

LE MARRONNAGE : UNE MODALITE DE LA DISTANCIATION DANS LA DRAMATURGIE DE KOSSI EFOUI

Sogotiénin Ramata TRAORÉ

Université Péléforo Gbon Coulibaly de Korhogo, Côte d'Ivoire

Email : sogotienintraore85@gmail.com

Résumé : Par-delà la contestation des fondements du théâtre selon Aristote, Bertolt Brecht s'inscrit dans le renouvellement des instances dramaturgiques avec la technique de la distanciation qu'il théorise dans le théâtre épique. Le but de la distanciation qui est de mettre en éveil la conscience du lecteur-spectateur de sorte à rompre avec sa passivité d'antan se situe au niveau de la structure de la pièce, de la représentation et du lecteur-spectateur. Aussi, tout comme le dramaturge allemand, Kossi Efoui fait usage de la distanciation comme procédé de rénovation du théâtre négro-africain au biais du marronnage. Il marque son renoncement à la fétichisation d'une certaine esthétique en vue de rendre possible un autre théâtre négro-africain qui s'accorde au contexte de la mondialisation. Les variantes du marronnage que sont l'instabilité, la métamorphose et la discontinuité s'illustrent comme modes d'identification de la distanciation dans sa dramaturgie. Le marronnage comme mode de la distanciation participe effectivement à renouveler le théâtre africain car la dramaturgie de Kossi Efoui s'avère simultanément une nouvelle esthétique théâtrale, une dramaturgie de déconstruction et d'hétéroculture.

Mots clés : distanciation, théâtre dans le théâtre, démultiplication, théâtre épique, dénégation

Abstract : Beyond the contestation of the foundations of theater according to Aristotle, Bertolt Brecht is part of the renewal of dramaturgical bodies with the technique of distancing that he theorizes in epic theater. The goal of distancing, which is to awaken the consciousness of the reader-spectator so as to break with his passivity of yesteryear, is at the level of the structure of the piece, of the performance and of the reader-spectator. Also, just like the German playwright, Kossi Efoui makes use of distance as a process for the renovation of Negro-African theater through marronnage. It marks its renunciation of the fetishization of a certain aesthetic in order to make possible another Negro-African theater that fits into the context of globalization. The variants of marronnage that are instability, metamorphosis and discontinuity are illustrated as ways of identifying distancing in its dramaturgy. Marronnage as a mode of distancing effectively participates in renewing African theater because Kossi Efoui's dramaturgy simultaneously turns out to be a new theatrical aesthetic, a dramaturgy of deconstruction and heteroculture.

Keywords: distancing, theater within theater, multiplication, epic theater, denial

Introduction

Dans le but de produire un théâtre qui rompt avec « l'horizon d'attente du lecteur-spectateur négro-africain »¹, Kossi Efoui a recours à la distanciation, ce procédé du théâtre épique de Bertolt Brecht contre la passivité du lecteur-spectateur aristotélicien. La distanciation contribue à rendre le lecteur-spectateur actif et critique en lui donnant la possibilité de prendre part à la construction de la pièce afin qu'il puisse dire non à l'aliénation. En 1936, E. Frédéric (1973, p.169) affirme que Brecht reprend le terme « *entfremdung* (qui signifie) éloignement » utilisé par les marxistes Hegel et Marx, pour évoquer une aliénation. Selon B. Brecht (1999, p.38), les mots allemands « *fremd* et *befremdlich* traduits par étrange et insolite » rentrent dans la composition de « *verfremdung*, (la distanciation) » et « *Entfremdungsprozess*, le processus d'aliénation ». De manière générale, en fonction du contexte, ces termes signifient « étranger, insolite, ou distant » (B. Brecht, 1999, p.61). Ce terme prendra le nom de « *Verfremdungseffekt* » dont la forme abrégée est « effet-V ». Dans les deux cas, il veut dire « effet de distanciation ». Ce processus demande à enlever à l'élément représenté ce que l'on lui sait et de provoquer, à son égard, éblouissement et révélation. Il actionne l'esprit critique du lecteur-spectateur induit dans l'étrangéité ou la défamiliarisation. Avec ce processus, en effet, le connu devient inconnu, étrange. Il permet d'appréhender une nouvelle image, de révéler l'aspect insolite d'une personne, d'un objet ordinaire. La prise de conscience est impérative avec la distanciation car son principe est de renforcer la réflexion et de combattre l'aliénation. À travers ce procédé, le lecteur-spectateur réfléchit aux problèmes de la société afin d'y trouver des solutions. Il devient le transformateur du monde. Par essence, la distanciation participe d'une révolution dramaturgique. Point de surprise de la rencontrer alors comme modalité esthétique chez Kossi Efoui, soucieux de voir émerger un théâtre négro-africain autrement. À cet effet, il crée sa propre dramaturgie de l'inédit axée autour du marronnage, l'usage du masque, une technique de brouillage par excellence.

¹ - Le théâtre de Kossi Efoui s'imprègne du contexte de la mondialisation en ayant pour objectif de rompre avec la passivité, l'identification produit dans le théâtre négro-africain d'antan dont l'axe d'écriture se limitait à l'esclavage, à la colonisation et à la satire des néocolonialistes.

Autant Brecht, ne voulait pas d'un lecteur-spectateur sous influence, autant Kossi Efoui s'active à l'émancipation de l'écriture dramatique. Cette parenté de visées explicite notre réflexion portant sur la lecture le marronnage, une modalité de la distanciation dans la dramaturgie de Kossi Efoui.

Pour réussir cette étude, il s'adopte la problématique suivante : quels sont les fondements de la distanciation dans la dramaturgie de Bertolt Brecht, comment Kossi Efoui utilise-t-il la technique du marronnage pour matérialiser la distanciation dans sa dramaturgie, quelles sont les incidences idéologiques liées à cette option de l'auteur ? À cette problématique est fixée l'hypothèse suivante : Le dramaturge togolais use de stratégie comme celle du marronnage pour rendre matérielle la distanciation, chez lui, l'objet de la distanciation débouche sur des implications idéologiques. En vue de répondre aux interrogations suggérées par la problématique et l'hypothèse, la sémiotique et la sociocritique sont choisies. La méthode sémiotique est l'étude des domaines constitués de signes. R. Barthes, (1985, p.19) la définit comme « la science de tous les systèmes du signe ». Elle participe à l'étude des signes et des systèmes de significations linguistiques qui concourent à donner un sens au texte littéraire. Dans le corpus, il s'agira, à travers cette méthode, de mettre en évidence les différents signes qu'utilise l'auteur et d'en dégager les significations. Cette méthode contribuera essentiellement à identifier et à décrypter les différents procédés dramatiques, discursifs, linguistiques, du marronnage qui concourent à la distanciation.

Quant à la sociocritique permettra de faire ressortir les incidences de la distanciation par le marronnage dans le corpus à partir du contexte de production des œuvres. Pour Duchet, elle désigne « une démarche qui invite à articuler le texte ou l'œuvre de fiction sur le réel historique et à le fonder ». C. Duchet, (1979, p.6). Cette méthode propose une lecture socio-historique, une lecture de l'historique, du social, de l'idéologie, du culturel contenu dans le texte de l'auteur. Elle s'avère pertinente pour révéler les mécanismes de créations des œuvres d'un auteur qui s'inspire du social pour les créer. La sociocritique participera à cerner l'idéologie de

ce dramaturge lorsqu'il fait recours au marronnage comme un processus de la distanciation.

Ce présent travail fera d'abord une approche théorique de la distanciation, ensuite analysera le mode de fonctionnement de la distanciation dans la dramaturgie de Kossi Efoui tout en décryptant les variantes du marronnage qui la favorisent, et enfin justifiera dans quelle mesure la distanciation devient-elle un support idéologique chez Kossi Efoui.

1. L'approche théorique de la distanciation

Pour combattre la passivité du lecteur-spectateur dont l'esprit critique était endormi au théâtre dramatique, Brecht s'inspire des travaux d'Erwin Piscator sur le théâtre politique pour créer le théâtre épique. Son objectif, rendre le théâtre beaucoup plus éducatif. À cet effet, il a recours à la fois aux notions de divertissement et d'enseignement. Le théâtre épique permet au lecteur-spectateur, de discuter, de prendre une part active à tout ce qui se passe sur la scène. Ce théâtre devient dans ce contexte un théâtre dialectique dont le fondement ou l'essence est la distanciation, un terme axé sur la réflexion. Elle donne la possibilité au lecteur-spectateur de renouveler les structures de la société qui maintiennent une part de la population dans la souffrance et dans la misère. Pour une meilleure compréhension de ce thème, il sera question de savoir quels sont ses niveaux de représentation dans la dramaturgie Bertolt Brecht.

1.1. La distanciation au niveau de la structure de la pièce

La distanciation à ce niveau se réfère à toutes techniques dramaturgiques comme le théâtre dans le théâtre, la pièce sur le théâtre, la technique d'énumération qui la favorisent. Pour matérialiser la distanciation dans sa dramaturgie, Bertolt Brecht utilise la technique du théâtre dans le théâtre, ou métathéâtre qui selon P. Pavis (2006, p.203), est le « théâtre dont la problématique est centrée sur le théâtre, qui parle de lui-même, s'autoreprésente ». Ce procédé laisse apparaître le public externe assistant à une représentation à l'intérieur de laquelle un public de comédiens assiste lui aussi à une représentation. Cette technique consiste en l'insertion d'une pièce de théâtre dans

le contexte de la pièce principale. Elle présente une superposition de scènes dramatiques, participant à la réduction de l'illusion théâtrale par la création d'un effet de contraste dans la construction du drame intégral. Le procédé est perceptible dans *Le Cercle de craie de caucasien*, comme en témoigne cet extrait :

LA PAYSANNE, à gauche : Camarades, en l'honneur de la visite des délégués du kolkhose Galinsk et de l'expert, il a été prévu de représenter, avec le concours du chanteur Arkadi Tscheidsé, une pièce de théâtre qui touche un peu à notre problème. (*Le Cercle de craie de caucasien*, Acte I, p.89-90).

Le théâtre dans le théâtre est mis en place, par l'insertion de l'histoire du cercle de craie dans la pièce représentant l'histoire du projet d'irrigation moderne d'un village. La pièce cadre présente l'histoire des membres d'un kolkhose qui projettent un plan moderne d'irrigation et la pièce insérée expose l'histoire du cercle de craie caucasien donné aux membres pour témoigner de leur soutien aux méthodes de culture.

Aussi chez Brecht, la technique d'énumération des scènes est aussi une technique de la distanciation car elle montre que chaque scène ou tableau ou acte est entièrement indépendant. Dans le théâtre épique, l'action est fragmentée ; car chacun des tableaux est une unité à part entière, qui vient pour lui-même. *Le Cercle de craie de Caucasien* comporte six actes. Le premier intitulé, *La vallée en litige* de 6 pages est l'incipit. Les actes que sont : *L'auguste enfant* de 16 pages, *La fuite vers les montagnes du nord* de 18 pages, *Dans les montagnes du nord* de 19 pages, sont respectivement le deuxième, le troisième et le quatrième acte. Ils rapportent les péripéties de la vie Groucha avec le prince Michel. *L'histoire du juge* de 23 pages est le cinquième acte racontant l'histoire du juge Azdac. Le sixième et dernier acte de 14 pages, a pour titre, *le cercle de craie*. Il traite du procès opposant Groucha et la femme du gouverneur au sujet de l'identité de la véritable mère du prince Michel. À cette occasion, tous les personnages se rejoignent. Il appartient au lecteur-spectateur de faire le lien entre la problématique de l'engagement de Groucha (prendre soin du prince Michel abandonné par sa mère) et celle de l'engagement du bien et du mal d'Azdak (rendre justice aux pauvres). Ces deux problématiques sont opposées ; mais, elles commencent toutes deux au même moment avec l'époque de la rébellion et du chaos en Géorgie et

qu'elles se rejoignent à l'encontre des pouvoirs en place. Le procédé d'énumération, dans le théâtre épique, empêche le lecteur-spectateur d'être un consommateur du théâtre, il l'oblige à participer au théâtre afin qu'il découvre, par lui-même, le sens, la leçon de l'histoire.

1.2. *La distanciation au niveau de la représentation*

Dans la représentation, le gestus, le jeu contradictoire de l'acteur et le décor réaliste sans embellissement produisent un effet de distanciation. En effet, le théâtre épique est fondamentalement corporel parce que le personnage brechtien est conçu sur « papier, à travers l'exercice d'un projet gestuel ». (R. Abirached, 1994, p.295). Le gestus est un ensemble de comportements, d'attitudes corporelles qui définissent un individu. Le théâtre de Brecht soutient que les sentiments peuvent être gestus car Brecht affirme que « tout ce qui relève du sentiment doit être extériorisé autrement dit : devenir gestus ». (R. Abirached, 1994, p.296). Un mouvement qui exprime un sentiment est un gestus. Il renseigne le lecteur-spectateur sur l'identité du comédien, sa relation avec la scène et sa relation avec la société. Dans *Le cercle de craie de caucasien*, certains gestus de Groucha déterminent sa classe sociale, la société dans laquelle elle évolue. Ces quelques didascalies dans cet extrait illustrent qu'elle est une domestique qui ne possède aucune notion des bonnes manières :

GROUCHA : Ça, je m'en charge. (*Elle pose l'enfant à terre.*) À plusieurs on s'en sort toujours plus facilement. Vous avez encore la voiture. (*Balayant le sol(...)*) Elle apporte les sacs en les traînant et les arrange pour la nuit ; les dames, suivant des yeux son travail, se regardent.). (*Elle s'aperçoit brusquement que les dames la regardent avec curiosité et chuchotent.*). (B. Brecht, Acte III, p.112).

Ces différents gestes de Groucha allant de l'action de déposer l'enfant au sol jusqu'à son habilité à dresser un bon lit l'ont trahi car seules les domestiques sont agiles à faire certaines tâches. Elle qui se faisait passer pour une bourgeoise aux yeux de ses deux dames riches n'a réussi qu'à attirer leur attention sur elle surtout sur ses manières. En outre, le regard curieux de ces femmes et les chuchotements font comprendre à Groucha qu'elle est démasquée et qu'elle fait une usurpation d'identité, elle s'en fuit. Le gestus est à la fois, le geste, l'attitude et surtout la parole. Il présente les pensées profondes des personnages de sorte que le lecteur-spectateur puisse s'en imprégner et qu'il cerne rapidement la fable.

En outre, la dénégation un élément de la représentation est un mécanisme théâtral de représentation favorisant la distanciation qui consiste à énoncer des désirs, des pensées, des sentiments en niant leurs contenus ou à ne pas les reconnaître pour siens. Aussi avec cette technique, tous les éléments de la scène sont-ils frappés d'une irréalité dans le quotidien, transformant la scène en un lieu d'imitation, d'illusion et qui refuse de reconnaître qu'elle en est une. Le lecteur-spectateur est situé entre deux états, celui d'une croyance en la réalité de la pièce créée par l'illusion mimétique et celui d'un rappel qu'il est au théâtre. Ce procédé produit, chez le lecteur-spectateur, le sentiment que la réalité de la scène n'est pas réelle. Le lecteur-spectateur refoule ce qu'il voit comme réalité et oscille entre l'effet réel et l'effet théâtral. Il est question à la fois d'une identification (reconnaître) et d'une distanciation (nier, refouler). Le déguisement de l'acteur compte pour beaucoup dans la dénégation. Cette didascalie révèle cette idée :

Le chanteur assis,(...) une cape noire faite de peau de mouton enveloppant ses épaules (...) Derrière eux deux hommes d'armes, puis, en costumes somptueux, la famille du gouverneur. (Le Cercle de craie de caucasien, Acte II, p.91.)

Elle montre la théâtralité au niveau des vêtements de ses personnages. La vêtue que sont « une cape noire faite de peau de mouton » et « les somptueux costumes » illustrent une dénégation. Ces tenues ne peuvent être portées que sur scène et non pas dans la réalité, surtout le costume du couple du gouverneur. Ils portent une tenue rigide, une carcasse qui les maintient figés. Cette tenue exprime à la fois le caractère despotique et l'incapacité d'action du couple et leur caractère fictif. En plus de leur tenue, les acteurs de cette pièce portent des masques, expression d'une dénégation. La dénégation permet de mieux connaître et de mieux comprendre le fonctionnement du théâtre. Elle a un rôle pédagogique à l'endroit du lecteur-spectateur.

Aussi, le personnage du théâtre épique peut avoir un comportement contradictoire lorsqu'il n'a pas d'identité définitive. Complexe, l'acteur, pendant son jeu, se dédouble. Par exemple, le narrateur, il est issu du chœur du théâtre grec antique, tient plusieurs rôles. Le rôle du narrateur est l'affaire du personnage « le chanteur » dans *Le Cercle de craie de caucasien*. Le personnage « le chanteur » est à la fois personnage et narrateur-commentateur. Un syncrétisme se perçoit chez le personnage

du chanteur car il représente « la combinaison de plusieurs systèmes de pensées ». (P. Pavis, 2006, p.5). Il accompagne le lecteur-spectateur tout au long de la pièce. Il est à la fois extra-diégétique et intra-diégétique, chanteur et conteur ; il connaît bien l'issue de l'histoire. Par moment, il intervient pour rappeler que nous sommes au théâtre en expliquant des situations, en résumant les enjeux et exposant les monologues intérieurs des personnages. Il s'adresse au public et aussi aux personnages. L'extrait suivant de cette pièce en est une illustration :

LE CHANTEUR : Pourquoi contente, toi qui rentre au pays ?

LES MUSICIENS : Parce que le faible

A souri à de nouveaux parents, je suis contente. Parce
[que de l'aimé

Je suis débarrassée, je me réjouis.

LE CHANTEUR : Et pourquoi triste ?

LES MUSICIENS : Parce que je vais libre et seule, je suis triste

Comme celui qu'on a volé

Comme celui qui a tout perdu. (B. Brecht, Acte III, p.117.)

Il s'extirpe de la représentation en exposant les sentiments les plus cachés de Groucha. Elle est contente d'avoir mis le prince Michel en sécurité chez le couple paysan et aussi triste parce qu'elle se sépare de cet enfant qu'elle commence à aimer. Mais particulièrement le chanteur qui joue des rôles épisodiques est le présentateur-commentateur, il commente l'action et a le mot de la fin. Le dédoublement des personnages développe le jugement critique, rationnel du lecteur-spectateur.

1.3. La distanciation au niveau de lecteur-spectateur

La distanciation au niveau du lecteur-spectateur se révèle par la destruction du quatrième mur « un mur imaginaire séparant la scène de la salle. » (P. Pavis, 2006, p.277) qui autorise sa participation à tout ce qui se passe sur la scène. Le lecteur-spectateur est maintenant impliqué dans la représentation et l'acteur tient compte de sa présence, à tel point qu'il s'adresse directement à lui. La destruction du mur signifie l'absence de distance entre la scène et le lecteur-spectateur. Celui-ci prend part à la représentation comme s'il était un acteur. Son absence est l'occasion d'observer une scène nouvelle, ouverte à toute participation. Le comédien et le lecteur-spectateur, chacun dans sa fonction, peut s'exprimer librement. Ainsi, la barrière entre l'action et le lecteur-spectateur se brise. Comme le montre cette adresse au public :

LE CHANTEUR : Mais vous qui avez écouté l'histoire du cercle de craie, retenez l'avis des anciens : Que toute chose au monde revienne à ceux qui lui sont utiles : L'enfant aux êtres maternels, pour être sur qu'il vienne bien
La voiture au bon conducteur, pour que sans heurts soit le chemin
La vallée aux irrigateurs, pour qu'en fruits elle soit fertile. (*Le Cercle de craie de caucasien*, Acte VI, p.179).

Cet extrait dévoile que la suppression du quatrième mur illustre que le point de vue du lecteur-spectateur est essentiel à la fin de la représentation car il participe à la transformation de la société.

Dans la dramaturgie de Bertolt Brecht, la distanciation se situe au niveau de la structure de la pièce, de la représentation et du lecteur-spectateur. Cependant, comment Kossi Efoui utilise-t-il le marronnage pour révéler de la distanciation ?

2. Les variantes du marronnage comme modalités de la distanciation dans la dramaturgie de Kossi Efoui

Kossi Efoui appartient au clan des dramaturges novateurs qui par le biais de la mondialisation traitent la question de la quête identitaire de l'Africain contemporain. À cet effet, le marronnage, un aspect du masque se positionne comme le socle de la dramaturgie de Kossi Efoui. Le terme du marronnage se réfère à l'histoire de l'esclavage, et de l'esclave Marron, un fugitif qui use de la ruse pour fuir les contraintes de son maître-blanc. Le dramaturge togolais, à partir du marronnage, refuse l'unicité de tout sujet. Il offre des espaces, des temps, des identités repliées, superposés et qui retrouvent tous à un « carrefour ». L'application du marronnage dans le théâtre de Kossi Efoui est, évocateur de distanciation car il pousse « le plus loin possible les limites de l'évidence ». S. Chalaye (2004, p.95). Sa fonction dialectique met l'esprit du lecteur-spectateur en activité jusqu'à ce qu'il soit en face de la vérité. Cette vérité lui octroie la liberté et met fin à son aliénation. Le fonctionnement du marronnage dans son théâtre a un aspect esthétique car on le retrouve au niveau physique, langagier, structural et scénique. L'instabilité, la métamorphose et la discontinuité se présentent comme les variantes de la distanciation dans la dramaturgie de Kossi Efoui.

2.1. *L'instabilité comme variante de la distanciation*

L'instabilité dans la dramaturgie de Kossi Efoui se détermine par son indétermination dramaturgique qui est une sorte de marronnage perçue à travers une œuvre, *Le Carrefour* truffé de changements permanents. Son écriture se caractérise par la difficulté de lire linéairement ses textes, faits de différents rebonds, de détours, de non-dits. La technique du théâtre dans le théâtre dans *Le Carrefour* illustre son instabilité dramaturgique qui est justifiée par la didascalie suivante :

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. (Le Carrefour, p.69).

La représentation se déroule à un carrefour. Cependant ce carrefour est la cellule du poète en prison. Dans sa tête, il transforme les objets de sa cellule pour lui donner l'aspect d'un carrefour où viendront jouer des acteurs. Ainsi, l'ampoule devient le réverbère, son lit prend psychologiquement l'allure d'un banc. La représentation se déroule la tête du souffleur poète, lieu réel de la mise en scène. Il se confond à l'esprit du poète, le lieu de la pièce cadre. En effet, l'esprit du poète, le lieu réel de la représentation fait de lui, le meneur de l'histoire, celui qui souffle les textes aux acteurs puis il se dédouble et devient leur spectateur de sa propre mise en scène. Aussi, le poète et ses acteurs sont observés par les lecteur-spectateurs, le public. Le niveau de la dramaturgie change par la création des deux lieux. Il implique deux auditoriums, c'est-à-dire deux groupes de lecteurs-spectateurs.

2.2. *La métamorphose comme variante de la distanciation*

Kossi Efoui à travers le marronnage propose un foisonnement d'identités. Ses personnages sont insaisissables car ils se métamorphosent en permanence. Ils se dédoublent, changent de rôles, se réincarnent d'où le port du masque. Cette béance identitaire des personnages s'apparente à une dénégation. Chez Kossi Efoui, l'usage du masque accroît la pluralité identitaire de l'acteur sur scène. Il contribue aux métamorphoses et permutations des acteurs au cours du spectacle. Le masque est un parfait moyen de distanciation, car l'acteur en le portant adopte une attitude impersonnelle qui détruit l'essence de l'illusion. Par le masque, il est à la fois lui et quelqu'un d'autre. Il offre une pléiade d'identités de l'acteur au lecteur-spectateur.

L'acteur qui porte le masque crée une distance entre lui et son personnage, il ne se donne pas entièrement à son personnage. Aussi, le lecteur-spectateur remarque la théâtralité du jeu de l'acteur, sa non réalité. Le masque l'empêche de perdre ses facultés d'observateur, il sait qu'il assiste à une fiction. L'usage du masque dans le théâtre de Kossi Efoui est perceptible dans sa pièce *Le Carrefour*. Les personnages l'utilisent pour marquer leur passage d'un rôle à un autre. L'auteur montre le pouvoir du masque à dissimuler la réalité physique de l'acteur et à interpeller la conscience du lecteur-spectateur qu'il observe une fiction au-delà de laquelle, il doit percevoir un message. Ce caractère est également présenté par le souffleur, de *Le Carrefour* : « *chaque soir (...) les mêmes images d'acteurs qui empruntent un masque, un costume, les sentiments d'un personnage* ». Jouer un personnage, pour un acteur, est synonyme de porter un masque parce que l'acteur perd son identité réelle pour se substituer à quelqu'un d'autre.

En plus de la dénégation, se trouve aussi la démultiplication, un acteur jouant plusieurs rôles. Il joue principalement, dans le théâtre épique, le rôle d'observateur et peut se dissocier alors du personnage. Il change de manteau, présente diverses actions qui relèvent d'une division parfois interne ou physique, raconte les faits au passé ou encore énonce les indications scéniques, faisant des commentaires de ce qui se fait sur scène. La démultiplication est perceptible chez Kossi Efoui à travers le personnage du souffleur. Il revêt divers statuts dramatiques. Personnage sous le nom de poète, il devient narrateur-commentateur sous le nom de souffleur en insufflant les paroles aux personnages. Ce passage l'illustre :

Le Souffleur : (...) Un personnage. Mais il ne s'agit pas d'un personnage : il s'agit de moi. Le poète, c'est moi. (...). (*Le Carrefour*, p.98.)

Le poète est un acteur qui s'offre aux lecteurs-spectateurs, en deux personnages qui sont le poète-souffleur et le poète-exilé. Il est le poète-souffleur lorsqu'il dirige les différents rôles des personnages, comme un directeur de théâtre, et il est le poète exilé lorsqu'il joue le rôle du poète amoureux de la femme, « un hors la loi » recherché par le flic revenu pour se guérir de son amour pour « la femme ». Ce personnage a une double identité. Une distanciation qui laisse voir une identité miroitante.

2.3. *La discontinuité comme une variante de la distanciation*

Cette partie sera consacrée à la discontinuité qui règne dans le théâtre de Kossi Efoui. Il a recours à des procédés qui participent à la rupture du dénouement de la fable. Ceux-ci sont des moyens à l'intention du lecteur-spectateur afin qu'il sache qu'il est au théâtre. Les différentes discontinuités sont des marques du marronnage, un détour relatif à la distanciation. La répétition théâtrale est une continuité qu'utilise Kossi Efoui. Dans ce cadre précis, elle est relative à une activité de préparation à la représentation. La réplique suivante en fait l'illustration :

Le Poète : Rien. Je répète pour ne pas oublier. Comme cela quand le flic me demandera « Qui es-tu ? » je pourrai répondre au garde à vous : « hors la loi. Paria, mon sergent. (*Le Carrefour*, p.77.)

Le poète évoque le verbe « répéter » au moment de la représentation et extirpe le lecteur-spectateur de la représentation pour l'amène dans les coulisses, le lieu de préparation. L'acteur répète dans le but de parfaire son rôle sur scène ; mais il le fait au moment de la représentation, ce qui crée, aussi un dédoublement de la scène, une mise en abyme, une superposition d'activités. La scène de la répétition est insérée dans la pièce cadre. Ce type de répétition est une forme d'interrogation sur sa propre identité ; car le poète, en répétant, montre que son identité n'est qu'une farce. Il cherche à se convaincre et à convaincre l'autre, son interlocuteur d'une identité qu'il portera juste le temps d'une représentation. Il est comme l'Africain qui clame son africanité alors que son style vestimentaire et son langage en disent autre. Par ailleurs, Kossi Efoui emploie la pièce sur le théâtre qui est une discontinuité, un marronnage qui est critique le théâtre pendant la représentation. Ce procédé regroupe les notions que sont les remarques sur l'art théâtral, les remarques sur les dramaturges et les remarques sur les comédiens. Les remarques sur l'art théâtral dans les pièces de Kossi Efoui sont illustrées par les répliques suivantes :

La Femme : Faire du théâtre. Alors, on fera théâtre. On fera naturel.

(*Le Carrefour*, p.71.)

Le Poète : Je suis là. Pour un acte de quelques scènes. Ou peut-être deux. Ou peut-être trois. Après, je m'en irai.

(*Le Carrefour*, p.75.)

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 ... C'est lui qui a ce rôle.

(*Le Carrefour*, p.83.)

Ses répliques sont des observations sur l'art dramaturgique qui marquent une discontinuité de sorte que lecteur-spectateur se perd dans le dénouement de la pièce. Cependant, quels sont les implications de la distanciation dans la dramaturgie de Kossi Efoui ?

3. La distanciation, une voie de renouvellement du théâtre africain

L'étude de la distanciation chez Kossi Efoui révèle certains aspects spécifiques de sa dramaturgie. Elle contribue à faire ressortir un ensemble de préoccupations portant sur les raisons qui ont motivé le dramaturge dans l'écriture de ses pièces. Ces raisons identifiées et analysées par le biais la distanciation pourraient définir la quintessence de la dramaturgie de Kossi Efoui et dire comment elle se démarque de la dramaturgie de l'ancienne Afrique dont l'objet était la revalorisation de l'Africain et de sa culture bafouées pendant la colonisation et l'esclavage. Les fonctionnements dramatiques et esthétiques de la distanciation dans les pièces de Kossi Efoui véhiculent le renouvellement du théâtre négro-africain par une nouvelle esthétique créative qui crée une dramaturgie de subversion.

3.1. Une dramaturgie de la déconstruction

L'ancienne dramaturgie africaine avait des caractéristiques. Elle respectait les articulations traditionnelles que sont l'exposition, le nœud et le dénouement. Elle avait aussi pour objectif de défendre et de faire la promotion de l'identité culturelle noire en mettant en scène des personnages dans un espace et un temps bien précis dont les dialogues et les comportements sont cohérents. Kossi Efoui, un dramaturge « du clan des oiseaux » prônant l'inédit remet en cause les anciennes règles dramaturgiques en créant un théâtre de la déconstruction. À cet effet, l'espace et le temps dans le carrefour sont en distorsion, mis en abyme. L'extrait le montre :

Le souffleur : (...) Depuis 20 ans que ça dure, 20 ans que ça recommence. (...) Dans cette prison où il ne reste que la mémoire. Répétitive.

(*Le Carrefour*, pp.98-99.)

Ce passage tiré d'une tirade du « souffleur », attire notre attention sur le fait que la pièce *Le Carrefour* en elle-même constitue une répétition. Le verbe « recommence »

et l'adjectif « répétitive » justifient la répétition ; car ils signifient « reprendre ». Au moment où la scène se joue, le souffleur se la représente dans sa tête, une scène qui s'est déjà jouée dans sa tête. Chaque représentation est un dédoublement de la pièce, une répétition d'une précédemment jouée. La fin d'une représentation de *Le Carrefour* est le début d'une autre représentation et ainsi de suite et cela pendant vingt ans. En somme, la répétition marque la redondance des thèmes dans l'ancien théâtre à laquelle il faut mettre fin. Pour Kossi Efoui, il est temps de passer à autre chose comme traiter de la place de l'Africain hybride dans un contexte de la mondialisation qui se retrouve au « carrefour », la combinaison de la culture africaine et occidentale.

3.2. *La distanciation, une esthétique théâtrale*

La structure des pièces de Kossi Efoui est novatrice. Il utilise de manière particulière les scènes et les tableaux. Non classique, la structure externe provoque, chez le lecteur-spectateur, un étonnement. Ainsi avec *Le Carrefour*, il est difficile de déterminer le nombre d'actes ou de scènes ; car la division de l'action dramatique se lit à travers le dialogue des personnages. Le texte est structuré en fonction de l'éclat de la flamme du réverbère. « Une nuit » matérialise le temps dramatique qui correspond à un seul acte de deux scènes concrétisé par la durée de la flamme qui s'éteint puis s'allume. La réplique suivante de *La Femme* le justifie :

La Femme : (...) ce réverbère pour brûler et brûler le temps, le temps d'un seul acte de quelques scènes. (*Le Carrefour*, p.71).

L'unique acte énoncé par la femme se compose de deux scènes qui « désigne une subdivision matérielle du découpage interne de l'action (...) se réduit à l'entrée ou la sortie d'un nouveau personnage ». (M. Pruner 2005, p.40). *Le Carrefour* est une pièce d'un acte et deux scènes. La distinction des scènes est matérialisée par les didascalies techniques « NOIR » et « LUMIÈRE ». « NOIR » marque la fin d'une séquence quand « LUMIÈRE » annonce la suivante coïncidant avec le réveil du poète assimilable à une nouvelle entrée scénique. Aussi, la deuxième scène est marquée par un entracte ; comme le révèle cette réplique :

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 Carrefour*, p.95).

Ici, ce sont les personnages qui créent l'entracte sans l'avis du dramaturge. Cette pièce d'un acte de deux scènes, ne se définit qu'à travers les propos des personnages. La structure chez Kossi Efoui est inédite, originale. Elle n'est pas la copie conforme du théâtre classique.

3.3. Une dramaturgie de l'hétéroculture

L'hétéroculture dans *Le Carrefour* de Kossi Efoui est établie par une distanciation, des gestus. Ils expriment le rapprochement de deux personnes opposées dans leurs rôles. La didascalie suivante présente des gestes, celui du poète et du flic : « *Le poète sort sa flûte et en joue. Le flic tente de l'imiter mais il joue affreusement. Le poète se bouche les oreilles. Ils rient.* » (*Le Carrefour*, p.89). Cet extrait dévoile des actions inattendues. Ces gestes du poète et du flic font découvrir un moment de communion malgré leur contradiction. Ils semblent s'entendre, communiquer, parler le même langage. Ce moment de partage entre le poète et le flic reflète l'idée de la mondialisation. Le colonisé violé (*le poète*) décide de partager ses valeurs (*la flûte*) avec le colonisateur (*le flic*). Le but du dramaturge est de permettre aux Africains de rester ouverts au « carrefour ». Pour Kossi Efoui, dans la perspective d'une Afrique nouvelle et développée, l'Africain doit se confronter à d'autres cultures. Il est question de faire un bilan, une synthèse des deux cultures. Ainsi, propose-t-il un théâtre sans coloration, dans lequel les noms et les espaces sont anonymes. Kossi réclame l'altérité du théâtre africain qui s'apparente au marronnage.

Conclusion

Pour l'essentiel, il faut noter que la distanciation est une technique introduite au théâtre par Bertolt Brecht dans le but d'éveiller l'esprit critique du lecteur-spectateur sur tout ce qui se déroule sur la scène. Sa réalisation se perçoit à divers niveaux de la dramaturgie, au niveau de la structure de la pièce, au niveau de la représentation et au niveau du lecteur-spectateur. Dans l'intention de renouveler le théâtre négro-africain, Kossi Efoui, il a recours à la distanciation. À cet effet, il théorise

le marronnage en une technique dramaturgique qui participe au fonctionnement de la distanciation dans *Le Carrefour*. L'étude du marronnage comme modalité de la distanciation dans la dramaturgie de Kossi Efoui est révélatrice de trois constantes comme modes d'identification de la distanciation dans la pièce *Le Carrefour* de ce dramaturge qui sont l'instabilité, la métamorphose et la discontinuité. Kossi Efoui, pour montrer que l'instabilité et la métamorphose sont révélatrices de la distanciation, il manipule la structure du texte, l'identité des personnages de manière à ce qu'ils soient tous en mouvement. La discontinuité quant à elle, un aspect du marronnage qui dévoile une distanciation par les procédés de rupture. Toutes ses variantes du marronnage participent au renouvellement de la dramaturgie négro-africain car ses implications se résument à une dramaturgie de la déconstruction, de l'hétéroculture axée autour d'une esthétique théâtrale singulière.

Références bibliographiques

Corpus

Brecht Bertolt, 1978, *Le cercle de craie de Caucasiens*, in *Théâtre complet 6*, L'Arche, Paris.

Kossi Efoui, 1990, *Le Carrefour*, in *Théâtre Sud N°2*, L'Harmattan, Paris.

Les ouvrages de référence

ABEL Lionel, 1963, *Métathéâtre, A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang.

ABIRACHED Robert, 1994, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard.

ARISTOTE, 1980, *La Poétique*, traduit par Dupont-Roc Roselyne et Lallot Jean, Paris, Éditions du seuil.

ARTAUD Antonin, 1994 *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

AVRON Henri, 1970, *L'Esthétique marxiste*, Paris, P.U.F., 1970.

BARTHES Roland, 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil.

BAUDOT Alain, et DUMITRIU-VAN C., 2001, *Mondialisation et identité*, Toronto, Gref.

- BORIE Monique et Alliés, 1982, *Esthétique Théâtrale*, France, SEDES.
- BRECHT Bertolt, 1978, *Ecrits sur le Théâtre*, Paris, L'arche.
- 1948, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche.
- 1999, *L'Art du comédien*, Paris, L'arche.
- 1999, *Théâtre épique, théâtre didactique*, Paris, L'Arche.
- CHALAYE Sylvie, 1997, « Les enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain », in *Africultures N°1*, Paris, L'Harmattan, pp.27-34.
- CHALAYE Sylvie, 1999, « Théâtres d'Afrique noire ou les dramaturges de l'exil », in *Africultures N°15*, Paris, L'harmattan, pp.33-39.
- CHENUAUD Bernard, 1990, « Kossi Efoui, un enfant du village mondial », in *Théâtre du sud N°2*, Paris, L'harmattan, pp.63-67.
- CHENUAUD Bernard, 1990, *La crise de la culture et autres réflexions*, une interview, in *Théâtre sud N°2*, Paris, L'harmattan, pp.63-67.
- DAÏLLENBACH Lucien, 1977, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- DIDEROT Denis, 1994, *Le Paradoxe du comédien*, Paris, l'école des loisirs.
- DORT Bernard, 1960, *Lecture de Brecht suivi de Pédagogie et forme épique*, Paris, Seuil.
- DUCHET Claude, 1979, *Sociocritique*, Paris, Fernand Nathan.
- EWEN Frédéric, 1973, *Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps*, Paris, Seuil.
- FORAS de Amédée, 1883 *Le Blason*, Dictionnaire et remarques, Grenoble, J.Aller.
- FORESTIER Georges, 1981, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz.
- HUBERT Marie-Claude, 1988, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin.
- KOWZAN Tadeusz, 2006, *Théâtre Miroir, Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Paris, L'harmattan.
- MICHEL Jean-Luc, 1991, *La Distanciation, Essai sur la société médiatique*, Paris, Édition l'harmattan.
- PAVIS Patrice, 2006, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PRUNER Michel, 2005, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin.

TOIA Koukoui, Interview avec Kossi Efoui, *Rencontre avec « carrefour »*, propos recueillis par Françoise LIGIER, in *Théâtres sud* N°2, Paris, L'harmattan 1990, pp.101-103.

UBERSFELD Anne, 1978, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.

VIBERT Marie- Noëlle, Interview avec Kossi Efoui, *Kossi Efoui : enfermement et liberté, ou l'écriture de la distance*, Paris 03 Décembre 1996, in *Notre librairie : Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, Littérature togolaise* N°131, juillet, septembre 1997, pp.151-156.

WINTZEN René, 1967, *Bertolt Brecht*, Paris, Editions Seghers