

Quand paraît *Le Carrefour*, en 1990, Kossi Efoui a 28 ans, il fait partie des jeunes intellectuels togolais qui veulent briser la loi du silence. Aux côtés de Kangni Alem et d'autres, Kossi Efoui descend dans la rue. Aujourd'hui, vingt ans après les émeutes de Lomé, son engagement contre les intégrismes politiques et idéologiques demeure le principal moteur de son œuvre. Littéralement au CARREFOUR de l'histoire théâtrale africaine, cette pièce inaugurale représente à la fois la naissance d'une esthétique qui rompt les amarres et les débuts d'une poétique du marronnage.

Le marronnage comme processus dramaturgique, comme concept philosophique, esthétique et politique à l'œuvre afin d'analyser le théâtre de Kossi Efoui, dramaturge francophone africain, prend comme point de départ une idée du marronnage lancée par Kossi Efoui lui-même dans un entretien avec Sylvie Chalaye, paru en 2004 dans *Afrique Noire et dramaturgie contemporaine : le syndrome de Frankenstein*.. La référence que fait Kossi Efoui au marronnage n'est pas sans poser question et mérite qu'on s'y arrête avant d'aller plus loin dans la conceptualisation socio-esthétique, voire métaphysique.

Dans cet entretien avec Sylvie Chalaye, Kossi Efoui s'exprime en ces termes : « J'étais en Haïti et j'ai entendu parler du « marronnage ». Ce que j'avais retenu, c'est que ce sont les 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 les noms des saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres (□) C'est cela, « avancé masqué » ; comment, dans une situation extrême, on apprend à dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche. » (1)

Le marronnage en tant que fait historique désigne la fuite des esclaves loin des plantations vers un milieu isolé et le plus souvent hostile (fleuve, forêt, montagne) afin de retrouver leur liberté, de reconstruire leur humanité. Le terme *marron* signifie en créole guyanais « fuir » et vient de l'espagnol *cimarron* désignant l'animal domestique qui retourne à l'état sauvage. C'est une rupture définitive avec la vie servile s'accompagnant le plus souvent de révolte et aboutissant sur les continents et les grandes îles, c'est-à-dire sur les espaces étendus, à des communautés de Noirs Marrons. Ces communautés encore aujourd'hui existantes non seulement en Guyane française mais aussi au Suriname, Guyana, Brésil, Colombie, Honduras, Réunion et Jamaïque, ont construit et perpétuent une culture basée sur le mythe de la terre natale, c'est-à-dire l'Afrique.

Or, le syncrétisme religieux dont parle Kossi Efoui pour « endormir la vigilance des maîtres » n'appartient pas, dans la pensée guyanaise, au processus de marronnage mais plutôt à celui de la créolisation. Pour créer un syncrétisme religieux, il ne s'agit plus d'être en rupture définitive avec la vie servile, de quitter un territoire pour un autre territoire, mais de ruser à l'intérieur d'un système d'aliénation, d'établir une « avancée masquée ». L'avancée masquée pourrait être définie comme un mode d'expression spécifique de la culture créole. L'esclave par le biais de la langue, des images, des contes, des danses, des musiques, de la religion, des fêtes montrait un caractère inoffensif, c'est-à-dire fidèle à la culture du Blanc et/ou fidèle à l'image grotesque et dérisoire que le Blanc se faisait du Noir, pour mieux dissimuler un discours subversif, incompréhensible pour le maître. La créolisation est un processus de métissage et d'hybridation fort complexe. À la base de ce métissage, il y a la déportation d'un migrant nu, dépouillé de sa langue, de sa culture, de son histoire et mis dans une situation d'esclavage, de négation de l'être, d'acculturation forcée. Le masque dès lors devient une forme de résistance, un système de survie.

Nous pouvons prendre à titre d'exemple la figure du « Neg'Marron » dans le carnaval guyanais qui est une représentation grotesque du guerrier Boni, c'est-à-dire du Noir Marron. Ce masque comporte en son sein un aspect négatif et un aspect positif.

Il est en premier lieu l'expression de l'idéologie raciste et coloriste qui marqua l'histoire de la société créole en Guyane française. Aujourd'hui encore il y a un rejet du Noir Marron. « Les Marrons qui vivent en Guyane sont aujourd'hui fréquemment en butte au mépris de leurs concitoyens. La

discrimination se manifeste sous toutes ses formes dans leur vie quotidienne et nourrit leur discussion. (□) Selon des enseignants des collèges de Saint-Laurent, Mana et Cayenne, le mot *saramaca* est une des pires injures dans la bouche des élèves. » (2) Le masque du Neg'Marron est un masque laid. Le corps du carnavalier est enduit d'un mélange d'huile et de charbon. De sorte que sa couleur est trop noire, trop visqueuse, salissante, contagieuse, inhumaine. Une graine d'awara coincé entre ces dents lui donne une bouche grosse et rouge. Le personnage de Neg' Marron est sauvage, se déplaçant en horde, à demi-nu, criant, courant. Il est pleutre, il fuit. On rit de lui. Il est un faire-valoir, un bouc émissaire, sa souillure fait fuir les spectateurs.

Mais en second lieu, la figure du Neg'Marron dit autre chose que l'idéologie coloriste créole. Il est l'expression d'une révolte face à l'oppression, du pouvoir de résistance et de lutte du guerrier boni. Il manifeste une volonté de reconquérir son humanité. En tant que personnage carnavalesque, il évoque un vouloir vivre qui s'oppose au devoir être de la quotidienneté. Par le gaspillage et l'excès de sa course folle, il se place dans une autre sphère du symbolique qui dit autre chose que le labeur. Il est l'expression du principe de plaisir contre le principe de réalité. Plus qu'un affranchissement des points de vue prédominant sur le monde, le carnaval et avec lui la figure du Neg' Marron exprime le retour de ce qui a été refoulé. La société guyanaise s'est fondée sur un sacrifice. Comme toute civilisation elle a sacrifié sa liberté. Le *Neg' Marron* est l'archétype de cette liberté sacrifiée : humaine et sauvage.

Odile Pedro Léal dans sa thèse, *Théâtre et écriture ethnique de Guyane*, définit l'esthétique carnavalesque guyanaise en lien avec le système de l'esclave, en lien avec son processus de résistance, de survie. Elle parle alors du « caché-montré » (montrer pour mieux cacher et/ou cacher pour mieux montrer). Mais nous préférons ici, pour développer notre propos, un concept pensé par Édouard Glissant, romancier et essayiste martiniquais, qui relève du Détour. Un concept qui s'adapte parfaitement à la réalité historique guyanaise et aux formes esthétiques qui en sont issues. Selon lui, la pratique du détour est une des caractéristiques qui définit la créolisation. Elle n'est ni la fuite devant une réalité ni une rupture avec un état de fait. Le Détour, nous explique Édouard Glissant, « résulte, comme coutume, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles. » (3) Le Détour est une ruse. Le Détour est un masque ; Le premier des Détours fut la langue. « Michel Benamou suggérerait l'hypothèse, écrit Édouard Glissant, (□) d'une dérision systématisée : l'esclave confisque le langage que le maître lui a imposé, langage simplifié, approprié aux exigences du travail (un petit-nègre) et pousse à l'extrême de la simplification. (□) Le créole serait ainsi la langue qui, dans sa structure et sa poétique, aurait assumé à fond le dérisoire de sa genèse. » (4) Il me semble que dans les Œuvres de Kossi Efoui est présente cette pratique du Détour. Et que l'avancée masquée dont il parle serait bien en fait une pratique du Détour, une pratique liée au processus de créolisation et non seulement de marronnage. Kossi Efoui, dramaturge francophone africain, ne rompt pas définitivement avec le territoire où a eu lieu ou plutôt où a encore lieu l'aliénation. Il écrit d'une part des pièces de théâtre, forme artistique apportée voir imposée par la colonisation, et d'autre part il les écrit en langue française, c'est-à-dire avec la langue avec laquelle des peuples ont été violés, pour reprendre l'expression de Sony Labou Tansi.

Sa pratique du Détour se traduit par la volonté d'échapper à la définition, à la catégorisation. « Le droit à l'opacité serait aujourd'hui le signe le plus évident de la non-barbarie » écrit Édouard Glissant. À la différence du Détour caractéristique de la créolisation, celui de Kossi Efoui n'est pas la mise au paroxysme du dérisoire et notamment de l'image négative et grotesque véhiculée par l'idéologie raciste mais plutôt du tragique, du trauma posé comme genèse de cette pratique. Nous ne sommes pas ici dans un Détour dérisoire, mais dans un Détour tragique.

C'est pourquoi, à la lecture des Œuvres de Kossi Efoui naît un sentiment d'hybridation, le sentiment d'être à un « carrefour ». Son théâtre est-il africain, est-il européen ? Par exemple on y ressent fortement l'influence de Samuel Beckett dont le théâtre est un tournant dans l'histoire de la dramaturgie contemporaine européenne. Les lieux sont parfois des non-lieux. Il y a souvent des ambiances de fin de monde. Les personnages ressassent des histoires, leurs histoires, par bribes.

Tentent de narrer le début ou la fin en lien direct avec un choc, un trauma. Mais ces fins de monde désignent aussi une Afrique défaite, détruite, trop souvent en guerre, une Afrique à reconstruire. Ces histoires qui commencent par la fin, par l'après- trauma, en cherchant par strates à recomposer l'histoire, c'est aussi l'Afrique qui a été dépossédée de son histoire, non seulement par la colonisation mais aussi, peut-être, par l'imposition de l'écriture comme seule valeur possible de la narration. Sur le site www.afrogoly.com, on peut lire ces propos de Kossi Efoui recueillis par Josiane Guéguen : « 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 ? À moins qu'il ne s'agisse aujourd'hui de construire l'image que nous voulons avoir de nous, qui ne serait pas une auto glorification 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. »

D'où encore à la lecture des pièces le sentiment d'être devant un théâtre de l'inachèvement. La vieille femme dans *Le Corps liquide* tente de narrer un récit, celui qui aboutit à la mort du père. Mais cette narration souvent s'arrête, avorte. Il y a des lacunes, des trous. D'ailleurs, la fin est-elle le début ? « Je me tiens exactement là où finit le conte. Là où commence la table des généalogies. C'est là où je me retrouve dans mon corps d'enfant qui est venu au monde, à qui on a donné un nom, et même un petit nom. Comme à tout le monde. Et, comme à tout le monde, on m'a donné la dernière phrase du scénario, le fin mot d'une vieille histoire, peut-être morte, un oracle au passé : Et ils vécutent. » Un inachèvement de la narration qui se traduit aussi dans l'évocation du corps. La vieille dame tente non seulement de se réapproprier l'histoire mais aussi son corps, ses gestes. Elle dit qu'elle est « obligée de nommer chaque geste pour retenir [son]corps, pour empêcher qu'il déborde » (5) Le public ou le lecteur se confronte à un monde instable dans lequel rien ne peut venir le rassurer.

D'où aussi, à la lecture des œuvres de Kossi Efoui un sentiment d'éclatement du sens. Les discours dans l'œuvre se juxtaposent et parfois s'opposent. Dans *Récupérations*, les personnages du bidonville sont récupérés par les médias et placés sur un plateau télé tenant de réalité show. Mais ces personnages sont en même temps irrécupérables.

Le processus du théâtre dans le théâtre qu'utilise dans cette œuvre Kossi Efoui est là encore une pratique du Détour, une « avancée masquée » qui perturbe le sens, qui empêche la définition, le discours fixe et figé. Le spectateur de théâtre n'est-il pas lui-même un spectateur de télévision avide du spectacle de la misère du monde ? Kossi Efoui n'est-il pas lui aussi en train de récupérer pour le théâtre et l'écriture dramatique des figures issues des bidonvilles : l'alcoolique, le fou, la prostituée, la vendeuse d'enfants ?

Le marronnage aussi pratique la ruse mais cette ruse est plus de l'ordre du camouflage, tandis que la ruse employée par la créolisation est du domaine du masque. Quelle est la différence, donc entre le masque et le camouflage ? Tous deux développent les notions de ruse, de tromperie et de déguisement. La différence tient à la notion de visibilité, voire de spectacle. Le masque aboutit à la mascarade, au défilé, au théâtre. C'est la survisibilité du masque qui va permettre de cacher ou plutôt d'aboutir à une ambiguïté du discours. Car le masque est à la fois l'avancée d'un discours de par son esthétique et la preuve d'une illusion, ou d'une dissimulation. C'est le caché-montré, c'est la pratique du Détour. Tandis que le camouflage cherche l'invisibilité, la discrétion, le silence. Il ne peut aboutir au théâtre, il n'est pas en recherche de spectateur. Le marronnage est une ligne de fuite.

En déplaçant le concept de marronnage au sein de l'acte créateur et notamment celui de sa propre création dramaturgique, Kossi Efoui établit une métaphore. La métaphore est le procédé par lequel on transporte la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une analogie, d'une comparaison sous entendu. C'est un procédé en premier lieu rhétorique qui appartient au langage poétique.

Nous venons de le voir, la métaphore lorsqu'elle tente de se placer dans le champ de la philosophie et de l'analyse dramaturgique, peut provoquer des approximations. Mais ce qui est intéressant de noter c'est que la métaphore provoque aussi des émotions. Kossi Efoui participe de ce fait à la

mythification du marronnage.

La mythification du marronnage a eu lieu aux Antilles, là où les sociétés de Noirs Marrons n'existent plus, là où les relations entre les communautés de Noirs Marrons et la société créole n'existent plus et ne développent pas de problématiques et de tensions. Elle est liée à la quête identitaire antillaise qui débuta dans les années 1950 et qui continue de se déployer de nos jours. Il s'agit aujourd'hui notamment de revaloriser l'être créole. D'affirmer la culture créole comme une culture à part entière comprenant et construisant son histoire, ses traditions, son art, sa langue, sa pensée et ses problématiques. Dans cette quête identitaire, le marronnage devint une image forte. La mythification du marronnage se déploya en particulier dans la littérature. Marie-Christine Rochman dans son étude « L'esclave fugitif dans la littérature antillaise » nous explique que c'est notamment avec l'auteur et essayiste Édouard Glissant et son roman *Le Quatrième siècle* paru en 1964 que la figure du Noir Marron s'érigea en héros. Elle parle alors, à la suite de Richard D.E. Burton, de marronnisme.

Inspirée des figures historiques issues des histoires marronnes d'Haïti et de Jamaïque notamment, la figure du Noir Marron, dans la littérature antillaise, incarne toute une symbolique dans la construction imaginaire qu'est l'identité culturelle créole : le désiré historique et le vouloir vivre antillais. La notion de marronnage véhicule des émotions, participe à la cohésion d'un groupe sociétal, se pose comme mythe à l'intérieur de ce qu'à la suite d'Édouard Glissant nous nommerons la « prophétie du passé ».

Kossi Efoui, en définissant son travail comme un acte de marronnage, met lui aussi en évidence une quête identitaire nécessitant l'emploi d'images fortes et symboliques. Le théâtre francophone des diasporas est un théâtre jeune qui se cherche. Il est un phénomène artistique issu du fait colonial. À la fois par la langue et par la forme, il s'inscrit dans un rapport parfois douloureux avec la dualité. « Mes rapports avec la langue française sont des rapports de force majeure » s'écriait Sony Labou Tansi.

Le marronnage incarne non seulement un désiré historique et un vouloir vivre mais aussi une dynamique de création, un devenir. Le marronnage fait rêver le poète, le créateur, le philosophe, l'intellectuel. Il évoque, la rupture, la subversion, la ruse. Il s'agit de rompre avec des servitudes, des aliénations, des conditionnements : les images de l'Afrique et du Noir véhiculées et imposées par l'idéologie raciste, les narrations linéaires poursuivant un cheminement construit par la notion d'histoire en progrès, les discours fixes, unitaires, totalitaires. Il sous-entend un choc, un trauma, un exil, une dépossession de soi et de son histoire. Il exprime la reconstruction de soi, la réhabilitation de son humanité, de son histoire, son identité, par trace, par bribes, pour et en vertu de l'Afrique.

1. Sylvie Chalaye, *Afrique Noir et dramaturgie contemporaine : le syndrome de Frankenstein*, édition théâtral, 2004, p. 34-35.
2. Richard Price et Solly Price, dans *Les Marrons*, éditions Vents d'Ailleurs, 2003, collection culture en Guyane, p. 96.
3. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Gallimard, 1997, p. 48.
4. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Gallimard, 1997, p. 49.
5. Kossi Efoui, *Le Corps liquide*, Carnières, Lansman, p. 42. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle///Article N° : 10493