

*La malaventure* de Kossi Éfoui ou l'éclatement des catégories dramatiques internes

DAKOURY Koudou David

Université Félix Houphouët-Boigny / Cocody-Abidjan (Côte d'Ivoire)

dakouryk@yahoo.fr

&

ASSEKA Tchoman François

INSAAC / Cocody-Abidjan (Côte d'Ivoire)

tchomanfrancois@gmail.com

**Résumé**

Le texte dramatique *La malaventure* de l'écrivain togolais KOSSI Éfoui, étudié sous l'angle de la sémiotique littéraire comme méthode d'approche, obéit rarement au principe de cohérence interne. Il porte de bout en bout les caractéristiques de la déconstruction littéraire en faisant éclater les composantes dramatiques. Les personnages, le dialogue, l'espace-temps se trouvent envahis par des incertitudes. Les personnages, en effet, ne possèdent visiblement pas d'identité et sont difficilement distinguables. Quant au dialogue, il est si désarticulé qu'il ne permet pas au lecteur-spectateur de retrouver une fable normale. L'espace et le temps, pour leur part, sont quasi-insaisissables. L'éclatement de toutes ces catégories dramatiques internes dans l'œuvre donne à découvrir une dynamique nouvelle au niveau de l'esthétique dramaturgique du théâtre contemporain africain. Ces innovations sont d'autant importantes qu'elles répondent au souci des nouveaux dramaturges d'œuvrer pour une liberté créatrice et permettre au lecteur-spectateur d'accorder un sens personnel aux pièces soumises à sa compréhension.

**Mots-clés :** éclatement, catégories dramatiques, personnages, dialogue, espace, temps.

**Abstract**

*The dramatic text La malaventure by the Togolese writer KOSSI Éfoui rarely obeys the principle of internal consistency. It carries from end to end the characteristics of literary deconstruction by exploding the dramatic components. The characters, the dialogue, the space-time are invaded by uncertainties. The characters in fact obviously have no identity and are difficult to distinguish. As for the dialogue, it is so disjointed that it does not allow the reader-viewer to find a normal fable. Space and time, for their part, are almost elusive. The shattering of all these internal dramatic categories in the work reveals a new dynamic in the dramaturgical aesthetic of contemporary african theater. These innovations are all the more important as they respond to the concern of the new playwrights to work for creative freedom and allow the reader-viewer to give a personal meaning to the pieces submitted to their understanding.*

**Keywords:** explosion, dramatic categories, characters, dialogue, space, time.

## Introduction

Le théâtre africain, depuis sa naissance dans les années 1930 jusqu'à la fin de 1979, s'est beaucoup inspiré des principes aristotéliens et du registre de l'époque classique du XVII<sup>e</sup> siècle. Sur cette base, plusieurs dramaturges africains ont produit des œuvres qui respectent les règles prédéfinies pour valoriser leur esthétique. Dans leurs écrits, les principales catégories internes de l'art dramatique en général, c'est-à-dire les personnages, l'espace, le temps et le dialogue, sont exploitées conformément aux règles en vigueur. Mais, à partir des années 1980, apparaissent les nouvelles dramaturgies africaines contemporaines qui bouleversent les normes, selon Aristote, (1996, p.91) du « bel animal » et du classicisme. Celles-ci exigeaient que le texte théâtral se conçoive entre autres selon les trois grandes articulations traditionnelles, à savoir l'exposition, le nœud et le dénouement en s'inscrivant dans le carcan de la règle unitaire. Dans cette conception, les personnages y apparaissent en phase avec leurs discours et interagissent dans un espace-temps en parfaite conformité avec la situation. La dynamique de l'esthétique théâtrale africaine donne désormais naissance à une structure nouvelle dans un élan déconstructiviste d'autant qu'elle obéit rarement au principe de cohérence interne. Pour F. Hallyn (1987, p.320),

La déconstruction fait éclater le texte, le joue contre lui-même. Déconstruire, c'est mettre en cause des oppositions, interroger des hiérarchies, relever des contradictions et des inconséquences. C'est la quête d'une logique aporétique qu'on ne désire pas à proprement parler expliquer, mais dont on veut surtout rendre compte [...] Au cercle herméneutique, elle substitue le paradoxe, voire l'antinomie, la reconnaissance d'un espace tensionnel où des sens se font et se défont sans cesse.

La stratégie déconstructiviste fait voler en éclats l'organisation dite parfaite des catégories dramatiques traditionnelles en leur donnant une allure de chantier en re-construction. Aussi, la fable, les personnages, l'espace-temps, l'action et le dialogue se trouvent-ils envahis par toutes sortes d'incertitudes traduites par les vides, les silences, l'inachèvement. Comment se manifeste concrètement l'éclatement des formes et normes dramatiques internes dans *La malaventure* de Kossi Éfoui ? Qu'est-ce qui en fonde son dynamisme ? C'est selon l'approche méthodologique centrée sur la sémiotique littéraire que cette problématique trouvera certainement sa résolution. A ce sujet, dans *Introduction aux études littéraires*, J. Geninasca (1987, p.49) affirme que

L'opération inductive de la lecture ou de l'analyse consiste à construire le texte comme discours, c'est-à-dire comme résultat de l'acte d'une instance énonciative

présupposée. Il s'agit, en d'autres termes, de réaliser, de manière implicite ou explicite, une opération de sémiosis.

En clair, cette approche est convoquée car elle met en place le modèle des structures des plans de l'immanence et la théorie des relations intersubjectives impliquées par la communication. L'opacité des personnages, l'altération du dialogue et l'impossible fixation de l'espace-temps constitueront l'ossature du cheminement littéraire qui suivra.

### 1. De l'opacité des personnages

Du théâtre classique au théâtre contemporain, la conception du personnage a connu une évolution remarquable. Être imaginaire d'une œuvre de fiction, le personnage au théâtre est incontournable et prend, en général, activement part aux différentes phases du déroulement de l'intrigue.

Dans le théâtre classique, un accent particulier est porté sur la construction du personnage. Celui-ci se situe dans un réseau relationnel clairement établi. Il est en quête d'un objet qui peut être formellement identifié. Pour atteindre l'objet de la quête, il dispose des adjuvants. Ses motivations sont perceptibles pendant l'évolution de l'intrigue. Mais, il est possible d'observer l'existence d'opposants qui contrarient ses initiatives. Ce qui n'est pas le cas dans le théâtre contemporain où l'on observe une décomposition des catégories dramatiques qui se manifeste à travers l'espace-temps, la fable, le dialogue mais aussi le personnage. Certes, des indications – didascalies et intérieur des scènes – permettent au lecteur-spectateur d'établir le portrait physique et moral des personnages dans la dramaturgie classique, mais les nouvelles dramaturgies, pour leur part, procèdent à leur déconstruction. Les personnages semblent être plus à l'image d'une société en crise où l'individualisme et la solitude qu'elle génère déséquilibre l'humain. C'est pourquoi, les êtres de papier en souffrance dans la pièce *La malaventure* apparaissent introvertis, plus réflexifs qu'actifs. A cet effet, S. Chalaye (2001, p.79) affirme que

Le dialogue ne construit pas les personnages, mais les dilue, les confond. Et les voilà en pointillés. Ils ont beau repousser le trait pour tenter de se définir, de se dire, la parole se dérobe et ne laisse que des marques. Pas d'échanges, pas de découverte. Les mots restent suspendus et les personnages semblent des forces vides.

En d'autres termes, il est quasiment impossible de déterminer les actants par le dialogue tant ils demeurent insaisissables.

## ***La malaventure* de Kossi Éfoui ou l'éclatement des catégories dramatiques internes**

\* \* \* \* \*

**DAKOURY Koudou David & ASSEKA Tchoman François**

Les personnages dans *La malaventure* sont également cloués par l'attente d'un retour annoncé de Darling V. Chez Kossi Éfoui, ils sont sans identité et bien plus, celle-ci se brouille. On y fait mention de « quelqu'un qui va revenir ou pas ? » (p.7) ; « qui est à rechercher » (p.9), de gens « puissants qui ont des grenades » (p.14). Le discours amorcé est sous fond de suspens. Le lecteur reste privé d'informations nécessaires à l'identification des personnages. Les protagonistes ne sont repérables par aucun signe extérieur. Ce sont des entités impersonnelles que le dramaturge désigne par des appellations génériques telles que « Elle ». Elles n'ont pas de nom dans certains cas et ne semblent pas en avoir besoin. Dans *La malaventure*, l'incipit ne contient pas des indications qui permettent d'identifier réellement les différents personnages présents sur scène. L'on découvre ceci :

Les personnages :

- Le montreur de pantins
- Edgar Fall
- Darling V
- Elle. (p.6)

Il n'existe aucune trace apparente de la distribution des rôles.

Au niveau de la désignation portée par les quatre personnages mis en scène dans *La malaventure*, l'on perçoit une forme de désarticulation. Kossi Éfoui en effet appelle un de ses personnages Elle. Cette désignation soulève un problème. Grammaticalement, « elle » est un pronom personnel féminin de la troisième personne du singulier. Ce pronom peut revêtir la fonction sujet ou la fonction complément. Il ne s'agit donc pas d'un nom propre. Or, Elle est la désignation que Kossi donne à ce personnage. Elle est toute entière définie par sa féminité. Elle se veut un personnage « amputé », qui n'a pas de nom : « Tu n'as pas de nom. C'est ça qui t'appauvrit », lui dit Edgard Fall. (p.8).

Elle apparaît comme une sorcière, une « diseuse de malaventure » (p.22). Errant, le miroir en main, le long des routes, Elle semble aussi être une prostituée qui va « de coin de rue anonyme en coin de rue anonyme vendre (ses) restes de chair, échangeant (sa) moitié de corps contre une moitié de billet gris » (p.17). Sorcière et prostituée, elle est tout ce que la femme cristallise de fascination et de mépris. Elle pourrait être aussi Rachelle, celle dont la jambe fut amputée et dont on parle à la troisième personne. Elle attend Darling V. Elle espère qu'il l'enlèvera comme un prince charmant le fait avec sa dulcinée car elle est également cette identité vers laquelle Darling V ne peut que revenir. Elle peut représenter cette part identitaire perdue de l'Afrique qui reste ancrée en Darling V : « je t'ai portée coincée dans la peau comme une écharde. Je suis revenu pour guérir enfin de toi » (p.17). Elle est l'amante incontournable.

**Horizons Littéraires**  
**Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine**  
**N° 5 - Décembre - 2021**

\* \* \* \* \*

Elle constitue le leurre que la nature fabrique pour permettre à l'humanité de continuer son chemin. C'est Elle qui peut inventer des avenir et des perspectives de miroirs aux alouettes, c'est-à-dire des pièges pour duper. C'est en cela que le dramaturge Kossi Éfoui désarticule ce personnage à travers la désignation suivante : « Moi, je ne suis qu'une femme née là. Un miroir dans la main pour lire l'avenir, pour séduire, pour flatter, dire santé, bonheur demain, que la terre te soit légère » (p.23).

Le deuxième personnage dont le nom n'apporte pas assez d'informations est celui de Darling V.

Chez le personnage Darling V, l'on peut observer une désarticulation qui se manifeste au niveau même de l'origine et la signification de son nom. Le mot « Darling » a une origine anglaise et signifie « chéri(e) ». C'est un terme affectif qu'on attribue à un être qu'on aime, pour qui on éprouve une véritable affection. Ce n'est non plus un nom propre. Ce nom est accompagné du chiffre romain « V ». Ce chiffre accompagne généralement les titres de noblesse tel « Charles V » pour désigner des personnalités de la classe bourgeoise. Ce qui n'est pas le cas chez le personnage désigné. Il porte un nom inachevé, en suspend, un nom respectable à remplir quand il dit : « J'ai oublié quelque chose. Je suis vidé de quelque chose » (p.32). Il est tout entier le désir d'Elle et constitue son rêve de voyage. Darling est considéré comme le vagabond des carrefours, un voyageur amnésique, qui a toujours fait le choix de partir. Il l'exprime ainsi : « je savais qu'un jour tu t'en irais. Que tu ne t'habitueras jamais à vivre dans l'impasse... tu es né à la nudité » (p.15).

Il est plausible de noter que Elle et Darling V., affichant des identités impersonnelles, sont des désignations génériques. Loin de fixer les personnages, elles les immergent plutôt dans un vaste champ d'interprétations. Darling V. pourrait se lire « *Darling cinq* » ou encore « *Darling vé* ». Le « V » peut se percevoir également comme une abréviation voire une appellation inachevée. De toute évidence, Darling V. est assurément un faux nom car ce personnage en réalité a perdu la mémoire. Elle l'avoue à cet effet : « Lui-même n'en savait rien » (p.11).

Le troisième personnage qui trouve son nom désarticulé est Edgar Fall. Son nom est composé d'un nom africain « *Fall*<sup>1</sup> » et d'un prénom occidental « Edgar ». Cependant, aucune

---

<sup>1</sup>Nom d'origine sénégalaise (Afrique de l'ouest) appartenant au groupe ethnique Wolof.

autre information n'est fournie sur son identité réelle et sa fonction, ni sur ses rapports avec les autres personnages.

Dans le processus de construction du sens, le lecteur-spectateur découvre au fil du temps de la lecture le lien entre les personnages sans toutefois avoir des informations sur leur statut physique encore moins sur leurs âges respectifs. On sait simplement qu'Edgar Fall est l'ami de Darling V. :

Elle : Qui es tu, Edgar Fall ?

Edgar Fall : Son ami qui l'a vu manquer de pain et manger tes seins. (p.9)

Le dernier personnage de la pièce est, quant à lui, désigné par son rôle: Le montreur de pantin. Il s'affiche comme un souffleur voire une voix qui structure la dramaturgie. Il se substitue souvent aux personnages comme s'il leur soufflait leurs répliques. Kossi Éfoui crée son propre univers en conformité avec le style d'écriture qu'il choisit. Le chœur des tragédies antiques ressurgit dans ce texte aux normes réinventées. Le chœur connaît une autre utilisation et n'est pas une reproduction intégrale du modèle grec. Comme l'affirme N. Soro (2017, p.4), citant Virginie Soubrier, « *ses emprunts (celles du chœur) sont détectables, mais en même temps brouillés, éparpillés par une écriture iconoclaste qui refuse la sacralisation du modèle occidental.* ». Le Montreur de pantins, nommé sous ce vocable, est le personnage qui ouvre la pièce en fonctionnant comme le conteur ou le griot africain. Cette façon de réinventer le chœur témoigne de la désarticulation voulue par le dramaturge togolais, s'inscrivant ainsi dans l'art de la subversion de l'écriture dramatique.

La déconstruction des personnages est d'une importance cruciale dans l'esthétique dramaturgique africaine contemporaine. En les rendant inaccessibles, donc difficiles à suivre à la trace, ces auteurs détruisent toute possibilité de s'identifier à eux. Les personnages de *La malaventure* sont des êtres aux identités brouillées par l'implicite qui structure la pièce. Les forces en conflit sont suggérées à travers un discours amorcé sur fond de suspense. Elles restent méconnues du lecteur qui se trouve privé d'informations nécessaires à leur identification. En outre, les personnages sont loin d'être vecteur de l'action. Ils ne sont pas actifs. Ils n'existent qu'à travers leur discours.

## **2. De la dégradation du dialogue**

Dans *La malaventure* de Kossi Éfoui, il n'existe pas un véritable dialogue entre les personnages. C'est plutôt un vrai chaos dialogal qui est servi et qui est traduit le plus souvent par une crise communicationnelle. Les répliques entrecoupées de pointillés expriment le

**Horizons Littéraires**  
**Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine**  
**N° 5 - Décembre - 2021**

\* \* \* \* \*

balbutiement des personnages qui peinent à aller au bout de leurs pensées, comme le montre l'extrait suivant :

Edgar Fall : Edgar Fall. Je suis son ami. Et toi, ton nom ?...Tu veux mon avis ? Tu n'as pas de nom et c'est ça qui t'appauvrit. Je veux te donner le mien : Fall...  
Elle :... (p.8)

Il est ainsi évident que le silence de l'interlocuteur de Fall constitue une entrave aux échanges. Il brouille visiblement la communication.

C'est cette même méfiance qui crée à travers une forte dose d'implicite dans *La malaventure*, ce que A. Ubersfeld (1993, p.12) appelle le « *dialogue troué* ». Le courroux des dirigeants massacrant les proches de l'individu recherché provoque une psychose chez les personnages dont les discours s'avèrent ambigus, dépourvus de certaines précisions. Ils sont perpétuellement sur leur garde, refusent aussi de se dévoiler, de s'impliquer dans leurs propos. L'emploi fréquent du pronom indéfini « on » traduit ce manque d'engagement). La réplique de *Elle* qui essaie de clore le débat dès sa première prise de parole l'exprime éloquentement : « on parle de rien du tout. On n'a pas rendez-vous » (p.7). Non seulement celle-ci ne répond pas à la préoccupation de Edgard Fall, mais elle cherche plutôt à l'identifier en demandant son nom. Son interlocuteur ne satisfera pas non plus sa curiosité, mais l'accablera au contraire de questions. Le dialogue s'amorce, ici, sous forme de suspense en ce sens que le sujet de la conversation reste inconnu du public : « on parle de quelqu'un qui va venir ou pas ? » (p.7). Cette construction énigmatique du « *dialogue qui se met sous pli* » (TRAORÉ, 2005, p.398) contribue à produire la tension dramatique visible à travers les attaques verbales des personnages. Le lecteur-spectateur semble ainsi éjecté du processus communicationnel et ne peut envisager aucune prise sur les discours proférés. En majorité, les unités scéniques ne sont pas animées de dialogues, les paroles prononcées par les personnages semblent se confondre en des discours à visée idéologique :

Edgar Fall: Tu es Darling V.  
Darling V.: Vous ...?  
Edgar Fall : Vous êtes Darling V.  
Darling V. : Je suis. C'est grave ?  
Edgar Fall : Abidjan-les-Maquis.  
Darling V. : Quelle année ? (p.36).

La désarticulation use généralement d'un type de discours appelé « faux discours » ou monologue alterné que l'on retrouve aussi dans l'esthétique du théâtre contemporain. Par monologue, J.P. Ryngaert (1993) entend, un texte pour un personnage. Les monologues en effet

## ***La malaventure de Kossi Éfoui ou l'éclatement des catégories dramatiques internes***

\* \* \* \* \*

**DAKOURY Koudou David & ASSEKA Tchoman François**

proposent des points de vue multiples sur une même réalité, reçue ou vécue différemment. C'est le cas ici entre Le montreur de pantins et Darling V de la page 28 à la page 30 :

Le montreur de pantins : C'est bon, vous pouvez disposer. C'est à ce moment qu'elle s'est levée. Jusque-là, elle était restée assise à subir la question, à présupposer ce qu'on lui voulait ainsi, avec désormais la même question posée sans cesse, sans fin : ' Mot à mot, que raconte Darling V. ?'(p.28).

(...)

Des questions ? Que faut-il faire pour ne pas crier ? Et d'un...(p.29)

Darling V : l'homme qui répondit non à la question était fatigué. Il était vieux. Et, passé 6 heures du soir, il disait non à tout : à la mendiante qui réclamait deux francs, à l'ami qui conviait à un verre, à l'enfant qui envoyait une balle dans son jardin. Il disait non. Il ne renvoyait pas la balle. Et quand on frappait à sa porte, passé 6 heures du soir, il disait non (...).

C'était le bigleux, 50 ans, taille moyenne, signe distinctif : œil vitreux, œil gadget de sorcier voyeur, caméra truquée. Point de mire (p.30) .

Il est à remarquer que ces répliques sont conçues non sur la base d'une réponse logique à un interlocuteur, mais davantage sur la base d'une sorte de choralité où chaque personnage feint de répondre à l'autre. L'œuvre de Kossi Éfoui, selon E. Gbouablé (.....) renferme une parole qui « vole en éclat » dont la distribution en répliques répond moins à la construction d'un discours cohérent qu'à la monstration des contradictions présidant au conflit dramatique.

La fable dans *La malaventure* est morcelée : la pièce comporte, en effet, plusieurs récits. Le premier est celui du montreur de pantins. Cette histoire à la fois banale et absurde fait allusion à un homme dont on raconte qu'il « s'est tenu debout sur son orteil [...] sans conter ni jours, ni heures » (p7), qu'il « avait des cartes de géographies pleine la tête » et que « l'on a finalement envoyé vers l'asile » (p. 7). Ce discours faisant office de didascalie cède la place à un deuxième récit tournant également autour d'un inconnu qui doit arriver et que les interlocuteurs ne nommeront pas. De leur dialogue, constamment sans incident apparent, surgit une information capitale qui va s'amplifier dans les pages suivantes : la mutilation des proches du personnage attendu. Cet extrait le justifie clairement : « [...] autour de lui tout tremblait. Il serrait une main. Le lendemain, coupée. Il caressait une gorge. Tranchée. Son oncle, le bigleux, le nez dans les livres : couic. Tous ceux qu'il touchait mourraient. Ceux à qui il parlait [...] » (p. 9).

En bref, tous ces procédés contribuent à l'éparpillement, la désarticulation, formellement rattachés à la théorie déconstructiviste.

### 3. L'impossible fixation de l'espace et du temps

La spécificité du théâtre complexifie la notion d'espace puisqu'il en existe deux types : l'espace scénique destiné à la représentation, qui subit le travail du scénographe et du metteur en scène et l'espace dramatique qui préserve la littérarité du texte théâtral. L'espace dramatique fait abstraction de la scène pour situer le théâtre du côté du texte et rendre possible l'analyse du matériau poétique qu'il offre et auquel sont applicables toutes les méthodes d'analyse du texte littéraire. L. Blédé (2016, p.19) précise que « L'espace dramatique est l'univers dans lequel se meuvent les personnages du texte dramatique (écrit). L'espace scénique renvoie au lieu matériel de la pratique du jeu théâtral, avec la claire conscience que le personnage de théâtre est non de papier mais homomatériel ».

Ce qui signifie évidemment que sur la scène, le personnage qui au départ était un être fictif devient réel et visible.

Quant au temps scénique, selon P. Pavis (1996, p.350), il est « à la fois celui de la représentation en train de se dérouler et celui du spectateur en train d'y assister. Il consiste en un présent continu, qui ne cesse de s'évanouir, en se renouvelant sans cesse ».

En outre, il spécifie le temps dramatique en indiquant qu'il « s'analyse lui aussi selon une double modalité, par l'opposition entre l'action et l'intrigue, la fable et le sujet, l'histoire ou le récit, à savoir le rapport entre l'ordre temporel de la succession des éléments dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur description dans le récit ».

Le temps et l'espace constituent donc deux données essentielles au théâtre. Toutefois, leur construction rigoureuse ne semble pas être chez Kossi Éfoui une préoccupation majeure. Ces deux catégories connaissent, dès lors, une instabilité permanente à l'image des soubresauts qui gouvernent la pièce.

*La malaventure* s'ouvre dans un cadre spatial dont les repères ne sont pas fixés. Les personnages qui n'ont ni identité physique ou psychologique ni référent historique ou social affiché laissent s'échapper une forme de « mémoire saturée ou raturée des morceaux d'histoire sans lien logique avéré » (D. Traoré, 2013, p.201). Ils vacillent inlassablement entre un « ici » et un « ailleurs ». On comprend dès lors qu'une telle œuvre ne saurait se satisfaire d'une lecture univoque. L'auteur ne donne pas assez d'indications sur l'espace. L. Blédé (2016, p.19) affirme cependant que « le lecteur imagine l'espace dramatique selon ce qu'en disent les personnages et les didascalies ». Ce qui apparaît comme un phénomène rare dans la pièce de Kossi Éfoui.

## ***La malaventure de Kossi Éfoui ou l'éclatement des catégories dramatiques internes***

\* \* \* \* \*

**DAKOURY Koudou David & ASSEKA Tchoman François**

La parole tire sa densité de sa complexité inhérente à la juxtaposition de deux espaces que sont l'espace vécu et l'espace évoqué. La relation qu'entretiennent ces deux espaces détermine, pour une large part, la pertinence sémantique de l'espace dramatique.

Cette réalité dramaturgique n'échappe pas à Kossi Éfoui dans l'écriture de ses pièces. Deux adverbes de lieu antinomiques facilitent la différenciation entre espace vécu et espace évoqué : ce sont « ici » et « là-bas » dans *La malaventure*. « Ici » marque l'actualisation tandis que « là-bas » projette dans l'ailleurs, fruit d'une construction. Or, dans le texte dramatique de l'auteur foisonnent une dizaine d'emplois de l'adverbe de lieu « là-bas », signes explicites d'un espace évoqué qui laisse poindre en filigrane l'exil et l'errance. L'espace est un carrefour quelconque sans aucune précision. Ce lieu affiche une neutralité que renforce « là-bas » désignant la provenance de Darling V.

L'espace et le temps dans les nouvelles dramaturgies africaines sont difficiles à situer. Autant que l'espace qui renvoie généralement à un « *ici* » ou à un « *là-bas* », le temps lui, peut s'inscrire simultanément dans un flanc du passé ou refléter un pan de notre actualité trouble ou se projeter inéluctablement dans un futur improbable. Souvent, l'espace-temps parvient à s'échapper d'une mémoire fragmentée. On remarque dans presque toute la pièce une imprécision de l'espace. Il peut être donc considéré comme un lieu ouvert qui donne sur divers horizons où il n'existe véritablement rien de bâti, de circonscrit et de fixe. Tout individu s'y retrouve et peut se permettre d'agir comme il le veut.

### **Conclusion**

Les normes et formes dramatiques internes dans *La malaventure* connaissent un éclatement spectaculaire. Si les personnages de Kossi Éfoui sont insaisissables en raison de leur identité inexistante, le dialogue, qui logiquement devait permettre de la découvrir, est lui-même brouillé et désarticulé. La dimension spatio-temporelle subit également ...n'en est non plus épargnée. Le lecteur-spectateur ne peut la maîtriser. Tout cela participe du dynamisme de l'écriture du texte théâtral. Deux enjeux majeurs sont à mentionner dans cet élan de réinvention. D'une part, sur le plan esthétique, il importe de rendre dynamiques les dramaturgies africaines soucieuses de relever des défis de réinvention des formes théâtrales, d'inventer de nouvelles structures capables d'enrichir et par conséquent donner une autre résonance aux écritures théâtrales africaines. L'écriture dramatique se présente ainsi comme une fabrique où s'exprime la liberté créatrice des auteurs aux fins de donner naissance à des œuvres ouvertes qui ne peuvent s'empêcher de dire le monde et ses diversités ; qui diluent les réalités locales africaines

**Horizons Littéraires**  
**Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine**  
**N° 5 - Décembre - 2021**

\* \* \* \* \*

dans la globalité des absurdités de la condition humaine. D'autre part, au niveau de l'interprétation du texte, le lecteur-spectateur qui désormais ne s'affiche plus comme un consommateur passif, mais un acteur chargé de combler les vides laissés par l'auteur peut lui accorder une dimension polysémique. Dès lors, il devient concomitamment un récepteur et un émetteur. Les nouvelles dramaturgies africaines, à l'instar des dramaturgies françaises contemporaines, dévoilent ainsi leurs spécificités à travers le génie créateur de leurs auteurs. Kossi Éfoui a agréablement réussi à enfouir son talent et son ingéniosité dans ce moule intrigant.

**Références bibliographiques**

**Corpus**

KOSSI Éfoui, *La malaventure*, Éditions Lansman, 1993.

BLÉDÉ Logbo, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI, 2016.

DELCROIX Maurice, HALLYN Fernand, (sous la direction de), *Introduction aux études littéraires*, Duculot, Paris-Gembloux, 1987.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

**Thèses et articles**

CHALAYE Sylvie, « *Kossi Éfoui : rencontres et point de suspension* » in *Théâtre/public* N°158, Gennevillier, Mars-avril 2001.

GBOUABLE Edwige, *Des écritures de la violence dans les dramaturgies d'Afrique noire francophone (1930-2005)*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, février 2007.

SORO N'golo Aboudou, « *L'exilé de Marcel Zang et Bintou de Koffi Kwahulé : des écritures subversives de la dramatisation de la figure de l'immigré* » in *Songuir*, revue scientifique des lettres, arts, sciences humaines et communication, Université Peleforo Gon Coulibaly, Numéro 001, décembre 2017

TRAORÉ Dominique, « *Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone* » in *L'annuaire théâtral* (53-54), 2013.

TRAORÉ Dominique, *Pour une poétique du dialogue dans le théâtre négro-africain d'expression française*, (thèse d'étude théâtrale), Paris III, Sorbonne nouvelle, 2005.

**Dictionnaire spécialisé**

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.