



REVUE *Beyra*

Revue des Sciences de la Communication,
du Langage, des Lettres et des Langues



ISSN-L : 3105-3238

ISSN-P : 3105-322X

Numéro : Décembre 2025



Email : revuebeyra@gmail.com
Site web : www.revuebeyra.net



REVUE BEYRA

Revue des Sciences de la Communication,
du Langage, des Lettres et des Langues



UFR des Lettres et des Arts
Université Peleforo GON
COULIBALY
(Korhogo - Côte d'Ivoire)

ÉQUIPE ÉDITORIALE

- **Directeur de Publication** : KOFFI Hamanys Broux De Ismaël, Maître de Conférences
- **Directeur de Rédaction en Chef** : KOUAME Koia Jean Martial, Professeur Titulaire
- **Directeur de Rédaction** : KOUASSI Konan Stanislas adjoint, Maître de Conférences

COMITE DE RÉDACTION

- KOUASSI Konan Stanislas
- KOFFI Hamanys Broux De Ismaël
- YAO Koffi Armand
- KOUASSI Kouakou Jean Michel

COMITE DE LECTURE

1. KADJA Sahoun Francis
2. SIKA Kouamé Prosper
3. KAMAGATÉ Ouattara Bakary
4. COULIBALY Sirabana
5. YAVO Doffou Brice Anicet
6. WAHI Djokouri Innocent
7. KOUADIO Xavier
8. COULIBALY Daouda
9. KOUAKOU Brou Médard
10. KOUASSI N'dri Maurice
11. YAO Koffi Armand
12. KAMAGATE Vahama
13. AGNEY Ahou Florence
14. KOUAKOU Francis Pacôme
15. ABAKA Kouassi Gérard

COMITE SCIENTIFIQUE

1. Prof. ABOLOU Camille Roger, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
2. Prof. IRIE Bi Gohy Mathias, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
3. Prof. KOUAMÉ Koia Jean Martial, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)
4. Prof. ABOA Abia Alain Laurent, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)
5. Prof. OULAI Jean-Claude, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
6. ADOU Kouadio Antoine, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
7. GBAKRÉ Andoh Jean Marie, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
8. SILUE Gnénébelougo, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)



9. GACHA Franck-Gautier, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
10. ASSANVO Amoikon Dyhie, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)
11. NIAMKEY Aka, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
12. TAPÉ Jean-Martial, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)
13. GOKRA Dja André Ouréga Junior, Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
14. GNAYORO Jean Florent Romaric, Université Peleforo GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)
15. TOPPE Eckra Lath (Côte d'Ivoire)
16. KOUACOU N'goran Jacques, Université Félix Houphouët Boigny (Côte d'Ivoire)

Marketing & Publicité : Dr N'GUESSAN Dedou G. F. / Dr ESSÉ Kotchi Katin Habib

Web Master / Infographie : Sanguen KOUAKOU

PRESENTATION DE LA REVUE BEYRA

BEYRA est l'appellation en langue baoulé (Centre de la Côte d'Ivoire) du Touraco vert. Il s'agit d'un bel oiseau des savanes qui se caractérise par sa grande beauté. En outre, cet oiseau au chant mélodieux et au beau plumage multicolore se présente comme le symbole de la beauté et du brassage. L'harmonie des couleurs que renferme son plumage constitue une source d'inspiration intarissable. Elle invite à s'inscrire dans une dynamique interculturelle et interdisciplinaire au bénéfice de la science.

Ainsi à l'image de ce bel oiseau, la Revue interdisciplinaire BEYRA ambitionne de publier des articles scientifiques inédits au confluent des Sciences de la Communication, du Langage, des Lettres et des Langues. Logée au sein de l'UFR des Lettres et des Arts de l'Université Peleforo GON COULIBALY, la Revue interdisciplinaire BEYRA publie des contributions théoriques ou des résultats de recherches de terrain des Chercheurs, Enseignants-Chercheurs et Étudiants des champs disciplinaires ci-dessus énumérés.

La Revue scientifique interdisciplinaire BEYRA transcende les frontières pour donner la possibilité aux Chercheurs, Enseignants-Chercheurs et Etudiants de tous les horizons de soumettre des travaux originaux et inédits. Dans cette dynamique, la Revue interdisciplinaire BEYRA lance pour chaque numéro des appels à contributions à travers les canaux de diffusion existants.

RECOMMANDATIONS AUX AUTEURS & DISPOSITIONS PRATIQUES

La Revue scientifique BEYRA est une revue électronique semestrielle qui publie des articles originaux en Sciences de la Communication, du Langage, des Lettres et des Langues.

Modalités de soumission

Les propositions de contribution doivent comprendre :

- le titre envisagé (Times New Roman, taille 20, caractères d'imprimerie, centré) ;
- le nom et le (s) prénom (s) (Times New Roman, taille 12, Premières lettres en majuscule, centré);
- le rattachement institutionnel et les coordonnées (e-mail) du ou des auteurs ;
- deux résumés en français et en anglais (250 mots maximum, interligne simple) ;
- 5 à 7 mots-clés en français et en anglais ;
- le texte complet (7600 mots maximum), en version Word, Times New Roman 12, interligne simple.

Tout paragraphe est nécessairement marqué par un alinéa d'au moins un (01) cm à gauche pour la première ligne.

NORMES DE RÉDACTION ET DE PRÉSENTATION

Toutes les contributions doivent adopter, pour la rédaction, les NORMES CAMES (NORCAMES/LSH adoptées par le CTS/LSH, le 17 Juillet 2016 à Bamako, lors de la 38ème session des CCI) concernant la rédaction des textes en Lettres et Sciences humaines).

Extrait NORCAMES (Lettres et sciences humaines)

La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit:

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom (s) et Nom de l'auteur, Institution d'attache, Adresse électronique, Résumé en Français [250 mots maximum], Mots clés [7 mots maximum], [Titre en Anglais] Abstract, Keywords, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.
- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français [250 mots au plus], Mots clés [7 mots au plus], [Titre en Anglais], Abstract, Keywords, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.
- Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1.; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.). (Ne pas automatiser ces numérotations)

Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets (Pas d'Italique donc !). Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois (03) lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : – (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l’auteur. Nom de l’Auteur, année de publication, pages citées) ; – Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l’auteur. Nom de l’Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

– En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d’élargir l’histoire des mathématiques de telle sorte qu’elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d’accroître le domaine des mathématiques : alors qu’elle s’est pour l’essentiel occupée du groupe professionnel occidental que l’on appelle les mathématiciens (...) ».

– Pour dire plus amplement ce qu’est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu’elle peut porter le développement et l’histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu’on ne s’y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l’encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l’on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l’appellation positive d’économie populaire.

- Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu’il le dit :

le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

Les sources historiques, les références d’informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

Les divers éléments d’une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l’auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées par l’article dans la revue ou l’ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d’un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d’un ouvrage, d’un mémoire ou d’une thèse, d’un rapport, d’une revue ou d’un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d’édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l’édition (ex : 2^{de} éd.).

Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Par exemple :

Références bibliographiques

AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Éthique, politique, société*, Paris, Gallimard.

BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.

DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, «Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre», *Diogène*, 202, p. 145-151. 4.

DIAKITÉ Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.

SOMMAIRE

Sciences de l'information et de la communication

- 1. Discours politique et développement en Côte d'Ivoire**
SIKA Kouamé Prosper et Coulibaly Sirabana..... 1-11
- 2. La radio : médium de communication, d'éducation et d'échanges culturels en Afrique et dans le monde**
KOFFI Hamanys Broux De Ismaël12-26
- 3. Perceptions et usages du téléphone mobile par les élèves du lycée municipal de Nabitenga**
SIMPORÉ Oumar et SANWIDI Jacob Boëyidwendé.....27-40
- 4. Communication et promotion de la langue ébrié en pays atchan : défis de la transmission intergénérationnelle pour un développement durable en Côte d'Ivoire**
Dre GBLIGA née AGBA Djoman Cynthia.....41-53
- 5. Les emojis en communication : un nouveau langage numérique**
Eba Victoria KAMENAN et Gnamian Marius-Joel KAMENAN.....54-63
- 6. Incidence de l'éducation et la communication dans la construction des perceptions du développement durable chez les étudiants de l'Université Peleforo GON COULIBALY**
KOUAKOU Francis Pacôme.....64-78
- 7. Intelligence artificielle et mondialisation des cultures**
WAHOGNIN Laurent Ouattara et TOUMAN Kouadio Hyppolite.....79-88

Grammaire et linguistique

- 8. Manifestations et incidences du contact de langues en Côte d'Ivoire**
KOUASSI Konan Stanislas.....90-102
- 9. Humour et dédramatisation du réel dans les œuvres romanesques : cas des soleils des indépendances de Ahmadou Kourouma**
KAMAGATÉ Ouattara Bakary.....103-116
- 10. Les effets syntaxiques et esthétiques de l'asyndète dans *fer de lance* de Zadi Zaourou**
BLÉHI Dally Éric.....117-130
- 11. Identification des situations communicationnelles associées aux attitudes posturales, mimiques et gestuelles chez les TSA scolarisés en primaire de Côte d'Ivoire**
Serge Abdul Privat ZAMBLÉ.....131-139
- 12. L'effet paradoxal du suivi post-implant cochléaire : régler et rééduquer ne suffit pas. Étude ivoirienne sur le développement du langage**
Jean Philippe BOKO et Koia Jean Martial KOUAME.....140-152

- 13. L'adaptation des manuels de français du primaire aux réalités sociolinguistiques ivoiriennes : enjeux didactiques et perspectives**
KOUMA Affoua Blandine Alexandra.....153-165
- 14. Perception et prise en charge des enfants dyspraxiques vivant dans un environnement bilingue en Côte d'Ivoire**
Akesse Patricia Marie N'ZI,
Abenan Tamia Elisabeth ADOU.....166-173
- 15. La place de l'orientation professionnelle dans le processus d'apprentissage des élèves du secondaire en Côte d'Ivoire**
KOUASSI Amlan Foué Prisca.....174-184
- 16. Les enseignants de français au secondaire en Côte d'Ivoire : quels contenus et enjeux pour leur formation continue ?**
DIOUA Louis Slène.....185-194

Littératures et civilisations

- 17. L'échec au théâtre et ses résonances héroïques : cas de *Soundjata, lion du manding* de Laurent Gbagbo**
KOUASSI Kouakou Jean-Michel.....196-210
- 18. La polyvalence des personnages dans le théâtre de Kossi Efoui : modalité d'émergence d'une conscience prométhéenne**
Sogotiènin Ramata TRAORÉ.....211-226
- 19. L'étranger dans *L'affaire Lerouge* d'Émile Gaboriau : entre étrangeté et discours de proscription**
AHIOUA-ATSÉ Patricia.....227-236
- 20. Style et programmation spatiale dans le film *Buud yam* de Gaston Kaboré**
Abdoulaye SÉRÉ et Daouda DAO.....237-249

Langues

- 21. Social media and adolescents self-education in burkina faso: learning opportunities and information risks**
SORGHO/Zinsonne Félicité Marie Lucile.....251-264
- 22. The meaning of maya angelou's i know why the caged bird sings**
KONAN N'goran Clément et ADOUPO Acho Patrice.....265-277

LA POLYVALENCE DES PERSONNAGES DANS LE THÉÂTRE DE KOSSI EFOUI : LA MODALITÉ D'ÉMERGENCE D'UNE CONSCIENCE PROMÉTHÉENNE

Sogotienin Ramata TRAORÉ

Université Peleforo Gon Coulibaly-Korhogo RCI

sogotienintraore85@gmail.com

Résumé

La polyvalence des personnages dans *Io (Tragédie)* s'apparente à la symbolisation d'une conscience Prométhéenne. Kossi Efooui déploie sur une scène plurielle des acteurs qui se métamorphosent perpétuellement dans un temps désarticulé, signe du renouvellement d'une existence. Ainsi, le lecteur-spectateur en prend conscience et y appréhende une dimension positive de tout exil qui permet de renaître autrement d'un passé douloureux comme le fait *Io*. Kossi Efooui propose, par le biais du dédoublement, la renaissance de l'Africain qui se trouve à un carrefour du fait de la fragmentation de son identité. Cette étude présentera des personnages aux identités polyvalentes, les mises en perspective structurale et sémantique de la pièce comme les aspects du dédoublement qui ont pour incidence l'émergence de la conscience Prométhéenne, symbole d'un espoir certain.

Mots clés : dédoublement, conscience prométhéenne, renaissance, instabilité, métamorphose.

THE VERSATILITY OF CHARACTERS IN KOSSI EFOUI'S THEATER: THE EMERGENCE OF A PROMETHEAN CONSCIOUSNESS

Abstract

The doubling in *Io (Tragedy)* is akin to the symbolization of a Promethean consciousness. Kossi Efooui deploys on a plural stage actors who are perpetually metamorphosed in a disarticulated time, a sign of the renewal of an existence. Thus, the reader-spectator becomes aware of it and apprehends there a positive dimension of any exile which makes it possible to be reborn differently from a painful past as *Io* does. Kossi Efooui proposes through duplication, the rebirth of the African who finds himself at a crossroads due to the fragmentation of his identity. This study will present characters in identity versatility, the structural and semantic perspective of the play as well as the aspects of duplication that have an impact on the emergence of Promethean consciousness, an indication of hope.

Keywords : duplication, Promethean consciousness, rebirth, instability, metamorphosis

Introduction

Le théâtre de Kossi Efooui traite des souffrances et des humiliations de l'Afrique qui résultent des méfaits de la colonisation. En réalité, l'ambition de Koffi Efooui est de mettre en valeur des figures archétypales capables d'éclairer les Africains sur la dialectique entre l'identité du sujet et l'expérience de la douleur. Pour cela, il met en scène des modèles de grandeur d'âme face à l'épreuve, inscrits dans une logique proche du stoïcisme. Ces figures invitent chacun et plus particulièrement les Africains à se réarmer moralement et mentalement

devant le malheur, la souffrance ou la persécution, afin de se réinventer de nouvelles raisons d'exister. Car l'apitoiement sur soi est la pire posture qui conduit incoerciblement et fatalement à la résignation morbide et à l'inertie pathologique.

Or, dans la quête de la suprématie qui caractérise les relations internationales, dans le contexte actuel de la mondialisation, il est plus que nécessaire pour l'Afrique d'avoir ses héros, disons ses Prométhée, capables de voler le feu aux dieux pour faire passer l'homme du stade d'homo sapiens à celui d'homo-faber. À l'image de l'action de Prométhée, Kossi Efoui invite ses concitoyens à « voler le feu de l'Occident », c'est-à-dire acquérir la connaissance, le savoir, l'intelligence du progrès et de la civilisation pour permettre au continent noir de se construire une identité en accord avec ses propres valeurs à l'effet d'impulser son émergence sur l'échiquier international. Cette conscience Prométhéenne est incarnée par Io, le personnage éponyme de *Io (Tragédie)*, qui, bien qu'outrageusement violée par Zeus se mue continuellement et renaît chaque fois qu'elle en a la possibilité.

La lecture de cette œuvre s'apparente à un voyage dans l'infini, à une forme d'errance dans un univers onirique et fabuleux. La métamorphose ininterrompue des personnages et de l'espace dans cette pièce est la représentation scénique et liturgique de la philosophie du dédoublement qui prône la quête d'un espace et d'une identité de résilience individuelle et/ou collective. Aussi le dédoublement, dans cette œuvre, traduit-il la technique de la mise en abyme, de la démultiplication, du syncrétisme, de la duplicité, de la dénégation à travers les formes multiples du temps, de la scène et des personnages. Pour réussir cette étude, il s'adopte la problématique suivante : quels sont les différents niveaux de dédoublement dans cette pièce de Kossi Efoui, comment le dramaturge utilise-t-il la technique du dédoublement pour matérialiser la conscience prométhéenne dans son théâtre, quelles sont les incidences idéologiques liées à cette option de l'auteur ?

La présente réflexion se propose alors de répondre aux hypothèses suivantes : Comment le dédoublement se matérialise-t-il dans le jeu des acteurs, au niveau de la structure et de sa sémantique de la pièce ? Comment la conscience prométhéenne est-elle indispensable à toute révolution mentale ?

L'objectif de cette étude est de montrer comment le dramaturge a recours à différents niveaux de dédoublement pour poser la problématique de l'identité de l'africain, victime des faits de l'histoire (la colonisation et la mondialisation) afin d'insuffler en lui l'émergence d'une conscience prométhéenne. 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 niveaux de dédoublement qui concourent à la mise en scène de la conscience prométhéenne.

Quant à la sociocritique permettra de faire ressortir les incidences de la polyvalence des identités, de la mise en abyme structurale et sémantique 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. La sociocritique participera ainsi à cerner l'idéologie du dramaturge.

Ces deux méthodes permettront de répondre à ces différentes interrogations suivant trois axes : l'analyse des différents aspects de la technique du dédoublement dans *Io (Tragédie)*, d'une part, la mise en perspective structurale et sémantique de la pièce d'autre part, la renaissance de l'homme noir par l'appropriation de la conscience prométhéenne de l'autre encore.

1. Des personnages aux identités polyvalentes ou multiples

Le dédoublement, dans *Io (Tragédie)*, fonctionne comme un moyen de résistance à un système d'aliénation. En effet, par le biais de plusieurs situations complexes, Kossi Efoui invite le lecteur-spectateur à s'interroger sur des faits de société afin de se défaire de tout anéantissement politique, social ou culturel. Il procède ainsi par une « quête identitaire » (C. Makhélé, 2011, p.240) qui se traduit par la déconstruction de toutes les identités des personnages. La représentation du dédoublement des personnages dans la pièce est saisissante. P. Pavis (2006, p.7) note que :

Pour saisir le jeu de l'acteur, il est en effet besoin, comme lecteur, mais aussi comme spectateur, de mettre en rapport l'énonciation globale (la gestuelle, la mimique, l'intonation, les qualités de la voix, le rythme du discours) avec le texte proféré ou la situation campée. Le jeu se décompose alors en une séquence de signes et d'unités qui assurent la cohérence de la représentation et l'interprétation du texte.

Ces propos laissent entendre que la saisie d'une représentation théâtrale est tributaire de la corrélation entre le jeu scénique et les acteurs. Il donne ainsi la possibilité à l'acteur d'être continuellement en métamorphose, d'adopter de multiples postures. On procédera ainsi à l'analyse de l'identité polyvalente des personnages à partir du jeu de marionnettes et des procédés de métamorphose mis en scène.

1.1. Le jeu de marionnettes

Le jeu de marionnettes dans l'art dramatique n'est pas une invention nouvelle, ni récente. Le marionnettisme est, en effet, un art ancien, traditionnel qui se pratique presque dans tous les continents. Selon C. Zurbach (2021, p.32), il s'est revitalisé dans « les dernières décennies du XXe siècle ont été marquées par l'affirmation progressive de l'esthétique du performatif [...] et à l'émergence de nouvelles formes théâtrales ou nouvelles dramaturgies [...] issues d'un virage dit post-dramatique des arts de la scène ». Les dramaturges se sont appropriés cette mutation du théâtre, notamment en Afrique où l'art dramatique « manifeste une étonnante

vitalité », ces dernières décennies, « caractérisée par l'interdépendance des genres et l'hétérogénéité » (M. Dahou, 2013, p.79). Kossi Efoui en apporte la preuve dans cette pièce. Il associe, en effet, la marionnette à l'acteur de manière à ce que :

Lorsque l'acteur recherche la perfection et la difficulté du geste, il lui vient toujours à l'esprit la métaphore du pantin désarticulé, maniable selon le moindre caprice, marionnette capable de répondre à toutes les injonctions d'un manipulateur des gestes et des voix. P. Pavis (2006, p.197).

Le jeu de marionnettes au théâtre est caractérisé par l'absence d'autonomie de l'acteur étant donné que ses jeux sont coordonnés par un manipulateur, un directeur de théâtre qui indique à la marionnette ses actions. Elle exécute les ordres de celui qui la dirige. Cette didascalie de *Io (Tragédie)* en est une exemplification :

*On voit Anna avec la marionnette d'Io. Anna coiffe la marionnette d'Io.
Même perruque qu'elle : unique tresse en piqué, de la nuque au ciel,
brins de cheveux ramassés en « nattes » autour de l'antenne, le front rasé.*

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau I, p.10).

On y découvre que la marionnette d'Io est la parfaite réplique d'Anna à travers le code vestimentaire et les traits physiques représentés. Le lecteur-spectateur voit Anna préparer la marionnette pour son jeu au cours duquel elle en coordonnera les actions ou jouera concomitamment avec elle. Les indications scéniques « Anna et la marionnette », « Anna, voix et marionnette », « Anna, souffle et marionnette » en attestent. Dans ces différentes scènes, Anna et la marionnette Io sont en relation fusionnelle, indissolublement unies. Le lecteur-spectateur assiste, en réalité, à un tableau de dédoublement dans lequel le jeu scénique d'Io est coordonné selon les désirs d'Anna. Mais, sous le prisme de l'analyse ou du discernement, ce jeu de dédoublement est une mise en scène, par le procédé de la distanciation, de la manipulation des êtres humains par leurs semblables tels que « Zeus l'Olympien » (dont le « pseudonyme était Dieu »), à qui reviennent toutes les décisions et leurs applications dans une société de type théocratique, monarchique ou féodal. Kossi Efoui illustre ainsi la possibilité pour les êtres humains d'être manipulables ou manipulés jusqu'à perdre toute capacité de réflexion, de conscience ou de mobilité. Le jeu de marionnettes, dans cette œuvre, participe de la sorte à l'éveil de l'esprit critique du lecteur-spectateur sur certains faits de société spécifiquement dans les domaines politiques, culturels ou religieux où les masses sont très souvent l'objet de manipulation. Le but de ce dédoublement, par le jeu de marionnettes, est de permettre au lecteur-spectateur de réaliser que toute vérité ou réalité pourrait être sujet d'une manipulation dont il doit pouvoir se défaire. Au demeurant, l'identité polyvalente peut également être la résultante du syncrétisme.

1.2. Le dédoublement identitaire par le syncrétisme

Le phénomène du dédoublement « n'est plus seulement un reflet, mais plutôt une succession de propositions ludiques qui englobent l'imaginaire du sujet. » Pavlova (2001, p.30) ; il permet d'« [explorer] l'intériorité humaine » E. Racine (2014, p.5). Celle-ci est révélatrice d'une identité multiple qui est le résultat d'une sorte de syncrétisme. À en croire P. Pavis (2006, p.5) ce syncrétisme survient lorsque « deux comédiens jouent un personnage ou

une facette particulière du personnage. Un même acteur peut aussi concentrer plusieurs sphères d'action (la combinaison de plusieurs systèmes de pensées). ». Cela se perçoit bien dans *Io (Tragédie)* où la possibilité est donnée à l'acteur de jouer plusieurs rôles sur scène. Par le jeu du dédoublement, il se métamorphose, passe d'un personnage à un autre, manifeste sa tension psychologique. C'est l'exemple de Masta Blasta qui incarne conjointement ou alternativement Prométhée, Le Hoochie-Koochie-man et Héphaïstos, ou encore Anna, qui est à la fois Io, la fille violée, la mère du fils de la mère. Mais, au-delà de ces protagonistes, Anna apparaît, tour à tour, comme la figure de l'Afrique violée par le colonisateur (le symbole d'une Afrique hybride, traversée par une culture étrangère), une icône, une figure emblématique ou une héroïne qui dénonce la barbarie et l'injustice des sociétés dictatoriales. Quant au fils de la mère, le fruit du viol, il représente, au-delà de son rôle de fils d'Anna, l'avenir de l'Afrique. Le dialogue ci-après illustre ces propos :

Anna et la marionnette

L'honneur du héros, c'est d'outrager la fière
Celle-là
Io
Que Zeus outragea d'abord
Les lieux de la scène s'appellent la Maison du
Père
D'abord la fit traîner hors de la maison du père
Les lieux de la scène s'appellent Dehors
Où il est écrit que l'acte de viol a eu lieu
Ensuite il est écrit
[...] Hors de la maison du père
Hors du pays
Exilée
de pays en pays depuis lors
Les lieux de la scène s'appellent la Face de la terre
La marionnette. Volte-face.
Sa voix maintenant
Sa voix depuis lors__ dégrossie de ses graves
(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau I, p.10).

Cet extrait explique à la fois la relation existante entre Anna et la marionnette ainsi que les étapes du viol d'Io. Le viol se déroule dans « *la Maison du père* ». La conséquence de cet acte sera une errance qui conduira Io d'abord « *hors du pays* », ensuite « *de pays en pays* » et enfin à « *la face de la terre* ». Par ailleurs, Anna et la marionnette jouent le même rôle, celui d'Io violée par Zeus et contrainte à l'exil. Depuis cet acte odieux, elle est devenue une voix, une marionnette. Ces métamorphoses identitaires illustrent bien la capacité d'Anna de se transformer face à des situations difficiles, sa force de résilience face au traumatisme subi, sa capacité à se réinventer pour survivre, pour restaurer sa dignité et assurer une quelconque immortalité. Le phénomène de l'identité multiple atteste, en définitive, « que l'être humain a toujours éprouvé un besoin exubérant de se représenter, lui, ses désirs et ses fantasmes » M. Adam (1989, p.70), une espèce de contestation, disons de remise en question de ce qu'il est ou de ce qu'il croit être.

1.3. La contestation identitaire

La contestation identitaire dévoile le caractère controversé d'un personnage sur la scène. Pendant leurs jeux, Masta Blasta et Le Hoochie-koochie-man incarnent deux réalités différentes ou antithétiques. Leur présence sur scène ne répond qu'à un simple jeu de rôle qui leur impose de revêtir l'identité d'un personnage de la pièce. Il s'agit donc d'une identité d'emprunt car avant d'être des personnages dans *Io (Tragédie)*, ils sont d'abord des hommes réels. La contestation identitaire met ainsi en évidence une division interne. À cet effet, R. Abirached (1994, p. 68-75) affirme que

Pour définir la prise en charge du personnage par un acteur, trois mots reviennent dans la langue commune : incarner, jouer, interpréter [...] le personnage sur scène, retrouve son double spatial et individualisé, à travers qui son être virtuel rejoindrait la réalité, en jouant une action libre [...] ; sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, [...] Interpréter c'est traduire d'une langue dans une autre puis expliquer ce qu'il y a d'obscur et d'ambigu.

En d'autres termes, pour Abirached, le dédoublement dramatique est un procédé qui oppose l'être et le paraître, l'identité réelle et l'identité factice dictée par le rôle, la réalité et l'illusion. Il en résulte que « le personnage est facteur de dédoublement pour l'acteur, qui n'entre dans le rôle qu'en le surplombant et ne lui prête un corps que pour se traiter lui-même en matériau » R. Abirached (1994, p.73). *Io (Tragédie)* en offre des exemples dans le dialogue suivant :

Masta Blasta

Musiciens, danseurs, on connaît l'affairement et l'entrain, on connaît la conspiration

Foule et troupe comme un gigantesque corps de prestidigitateur, (...) la foule jouant des coudes selon l'ordre d'apparition

Le Hoochie-koochie-man

Selon l'ordre d'apparition

Le Hoochie-koochie-man présente Masta Blasta.

Prométhée le voyant

Masta Blasta salue.

Masta Blasta, quinze ans chez les prêtres, nourri de levure [...]. A l'heure qu'il est, dans le civil et dans la débrouille, écrivain public, copiste, trafiquant de citations, une vie ou deux au service de la grande Royale,

La Compagnie

Masta Blasta, présente le Hoochie-koochie-man.

Héphaïstos le gardien des secrets de la forge

Le marabout de Zeus

Le Hoochie-koochie-man salue.

Le Hoochie-koochie-man. Dans le civil et dans la débrouille, à l'heure qu'il est, gardien des secrets de la fabrique, la distillerie où se mélange sève de palmier, larmes de gingembre vierge et esprit du blues

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau III, p.27-28).

On assiste ici à une mise en abyme où Masta Blasta et Le Hoochie- koochie, personnages de *Io (Tragédie)*, la pièce cadre, deviennent des acteurs dans la pièce enchâssée, insérée. Par cette technique, le lecteur-spectateur découvre leur identité d'abord en tant que personnages, ensuite en tant qu'acteurs dans La Compagnie qui joue devant un public dans un marché africain. La duplicité ou la contestation identitaire dans cette pièce, révèle que l'homme est doté de multiples facettes. Les différentes situations de la vie l'exposent à des contradictions identitaires. Toutes ses formes de dédoublement des personnages concourent par ricochet à une mise en abyme de la structure interne et du sens de la pièce.

2. La mise en perspective structurale et sémantique de la pièce

Le théâtre dans le théâtre est l'un des traits caractéristiques de cette pièce. Il a pour effet la mise en abyme sémantique, c'est-à-dire un dispositif scénique dont l'enjeu est le dédoublement structural et sémantique de la pièce. Dans les faits, cette technique consiste à inclure dans une œuvre une enclave qui reproduit certaines propriétés ou similitudes structurales de celle-ci. Cette représentation de l'œuvre externe dans l'enclave interne peut être une image identique, renversée, démultipliée ou approximative de celle-ci. Pour G. Forestier (1981, p.76), elle est « une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssant et le contenu de la pièce enchâssée ». Ce procédé apparaît alors comme le reflet exact ou déformé d'une représentation dans une autre représentation, d'un récit dans un autre récit, d'une pièce dans une autre pièce.

2.1. La structuration de la pièce

Le théâtre dans le théâtre est la représentation d'un théâtre à l'intérieur d'un autre. Il superpose deux publics, à savoir le public externe qui assiste à une représentation à l'intérieur de laquelle un public de comédiens assiste, lui aussi, à une autre représentation. La structure et le contenu de la pièce cadre se trouvent ainsi dédoubler. T. Kowzan (2006, p.9) le qualifie de triple vision et le définit comme l'implication de :

deux auditoriums, deux groupes de spectateurs. D'une part, le public qui vient voir une pièce, d'autre part les personnages de cette pièce (représentés par des acteurs) qui regardent le spectacle donné par d'autres personnages de la même pièce.

De nombreux extraits de *Io (Tragédie)* procèdent de cette technique de superposition de scènes dramatiques qui met en exergue la matérialité des fonctionnements de l'illusion, les méthodes de fabrication de l'univers de la scène. Le dialogue suivant en porte le témoignage :

Masta Blasta

L'antique authentique
Compagnie de la Grande Royale
qui s'est transportée [...]
pour donner plus d'une fois
l'Intégrale de son Prométhée
Théâtre réaliste
D'après le grec Eschyle
une adaptation spectaculaire, ornée de ses décorations à vue, augmentée
de plusieurs métamorphoses masquées [...]



Le Hoochie-koochie-man

Les lieux de la scène s'appellent le pays

Masta Blasta

Un décor

Le Hoochie-koochie-man

On connaît les règles du jeu

Masta Blasta

Un décor avec un écriteau Hôpital [...]. Un mur avec un écriteau [...] –
outils de torture, clous, chaînes, câbles et pics [...]

Le Hoochie-koochie-man

On connaît les règles du jeu.

Ça commence par une case où tu marques

FRONTIÈRE

[...] Ta case devient Pays

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau III, p.25-31).

Dans ce passage, les personnages Masta Blasta et Le Hoochie-koochie-man, pendant la représentation de la pièce cadre, dévoilent leurs statuts d'acteurs-personnages au lecteur-spectateur. Ils informent ce dernier de la tenue de la représentation d'une pièce enchâssée qu'ils donneront et qui portera sur « *une adaptation spectaculaire, ornée de ses décorations à vue, augmentée de plusieurs métamorphoses masquées* » de « *l'histoire intégrale* » de Prométhée, « *un théâtre réaliste d'après le grec Eschyle* ». Ils le font ainsi sortir de la représentation pour le conduire malicieusement dans les coulisses, le lieu de préparation. Incidemment, le dédoublement des personnages aboutit au dédoublement de la scène ou la mise en abyme, une sorte de superposition d'activités. Dans la pièce cadre, Io, une jeune fille violée par Zeus et condamnée par celui-ci à errer sur la face de la terre, est insérée dans la scène de l'organisation pratique de la pièce enchâssée, une adaptation de la vie de Io où on la voit revenir sous un spectre, une marionnette. Ce dédoublement de la structure de la pièce peut s'interpréter comme la mise en scène de la renaissance de Io, de sa force de résilience par l'attribution à elle d'une nouvelle identité. Que dire du dispositif scénique ?

2.2. Le dispositif scénique

Le dispositif scénique prend en compte la forme matérielle de la scène et son organisation spatiale en fonction des jeux des comédiens. Dans une œuvre dramatique, il dévoile l'espace dramatique. Dans *Io (Tragédie)*, il se caractérise par une superposition de lieux en un seul. Les éléments de sa composition rendent la scène plurivoque, prenant de ce fait plusieurs connotations. La didascalie ci-dessous en expose la particularité :

Il faut imaginer le marché trottoir – trois espaces en cours d'installation – l'espace Beauté, l'espace Écrivain public et l'espace Distillerie, trois échoppes. L'espace Beauté : tentures faites d'interminables « mèches » de cheveux artificiels et colorés, on aurait dit des rideaux de lianes descendant d'une branche. On voit des mannequins sommaires, créatures improbables en toiles de jute et raphia, tringles portant coiffures peintes. On voit Anna qui les habille de brins de costumes [...]. L'espace Écrivain public : un présentoir. Une pile de grands cahiers. Le fils de la mère les dispose sur le présentoir.



*On entend des grillons. Là-bas au fond où les lampions s'échangent des
sémaphores de feux follets et de petites fumées, on distingue un immense
panneau.*

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau I, p.7- 8).

L'espace dramatique qui y apparaît est le marché aux fétiches configuré par plusieurs lieux : « *l'espace Beauté, l'espace Écrivain public et l'espace Distillerie, trois échoppes* ». Ceux-ci serviront d'espaces scéniques aux acteurs qui, dans leurs rôles respectifs, transporteront le lecteur-spectateur ou le spectateur dans divers endroits. L'action part « *du pays d'Europe jusqu'en pays du Nil jusqu'en pays d'Éthiopie* ». (K. Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau I, p.8). Les faits débutent dans la Grèce Antique, plus précisément dans le royaume de Zeus, pour se terminer en Afrique, dans le marché aux fétiches et le centre d'accueil pour les jeunes filles violées. Le dispositif scénique traduit donc la diversité des lieux, évoque des situations qui vont du passé au présent. Cette pluralité des lieux prend la connotation d'un carrefour, lieu de rencontre de plusieurs identités et de plusieurs destins. Le dramaturge donne, en outre, la parole aux personnages aussi bien présents qu'absents, ainsi qu'aux marionnettes qui, dans leur ensemble, évoquent le destin d'Io, une image allégorique de l'Afrique. Tout bien considéré, cette pièce exprime bien des réalités du continent noir dont le sens ne peut être appréhendé que par l'examen attentif du procédé du dédoublement.

2.3. La mise en abyme sémantique

Le dédoublement est une notion importante qui traverse cette pièce car le dramaturge s'en sert pour traduire plusieurs aspects de l'existence humaine et pour établir la corrélation entre l'art dramatique et la société. Si le théâtre a, en effet, pour vocation d'être le miroir du monde, la représentation réaliste de l'univers social, le décuplement sémantique par le procédé de la mise en abyme du sens en est une voie royale comme cela se constate dans *Io (Tragédie)*.

Un premier niveau de lecture de la pièce, s'arrête sur les aspects apparents du mythe d'Io, symbole du viol et l'exil, une figure du Prométhée enchaîné d'Eschyle. Son histoire est contée par le fils de la mère, l'enfant issu du viol qu'elle a subie. Ensuite, les personnages, Anna, Masta Blasta, Le Hoochie-Koochie-Man, Le Fils de la mère offrent une représentation adaptée de ce mythe, en écho ou en hommage à la vie de toutes ces femmes violées qui ont trouvé refuge dans un centre d'accueil pour accoucher. Mais, dans un sens plus symbolique, la représentation de ce mythe apparaît comme la parabole de l'histoire de l'Afrique violée par l'Occident par une exploitation économique forcée, une domination politique et culturelle. Tout comme le viol de l'Afrique, Io l'a été par Zeus. Celle-ci « trouva refuge en terre d'Afrique pour enfanter Epaphos le noir, [tout comme] Anna trouvera refuge au centre pour mettre au monde le fruit de l'outrage » P. Dechaufour (2011, p.88). Pour tout dire, le mythe d'Io, réadapté par les acteurs de la compagnie de la Grande Royale, raconte la vie de tous les Africains condamnés à l'errance du fait de la colonisation comparable à un viol ou à une extorsion morale comme l'atteste la réplique suivante :

Masta Blasta

On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire
À un Commencement, nous avons les terres, d'autres avaient le Livre,
- Ceux qui avaient le Livre dirent – Dans le Livre il est écrit mes frères



Mes frères, fermons les yeux et prions [...] et quand on les ouvrit, ceux
qui avaient le Livre avaient les terres et ceux qui avaient les terres
avaient le Livre
Et si cette terre valait bien un psaume, le sous-sol valut bientôt des
tonnes
Qui arrivèrent en latin, en ancien français, en américain, en portugais
du Brésil, en espagnol... qui disaient :
Mes frères, Fixons l'avenir, et on a fixé l'avenir jusqu'au trou du bilan
et ceux qui avaient le Livre avaient entubé nos morts jusqu'au
manganèse, et nous, Dieu soit loué, il nous restait le Livre qui dit

- Mes frères, moutons
et On sortit des forêts
et On prit le chemin de fer...
Mais une voix fossile sortait encore du Livre
- Lève-toi, et marche ! Lazare ! Lève-toi, toi qui dors ! Lève-toi et
marche, Lazare !

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau V, p.60-61).

Le dramaturge y présente l'œuvre des missionnaires, symbolisée par « le Livre » (la Bible), comme une vaste entreprise d'escroquerie morale, d'aliénation mentale et intellectuelle dont le seul but est la prédation de toutes les richesses de l'Afrique.

Mais un deuxième niveau de lecture de cette réplique comme d'autres extraits d'ailleurs scrute le procédé du dédoublement par le choix du lexique et de certaines expressions. Par exemple, l'expression « lève-toi et marche Lazare » peut s'interpréter comme l'appel ou la possibilité d'apprendre à survivre, à se reconstruire une nouvelle identité. Par cette expression, le dramaturge invite tous ceux qui ont subi des « viols » à la restauration de leur dignité perdue, à la résilience malgré l'ampleur de l'outrage. On comprend dès lors que ces multiples dédoublements sont symptomatiques de l'émergence de la conscience Prométhéenne.

3. L'expression de la conscience Prométhéenne

Prométhée apparaît comme le sauveur de l'humanité car, avec Eschyle, il s'oppose à Zeus en lui volant le feu. Ainsi, il contribue à la fois à rompre avec les forces rétrogrades et à combattre l'autocratie, la tyrannie de Zeus. En rétablissant la justice, il participe à l'amélioration des conditions de vie de l'homme qui passe d'une ère archaïque à une civilisation plus policée.

L'acte salvateur de Prométhée appliqué au corpus peut se lire comme une représentation métaphorique de la lumière intellectuelle capable de sortir l'humanité de toutes sortes d'obscurantisme. À en croire B. Kotchy et L. Kesteloot (1973, p.120), « L'âge tragique coïncide chaque fois avec une évolution où l'homme consciemment ou non se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture ». L'évolution du monde pousse, en effet, l'homme à se défaire d'une ancienne civilisation pour une autre, celle requise à son épanouissement. L'actualisation de la conscience de Prométhée en Afrique est un moyen pour jauger les différents niveaux de l'évolution de l'homme noir. Sans minorer les conséquences désastreuses de la colonisation, il faut tout de même admettre que cet épisode de l'histoire a permis au Noir de s'approprier une autre civilisation, celle de l'écriture indispensable à la transcription, la transmission et la perpétuation des valeurs culturelles. Dans

une certaine mesure, il passe du stade de l'ignorance à celui de l'instruction. Dans *Io (Tragédie)*, l'exaltation de la vie contre l'angoisse de la mort, la renaissance de l'Africain et le happy end du marronnage sont les représentations figurales de l'émergence de la conscience de Prométhée.

3.1. L'exaltation de la vie face à l'angoisse de la mort

L'exaltation de la vie contre l'angoisse de la mort, dans cette pièce, résulte du dédoublement. Elle se traduit par la création de nouvelles valeurs de vie aux fins de survivre à tous actes de violence. Aussi, pour se développer, l'Afrique a besoin de faire une nouvelle lecture de son passé douloureux et de sa culture. D'ailleurs, selon B. Chenuaud (1990, p.63), « La culture est un moyen de magnifier la vie contre l'angoisse de mort que nous vivons quotidiennement (...) Il faut assumer la crise en créant, en inventant sans cesse de nouvelles formes de vie, de nouvelles valeurs ». Dans les faits, il s'agit d'opérer une véritable synthèse de la culture africaine afin d'en préserver les valeurs essentielles et de les transmettre aux nombreux Africains situés dans « l'entre-deux » des continents ou au carrefour de plusieurs héritages culturels. À l'image du « fils de la mère, Épaphos le Noir », ces héritiers dispersés ont besoin d'une transmission consciente et assumée de cette culture. Kossi Efoui en offre une illustration hautement symbolique dans la didascalie suivante:

Anna et le fils de la mère. Elle le masse couché, les pieds arpentant son dos. Elle le masse avec des décoctions. Frottements de feuilles vertes marinant dans l'eau d'une bassine transparente. Frottements de vapeur, de tissu chaud, de cuir vivant et d'huile rouge de palmier. [...]
Anna et le fils de la mère. Elle le masse debout, le tenant contre elle, lui frappant le dos, lui frottant les genoux avec ses genoux, on aurait dit la répétition de prises et d'enchaînements de prises d'une danse martiale exécutée dans un mouchoir de poche.

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau V, p.57- 58).

Il fonctionne comme une représentation allégorique de la transmission de la culture africaine à travers le sens symbolique des groupes nominaux « *des décoctions, frottements de feuilles vertes, frottements de vapeur, de tissu chaud, de cuir, d'huile rouge de palmier* » et des participes présents « *arpentant, vivant, tenant, frottant* ». Un premier niveau de lecture illustre séance de massage traditionnel africain qui prend l'allure « d'une danse martiale exécutée dans un mouchoir de poche ». Mais une lecture à un degré d'analyse supérieur révèle que le lecteur-spectateur assiste à un rite initiatique de transmission de la culture africaine dans une période de mondialisation, une ère qui n'offre pas suffisamment d'espace pour la transmission de valeurs culturelles spécifiques. Or cette pratique d'Anna signifie qu'il faut trouver des moyens pour magnifier sa culture même si l'espace d'expression est restreint. L'exaltation de la vie contre l'angoisse de la mort est, en définitive, perçue comme la volonté de sauvegarder un pan de la culture africaine aux fins de conserver sa mémoire.

Les analystes ont d'ailleurs souligné que le théâtre de Kossi Efoui développe la thématique de la crise identitaire et culturelle à travers des figures archétypales à la croisée des chemins. Le dramaturge togolais se plaît à faire la représentation de toutes ces personnes prisonnières du carrefour, lieu de sacrifice et du bilan. Par le biais de ces figures emblématiques, il entend véhiculer une image « très claire lorsqu'il s'agit de notre vie. Rester maître de son

destin, oser la bataille pour conserver sa liberté, développer son esprit critique, sont là des états auxquels l'homme aspire afin de donner un sens à sa vie ». R. Theunen (1990, p.105).

Pour le dramaturge, le carrefour offre l'opportunité de se redéfinir, de relever le défi de l'existence en triomphant des expériences douloureuses de son passé. Dans cette pièce, le viol de l'Afrique (la bifurcation décisive) ou d'Io, qui a conduit à l'errance et, par ricochet, à l'hétéroculture, devient un moyen de se sauver de l'anéantissement. Il s'agit de combiner sa culture d'origine à la culture d'adoption afin d'être plus performant et résistant. Autrement dit, l'Africain, au contact des autres civilisations, est invité à passer du statut d'Africain authentique à celui d'un Africain pluriculturel, signe d'une prise de conscience, celle de Prométhée.

3.2. L'expression de la conscience prométhéenne

Fort de son instruction, de son statut d'intellectuel, le Noir a utilisé le « feu » de la colonisation (la transmission des connaissances de développement, de transformation positive), pour remporter plusieurs combats tels que l'indépendance, la promotion de la culture africaine, le rejet des mauvaises pratiques culturelles. Aussi, les dramaturges du « clan des oiseaux », auquel appartient Kossi Efoui, vont s'inscrire dans cette dynamique en proposant à l'Africain hybride d'adhérer à la mondialisation en optant pour l'hétéroculture.

La colonisation a certes pourfendu la culture africaine, mais à l'analyse, elle est comparable au feu de Prométhée car les intellectuels africains s'en sont nourris pour promouvoir l'africanité dans le contexte actuel de la mondialisation. Ils se sont, en effet, appropriés ce feu pour favoriser l'émergence de l'homme noir et promouvoir la renaissance culturelle de l'Afrique. Ce processus de métamorphose se manifeste par le dédoublement des personnages, de la scène ou de la structure de la pièce. Ce dernier élément transparaît dans le dialogue suivant :

Masta Blasta

Il est écrit « mêlée aux transhumances ; discrète, à l'abri d'une couverture de couleur, docile à porter les sacs, les enfants, les cages d'oiseaux, anonyme [...]

Anna

Vicky

Poupée

Aïssa

Poupée [...]

Masta Blasta

Io, on dit qu'elle changea de nom

Anna

Akasanoma

Poupée

Sakao

Poupée

Celle-là/celle-là/celle-là [...]

EN QUEL PAYS

EN QUEL PEUPLE

EN QUEL POINT DE LA TERRE

OÙ DOIS-JE DIRE



QUE J'AI ECHOUÉ

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau IV, p.40- 43).

Cette séquence illustre l'ambiguïté de l'écriture de Kossi Efoui, du moins en ce qui concerne la structure de la pièce qui est, somme toute, déconcertante. Elle s'offre au lecteur comme un recueil de poèmes à vers libres et sans ponctuation. D'un point de vue typographique, le dramaturge alterne minuscule et majuscule, mots en petits caractères et mots en grands caractères. Sur le plan phonique, les sonorités itératives issues des répétitions de certains mots contribuent à créer la mélodie, le rythme de l'hybridité, le chant de la quête identitaire. Une telle écriture dramatique, à la fois versifiée et prosaïque, témoigne de la mutation, de la rupture opérée par le dramaturge togolais dans l'univers du théâtre négro-africain afin de lui donner une nouvelle identité. La liberté scripturaire qui traverse ses pièces est l'expression formelle de sa conscience prométhéenne. Pour lui, l'hybridité textuelle, rend bien compte du statut de l'Africain colonisé et exilé, de la nécessité pour les Africains de se réappropriier les valeurs de la culture occidentale. Ses textes sont par conséquent des appels au lecteur-spectateur à s'ouvrir aux réalités de la mondialisation car le XXI^{ème} siècle oblige l'Africain à rompre avec l'ordre de l'affirmation d'une identité purement africaine. Il pense que la colonisation a donné des ailes à l'homme noir à qui il revient de les utiliser pour se hisser au même rang que l'homme blanc, l'ancien maître, ou même le dépasser. La métamorphose de l'Africain doit se poursuivre jusqu'à ce qu'il atteigne le statut de l'homme universel. L'écriture libertaire de Kossi Efoui consacre ainsi la flexibilité de sa dramaturgie au point de faire dire à S. Chalaye (2004, p.35) : « je suis citoyen d'une Afrique qui n'existe pas encore ». L'acceptation de ce feu de la modernité conduira l'Africain à percer le mystère « des dieux », les colons blancs. Il réclame une « légitimation de la multiculturalité ». B. Kamagaté (2011, p.86).

3.3. « Le happy end » du marronnage : l'idée de l'optimisme

Le *happy end* du marronnage est une incidence du dédoublement dans la dramaturgie de Kossi Efoui. Il consiste à présenter des personnages optimistes qui pensent que la fuite doit prendre fin. L'auteur milite alors pour une fin heureuse du procédé de marronnage de l'Africain par la culture de l'optimisme. Celui-ci peut se définir comme la posture psychologique qui consiste à entretenir constamment l'espoir d'un changement positif. Cette réplique ci-dessous souligne cette attitude positive d'Io relatée par le fils de la mère :

Le fils de la mère

« Elle s'assit en silence, aux côtés du vieillard et demeura ainsi

Elle pensa alors qu'il n'y aurait pas que les morts pour habiter sa mémoire mais les fils de la vie ou de la lumière » [...]

Et que peut-être les fils ne seront plus des morts qui enterrent la mémoire de leurs mères.

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau II, p.24).

Le narrateur omniscient plonge le lecteur-spectateur dans la psychologie de Io pour mettre en relief les aspirations profondes de son âme, celles d'avoir une progéniture et une postérité heureuse. Bien qu'ayant une identité issue d'un viol, le fils de la mère est présenté comme le symbole de la renaissance africaine, car sa naissance sur ce continent lui donne la possibilité de se marronner, d'avoir une identité polyvalente et, par conséquent, d'être libre. Le message de l'auteur est de faire savoir que l'on a toujours la possibilité de se construire une

nouvelle identité ou d'actualiser une situation que l'on a mal abordée ou manquée. Il laisse entrevoir ainsi l'espoir de parfaire ses rêves et ses choix. L'avenir est marqué par la transformation ou l'amélioration de ses conditions d'exil. Le *happy end* du marronnage est, par ailleurs, un appel à la positivité, celle qui offre l'opportunité à l'exilé de vivre entre-deux, qui lui donne le cachet de la légalisation du marronnage. À vrai dire, l'Africain, l'exilé, n'a plus besoin d'être un marron qui se cache ; il est un marron reconnu et accepté comme tel.

Au reste, l'optimisme né du viol est une retombée de l'action du feu de Prométhée. La corrélation entre cette réalité et la situation de l'Afrique peut être établie dans la mesure où l'esclavage, la colonisation et tous les actes de viol dont ce continent a été victime lui ont permis d'avoir des intellectuels. Par le biais de leur plume, ces derniers ont contribué et continuent de contribuer, selon les différents mouvements, à la promotion et à l'émergence de leur continent. Les leçons inspirées de la conscience prométhéenne servent ainsi de levain aux Africains pour améliorer leurs conditions de vie. En témoigne cette chanson de Voodoo Chile de Jimi Hendrix :

WELL I STANP UP NEXT TO A MOUNTAIN
AND I COP IT DOWN WITH THE EDGE OH MY
HAND
WELL I STANP UP NEXT TO A MOUNTAIN
CHOP IT DOWN WITH THE EDGE OH MY HAND
WELL I PICK UP ALL THE PIÈCES AND MAKE
AND ISLAND
MIGHT EVEN RAISE JUST A LITTLE SAND
CAUSE I'M A VOODOO CHILE
LORD KNOWS I'M A VOODOO CHILE

(Kossi Efoui, *Io (Tragédie)* Tableau VI, p.75).

Cette chanson de Jimi Hendrix et les comptines utilisées dans l'œuvre sont de véritables notes de gaieté qui suscitent l'espoir. Aujourd'hui, l'Africain, doit apprendre à guérir de son passé douloureux. Aussi doit-il nourrir le défi de sortir, de voyager, d'aller à la rencontre d'autres cultures. Dans l'optique d'une régénération, il doit se réapproprier la culture occidentale afin de penser au *happy end* du marronnage. Il ne s'agit pas de tenir un langage raciste, mais de convertir plutôt l'outrage subi en ferment fertile de manière à afficher sa maturité morale et intellectuelle. Il doit, par conséquent, porter un nouveau regard sur l'Occident, disons un regard distancié et lucide sur la mondialisation pour en extraire ce qu'elle a de positif, comme la multiplicité des identités.

Conclusion

Dans *Io (Tragédie)*, Kossi Efoui présente différentes formes de dédoublement allant des personnages à la structuration de la pièce. Le dédoublement des personnages est matérialisé par le jeu de marionnettes, le syncrétisme et la contestation identitaire. Quant au dédoublement structural et sémantique, il est mis en lumière à travers la technique du théâtre dans le théâtre, la mise en abyme sémantique et le dispositif scénique. La présence à foison de ces variantes est l'expression d'une conscience Prométhéenne qui vise à changer l'ordre des choses. Par la technique du dédoublement, il présente un monde dans lequel le métissage est très présent. Son théâtre hybride expose de manière particulière l'image d'une société africaine qui l'est aussi et qui doit émerger en optant pour l'hétéroculture. Pour ce faire, il faut que le Noir arrive à

dépasser ses souffrances issues du doublement phénomène de l'esclavage et de la colonisation pour exploiter les faits positifs de ces outrages afin de recréer une Afrique lumineuse. L'émergence de la conscience de Prométhée, l'idéologie de Kossi Efoui dans cette pièce, participera ainsi, successivement, à l'exaltation de la vie contre l'angoisse de la mort, à la renaissance de l'Africain et au *happy end* du marronnage.

Références bibliographiques

ABIRACHED Robert, (1994), *La Crise du Personnage dans Le Théâtre Moderne*, Paris, Gallimard.

ADAM Marthe, (1989), « Le théâtre de marionnettes actuel : ambiguïté, provocation, recherche », *Jeu*, (51), 70–89.

CAYA Makhélé, (2011), la table ronde « *Les enfants terribles ou le clan des oiseaux* » dirigée par Judith Miller, in *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, sous la direction de Sylvie Chalaye, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

CHALAYE Sylvie, (2004), « Kossi Efoui: Le marronnage de l'écrivain », in *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales.

CHENUAUD Bernard, (1990), « La Crise de la culture et autres réflexions », une interview de Kossi Efoui, in *Théâtre du Sud*, Paris, L'harmattan.

DAHOU Malika, (2013), « Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières », *Les Cahiers du GRELCEF*. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm No 4.

DECHAUFOR Pénélope, (2011), « La poétique du mouvement dans *Io* (Tragédie) de Kossi Efoui, in *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage* », Paris 3, L'Harmattan.

FORESTIER Georges, (1981), *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^{ème}*, Droz, Genève.

KAMAGATÉ Bassidiki, (2011), *L'espace dramatique comme palimpseste du tragique de l'exil*, in *Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage*, Paris 3, L'Harmattan.

KOSSI Efoui, (2006), *Io (Tragédie)*, Limoges, le bruit des autres.

KOTCHY Barthélémy et KESTELOOT Lilyan, (1973), *Aimé Césaire, L'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine.

KOWZAN Tadeusz, (2006), *Théâtre Miroir*, Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle, Paris, l'harmattan.

PAVIS Patrice, (2006), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin.



PAVLOVA, Stanka, (2001), « Les avatars de la marionnette ». Mémoire de DESS : Développement culturel et direction de projet. Sous la dir. de Brunella Eruli. ARSEC : Lyon 2.

RACINE Émilie (2014), *Les arts de la marionnette et la figure du double, Mise en jeu de doubles féminins à partir du langage marionnettique*, Éditions universitaires européennes.

THEUNEN Ronald, (1990), *Un carrefour sur le monde*, in *Le Carrefour*, Paris, L'harmattan.

ZURBACH Christine, (2021), « *Théâtre de marionnettes et Dramaturgie : trois cas d'étude* », Revue de Laboratoire de Dramaturgie | LADI - UnB Vol. 16, Ano 6.