

ÉCRIRE UNE PAROLE COUPÉE : COSMOLOGIES ET GÉOMANCIE DANS *VOLATILES* (2006) DE KOSSI EFOUI*

DIANE CHAVELET

L'œuvre de romancier et de dramaturge de Kossi EFOUI a fait aujourd'hui l'objet de nombreuses et passionnantes recherches, aussi bien en France qu'aux États-Unis ou en Afrique subsaharienne¹. Souvent évoquée en contrepoint d'études sur son œuvre dramatique², sa nouvelle *Volatiles* (2006³) demeure un angle mort dans la critique afrocontemporaine.

Nous proposons ici d'aborder cette nouvelle dans sa dimension métapoétique, allégorique et philosophique. L'une des plus grandes singularités de *Volatiles* est en effet la mise en page d'un processus poétique par le réinvestissement de la géomancie du Fa. Pour Kossi EFOUI, qui définissait en 1992 sa poétique comme « une esthétique du danger face au pouvoir inquisiteur des normes qui sanctionnent et censurent l'imagination créatrice »⁴, il faut comprendre cette réappropriation comme une transgression des codes du littéraire. Dès lors, comment Kossi EFOUI déplace-t-il la fonction de l'écriture d'une téléologie (le

* *Writing a Cut off Speech: Cosmologies and Geomancy in Kossi Efooui's Volatiles* (2006).

1 Citons pour cette étude certains travaux charnières : Sylvie CHALAYE (dir.), *Le théâtre de Kossi Efooui : une poétique du marronnage*, Paris, L'Harmattan, 2011 ; Xavier GARNIER, *Écopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux*, Paris, Karthala, (« Lettres du Sud »), 2022 ; GBANOU Sélom K., « L'Ordre du désordre dans l'œuvre de Kossi Efooui », in Papa Samba DIOP, Alain VUILLEMAIN (dir.), *Les littératures en langue française. Histoire, mythe et création*, Rennes, PUR, 2015, pp. 129-144 ; Thorsten SCHULLER, « Un Tiers espace poétique : l'écriture intermédiatique dans les romans de Kossi Efooui », in Susanne GEHRMANN et Dotsé YIGBE (dir.), *Créativités intermédiatiques au Togo et dans la diaspora togolaise, Littératures et cultures francophones hors d'Europe*, n. 9, 2015.

2 Citons ici Pénélope DECHAUFOUR, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efooui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*, thèse de doctorat, études théâtrales, dirigée par Sylvie CHALAYE, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 15 novembre 2018. Notre thèse étudiait entre autres les jeux de transtextualité à l'œuvre entre *Volatiles*, le théâtre et les romans de Kossi EFOUI : *Parole délivrée, scènes décentrées : poétiques du trickster chez Dieudonné Niangouna (France/Congo-Brazzaville), Kossi Efooui (France/Togo), Bill Kouélany (Congo-Brazzaville). 1990–2020*, thèse en histoire et sémiologie du texte et de l'image sous la direction de Catherine COQUIO, soutenue à l'Université Paris Cité le 4 octobre 2022.

3 Kossi EFOUI, *Volatiles*, Nantes, Joca Seria, 2006. Par commodité, nous abrégons ce titre par V.

4 Kossi EFOUI, « Post-scriptum », in *Récupérations*, Carnières, Lansman, 1992.

dessein) à une esquisse des présents possibles (le dessin) par la géomancie ? À quels mythes de la parole et de l'écriture renvoie cette pratique ? Dans quelle mesure ces mythologies brossent-elles un horizon politico-poétique pour les littératures afrocontemporaines ?

Après avoir rapidement resitué et redéfini la géomancie en Afrique de l'Ouest et les mythes cosmogoniques qui lui sont associés, nous réfléchirons à la dimension politique et cosmopoétique que donne Kossi EFOUI à cette pratique et à ces récits dans *V*, pour revisiter un mythe philosophique des origines du monde qui défigure le mythe chrétien, et dans lequel l'écriture naît d'une parole coupée.

L'écriture par défaut de parole : cosmologies ouest-africaines

C'est à partir d'un récit des « commencements » qu'EFOUI entend, après Sony LABOU TANSI, « désorganiser la Genèse »⁵, et donc refonder à la fois une conception de l'écriture et de l'acte poétiques. Les différents récits cosmogoniques ouest-africains se rejoignent parfois étroitement, au point que certains anthropologues sont tentés d'élargir la focale de l'ethnie singulière à une partie de l'Afrique occidentale⁶. Sans les homologuer, ni omettre la constellation symbolique et les syncrétismes qui les traversent, nous constatons cependant qu'ils travaillent chaque fois le conflit entre l'ordre et le désordre, non à partir d'une dichotomie morale, mais sur un rapport de force entre pouvoir et puissance⁷, entre temps historique et temps mythique, entre œuvre et acte poétique qui nourrissent des conceptions du geste poético-politique promues par Kossi EFOUI. Résumons tout d'abord rapidement le contenu de tels récits, dont l'une des plus denses retranscriptions a été faite dans *Le Renard pâle* de Marcel GRIAULE et Germaine DIETERLEN en 1965⁸.

Le récit cosmogonique dogon retranscrit dans cet ouvrage, met en scène l'instance divine suprême, Amma, qui va créer à deux reprises un « œuf du monde », le premier essai étant un échec. Cet œuf, im-

5 SONY LABOU TANSY, poème inédit cité par Nicolas MARTIN GRANNEL dans « Sony Labou Tansi : afflux des écrits et flux de l'écriture », *Continents manuscrits*, n. 1, 2014, p. 2 : « Je/boxe le titre d'homme/en/jeu - /J'éparpille/mon/droit/de cité/dans l'orage/des cellules -/Je m'insurge à croire/qu'il était une fois - /Je désorganise/la genèse ».

6 Voir Marc-Henri PIAULT, « Le yasigui et le renard pâle », *Cahier d'études africaines*, n. 159, 2000.

7 Nous entendons les distinctions entre pouvoir et puissance, œuvre et acte poétique selon les conceptions de Giorgio AGAMBEN dans *La puissance de la pensée : essais et conférences*, Paris, Payot & Rivages, 2006. Elles s'inspirent elles-mêmes des distinctions aristotéliennes entre *energia* (être en acte) et *dynamis* (être en puissance), *ergon* (œuvre achevée) et *argon* (désœuvrement).

8 Germaine DIETERLEN, Marcel GRIAULE, *Le Renard pâle*, t. 1, fascicule 1, Paris, Institut d'Ethnologie, 1965.

mense placenta, contient 256 signes, qui sont les combinaisons possibles des seize signes qui composent chacun des quatre éléments. Toutes les pratiques de divination recensées en Afrique de l'Ouest, qu'elles soient par le renard (Mali, Burkina Faso), par les cauris, les coquillages ou la géomancie dite « savante » (Togo, Nigeria, Golfe de Guinée), par l'araignée, les cordelettes, les bâtons, recensent peu ou prou le même nombre de signes (256 à 280), chaque fois dépendants de la démultiplication de signes gémellaires contenus dans les 4 éléments (donc à partir de 8 ou 16 signes de base) qui peuvent aboutir à d'autres combinaisons, à partir desquelles se lisent, moins l'avenir que les possibles qu'il réserve⁹. À l'intérieur de l'œuf d'Amma se développent quatre couples de jumeaux, placés selon les quatre points cardinaux. Chacun de ces couples contient 64 signes, « principes spirituels » et organes en puissance qui se déclinent selon les quatre éléments. Le feu et l'air représentent l'esprit et fécondent l'eau et la terre, la matière. La fécondation de l'eau par le feu produit par exemple le sang. Ce type de déclinaison se retrouve également dans les géomancies Fon, Ewé et Yoruba, pratiques identiques du golfe de Guinée dont est originaire EFOULI.

Dans la cosmogonie Dogon comme dans toutes les cosmogonies d'Afrique de l'Ouest, l'écriture géomantique et la science de la divination sont transmises aux hommes non pas par la divinité suprême, mais par une figure d'enfant terrible, en l'occurrence Ogo¹⁰, qui déchire son placenta originel pour se donner naissance seul et cocréer le monde avec Amma, s'attirant ainsi les foudres de son géniteur :

Ogo, bouleversant toutes les règles, se mit en mouvement dans l'intention de surprendre les secrets de l'univers en formation. [...] Il guettait « la formation des graines », semences d'Amma, pour s'en emparer et être fécond comme son créateur. Ogo avait reçu la « parole » donc la

9 La littérature est dense à ce sujet, et notre objet n'est pas de nous arrêter en détail sur ces différentes pratiques. Citons cependant les travaux de : Denise PAULME « La divination par les chacals chez les Dogon de Sanga », *Journal de la Société des Africanistes*, t.7, fasc. 1, 1937, pp. 1-14 ; Luc PECQUET, « La parole visible du renard (pays lyela ; Burkina Faso) », *Journal des Africanistes, Société des Africanistes*, vol. 81, n. 1, 2011, pp. 61-96 ; Albert DE SURGY, in « Principes de la divination Mwaba-Gurma (Circonscription de Dapaong, Nord-Togo) », *Revue d'histoire des religions*, vol. 198, n. 1, 1981, pp. 3-28 ; J. D. CLARKE « Ifa Divination », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 69, n. 2, 1939, pp. 235-256 ; M. CRATRY, « Note sur les signes graphiques du géomancien gourmantchè », *Journal des Africanistes*, vol. 33, n. 2, 1963, pp. 275-306 ; Isaac PARÉ, « L'araignée divinatrice », *Études Camerounaises*, n. 53-54, 1956, pp. 61-83 ; Danouta LIBERSKI-BAGNOUD, « La chorégraphie du bâton divinatoire comme écriture sonore au Burkina Faso », *Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n. 15, 2012, pp. 182-201.

10 Cf. aussi Joan WESCOTT, « The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba, the Yoruba Trickster », *Africa*, vol. 32, 1962.

« connaissance ». [...] Il naquit « avant terme » et sortit de son placenta « les yeux fermés ». Agissant ainsi, il bouleversa sa propre gestation et l'ordre du monde. [...] Mais Amma, retirant du placenta le principe spirituel de base de l'être en gestation, le mit hors de sa portée.¹¹

La quête de parole d'Ogo apparaît sur le plan symbolique à l'image d'un processus de subjectivation toujours-déjà contrarié par l'instance de savoir/pouvoir figurée par la divinité suprême. Amma finit par « couper la langue » d'Ogo et le transforme en Renard. C'est donc, par les traces de ses pattes sur le sable, une écriture *par défaut de parole* que donne à lire aux hommes le « renard pâle ». Cette quête de parole et le processus de subjectivation qui lui est corollaire aboutissent dès lors dans le mythe à la naissance d'un *alter-logos*, parole « incomplète », littéralement coupée par la divinité suprême. Il convient de s'interroger sur le caractère « incomplet » et « enroulé » de sa parole, qui fait déduire à GRIAULE et DIETERLEN qu'elle est « fallacieuse »¹², et que Kossi EFOUI nomme « sauvage » puis « tordue » dans sa pièce *Oublie!*¹³. Le manque qui caractérise le *logos* d'Ogo marque en fait à la fois l'urgence de son énonciation et son incohérence apparentes. Tendue par la recherche de complétude rendue insaisissable, la « parole tordue » est celle de l'être de pure puissance *en désir* de toute puissance, elle est un poème éperdu dans le temps chaotique des commencements du monde. Et il n'est à ce titre pas anodin que la divination par la géomancie dite du Fa ou de l'Afa, que se réapproprie EFOUI dans *Volatiles*, décompose chaque combinaison de signes par le *poème* qui lui est associé :

Toutes les connaissances relatives aux *Afadu* [...] se trouvent mémorisées grâce à un ensemble de contes d'*Afa* appelés *kakafe*. [...] Chaque conte, ou *kakafe*, est complété par un *gbesa*, c'est-à-dire une parole magique contenant en résumé, sous forme de condensé parfois obscur, la signification essentielle du conte dont il constitue la « devise ».¹⁴

L'oiseau, le chasseur et la « percée » historique

Chez EFOUI, le conte de l'oiseau et du chasseur, décliné dans *V* et *Solo d'un revenant* (2008), paraît faire la métaphore d'une situation de déni d'histoire ou de mémoire. Dans *V*, le conte est introduit en incise dans les « cahiers » d'un écrivain retrouvé mort. Le lien poétique

11 Germaine DIETERLEN et Marcel GRIAULE, *Le Renard pâle*, cit., pp. 179-180.

12 *Ibid.*, p. 216.

13 Kossi EFOUI, *Oublie!* suivi de *Voisins anonymes (ballade)*, Carnières-Morlanweltz, Lansman, 2011, p. 7.

14 Albert DE SURGY, *La géomancie et le culte d'Afa chez les Evhé du littoral*, Publications orientalistes de France, 1980, pp. 109-111.

entretenu avec le protagoniste et l'oiseau donne lieu à l'apparition d'écritures géomantiques, celles de l'Afa, cependant détournées de leur usage premier¹⁵.

Le chasseur, après une journée sans aucune prise, aperçoit un oiseau perché sur une branche dans la forêt, et s'apprête à lui tirer une flèche. Mais subjugué par l'étrangeté/beauté de son chant, il s'attarde à l'écouter « quelques secondes » et baisse son arc. Ces quelques instants s'avèrent avoir duré « trois siècles ». Lorsqu'il revient au village, il ne « reconnaît » plus rien, « et personne pour le reconnaître ». Retrouver sa trace nécessite alors d'opérer un geste archéologique : « on gratte » les siècles à sa recherche. La trace de la mémoire disparue à l'instant du chant de l'oiseau suscite dès lors un geste d'exhumation. L'oiseau, par son chant intemporel, a fait traverser le temps au chasseur, et dans chacune des variations d'EFOUI, le conte se conclut par la même formule énigmatique : « où est passé le temps ? »¹⁶. L'instant d'épiphanie entre le chasseur et l'oiseau a eu le pouvoir performatif, voire magique, de dissoudre trois siècles. La dimension spirituelle et poétique de la rencontre du chasseur et de l'oiseau fait valoir l'opération de transfert temporel comme une expérience mystique absorbant le protagoniste du conte, l'espace de « quelques secondes », dans un temps mythique au sens d'Octavio PAZ¹⁷.

La construction narrative de *V* est par ailleurs singulière : un narrateur dont on ne saura jamais rien reconstitue la trajectoire d'un personnage par quatre cahiers d'écrivain, dont le contenu est d'abord introduit par l'anaphore « il dit », puis à la fin directement rapporté par l'usage des guillemets. L'on comprend, à la fin du récit, que l'auteur des cahiers est mort chez lui « dans les environs de Nantes » (*V* : 12), sans savoir dans quelles circonstances, ni si le narrateur de l'histoire est un proche du défunt ou un parfait inconnu. Le texte s'inscrit dès lors dans la forme de l'oraison funèbre, à la frontière entre nouvelle et poème dramatique. Le conte de l'oiseau figure à la toute fin du « quatrième cahier », il paraît donc le legs testamentaire de son auteur. Sa décision d'« échapper » à lui-même, au travers d'un mouvement d'exil

15 Nous avons pu interroger un spécialiste de la géomancie Afa, Basile GOUDABLA KLIGUEH, autour de l'usage des signes géomantiques dans l'œuvre de Kossi EFOUI. Le chercheur, auteur d'une thèse intitulée *La géomancie Afa et le système vodu chez les Adza-Tado sur la côte ouest-africaine*, soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 1994, nous a confirmé que les signes étaient bien ceux de l'Afa, mais qu'EFOUI en faisait un usage « poétique », et que les combinaisons, ainsi disposées, n'étaient pas déchiffrables.

16 *V* : p. 54 ; Kossi EFOUI, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008, pp. 33-34.

17 Voir Octavio PAZ, *Le Labyrinthe de la solitude*, suivi de *Critique de la pyramide*, Paris, Gallimard, NRF, 1972, pp. 176-177 : « Le temps du Mythe, comme celui de la fête religieuse, ou celui des contes pour enfants, ne comporte pas de dates ».

géographique et intérieur, paraît le cheminement logique d'une forme de suicide, ainsi que le suggère la description de son cadavre :

À droite, la banquette où l'on avait retrouvé le vieux corps qui l'avait enfin abandonné, les yeux ouverts sur la lune rouge [...] et c'était comme s'il avait trouvé une résidence apaisée dans ce même silence qui longtemps le dérouta de livre en livre... [V : 50]

Sans que soient mentionnées avec exactitude les circonstances de sa disparition, certains modalisateurs (l'adverbe « enfin », l'adjectif « apaisée »), font entendre que, provoquée ou non, cette dernière étape d'un long mouvement d'exil était désirée par l'écrivain. Mais, à l'instar des oiseaux migrateurs et du chasseur du conte, le disparu n'est pas proprement « mort » : il s'est davantage « volatilisé », et s'apprête, ainsi que le suggère le dernier cahier, à « revenir », des siècles plus tard. Si le récit contient indéniablement une dimension spirituelle, il est aussi étroitement lié à une singulière conception de l'histoire (ou son déni) et de la mémoire (ou son refoulement). Car la nécessité du conte s'impose en lien avec un passé qui revient, comme si l'issue du récit renvoyait à la nécessité, par détour poétique (le chant de l'oiseau) de venir éclairer l'actualité d'une histoire « oubliée » (le retour du chasseur).

Les oiseaux migrateurs, et l'oiseau singulier que rencontre le protagoniste de *V*, semblent les opérateurs d'une levée de couvercle sur leur mémoire déniée, historique et singulière : ils sont les intermédiaires par lesquels *la parole se délivre*. *V* s'ouvre ainsi sur l'échange de regards entre le protagoniste anonyme du récit et « l'oiseau » singulier. Reprise tout au long du texte sur le mode de l'épanorthose, cette rencontre constitue pour le protagoniste l'épiphanie à partir de laquelle s'impose le geste d'écriture :

Dans le premier cahier, il dit qu'il regardait l'oiseau et l'oiseau le regardait et il regardait l'oiseau. Et le dépaysement qu'il ressentait s'était mêlé à une sensation de déjà-vécu qui lui montait au cœur depuis une lointaine enfance où il n'avait jamais mis aucun mot.

Jamais aucun mot pour dire ce qu'il voyait des choses et du monde [...]. Il dit que ses yeux, c'est comme s'ils ne s'habituait pas au monde.

Il regardait l'oiseau et l'oiseau le regardait et il regardait l'oiseau et l'oiseau le regardait, un rêve tout entier retenu dans le mouvement perpétuel d'une seule image. [...] Sous une clarté de lumière qui n'était plus celle du soleil, le paysage, l'oiseau et lui-même et le moindre petit mouvement que le vent dispersait à la pointe des herbes, tout cela s'offrait à son regard comme dans ce rêve où le rêveur Tchéou ne sait plus s'il diffère de la chose rêvée. [V : 9, 45]

Le dédoublement chiasmatique de la première partie de la phrase dilate la temporalité du récit « retenu » par l'échange non formulé

entre l'oiseau et l'artiste. De cette transe¹⁸ surgit un miroir du regard avec lequel l'homme se confond dans une fragile création du «rêve», généré par polyptote, promesse de l'écriture à venir, naissante à cet endroit précis de suspension du temps et des corps. L'expérience de décorporation provoque une *sensation* métaphysique, autre dimension du réel et de la pensée qui est à l'origine de l'écriture de l'Orateur, «faite d'une combinaison de traits, faisant penser parfois [...] aux traces visibles d'une étrange cosmologie» [V : 45]. Car la rencontre de l'homme avec l'oiseau, son double messianique, génère une écriture géomantique revisitée que pratiquait «la petite Tante» de l'auteur des «cahiers». La divination vient ainsi éclairer le présent d'une mémoire inachevée, car informulable, celle-là même sur laquelle l'auteur «n'a jamais mis aucun mot». Bien que dans V il ne fût pas mention d'un évènement historique précis, l'enfance de l'auteur est liée à la guerre et à l'exil forcé. Les oiseaux migrateurs auxquels il s'identifie paraissent la métaphore d'un dépassement traumatique par le choix philosophique que le protagoniste projette et reproduit au travers d'eux, et qui le conduit à l'isolement progressif. Ce passé-présent de l'enfance qui n'est pas formulable, toujours déjà vu en même temps qu'il «dépayse» la mémoire et revient le hanter sous forme de «rêve», rejoint l'approche historiographique de Walter BENJAMIN dans ses *Thèses sur le concept d'histoire* :

Le vrai visage de l'histoire n'apparaît que le temps d'un éclair. On ne retient le passé que comme une image qui, à l'instant où elle se laisse reconnaître, jette une lueur qui jamais ne se reverra. «La vérité ne nous échappera pas » – ce mot de Gottfried Keller caractérise avec exactitude, dans l'image de l'histoire que se font les historicistes, le point où le matérialisme historique, à travers cette image, opère sa percée. Irrécupérable est, en effet, toute image du passé qui menace de disparaître avec chaque instant présent qui, en elle, ne s'est pas reconnu visé.¹⁹

Si l'on traduit les réflexions de W. BENJAMIN à la lumière poétique que jette EFOUI sur le processus de «remembrement» historique, la rencontre de l'homme et de l'oiseau paraît cet «éclair» ou ce «flash» par lequel le «vrai visage» de l'histoire est soudain mis en lumière. La «vérité» historique de BENJAMIN, comme la «révélation» poétique d'EFOUI, est une vision aussi persistante que fugitive. Elle opère

18 Ce terme précis est employé dans *L'ombre des choses à venir* (Seuil, 2011), lorsque l'orateur décrit le visage de son père en «conversation» avec l'oiseau : «Et moi qui avais appris à lire les arrière-pensées dans les plis d'une face, je pouvais lire que le visage de mon père était transfiguré par d'invisibles constellations, par cette morgue inattaquable que l'on peut voir soudain, lors des cérémonies de transe, dans le regard des personnes reconnues pour humbles [...]», p. 76. (nous soulignons)

19 Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot, («Petite bibliothèque Payot»), 2013, p. 23.

cependant la « percée » nécessaire, pour BENJAMIN à la naissance du matérialisme historique, pour EFOUI à l'avènement d'un acte poétiquement révolutionnaire, qui se matérialise par l'usage de l'écriture géomantique ou la pratique de la divination. Ainsi que l'analyse Xavier GARNIER dans son commentaire de *La Polka* et de *L'ombre des choses à venir*, cet instant de remembrement – du corps et de la mémoire – tient aussi dans l'œuvre d'EFOUI de l'image photographique :

Les images qui intéressent Kossi Efoui [...] ne se donnent pas à lire, mais s'imposent comme des obsessions. [...] Saisir cet instant où le corps se rassemble est un art essentiel dans un monde qui a perdu tout sens de l'orientation. La photographie ouvre la possibilité de se rassembler dans un moment de dislocation généralisée de la réalité. [...] Le corps est alors libéré par la présence et avec lui les mots qui s'envolent en sons et vocalises. Les mots et les discours ne viennent plus crisper les corps, mais se déterritorialisent en une envolée de sons.²⁰

L'« image » de BENJAMIN et celle de GARNIER rendent également les moments d'épiphanie entre l'oiseau et l'écrivain dans *V*. Ils ne sont ni commémoratifs ni mémoratifs, mais opèrent l'éclairage du présent par le remembrement d'un passé morcelé revêtu en son sein. Dans le cas de l'acte poétique révolutionnaire recherché par Efoui, c'est la force d'une rencontre avec « l'Oiseau », figure allégorique de la transcendence, qui va permettre à la fois d'exhumer les zones « oubliées » de la mémoire et d'en résoudre l'imperméabilité au moyen d'un geste scriptural et d'une parole « tordus ». L'oiseau figure le témoin de l'origine du monde, le voyant/voyeur du mythe cosmogonique. Le « rêve » qu'il donne à voir par le biais de l'échange de regards avec le poète permet une distanciation brutale et intense d'avec un réel inhibant et dégage ainsi un espace contemplatif, qui déboute la pression historique et politique dans laquelle est immergé l'individu. La construction mythique rappelée dans l'espace d'épiphanie entre l'oiseau et l'artiste est une négation des antagonismes par l'opération de la contingence. Or c'est précisément l'irruption d'antagonismes dans le discours politique qui entraîne progressivement la discrimination, l'exhibition et le sacrifice biopolitique du corps des « vaincus » dont BENJAMIN considère qu'ils sont déniés par l'historicisme.

Défigurer le texte par la géomancie : une cosmopoétique

Mais voyons plutôt la traduction poétique que fait EFOUI d'une telle « percée » philosophique et révolutionnaire, par l'introduction d'une écriture géomantique revisitée dans les « cahiers » du protagoniste de *V* :

20 Xavier GARNIER, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », *ReS Futurae*, n. 7, 2016.

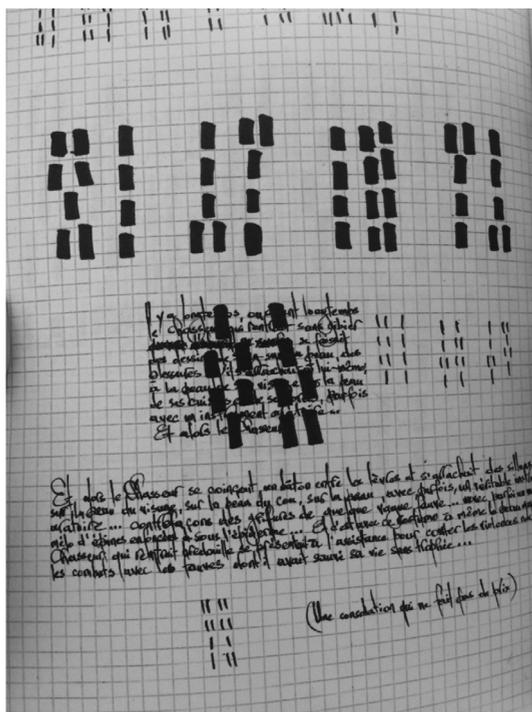


Figure 1 – V, p. 52.

Des « combinaisons de traits » neutres tracés sur le sable par Petite Tante, l'on assiste, à mesure que l'auteur des cahiers s'aventure dans l'exil intérieur, à un détournement de l'objet-livre et de la forme scripturale. La page déborde ici sous les différents signifiants qui s'y superposent. Aux tracés géomantiques s'ajoute l'écriture manuscrite, parfois raturée, d'autres fois recouverte, qui est celle d'EFOUI. L'auteur met ainsi en abyme son geste d'écriture, pris dans une dimension performative et dans une relation triangulaire : le témoin/narrateur, anonyme et profane, nous guide à la rencontre d'un « je » auctorial disparu, double d'EFOUI, au travers du dévoilement de « traces » laissées dans des cahiers, amenées progressivement comme un coup de théâtre scriptural. Car la page même fonctionne à la fois dans la continuité d'un récit elliptique, et comme performance intégrée au support du texte qui se *dé-livre* en même temps qu'il se déborde et se *mutile*. Par l'hybridation des signes géomantiques avec l'écriture calligraphique sur un support-témoin dont on reconnaît bien la forme (le cahier à petits carreaux), c'est la fonction de l'écriture qui semble ici être contestée et renouvelée. Son but en effet n'est plus d'assumer la continuité du récit, mais de le rompre ; non plus de clarifier un signifiant, mais de l'obscurcir et de l'augmenter ; non plus de souscrire aux

règles de lisibilité, mais d'esthétiser le support papier au profit d'une démonstration du geste scriptural/poétique en suspens qui rend au texte la forme du dessin.

Lorsqu'EFOUI et son double se réapproprient cette pratique, c'est donc pour mettre en œuvre une conception du récit – historique ou fictionnel –, qui ne fonctionne pas de façon téléologique, mais par strates sémiotiques superposées, pour une autre conception de la fonction de l'écriture. Ces strates se déploient, se révèlent en même temps qu'elles se recouvrent et se disséminent dans l'éventail de l'œuvre, par jeu de transtextualité, et au-delà de l'œuvre, par jeux d'intertextualité et d'hypertextualité, en particulier au moyen de l'épanorthose. L'écriture a donc, dans un tel dispositif, une fonction non plus archivistique ou prospective, mais poético-prophétique. De cette fonction découle la qualité politique de la pratique géomantique chez EFOUI. Outre qu'elle renvoie aux écritures divinatoires d'Ogo, le *trickster* du mythe Dogon, elle révèle en même temps qu'elle figure la dissimulation de la partie « oubliée » ou déniée de l'histoire. À l'instar de la « percée » dont parle BENJAMIN, c'est par l'esthétisation de l'écriture divinatoire, « irruption » de l'acte scriptural momentané au sein du récit, qu'EFOUI choisit de nous livrer une tout autre version du conte du chasseur. Ainsi apparaît-elle au lecteur s'efforçant de la déchiffrer, dessous et entre les lignes du cahier, sous forme de « texte à trous » :

Il y a longtemps ou avant longtemps, le chasseur qui rentrait sans gibier se faisait [raturé] des dessins de sang sur la peau, des blessures qu'il s'arrachait lui-même, à la peau de son visage, la peau de ses cuisses, parfois avec un instrument [illisible].

Et alors le chasseur se coinçait un bâton entre les lèvres et s'arrachait des sillons sur la peau du visage, sur la peau du cou, avec parfois, un véritable instrument oratoire... contrefaçons des griffures de quelques vagues fauves... avec parfois un méli-mélo d'épines enfoncées sous l'épiderme... et c'est avec ces costumes à même la peau que le chasseur qui rentrait bredouille se présentait à l'assistance pour conter les violences nocturnes, les combats avec les fauves dont il avait sauvé sa vie sans trophée... (une consolation qui ne fait pas de [indéchiffrable]).

Qu'apprend-on dans cet extrait de l'énigmatique chasseur du conte d'EFOUI ? Premièrement, qu'il n'est pas un chasseur, mais celui « qui rentre sans gibier ». Dans les deux autres versions du même conte, à la fin de *V* et au début de *Solo d'un revenant*, le fait qu'il rentre « bredouille » de la chasse est conté comme une anomalie. Dans le texte des cahiers, l'absence de prise le caractérise : on ne l'appelle « chasseur » qu'afin de ne pas nommer l'homme dont les sorties « nocturnes » n'ont d'autre but que d'affronter « des violences », et de « vagues fauves ». Le substantif, pondéré par l'adjectif « vague », est immédiatement mis en doute. Ce n'est pas aux bêtes que se confronte « le chasseur qui rentrait bredouille », mais à la violence même, dont chaque fois il res-

sort mutilé. Deuxièmement, les blessures mêmes de ce guerrier singulier ne sont pas avérées, puisqu'il s'automutile pour montrer ensuite à l'«assistance» la trace des combats menés la nuit durant. Dans quelle mesure se bat-il réellement ou *figure-t-il* le combat? Le texte ne le dit pas, mais en revanche, insiste avec précision sur les *modalités* de l'automutilation, par antithèse. À la violence de l'acte de scarification, qui implique et figure une *performance* insoutenable (il «s'arrachait des sillons de peau»; «méli-mélo d'épines enfoncées dans l'épiderme»), une série de modalisateurs viennent mettre en doute l'authenticité du combat et de ses traces («contrefaçons de griffures»; «ces costumes à même la peau»), et opposent ainsi le véridique au vraisemblable, comme la *mimèsis* compose entre le réel et sa représentation.

Et pour cause, la fonction qu'endosse le chasseur/artiste est précisément celle du théâtre. Plus encore ici, la représentation de la douleur compose avec, traverse puis exhibe son processus : la *mimèsis* est dès lors indissociable d'une singulière forme de *catharsis*. Car à l'intérieur du fragment de conte restitué dans le cahier, surgit, encore une fois par effet de mise en abyme, la tragédie jouée par «le chasseur qui rentrait bredouille». Ainsi, il «se présentait à l'assistance pour conter les violences nocturnes, les combats avec les fauves *dont il avait sauvé sa vie sans trophée*» (nous soulignons). Nous voyons se former le processus cathartique dès que le chasseur au sortir du bois rencontre l'«assistance». La terreur est inspirée par les scarifications dont il est «habillé» à même la peau et les combats dont elles sont le signe, tandis que l'issue singulière des aventures guerrières détache le récit d'un *topos* épique, pour installer une dimension pathétique. Le chasseur/artiste ne tire aucun «trophée» de ses batailles nocturnes. Et pour cause, il n'a que «sa vie» à sauver : son histoire propre (le chasseur qui ne chassait pas) ainsi que celle qu'il raconte (les combats sans cause) sont celles de la déréalisation ou encore d'une forme de désœuvrement qui conditionne la naissance de l'acte poétique.

Mais ce geste, ainsi que le dispositif narratif global dans lequel il nous est révélé, a sans conteste une dimension politique. Qui est donc ce singulier personnage sinon l'image du corps mutilé de tous ceux dont la violence historique a cherché à anéantir la vie et la voix? Et peut-être, faute d'y être parvenu, les a *fait disparaître*? Car, nous l'avons relevé, ce que retrouvent sages et savants en «fouillant les lignages», dans l'autre version du conte du chasseur est une disparition, une béance historique, *un effacement*. Ce que le lecteur de Kossi EFOUI retrouve, quant à lui, à force de «gratter» les strates multiples du conte du chasseur d'un ouvrage à l'autre, est bien la «percée» poétique qui d'un coup éclaire la portée d'un récit enfoui. La relation du lecteur à l'œuvre s'articule donc sur un jeu de transmission de la mémoire tue, elle-même mise en page dans les cahiers par les ratures, les ellipses, les analepses, les scarifications qu'opèrent les signes géo-

mantiques sur l'écriture calligraphique. La page réverbère ainsi le corps automutilé du chasseur désœuvré en même temps qu'elle en révèle l'histoire. C'est cette double fonction de dé-refiguration du corps/récit qu'endosse alors la parole/écriture «tordue» ou «enroulée» recherchée d'abord comme geste de résistance poétique à l'historicisme.

Le chasseur d'Efoui : un Christ défiguré

Que ce soit dans les différents récits qui nous en sont faits ou dans le dispositif narratif par lequel il se déploie, il convient dès lors d'étudier la *défigure* du Christ qu'opère chez EFOUI le conte du chasseur dans *V*. Un certain nombre de *topoi* christiques sont en effet associés à cette figure : la dimension autosacrificielle du personnage, dont des «épines» transpercent l'«épiderme», à l'instar de la couronne, la lacération de la peau, qui rappelle les stigmates du Christ, le lien avec l'oiseau, défigure de l'Esprit-Saint, son retour inattendu et surnaturel, au rappel de la résurrection. Si ce n'est deux éléments sur lesquels nous nous arrêtons, et qui *transforment* la représentation du sauveur en une figure de la résistance poético-politique.

Le premier est que le sacrifice du chasseur n'est pas dirigé dans le but de «sauver» autre chose que sa *vie/voix* propre. Le rituel qu'opère le «chasseur sans gibier» n'a pour autre but que de faire advenir l'acte poétique, ici théâtral. Son cycle singulier – combat intérieur contre les «violences nocturnes» et les «fauves» – dont il dessine ensuite les traces «à même le corps» aboutissent à un oratorio tragique dont la trame est la réitération du phénomène par lequel il advient. C'est-à-dire que l'œuvre a pour objet sa propre genèse, et que le corps de l'artiste est en même temps, dans l'acte de subjectivation par lequel il affirme sa vie et sa souveraineté, le canal et le support de l'acte poétique. Dans un tel processus de création, la possibilité de «rédemption» collective, pour confronter le terme biblique, est enclenchée par un spectacle et un récit de la subjectivation qui appelle à être recommencée – par l'artiste pour l'assistance puis par les différents individus qui la composent – *pour elle-même*.

Car, le texte le précise, il n'y a d'autre issue aux combats menés par le chasseur que celui de «sauver sa vie», quitte à perdre sa peau, quitte à être absorbé dans trois siècles de gouffre, sans postérité ni reconnaissance, «sans trophée» autre que l'esprit du geste qui demeure en l'oiseau, et par lequel advient la magie. Cette magie, contenue dans le conte par la surnaturelle traversée du temps, est celle par laquelle l'homme s'affranchit de l'*ergon* auquel l'assignent les instances de savoir/pouvoir. Mais cette traversée est impossible chez EFOUI sans le phénomène de décorporation, caractéristique de la rencontre du protagoniste et du chasseur du conte avec l'oiseau dans *V*. Si la dé-

corporation est nécessaire à la subjectivation, c'est qu'en sortant de son corps pas l'intermédiaire de l'oiseau symbolique, le sujet prend conscience d'un environnement dans lequel l'espace-temps est assigné à la relativité du mouvement. C'est donc en sortant d'une perception anthropocentrée de son environnement que le sujet se met au monde, c'est-à-dire révèle par l'acte poétique un ordre (ou un désordre) du cosmos contingent, et non parfait (étymologiquement fixe, fermé). En cela, la figure du chasseur est cosmopoétique²¹, devient révolutionnaire, et son histoire vaut d'être enfouie puis exhumée : par la réitération de l'acte poétique qu'elle invite collectivement, et qui menace d'érosion l'instance de savoir/pouvoir.

Lorsque le Christ meurt sur la croix afin de « racheter les péchés du monde », il lègue à l'humanité – tout du moins chrétienne – à la fois le poids/miroir de ses exactions passées, rachetées au prix du sacrifice divin, mais aussi la figure du Christ comme indépassable perspective de *mimèsis*. Le chasseur efouien, quant à lui, ne « rachète » rien d'autre que lui-même. Il est cependant *sacrifié* lui aussi, mais comme rançon d'une souveraineté et d'un désœuvrement qui s'affirment par la performance.

La deuxième singularité du chasseur efouien par rapport à la figure du Christ est la corollaire de la première. Il opère symboliquement dans une relation ternaire exempte de la figure du Père. Ainsi dans le canevas dramatique reconstitué par Efoui, la relation s'écrit entre le chasseur/l'oiseau/l'acte poétique, et dans cet ordre. Le chasseur désœuvré rencontre l'oiseau, et l'oiseau l'aspire dans un espace cosmologique qui invite la subjectivation, et dont découle/qui déclenche l'acte poétique. L'absence de père est inévitable dès lors que l'artiste s'enfante lui-même, c'est-à-dire réalise son œuvre. Quant à la mère choisie, nous percevons chez EFOUI qu'elle est toujours très liée à la figure de l'oiseau : ainsi Petite Tante est-elle à la fois partie et entre-metteuse du « clan oiseau » auquel appartient le protagoniste de *V*, à l'instar de la figure de la Vierge Marie qui est, dans les Évangiles, inséparable d'un Esprit-Saint qui la féconde.

Mais la triade efouienne fait de l'artiste son propre père : l'oiseau n'est pas figure de père, mais d'intermédiaire entre l'homme et l'enfant de l'homme – l'acte poétique, opération de la contingence. Les deux 'Esprit-Saint' que forment la figure de l'oiseau chez EFOUI et la partie de la Trinité chrétienne se réverbèrent : l'un et l'autre sont des opérateurs. Mais le Christ, lui, a pour mission de réaliser la prophétie du Père par l'opération de l'Esprit-Saint, il est donc assigné à l'*ergon*

21 Selon la conception de Kenneth WHITE, introduite comme un « élan des microcosmes vers les macrocosmes » dans Kenneth WHITE, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Complexes, 1999, p. 161.

et n'enfante pas, ni de lui-même, ni du poème : il obéit, à ses dépens. Ogo, quant à lui, est associé à la figure de l'Enfant terrible, souvent parricide et matricide. Il accède à un devenir possible contre la volonté du père. Dans le mythe d'Ogo comme dans les récits d'EFOUI, il ne s'agit cependant pas de tuer le père, mais de s'affranchir d'une langue paternelle qui cherche à amputer toute forme d'*alter-logos*.

Par là même, le chasseur efouien n'est pas à proprement parler un Antéchrist, même si nous concevons la séduction de cette hypothèse dans un contexte où l'auteur fait jeu des références messianiques dans l'élaboration d'une défigure du prophète chrétien. Parce que l'enjeu du chasseur efouien est de concevoir une parole propre, toute tordue qu'elle soit, c'est-à-dire d'enfanter l'homme par l'opération de la contingence, il est un humaniste plus qu'un antéchrist.

Et nous comprenons bien alors la portée philosophique et politique de la défigure du Christ chez EFOUI. L'un et l'autre récits composent avec un canevas héroïque et tragique, selon deux exemplarités différentes. Celle de Jésus-Christ, crucifié pour « racheter les péchés du monde » selon la volonté de son Père, sacrifie la *vie nue* pour le Principe (le commandement divin). Tandis que le chasseur efouien, caractérisé par l'orphelinat symbolique, désobéit à l'ordre social afin de *sauver sa vie* « sans trophée », c'est-à-dire sans résurrection glorieuse, consécration, ni postérité, puisqu'il est assigné à l'oubli historique, ainsi que le met en scène le dispositif littéraire lui-même. Mais en sauvant sa vie et en offrant en spectacle à l'« assistance » le processus par lequel il y est parvenu, c'est bien aussi l'humanité qu'il *délivre*, à défaut de la racheter. Il la sauve, non pas de ses « péchés », mais de l'incapacité à s'émanciper du principe divin afin de réaliser son œuvre propre, qui procède elle-même d'un acte de désœuvrement. Dans la perception efouienne d'un tel mythe, la figure du chasseur est celle d'un humaniste, non anthropocentré.

Cosmos décentré et extension de la conscience

La métaphore des oiseaux migrateurs sert ainsi à figurer une vision décentrée du cosmos. Dans V, la page des cahiers qui suit celle du conte du chasseur revisité concerne en partie une vision poétique des mythes de la cosmogénèse, encore une fois « mutilée » ou détournée par l'organisation de la page. Nous la déchiffrons avant d'en montrer l'image :

Turn on. Tune in. Drop out. Timothy Leary.

Quand tous les calculs compliqués s'avèrent faux, quand les philosophes eux-mêmes n'ont plus rien à nous dire, il est excusable de se tourner vers le babillage fortuit des oiseaux ou vers le lointain contrepoint des astres. (M. Yourcenar)

Seuls les oiseaux avaient, de tout temps, vu la forme de la terre.

Les continents se séparaient, s'éloignaient les uns des autres, dérivèrent, et les hommes se perdaient de vue.

[illisible] Esprit Oiseau, qui troubla les grandes eaux immobiles de l'Origine dans la nébuleuse des gaz. Non pas par le chant, mais par le mouvement de sa danse, non pas par le son, mais par l'écriture. Ainsi l'esprit Génésique Oiseau montra par l'écriture de son vol la voie du mouvement qui rompit les eaux, qui condensa la vase remontant à la surface pour faire montagne quand les hommes [fin de la page]

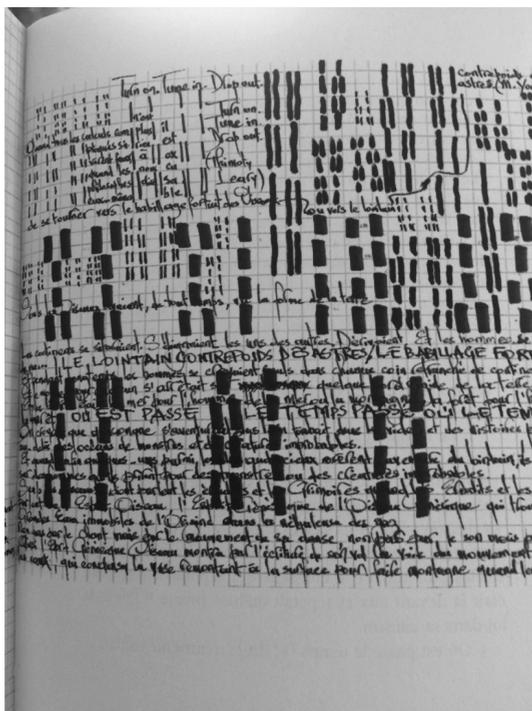


Figure 2 – V, p. 54.

Ainsi présenté, le contenu du texte peut sembler proche d'un singulier rituel, amorcé par le *leitmotiv* de Timothy LEARY, « Turn on. Tune in. Drop out ». L'écrivain et psychologue américain, grande figure et penseur du psychédéisme, s'explique sur sa devise, que l'on pourrait traduire par « branche-toi, connecte-toi, décolle » dans *La politique de l'extase*²². À partir d'une expérience d'« illumination » causée par sa première prise de LSD en 1960, il a construit une pensée subversive de la recherche d'extension de la conscience par l'absorption de cer-

22 Timothy LEARY, *La politique de l'extase. L'expérience psychique*, Paris, Edilivre, 2000 [1977, Fayard].

taines drogues hallucinogènes. Elles permettent selon lui d'accéder par le sensible à l'expérience mystique. Nous retrouvons dans le récit d'une « illumination » les *topoi* de la révélation du protagoniste de *V*, « flashes » à partir desquels s'invite un voyage en écriture, motivé par l'appréhension fugitive et puissante de phénomènes cosmologiques.

C'est d'ailleurs au prisme de ce thème qu'EFOUI relie graphiquement, en haut de page, le *leitmotiv* de LEARY à la citation de YOURCENAR tirée des *Mémoires d'Hadrien*. L'ouverture à la méditation que propose YOURCENAR paraît conditionnée par l'échec des sciences dites « objectives ». Par le « babillage fortuit des oiseaux » et « le lointain contrepoint des astres », c'est à quitter une approche rationaliste et anthropocentrée pour une contemplation poétique de l'univers que le texte invite. Et cette pratique de la méditation, ou « philosophie naturelle »²³ est encouragée par LEARY dans sa recherche d'extase spirituelle *via* l'usage de psychotropes, et par EFOUI qui pose le principe de décentrement par l'instant de transe comme prémisse au processus de subjectivation nécessaire à l'avènement de l'acte poétique. Chacun invente un processus singulier pour atteindre la même expérience, que LEARY nomme « l'extension de la conscience ». Et de cette expérience découle une *appréhension sensible* de l'organisation cosmologique.

De là, sur la page de *V*, la traduction du phénomène en corps/texte : « seuls les oiseaux avaient, de tout temps, vu la forme de la terre ». L'aphorisme réfère au *leitmotiv* de LEARY selon lequel la perception du sujet doit pouvoir « décoller » afin d'atteindre l'appréhension « psychédélique » de sa place dans l'univers. Suivent les bribes d'un singulier récit de cosmogénèse, où la divinité suprême est substituée à « Esprit Oiseau », défiguration de l'Esprit-Saint. Cette fois, c'est le mouvement du vol qui perturbe « les eaux immobiles de l'Origine », et non le chant qui aspire le sujet dans un espace-temps des commencements du monde. L'écriture – le signe de l'Oiseau *et* le « mouvement de sa danse » – précède la parole (« le chant » ; « le son »), pour rompre les eaux et faire émerger les montagnes. Là encore, la représentation des origines appelle à reconcevoir la fonction de l'écriture des commencements, *avant* le Verbe. Parce qu'associée à la « danse », c'est-à-dire à la fois au « mouvement » du vol et à son « dessin » chorégraphique, l'écriture est ici conçue non pas comme prospective, mais contingente : carrefour du sacré et du profane aux origines du monde.

Si EFOUI attache tant d'importance aux récits de cosmogénèses, vers lesquels convergent par métaphore la figure de l'Oiseau et celle du chasseur, c'est parce que ces récits conditionnent une concep-

23 Nous n'avons pas l'espace de développer ici l'influence de la pensée de Giordano BRUNO, très construite sur sa « philosophie naturelle » qui aboutit à une conception décentrée de l'univers, dans l'œuvre de Kossi EFOUI.

tion philosophique du politique, de la poétique et de la relation. Cette conception d'un univers décentré, relatif et contingent invite, à l'instar de LEARY, au décentrement de la pensée, combat une conception anthropocentrée et téléologique d'une cosmologie dans laquelle le rapport de pouvoir entre la divinité et ses créatures est intrinsèque : conçues comme « à l'image » de la divinité, elles deviennent « autres » dès lors qu'elles lui désobéissent – défont son dessein, s'affranchissent de l'*ergon*. Le dessein de la divinité, parce qu'il est immobile, n'a jamais d'autre réalité que celle d'ordonner un rapport de forces. La divinité et son dessein sont la référence absolue, l'homme, la femme et le désordre qu'ils charrient défont le plan originel en même temps qu'ils s'en séparent. Pour leur désobéissance, geste de subjectivation, l'humanité entière est condamnée à l'altérité. Dans *V*, un tel récit est contrarié par « Esprit Oiseau », qui introduit « le tourbillon » d'AGAMBEN, la « nébuleuse de gaz » : geste premier à partir duquel se brouille le plan, écriture première à partir de laquelle le monde se met en « mouvement », c'est-à-dire, par enchaînements, autorise « la descente dans le tourbillon des origines »²⁴.

En d'autres termes, le sujet chez EFOUI vient au monde quand il *devient monde*, et c'est la reproduction poétique de cet instant auto-maïeutique qui ouvre au décentrement de la relation. Parce qu'elle fait prévaloir la contingence sur le dessein, le décentrement du sujet sur la relation du pouvoir, et qu'elle interconnecte l'histoire des gestes d'émancipation poétiques à la violence historique, cette relation s'inscrit dans une singulière cosmopoétique²⁵. Le sujet, l'environnement et le texte lui-même adoptent ainsi une stratégie de dérobage continue, qui participe de leur « opacité » au sens glissantien²⁶.

Parce que l'historicisme occidental a fabriqué l'Afrique subsaharienne comme une altérité absolue²⁷, elle devient chez EFOUI le point de départ du ralliement d'altérités poétiques, scientifiques et discursives – y compris occidentales. Autant de paroles coupées qui permettent de mettre au jour le lien étroit entre la notion même d'altérité et la logique de prédation politique ou d'hégémonie culturelle.

24 Giorgio AGAMBEN, « Tourbillons », in *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2017, pp. 94-95

25 Dans cette perspective, il est possible de comparer l'entreprise littéraire d'EFOUI au « post-exotisme » d'Antoine VOLODINE. Cf. à ce sujet, Rémi ASTRUC, Émeline BAUDET, « Des communs à l'en-commun : quelle éco-poétique ? », *Littérature*, n. 1, 2021.

26 Édouard GLISSANT, « Sur l'opacité », in *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, pp. 178, 182.

27 Cf. Valentin-Yves MUDIMBE, *L'invention de l'Afrique. Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, Paris, Présence Africaine, [1979], 2021.

Références bibliographiques

- Giorgio AGAMBEN, *La puissance de la pensée : essais et conférences*, traduit par Joël GAYRAUD et Martin RUEFF, Paris, Payot & Rivages, 2006.
- Giorgio AGAMBEN, « Tourbillons », in *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2017.
- Rémi ASTRUC, Émeline BAUDET, « Des communs à l'en-commun : quelle écopoétique ? », *Littérature*, n. 1, 2021, pp. 24-37.
- Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, préface et traduction de Patrick BOUCHERON, Paris, Payot (« Petite bibliothèque Payot »), 2013.
- Sylvie CHALAYE (dir.), *Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronage*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Diane CHAVELET, *Parole délivrée, scènes décentrées : poétiques du tricks-ter chez Dieudonné Niangouna (France/Congo-Brazzaville), Kossi Efoui (France/Togo), Bill Kouélany (Congo-Brazzaville). 1990–2020*, thèse en histoire et sémiologie du texte et de l'image sous la direction de Catherine COQUIO, soutenue à l'Université Paris-Cité le 4 octobre 2022.
- J. D. CLARKE, « Ifa Divination », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 69, n. 2, 1939, pp. 235-256.
- M. CRATRY, « Note sur les signes graphiques du géomancien gourmantchè », *Journal des Africanistes*, vol. 33, n. 2, 1963, pp. 275-306.
- Pénélope DECHAUFOUR, *Une esthétique du drame figuratif. Le geste théâtral de Kossi Efoui : d'une dramaturgie du détour marionnettique aux territoires politiques de la figuration sur « les lieux de la scène »*, thèse de doctorat, études théâtrales, dirigée par Sylvie CHALAYE, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, soutenue le 15 novembre 2018.
- Albert DE SURGY, *La géomancie et le culte d'Afa chez les Evhé du littoral*, [Paris], Publications orientalistes de France, 1980.
- Albert DE SURGY, « Principes de la divination Mwaba-Gurma (Circonscription de Dapaong, Nord-Togo) », *Revue d'histoire des religions*, vol. 198, n. 1, 1981, pp. 3-28.
- Germaine DIETERLEN, Marcel GRIAULE, *Le Renard pâle*, t. 1, fasc. 1, Paris, Institut d'Ethnologie, 1965.
- Kossi EFOUI, *Volatiles*, Nantes, Joca Seria, 2006.
- Kossi EFOUI, « Post-scriptum », in *Récupérations*, Carnières, Lansman, 1992.
- Kossi EFOUI, *Oublie!* suivi de *Voisins anonymes (ballade)*, Carnières-Morlanweltz, Lansman, 2011.
- Kossi EFOUI, *Solo d'un revenant*, Paris, Seuil, 2008.
- Xavier GARNIER, « Personnages obsédés et résistance du présent dans les romans de Kossi Efoui », *ReS Futuræ*, n. 7, 2016, <http://resf.revues.org/798>
- Xavier GARNIER, *Écopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux*, Paris, Karthala (« Lettres du Sud »), 2022.
- Sélom K. GBANOU, « L'Ordre du désordre dans l'œuvre de Kossi Efoui », in DIOP Papa Samba, Alain VUILLEMAIN (dir.), *Les littératures en langue française. Histoire, mythe et création*, Rennes, PUR, 2015, pp. 129-144.

- Édouard GLISSANT, « Sur l'opacité », in *L'intention poétique*, Paris, Seuil, 1969.
- Thimoty LEARY, *La politique de l'extase. L'expérience psychique*, trad. Gilles MORAND, Paris, Edilivre, 2000 [1977, Fayard].
- Danouta LIBERSKI-BAGNOUD, « La chorégraphie du bâton divinatoire comme écriture sonore au Burkina Faso », *Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n. 15, 2012, pp. 182-201.
- Nicolas MARTIN GRANNEL, « Sony Labou Tansi : afflux des écrits et flux de l'écriture », *Continents manuscrits*, n. 1, 2014, <http://journals.openedition.org/coma/260>
- Valentin-Yves MUDIMBE, *L'invention de l'Afrique. Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, Paris, Présence Africaine, [1979], 2021.
- Denise PAULME, « La divination par les chacals chez les Dogon de Sanga », *Journal de la Société des Africanistes*, 1937, t. 7, fasc. 1, pp. 1-14.
- Isaac PARÉ, « L'araignée divinatrice », *Études Camerounaises*, n. 53-54, 1956, pp. 61-83.
- Octavio PAZ, *Le Labyrinthe de la solitude*, suivi de *Critique de la pyramide*, trad. J.C LAMBERT, Paris, Gallimard, 1972.
- Luc PECQUET, « La parole visible du renard (pays Lyela ; Burkina Faso) », *Journal des Africanistes*, vol. 81, n. 1, 2011, pp. 61-96.
- Marc-Henri PIAULT, « Le yasigui et le renard pâle », *Cahier d'études africaines*, n. 159, 2000, <https://journals.openedition.org/etudesafri-caines/24>
- Thorsten SCHULLER, « Un Tiers espace poétique : l'écriture intermédiaire dans les romans de Kossi Efoui », in Susanne GEHRMANN et Dotsé YIGBE (dir.), *Créativités intermédiaires au Togo et dans la diaspora togolaise, Littératures et cultures francophones hors d'Europe*, n. 9, 2015, pp. 121-133.
- Joan WESCOTT, « The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba, the Yoruba Trickster », *Africa*, vol. 32, 1962, pp. 336-354.
- Kenneth WHITE, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Complexes, 1999.

Abstract

We propose here to approach Kossi Efoui's short story Volatiles (2006) in its metapoetic, allegorical and philosophical dimensions. One of the greatest singularities of Volatiles is indeed the layout of a poetic process through the reinvestment of the geomancy of the Fa. For Kossi Efoui, this reappropriation must be understood as a transgression of literary codes. How then does Kossi Efoui shift the function of writing from a teleology (the design) to a sketch of possible presents (the drawing) through geomancy? To what myths of speech and writing does this practice refer? To what extent do these mythologies provide a poetic horizon for Afrocontemporary literature? After having quickly resituated and redefined geomancy in West Africa, we will reflect on the cosmopoetic dimension that Kossi Efoui gives it as well as the different cosmologies