

Georgia State University

## ScholarWorks @ Georgia State University

---

World Languages and Cultures Faculty  
Publications

Department of World Languages and Cultures

---

2014

### Folies Sacrificielles dans le Théâtre Francophone Africain

Gladys M. Francis

*Georgia State University*, [gfrancis5@gsu.edu](mailto:gfrancis5@gsu.edu)

Follow this and additional works at: [https://scholarworks.gsu.edu/mcl\\_facpub](https://scholarworks.gsu.edu/mcl_facpub)



Part of the [Other Languages, Societies, and Cultures Commons](#)

---

#### Recommended Citation

Francis, Gladys M. "Folies sacrificielles dans le théâtre francophone africain." *Le Sacrifice dans les littératures francophones*. Ed Gyssels, Stevens, and Edwards. Collection Francopolyphonies 17. NY: Rodopi (2014): 39-65.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Department of World Languages and Cultures at ScholarWorks @ Georgia State University. It has been accepted for inclusion in World Languages and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of ScholarWorks @ Georgia State University. For more information, please contact [scholarworks@gsu.edu](mailto:scholarworks@gsu.edu).

# Folies sacrificielles dans le théâtre francophone africain

Gladys M. Francis

GEORGIA STATE UNIVERSITY

S'il est assassiné, il devient un martyr et il n'y a pas mieux qu'un martyr pour soulever un peuple [...] les peuples sont friands de mystères, et toute l'astuce des gouvernants réside là.  
Moussa Diagana (1990)

## Introduction

Cette étude propose une exploration de pièces de théâtre de dramaturges francophones africains, notamment *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* (1989) et *Antoine m'a vendu son destin* (1997) du romancier, dramaturge, et poète congolais Sony Labou Tansi ; *La légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré* (1990) du Mauritanien Moussa Diagana et, enfin, *Village fou ou les déconnards* (2000) de l'auteur, essayiste, comédien et metteur en scène Koffi Kwahulé de la Côte d'Ivoire. Ces pièces reflètent chacune l'obituaire d'une Afrique dénudée, violentée politiquement et socialement, violée moralement et physiquement ; et même dans sa mysticité. Toutes font converger en leur sein un suicide embryonnaire latent, une folie-suicide quasi pluri-maniaque dans laquelle s'expriment les passions les plus extravagantes. Ce malaise mental et ces actes passionnels s'accompagnent continûment d'une mort limitrophe que rien ne semble pouvoir conjurer. Le lecteur est ainsi placé au centre des troubles psychologiques que vivent ces personnages dictateurs tyranniques ou prophètes-martyrs qui, tous, s'insurgent contre la folie et se livrent sans continence à sa tragique fatalité.

La relation à l'autre semble toujours empreinte d'un dérèglement absolu, comme si l'être qui passe par l'autre pour être lui-même et qui repasse par lui-même pour être autre que lui-même, est voué à la tragédie de la rencontre qui mène irrémédiablement au sacrifice de soi<sup>1</sup>. La récurrence de la violence et du morbide dont les dramaturges ne se font point de réserve force à interroger leurs herméneutiques ; entre autres, l'intérêt de « (se) jouer » (de) la folie, de la donner à lire et à jouer. Une déconstruction des motifs et résolutions nidifiés dans les voix du fou est nécessaire puisqu'ils sont l'essence de la mise en sacrifice de ce dernier. Sacrifiés par les autres, ou se donnant en sacrifice, ces personnages témoignent de folies plurielles qui génèrent maints amalgames. En outre, ces folies rendent nébuleuse la frontière entre raison et déraison, abnégation et meurtre, personnage martyrodome ou bouc émissaire, faisant de la folie et du sacrifice des espaces d'entre-deux byzantins.

Seront ainsi examinés les processus d'*altérisation* de la folie par le biais d'une observation succincte qui arborera les représentations du fou en tant que tiers-espace/terre-espace et corps/terrain sacrifié. C'est au sein de cet espace de *delirium* et de souffrance physique que s'exprime le héros qui n'existe que de par son corps/terrain sacrifié, voire la métaphore d'une Afrique terrain/souffrance. D'une part, il sera question de mieux saisir les motivations des dramaturges qui tous se servent de la folie et du sacrifice dans la représentation de leur cru africain ; et d'examiner d'autre part, les exégèses associées aux sacrifices qui hantent ces pièces de théâtre. Nous convoquerons ainsi une analyse critique de la réactualisation du mythe de la terre-mère, l'écriture de la déconstruction du héros ascensionnel et celle de la construction d'un mythe neuf ; d'une dramaturgie sanguinaire qui s'agence comme un acte de renaissance, un dépassement de la catharsis ; ou encore d'une visée rédemptrice qui nous présente le mythe ténébreux du mauvais sauvage dans sa perversion la plus absolue afin d'en avertir le lecteur et le mobiliser.

---

<sup>1</sup> Voir Daniel Sibony, 1991.

## Les prémisses du suicide : folies et univers carnavalesques

Le titre audacieux et insolite de la pièce *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* invite le lecteur à pénétrer un espace dramatique des plus déroutants (qui peut être envisagé comme un théâtre dans le théâtre) avec Walante comme maître de cérémonie. La folie de Walante happe tous ceux qui l'entourent vers sa démence, les condamnant à subir son insanité et les foudres de son despotisme. Walante déshumanise sa cour et son peuple, se nomme « baron de la morsure et du mépris » et se sacre « ruine et écrasement » (51). Son unique ambition et consubstantielle mission sont de prouver que l'humanisme est chose vaine. Telles sont les motivations pour lesquelles Walante met son peuple et sa terre africaine en position de sacrifice. Pour mener à son paroxysme ce dessein, il choisit « pour métier d'abrutir ses semblables sans distinction de race, de sexe ou de croyance » (52). Son manque d'humanité et son rapport à l'amour (qu'il chosifie invariablement) s'observent dans une de ses devises politiques qui consiste à imposer au peuple son projet de procréation grossière : « le programme d'insémination planifiée », et mettant ses sujets à l'œuvre, il ordonne : « à mon commandement jouissez... bandez... Repos... Buvez ! » (55). Cette déshumanisation est régulièrement illustrée à travers l'organique, le biologique et le scatologique. En effet, le texte est scandé de nombreuses références à la défécation, aux handicaps physiques (qui s'attaquent à la population comme une lèpre) et au handicap psychique causé par l'alcoolisme (qui sévit et s'accroît à mesure que la décadence de Walante progresse). Analogue à *Antoine m'a vendu son destin*, l'instabilité mentale de Walante se délaye et son désir de destruction s'accroît une fois confrontés à ses opposants, qui font violence à l'équilibre de son agenda sacrificatoire et qui le poussent à exprimer, en contrecoup, les extrêmes de sa folie. Placé dans ce cadre amphibolique, l'entêtement de Walante suggère une attitude propre à la maladie mentale en ce qu'elle se transforme progressivement en une folie qui sera le contrecoup d'un suicide latent : « l'ambition devient malade... elle prend des proportions telles que toutes autres fonctions cérébrales en sont comme paralysées. Il suffit donc qu'un mouvement un peu violent de la sensibilité vienne troubler l'équilibre mental pour que la folie apparaisse »<sup>2</sup>.

C'est exactement ce dont témoigne Touma qui se projette comme la moitié qu'il pense cachée de Walante. L'existence de Touma constitue l'avortement originel de l'attente d'humanisation du tyran. Touma est capable de tenir tête à Walante grâce à ses fonctions de fifre du roi ainsi qu'à sa performance de la folie douce, dénotée à travers sa rhétorique burlesque, ses jeux de mots grotesques et ses comparaisons osées. Touma incarne cependant l'amour, le partage, l'écoute, le compromis et le courage. Étant donné que Walante le considère fou, sujet à toutes ses volontés et incapable de se penser, c'est à travers cette folie fallacieuse que Touma revêt des caractères sacrificiels. Véritable tartuffe, il n'est en mesure de critiquer le roi que sous le masque d'une folie qui n'est qu'un subreptice d'engagement. La folie rend son caractère sacrificatoire hybride puisqu'elle lui évite de subir en contrepartie toute mise à mort possible. Ainsi, Touma répond sans retenue à Walante, le conseille, le contredit, l'éveille, le réveille sur certains aspects du monde et l'invite à embrasser une nouvelle conception de la vie, toujours dans sa fonction de sous-fifre. Les deux personnages ne semblent capables d'échanges qu'à travers cette zone hybride. Les nombreux changements d'habits de Touma (qui poussent au burlesque) rendent compte de l'altérité, de la folie controuvée, de symboles de changement, d'évolution, et de capacité d'adaptation. Il est l'homme du dynamisme et de l'action, visiblement antagoniste à la passivité de Walante qui est obstinément assujéti à une même et unique prérogative. Touma est l'homme aux identités plurielles qui accepte avec aise les différents titres que lui donne le despote (et toujours les mène à bien). Il se réclame d'un universalisme et d'un humanisme qui le prédisposent à une scission vis-à-vis de Walante dont l'unique identité est celle de la dictature.

Similaire à Mikhaïl Bakhtine dans son étude des œuvres de Rabelais, la figuration du carnaval dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* permet d'analyser les cultures sociopolitique et néocoloniale africaines :

---

<sup>2</sup> Émile Durkheim, p. 25.

Le carnaval affranchissait la conscience de l'emprise de la philosophie officielle permettant de jeter un regard neuf sur le monde, dénué de peur et de piété, parfaitement critique mais positif et non nihiliste car il découvrait le principe matériel et généreux du monde, le devenir et le changement, la force irrésistible et le triomphe éternel du nouveau, l'immortalité du peuple. Par ses formes et ses images, par son système abstrait de pensée la culture officielle du Moyen Age tendait à inculquer la conviction diamétralement opposée en l'intangibilité et l'immobilité du régime et de la vérité établis et en la pérennité et l'immuabilité de l'ordre existant. (Bakhtine, 1970)

L'humour de *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergoth ?* participe à l'univers dystopique laboutansien. Les mascarades, la bouffonnerie, la pédanterie amusante des personnages secondaires et le défilé des travestissements dépeignent l'espace dramatique du défoulement bakhtinien. Le cadre carnavalesque est le lieu du potentiel révolutionnaire anti bourgeois (le fifre du roi), les désirs anti bureaucratiques et anti dogmatiques d'un peuple africain. À travers le « génie grotesque » du défoulement carnavalesque, les barrières sociopolitiques deviennent limitrophes, l'espace dramaturgique permet l'inversion sociale, la renégociation des frontières entre les classes sociales, l'éthique et le pouvoir. D'autre part, ce « génie grotesque » invite à parcourir la dénonciation des systèmes politiques suicidaires africains, leur militocratie, leur dictature, leur anarchie et ce dans leur violence la plus grinçante. Subséquemment, cet humour équivaut à l'ironie, à la dénaturation, au sarcasme, à la satire et à la subversion ; c'est un rire régénérateur. Touma signale donc l'imprévisible, il n'y a donc pas de « perte de soi » dans la vision d'autrui (Walante), la démarche suicidaire de Touma est contrebalancée en ce qu'il encourt moins le risque de se laisser saisir et figer dans une « détermination objectivante ». Chez Sony Labou Tansi, le rire rabaisse et matérialise, il ne rabaisse que pour créer un espace d'entre deux dans lequel la renaissance est possible.

### **Paroles sacrificatoires et prophéties : fonctions et enjeux**

#### ***La légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré***

Les fous de *La légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré* sont fondamentalement conscients des réalités, mœurs et coutumes de l'environnement dans lequel ils errent en toute liberté. *De facto*, ils adressent les réalités sociales, politiques et économiques de leur espace dans des discours singulièrement pleins d'aisance, de lyrisme, de rhétorique et de crédibilité. Ce traitement original du double espace dramatique dans la folie mise en place par Moussa Diagana détruit continuellement les frontières entre stabilité mentale et folie. La construction en filigrane d'un espace de vérité et d'honnêteté dans la psyché du fou crée un interstice d'hybride qui sera à l'origine de sa mise en sacrifice. « Kerfa le fou » et Sia Yatabéré sont les principaux représentants du fou-prophète dans cette pièce de Moussa Diagana. Leurs discours dénoncent les sources du marasme du peuple et annoncent une apocalypse imminente « ... je prédis pluies et larmes de sang » (16), « Dites-leur que je suis celui qui voit les foudres et les tempêtes » (cit). Comme Touma, ces personnages ont un caractère sacrificatoire de par leur engagement. Kerfa meurt et est ressuscité (en esprit) en Sia ; à travers qui il continuera de transmettre la vérité au peuple. Kerfa est un martyr, il sait qu'il sacrifie sa vie : « dites-leur donc que je ne suis que de passage » (11). C'est par amour pour son peuple qu'il sacrifie la sienne, de sorte que sa mort porte la liberté au peuple. En ce sens, Kerfa a une valeur christique. Bien que Sia veuille se préserver de la mort, son amour pour la justice l'oblige à continuer son combat contre la corruption. Contrairement à Kerfa, elle ne se donne pas en sacrifice, mais est sacrifiée par la cupidité des chefs d'état de son pays. La folie est perçue comme un emprisonnement mental strictement liée aux réalités sociopolitiques qui la nourrissent. Kerfa et Sia désirent pour l'homme une existence libre et heureuse et sont naturellement inclinés à rejeter avec fureur toute participation au pouvoir pervers. Ils ne partagent aucune ambition égocentrique et lui préfèrent l'effort collectif qui ne se soumet pas à la vanité et à l'anarchie, comme c'est le cas de Wakhané Sakho et Mamadi ; chefs insurgés qui pensent le monde et l'avenir dans des valeurs dictatoriales. La parole est révélatrice, action, vérité et limpidité pour le fou-prophète. Ce qui s'oppose à Mamadi et Wakhané Sakho qui dirigent le peuple dans des rapports de force, des mensonges et la création de mystères qui nécessitent que soient sacrifiées des vierges ainsi que tous ceux qui menacent le secret de leur corruption. Dans la mesure où la parole a du pouvoir sur le peuple, elle est mise sous silence. La mort de Kerfa est donc un moyen de lui supprimer la parole qui éveille la résistance

et réveille le peuple pour l'action. La parole prophétique est en présentiel, elle est de l'actuel, elle dit, elle projette, mais elle est sacrificatoire. Sia doit elle aussi faire face à cette mise sous silence. Elle est d'abord mise en sacrifice par les corrupteurs, puis déclarée folle car sa parole porte la lumière sur les mensonges des hommes aux pouvoirs. La pièce se focalise sur les notions de renouvellement et de sacrifices qui veulent prévenir les malaises futurs, sauf que les sacrifices pratiqués par les chefs au pouvoir sont des meurtres qui maintiennent le peuple dans la peur et la misère. La mort du fou est un moyen d'estomper toute défiance au pouvoir tyrannique.

Le fou est gênant car il dit la vérité en toute liberté. Conscient de l'impossible bonheur terrestre, il se donne en sacrifice. Son statut de fou lui voue la tolérance des autres et c'est à travers cette tolérance que s'exerce une écoute, un échange, une communication, un dialogue avec l'autre. Le fou est voué au sacrifice en raison de sa lucidité sur la condition de son espace. Il est aussi sacrifié par un monde déjà trop corrompu pour qu'il s'en échappe. Jamais entièrement marginalisé, puisqu'encré dans la société dans laquelle il vit, le fou est subséquemment en mesure de se faire entendre de la communauté et d'en menacer la cohésion puisqu'il voit au-delà des apparences et perce les mystères les plus profonds de sa société, leur ôtant leurs mythes, leur faux sacré, ramenant les énigmes à leur origine : la décrépitude de certains hommes. Placé dans l'entre-deux de sa société, il en embrasse toute la réalité et la dévoile au peuple qui l'écoute sans pouvoir entièrement le prendre au sérieux, car cette réalité que livre le fou est elle-même si effrayante qu'elle est naturellement reléguée à des propos fous. Mais c'est sans crainte que le fou observe et confronte la violente réalité de son cru.

### ***Village fou ou les déconnards***

*Village fou ou les déconnards* de Koffi Kwahulé est une pièce composée de deux personnages : un locataire-narrateur et une voix off. Le locataire (basé en France) raconte la folie de son village Africain alors que la voix off annonce que ce locataire est mort. Le locataire (que l'on sait maintenant mort) rejoue le moment durant lequel il fait cet enregistrement juste avant de se donner la mort. On l'entend alors parler de souvenirs de Djimi, un village très animé dont les habitants sont tous insensés et finissent par tous mourir. La composition éclatée de la narration est semblable à des fables racontées, mais le discours aux airs de griots/conteurs est maladroit. L'ordre disruptif de la parole souligne le désordre de la pensée du locataire, comme ses crises d'asthme qui se saccadent et le frustrent au point de laisser surgir des accents de folie. Venant lui aussi de ce village que la folie a contaminé et éradiqué, il est naturellement enclin à cette folie épidémique, mais il livre le délire de ses pensées sous le joug d'un humour si intense qu'on en oublie l'origine, les conflits et les malaises qui en sont à la source. Le récit du locataire exprime sa volonté de vouloir vivre, d'exister – de parler pour être (la parole qui humanise). Il présente l'origine comme la fin (le début de l'enregistrement renvoyant à son suicide), ce qui renforce le tragique de la dramaturgie qui se cache derrière un humour saugrenu. Le locataire parle comme s'il était immunisé contre la folie, sa déraison est alors visible au lecteur/ spectateur de par l'enregistrement qui révèle en effet sa mort préméditée. Il raconte un début qui n'est en somme qu'une fin, un début constituant l'origine de la folie et annonce une fin irrémédiable. Proche de l'espace dramatique Beckettien, l'absurde de la vie est offert comme une fin implacable. Il est bien question ici de la légende « N'Gbin » : la légende du rien et du « Anangman » : la légende de l'absence (44-45). Une fois confrontée à ce rien », le locataire ne sait quoi faire car tout est absence, seul l'enregistrement lui donne existence.

Le locataire est victime de désirs suicidaires maniaques et obsessionnels comme tous ceux du village de Djimi (il est ankylosé dans l'idée fixe de la mort et un désir incontrôlable de vouloir se tuer). Seuls ses moments de folie lui permettent une matérialité physique, car il n'existe pas en dehors de cette folie. Le locataire lutte contre la folie dont il est atteint, mais son discours n'est que folie, la lutte est vaine dès le départ, elle n'existera jamais. La cassette est la seule illusion de vie, le locataire n'existe que dans le souvenir et dans la mémoire. Il y a donc une circularité qui empêche l'évasion vers l'avenir qui reste absent. La légende de Djimi boucle tout, il n'y a qu'une progression vers la folie et le funèbre (symbolisé par l'inertie morale des « déconnards »). Plus il narre, plus il s'en rapproche et il n'y aura plus rien à dire et il faudra donc se suicider. La pièce est l'illustration de l'attente de la raison qui jamais ne vient. La culture de

la folie et la nature folle du village rendent compte d'une paralysie de l'être qui espère vainement s'ouvrir à la vie. Toute la *praxis* du discours du locataire annonce la mort. Il est victime du cru africain dont il vient. En disant son cru, il est ramené à sa propre mort. Il est ainsi immédiatement sacrifié à son tour. Sa parole reste sacrificatoire.

## Univers apocalyptiques

### *Amour, métissage et dégénérescence*

La francophonie, sa littérature et ses expressions fondamentalement culturelles révèlent le choc de la relation à l'autre. Qu'elle se situe dans la diglossie ou l'acculturation chaotique, son expression se place toujours en rapport conflictuel. Il est donc important de comprendre *l'histoire* présentée dans l'expression de la folie de ces pièces théâtrales et de considérer la dramaturgie dans son essence propre : celle du rapport à l'autre. La folie présente la vision de l'aliénation comme un lieu de scission qui annonce la mort. La mort dont il est question n'est pas que physique, il s'agit surtout et avant tout d'une mort mentale qui possède ensuite le corps pour le tuer à son tour. La rencontre à l'autre/le contact avec l'autre présentent l'entre-deux, la zone de tiers espace et le métissage comme une tare dont les conséquences sont fatales. Dans le cas de *Village fou ou les déconnards*, le village fou de Djimi est l'espace d'une altération identitaire due à la colonisation. Il est question d'une aliénation culturelle vécue comme scission, une zone d'interdiction (voir Homi Bhabha). On l'observe par exemple dans les propos du chasseur qui avoue son don par lequel il peut tout voir et comprendre : « tout je vous dis tout [...] je comprends tout [...] tout tout [...] je comprends tout [...] tout je vous dis [...] je comprends tout » (31) – il décrit tous les maux de son peuple, ses racines détruites, piétinées par la colonisation ; et à mesure qu'il en parle, sa palabre est semblable à un ensemble d'apophtegmes et de prophéties qui très vite prennent l'accent d'une folie incontrôlable :

[...] comme avant reviendront ceux qui nous plièrent à genoux les sillons du fouet dans nos corps dépotoirs éternels d'asticots repus à se péter le ventre de nos sucs après le travail forcé pour gaver ceux qui nous frottèrent le front contre terre reviendront à visage découvert le cynisme à fleur de sourire carnassier sans état d'âme tout recommencera comme avant... nous recommencions à danser la danse endiablée du fouet. (31-32)

Le temps discursif (passé et présent) renforce la fonction de prédicateur du peuple sous des airs de griot faisant appel à la mémoire. Il est question de la rencontre du monde visible et invisible, celle du présent et de la mémoire. La parole matérialise la croisée des deux espaces dont la dichotomie est stylistiquement accentuée par le manque de ponctuation. Il s'agit de la rencontre du territoire Africain avec la colonisation, la rencontre de deux mondes qui donnent naissance au déchaînement de la parole, à la douleur du souvenir, à la vision pessimiste de l'avenir car « ils reviendront ». Il y a création dans la parole d'un espace d'entre-deux, ou encore d'une altération identitaire qui a été, est et sera vécue comme l'altérité-différence ; ce que Bhabha nomme l'échec du syncrétisme culturel. L'altération (raciale et culturelle) crée en conséquence une altération infinie représentée par la propagation de la folie dans Djimi, dont personne n'est épargné, pas même son dernier étudiant, ou son locataire expatrié. « Monsieur » (le « locataire ») n'est que la représentation de l'indifférenciation de l'altérité du peuple africain.

Tout comme au XIX<sup>e</sup> siècle, le métissage est vu comme une sorte de dégénérescence. Cette violation de la loi du génus s'observe dans l'impossible amour entre les personnages, ainsi qu'à travers leur stérilité. Antoine et Walante sont inféconds tant sexuellement que politiquement. Cette gangrène est causée par l'altération qui en passant par soi aboutit à rien, à un « N'Gbin », un « Anangamman ». Quand Sia s'offre à son père, il se forge alors un mythe de la dégénérescence établie sous l'angle de l'inceste et du péché. Le travestissement de « l'Anangamman » marque l'agénésie du peuple africain. Ce rapport conflictuel à l'autre est fortement visible dans la relation amoureuse qui est présentée comme éventrée dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Mme d'Avoine de Bergotha pénètre l'espace pathologique de Walante dans l'espoir de l'initier à l'amour, éveiller sa sensibilité et l'éloigner de son agenda sadique. Mais ce dernier reste flegmatique et incapable de quelque commisération qui soit face aux charmes et à la tendresse de Mme

d'Avoine de Bergotha. Ce personnage féminin maintient une dimension importante dans la pièce puisqu'il est l'analogie de l'attente de tout un peuple qui espère voir la fin des atrocités causées par Walante. Comme vu précédemment, Touma a en lui la devise passionnée de voir changer Walante, c'est de cette aspiration que lui vient à l'idée un stratagème des plus suicidaires : rendre Walante amoureux d'une femme, sauf que cette femme ne serait que Yongo-Loutard (un conseiller administratif de Walante) déguisé en femme (Mme d'Avoine de Bergotha). Il espère par cette ruse forcer en Walante des changements constructifs et favorables à la survie du peuple. Malencontreusement, cette quête sera vouée à l'échec, puisque Touma ne pourra point guérir le mal par le mal :

La violence symbolique est une violence qui s'exerce avec la complicité tacite de ceux qui la subissent et aussi, souvent, de ceux qui l'exercent dans la mesure où les uns et les autres sont inconscients de l'exercer ou de la subir (Pierre Bourdieu, 1996).

Il y a toujours dans ces pièces une violation au contact forcé avec l'autre. Tous les protagonistes livrent en quelque sorte les plaies encore ouvertes de ce viol. Ils représentent l'étrangeté de l'entre-deux et la chosification qui en découle comme si la folie constituait leur seul cri d'humanisation. Comme l'explique Daniel Sibony : « L'entre-deux concerne l'articulation à l'autre : autre temps – question de mémoire ; autre lieu – question de place ; autres personnes – questions de lien » (15-16). La violence physique de ces dramaturgies s'examine comme expression d'une « coupure-lien ». Cette expression conflictuelle (qui passe par la folie : sage, furieuse, ou douce) est l'empreinte de « chacune des entités ayant toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de *no man's land* entre les deux... il y a deux bords qui se touchent... *et dans lesquels* des flux circulent » (11). Si l'altération identitaire est symbole de métissage, elle peut cependant donner naissance à un dépassement de l'aliénation, il s'agit ici de l'opposé de l'altérité-différence. L'altération-infinie est dépassée et remplacée par une transformation identitaire positive.

### **Sacrifice (folie, mort) et universalité**

Au sein de la pièce de Koffi Kwahulé, le football est un univers qui renvoie à un ailleurs que tous partagent. Dans *Qui a mangé Madame D'Avoine Bergotha?*, Touma représente une vision de l'humanisme positiviste qui est une position nécessairement universalisante. Le suicide de Wallante dévoile le « mal fondé de l'infériorisation bon marché » (49), ainsi qu'une médiocrité universelle afin de « toucher le monde jusqu'à sa racine » (50). Dans *Antoine m'a vendu son destin*, l'inaction d'Antoine couve une folie qui par effet de ricochet, traduira un malaise général se déployant à l'extérieur de l'espace d'enfermement, ainsi qu'à son intérieur (si l'on observe les mouvements de grève des prisonniers). Dans *La légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré*, le sacrifice de Kerfa et de Sia est une lutte dont la dimension est elle aussi universelle. Il s'agit du sacrifice qui libère le peuple. La mort est un recommencement car elle ouvre à l'universalité à travers la prise de conscience du peuple. Il faut partir pour libérer le peuple, lui permettre un renouvellement, une prise de conscience.

L'espace de la folie devient le lien principal à l'homme quoique désavoué. La folie est ce qui relie toutes les passions et toutes les actions. Elle est latente et s'exprime de façon sporadique ou permanente, de façon dangereuse ou comme simple égarement de la parole, ou de façon burlesque ou sérieuse. Elle est la croisée qui lie inaction et action, mort et vie, violence et pacifisme. Elle est le symbole du caractère universel de la nature humaine. Ce n'est donc plus l'amour qui lie les hommes, ni les penchants politiques ou sociaux, il s'agit d'une instance sans nom de parti (Walante), sans compréhension donnée (le locataire), sans buts prédéfinis (Kerfa et Sia), sans envie particulière (Antoine). La folie est tout simplement là. Elle est l'apocalypse du monde moderne. L'écrivain place son regard sur les réalités de ce désastre universel et convie le lecteur à les confronter sans équivoque. Il ne s'agit plus de l'Afrique, du village du Wagadu, de la chambre du locataire, ou de la prison d'Antoine. Il n'y a plus d'isolement ou d'exil dans ce caractère universel de la folie.

Dès lors, la mort et la folie ont une toute autre portée dans l'œuvre. Il faut que la folie meure pour qu'elle génère autre chose. La parole du fou-prophète ne peut perdurer, elle dit ce qui est et doit se renouveler

autrement. La mort des martyrs (Kerfa et Sia) est bénéfique, sans elle, tout ne reste que parole. Le sacrifice est une nécessité, sans elle l'univers est sclérosé. La trame narrative accélère les actes de folie, l'exagération presque surréaliste entraîne une chute indéniable des fous, les tyrans meurent et même les « bons » fous (ce qui rappelle le style de Marquez). Le sacrifice se présente comme une action crue, morbide, insaisissable bien souvent, car il choque. La dramaturgie nous offre un amour de la vie universelle qui s'exprime dans la mort individuelle. Dans *Malaise dans la culture*, Freud aborde la mort (brutale) et les folies suicidaires (guerres, meurtres etc.) comme étant l'expression de sociétés qui témoignent une certaine stabilité. Ainsi, la civilisation qui se sacrifie fait l'essence même de son existence, une sorte de « civilisation de la tragédie ». Freud explique dans son œuvre que la première guerre mondiale était par exemple synonyme d'une civilisation des « névroses » et que pour construire et faire acte de civilisation, les désirs personnels de cette civilisation étaient à sacrifier.

Le sacrifice de la vie physique de Kerfa et de Sia se pose comme le lieu du possible bonheur dans la vie physique et spirituelle de milliers d'autres. Il ne serait pas fortuit de rappeler la notion du bouc émissaire introduite par René Girard, qui rappelle que pour garder la stabilité entre les sociétés, il est nécessaire de sacrifier le plus faible, le plus gênant, celui qui est différent (comme le symbolise le fou). Ainsi, les phénomènes de culture sont créés par le sacrifice des pulsions individuelles. Il y a nécessité de passer par la mort du fou, la mort des dictateurs, la mort individuelle, pour obtenir la vie collective. La folie s'agence au fur et à mesure comme un interstice nécessaire à l'homme. La folie tyrannique se forge aussi sur une dualité action de l'esprit/inaction du corps. Il y a toujours une sorte de porte ouverte à la vie, comme s'il fallait que l'être soit atteint d'une certaine mort afin de pouvoir communiquer avec la vie. La trame place le lecteur au bord du gouffre afin de (re)gagner le désir de ne pas y plonger. S'il s'agit d'une communication quelque peu franche et sombre, elle expose la réalité d'un monde moderne qui ne peut plus attendre car sa tragédie est à bout d'elle-même ; sa folie en témoigne.

### **Écriture et théâtre comme espaces thérapeutiques**

La pièce *La Légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré* ancre la vérité et la réalité de différents faits historiques qui vont être altérés par des entreprises politiques qui transformeront ces faits importants de l'histoire en légende. Le drame présente non seulement le passé et le présent, mais surtout l'annonce d'une falsification de l'histoire du Wagadu. Le récit de la légende devient la démystification de la légende. Le dramaturge fait dire aux fous une histoire réelle dont ils annoncent les manières par lesquelles elle va être transformée en mythe traditionnel ; causant ainsi une destruction du fantasme de la légende en révélant sa genèse. Cette genèse est fondée sur le mensonge. La pièce de théâtre pérennise l'histoire de l'avant-légende et tue l'imaginaire pour lui préférer une immédiateté et une vérité historique. L'écriture est l'attestation de la falsification de l'histoire pour le bénéfice d'une légende qui n'a pour but que de cacher la corruption du fondement de diverses pratiques ésotériques.

La folie est l'étrangeté à soi qui permet un dédoublement du « je » vis-à-vis de lui-même. L'écriture de la folie, de la mort mentale et/ou physique est l'expression d'une porte ouverte sur l'espace hybride qui se donne comme délivrance. La complexité se situe au niveau des personnages eux-mêmes qui sont incapables de trouver cette matière identitaire sur laquelle construire et faire acte de création. Le dramaturge en attitude d'opposition se pose comme terrain et se donne à lire comme texte de l'expression créatrice. L'écriture est thérapeutique, elle libère. Les dramaturges font une prise de pouvoir dans un tiers espace dont l'essence est celle de la folie. Il est question d'appriivoiser le métissage, la folie du peuple, la violence, la mort. Le texte fait peur, il veut réveiller le peuple. Le dramaturge se donne comme issue de secours, il a compris, il est capable d'observer et de révéler (sans tomber lui-même dans les délires et vertiges politiques et sociaux) la folie du monde. Sa parole est libératrice. La parole prophétisante du fou est le symbole des intellectuels mis pour fous par les hommes au pouvoir de leur terroir. Le dramaturge joue et se joue des inquisiteurs qui veulent mettre la vérité sous silence. Son discours qui s'esquisse sous l'expression de la folie, lui permet d'aborder des réalités qu'il présente comme irrationnelles. Ainsi, réalité et fiction deviennent des espaces flous que l'écrivain communique sans risquer sa vie, puisque déjà, il sacrifie le fou et continue de réveiller



les consciences qui peuvent dépasser le masque de la folie allégorique, pour découvrir l'immédiateté des problèmes africains.

La pièce reproduit des faits tels qu'ils se sont réellement produits dans l'histoire. Dans *La Légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré*, les seuls masques portés par les acteurs sont ceux des fondateurs d'une partie de l'histoire de Yatébéré. Le théâtre est l'espace d'entre-deux qui présente la violente réalité de l'adultération de faits historiques. Le lecteur/spectateur voit sur scène la formation de la légende, il voit un démenti, la déconstruction de la légende. L'espace imaginaire du théâtre sert de tremplin à une réhabilitation historique, la trame dénature la légende, elle l'involue. Le ton burlesque et ironique sert ce but. Le dramaturge met en scène un épisode de l'histoire en lui ôtant son merveilleux. La légende n'est plus un récit fictif vu que son merveilleux est livré à l'abnégation. Les éléments précis (lieu, objet, personnage historique, etc.) servent à renforcer la dénonciation du mensonge historique et à forcer le lecteur/spectateur à prêter attention aux falsifications des sociétés avec lesquelles il est en contact. Le dramaturge écrit la fonction fondatrice de la légende africaine qui témoigne d'une culture commune qui prend essence dans l'hypocrisie et l'improbité. Le dramaturge crève l'abcès des pratiques religieuses, dénonce les pratiques de mutilation sur les jeunes filles africaines dont le sacrifice n'a rien de mystique et dont la disparition n'est pas la conséquence de leur sacrifice au « Dieu serpent à sept têtes ». Le serpent est un ensemble de sept prêtres, le sacrifice est le vol et le viol de jeunes filles vierges. Le sacrifice devient violation, il perd sa cohésion socioculturelle (sacrifier pour prolonger la postérité). La légende est démasquée, elle est annoncée « légende » dans le titre pour créer une abréaction cathartique, vu la portée traumatique du sujet élaboré dans la pièce. Le théâtre fait un rappel à la conscience d'éléments refoulés et le dramaturge explique ce refoulement par l'altération des origines de l'histoire. Le destin tragique des sacrifiés de la légende (Kerfa le fou et les mille vierges) est montré au lecteur/spectateur qui en témoigne afin de prendre en aversion les passions qui les ont provoquées. Voilà pourquoi la *mimésis* des passions humaines (comme vu dans la corruption des chefs religieux et des chefs politiques africains) rend possible la catharsis. Elle fait intervenir la représentation d'un acte réprimé par la morale et non par la loi (la loi étant adultérée). Le dramaturge évite le risque criminogène (dû à la catharsis), en ce qu'il ne représente point sur scène le sacrifice de Sia, ou son viol par les sept prêtres. Il s'attache au contraire à représenter les conséquences de la corruption, la révolte du peuple contre cette corruption, le réveil du peuple pour le renouveau et surtout la circularité de l'histoire, comme vu lorsque le peuple est de nouveau enchaîné quand d'autres leaders imbus de pouvoir en prennent le contrôle. La catharsis ne pourrait donc point être criminogène.

La folie de la pièce est le jeu de rôle de la moralité, c'est un enjeu moral, c'est l'enjeu de l'engagement. Le théâtre dépasse sa fonction esthétique car le lecteur/spectateur n'est pas au contact d'une mise en scène qui s'attache à l'édifice du dispositif scénique. Les personnages sont bâillonnés, enchaînés, ils ne sont jamais libres. Comme le précise Aristote dans *Poétique* : « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres » (1448b10). La renaissance de Kerfa en Sia, la mise en scène de la vie après la mort de Walante et le retour vers l'origine du locataire dévoilent la frontière entre l'altérité infinie et l'altérité créative. Comme toutes frontières, il y aura un jeu de passages, un jeu d'interdits autour d'elles. Il s'agira d'aller et venir à travers ces frontières qui ne sont pas rigides. La folie est donc un espace qui s'organise sur la circularité (propre à la cosmogonie africaine). Elle vague entre vie et mort, elle est une ouverture qui laisse une lueur d'espoir sur le destin du peuple Africain. L'entre-deux et la circularité pourraient révéler un certain optimisme.

## **Antoine ou la vision sacrificatoire d'une Afrique néocoloniale**

### ***Le libre arbitre***

*Antoine m'a vendu son destin* est très certainement au cœur d'une problématique chère à Sony Labou Tansi. Il est question de l'Africain à bout de lui-même et à bout de tous ; c'est un héros ascensionnel dont l'ascension reste ambiguë, mais toujours désirée. Le lieu est une terre-Afrique couleur sang, au goût amer, au toucher âpre. C'est la terre meurtrie, abandonnée de tous et d'où émerge un héros du cru, foncièrement

attaché à sa terre-mère. Le protagoniste lui dévoue sa rigueur, sa passion et ses espérances, il en devient le père et n'échappe guère aux conséquences de son aveuglement nourri par sa passion pour son pays. Il craint les grandes puissances mondiales, s'en moque, les défie, les rejette, refuse de leur sacrifier quelque faveur. Il est au fait des effets de la néocolonisation. Antoine est le héros qui veut relever son pays. Mais comment espérer dans les méandres de la néocolonisation ? Le titre ouvre sur une réalité non hasardeuse de la problématique africaine : celle de l'absence du libre arbitre. *Antoine m'a vendu son destin* est pour Sony Labou Tansi « une manière de confirmer la seule qualification que l'Histoire lui reconnaisse ; celle d'un : « VOYOU-VA-NU-PIEDS-DE-LA-RACE-HUMAINE » qui sillonne les couloirs de l'espérance » (13). Le titre présente l'oxymoron du catastrophisme, l'homme qui vend ce qui ne peut se vendre, l'homme livré au déterminisme et au fatalisme de sa propre existence. Sony Labou Tansi place le lecteur/spectateur dans tout l'enjeu de l'antinomie du destin et du libre arbitre. Il cèle le sort d'Antoine dans toute l'équivoque d'une Afrique convoitée, exploitée, contrôlée, dérégulée, agonisante, dont émerge malgré tout des aspirations aux airs naïfs – tels que les espoirs d'Antoine. Alors, si Antoine vend son destin, que lui sacrifie-t-il ? Si l'on « vend la mèche », Antoine lui, vend son destin. En s'attachant à cette analogie, le titre évoquerait une trahison envers lui-même et ses propres espérances pour sa terre natale. Une seconde lecture se rapporterait à la notion du secret en ce que le destin constitue une suite d'évènements imprévisibles à venir. Antoine aurait-il ainsi vendu son secret ou serait-il un vendu ? Quel est ce secret qu'il aurait vendu ? Où se situe la notion de sacrifice dans cette « tragédie dont tous les masques sont secoués d'éclats de rire. Où tout se fissure » ? (1) Sony Labou Tansi insiste sur le fait que cette pièce constitue une représentation de « la tragédie d'une génération qui bâcle ses rêves, ses espérances et ses mutations ; une génération qui entretient avec l'avenir des relations basées sur la panique et le laisser-aller » (14). Antoine est donc le symbole d'une chute libre, une chute où déterminisme et libre arbitre se font violence. Antoine doit être une voie et la voix à entendre d'un coin du monde où les « têtus d'Afrique demandent têtument la parole après cinq siècles de silence » (13).

### *L'inaction ou les actions éventrées*

Le discours d'Antoine est lyrique, c'est un grand rêveur plein d'utopies qui sera voué à l'abnégation et à l'impatience. Antoine n'est pas l'homme de l'action, seul son discours l'est. Ses discours ne suffiront pas à récupérer le pouvoir qu'il a provisoirement abjuré et transmis à Riforini et Moroni (ses conseillers) qui en retour refuseront de le lui rendre. Le faux coup d'État qu'Antoine manigance afin de dévoiler les vrais comploteurs va faillir. Ce sont ces deux conseillers qui le maintiendront captif dans la prison de Bracara (qui devait être un séjour provisoire, le temps de démasquer les infidèles de son pouvoir). Antoine est un vendu pas comme les autres. Il feint d'être un vendu et l'exercice de la performance du coup d'état est pour lui une mission dangereuse. Il le sait. Il prend ainsi toutes les précautions utiles au bon déroulement de cette mission :

Antoine : Sommes-nous sortis du monde, Riforoni ?

Riforoni : Nous en sommes sortis, votre Altesse

Antoine : Sommes-nous les plus seuls au monde ?

Riforoni : Nos respirations seules nous écoutent. Personne ne nous voit. Personne ne nous entend. Nous sommes seuls.  
(17)

Malgré ses craintes et les précautions qui en résultent, il reste cependant détaché de la réalité, vivant continuellement dans un espace suspendu. C'est ici l'une des caractéristiques principales d'Antoine qui vit dans la rhétorique et une sensibilité profonde qui l'empêchent de vivre dans le présentiel quoi qu'Antoine (placé dans la périphérie) soit au centre de la dynamique des grandes puissances :

Lis la déclaration que la radio offrira à mon peuple et au monde entier ce matin [...] C'est toujours très poétique et très profond. Mais je voudrais que vous disiez : 'en matière de logique, de loyauté et d'ambiguïté historique'. Parce qu'on ne fait pas de politique historique sans ambiguïté. Et notre déclaration, quoi qu'il en soit, reste hautement ambiguë et

absolument politique. Vous verrez comme les Américains vont la prendre. Ils vont la donner en pâture à leurs ordinateurs et à leurs cerveaux. Et les Français vont la passer au champagne pour lui faire dire ce qu'elle ne dit pas. (13)

Antoine symbolise toute l'Afrique et par son faux coup d'état il sait qu'il « deviendra... un cas de conscience pour l'humanité toute entière » (13). Cet aspect est important, car Antoine est à considérer comme l'homme qui sacrifie sa liberté au prix de celle de son peuple. Sa mission entretient un désir puéril. Il espère sauver son peuple, le sortir du marasme par une entremise qui démasquerait les ennemis de son pouvoir, en prenant le risque d'en céder la tête.

L'amour de la femme africaine est décrit comme un amour qui castré l'homme, le dévirilise grossièrement, tout comme le font les propos de sa mère Ferruciani : « Ils me l'ont laissé vivant, mon toutou tout chaud. Minouche ! Chouchoute !... Que mon cœur caresse de la douce paix de ses narines » (30). L'hyperbole de l'amour maternel maintient le ton burlesque et renvoie au lecteur/spectateur une image abêtissante qui n'est guère digne d'un chef d'État : « Même en ces lieux ingrats mon ange a bon sommeil. Fais dodo doudou tout doux » (33), « Ne le réveillons pas. Que Dieu est tendre ! » (35), « Antoine mon enfant ! Ma petite plante verte ! Mon Dieu ! Ils t'ont réveillé ? Dodo Antony, dodo ! Ton œil vacille et ton front bougeotte : que se passe-t-il, dis-moi ? Mon petit bébé bouillant ! Mon doux doudou » (43). L'effet est détonnant dans la mesure où Antoine (grand souverain) est présenté en prison, dormant maladivement comme un nouveau-né.

Très rapidement, il est décrit comme l'homme sans pouvoir, sans respect de ses soldats qui le gardent et sans quiconque pour l'écouter. Il vit une autarcie mentale et physique qui s'observe dans les symboles de la transgression. Ce n'est qu'à travers le lyrisme, le rêve et l'abstraction qu'Antoine parvient à communiquer ; ce qui le maintient en décalage avec l'immédiateté du marasme que vit son peuple. Antoine reste indéfectiblement absent et passif. Le dramaturge pousse ces caractéristiques au paroxysme à travers la sclérose de l'inaction qu'il traduit symboliquement par l'enfermement d'Antoine : un enfermement physique (la prison), mental (la folie) et verbal (incommunication). Antoine tombe. Il est enfermé dans la prison. Il tombe non de fatigue mais tombe de sommeil. Un sommeil inquiétant qui reflète la chute physique et mentale du grand souverain. Les didascalies renforcent cette absence d'action chez Antoine : « *Depuis quelques jours, Antoine dort profondément dans le lit fait par les prisonniers... On les eût dits morts, tous. Antoine à la bouche ouverte, les yeux béants* (28), *Tard dans la journée. Antoine dort toujours. Même disposition que dans la scène précédente* » (33). Les soubresauts d'action d'Antoine sont tous des coups de folie durant lesquels son discours est à bout de souffle. La scène 5 débute avec une didascalie qui annonce la chute dans la déraison d'Antoine : « *Antoine dort toujours. Ce qui suit se passe dans son rêve : Place publique. Foule immense. Vente aux enchères publiques. Le meneur de jeu est vêtu comme le joly joker du jeu de cartes classique... C'est LE VENDEUR de DESTIN* ». (36)

Ce qui suit n'est point fortuit, Antoine rêve de la mise en vente de son propre destin. C'est ici un rêve prémonitoire, un rêve qui devrait sortir Antoine de son manque d'action, le motiver à reprendre en main le pouvoir. Lui (l'homme du rêve) a enfin entre les mains le rêve de sa destinée. La dynamique de la pièce semble virer de bord. La pièce semble arrivée à un summum, celui du réveil d'Antoine. Cette rupture du sommeil s'accompagne de la rupture de l'engourdissement causé par l'amour de la femme. Il rejette les désirs charnels de sa femme et la tendresse excessive de sa mère :

Antoine : On ne fait pas la Nation avec de la tendresse, maman.

Ferruciani : Repose-toi mon tout petit...

Antoine : Et qui veillera sur l'Histoire si je dors ? Non maman ! ... Mes ennemis me tuent et ma mère me fatigue... Laisse-moi le temps de faire ce pays.

Ferruciani : Ils... m'ont bousillé mon toutou

Antoine : Va dormir, maman... Je t'aime maman. Mais songe à comprendre qu'on ne sucre pas sa politique avec le lait de sa mère... aie le courage de savoir que tu n'as plus de lait dans tes seins. (43-44)

Les didascalies qui se multiplient renforcent l'état de panique d'Antoine : « *Calme* », « *un temps* », « *temps* », « *un temps* », « *halluciné* », « *calme* » (38). Sa mère défaillit à ses mots et Antoine est incapable de la relever du sol. Il fait appel au garde qui à son tour refuse de l'aider. Il y a un engourdissement chez

Antoine. L'exercice viril perd son embonpoint aussitôt exécuté. L'étau se resserre. Antoine a continuellement des espérances qu'il ne sait mener à point. Les mots sont sa demeure, qu'importe l'énormité du marasme qui sévit en dehors de la prison (dont il est au courant), il ne sait point quitter le monde du rêve pour agir de façon tangible. Ses demandes, ses désirs et ses paroles sont un ensemble antinomique qui déroutent ceux qui l'entourent. Puis la chute libre reprend : « *Un temps* », « *il se recouche* ». Il sollicite ses deux conseillers (qui l'ont trahi) sous le ton de l'infantilisation, puis apprenant qu'ils ont mené des élections pour sa pendaison – il les pleure : « Ce qui constitue *le fou*, c'est une exaltation excessive ou une dépression extrême, ou une perversion générale. Il y a surtout absence d'équilibre et de coordination dans la pensée comme dans l'action. Le malade raisonne...mais sa conduite manque de suite » (Durkeim, 26). Enfermé, donné pour mort, il n'a comme arme que sa parole. Après près de deux ans passés en prison, le dérèglement de son jugement se fait entrevoir. Antoine a l'éloquence d'un roi, mais la déraison d'un fou. Son sacrifice est-il déterminé par ses infidèles, par lui-même, ou était-ce tout simplement son destin?

### *Le suicide*

*Antoine m'a vendu son destin* est la pièce des espérances. Il ne s'agit pas uniquement d'espérer, il est question de la « qualité » des espérances. Antoine bâcle ses espérances et elles perdent alors de leur qualité. L'avenir lui fait peur, son impatience le pousse à s'engager dans un complot absurde. Sony Labou Tansi fait pénétrer le lecteur/spectateur dans un espace suicidaire, une génération suicide, une Histoire suicide, une humanité qui vend la mesquinerie. Il n'y a de place que pour ce qui fait le mérite d'un homme : la qualité de ce qu'il est et de ce qu'il donne. Il y a une absence d'harmonie chez Antoine avec son environnement. Cette absence est un fatalisme dans la pièce. La faute est jetée sur Antoine, sur ses origines, sur son manque d'immunité face aux perturbations des grandes puissances mondiales et sa résistance face aux besoins immédiats de son peuple. Tout voue au suicide. Tout est suicide. Tout est corrompu. Il y a une gourmandise du pouvoir. L'Histoire africaine s'écrit dans une multitude d'actes suicidaires car il y a un manque de qualité dans les espérances. La parole est acte d'espoir pour Antoine. Mis sous silence par le reste du monde, sa parole est pouvoir. Il en use avec brio. Mais bien que plein d'espoir, il confond le bon en lui avec une arrogance qui l'entraîne dans une barbarie. Son langage n'est ni avenant ni plein de qualité, il est au contraire plein de vanité et d'égoïsme. « Il » tient à se dissocier du peuple, pour finalement oublier que ce peuple c'est aussi lui. L'espoir de parfaire le peuple devient impossible puisque le « je » est déplacé, il n'est plus en situation d'être deux et ne peut plus passer par l'autre pour le comprendre et se comprendre. L'espoir d'Antoine est une quête du suicide. Enfermé dans sa prison, Antoine ne parvient toujours pas à se créer un autre rêve, un autre destin. Antoine est au centre de son propre mensonge (son faux coup d'état). Tout est masque. Tout est voué à l'avortement. Le rythme est rapide. La pièce commence à la fin. Elle est une visite d'une mise en suicide. La démarche d'Antoine est dès le départ jugée comme « une imbécillité », « un enfantillage », « un jeu », « un jeu insensé » (22), « une loufoquerie », « une duperie » (23). Dans la prison on n'espère plus. Les accents sont *Bourgeois Gentilhomme* : « Le lieu devient une fête du sordide et de graffitis » (27). La maladie d'Antoine est un sommeil. Il semble mourir de sommeil. Lorsqu'il sort de ses sommeils, il vit la réalité comme un rêve diurne. Son sommeil pathologique est inquiétant pour ceux qui l'entourent. Il y a la mise en sommeil congénitale (Antoine boit depuis l'âge de huit mois) et l'engourdissement de la raison qui est aussi la faute d'une mère qui ne l'aurait point éduqué convenablement. Le suicide d'Antoine est une faute partagée par toute une famille, tout un peuple, toute une nation. À chaque réveil il est épris de mégalomanie puis d'un état transgressif qui laisse entrevoir délire et sommeil. La solitude d'Antoine pousse à l'hystérie. Il ne compte plus. Il ne sait plus exister en dehors du pouvoir et il ne sait pas user de sa parole afin de remotiver ceux qui l'entourent. Il n'a plus d'importance. Il est mort aux yeux de tous, mais personne n'ose l'achever : « Vous êtes devenu si encombrant... Ils veulent vous suicider », « toutes les radios disent que tu es mort d'une méchante maladie contagieuse : le suicide », « toutes les télévisions montrent ton enterrement » (45). Antoine voit son destin se jouer devant ses yeux. Il vend donc ses espérances. Après sept cent treize jours de prison, Antoine régresse. La folie est transcendante : « halluciné », « ouragan », « dévasté », « dévissent », « déluge », « rougeoie », « créchés », « cyclone », « agiter », « pourrissement », « fosse commune », « sang », « prend à la gorge » (54) ; c'est le

délires, une folle agonie. Antoine marche vers le portail pour la première fois, puis s'écroule, mourant : « Vous allez dire au peuple que je me suis suicidé... Bravo !... Laisse-moi aller dire au peuple... que vous... » (54). Et la pièce s'achève ainsi sur la fin du long suicide d'Antoine. Il ne dira jamais rien au peuple. Il est question de l'histoire d'un suicide mis au centre de la dynamique du monde. Nous sommes tous témoins du suicide d'Antoine qui devient la conscience de l'humanité.

## Conclusion

Les discours que tiennent les fous-prophètes sont fondamentaux. Leur portée est à rapprocher de la voix des écrivains francophones qui font de la parole un acte indéniable de résistance :

Je ne me veux ni Messie, ni Mhadi, je n'ai pour arme que ma parole, je parle et j'éveille, je ne suis pas un redresseur de torts, pas un faiseur de miracles, je suis un redresseur de vie, je parle et je rends l'Afrique à elle-même, je parle et je rends l'Afrique au monde. Je parle et, attaquant à leur base oppression et servitude, je rends possible pour la première fois possible, la fraternité. (Aimé Césaire, II3 1965)

Le discours du fou-prophète entretient une esthétique poétique. C'est une parole qui humanise le peuple noir. La parole marque, elle encre la mémoire du peuple, elle est dissidente. Ces fous manient une palabre lourde de symboles et de transfigurations. De cette parole sacrée, le fou est le prophète. Il s'excipe du langage et en creuse les mystères. Il est comparable à l'oiseau de cham qui vient porter la « bonne » nouvelle au peuple (pensons ici à Patrick Chamoiseau). La folie nourrit une sorte d'apocalypse dans chacune des pièces de théâtre. Elle laisse entrevoir une vision de l'universalité de la condition obscure de l'Afrique néocoloniale. Le sacrifice est un thème récurrent qui ajoute au joug de cette fatalité existentielle. Mais si la folie du morbide tient sa justification dans son analyse sociologique ou psychanalytique, il n'en est pas moins qu'elle transporte le lecteur/spectateur dans la tradition théâtrale tragique, s'adressant aux hommes dans toute sa réalité et son lyrisme déchaîné. C'est une folie herculéenne qui effraie outrageusement tout en se positionnant en vecteur de communication immédiat avec l'homme. La parole à l'exemple des fous-prophètes est résistance ; dire la folie devient la communicabilité, la mise en existence de l'homme mis face à lui-même.

Le langage violent et peu conciliant des personnages se sustente du contact avec les colonisations africaines. Il y a cette présence de l'autre qui déjoue la stabilité du continent qui connaît dès lors une perte mentale. Cette pathologie s'élabore sur une double ouverture, celle de l'emprisonnement ou de la délivrance. L'espace du texte s'amorce sur l'entre-deux, ou encore l'altérité due à la rencontre de l'Autre. La folie est la rencontre de l'autre. Tuer le fou se présente comme une mise à mort du contact aliéné. La frontière qui oppose vie et mort, utopie et raison, action et inaction, vérité et mensonge est une zone de passage où la folie se présente comme dépassement de l'aliénation pathologique. Elle peut ouvrir à une altération certes hybride ; mais créatrice, qu'il s'agisse de l'acte d'écriture du dramaturge, de la circularité ou encore de l'espace d'entre-deux qui permet l'accession à la libération thérapeutique (dans le cas de l'écriture créatrice), ou une simple prise de conscience qui se présente comme un apprivoisement de cette altérité dangereuse (dans l'acte de lecture ou d'audience). La trame des pièces renvoie à l'attitude des dramaturges qui à travers l'expression de la folie disent et dénoncent l'apocalypse de leur cru comme un appel au secours. L'écrivain exprime sa croyance en un monde meilleur en tuant le peuple du mal dont il est atteint. L'écriture tue (*fictionnellement*) pour sauver. L'écrivain symbolise le sacrifice et l'engagement au service d'un humanisme universel. La folie expose le fléau de l'humanité. Les hommes au pouvoir travaillent à abrutir le peuple, à le rendre fragile, à le mettre dans la famine, à le maintenir dans le besoin afin de mieux assouvir leurs désirs les plus égoïstes. La folie s'accompagne du sacrifice car elle va à contre-courant d'un courant dangereux. Elle fait défaut à une masse corrompue, elle est humaniste. Elle est une force avide de rêves et d'espoirs. Elle s'appelle folie pour marquer son rejet, car elle existe indépendamment de l'adultération sociale et politique qui l'entoure. Dans ces pièces, la folie est à envisager comme l'expression de la dissociation, de l'impossibilité à partager les lois d'une société corrompue jusque dans ses légendes. Est fou celui qui ne veut point participer à la fabrication de mensonges et à la pérennité

de son mal intrinsèque. Le fou est sacrifice. Il est anormal pour une société dont les normes sont ignominieuses. Le fou se donne en sacrifice ou est sacrifié en raison de la menace qu'il cause au maintien des pratiques déplorables de sa société. Le fou veut être libre. Il n'est pas assujéti aux mensonges. Kerfa refuse l'offre de Kaya qui lui propose de sauver sa vie et celle de Sia en échange de ses services (parler au peuple en sa faveur, car le peuple écoute Kerfa le fou). Kerfa sait qu'il ne peut que mourir. Il est fou, il a déjà en lui cette valeur rare dans le monde qui l'entoure, il est intègre, il aime son peuple et il veut lui ouvrir les yeux. Il n'agit pas pour lui, mais pour un peuple qu'il veut voir libre. Il ne marchandé pas sa mort, puisqu'elle est peut-être la voie du désaveuglement du peuple. Son sacrifice est le prix du réveil du peuple, car le peuple saura qu'un innocent fut tué par les chefs du pouvoir et peut-être alors que verra jour La Révolution. La mise en sacrifice dit l'amplitude d'un mal qui se règle par un mal, l'engrenage d'une société qui se renouvelle dans le sang d'innocents et qui est incapable de gérer les aléas du Pouvoir. Le dramaturge réécrit la légende avec un visage humain, il construit l'appel à la qualité des espérances d'un peuple noir bafoué et vocifère – alors, le mythe neuf de sa liberté.

### **Bibliographie :**

- AMSELLE, Jean-Loup. *Logiques métisses : Anthropologie et identité en Afrique et ailleurs*. Paris, 1990.
- ASHCROFT, Bill, Gareth GRIFFITHS et Helen TIFFIN. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London : Routledge, 1989.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Trans. I. KOLITCHEFF. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Ed. Michael HOLQUIST. Trans. Caryl EMERSON et Michael HOLQUIST. Austin : University of Texas Press, 1981.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York : Routledge, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Sur la Télévision*. Paris : Raisons d'agir, 1996.
- CÉSAIRE, Aimé. *Une Saison au Congo*. Paris : Seuil, 1965.
- DIAGANA, Moussa. *La Légende du Wagadu vue par Sia Yatabéré*. Théâtre Sud n° 1: L'Harmattan/RFI, 1990.
- DURKEIM, Emile. *Le Suicide. Étude de sociologie*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1967.
- FREUD, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur, Vienne, 1930. Le Malaise dans la culture*. Paris, P.U.F, 1995.
- JANHEINZ, Jahn. *Muntu: an Outline of the New African Culture*. Trans. by Marjorie GRENE. *Littérature africaine*. New York : Grove Press, 1961.
- KWAHULÉ Koffi. *Village fou ou les déconnards*. Paris : Fayard, 2000.
- LABOU TANSI, Sony. *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?* Belgique : Editions Lansman, 1989.
- LABOU TANSI, Sony. *Antoine m'a vendu son destin*. Collection Scènes sur Scènes. Editions Acoria, 1997.
- NICOÏDSKI, Clarisse. *Le Désespoir tout blanc*. Paris : Seuil, 1968.
- SIBONY, Daniel. *Entre deux : l'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991.
- SOYINKA, Wolé. *Myth, literature, and the African world*. New York: Cambridge University Press, 1976.