

ISSN 2414-2565

CAHIERS DU GReMS

Revue annuelle du Groupe de Recherches
en Morphosyntaxe et Sémantique



N°05 Décembre 2020

CAHIERS DU GReMS

**Revue annuelle du Groupe de Recherches
en Morphosyntaxe et Sémantique**

N°05 décembre 2020

Cahiers du GReMS**Revue du Groupe de Recherches en Morphosyntaxe et Sémantique**

Université Marien Ngouabi

Faculté des Lettres et des Sciences humaines

BP : 2642- Brazzaville (Congo)

Courriel : *cahiersdugrems@gmail.com***Directeur de publication :** Édouard Ngamountsika, Professeur Titulaire.**Rédacteur en chef :** Etienne Bellarmin Iloki, *Chef de parcours de Langue et Littérature françaises*

Comité scientifique : Pr Abolou Camille Roger, Université de Bouaké, Pr Abou Napon, Université de Ouagadougou, Pr Benzitoun Christophe, Université de Lorraine, Pr Frey Claude, Université Paris III, Pr Ndongo-Ibara Yvon Pierre, Université Marien Ngouabi, Pr Lefeuvre Florence, Université Paris III, Pr Ibrahim Diakhoumpa, Université Gaston Berger, Pr Irié Bi Gohy Mathias, Université de Bouaké, Pr Mbanga Anatole, Université Marien Ngouabi, Pr Massoumou Omer, Université Marien Ngouabi, Pr Makosso Jean-Félix, Université Marien Ngouabi, Pr Ngassaki Basile Marius, Université Marien Ngouabi, Pr Moussa Daff, Cheikh Anta Diop, Pr Moussirou Mouyama Auguste, Université Omer Bongo, Pr Noumssi Gérard, Université de Yaoundé I, Université de Bouaké, Pr Siouffi Gilles, Université Paris IV, Sorbonne, Pr Rosier Laurence, ULB, Pr Peter Blumenthal, Université de Cologne, André Thibault, Université Paris IV.

Comité de lecture : Germain Eb'aa, Bellarmin Iloki, Nombo Augustin, Albert Gandonou, Jean-Aimé Pambou, Loussakoumounou Alain Fernand, Jean-Alexis Mfoutou (Rouen), Eloundou Eloundou Venant.

Comité de rédaction : Elongo Arsène, Marc Cheymol, Fernand Otsiema Guellely, Lionnel Kindziala - Kindziala, Alain Ferdinand Raoul Loussakoumounou, Moukougou Sidoine Romaric, Gombé - Apondza Guy Roger Cyriac, Odjola Régine.

*Couverture : Sculpture en bronze de Rémy Mongo-Etsion*Publié par le *Parcours Langue et littérature françaises***ISSN 2414-2565**

Avis aux auteurs
Feuille de styles

Le format de la revue : A5. Marges 2cm

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

Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie.

- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots clés, Abstract, Key words, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

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

3.5. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ;

- Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

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

- Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans

son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

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

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

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

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

3.7. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit :

NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, *Zone titre*, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

SOMMAIRE

KOUASSI Kouakou Roland et KEI Joachim

Analyse grammaticale de l'expression pléonastique dans la langue française.....9

GUIRE Inoussa et OUEDRAOGO Cheick Félix Bobodo,

Les domaines de l'emprunt lexical en koromfe, variante de mengao..23

MAMBO Alléby Serge-Pacôme,

Sémiotique de la fête dans *la parure* de Guy de Maupassant : approche narrative, stratégies, valeurs et véridiction d'une pratique sociale.....53

SEKONGO Gossouhon

A sociolinguistic analysis of multilingualism and social development in Africa.....71

KOURAOGO Yacouba et DIALLO Asséta

Présentation critique des dictionnaires songhaï.....83

AKPANGNI Ernest et LOGBA KOFFI Dominique Konan

Stylisation et dramatisation sociologique dans *La Terre qui pleure* de Maurice Bandaman 103

KOUASSI Kouakou Jean-Michel et MOUSSA Keita

La symbolique dramatique du journal renversé comme mode de dénonciation dans *Mhoi-ceul* de Bernard Dadié.....119

NGANGA Elie Sosthène

De perturbations énonciatives à la parole fragmentaire : le langage théâtral de Samuel Beckett en question.....137

KABORE Ratoguessiyaoba Virginie et KOENOU Boureima Alexis

L'écart linguistique au service du théâtre-débats dans l'œuvre théâtrale de Jean-Pierre Guingané.....159

KONAN Amenan Jeanne Eunide

Analyse des interférences linguistiques chez des apprenants ivoiriens de l'anglais, langue étrangère.....173

SILUÉ Gnénébelougo

Performance actoriale du fou et discours politique performatif
dans *La Parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi 189

KINDZIALA-KINDZIALA Lionnel

Le relatif *qui* en français des lycéens de Nkayi et Dolisie 209

LOUKOU KOFFI Fulbert,

Lecture dialectique et rhétorique du discours d'orientation politique
de Thomas Sankara, le 2 octobre 1983 : pour une justification du
pouvoir 227

MAYENA BAYENA Davh Patchelly et NGAMOUNTSIKA Edouard

L'emploi des morphèmes séquentiels *voilà (à, de) quoi*
et *il y a de quoi* dans le roman congolais.....241

VARIA**MAKOSSO Jean-Félix**

Le crowdfunding ou financement participatif des bibliothèques au
Congo.....261

BOBOTO Evariste Dupont

La logique comme instrument de réconciliation.....275

ASSOUANGA Laurent

Les relations entre la Côte d'Ivoire et Burkina :
entre suspicions de déstabilisation et médiation
dans la crise ivoirienne (2000-2010).....289

Thèses et mémoires soutenus GREMS.....301

**PERFORMANCE ACTORIALE DU FOU ET DISCOURS POLITIQUE
PERFORMATIF DANS LA PARENTHÈSE DE SANG DE SONY LABOU
TANSI**

Gnénébelougo SILUÉ

Université Peleforo Gon Coulibaly- Korhogo
francksilue@upgc.edu.ci

Résumé : Dire et faire au théâtre induisent la notion de performance dévolue au jeu des personnages dont le spectacle pré-pensé. Contrairement à cette compréhension du texte écrit, le jeu dramatique de certains acteurs requiert la réalisation d'une performance au-delà des limites prescrites. L'acteur qui joue le personnage du fou et assimilés, dans *La parenthèse de sang*, opère une double performance. La première articulation se situe dans son jeu scénique qui l'amène à un dépassement de soi. La seconde articulation de la performance s'arrime à son rapport aux spectateurs qui inscrivent le spectacle dans une dynamique participative. Ainsi, l'action dramatique puise son ancrage sémantique dans un discours politique dominé par le tragique orienté vers le lecteur-spectateur.

Mots clés : Performance, acteur, fou, lecteur-spectateur, discours.

Abstract: Saying and doing in theatre induce the notion of performance devolved to the play of the characters whose performance is pre-planned. In contrast to this understanding of the written text, the dramatic acting of some actors requires the performance to be carried out beyond the prescribed limits. The actor who plays the character of the madman and assimilated, in *La parenthèse de sang*, performs a double performance. The first articulation is in his stage acting, which leads him to surpass himself. The second articulation of the performance is linked to his relationship with the spectators, who place the show in a participatory dynamic. Thus, the dramatic action draws its semantic anchorage in a political discourse dominated by the tragic oriented towards the reader-spectator.

Key words: performance, actor, madman, reader-spectator, speech.

Introduction

La performance au théâtre est un sujet à polémique, car son intégration dans la représentation théâtrale présente une nouvelle contingence d'esthétique dramatique en rupture avec les principes d'un texte en attente d'une mise en

scène. Sa présence marque une rupture qui n'établit pas toujours une harmonie de l'œuvre théâtrale fondée sur la combinaison de l'écriture et de la représentation, mais qui révèle une action entre l'une et l'autre de ces deux réalités. Or, le texte dramatique est toujours compris comme le résultat d'une réflexion qui s'achève souvent dans sa représentation scénique. Quant à la performance, hormis l'incarnation du personnage, elle est une action pragmatique qui féconde l'improvisation sur la scène, à travers l'exercice d'une compétence produite par l'acteur. C'est ce qui fonde la pertinence de la présente réflexion sur la performance de l'acteur de théâtre. Un acteur qui est considéré de façon empirique, comme défini et fini, parce qu'il incarne un personnage. Cette réflexion est d'autant importante qu'au-delà des subtilités que révèle la performance, elle met en jeu une catégorie de personnages tant versatiles qu'insaisissables dont LE FOU. Notre regard sur le théâtre se fera à partir d'une fenêtre qui nous est ouverte sur son riche répertoire par le biais du sujet : Performance actoriale du FOU et discours politique performatif dans *La parenthèse de sang*.

Partant, nous postulons que tout acteur réalise une performance dès lors qu'il joue pour et devant un public. Mais l'acteur qui joue le personnage du Fou constitue un centre d'intérêt particulier, en raison du fait qu'il repousse les limites quotidiennes de notre commune humanité. Qu'il soit astreint à un texte écrit ou qu'il improvise indépendamment à pareille contrainte, sur scène, il dédouble sa personnalité avec la personne sociale et l'instrument de jeu ou l'acteur qu'il est devenu. L'acteur dramatique du fou devient ainsi l'épicentre de cette réflexion qui recherche la substance de la performance dans le spectacle théâtral.

Dans *La parenthèse de sang*, malgré son statut, LE FOU se présente comme le seul personnage libre et lucide, non par la cohérence de son discours ou de ses actes, mais par la logique d'une seule cause qu'il soutient : la mort de LIBERTASHIO, son héros. Une situation paradoxale qui soulève des questions : les fous chez Sony Labou Tansi sont-ils vraiment fous ? Ne sont-ils pas, au contraire, de véritables vecteurs insoupçonnés d'une idéologie socio-politique visant à la libération du peuple ?

Ce paradoxe se traduit à deux niveaux, à travers l'élan transcendantal du personnage du fou qui influence l'ensemble du discours de la pièce au point de le rendre performatif, mais aussi par le jeu scénique de l'acteur qui réalise une performance. On aura compris notre hypothèse qui est que tout le sens de la pièce de Sony Labou Tansi réside dans le décryptage et la compréhension de cette performance actoriale en rapport avec le discours politique d'affranchissement. Comment cette performance actoriale du fou se manifeste-t-elle dans la lecture du spectacle dramatique ? Par quel mécanisme d'encodage et de décodage ce discours engendre-t-il l'idéologie de la liberté telle que prônée par l'auteur ?

Ce sont là autant de pistes qui guideront notre analyse, au moyen de la sociocritique et de la psychologie. La sociocritique, dans sa compréhension duchéenne¹⁰, née à la lisière du matérialisme dialectique et de la psychanalyse, vise à capter la totalité du texte écrit ou dans la version du spectacle, en vue de révéler les rapports cachés entre le texte, l'auteur et la société. Cette méthode sera secondée par la psychologie selon la théorie bergsonienne de la religion¹¹, à partir de la philosophie de la morale, pour laquelle si la conscience du *moi* est liée par les chaînes des préconçus sociétaux, le *moi* intérieur est libéré. L'analyse reposera sur trois piliers majeurs que sont le cadre théorique et conceptuel de la performance actoriale du Fou, l'univers idéologique et le discours politique dans *La parenthèse de sang*.

1. Cadre théorique et conceptuel de la performance actoriale

Sony Labou Tansi fait partie des pionniers du théâtre africain contemporain révolutionné, tel que nous le découvrons dans les pièces théâtrales de ces dernières décennies. Ses œuvres théâtrales ont fait l'objet d'études de la part de plusieurs critiques dramaturges qui les ont diversement analysées. Notre travail portera sur deux aspects : l'ancrage théorique et conceptuel de la performance, du personnage au rapport acteur et performance au théâtre.

1.1. Ancrage théorique et performance au théâtre

Dans un article intitulé « La dramaturgie de Sony Labou Tansi », Sidibé Valy a mis l'accent sur les conditions de production du théâtre de Sony Labou Tansi, son écriture dramatique, la logique du sens et de la structure. Il soutient que « La dramaturgie apparaît comme une technique associant l'illusion et le réel, produisant des effets dramatiques, tant au niveau textuel qu'au niveau spectaculaire, effets qui, à leur tour, créent un choc émotif chez le public de théâtre en drainant au besoin la fonction émotive et sociale du drame. » (Sidibé Valy, 1987 :139).

Quant à Kablan Adiaba Vincent (2005), il a consacré sa thèse de doctorat de 3^{ème} cycle à l'étude de l'héroïsme dans le théâtre de Sony Labou Tansi. Pour sa part, Blédé Logbo (2016 : 99-108), il a dédié un chapitre intitulé « *La parenthèse de sang : jeu et enjeu* » dans le cadre de ses travaux scientifiques sur le théâtre de Sony Labou Tansi. Il a démontré que *La parenthèse de sang* est un jeu de dérèglement reposant sur les indications, le jeu de mots et de « silence ». Une pièce dont le fonctionnement dynamique dévoile le bouleversement des structures textuelles en corrélation avec la signification des structures sociales et institutionnelles à la solde d'un régime politique

¹⁰ Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979

¹¹ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Félix Alcan, 1932

sanguinaire. Chacun à son niveau a démontré comment l'art dramatique est source de reconstruction, de reconstitution et de restauration des hommes et de la société. Ils soutiennent avec Alain Badiou (2014 :124) que « le théâtre vaut preuve de tout état réel, présent, du lien de l'être et de la vérité. ». Cependant, les travaux de ces critiques n'abordent pas véritablement le théâtre de Sony Labou Tansi sous un angle performatif. Ils se focalisent sur l'analyse de l'écriture dramatique, l'action dramatique et la signification de la pièce. Cependant ils ne s'attardent pas sur l'ingéniosité de l'acteur qui joue le FOU et parvient à se transformer en fou et à transformer le spectateur par son jeu collaboratif. La présente réflexion entend approfondir la recherche en explorant la notion de performance dans le théâtre de Sony. Dans un but de circonscription du champ d'étude, il importe de cerner la notion de performance et son lien avec le théâtre.

Née dans les années cinquante, la performance est une innovation en vogue dans les arts contemporains, et plus encore, au théâtre. Pour Josette Féral (2011 : 183) « Héritée du surréalisme des années vingt comme Rose Lee Goldberg l'a montré dans son livre *Performance*, la performance artistique a connu un grand essor dans les années cinquante surtout à partir des expériences d'Allan Kaprow et de Cage. ». Dans cet ouvrage, Féral rapproche la performance du théâtre artaudien avec son « théâtre de cruauté », eu égard à son caractère réaliste et son intervention directe sur la scène. Tout comme lui, plusieurs théoriciens ont fait des travaux sur la performance. Ici, nous auront un intérêt particulier pour les travaux qui ont un lien avec les arts de la scène et surtout le théâtre. En ce sens, Bruno Péquignot a publié « *De la performance dans les arts, limites et réussites d'une contestation* » où il montre comment le terme a évolué depuis sa naissance, il y a un demi-siècle. Il montre, dans sa première parution, que la performance désigne une pratique artistique, plastique avant de prendre rapidement la connotation d'un concept interdisciplinaire. Sur un ton accusateur du système capitaliste dont la performance est un avatar, Bruno indique que ce vocable est caractérisé par l'éphémère, le rapport au politique, la nécessité du nouveau, la relation du corps, au temps et à l'espace. Dans « *Écriture dramatique et performance* », Joseph Danan (2013 : 183) écrit : « L'entrée désormais massive des problématiques liées à la performance dans le champ théorique des études théâtrales européennes et dans les pratiques actuelles de la scène a entraîné un bouleversement de la place, de la fonction et de la nature du texte au sein de la représentation théâtrale ». Ce constat dénote la reconnaissance de la performance comme une esthétique scénique faisant partie intégrante des écritures dramatiques nonobstant les bouleversements qu'elle provoque. Danan soutient que la performance représente un défi des écritures dramatiques d'autant plus qu'elle est une improvisation qu'une nouvelle écriture qui influence la scène contemporaine. En un mot, il s'emploie à définir les liens qui se tissent sur les

scènes de spectacles d'aujourd'hui¹². Au regard de l'importance et du volume de ces recherches sur la performance, la présente réflexion mérite d'être menée, mais sur le versant du personnage au rapport de l'acteur et de la performance.

1.2. Du personnage au rapport de l'acteur et de la performance au théâtre

Nous postulons que de l'écriture de la pièce de théâtre à sa représentation scénique, tout part de l'invention du personnage. Le personnage est à tous égards la représentation imaginaire d'une personne. De ce point de vue, il est une appréhension fictionnelle, une construction de l'esprit du créateur de l'œuvre d'art qui lui assigne un rôle, une fonction qui sera incarnée plus tard par un acteur, en situation de représentation scénique. Selon la désignation de Yves Persan, le terme est un dérivé de « persona », c'est-à-dire masque. Il est « un être de papier », pour reprendre le mot de Paul Claudel. Pour la bonne compréhension du texte dramatique, le personnage doit tirer toute son énergie de la totalité physique et psychique de la personne dont il est le prototype. Cela a amené Vincent Jouve (2004 : 10) à dire que « refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction. » Ces propos montrent et confortent la position qui atteste que le personnage est une invention de l'artiste créateur, l'écrivain qui pense préalablement ses faits et gestes y compris le début et la fin de sa vie. En d'autres termes, le personnage est le code d'activation du programme d'un monde inventé par l'écrivain et calqué sur la réalité sociale. Robert Abirached (1994 : 20), l'exprime lorsqu'il affirme que les personnages « ont pour tâche primordiale de faire vivre matériellement une marge du monde, de la société et des hommes. » Dès qu'il est incorporé par un être de chair, le personnage perd ce statut et prend le nom d'acteur. Celui-ci interprète le personnage et donne vie à sa matérialité.

Quant à l'actorat, il est le travail de l'acteur pris, ici, sous sa fibre dramaturgique. L'acteur de théâtre est une personne physique identifiable qui joue ou interprète le rôle d'un personnage sur la scène. On dit que l'acteur est le prolongement du personnage. En conséquence, la notion d'acteur rime avec celle de spectacle, d'où la superposition de l'espace réel, fictionnel et scénique dans un rapport d'imbrication. Entre personnage et acteur, il existe une relation de transformation, d'adaptation ou de transfert d'identité du premier vers le second. Ainsi, le travail de l'acteur est d'une complexité qui l'amène à une aliénation de sa personnalité pour épouser le corps, l'âme et la psychologie du modèle

¹² Joseph Danan a organisé un Atelier littéraire assorti d'un ouvrage consacré au thème « *Entre théâtre et performance* » qui a été relayé sur le site Fabula par Marc Escola, publié dans un court essai portant le même titre, paru à l'automne 2016, dans la collection « Apprendre » aux Éditions Actes Sud-Papiers, en 2016.

incorporé. Cet état de fait est nettement illustré en ces termes :

Au théâtre, les émotions des acteurs n'ont pas à être réelles ou vécues ; elles doivent avant tout être visibles, lisibles et conformes à des conventions de représentation des sentiments. Ces conventions sont tantôt celles de la théorie du vraisemblable psychologique du moment, tantôt celles d'une tradition de jeu qui a codifié les sentiments et leur représentation. L'expression émotionnelle de l'être humain, qui regroupe les traits comportementaux par lesquels se révèle l'émotion (sourires, pleures, mimiques, attitudes, postures), trouve au théâtre une série d'émotions standardisées et codifiées, lesquelles figurent des comportements identifiables qui, à leur tour, génèrent des situations psychologiques et dramatiques formant l'armature de la représentation. Patrice Pavis (2012 :61-62).

Ces propos mettent en exergue le travail de l'acteur qui, sans un déclenchement naturel, est obligé d'exprimer des émotions. Le but fondamental de l'acteur, au-delà de produire du spectacle, est de créer l'illusion du réel, la vraisemblance conduisant le spectateur à la catharsis. La réussite et le succès de son travail sont une performance et son échec à camper son rôle le rend un piètre performer devant un public insatisfait, au plaisir inachevé et livré à lui-même. C'est la raison pour laquelle, l'acteur a toujours besoin de finesse, dit Pavis (2012 : 90) : « L'art de la finesse est de paraître produire des signes incontrôlés, réagir comme malgré lui à tous les arguments du volet. » Somme toute, l'acteur du fou doit s'imprégner de l'identité d'un fou, dans l'entendement du statut social qui l'amène à fournir d'énormes efforts, afin d'y adapter son jeu.

Par ailleurs, le thème de la folie n'est pas du tout nouveau dans la littérature en général et dans la dramaturgie en particulier. Cependant, son traitement diffère d'un auteur à un autre, sans toutefois en épuiser la substance. La présente réflexion se focalisera sur le rapport de l'acteur et de la performance actoriale du fou, regardé comme un artiste performer. Le Fou est généralement perçu comme un être en marge de la société, improductif, un malade mental, un être déconnecté de toute réalité, mais craint lorsqu'il est violent. Il est aussi répulsif à cause de sa saleté et de son déraisonnement embarrassant. Dans la conscience africaine, le fou est un malade dédouané de tout jugement de valeur méliorative, d'autant que son Faire et son Dire ne sont pas considérés par la collectivité. Contrairement à sa représentation fictionnelle, cette conception du Fou est incomplète, car elle peut recouvrer un sens et lui donner une certaine notoriété dans la compréhension du jeu, du spectacle et la globalité de la pièce de théâtre. Dans le jeu du Fou, l'anormal et l'insensé peuvent prendre une fausse

apparence, comme l'indique Michel Foucault (1961 : 112), « l'insensé lui-même n'est jamais qu'une ruse, une manière pour le sens de venir au jour ». Cela sous-tend que le fou traduit une symbolique du monde renvoyant à des signifiés réels qui soient révélateurs de la vérité dans un temps et à une époque donnés. Partant, il dira tout haut ce que l'on murmure tout-bas. Camouflage du réel social, le fou est à la fois le diseur de vérité et le malade mental qui déraisonne et délire. Comment l'acteur parvient-il à camper ce personnage mythique et à faire preuve de dépassement de soi ? À tous égards, l'ensemble de ces complexités autour de la notion du fou commandent à l'acteur qui l'interprète une capacité performative.

2. La performance actoriale du FOU et le discours politique

Jouer le fou revient à agir et à parler, c'est-à-dire que l'acteur doit entrer dans sa peau, son âme et son esprit. Dans le corpus étudié, LE FOU apparaît comme un témoin oculaire dans l'exécution d'une mission consistant à éliminer le citoyen LIBERTASHIO, pour ses convictions politiques par le régime au pouvoir. Cette mission donnée aux soldats par les gouvernants de la capitale a enflammé l'univers dramatique provincial et ouvert la vanne de la mort à tout vent. L'analyse procédera au décryptage des performances de l'acteur, à travers l'action, l'énonciation et l'esthétique dramatique du chaos provoqué par l'effondrement des instances narratives et discursives.

2.1. La performance actoriale : le jeu du FOU et la folie du jeu dramatique

Se référant uniquement à la conception anglophone de la performance ou le *happening*, qui signifie faire au sens de l'action engagée dans l'exercice d'une compétence, la formation « performance actoriale » peut paraître tautologique. Mais celle-ci est d'une nuance importante dans son acception francophone, parce que le jeu de l'acteur est une somme d'actions liées à son comportement dans l'univers dramatique. Dans la didascalie introductive du PREMIER SOIR, les indications scéniques à l'endroit de l'acteur du Fou sont évocatrices :

Le Fou arrête les feuilles dans leur chute, les écrase comme des êtres humains et en bouffe les pédoncule (Sony Labou Tansi, 1981 : 6).

Ces indices textuels destinés au spectacle, mettent un point d'honneur sur l'action du Fou, qui participe ainsi à l'ouverture du spectacle sur un ton spectaculaire et fantastique. Comme le précise Blédé Logbo, (2016 : 101), « Dès que le rideau s'ouvre sur la « grande villa bleue », le besoin de jouer s'empare de Sony et le prend à bras le corps. D'emblée, l'acteur cristallise l'attention du

spectateur qui le découvre de façon inattendue, mais tout de même merveilleusement. » Cette remarque atteste que l'acte d'« arrêter les feuilles dans leur chute » est un geste apparemment simple. Pourtant, dans la pratique, il pourrait relever d'un art dont la maîtrise réside dans la concentration de soi. En écrasant les feuilles, il éconduit la logique de raisonnement du spectateur et confirme son statut de fou, pour autant qu'il leur parle et veille sur la tombe de LIBERTASHIO, en témoigne son avertissement : « Pas sur la tombe de LIBERTASHIO » qui prolifère dans le texte. Sorti de l'ordinaire, ce fou assouvit ses besoins somatiques tels que manger et boire :

LE FOU. « Donnez-moi un morceau. Les fous aussi ont faim. [...].

LE FOU. Un peu de vin, s'il vous plaît : les fous boivent aussi. » (Sony

Labou Tansi, 1981 : 8-9).

L'acteur du FOU est amené à fédérer deux pôles énergétiques : le raisonnable d'une part et l'irraisonnable d'autre part. En cela, il crée chez le lecteur-spectateur ou le spectateur, l'émotion axée sur la théorie de la mimésis psychologique et de la rhétorique des passions chère à Diderot, Stanislavski et Strasberg. Par conséquent, la performance réalisée est saisissable dans la réalisation de l'impensable ou de l'inimaginable accompli par l'acteur qui ne se contente pas d'écraser les feuilles, mais en mange. Cette action est rendue par l'expression « en bouffant les pédoncules ». Dans la même veine, la didascalie intégrée indiquant qu'« Il va ramasser les feuilles. [...] Il en mange. » (Sony Labou Tansi, 1981 : 45), l'exprime bien. Cette vision des choses est corroborée par la didascalie intercalée : « Il court entre les tombeaux » (Sony Labou Tansi, 1981 : 28) et renforcée par la didascalie conclusive : « Il court en poursuivant son ombre ». Ces actions décrites par les dispositions scéniques marquent la volonté manifeste du dramaturge de créer, non seulement le spectacle, mais aussi le spectaculaire. Cependant, si l'acteur se limite à une simple imitation mécanique et réglée, son action ne peut être spectaculaire et accrocher l'attention du spectateur. À travers son jeu, dépendant de son engagement personnel et d'une ferme volonté, l'acteur du Fou fournit une performance individuelle. En s'accommodant avec la réalisation de ces actions, il produit une performance dans la mesure où son action sort de l'ordre du spectacle ordinaire pour tomber dans le spectaculaire.

En plus, l'acteur performeur-fou échappe au confinement spatial. Ici, il parcourt la terrasse et la tombe de LIBERTASHIO. Cette instabilité spatiale laisse penser qu'« Il n'y a pas de scène dans la performance, mais des lieux. [...] En créant un espace à soi, un lieu à soi, la performance crée en même temps l'espace de l'autre, celui du spectateur, et paradoxalement elle pose la base de

toute théâtralité ». Josette Féral (2011 : 204-205). Le jeu dramatique du Fou est en ce sens, une compétence doublement articulée et réalisée par l'acteur. Il traduit une performance de l'acteur et du spectateur qui accèdent, grâce au jeu, à l'aspect spectaculaire du spectacle.

Par ailleurs, la folie du jeu dramatique du FOU prend corps et sens dans le comportement de certains personnages qui agissent comme des fous, dans un déraisonnement total. La folie du FOU se présente comme une maladie contagieuse qui se propage et contamine les autres personnages de la pièce. Si l'on juge le fou par ses actes et son discours désaxés, en rupture avec les conventions sociales, les personnages dits normaux qui agissent pareillement ou au-delà de la logique déraisonnable du FOU sont également fous. Cet état de fait s'apparente à une folie du jeu dramatique du FOU. En effet, la folie du jeu se manifeste comme une maladie contagieuse qui se propage à l'instar d'une traînée de poussière dans l'espace ludique. Elle fait monter la tension dramatique comme la levure dans la pâte de farine et exacerbe le jeu, dès qu'un acteur est engagé sur la scène. Tel est le cas des soldats surexcités qui exécutent sommairement leurs frères d'armes et toutes les personnes en lien avec LIBERTASHIO, le rebelle qu'ils traquent. À leurs attitudes se greffe le dérèglement psychologique de Mme Portès, émanation de tous les personnages assimilés du FOU. Voici un bref extrait de répliques illustratives :

LE FOU. *Aux soldats.* Hé, vous ! "Pas sur la tombe, vous m'entendez ? (*Un temps.*) Mais qu'est-ce que vous avez mis à vos chapeaux ? Ça respire le Rangamoussa mondongotane (*mot de fou*). Sony Labou Tansi (1981 : 12). [...]

Mme Portès. Non ! C'est trop ! (*Elle crie.*) Vive LIBERTASHIO !

Elle crie en courant dans toute la pièce comme une folle.

Vive LIBERTASHIO ! Vive LIBERTASHIO !

Elle commence à parler une langue incompréhensible.

Voueza nazo dashé cala mani Libertana. Okom pourassé akari brouma.

Soum ! Soum soumpra, soumprana mani manouméni. Sony Labou Tansi (1981 : 54).

Le FOU s'exprime dans une langue inconnue, une langue étrange que Mme PORTÈS a en commun avec lui et qui échappe à la compréhension des autres. Ce rapport de coïncidence de statut est d'autant plausible que dans sa substitution au FOU, tout le long de la scène du QUATRIÈME SOIR (pp. 56-66), il s'efface au profit de Mme Portès qui poursuit ce jeu délirant dans cette langue spéciale. En plus, le mariage improvisé d'ALÉYO avec le Sergent, puis avec DOCTEUR PORTÈS et le dessaisissement du Curé de ses attributs, au

profit d'un soldat, sont autant d'actes de folie qui alimentent le jeu dramatique. La didascalie fonctionnelle « *on dépouille LE CURÉ qu'on laisse en caleçon* » traduit, sans faux-fuyant, cette folie humaine rendue possible et lisible grâce au jeu qui est aussi une performance au théâtre. En somme, LE FOU devient le maître du jeu influençant le discours produit dans cet univers dramatique de la folie. Cela dévoile la volonté du dramaturge déterminé à écrire un spectacle extraordinaire, performatif, composé de vingt-cinq (25) acteurs, avec une masse textuelle de quatre-cent (400) marques didascaliques.

2.2. Discours politique performatif et esthétique dramatique du chaos

Dans *La parenthèse de sang*, le discours se construit sur les arcanes de la violence et de la déstructuration des formes, du langage et du sens. En raison du déraisonnement du FOU et de la fougue sanguinaire des soldats, tout effort de construction logique et harmonieuse du discours est vain. Les pauses traduites par les *silences* et les *temps* participent davantage de cette déconstruction discursive. En plus, la violence qui s'est emparée des personnages, à la limite de la folie, affecte leur discours et le rend sarcastique. Sony ne respecte aucune règle dramaturgique classique, innove en inventant une nouvelle structure dramatique qui bouleverse les canons esthétiques anciens. En lieu et place des actes, des tableaux ou des scènes, il préfère une énumération : LE PREMIER SOIR, LE DEUXIÈME SOIR, LE QUATRIÈME SOIR ET LE PREMIER MATIN. Chacune de ces divisions comporte un prologue. Dans ces conditions, la structure textuelle vole en éclat, à l'image du discours en lambeaux. Dès lors, ce discours devient performatif, lorsque la parole se fait action ou met en action les personnages en jeu. Mais ces personnages évoluent dans un environnement d'une rare psychose où la mort est le lot quotidien des gouvernés, d'où l'expression d'une esthétique de la ruine et du chaos. Les conditions particulières et le contexte de production ont contribué à l'élaboration d'une telle dramaturgie :

Dans ce climat de psychologie torturée, traumatisée, spoliée, des jeunes écrivains vont se forger une théorie dramaturgique neuve en exploitant ou en s'inspirant des canons esthétiques anciens que sont les rituels des cérémonies funéraires, les gestuelles traditionnelles qui constituent toute une praxis sociale. Germant sur cet humus, le théâtre de Sony Labou Tansi aspire les éléments majeurs lui servant de ferment dramaturgique, bouleversant la syntaxe et proclamant une crudité langagière faite pour heurter les esprits « sensibles ». Sidibé Valy (1987 : 181).

Autant dire que Sony Labou Tansi plonge son lecteur-spectateur ou son spectateur dans une chaudière où il est exposé en permanence aux flammes de fortes émotions avant d'être happé par la mort. La folie meurtrière des soldats pousse le spectateur à s'isoler dans le délire de ce spectacle fou, donné par et à des fous. La parenthèse du sang et de la tuerie ou de la mort est née dans l'esprit du Guide tyrannique, à partir du moment où il a réclamé la tête de LIBERTASHIO, accusé d'être un rebelle. En conséquence, tous les discours qui fusent de la pièce sont teintés de la politique du Guide. Un discours à sens unique où des ordres dictés sont exécutés. Dans sa mise en œuvre, l'ordre d'arrêter LIBERTASHIO a été donné à un régiment de quinze hommes en armes : sergents et soldats. Leur débarquement brutal et les méthodes employées ne favorisent aucun discours productif. Sony les projette sur la scène, dans le village de LIBERTASHIO, de même que son lecteur-spectateur ou son spectateur. Sous le commandement du sergent CAVACHA, ils ont procédé à l'arrestation des membres de la famille : MARTIAL, KALABASHIO, ALÉYO, RAMANA et YAVILLA qui sont mis au poteau. Plus tard, LE CURÉ, DOCTEUR PORTÈS et Madame seront également arrêtés. Une fouille des lieux est systématiquement organisée pour retrouver LIBERTASHIO. Accompagné de sa femme, la présence des PORTÈS peut se justifier par des liens d'amitié avec la famille de LIBERTASHIO. Cependant, rien ne justifie l'arrestation du CURÉ venu prier pour les exécutés, si ce n'est l'avidité de sang des soldats. Cette soif du sang précipite les exécutions des sergents PUEBLO, SARKANSA et le discours de la mort sur les lèvres du Guide. Voici un extrait du discours du guide, lu par un soldat :

LE SOLDAT, *lisant*. La cour du huit, barre, huit, barre, soixante-huit, ayant condamné à mort par contumace le sieur Anamanta Lansa dit Libertashio, l'unité, groupe ou individu qui l'arrêtera est chargé d'exécuter la sentence. Tout individu, groupe ou organisation qui prêterait assistance ou asile au condamné, à quelque façon et sous quelque prétexte, s'exposera aux mêmes peines que le sieur Anamanta Lansa dit Libertashio. N.B. Tout retard dans l'exécution de la sentence en cas d'arrestation du condamné sera considéré comme un acte de haute trahison dont les auteurs s'exposent aux mêmes peines que le condamné. Sony Labou Tansi (1981 : 30-31).

Ce discours est le rendu d'une cour de justice dont les décisions sont plus rapides que la sonde hélios 2 reposant sur un traficotage à l'envers et souffrant visiblement d'un manque d'impartialité. Le numéro « huit, barre, huit, barre, soixante-huit » ou n°8/8/68 de la décision est révélateur d'une date historique du Congo renvoyant à un incident violent. En l'occurrence :

« Il s'agit de la destitution du président congolais Alphonse Massamba-Débat le 2 août 1968 et rappelé le 4 août de la même année. Cette situation a engendré des tueries massives et institutionnalisé le crime au Congo de Denis Sassou Nguesso et sa coterie Maïen Nguabi qui n'était qu'un pion ». Blédé Logbo (2016 :102).

De la forme au contenu, ce message est le facteur déclencheur de l'escalade de la mort qui se profile tout le long de la pièce. Une mort qui n'épargne ni les soldats qui la donnent, ni tous ceux qui sont disposés sur sa trajectoire victimaire. C'est en cela que tous ceux qui prononcent le nom de LIBERTASHIO sont exécutés et les soldats qui s'écartent de la rigueur dans l'application de la loi en font les frais. En agissant de la sorte, les soldats sont en phase avec leur code d'éthique : agir sous les ordres avant de réfléchir.

Cette logique entre en collusion avec l'état d'âme des détenus. Excédés et exténués, les détenus et le Fou crient souvent « Vive LIBERTASHIO ! » Ce cri est un slogan pour se galvaniser soi-même et narguer les soldats. Mais, c'est en réalité un cri qui réclame plus de justice et de liberté. Il pousse les soldats à bout, afin qu'ils renoncent aux ordres ou à faire souffrir ou à traumatiser leurs victimes. C'est un slogan qui attise également les haines et les tensions violentes, stimulus de l'action dramatique. Par conséquent, chez les soldats de Sony, la contestation, la violation de l'esprit et de la lettre de la loi fait basculer immédiatement vers la règle de la gâchette facile. En conséquence, seul le discours déclenche l'action, mais sous son versant tragique que décrit Blédé Logbo (2016 :101): « Le geste qui accompagne le discours des soldats de Sony est en parfaite harmonie avec le contenu de la parole émise ». L'on comprend aisément l'état d'esprit de CAVACHA résolu à joindre l'acte à la parole : « Je suis sergent de sang. Un sergent [...] doit parfaitement savoir serrer les gens ». Dans la distribution de l'espace affecté à chaque soldat tué, dit CAVACHA : « Je suis sergent, centimètre après centimètre, tranche par tranche ». Sony Labou Tansi (1981 : 31), laissant entrevoir la cruauté humaine. Ce discours cru crée l'action et met en marche un agent capable de la matérialiser en le convertissant en service qui sert ou désert la cause humaine. Les soldats de Sony n'entendent que le discours de la mort.

L'exécution des soldats ROMEGANTO et PROSONDO entre dans cette nouvelle logique de tuerie commandée par le Guide dictateur, car nul ne veut admettre la mort de LIBERTASHIO. Ainsi l'on tue pour tuer, sans raison valable et cette mort va s'amplifier dans son application à MARTIAL, le neveu, et à ALÉYO, la fille de LIBERTASHIO. En ce sens, CAVACHA décide de tuer MARTIAL en le décapitant vif et d'enterrer ALÉYO vivante. Malgré

l'annulation de leur mission, l'écoulement du sang ne s'arrêtera pas, car le messager de la paix, tous les détenus et même le Fou ont été exécutés à la fin. La performance devient un challenge pour le metteur en scène qui doit créer l'illusion du réel autour du jeu de l'acteur en introduisant des effets de jeu de lumière, de son ou de bruitage conformes à cette machine de la tuerie. Cette cruauté du discours relevant du désordre psychologique créé dans le mode de fonctionnement des protagonistes et par ricochet des acteurs, un brouillage dont la seule compréhension est le langage de la violence. Elle est une volonté, une quête d'esthétique dramatique de la violence, voire du chaos chez Sony Labou Tansi, qui donne à cogiter l'univers idéologique d'une telle cruauté.

3. L'univers idéologique dans *La parenthèse de sang*

Portée vers le spectacle en raison de ses nombreuses indications scéniques, la pièce de Sony est inspirée de l'histoire du Congo et vise, à travers l'écriture et la représentation, à la libération du peuple. La pièce présente LE FOU comme un prétexte du jeu dramatique, symbole de la violence traduite par la réalité sociopolitique et les aspirations à la liberté des peuples africains d'après les indépendances.

3.1. L'idéologie de la performance actoriale du Fou, une percée vers le sens

La parenthèse de sang est la parodie d'un pan de l'histoire tragique des peuples africains d'après leur indépendance politique, et plus précisément, celle du Congo. La date du 8/8/68, relative au putsch du 2 août 1968 de Denis Soussou N'Gouesso a porté le commandant Marien NGouabi au pouvoir et occasionné la destitution d'Alphonse Massemba-Débat, l'ancien président en cavale. Cet incident a ouvert la voie à une chasse à l'homme et a consolidé la dynamique de la victoire qui veut que les vainqueurs jouissent pleinement de leur nouveau statut en occupant les postes clés de responsabilités. La pièce traduit les poursuites de tous les détracteurs du régime susceptibles d'épouser l'idéologie du sieur Anamanta Lansa dit LIBERTASHIO, alors opposant au régime du Guide, donc considéré comme un rebelle. À la vérité, il s'est agi d'étouffer dans l'œuf toute velléité d'opposition, en commençant par LIBERTASHIO, avant de nettoyer son entourage, car le rebelle ne meurt qu'en exécutant ses descendants et ses partisans. Cette politique de régner par la terreur, la violence, la torture et la mort exprime l'idéologie de la domination, de la dictature et de la démocratie sous les tropiques. Une idéologie qui se développe et prospère sur l'humus des conditions sociales précaires et le dysfonctionnement total des institutions de la république. Du reste, elle est la vampirisation du peuple, sa surexploitation et son avilissement. En exacerbant la tension dramatique, l'acteur devient le maillon matériel inscrivant l'action dans sa dimension humaine. Sa performance, bien

qu'artistique, s'assimile à une caricature de la condition humaine et surtout des peuples africains muselés, en quête d'une prise de conscience pouvant envisager son plein épanouissement. C'est pourquoi, le personnage du FOU ou l'acteur qui l'interprète agit comme un voyeur. Pour autant, vu comme une personne ordurière, de peu d'importance pour le régime en place, dans cette *parenthèse de sang*, Sony Labou Tansi l'a investi d'une mission de diseur de vérité. Cette mission est en lien étroit avec le rôle du théâtre dans la société :

Le théâtre est le lieu de la permission et de la convention, dit-il ; à l'intérieur de ce cadre, on se permet d'explorer des matériaux explosifs, qui, en société ou entre nous, seraient plus difficiles à mettre en jeu, pour leur donner une forme, en faire de l'art. C'est ce qui est intéressant : repousser les limites, poser un regard à l'intérieur de nous, et se réunir collectivement autour de ces thèmes pour en entendre parler. Moi, j'ai toujours associé la folie à une sorte de lucidité extrême. On est tous dépendants de notre structure émotionnelle, de nos fragilités, mais dans des situations données, des états de crise, on entre dans une sorte de séquence qui nous permet de voir la réalité comme aux rayons X. Ce qui rend la présence du fou insupportable aux autres, c'est que la personne n'a plus de filtre. Elle devient transparente, dit ce qu'elle pense tout le temps ou fait éclater un drame au sein d'une famille. Bertin Raymond, (2011 : 88).

La lucidité extrême de la folie dont parle Bertin est l'émanation de l'œuvre d'art qui trouve un écho favorable chez le dramaturge Sony. En effet, les idéosèmes « sang » et « fou » révèlent les solutions d'un monde torturé, souffrant et conduisant l'humanité à la perte de la raison. Traitement révolutionnaire de l'écriture et de la scène ou manifestation d'un génie de l'écrivain, le traitement de la folie de l'humanité aboutit à des écritures de/sur la folie. Jonathan Russel Nsangou (2015 :87), n'en dit pas le contraire : « Si tant est que la folie pose d'abord un problème de norme(s), nous considérons l'écriture folle comme toute écriture qui réinterroge la « normalité » esthétique, les évidences un peu trop tranquilles qui ont servi pendant longtemps de repères pour l'écriture des textes africains ». Les notions d'absurdité et de dérision prennent tout leur sens dans *La parenthèse de sang*. Le but visé par le dramaturge est d'exprimer les travers d'un monde dont il livre les clés de lecture au lecteur-spectateur. L'œuvre d'art devient le réceptacle de « la quête d'un « dire » pertinent, à même de prendre en compte les exigences d'une réalité folle et affolante qui échappe presque toujours aux cadrages conventionnels. » (Jonathan Russel Nsangou (2015 : 88). Devant un monde devenu insensible au théâtre, selon son versant classique, il a fallu

inventer un nouveau théâtre qui émeuve l'homme et retienne son attention. Mais cette place publique ayant été récupérée par la télévision, il a fallu l'avènement d'un théâtre d'une violence au-delà de celle du monde et du FOU curieusement normal, pour établir une nouvelle convention sociale. Il s'agit pour l'interprète du FOU de réconcilier le théâtre et son public en relevant le défi d'un spectacle touchant et non insupportable ou énervant pour le spectateur. Dans son désir d'imitation de la vie, le théâtre est une place publique où chacun vient jouer son rôle et repart. Pour illustration, l'action dramatique du LE PREMIER MATIN a été extrêmement meurtrière, parce que les enfants LIBERTASHIO et autres parents ou amis de la famille ont été arrêtés puis attachés à des poteaux dès LE PREMIER SOIR. Ils ont subi toute sorte de torture et de traumatisme jusqu'au QUATRIÈME SOIR, pour n'être exécutés que LE PREMIER MATIN avec le messager de la paix. Le théâtre sonien devient une orientation vers de nouveaux possibles pour un homme torpillé dans un monde torpillé. Enfin, il est source d'espoir et vise à la libération du peuple, un spectacle cathartique et thérapeutique.

3.2. L'espoir, après le spectacle du sang et de la mort

Malgré le sang qui coule sans arrêt et la mort qui se profile partout où se manifeste la vie, une lueur d'espoir surgit du théâtre de Sony Labou Tansi, dans la mesure où le DOCTEUR PORTÈS a été oublié. Il est le seul rescapé de cette tragédie austère, et traduit le symbole de l'espoir de la survie de l'humanité du fait que le médecin a pour profession de soigner les pathologies et de rendre à l'organisme, toute sa vigueur et sa vitalité. C'est sans doute, l'une des raisons pour lesquelles sa spécialité est passée sous silence par le dramaturge, afin d'étendre son champ d'action. En lui laissant la vie sauve, Sony suggère que le docteur pourrait soigner l'humanité de tous les maux qui l'accablent et favoriseraient la pérennisation de la vie humaine. Pris sous cet angle, *La parenthèse de sang* se referme sur la violence et cette fermeture fertilise l'éclosion d'un nouvel ordre social avec plus de respect pour la vie humaine. Cela est une nécessité, à en croire cette déclaration de François Chirpaz (1998 : 25) : « Pour comprendre ce qui importe le plus à sa vie, l'homme ne peut donc faire l'économie de la souffrance. Il ne cesse, tel Œdipe, de résister pour voir enfin ce qu'il ne veut voir et pour entendre ce qu'il se refuse à entendre. » Dans la perspective Chirpazienne, la souffrance et la mort font partie de la vie, mais la grandeur des hommes réside dans leur capacité à affronter et à les surmonter. Par contre, la mutinerie que cette mission a générée, avec CAVACHA comme chef de file, révèle l'avènement d'une nouvelle ère tragique où le sang coulera. En témoignent la dernière réplique du sergent et les didascalies intégrées qui l'émaillent :

CAVACHA. Pas mal ! Les cons de la capitale se sont débrouillés pour nous pisser dans la peau ! Pas mal ! (*Un temps*) Pas mal ! Mais je reste sergent.

Il prend deux fusils et crie.

A bas LIBERTASHIO

Il tire sur les condamnés avec rage

A bas LIBERTASHIO (*Un temps.*)

Ceux qui veulent me suivre, en route. Nous allons fusiller la radio nationale. Nous allons fusiller la capitale.

Il tire sur le messenger

En route !

Ils partent tous

Du tas de cadavres sort la voix du docteur qui a été oublié.

Sony Labou Tansi (1981 : 30-31).

Cette illustration fonde à dire que la parenthèse est ouverte sur un cycle de violence qui plonge le pays dans le chaos et que la fermeture de cette parenthèse de sang est compromise par cette volte-face des soldats qui se retournent contre leur mandant. Dans cette logique, DOCTEUR PORTÈS reste le sauveur, car toute rébellion se matte dans le sang et la mutinerie croîsera certainement le fer avec l'ensemble des forces armées à la solde du Guide. En conséquence, le DOCTEUR continuera à soigner les blessés et à sauver des vies. Le dramaturge lui accorde une valeur christique, du fait qu'il ait survécu à la mort et sous son serment d'Hippocrate soit obligé de sauver des vies. Le spectacle de *La parenthèse de sang* se joue sur des tableaux impressionnants et extravagants où tous les discours, les gestes ou les corps trouvent leur amplification sur la scène. LE FOU marque son espace sans concession, l'essentiel de son jeu se déroule sur et autour de la tombe de LIBERTASHIO. Dans cette atmosphère surchargée par la mort que l'on trouve à tout bout de chemin, le Fou paraît comme la seule personne lucide. Il croit en la mort de LIBERTASHIO et son choix de protéger sa tombe contre toute souillure repose sur des valeurs humanitaires. Écoutons « le délire-sensé » du FOU :

LE FOU. Vive LIBERTASHIO ! LIBERTASHIO aimait la propreté. LIBERTASHIO chasse les maladies de la peau. Pas sur la tombe de LIBERTASHIO ! Sony Labou Tansi (1981 : 6).

Ces propos repris dans la quasi-totalité des répliques du FOU, le propulsent au-devant de la scène face à des soldats abrutis souffrant d'un lavage

cérébral qui les déshumanise. Symbole de liberté, il est par excellence le pion sûr dans le jeu de Sony, qui marche sans reculer vers la libération du peuple. Le point de vue de Blédé Logbo (2016 : 107) est édifiant à ce propos : « Le sang bleu qui gicle du FOU abattu, fertilise la liberté et affermit les valeurs de propreté morale et physique chère à LIBERTASHIO [...] Tout régime liberticide se fonde sur la peur. Il faut éliminer cette angoisse pour rendre la liberté éternelle. » Le critique montre bien comment le FOU, considéré comme un homme ne possédant pas toutes ses facultés mentales, peut artistiquement recouvrer du sens et féconder l'œuvre d'art. La pièce de théâtre devient un espace ludique qui fait germer sur le terreau du spectacle le sens de la vie sur la mort et le non-sens.

Conclusion

L'interprétation du personnage du FOU est révélatrice d'une performance actoriale. Elle est le résultat du jeu réalisé par un acteur en fonction des prescriptions didascaliques dans *La parenthèse de sang* ou de façon isolée en improvisant. Sur le spectacle ordinaire, il construit le spectaculaire. En y parvenant avec succès, l'acteur se positionne au sommet d'une compétence : le jeu de la folie. Par son savoir-faire, il réalise une performance double en campant le rôle du fou et en jouant au-delà du personnage, pour produire le spectaculaire à partir de ses compétences individuelles. Son jeu influence le spectateur qui parvient à opérer une transformation, la catharsis ou la métamorphose au sens nietzschéen du terme. Loin de l'homme, socialement inutile et errant, LE FOU de Sony Labou Tansi possède des facultés mentales au-dessus de celles des hommes dits normaux que sont les soldats et les autres personnages de la pièce qui passent tous par le délire de la violence. La peur et l'angoisse existentielles de l'homme, face à la mort qui se propage sans limite, laissent transparaître des personnages sous le traumatisme et la démence.

Le dramaturge fait donc l'autopsie d'une société, d'un état fictif dirigiste, dictatorial et autocratique où le Guide décide de traquer LIBERTASHIO, considéré comme un rebelle. Par la magie de la fiction et du spectacle dramatiques, LE FOU, fervent adepte de LIBERTASHIO, apparaît comme la seule personne libre et l'incarnation de cette valeur rare dans les États africains d'après les indépendances. C'est en cela qu'Avner Ziss (1977 : 206) a raison d'écrire que « La dénonciation artistique des forces sociales caduques aide l'humanité à se libérer des survivances du passé, à détruire les traditions surannées, à leur porter de tels coups qu'elles cessent de peser sur des générations pleines. » Dans un style sarcastique, Sony dénonce et condamne l'idéologie de la domination et de la terreur pour régner. Sa pièce exprime le chaos, à travers la violence sous toutes ses formes, jusqu'à la mort et fait penser à une esthétique dramatique du chaos. Ce faisant, Sony expose les pratiques macabres de ces

dirigeants, en vue de trouver des leviers salvateurs tels que le DOCTEUR PORTÈS et LE FOU pour soutenir la société. Son œuvre offre à lire et à voir une société chaotique qui fonctionne comme un laboratoire capable de produire des LIBERTASHIO et de créer de nouveaux possibles d'une vie féconde pour le peuple.

Références bibliographiques :

Corpus

SONY Labou Tansi, *La parenthèse de sang suivie de Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier, 1981, 142 pages.

Autres références :

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, 503 pages.

BADIOU Alain, *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris, PUF, 2014, 131 pages.

BERGSON Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1948, 340 pages

CHIRPAZ François, *Le tragique*, Paris, PUF, 1998, 127 pages.

DANAN Joseph, « Écriture dramatique et performance », in *Revue communications*, n°92, Paris,

Le Seuil, 2013, pp. 183-191. <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-9.htm>.

DUCHET Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 220 pages.

FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, 446 pages.

FOUCAULT Michel, *L'histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, réédition Gallimard, coll. TEL, 1997, 206 pages.

JOUE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, 272 pages.

LOGBO Blédé, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI, 2016, 141 pages.

NSANGO Jonathan Russel, « Poétique de la folie chez deux écrivains ouest africains », *Cahiers ERTA*, n°7, Laval, Université de Laval, 2015, pp. 85-105.

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012, 432 pages.

PÉQUIGNOT Bruno, « De la performance dans les arts, Limites et réussites d'une contestation » in *Revue-communications*, n°92, Paris, Le Seuil,

2013, pp. 9-20.

<https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-9.htm>.

RAYMOND Bertin, « Jouer la folie : autour d'Hamlet et d'Ophélie : entretien avec Marc Béland, Émilie Bibeau et Benoît Mc Ginnis. », *Revue de théâtre Jeu*, n°140, Paris, Érudit, 2011, pp. 84-94.
<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

SIDIBÉ Valy, « La dramaturgie de Sony Labou Tansi », in *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*, s/d de Gérard Dago Lezou et de Pierre N'da, Limoges, PULIM, 2003, pp. 179-188.

ZISS Avner, *Éléments d'esthétique marxiste*, URSS, Éditions du Progrès, 1977, 303 pages.