

**Théâtralité et subversion : les enjeux de la satire politique dans *le crocodile du Botswana* de Lionel Steketee et Fabrice Eboué**

**Zibé Nestor YOKORÉ**

Institut National Supérieur des Arts  
et de l'Action culturelle (INSAAC)

Abidjan, Côte d'Ivoire

[yokorez@yahoo.fr](mailto:yokorez@yahoo.fr)

**Résumé**

*Le Crocodile du Botswana* (2014), coréalisé par Lionel Steketee et Fabrice Éboué, représente une approche de la satire politique africaine résolument innovante. L'analyse démontre que l'esthétique du film fait de la théâtralité un levier de subversion contre les régimes autoritaires. Se déroulant dans une dictature fictive, l'œuvre emploie l'exagération, notamment par un jeu d'acteur caricatural, des décors kitsch et des dialogues souvent absurdes, dans l'intention de dénoncer les mécanismes du pouvoir tout en contournant les formes potentielles de censure. Cette esthétique particulière, qui puise son inspiration dans le théâtre burlesque africain et dans les cadres théoriques brechtiens, concourt à l'établissement d'une distanciation critique. Cette dernière est essentielle pour inviter le spectateur à une réflexion politique structurée. Une comparaison avec le théâtre engagé africain, notamment chez des auteurs tels que Koffi Kwahulé et Kossi Efoui, permet d'identifier des stratégies communes, comme l'hybridation des registres (le tragique et le comique), l'emploi systématique du grotesque, et l'intertextualité. Néanmoins, il faut noter que le cinéma, en raison de sa nature médiatisée, perd la dimension participative qui caractérise l'interaction directe du théâtre avec son public. Malgré cette médiation, l'œuvre a significativement influencé les pratiques scéniques contemporaines, comme en atteste l'existence d'œuvres reprenant ses procédés satiriques. De surcroît, le film interroge la capacité de la satire à dépasser la simple représentation pour se muer en un véritable levier d'action contre les régimes autoritaires contemporains. La présente recherche ouvre ainsi des perspectives substantielles pour l'analyse de l'impact de l'œuvre sur les arts engagés en Afrique, dans une tension féconde entre héritage et innovation.

**Mots-clés :** *Le Crocodile du Botswana*, Théâtralité et subversion, satire politique, mise en scène de la dictature, postcolonialisme, grotesque.

### **Abstract**

Le Crocodile du Botswana (2014), co-directed by Lionel Steketee and Fabrice Éboué, represents a resolutely innovative approach to African political satire. The analysis shows that the film's aesthetic turns theatricality into a tool of subversion against authoritarian regimes. Set within a fictional dictatorship, the work employs exaggeration, through caricatural acting, kitsch settings, and often absurd dialogues, with the aim of denouncing mechanisms of power while circumventing potential forms of censorship. This distinctive aesthetic, inspired by African burlesque theater and Brechtian theoretical frameworks, contributes to the establishment of critical distancing. Such distancing is essential to invite the spectator into a structured political reflection. A comparison with African committed theater, notably in the works of authors such as Koffi Kwahulé and Kossi Efoui, highlights shared strategies such as the hybridization of registers (tragic and comic), systematic use of the grotesque, and intertextuality. Nevertheless, it must be noted that cinema, due to its mediated nature, loses the participatory dimension that characterizes theater's direct interaction with its audience. Despite this mediation, the film has significantly influenced contemporary stage practices, as evidenced by works that adopt its satirical devices. Moreover, the film questions the capacity of satire to move beyond mere representation and become a genuine lever of action against contemporary authoritarian regimes. This research thus opens substantial perspectives for analyzing the impact of the work on engaged arts in Africa, within a fertile tension between heritage and innovation.

**Keywords :** Le Crocodile du Botswana, theatricality and subversion, political satire, staging dictatorship, postcolonialism, grotesque.

### **Introduction**

Le long métrage *Le Crocodile du Botswana* (LCDB), coréalisé en 2014 par Lionel Steketee et Fabrice Éboué, s'est inscrit dans le paysage cinématographique francophone comme une comédie populaire majeure, connaissant un succès commercial significatif, avec plus de 1,2 million d'entrées. L'œuvre, au-delà de sa fonction de simple divertissement de masse, s'est imposée comme une satire politique des plus acerbes centrée sur les problématiques africaines. Bien que le film soit couramment catalogué sous l'unique étiquette de comédie, une analyse approfondie en Lettres Modernes et en Arts de la Scène révèle qu'il mobilise de manière intensive les mécanismes de la théâtralité afin d'opérer une critique frontale et efficace des

dynamiques postcoloniales et du système de la Françafrique. L'étude de cette comédie s'avère d'autant plus essentielle que Fabrice Éboué, co-réalisateur et acteur principal, constitue une figure déterminante de l'humour français contemporain, issu des scènes du *stand-up* et du café-théâtre. Son approche est souvent qualifiée de corrosive et décapante, utilisant une « écriture intelligente et acérée » pour mener les « saloperies et médiocrités humaines... à l'absurde ». LCDB transpose cette agressivité et ce refus de la complaisance, caractéristiques de la performance scénique, vers l'écran cinématographique. Le contexte d'une dictature fictive sert de cadre à l'intrigue qui se présente comme un dispositif théâtral initial : l'invitation du jeune footballeur Leslie Konda et de son agent opportuniste, Didier, par le Président Bobo Babimbi, constitue en réalité la mise en place d'une « pièce de théâtre de la souveraineté » orchestrée par le dictateur.

L'examen de LCDB s'inscrit dans le champ des études postcoloniales qui se penchent sur les critiques de l'État africain après les indépendances. Les œuvres fictionnelles qui caricaturent les dérapages et les faux espoirs de ces régimes sont fréquemment désignées comme « les romans de la désillusion » (Chevrier, 1987, p. 7). Ces analyses démontrent que l'État postcolonial est souvent éloigné de l'idéal de souveraineté, fonctionnant plutôt comme une machine « au service de dirigeants qui ignorent tout simplement le sens de l'humain » (Sembène, cité dans Chevrier, 1987). L'approche s'articule autour de deux axes théoriques fondamentaux. D'une part, la théâtralité de la dictature est examinée. Le pouvoir incarné par le Colonel Bobo Babimbi n'est pas simplement un régime, mais une « performance élaborée », un artifice destiné à fabriquer une fiction de légitimité. Cette lecture révèle que le dictateur est constamment pris dans une dramaturgie permanente, puisque sa légitimité est moins fondée sur des institutions solides que sur une mise en scène spectaculaire. D'autre part, la satire comme distanciation critique est mobilisée. Le recours au grotesque et à l'hybridation des registres, emprunté à la tradition burlesque, agit comme une stratégie formelle de rupture essentielle pour l'examen critique. Le film crée intentionnellement un effet de distanciation, ou *Verfremdungseffekt* (V-Effekt), théorisé par Bertolt Brecht dans son *Petit Organon pour le Théâtre* (1949). Cet effet est conçu pour « empêcher le public de s'identifier simplement aux personnages » (Brecht, 1949, p. 230), afin de lui permettre de juger de leurs actions et déclarations « sur un plan conscient » (Brecht, 1949, p. 235). Ce mécanisme, fondamental au théâtre épique, force les spectateurs à s'interroger sur les conditions mêmes qu'il représente (Brecht, 1949). L'étude se

concentre donc sur la question de savoir comment la mise en scène du pouvoir autoritaire dans le Botswana fictif mobilise-t-elle les codes de la théâtralité subversive (grotesque, burlesque) et quelle est l'efficacité réelle de cette satire face au risque inhérent de l'essentialisation stéréotypée.

Pour y répondre, le rapport analysera successivement la performance du dictateur et l'héritage dramaturgique de la tyrannie grotesque. Ensuite, il examinera les mécanismes esthétiques de la rupture critique et leur lien avec les théories brechtiennes (Brecht, 1949). Finalement, l'étude abordera les enjeux sociopolitiques de la Françafrique et de la domination symbolique, avant d'évaluer les limites et la postérité de cette satire de masse.

## **1. La performance mégalomane comme théâtre de la souveraineté**

Dans *Le Crocodile du Botswana*, la figure du dictateur incarne une performance mégalomane où l'excès devient stratégie de pouvoir. La théâtralisation des gestes, des discours et des décors construit une souveraineté fondée sur la mise en scène de soi, révélant la fragilité du pouvoir autoritaire et ouvrant la voie à sa subversion satirique.

### **1.1. Le dictateur comme acteur : Bobo Babimbi et le culte de la personnalité**

Le Colonel Bobo Babimbi, interprété par Thomas Ngijol, représente l'élément autour duquel s'organise la performance de la dictature. Son pouvoir, ayant été acquis à la suite d'un « coup d'état militaire », est miné par une illégitimité fondamentale qu'il tente de compenser par un « arsenal du spectacle politique ». L'invitation du footballeur Leslie Konda, qui possède des origines botswangiennes, est un acte purement scénique, visant à ériger une « pièce de théâtre de la souveraineté » destinée à associer la gloire sportive mondiale à la crédibilité du régime.

L'analyse de la performance du pouvoir révèle une mise en abyme du politique compris comme fiction. Bobo agit comme un dictateur à la fois mégalomane et paranoïaque, mais il est surtout profondément conscient du rôle qu'il interprète. Une réplique souligne de manière cynique cette conscience scénique lorsque, présentant sa doublure, il interroge ses hôtes en demandant : « tu crois que je suis là pour faire le beau pour faire le théâtre ». Le fait même de posséder une doublure, entraînée à imiter sa voix et destinée à être assassinée à sa place, dramatise la paranoïa qui ronge le régime et démontre que le corps du dictateur est un « artefact

théâtral ». La violence et l'assassinat politique ne sont pas des dérapages secrets, mais sont « mis en scène comme un élément normalisé du protocole d'État ». Le pouvoir de Bobo ne se maintient ainsi que par la répétition de gestes spectaculaires, de cérémonies extravagantes et de mises en scène destinées à intimider autant qu'à impressionner.

### 1.2. Filiation grotesque : l'héritage déterminant du père ubu

La figure du tyran grotesque du Botswana trouve une filiation dramaturgique structurante dans l'histoire du théâtre français : le Père Ubu d'Alfred Jarry (Jarry, 1896). L'œuvre *Ubu Roi* (1896) est un texte fondamental qui a mis en exergue « le grotesque de la tyrannie » (Jarry, 1896, p. 1) et dépeint le tyran comme « un modèle de tyran bête et méchant » (Jarry, 1896, p. 12). Le Colonel Bobo Babimbi s'inscrit pleinement dans cette lignée par plusieurs traits : comme Ubu qui s'empare du pouvoir par le meurtre de Venceslas (Jarry, 1896, p. 6), Bobo règne par la mégalomanie et la force brute. La cruauté infantile et la brutalité, manifestée par l'élaboration du complot de génocide par Bobo, rappellent la logique de terreur absurde instaurée par Jarry, lequel réduisait le tyran à une simple « marionnette, en ballon gonflé d'air » (Jarry, 1896, p. 12). L'utilisation du burlesque par Jarry pour dénoncer la bourgeoisie est répliquée par Éboué pour critiquer la corruption politique et le néocolonialisme.

Cette continuité formelle suggère que la dictature, indépendamment de son époque ou de sa géographie, est avant tout une performance mal contrôlée, une figure grotesque et interchangeable.

**Tableau 1 : Typologie des techniques satiriques et de leurs cibles**

<b>Technique Satirique Utilisée</b>	<b>Exemple Scénique (Réplique/Situation)</b>	<b>Cible Critique Immédiate</b>	<b>Implication Subversive (Enjeu)</b>
<b>L'Ironie structurelle</b>	L'agent Didier de « faible envergure » manipule les affaires d'État	L'amateurisme des relations Françaises	Démystification de la puissance néocoloniale par sa banalité.
<b>Le contraste absurde</b>	Discours « humanistes » de Bobo	L'hypocrisie et l'impunité des régimes	Création d'un malaise salutaire qui

	immédiatement suivis du complot de génocide	militaires	pousse au-delà du rire facile.
<b>La caricature musicale/visuelle</b>	Musique à connotation « nazie » pour le safari de Bobo	Le stéréotype de l' « Étranger » et l'imaginaire africain occidental	Risque de cliché <i>vs.</i> Dénonciation des racines totalitaires universelles.
<b>Le transfert économique</b>	Le partenariat avec la Chine pour les ressources naturelles	La nouvelle géopolitique (au-delà de la seule Françafrique)	Critique du capitalisme prédateur quel que soit son acteur géographique

### 1.3. La vulnérabilité scénarisée et le mimétisme postcolonial

Bien que la tyrannie de Bobo s'inscrive dans une tradition universelle de l'Absurde (Ubu), elle se teinte d'une spécificité postcoloniale déterminante. Le Colonel Bobo Babimbi cherche en permanence à se légitimer en copiant les symboles de puissance de l'Occident, notamment en étant fier d'avoir fait ses classes militaires en Bavière. L'effet grotesque émane directement de cet échec de l'imitation. Le dictateur tente de se donner une apparence de sérieux, mais s'expose systématiquement au ridicule lorsque la solennité des discours se heurte à l'absurdité de ses comportements. Ce dispositif dramatique d'une souveraineté mise en scène souligne une fragilité intrinsèque. Le film révèle que le dictateur, malgré son omniprésence apparente, est vulnérable, comme le confirme la nécessité d'utiliser une doublure pour protéger son corps. Cette analyse met en évidence le « mimétisme postcolonial » : Bobo cherche à obtenir la reconnaissance en adoptant les attributs de la puissance occidentale, mais sa violence bouffonne, son opulence maladroite et son kitsch révèlent l'artificialité et la dépendance persistante de cette souveraineté. La satire réussit à atteindre ainsi les logiques internes de pouvoir tout en pointant du doigt les influences externes qui structurent cette performance dictatoriale.

#### **1.4. La tension entre solennité et absurdité**

Le régime botswangien est défini par un contraste saisissant entre le « sérieux du pouvoir et le grotesque du gouvernement politique ». Ce décalage constant est le moteur de la satire. La solennité des institutions se heurte à l'exécution bouffonne et cruelle de l'autorité, ce qui crée l'effet satirique maximal. Fait de la sorte, c'est-à-dire, en enregistrant et en diffusant cette « pièce mal jouée », le cinéma opère une lecture méta-critique. La dictature est transformée en objet de comédie, ce qui déplace le regard du spectateur, l'invite à rire de ce qui se présente comme sérieux et à reconnaître la dimension artificielle des régimes autoritaires. Ce faisant, le rire n'y est pas une simple échappatoire, mais un outil de dévoilement.

## **2. Esthétique de la rupture : grotesque et distanciation critique**

Dans *Le Crocodile du Botswana*, l'usage du grotesque (caricature des corps, excès des dialogues, décors kitsch) instaure une esthétique de la rupture. Cette exagération volontaire produit une distanciation critique, invitant le spectateur à dépasser le rire immédiat pour interroger les logiques du pouvoir et les dérives autoritaires.

### **2.1. Le mécanisme du burlesque : dégonflement de l'institution néocoloniale**

Le burlesque, par son emploi de l'exagération et de l'absurde, agit comme un mécanisme essentiel de dégonflement du sérieux institutionnel néocolonial. L'agent Didier (Fabrice Éboué), dépeint comme un « agent de faible envergure », est parachuté au cœur des intrigues politiques de ce petit État africain. Sa petitesse professionnelle contraste ironiquement avec l'ampleur déterminante des enjeux néo coloniaux, et symbolise la banalité et l'amateurisme qui peuvent soutenir les relations de la Françafrique. Par ailleurs, l'analyse des décors et des costumes de Bobo, caractérisés par l'ostentation et le ridicule, confirme l'usage du burlesque. Le dictateur est « prisonnier de ce rapport de fascination » avec l'Occident, fier de ses références militaires étrangères. Cette imagerie maladroite renforce l'effet satirique en montrant la tyrannie comme une imitation ratée et souvent méprisée par les anciens colonisateurs. De plus, le film exploite le football comme une métaphore de l'exploitation économique, où le joueur Leslie Konda devient un simple « produit d'exportation africain » dont la valeur est appropriée par le régime.

## 2.2. L'usage du *verfremdungseffekt* brechtien dans le cinéma populaire

L'esthétique du film tire une inspiration directe des « théories de Brecht ». Le recours au grotesque et à l'absurde crée une « distanciation critique », qui est la manifestation du *Verfremdungseffekt* (V-Effekt), concept élaboré par Bertolt Brecht dans son *Petit Organon pour le Théâtre* (1949). Brecht avait défini cet effet comme une manière d'inciter le public à une « réflexion politique » (Brecht, 1949, p. 235), en l'empêchant de s'identifier émotionnellement aux personnages pour qu'il puisse juger « sur un plan conscient » (Brecht, 1949, p. 235). Ce mécanisme, fondamental au théâtre épique, force les spectateurs à s'interroger sur les conditions mêmes qu'il représente (Brecht, 1949).

Dans LCDB, l'effet de distanciation est généré par la juxtaposition constante d'une farce absurde avec l'évocation de l'horreur politique, notamment le complot de génocide. Ce contraste forcé crée une tension dramatique maximale. La satire s'avère efficace, car elle utilise le rire comme un mécanisme de distanciation qui permet d'aborder des sujets historiquement sensibles et tragiques (corruption, crimes politiques) sans les banaliser, mais en les ramenant à une dimension humaine et, ultimement, absurde, selon la tradition du théâtre de la cruauté. De plus, l'intégration des codes brechtiens (Brecht, 1949) dans une œuvre de masse est un phénomène essentiel. Le *Verfremdungseffekt* est conçu pour le théâtre didactique (Brecht, 1949), mais le succès commercial de LCDB assure la diffusion de la critique. L'hybridation des codes (comédie, *stand-up*, Brecht) permet à la satire de toucher un public élargi et de se transformer en un « dispositif pédagogique » où la fiction sert à interroger la réalité. C'est la démonstration que la résistance artistique peut avoir un impact dans des formes accessibles, mais porteuses d'une densité politique déterminante.

## 2.3. Analyse des techniques satiriques et de leurs cibles

La dénonciation incisive portée par *Le Crocodile du Botswana* repose sur une systématisation des techniques satiriques. L'examen des scènes permet de cataloguer ces procédés et de déterminer leurs cibles précises, révélant une intention de subversion politique constante.

**Tableau 2 : Analyse comparative des figures de la tyrannie grotesque**

<b>Critère analytique</b>	<b>Père Ubu (A. Jarry)</b>	<b>Colonel Babimbi (LCDB, 2014)</b>	<b>Bobo (LCDB, 2014)</b>	<b>Signification théâtrale</b>
<b>Nature du pouvoir</b>	Coup d'État (Meurtre de Venceslas)	Coup d'État Militaire		La légitimité est basée sur la force brute et la rupture institutionnelle.
<b>Principale motivation</b>	Avarice ("corne financière"), Mégalomanie	Exploitation (Football, Ressources), Culte de la Personnalité		Satire de la Tyrannie Motivée par l'égo et le profit matériel simple.
<b>La scène du corps</b>	Grotesque physique, Obésité, Vulgarité	Mégalomane, Paranoïaque, Usage de la Doublure		Le corps du tyran est une scène politique, objet de performance et de vulnérabilité.
<b>Relation à l'occident</b>	Critique de la Bourgeoisie française (Jarry)	Fascination/Imitation de l'Armée Occidentale (Classes en Bavière)		Dénonciation du mimétisme postcolonial et de la dépendance symbolique.

### **3. L'économie du spectacle autoritaire : France-Afrique et pouvoir symbolique**

Dans *Le Crocodile du Botswana*, la satire met en lumière l'économie du spectacle autoritaire, où la mise en scène du pouvoir s'articule à des logiques de domination héritées des relations France-Afrique. Le film dévoile comment le symbolique (uniformes, cérémonies, discours grandiloquents) devient instrument de légitimation, tout en exposant les mécanismes de dépendance et de manipulation qui structurent ces régimes.

### 3.1. Le rôle déterminant de l'intermédiaire occidental

LCDB effectue une critique cinglante des systèmes de domination économique et politique persistants, en entreprenant le « procès du néocolonialisme ». Le film vise ainsi à désigner les « techniques insidieuses et complexes » mises en place par les anciens empires pour maintenir leur influence politique, culturelle et économique sur leurs anciennes colonies. Le personnage de l'agent Didier incarne la Françafrique revisitée. Son rôle d'intermédiaire étranger, qui se retrouve mêlé à des intrigues politiques complexes, symbolise la persistance de l'ingérence occidentale. Le film montre frontalement comment l'exploitation économique s'opère, avec des échanges révélant la corruption autour du financement des projets publics. La critique s'attaque à la culture de l'impunité, où « donner quelque chose » devient une condition d'exécution normale du service. Le football lui-même sert de métaphore de l'exploitation, où le joueur Leslie Konda devient un simple « produit d'exportation africain » dont la valeur est appropriée par le régime.

### 3.2. Le langage légitime et la domination symbolique chez Bourdieu

La critique de LCDB s'attaque à la culture de l'impunité, où l'élite dirigeante utilise un langage (les grands discours humanistes de Bobo) qui contraste avec la réalité crue de ses intentions. Cette dualité s'éclaire à l'aune des analyses de Pierre Bourdieu sur le pouvoir symbolique.

Dans *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques* (1982), Bourdieu explique que la domination symbolique s'exerce par l'unification du marché linguistique. La « compétence dominante » confère un « profit de distinction » à ceux qui la détiennent, leur permettant d'imposer leur discours comme « seule légitime sur les marchés officiels » (Bourdieu, 1982, p. 31).

Bobo Babimbi utilise le langage légitime pour masquer la corruption et les complots de génocide. La satire intervient en dénonçant cette manipulation du langage légitime, un exercice de « pouvoir symbolique » qui maintient la fiction de la souveraineté (Bourdieu, 1989, p. 45). Bourdieu (1982) indique que la langue légitime impose une censure, condamnant les dominés soit au « silence », soit au « franc-parler scandaleux » (Bourdieu, 1982, p. 55). Le genre du *stand-up* transposé au cinéma, caractérisé par son énergie agressive, contribue à ce « franc-parler scandaleux ». LCDB ne fait pas qu'illustrer la domination symbolique de Bobo ; il fournit un contre-discours qui décrédibilise l'autorité en utilisant l'outrance. Le

rire généralisé devient un acte collectif de rejet de la monnaie symbolique du dictateur, réduisant son capital linguistique à néant.

### **3.3. La tyrannie globale : critique du capitalisme prédateur**

Le film ne cible pas uniquement la Françafrique. Il s'attaque à l'universalisation de la tyrannie et du capitalisme prédateur. L'annonce fière du partenariat d'exploitation des forêts avec la Chine, mentionnant « son homologue le grand président Kim Jong Hill », démontre que la critique vise les mécanismes d'exploitation, quels que soient les acteurs géographiques (la nouvelle géopolitique). Le régime de Bobo s'avère être un régime opportuniste qui s'adapte aux nouvelles formes d'ingérence. Le film illustre ainsi que l'intention critique est de dénoncer l'exploitation économique globale, au-delà des seuls acteurs historiques coloniaux. Toutefois, malgré son intention subversive, la comédie de masse est constamment confrontée au risque inhérent de renforcer les clichés qu'elle prétend dénoncer. L'analyse universitaire place LCDB dans un corpus où la représentation des minorités ethniques est débattue. Certains critiques soulignent que l'imaginaire du cinéma français a tendance à se cantonner, lorsqu'il aborde l'Afrique, à des représentations stéréotypées, notamment par l'usage d'une « musique-territoire » (percussions, rythmes dits « africains ») qui produit une imagerie simplifiée. Le débat critique porte sur le danger de la sur-caricature qui pourrait conduire, même à des fins satiriques, à l'assignation des personnages à des « seconds rôles stéréotypés ». Cette tension est fondamentale : il faut déterminer si l'efficacité de la satire doit être jugée à l'aune de son intention ou des effets réels de sa réception.

La défense de l'œuvre repose sur le principe que la satire est un acte d'exagération volontaire et calculé, et non une simple description. L'un des exemples les plus marquants est l'utilisation d'une mélodie populaire réutilisée pour sa connotation « nazie » lors du safari du dictateur africain. Ce choix établit un lien corrosif entre l'autoritarisme africain et l'imagerie totalitaire européenne, suggérant ainsi que la tyrannie est universelle et n'est pas ethniquement circonscrite. L'analyse démontre que l'efficacité subversive du film dépend entièrement de la capacité du spectateur à saisir le second degré. Le rire est ici un mécanisme complexe qui exige de ne « jamais [prendre] aucune réplique au premier degré ». Le positionnement des auteurs (Fabrice Éboué et Thomas Ngijol), issus de la diversité, permet de considérer leur approche comme une forme d'auto-dérision et de critique interne, mobilisant les clichés pour mieux les rendre absurdes et les miner. Le film fonctionne comme un dispositif

pédagogique où la fiction sert à interroger la réalité, transformant le rire en un outil de dévoilement.

## Conclusion

LCDB s'inscrit dans la continuité de la dramaturgie africaine qui a utilisé le rire et le grotesque comme armes critiques. L'étude révèle des points de convergence avec des auteurs engagés tels que Koffi Kwahulé et Kossi Enfoui. Kwahulé, spécialiste de la « violence du verbe » et de la dramaturgie de l'improvisation (Chalaye, 2011, p. 96), explore la confrontation avec l'Autre dans un « continent sombre et humain » (Chalaye, 2011, p. 7). Kossi Efoui, quant à lui, utilise la parole comme une arme non seulement pour révéler les objectifs politiques cachés, mais aussi pour « guérir et d'exorciser » les opprimés du désespoir (Efoui, 2012, p. 29). Bien que le film, en tant qu'art médiatisé, perde la dimension d'interaction directe avec le public qui est propre au théâtre, LCDB a influencé les pratiques scéniques contemporaines, et cela est un phénomène significatif dans la mesure où le cinéma, par sa diffusion massive, réussit à injecter des formes de contestation et de théâtralité subversives dans l'écosystème artistique, ce qui témoigne de la vitalité des « arts engagés en Afrique » dans leur capacité à articuler l'héritage dramaturgique avec l'innovation formelle.

L'analyse démontre pertinemment que la complexité satirique de *Le Crocodile du Botswana*. L'œuvre utilise la théâtralité, non pour orner, mais pour déconstruire l'autorité. La dictature postcoloniale est mise en scène comme un simulacre grotesque (héritage d'Ubu) et est démasquée par l'usage brechtien du *Verfremdungseffekt* (Brecht, 1949, pp. 230-235). L'hybridation des codes du *stand-up*, du théâtre et du cinéma commercial permet à la critique de pénétrer le marché de masse. Le film parvient à exposer la faillite morale des chefs d'État corrompus tout en pointant du doigt les systèmes néocoloniaux qui les soutiennent, ce qui s'inscrit dans le cadre de la domination symbolique analysée par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1982, p. 31). La satire fonctionne par autodestruction du cliché. Toutefois, cette étude ouvre trois axes de recherche majeurs qui méritent d'être approfondis. Il serait fructueux, en premier lieu, d'établir une étude comparative ciblée des procédés de théâtralité du pouvoir dans les comédies postcoloniales francophones, tant au cinéma qu'au théâtre, afin de situer plus précisément LCDB dans un continuum générique et politique. En second lieu, une analyse de la réception différenciée du film dans divers contextes culturels est

essentielle. Une étude de la manière dont le film a été visionné et discuté par des universitaires camerounais et les publics africains permettrait d'évaluer l'impact variable de sa subversion et de déterminer si le rire est perçu uniformément comme un outil d'émancipation critique. Enfin, l'examen détaillé de la figure de l'agent Didier comme nouveau « mercenaire » de l'ère néolibérale, remplaçant les figures militaires de la Françafrique classique, représente une piste prometteuse pour l'étude des arts de la scène et du cinéma en tant que révélateurs des mutations des mécanismes de domination économique et politique.

### Références bibliographiques

1. Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.
2. Bourdieu, P. (1989). *La Noblesse d'État : Grandes écoles et esprit de corps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
3. Brecht, B. (1949). *Petit Organon pour le Théâtre*. Traduction disponible dans *Brecht on Theatre*. Londres : Bloomsbury Methuen Drama, 2014. (pp. 229-255).
4. Chalaye, S. (2011). *Koffi Kwahulé*. Paris : L'Harmattan.
5. Efoui, K. (2012). *Solo d'un revenant*. Paris : Seuil.
6. Jarry, A. (1896). *Ubu Roi*. Mercure de France.
7. Landvogt, A. (2009). La docu-satire politique. La confrontation des discours au cinéma. Dans M. Burger et al. (éds.), *Actes du colloque « Le français parlé dans les médias : les médias et le politique »* (pp. 5-15). Université de Lausanne.
8. Steketee, L., & Éboué, F. (Réalisateurs). (2014). *Le Crocodile du Botswana* [Film]. Légende Films, Mars Distribution.
9. Wacquant, L., & Akçaoğlu, A. (2009). « Pratique et pouvoir symbolique chez Bourdieu vu de Berkeley », *Revue internationale de sociologie*, 86(1), 35-50.