

Article original

Mise en scène de *Îles de Tempête* de Bernard B. Dadié par Sidiki Bakaba : un hymne au théâtre de Guérilla

KOUASSI KOUAKOU Jean-Michel

Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo, Côte d'Ivoire

E-mail : jeanmichelkouassi75@yahoo.fr

Article soumis le 28/05/2020, accepté le 17/12/2020 et publié le 31/12/2020

Résumé : Comédien, cinéaste, réalisateur, metteur en scène, Sidiki Bakaba est considéré par de nombreux critiques comme un acteur et réalisateur engagé. Dans cette étude, cet engagement est mis en évidence par des techniques théâtrales basées sur la mise en scène de la pièce historique *Îles de tempête* de Bernard Dadié avec pour héros Toussaint Louverture. S'appuyant sur cette pièce, Sidiki Bakaba se livre au plaisir du jeu théâtral tout en dénonçant au moyen du théâtre de guérilla, la comédie affublée à la vie politique. Il se sert du décor, du costume, du bruitage, de la musique, des chants, des voix-off et du jeu de la mimésis pour plonger le spectateur dans un univers nègre qui se déstructure et se restructure sous le poids de la conquête coloniale. La contribution qu'apporte le présent article à la compréhension du théâtre de guérilla tel que conçu par Ronnie Davis s'appuie sur la sociocritique selon la conception de Mahieu Raymond et se propose de montrer comment par des techniques théâtrales hétérogènes, Sidiki Bakaba arrive à se positionner comme un partisan du théâtre de guérilla et un chantre de la liberté face aux dérives des pouvoirs coloniaux et néocoloniaux.

Mots-clés : *Théâtre de guérilla, Mise en scène, Pouvoir politique, Spectacle théâtral, Puissances impérialistes.*

Abstract: Actor, filmmaker, director, Sidiki Bakaba is considered by many critics as a committed actor and director. In this study, this commitment is highlighted by theatrical techniques based on the staging of Bernard Dadié's historical play *Îles de tempête* with Toussaint Louverture as the hero. Based on this play, Sidiki Bakaba indulges in the pleasure of theatrical play while denouncing, by means of guerrilla theatre, the comedy that has become part of political life. He uses the set, costume, sound effects, music, songs, voiceovers and mimesis to plunge the spectator into a negro world that is being deconstructed and restructured under the weight of the

colonial conquest. The contribution that this article makes to the understanding of guerrilla theatre as conceived by Ronnie Davis is based on sociocriticism according to the conception of Mahieu Raymond and proposes to show how, through heterogeneous theatrical techniques, Sidiki Bakaba manages to position himself as a proponent of guerrilla theatre and a champion of freedom in the face of the excesses of colonial and neo-colonial powers.

Keywords: Guerrilla theatre, Direction, Political power, Theatrical show, Imperialist powers.

Introduction

Le théâtre de guérilla s'est développé aux États-Unis à partir des années 60. Basé sur les idées de Ronnie Davis, cette forme théâtrale prône la transformation du peuple. Pour Ronnie Davis, fondateur de la San Francisco mine troupe en 1963, le théâtre de guérilla est une arme au service de la révolution social. Le théâtre de guérilla est défini par Patrice Pavis comme « un théâtre qui se veut militant et engagé dans la vie politique ou dans la lutte de libération d'un peuple ou d'un groupe. » (Pavis, 2006 : 368). Dans la perspective pavisienne, l'action de cette forme particulière de théâtre doit servir la société et toute personne en situation d'oppression. Pour comprendre le théâtral de guérilla, il ne faut donc pas oublier son principal objectif : transformer le peuple afin de le rendre capable d'agir sur l'action dramatique. Le vocabulaire à lui seul est déjà éloquent : le théâtre devient une « arme », un instrument, un moyen de défendre certaines causes politiques ; sa finalité n'est plus artistique mais politique (Sutermeister, 2000 : 200). Politique à la base, le théâtre de guérilla intègre le domaine artistique qu'il allie à sa cause : celle de susciter des questionnements au sein de la masse. C'est cette forme de théâtre donc, qui va servir d'encrier à la mise en scène de *Îles de tempête* par Sidiki Bakaba. Ce spectacle théâtral s'inspire de la pièce théâtrale de Bernard Dadié et a été présentée en pleine crise militaro-politique au Palais de la culture d'Abidjan en 2010. S'appuyant sur la pièce de ce grand activiste anticolonialiste, agissant pour l'émancipation de l'homme africain, Sidiki Bakaba fait de son théâtre une sorte d'opéra, d'hymne à la liberté, d'action et de pensée révolutionnaire (Sidibé, 2019 : 39).

Tel que formulé, : « Mise en scène de *Îles de Tempête* de Bernard B. Dadié par Sidiki Bakaba : un hymne au théâtre de Guérilla », le sujet fait appel à un certain nombre d'interrogations : Qu'est-ce que le théâtre de guérilla ? Dans quelle mesure la mise en scène de *Île de tempête* de Bernard Dadié par Sidiki Bakaba en fait un hymne au théâtre de guérilla ?

L'on tentera d'élucider ces interrogations au moyen de la sociocritique. Elle trouve ici toute sa raison d'être dans la mesure où elle stipule que « l'histoire qu'elle atteste n'est jamais elle-même pur objet de référence, mais est toujours prise dans un discours et construite (déconstruite) ou reconstruite par une narration. » (Mahieu, 1987 :296).

L'intentionnalité de cette démarche, pour être opérante s'articule autour de deux axes principaux. Le premier s'articulera autour du théâtre de guérilla et de la mise en scène de *Île de tempête* de Bernard Dadié par Sidiki Bakaba. Le second analysera les fondements dramaturgiques du théâtre de guérilla dans le spectacle sidikien : *Îles de tempête*.

1. Autour du théâtre de Guérilla et de la mise en scène de *Îles de tempête*

L'histoire du théâtre de guérilla est inséparable des mouvements de révoltes aux États unis suscités par la révolte de la jeunesse américaine contre la guerre du Vietnam. Ronnie Davis analyse le Théâtre de guérilla à travers ses multiples influences artistiques, les liens étroits qui le lient à d'autres courants théâtraux ainsi que ses méthodes de création. Ce chapitre qui concerne l'histoire du théâtre de guérilla, fera la lumière sur les méthodes et les performances dramatiques de ce théâtre. Aussi, il nous permettra de mettre en lumière la manière dont a été réalisée *Îles de tempête* version Sidiki Bakaba.

1.1 Théâtre de guérilla : histoire, méthodes et performances dramatiques

Les origines du théâtre de guérilla sont inextricablement liées aux années 1960 et à l'intelligentsia contre-culturelle marxiste de jeunes

mécontents s'insurgeant contre la guerre du Vietnam de 1961 à 1975. Ces jeunes en question appréhendent ladite guerre comme une véritable entreprise de déshumanisation. Ils s'enthousiasment pour les dirigeants comme Che Guevara et s'opposaient aux choix politiques du gouvernement américain, notamment dans le conflit vietnamien. Ces mouvements créent de nouvelles attitudes répondant au malaise éprouvé par une jeunesse en quête d'identité : spiritualité, écologie, culte du corps et libération de la sexualité, manifestations contre les discriminations sociales et raciales, caractéristiques des idées alternatives que prône la jeunesse (Sutermeister, 200 :12).

En 1965, Ronnie Davis rédigea un manifeste qui formulait leur vision d'un théâtre au contenu politique révolutionnaire. L'un des écrivains et directeur de la Troupe, Peter Berg, inventa le terme de « Théâtre de Guérilla » pour en qualifier l'esprit et le contenu.

Cette qualification se justifiait à ses yeux par le fait que ce théâtre cherchait à remplacer l'ancien par le neuf et ne pouvait vivre, comme la lutte de guérilla, qu'avec l'aide de la population à laquelle il s'adresse. Ses spectacles satiriques empruntent librement leurs formes au music-hall, à la commedia dell'arte, et au minstrel show, retournant là, de façon provocante, la bouffonnerie raciste. On l'appelle "guérilla" parce qu'une partie de sa structure a été adaptée de la simplicité de la tactique de guérilla, de la mobilité, des petits groupes, de la pression aux points de plus grande faiblesse, de la surprise. La guérilla ou « petite guerre » en (castillan) désigne une forme d'affrontement armé asymétrique qui se caractérise notamment par l'utilisation de petites troupes mobiles visant à renverser l'ordre établi (gouvernement jugé corrompu ou totalitaire, armée, forces d'occupation étrangères). Ernesto « Che » Guevara, l'un des grands théoriciens de la guérilla moderne, présente cette dernière comme l'avant-garde d'une guerre révolutionnaire qui ne saurait être menée à terme sans le soutien et l'action directe de la population.

Le théâtre de guérilla implique de nombreuses formes de représentation. Il s'étend de la pièce de théâtre et du jeu de rue à

la distribution de nourriture et de produits gratuits en tant que rejet du capitalisme. Sous toutes ses formes, il vise à remettre en question les normes sociales et politiques injustes ou oppressives et à susciter une réaction du public. Le théâtre devient selon Arrigoni Mathilde (2017 : 49) « de plus en plus politique, et les mobilisations de plus en plus théâtrales ». Le caractère visiblement hyper-réactif du public devient une exigence. L'action-réaction entre le théâtre et la population est réciproque car la nouvelle poétique théâtrale utilisée par Ronnie Davis se donne pour objectif d'agir sur les hommes en les invitant à réagir face à leurs situations d'opprimés. Davis propose que le théâtre américain soit réadapté aux quotidiens du peuple afin qu'il parvienne à enseigner et orienter vers un changement. Le cadre révolutionnaire de la guérilla a fourni un modèle pour mobiliser un groupe d'artistes politisés pour présenter des pièces morales satiriques et pour affronter l'hypocrisie dans la société. Le théâtre de guérilla a été conçu par Davis comme un théâtre d'avant-garde et un catalyseur pour une révolution culturelle américaine. Dans son manifeste, il décrit la mission fondamentale du Théâtre de Guérilla :

Les motivations, les aspirations et la pratique du théâtre américain doivent être réadaptées pour : enseigner, orienter directement vers le changement, être un exemple de changement... La société de guérilla doit se transformer en groupe. La formation de groupe, sa relation de coopération et son identité d'entreprise doivent avoir une moralité à la base. (Davis, 1966 : 32)

Il est nécessaire d'aller vers le changement parce que le « système » est dépitant, répressif et inesthétique. La compagnie de guérilla, en tant que groupe, doit faire changer de façon exemplaire la société. Son objectif est de provoquer la prise de conscience, donner une idée du monde d'interdits et d'oppression dans lequel vivent les spectateurs. Puisqu'il inscrit l'actualité politique au cœur de l'action, le spectacle touche les gens, et parce qu'il confronte sur scène des matériaux hétérogènes, il les incite à une réception active et critique. Du fait de son contenu révolutionnaire, le théâtre se fait lieu politique. Le théâtre proposé par Ronnie Davis se veut donc un théâtre dérangeant. Il doit agir, troubler et transgresser en

recherchant l'adhésion de la société. Autrement dit, c'est un théâtre qui prépare à la révolte individuelle et collective. Julian Beck énonce ces idées forces à travers la formule suivante : « En changeant le théâtre il s'agit de changer le monde » (Beck, 1972 : 8).

Cette représentation théâtrale vise à redonner la parole à des « sans voix », à reconquérir et reconstituer un passé heureux par différentes luttes afin d'abolir l'assujettissement.

L'analyse de l'histoire, des méthodes et des performances du théâtre de guérilla a permis de comprendre que cette forme théâtrale née des bouleversements sociaux aux États-Unis, les motivations de la lutte que mène ce théâtre trouvent leur ancrage dans l'esprit de restauration de la dignité des peuples soumis à l'oppression. C'est un théâtre qui se veut révolutionnaire. En chemin l'on réfléchira aux fondements dramaturgiques du théâtre de guérilla dans le spectacle filmé du metteur en scène Sidiki Bakaba. Bien avant, il est judicieux que l'on s'intéresse aux modalités d'interaction et de recomposition dont se sert Sidiki Bakaba dans sa mise en scène filmée.

1.2. Autour de la mise en scène de *Île de tempête*

Le terme mise en scène selon Veinstein Alain (1955 :7) désigne l'ensemble des moyens d'interprétation scénique : décoration, éclairage, musique et jeu des acteurs [...]. Dans une acception étroite, le terme « mise en scène » désigne l'activité qui consiste dans l'agencement, en un certain temps et un espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique. Le choix d'un metteur en scène de travailler sur une pièce théâtrale donnée dans l'optique de sa mise en scène est toujours un choix raisonné, motivé par diverses raisons. La mise en scène filmée de Sidiki Bakaba qui s'inspire de la pièce historique de Bernard Binlin Dadié, est projetée au palais de la culture en 2010, en pleine crise militaro-politique dans une Côte d'Ivoire divisée en deux. Le choix du moment et de l'atmosphère qui y prévaut n'est pas fortuite. Pour l'adapter à son projet artistique, il insuffle à celle-ci, la flamme, la braise incandescente de l'énergie vitale.

Pour la réalisation de ce spectacle filmé, Sidiki Bakaba qui joue le rôle de Toussaint Louverture a pour Assistant metteur en scène Giles Beblo. Aidé par l'Actor's Studio¹, Sidiki Bakaba s'est entouré de 14 acteurs ayant différents rôles à l'exception de Moussa Sidibé qui joue à la fois les rôles du Général Leclerc et de Grand 'Ville.

Malgré le nombre d'acteurs comédiens, la réalisation filmée de cette pièce se focalise sur Toussaint Louverture, Bonaparte, Dessalines et Moïse. Ces acteurs jouent des rôles capitaux dans la circulation du discours dont ils sont soit le destinataire soit le destinataire.

À partir des sept tableaux de la pièce de Bernard Dadié, Sidiki Bakaba construit sa représentation filmée autour de cinq grands tableaux qui durent respectivement 13 mn 40 s, 6 mn 55 s, 40 mn 57 s, 11 mn 39 s, 24 mn 49 s, 3 mn 37 s, 11 mn 32 s. Il s'agit de « Les traites », « L'assemblée des colons », « Toussaint Louverture bâtisseur », « La reconquête », « la résistance », « L'arrestation de Toussaint Louverture » et « la détention ».

Cette représentation filmée aborde la thématique la lutte émancipatrice des peuples opprimés face à l'impérialisme colonialiste et néo-colonial.

À l'instar des acteurs qui constituent une force agissante, le décor, le costume, la musique, les chants, les voix, les sons, les bruitages et la lumière possèdent des capacités d'action dans le spectacle, non pas simplement comme décoration, mais aussi en tant que participant à la production de sens du spectacle. Ils participent activement à son déroulement et à son accomplissement. Les espaces dans lesquelles évoluent les acteurs sont des espaces d'affrontement, d'exécutions, de révolutions ; ce qui présage d'une guerre. La première image qui débute avec le bruit de la tempête montre la mer avec ses mouvements de vagues et deux colons qui se font sur une gravure, postés en gros plan, tandis que reste de la gravure expose un

¹ L'Actor's Studio est une école de formation d'acteur créé par Sidiki Bakaba au sein du Palais de la culture à Treichville lorsqu'il était le directeur de 2000 à 2011.

escadron avec, à sa tête son capitaine à cheval convoyant des esclaves. Ce n'est pas surprenant que Sidiki Bakaba débute sa représentation par l'entrée sur scène de soldats en costumes militaires. En effet, au lever du rideau du spectacle qui est précédé par le bruit assourdissant d'un vent de tempête, le spectateur se trouve brusquement projeté sur une scène à moitié éclairée et assiste à l'entrée d'un héraut battant un tambour et des soldats. Le spectateur a le sentiment d'être projeté dans un camp de soldats français. Sous une lumière douce, on les apercevait roulant des canons et appelant à la mobilisation : « Pour assurer votre vie, engagez-vous dans la légion de la Mort... » (Tableau 1). À cette réplique du héraut se succèdent les répliques « vive la mort » entonnée à l'unisson par les soldats français.

Cet appel à la guerre est repris par le Roi Louis XVI qui assiste à la décapitation d'un homme par un soldat encagoulé au son de la musique. Éclairé d'une lumière de face il décrète sentencieusement : Il me faut un armement supérieur. J'entends préserver la paix. Que nulle part personne ne puisse résister à mes troupes. Je veux être le maître... [...] Que le plus possible s'étende mon empire. Ma mission n'est-elle pas de sauver le monde de lui-même ? [...] Sauver la paix, n'est-ce pas préparer la guerre ? [...] Pour le bonheur de mon peuple, je veux trente mille hommes sous les armes. [...] (Tableau 1).

Ce premier décor qui annonce une conquête par la guerre armée préfigure d'une atmosphère angoissante. Ce premier décor va, au cours de la représentation, changer pour montrer, suivant les circonstances et la progression de l'action dramatique. Dans cette mise en scène, grâce à l'emploi ingénieux de la lumière, le spectateur reconnaît les différents espaces convoqués pour porter le récit historique. L'essentiel de l'action se déroule au palais de Toussaint Louverture bien qu'elle débute à la résidence de Louis XVI pour s'achever dans le salon-bureau de Napoléon Bonaparte en passant par le domaine du Général Martial Zoé Coutou comme l'indiquent les pancartes ou les cartes. Dans ce décor, Les portraits de Louis XVI et Napoléon Bonaparte seront successivement projetés

en toile de fond grâce à l'utilisation de projecteur d'images lumineuses. Dans la même dynamique de rendre visibles et perceptibles toutes les situations du spectacle, la lumière permet de construire la scène de guerre entre la France conquérante et l'île de Saint-Domingue résistante.

Pour contrecarrer l'initiative prise par Napoléon à reconquérir Saint-Domingue, Sidiki Bakaba met le spectateur devant une scène de résistance. Dans le tableau « La résistance » qui dure 24 m49 s, il prépare le spectateur à une scène de guérilla. La scène commence par des bruits assourdissants de canons et le son des cloches de cathédrale pour montrer l'ampleur des combats. La lumière sous forme d'auréole bleu-blanc traduit visuellement l'explosion de la poudrière que vient annoncer Dessalines à Toussaint Louverture : « La poudrière a sauté. » (Cf. Tableau 6). Toussaint ahuris par l'attitude des colons fait appel à coups de son d'une clochette de guerre ses fidèles généraux au nombre de cinq habillés en uniformes militaires de couleur (rouge-jaune blanc) à qui, il expose pendant 1m 27s la nécessité d'aller au combat comme en témoin cette réplique :

Messieurs, nous n'avons plus qu'à nous défendre...En face de nous, un ennemi très puissant, capable d'armer des milliers et des milliers de bras, de « lutter pour le droit et la liberté » jusqu'à la dernière goutte de sang des soldats et des mercenaires du monde entier.

À cet appel, Toussaint Louverture invite ses généraux à s'opposer à toutes formes de servitude car c'est l'image de Saint-Domingue qui s'obscurcit sous les chaînes de l'opresseur. Les généraux très déterminés donnent leur accord comme le souligne ce cri à l'allure patriotique :« Nous sommes prêts.

Unis derrière Toussaint Louverture, les généraux, les mains droites tendus en avant comme des soldats hitlériens chantent l'hymne à la liberté avec les encouragements de la voix-off chantant l'hymne à la vie pour montrer leur détermination à mourir au combat. Les chants qui sont disséminés dans le spectacle montrent la dimension populaire que Sidiki Bakaba veut donner à la lutte. Pour monter l'ampleur du combat, il accentue le bruit des canons, renforce l'intensité de la lumière et couvre la scène de fumigène. Il nous

présent Dessalines entrant sur scène la tenue militaires déchiquetée réclamant la liberté. Tout comme Dessalines, les entrées et sorties des autres soldats se font au son de canons, les tenues déchirées puis absentes du corps des acteurs.

De ce qui précède, l'on peut inférer que le choix du décor, du costume, du bruitage, des chants et de la musique dans la représentation théâtrale n'est pas neutre. Ils ne sont pas simplement décoratifs, mais participent à la production de sens du spectacle. Ces éléments théâtraux hétérogènes s'intègrent aux signes de la mise en scène pour assurer sa cohérence et véhiculer le message du metteur en scène.

2. Les fondements dramaturgiques et la matérialité du théâtre de guérilla dans la mise en scène de chez Sidiki Bakaba

Cette partie du travail sera consacrée aux fondements du théâtre de guérilla et aux matériaux théâtraux dont se sert Sidiki Bakaba pour mettre en lumière ce type de théâtre qui se veut subversif, dans la représentation filmée de *Îles de tempête*.

2.1. Les fondements dramaturgiques

Dans la représentation filmée de *Îles de tempête*, on peut expliquer le recours au théâtre de guérilla sous deux angles. L'un se présente comme le devoir de restauration des héros historiques pour réparer une forme d'injustice en vue de sortir les anciennes colonies de la complexification. L'autre versant est orienté vers la quête de la liberté pour aboutir à une vraie autonomie des États africains.

2.1.1. Un triple prisme du devoir : devoir de restauration historique, devoir d'éducation et de justice

La pièce filmée de *Îles de tempêtes* de Sidiki Bakaba est une réévaluation de l'histoire de l'île de Saint-Domingue (actuel Haïti) dirigée par le Général Toussaint Louverture jusqu'à la libération d'Haïti à la veille de la Révolution française. C'est une époque marquée par les révoltes sanglantes menées par les nègres marrons. Ce recours au passé chez Sidiki Bakaba, au lieu d'être considéré comme une sorte de hors-jeu, devient une technique de dévoilement

qui s'inscrit dans la perspective de l'éveil de conscience et de la lutte de libération et de justice chère au théâtre de guérilla. Il dira à cet effet :

Mon choix se porte plus sur les œuvres historiques, modernes, qui vont dans le sens de la justice, de l'éducation, qui dénoncent, instruisent et contribuent à la lutte pour les droits de l'homme, à l'éveil de la conscience, à décomplexer les anciens colonisés que nous sommes, à décoloniser la mentalité de nos enfants qui, inconsciemment ont des réflexes de colonisés. Je ne choisis pas une pièce au hasard. Qu'elle soit une comédie ou une tragédie, il faut qu'elle soit utile afin que ma mise en scène le soit aussi. (*Le Courrier d'Abidjan*, N° 928, du 1^{er} Février 2007)

Pour Sidiki Bakaba, la mise en scène doit être toujours au service non seulement de la production de sens, mais aussi au service de l'engagement moral de l'artiste. Elle doit traduire ses aspirations profondes à la liberté d'action et de pensée. De ce fait, le choix des pièces qui doivent servir à ses représentations scéniques doit être au service de la pensée révolutionnaire ; un facteur de prise de conscience, un moyen d'éducation, une force mobilisatrice et de justice comme le veut le théâtre de guérilla.

En revisitant *Îles de tempête*, Sidiki Bakaba semble épouser la réflexion de Bernard Dadié qui se fonde sur la conviction que « les peuples enracinés dans leur passé savent où ils vont, même lorsque soufflent les plus terribles orages » (Vincileoni, 1986 : 92) Par cette vision, Sidiki Bakaba enracine profondément l'homme dans le passé et l'invite à avoir la posture du Sankôfa², qui représente cet oiseau mythique debout sur une pyramide à degrés, la tête tournée vers l'arrière, qui fouille de son bec le plumage de sa queue. Cela reflète la croyance Akan selon laquelle « le passé sert de guide pour préparer le futur » ou encore « le passé qui permet de tirer les leçons du passé construit l'avenir ». Georges Niangoran-Bouah explique : « Sankôfa fait allusion à un individu qui agit après mûre réflexion. Il est aussi le symbole de l'arrière-garde de l'armée, de

² Sankôfa est un aphorisme Akan qui dérive des mots SAN (retourne), KO (Va), FA (ramène). Cela symbolise la quête Akan de la connaissance, quête basée sur l'examen critique, et l'investigation intelligente et patiente.

l'homme au pouvoir, de la quête de connaissance et de référence au passé » (Niangoran-Bouah, 1987 :26). C'est dans cette perspective qu'il convient d'appréhender le sens profond de la théâtralisation de l'histoire nègre que propose Sidiki Bakaba.

Au-delà de la fresque historique, cette pièce met en avant la figure historique de Toussaint Louverture que l'auteur tend à inscrire au panthéon de l'histoire des Noirs. Le devoir de restauration des œuvres historiques dont parle Sidiki Bakaba dans l'interview accordé au journal « Le courrier d'Abidjan » précédemment évoqué se confondrait finalement avec le devoir de justice, car le théâtre par sa fonction cathartique corrige souvent et justifie les événements historiques *a posteriori*, suscitant l'indignation pour certains et l'admiration pour d'autres, érigeant certains personnages dramatiques en modèles et d'autres en anti-héros. C'est pourquoi, le dramaturge ivoirien ne sélectionne dans l'histoire que des personnes, des événements révélateurs ; car l'œuvre doit être, comme le fait remarquer Senghor « une participation sensible à la réalité qui sous-tend l'univers ». (Kotchy, 1984 : 144)

Par cette monstration des faits historiques, Sidiki Bakaba offre au public l'occasion de se réjouir et de s'épanouir au spectacle de son histoire. Il revendique un théâtre ouvert à tous les vents et à la portée des masses populaires. Ce recours à l'histoire qui engendre une logique différente de la logique aristotélicienne est, dans la représentation théâtrale filmée de Sidiki Bakaba, le moyen de relier le passé au présent. À l'instar de l'histoire, « l'encrier » dans lequel il puise pour sa mise en scène, la liberté demeure l'une des aspirations profondes du metteur en scène et acteur : liberté pour lui-même, liberté pour son peuple et liberté dans le monde entier. L'hymne à la liberté entonné par le peuple et la célébration des héros vaillants ont pour but d'extraire la sève héroïque dont a besoin le continent pour commencer la grande aventure de la révolution salvatrice.

2.1.2. Un hymne à la liberté

Le tableau qu'offre la représentation filmée de Sidiki Bakaba, trouve sa texture singulière dans une matérialité verbale autour de

l'idée de servitude et de mort. Dans le Tableau I intitulé « Les traites », le metteur en scène nous montre une scène pathétique de décapitation au son de la musique sous le regard de la statue de Louis XIV. Sidiki Bakaba présente aussi au spectateur un courtier noir ivre qui amène des esclaves enchaînés, bâillonnés au négrier blanc. Comme des objets, ces esclaves sont vendus au prix d'un verre ou d'une bouteille de liqueur. S'ils ne sont pas achetés par le colon parce que trop âgés, ils sont simplement fusillés par le courtier, car ne sachant quoi en faire comme en témoignent ses pathétiques répliques : « Que veux-tu que j'en fasse ? Pour chaque homme, une bouteille de liqueur », « Je vais les tuer. Un verre de liqueur ».

Cette scène déshumanisante où le verre ou la bouteille de liqueur a plus de valeur que la vie humaine, vient lever le voile sur les réalités atroces dont Saint-Domingue est le théâtre sous le joug du système esclavagiste. La servitude s'inscrit dans le film comme matrice centrale, noyau autour duquel se déploie l'aventure des acteurs. Dans cet univers de tous les malheurs, le peuple noir réduit à l'esclavage, est écrasé au jour le jour au point que son existence est une existence de peines, de souffrances, de frustrations, d'humiliations. L'objet fondamental du combat des esclaves dans *Îles de tempête*, c'est la liberté. La liberté est une notion qui suscite une quantité d'actions chez les peuples et particulièrement chez les nègres qui ont connu la déportation et la servitude dans l'anonymat. Pour le politologue Américain d'origine allemande Marcuse Herbert cité par Bani Ningbinnin (2007 : 135) : « le devoir de résister est le moteur du développement historique de la liberté, le droit et le devoir de la désobéissance civile étant exercé comme potentiel légitime et libérateur ».

La mise en scène filmée de Sidiki Bakaba qui s'inspire de la pièce historique de Bernard Binlin Dadié, est projetée au palais de la culture en 2007, en pleine crise militaro-politique dans une Côte d'Ivoire divisée en deux. Le choix du moment et de l'atmosphère qui y prévaut n'est pas fortuite. En effet, Sidiki Bakaba, malgré sa propension à la non-violence, pense que, face aux pouvoirs coloniaux et néo-coloniaux, la lutte armée populaire, celle qui

mobilise l'ensemble de la population, et en particulier les jeunes qui sont les véritables moteurs du combat révolutionnaire, peut-être une option et avoir quelque chance de succès. Répondant à Fernand AGBO DINDE dans une interview, le célèbre homme de théâtre affirme :

Il y a ici des gens extraordinaires qui sont écoeürés par le mensonge dont on leur rebat les oreilles. Chaque fois que je filme un de ces jeunes en gros plan, ils disent : « Je veux la vraie indépendance Papa, pas ce que vous avez vécu. » Il faut libérer ce pays et les autres pays. J'ai toujours été un homme de spectacle et voilà que, depuis quelques jours, je suis un militaire³.

En jouant le rôle de Toussaint Louverture, Sidiki Bakaba veut insuffler une pulsion nationaliste à son peuple. Il l'engage dans la dynamique de l'histoire du pays. Par conséquent, il oriente son activité créatrice vers une réelle prise de conscience des réalités. Le conflit ouvert entre le désir de liberté des esclaves noirs porté par Toussaint Louverture et la volonté d'asservissement de la France incarnée par Napoléon Bonaparte évoquerait à bien des égards l'atmosphère tendue des relations entre Laurent Gbagbo (ancien Chef d'Etat ivoirien) et Jacques Chirac d'abord, puis Nicolas Sarkozy ensuite (tous deux anciens présidents de la France. (Kamaté, 2014 :10) La position de Sidiki Bakaba est donc sans ambiguïté. Ses représentations seront des représentations de violence : violence des actes révolutionnaires, violence de ton mais aussi violence des mots. Engagé, avec tout son peuple, dans la lutte de libération nationale, l'acteur a une mission des plus importantes : dire la réalité coloniale, dans toute sa monstruosité et toute sa violence. L'entretien accordé par le journaliste Yacouba Gbané permet de mesurer cet engagement : « J'ai plutôt la réputation d'être grande gueule, mes œuvres ne vous suffisent pas ? J'ai incarné Albouri, Toussaint Louverture, et témoigné par ma présence à la Résidence du Chef

³ Interview accordé au journal Stateafrique, écrit le jeudi 7 avril 2011 par Fernand AGBO DINDE dans [Afrique, Crise ivoirienne et Politique ivoirienne](#), [Société ivoirienne](#) <http://regardscroises.ivoire-blog.com/tag/interview>

de l'Etat de mes convictions d'artiste engagé, pour la Souveraineté de mon pays, cela ne vous suffit pas ? »⁴

Le théâtre reste à ses yeux un art du conflit, exercice dans lequel il a fait ses armes. D'où le recours constant à la distanciation pour inciter le téléspectateur à réfléchir sur les faits et sentiments déplacés dans un autre registre, tout en l'invitant à s'interroger aussi sur sa propre condition d'acteur social).

Adeptes de la résistance, l'« Acteur Radical Libre » comme le surnomme Sidibé Valy (Sidibé, 1999 : 13), Sidiki Bakaba ne pouvait que s'inscrire dans le moule conçu par Bernard Dadié. Il a beaucoup appris de ce grand activiste, anticolonialiste et adepte de l'émancipation de l'Homme africain comme il a eu à l'affirmer lors d'un entretien avec l'animatrice Yasmine Chouaki sur Rfi :

Dadié m'a appris beaucoup de choses. Être un résistant, puis devenir ce que Musset disait comme un miroir dans lequel tout se mire, dans lequel tout glisse. Je veux être cet homme-là. Les coups durs, je les accuse et je les balaie parce que si vous souffrez des coups qu'on vous a donné et que vous ne réagissez pas, celui qui donne ces coups-là, a gagné.⁵

Refusant les coups, il décide donc de se mettre du côté des émancipateurs et des libérateurs. Les titres des Tableaux « La reconquête » et « La résistance » sous-tendent que la lutte subversive est la seule solution possible pour abolir le système des classes et mettre fin au problème des inégalités sociales. Le combat de réhabilitation de l'Homme, est une manière pour Sidiki Bakaba de s'affirmer comme un guide du peuple.

De ce qui précède, l'on peut dire que la finalité du théâtre de guérilla, c'est de parvenir à mobiliser les masses populaires afin de satisfaire un objectif qui implique les luttes pour la libération

⁴Interview réalisée par Yacouba Gbané, journaliste du journal *Le Temps*, consulté le 04 /09/2018 sur Abidjantv.net.

⁵ Entretien avec Yasmine Chouaki sur RFI à l'émission *En Sol majeur* le 25 novembre 2018 lors du colloque international intitulé « Sidiki Bakaba : Un engagement au service des Arts du Spectacle africains » organisé par le Groupe de Recherche en Arts du Spectacle (GRAS) sous la direction de André Banhouman Kamaté.

nationale. Le recours à ce genre de théâtre par Sidiki Bakaba s'appuie sur des embrayeurs théâtraux qui sont mis au service de l'affirmation de soi et de la remise en cause de l'assujettissement des peuples. Dans ce contexte de quête de liberté et d'identité, le metteur en scène recourt à des indices théâtraux particuliers.

2.2. Matérialité du théâtre de guérilla

Dans la représentation filmée de Sidiki Bakaba, des indices théâtraux précis deviennent des indices symboles dont l'interprétation nécessite une attention du spectateur. Il s'agit de la voix-off et de la notion de l'assimilation qui fonctionnent comme des moyens de résistance, de liberté, de prise de conscience et de dévoilement.

2.2.1. Les voix-off : L'hymne à la résistance et à la liberté

Dans la mise en scène filmée de *Îles de tempête*, Sidiki Bakaba fait entendre une diversité de voix et de voix-off, conformément à l'ordre de l'épique. Dans le film, ces voix incarnent des personnages individuels comme collectives : Esclaves, paysans, Makandal, Moïse, Toussaint Louverture, Bonaparte. Les voix-off donnent aux récits vivacités et relief. Tour à tour parole du refus et parole de la révolte, elle est celle de la conscience collective et de l'hymne à la résistance et à la liberté.

De l'anglais *Voice off*, la voix-off au théâtre selon Patrice Pavis est « une voix ne provenant pas des comédiens en scène. Elle provient d'une instance extra-fictionnelle incarnée par le metteur en scène, par l'auteur disant des didascalies, par un narrateur commentant l'action scénique, par un personnage dont on entend ou dont un autre personnage imagine les pensées ou le monologue intérieur » (Pavis, 2013 : 406).

Dans la pièce filmée, Sidiki Bakaba se sert de la voix-off pour critiquer et réguler le dire et le faire des personnages dramatiques. La voix-off passe de la soumission à une prise en main de son destin. Sidiki Bakaba la considère désormais comme la voix des révolutionnaires ; une voix à part entière dans la lutte pour l'émancipation totale des Noirs et non plus comme un simple

observateur de la scène. L'impératif « *Brisez vos chaînes* » au Tableau I, montre la nécessité d'agir vite. La présence du verbe « briser » sous-tend la volonté de libération de Saint-Domingue. On note aussi la présence du champ lexical de la guérilla « *Brisez* », « *combattre* », « *liberté* ». L'appel à la guérilla sert à réveiller le peuple, à le tirer de sa torpeur. Les répliques des voix-off font appel à l'aide à tout le peuple nègre « *gagnez les montagnes, venez avec nous combattre pour la liberté* ». Les esclaves et les paysans, tout comme les mulâtres très nombreux sont appelés à la lutte. Les impératifs « *venez !!!* » et « *gagnez* » demeurent une exhortation constante à la participation et à l'adhésion à la cause populaire. Par le procédé de « la voix off » Sidiki Bakaba parvient à mobiliser dans le même combat, le peuple américain et celui du Cap. Il généralise ainsi la lutte dont l'ampleur est à rechercher dans l'éclatement de l'espace qui met en scène plusieurs foyers de tension à la fois. Dès lors, La voix-off s'apparente à un régulateur de tension dramatique. Toute cette influence aussi bien sur l'action que sur les personnages confère à la voix-off une prééminence dramatique.

Au Tableau IV intitulé « *Toussaint Louverture bâtisseur* », la voix-off, très perceptible par sa forte occurrence (14 fois), débute avec l'entrée en scène de Toussaint Louverture qui vient d'être proclamé gouverneur de Saint-Domingue. Sidiki Bakaba donne aux spectateurs et téléspectateurs l'information que les nègres viennent d'être affranchis. Ils ont en partie les rênes du pouvoir de leur pays. Les manifestations de joie des paysans sont relayées par la voix off. Les spectateurs entendent régulièrement, « *vive Toussaint* », « *À nous la terre* ». Ce cri de guerre collectif est celui du peuple revendiquant sa liberté confisquée. Revenant dans la mise en scène sous forme d'élément rythmique, ce type de discours constitue une sorte d'hymne à la violence révolutionnaire (Kouassi et ali, 2018 : 99). Le cri de guerre, comme le dit Pierre N'DA, traduit la détermination des révolutionnaires et la poursuite sans trêve de leur lutte jusqu'à son aboutissement définitif. (N'da, 2006 : 112-131). Ils le savent bien : la victoire est au bout du combat. Bien entendu, de cette image du peuple dérive la prise de conscience du prolétariat. Pour le peuple dont Dessalines se fait le porte-parole, seule une

indépendance réelle peut permettre de contrôler la situation et rendre le peuple plus conscient par sa participation effective à la construction nationale. Face à la nonchalance de Toussaint Louverture de proclamer l'indépendance, Dessalines affirmera ceci : « Majeurs, nous l'avons toujours été. Sortons de leur histoire, Toussaint, de toutes leurs histoires. Sortir du système qui a tenté de nous éliminer ». Il poursuivra : « Toussaint, seule l'indépendance permettra de résoudre tous nos problèmes ». (Tableau IV)

Les répliques de Dessalines requièrent l'assentiment de toutes les voix-off qui entonnent de manière concomitante l'hymne de la liberté par le canal de l'impératif « À nous les terres » (3 fois). Cette revendication de la liberté pour tous les esclaves, cette volonté de continuer la lutte, surprend et alarme Toussaint Louverture, qui vient à regretter son geste : « Paysans de Saint Domingue, mes frères, je veux que la liberté et l'égalité règnent à Saint Domingue. Je travaille à les faire exister. J'ai besoin de vous, de votre confiance. Unissez-vous à moi, frères, et combattez avec moi pour la même cause ! » Tableau IV.

Ici, Sidiki Bakaba concrétise le fameux slogan politique proclamé par Karl Marx (1895 :41) : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous !!! ». C'est donc dans l'unité que les faibles trouvent leur force et qui les rend capables d'accomplir de grandes choses et même de mener des actions révolutionnaires.

Trahi par Bonaparte pour qui il a élaboré la constitution de Saint-Domingue, Toussaint Louverture au Tableau intitulé « La résistance » doit encore se battre pour conquérir la liberté. En effet, Il convoque tous ses généraux pour lutter pour le droit et la liberté. Ce refus de résignation et l'appel à la révolte est perceptible de façon redondante dans les répliques suivantes : « plus jamais de fers à un homme sous le ciel des caraïbes », « plus jamais de fers à un homme sous le ciel ». Ces cris de guérilla sont soutenus par les voix-off qui chantent à l'unisson l'hymne à la vie. Les généraux et les voix-off affirment leur attachement à la patrie dont ils s'engagent à préserver l'intégrité et la dignité contre la poussée impérialiste de l'envahisseur colonial. Ils sont convaincus tout comme Frantz Fanon

(1985 : 60), que « l'homme colonisé se libère dans et par la violence ». Ce chant patriotique très significatif pour Toussaint, remue sa fibre patriotique.

Toussaint Louverture ne croit plus à la sincérité de la France dirigée par Napoléon Bonaparte. Ce roi qui doit préserver les intérêts économiques de son pays a décidé de reconquérir Saint Domingue. Ce territoire est d'une importance capitale, du point de vue économique et géostratégique. Dessalines demande alors à Toussaint de proclamer l'indépendance pour donner un sens à leur lutte. Ayant reçu une lettre de Brunet, le coopérant français, l'invitant chez lui pour aplanir certaines incompréhensions, Toussaint Louverture se rend chez ce dernier sans garde de corps malgré les avertissements de son fils et de sa collaboratrice blanche dans les esprits de qui trotte le pressentiment d'un complot ourdi par Brunet. Une fois chez Brunet, il découvre, qu'il est trahi. Sur ordre de ce coopérant, il est arrêté, enchaîné, humilié. En réalité, Toussaint Louverture n'est général français que de nom et non général par le sang, ce qu'on venait de lui faire comprendre. C'est cette triste réalité qui sera rapportée par le geôlier de la prison sur un ton ironique : « Général français ! Vous portiez sans doute l'uniforme d'un général français, mais était-ce à dire que vous étiez général français ? »

Arrêté par les soldats du Général Brunet, les mains, les bras et le tronc entravés par une grosse chaîne métallique, Toussaint Louverture prononce ces paroles dont le fond demeure prophétique : « C'est une trahison ! En m'arrêtant, vous avez seulement abattu le tronc de l'arbre de Liberté de Saint-Domingue. Les racines repousseront car elles sont nombreuses et profondes. » (Tableau VII). C'est une prophétie qui annonce d'interminables guérillas urbaines menées par le peuple que Sidiki Bakaba laisse entendre par le truchement de la voix-off chantant en sourdine le chant prophétique « Haïti ». Le substantif « Haïti » symbolise l'authenticité indigène. Elle rappelle la vision de Moïse avant sa mort, celle de la promulgation de l'indépendance.

L'échec de Toussaint Louverture annonce une autre tempête, l'arrestation de Bonaparte. La transition entre les deux arrestations se fait par la voix-off criant à haute voix « Waterloo » pour annoncer la chute de Bonaparte qui agonise. En effet, dans le contexte historique, « Waterloo » est le symbole ultime de la cuisante défaite de Bonaparte contre les Anglais et les Prussiens à la bataille de Waterloo en 18 juin 1815. Pour Sidiki Bakaba, cette mort est la symbolique de la mort de la dictature, de l'impérialisme et l'avènement de l'ordre nouveau. C'est la raison pour laquelle, à la fin de la représentation, les seuls et derniers acteurs sur scène sont les voix-off, chantant l'hymne de la vie devant le corps sans vie de Bonaparte incapable de jouer de sa rhétorique habituelle. En procédant par l'aphonie, l'auteur compte « arracher » le monopole de la parole à Bonaparte et par ricochet au pouvoir du colonisateur. La confiscation du droit à la parole cède la place au discours de dévoilement. Le pouvoir autocratique est de ce fait exposé dans la pièce dans toute sa nudité. À travers ce processus de changement, Sidiki Bakaba donne la parole aux mobilisateurs qui doivent porter le flambeau de la libération.

De ce qui précède, l'on infère que la voix-off dans la représentation filmique de Sidiki Bakaba joue un rôle prépondérant dans la lutte émancipatrice des peuples opprimés. Elle se substitue à la voix des faibles, des dominés, du peuple et se présente comme un régulateur et un modérateur du discours dramatique. C'est dans cette optique qu'en plus du discours des voix-off, Sidiki Bakaba se sert de l'assimilation qui conduit à la trahison du héros pour donner une impulsion à sa pensée, celle d'œuvrer à la prise d'une conscience du peuple opprimé, l'autre versant du théâtre de guérilla.

2.2.2. L'assimilation et la trahison comme moyen de prise d'une conscience révolutionnaire

Il faut entendre par « assimilation », ce à quoi l'on s'identifie, ce à quoi l'on fait référence, ce qui sert de guide. Par déduction, l'assimilation est, dans le cadre de cette analyse, un repère, un modèle, une sorte de symbole ou une forme de mythe auquel l'on se

réfère et en qui l'on place une sacralité référentielle dans la mesure où il est le moteur de l'avenir et du devenir politique.

Propulsé gouverneur à vie de Saint Domingue, Toussaint Louverture, porte-parole des abolitionnistes s'adonnera à sa lubie mimétique favorite : se présenter désormais comme le frère noir de Napoléon, qu'il appelle d'ailleurs son cousin, une initiative insupportable pour le Premier consul Napoléon Bonaparte. Pour Toussaint, l'impératif est de ressembler le plus possible à celui qui est considéré comme le plus grand des français, celui qu'on nomme Bonaparte. Ressembler, le plus possible à son modèle, être son noir jumeau, telle est l'obsession du Général Toussaint Louverture arborant fièrement son nouveau costume tricolore (Bleu, blanc, rouge) de Général français avec un chapeau noir à plumet. Le costume fonctionne un peu comme une carte d'identité, relevant d'emblée le choix identitaire fait par le personnage sidikien. Sidiki Bakaba signifie ainsi que l'habit fait le moine, que l'apparence a une grande importance, surtout lorsqu'on parle d'un ancien esclave et de son émancipation, que cette image superficielle d'une personne recèle déjà en elle la véritable nature de celle-ci. Pour lui, le costume sert, non seulement de moyen d'identification, de typification et de socialisation, mais il contribue à décrire sa trajectoire dans la progression de l'action (Akakpo, 2019 : 98).

Ce phénomène de mimétisme, décalcomanie pour utiliser un terme cher à Léon Gontran Damas, crée une raideur mécanique, une attitude de pantin et de clown chez Toussaint Louverture (Noureini, 1987 : 209). Il arrive ainsi à préférer le rêve à la réalité elle-même. S'élever toujours et si possible atteindre la hauteur fantasmée du maître, telle est l'obsession mimétique de Toussaint Louverture. Ce dédoublement aboutit, dans le spectacle, à une véritable confusion identitaire proche de la schizophrénie, notamment lorsque Toussaint Louverture ayant reçu la médaille de l'envoyé Britannique, s'observe dans le miroir comme s'il s'agissait d'une autre personne le parodiant. L'œuvre du libérateur semble avoir trouver sa finalité dans celle de gouverneur français. C'est l'archétype du dirigeant fantoche au service de l'impérialisme.

Toussaint Louverture le révèle innocemment : « M'en voudrait-il le Général Bonaparte, d'être dans l'histoire, tout comme lui, un repère ? N'est-ce pas l'identité de notre destin ? Ici, je brise les chaînes et là-bas, il brise les trônes. » (Tableau IV).

Toussaint Louverture ne recherche que la caution, l'approbation de Bonaparte, ce qui équivaut pour lui à son entrée dans l'histoire légendaire, car c'est sa consécration par le « Premier des Blancs » à l'histoire et au destin duquel il identifie les siens, lui, « le Premier des Noirs ». Le rôle de Toussaint Louverture, c'est de servir de tampon protecteur entre la présence coloniale française et les revendications de la population haïtienne. Par ce comportement, il finit par tout renier : lui-même ainsi que les valeurs nègres dont il devait être l'incarnation, voire ce qui distingue l'Africain de l'Européen, le Noir du Blanc. Or, il faut se convaincre : le Noir ne sera jamais Blanc : « Un tronc d'arbre a beau faire mille ans dans l'eau, il ne deviendra jamais ni caïman, ni poisson ». (Bonneau, 1972 : 67) Ces différentes instances font ressortir un point faible du chef révolutionnaire : il est à l'écoute de l'extérieur et regarde au-delà de son île plutôt qu'il ne s'associe de l'espace intérieur immédiat, de son peuple. Toussaint songeant à Napoléon, tient les propos qui suivent : « Aurions-nous le même destin ? Tous deux des îles, tous deux des généraux, la même ascension fulgurante ». Moïse ne manque pas de rappeler la triste réalité à Toussaint Louverture au Tableau IV :

Général Toussaint Louverture, cesserons-nous jamais de vivre les yeux braqués sur l'Europe ? De chercher des bouts de place dans son opinion, de nous chercher des raisons d'être dans ses appréciations ? Il nous faut donner la terre à ceux qui la cultivent.

L'illusion d'être le fac-similé de Napoléon fait perdre de vue à Toussaint son statut d'esclave qui n'a nullement changé. Il est soumis à une causalité d'une complexité extrême, et il pense devenir maître de son destin en s'intégrant dans ce dédoublement grotesque. Cette idée de l'homme divisé, double, en exil de soi, est empruntée à Joseph de Maistre qui est l'un des premiers à en donner la formule dans *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, à travers l'expression « schisme de l'être » (Maistre : 224),

l'homme se sent blessé à mort. Il ne sait ce qu'il veut ; il ne veut pas ce qu'il veut ; il veut ce qu'il ne veut pas ; il ne veut pas ce qu'il veut ; il voudrait vouloir. Il voit dans lui quelque chose qui n'est pas lui et qui est plus fort que lui. (Maistre :487-448)

En filigrane, ce qui compte le plus pour Toussaint Louverture, ce sont les valeurs culturelles, politiques, religieuses imposées par le colonisateur. Cette identification artificielle, va produire une raideur mécanique dans ses choix. Il rompt avec les coutumes ancestrales, particulièrement celles qui pourraient être repensées et adaptées aux situations socio-économiques nouvelles, parce qu'elles sont les fondements même de cette société. Aussi au vaudou substitue-t-il la pratique obligatoire du culte catholique. Il n'écoute que les techniciens flatteurs étrangers qui orientent sa politique. La religion catholique devient chez Toussaint Louverture un outil pour pointer du doigt les tares de la société et offrir des solutions à la domination, à la pauvreté et à l'injustice sociale sous toutes ses formes, en l'occurrence, la propriété, fondée sur le vol ou le pillage d'autrui. C'est ainsi que, sur leurs conseils, au détriment du peuple, il construit un nouveau palais tout en marbre.

L'image de Toussaint Louverture, en tant que symbole de la révolution haïtienne, tombe dans le mimétisme, entraînant dans son sillage la stérilité du pouvoir qui « corrode » (Sidibé, 1999 : 85). En dramatisant ce phénomène, Sidiki Bakaba dévoile le mimétisme politique introduit dans la gestion politique des États africains. Ce mimétisme ampute à ces États la mémoire collective conservatrice des schèmes de pouvoir politique. Dans ce mouvement de déni de sa propre condition d'esclave, sa vision devient antithétique à celle de ses semblables qui lui rappellent justement cette condition. Inadapté et complexé, Toussaint Louverture ne tolère pas la contradiction. C'est ainsi que sur un ton de colère, il laisse tomber la rose qu'il tenait en main. Arrêté derrière son bureau comme un piqué, le visage grave et d'un geste du pouce tourné vers le bas signifiant la mort, il ordonne qu'on fasse exécuter Moïse. Il le considère comme un opposant qui contrarie sa vision idéologique. Le geste a donc une fonction accompagnatrice, il sert à soutenir le

discours et permet au spectateur d'apprendre à décrypter le langage gestuel, compétence essentielle dans notre société de code.

Toussaint Louverture ressemble certes à Napoléon Bonaparte de par son statut politique, mais leurs objectifs sont opposés. Pour preuve : « il y a l'ombre de Napoléon Bonaparte qui plane sur lui, Bonaparte qu'il vénère, qu'il adore, qu'il défie même mais qui le méprise ». (Kwahulé, 1996 :135) Napoléon l'exprime clairement : « Vais-je être obligé de traiter avec un cocher, un puisatier devenu général ? ». Plus loin, il poursuit ses questionnements : « Pensez-vous qu'il entre dans mes intentions de partager le monde avec quelqu'un d'autre ? Je suis l'arbitre. J'ai sifflé. Toussaint Louverture est donc hors-jeu. » C'est la raison pour laquelle, il réclame « que les esclaves soient matés » parce que la liberté et l'égalité, auxquelles aspirent Toussaint Louverture et ses compatriotes, constituent une menace pour la métropole.

Au soir du pouvoir de Toussaint Louverture, Sidiki Bakaba, nous présente le monologue d'un homme emprisonné dans un univers carcéral. Astreint au lourd silence et soumis aux intempéries climatiques, le héros sidikien s'essoufflera en prison, tout en entretenant un monologue déguisé, signe de déperdition : « Ils veulent que je meure ici, loin des miens, sans m'offrir la dernière goutte d'eau, pour me fermer les yeux... » (Tableau VIII). La geôle est ici l'espace du dernier regard sur ses propres angoisses, l'ultime étape permettant de satisfaire l'irrésistible besoin de dire et de partager. Le prisonnier face à sa solitude s'invente des dialogues avec un passé qui n'est plus, avec des personnages entraperçus dans une vie peuplée de déchirures et de déraison. Les confessions impudiques se mêlent aux fantasmes, aux attentes, aux élans et à cette quête unique du retour au pays. Car c'est exil destructeur et son corolaire de souffrance, la douleur de n'être plus sur la terre qui est chère, la terre qui est chaire. La figure de Toussaint Louverture chez Sidiki Bakaba est celle d'un héros grec. Le héros de la tragédie qui, après un passé glorieux au service des siens, finit sa vie dans les geôles froides et humides de la France. Ses dernières répliques dans la geôle sont particulièrement émouvantes. Elles sont pleines

du sentiment de l'injustice faites à la race noire qui guida l'action de toute sa vie : « Pourquoi pourchasser les autres pour ce qu'ils sont ? Exclusivité des droits de du bonheur ! (...) À quel peuple appartient-il d'écrire l'histoire pour d'autres peuples ? » (Tableau VIII).

À travers cette pathétique réplique de Toussaint Louverture, Sidiki Bakaba essaie de faire comprendre aux Noirs et aux États indépendants qu'il ne sert à rien d'être la copie conforme de l'autre, de mesurer son degré d'humanité sur une mesure, étalon établie par le colonisateur (Noureini, 1987 : 209). Il s'agit de s'assumer et non d'intentionnaliser le complexe de dépendance et d'infériorité imposé par le système colonial. Avec *Îles de tempête*, Sidiki Bakaba veut mettre en garde, comme Eschyle dans *Les Perses*, contre les graves conséquences de l'hybris, c'est-à-dire de la démesure, toujours néfaste, et fait implicitement référence à la jeune démocratie africaine. Il met également l'accent sur l'étendue d'un événement : individu et collectivité sont indissociables et le malheur de l'un entraîne celui de l'autre. La raison commande qu'il faut demeurer soi-même, pour inventer ce qui s'accommode au mieux à sa vie.

Conclusion

Au terme de cette réflexion qui s'est articulée autour de deux axes, un bilan s'impose. L'objectif de cette étude était de montrer que Sidiki Bakaba, acteur et réalisateur engagé est un praticien du théâtre de guérilla dont la mise en scène est au service de la pensée révolutionnaire.

Pour mettre en évidence ce caractère révolutionnaire, le support théâtral qui a été choisi est la représentation filmée de *Îles de tempête* qui est inspirée de la pièce de Bernard Dadié. Ce film plonge le spectateur dans un univers nègre qui se déstructure et se restructure sous le joug de la conquête coloniale. En recourant à cette pièce historique, Sidiki Bakaba invite le spectateur, à se retourner vers ses racines profondes et lointaines, car comme l'écrit Georges Gurvitch : « celui qui n'a pas retenu les faits d'hier, inutiles de lui confier ceux de demain ». (Gurvitch, 1959 : 25)

Pour y parvenir, l'on a conceptualisé le théâtre de guérilla ; ce qui a permis de suivre la trajectoire de ce théâtre née aux États Unis et mis sur scène par Ronnie Davis. Sa vocation première est de dénoncer toutes les formes d'oppression et se muer en une force de contestation et de prise de conscience des sociétés opprimées. Elle s'affirme comme un instrument de subversion.

Son analyse dans la représentation filmée de Sidiki Bakaba présentée au palais de la culture en 2010 d'Abidjan s'est faite par le biais d'indices dramatiques en l'occurrence le décor, le costume, le bruitage, la musique, les voix-off et le jeu de l'assimilation perçus comme des moyens de résistance et de prise de conscience. Sidiki Bakaba s'est servi de la voix-off comme un hymne à la résistance et à la liberté caractéristique du théâtre de guérilla. Quant à l'assimilation de Toussaint Louverture à Napoléon au prix de sa vie, Sidiki Bakaba en use pour montrer les contradictions d'un homme de pouvoir et de liberté qui a pourtant agi dans le sens d'une liberté sous contrôle et couper de la société pour laquelle il a lutté. Ce que Sidiki Bakaba veut faire comprendre, c'est que la politique est une donnée qui transcende l'individu. Elle est le fait des peuples et ne peut donc être envisagée comme entreprise solitaire, privée. Il épouse la conception de Paulo Freire sur la stratégie de la lutte des opprimés. Selon Freire « Personne n'éduque autrui, personne ne s'éduque seul, seuls les hommes s'éduquent ensemble par l'intermédiaire du monde » (Freire, 1974 :38).

Bibliographie

Corpus

Bakaba, Sidiki, 2007, *Îles de tempête* (document audio-visuel), mise en scène au palais de la Culture d'Abidjan.

Autres ouvrages consultés

Akakpo, Rose Ablavi, 2019, « Décor et costume dans les spectacles de Sidiki Bakaba : fonctionnalité et enjeu dramatique », in *Sidiki Bakaba : un engagement au service des Arts du spectacle africains*, Paris, L'Harmattan, p. 98.

Arrigoni, Mathilde, 2017, *Le théâtre contestataire*, Paris, Les presses de Sciences Po, coll. « Contester », p. 49.

Bani, Ningbinnin, 2007, *Littératures africaines et conquête du pouvoir*, Paris, L'Harmattan, p. 135.

Beck, Julian, 1972, *La Vie du théâtre*, Paris, Gallimard, p.8.

Bonneau, Danielle, 1972, *Annale de l'Université d'Abidjan*, Abidjan, tome 5, série D, p. 67.

Dadié, Bernard, 1986, « le rôle de la légende dans la culture populaire des noires d'Afrique », Paris, Présence Africaine, 1957, P. 1965, cité par Nicole Vincileoni, *Comprendre l'œuvre de Bernard B. Dadié*, les classiques africains, Saint Paul, p.92.

Dadié, Bernard, 1973, *Îles de tempête*, Paris, Présence Africaine, 142 p.

Davis Ronnie, 1966, "Guerrilla Theatre", vol 10. N°4, p.32.

Davis, Ronnie, 1972, Le Théâtre de guérilla, in *Travail théâtral*, n° 7, avril-juin p.111.

De Maistre, Joseph, 1796, *Considérations sur la France*, Œuvres, Chapitre IV, p. 224

De Maistre, Joseph, 1821, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, Œuvres, pp. 487 – 488

Frantz, Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La découverte, 1985, p. 60.

Freire, Paulo, 1974, *Pédagogie des opprimés*, éditions Maspéro, Paris, p38.

Gurvitch, George, message 2^{ème} Congrès des écrivains et artistes noirs tenus à Rome en avril 1959, p 25.

Kamaté, Banhouman, 2014, Les Crises sociopolitiques ivoiriennes dans les spectacles théâtraux de Sidiki Bakaba (1972-2010), in *Nodus Sciendi*, Volume 10, p. 10.

Karl, Marx, 1948, *Le Manifeste du Parti Communiste*, Bibebook, 1895, Chapitre IV, p. 41

Kotchy, Barthélémy, 1984, *La Critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*, Paris, L'Harmattan, p. 144.

Kouassi, Kouakou Jean-Michel, Silué, Gnénébelougo, 2018, "La théâtralisation du pouvoir politique dans la délivrance d'Ilunga : le pouvoir de la parole et la parole du pouvoir", in *Science et technique*, n° 1 et 2, Vol.34. Ouagadougou, Janvier-décembre, p. 99.

Mahieu, Raymond, 1987, "La sociocritique comme pratique de lecture" in *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p.296.

Niangoran-Bouah, 1987, *L'Univers akan des poids à peser l'or- les poids dans la société*, Tome 1, Abidjan, Éditions NEA, p.26.

Noureini, Tidjani Serpos, 1987, Humour et poésie : L.G. Damas face à l'assimilation, in *Aspects critique africaine*, Tome 1, Paris, Editions Silex, p.209.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, Édition revue et corrigée, 2013, p 368.

Sidibé, Valy, 1999, *Le Tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Abidjan, Éditions Flah Sy-Nani, p.13

Sidibé, Valy, Leçon inaugurale : 2019, « Sidiki Bakaba, Homme de culture ! », in *Sidiki Bakaba, un engagement au service des Arts du spectacle africains*, Paris, L'Harmattan, p 39.

Sutermeister, Anne- Catherine, 2000, *Sous les pavés : L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*, Lausanne, Éditions d'en bas, 279 p.

Veinstein, Alain, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, p 7.

