



GROUPE DE RECHERCHE EN ARTS DU SPECTACLE

Sidiki BAKABA :
un engagement au service
des Arts du spectacle africains



Sous la direction de
André Banhouman KAMATE

Presses de l'IRES-RDEC

Ce livre est la compilation des communications prononcées par des enseignants-chercheurs, chercheurs et praticiens des Arts du spectacle à l'occasion du Colloque international intitulé « Sidiki Bakaba, un engagement au service des Arts du Spectacle africains », qui s'est tenu les 16, 17 et 18 Novembre 2018, à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan (Côte d'Ivoire). Au cours de cette rencontre scientifique autour de l'immense œuvre tant théâtrale que filmique de l'artiste ivoirien, Sidiki Bakaba, les communicateurs, venus d'Amérique, d'Europe et d'Afrique, ont porté leurs regards critiques à la fois sur la thématique, l'esthétique et l'idéologie que charrient aussi bien les mises en scènes théâtrales, les réalisations filmiques que l'interprétation des rôles par le talentueux comédien.

Ainsi, y trouve-t-on des regards pluridisciplinaires, fruits des réflexions de spécialistes d'études théâtrales et filmiques, de linguistes, d'historiens, de sociologues, de musicologues, etc. Des réflexions qui ont permis de savoir et de comprendre que Sidiki Bakaba est un artiste pluridimensionnel qui a su conférer aux Arts du spectacle leur vocation première : celle d'être au service de l'humain, dans sa quête légitime de valeurs qui donnent un sens à la vie... (Propos d'André Banhouman KAMATE)

Les contributeurs à cet ouvrage sont :

Adon Kouadio Patrick (Côte d'Ivoire), Rose Ablavi Akakpo (Benin), Anouman Adiko Jean-Michel (Côte d'Ivoire), Azan Yah Louise (Côte d'Ivoire), Ibrahima Ba (Sénégal), Bédjo Yannick Olivier (Côte d'Ivoire), Cissé Mahamadou Hassane (Burkina Faso), Agnès Desfosses (France) (France), Yanis Gaye (Sénégal), Hien Sié (Côte d'Ivoire), Romain D. Hounzandji (Benin), Kadja Sanhou Francis (Côte d'Ivoire), André Banhouman Kamaté (Côte d'Ivoire), Donikpo Koné et Soro Batjéni Kassoum (Côte d'Ivoire), Christophe Konkobo (Etats-Unis d'Amérique), Koua Kouamenan Ernest, N'zi Yao Jacques Denos et Tanoh Djemvié Herman Philippe (Côte d'Ivoire), Kouakou Konan Freddy (Côte d'Ivoire), Kouamé N'da Thierry (Côte d'Ivoire), Lobli Boli Armand (Côte d'Ivoire), Mandé Hamadou (Burkina-Faso), Pierre Médéhouégnon (Benin), Fernand Nouwligbèto (Benin), Ousmane Sangho (Mali), Silué Gnénébelougo (Côte d'Ivoire), Tano Pierre (Côte d'Ivoire), Yao N'dri (Côte d'Ivoire), Yokoré Zibé Nestor (Côte d'Ivoire), Samuel Zadi (Etats-Unis d'Amérique).

Photographie de couverture : Agnès Desfosses
Réalisation de couverture : Tayoro Gnéwa Gérard



9 78 2955 531785



GROUPE DE RECHERCHE EN ARTS DU SPECTACLE

Sidiki BAKABA : un engagement au service des Arts du spectacle africains

Sous la direction de

André Banhouman KAMATE

**Actes du colloque international tenu les 16, 17 et 18 Novembre
2018, à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan.
Avec le soutien de l'UFR Information Communication et Arts
(UFR ICA)**

Presses de l'IRES-RDEC

**Titre de l'ouvrage : Sidiki BAKABA, un engagement au service
des Arts du spectacle africains**

Auteur : Collectif

Coordination : André Banhouman KAMATE

Editeur : Presses de l'IRES-RDEC/Lomé (TOGO)

Edition : 1^{ère} 2019

ISBN : 978-2-9555317-8-5

EAN : 9782955531785

SOMMAIRE

L'Equipe du Colloque	10
Avant-propos	13
Introduction	15
Première partie : Les allocutions et la leçon inaugurale	19
Les allocutions	21
1-Discours du Président du Comité d'Organisation	
2-Discours du Doyen de l'UFR Information, Communication et Arts	24
3- Discours du Président de l'Université Félix Houphouët-Boigny	26
4- Discours de Monsieur Sidiki BAKABA	28
5- Discours du Ministre de la Culture et de la Francophonie	31
La leçon inaugurale	35
Deuxième partie : Les communications au Colloque	41
Axe I : Sidiki Bakaba et le théâtre	43
1- Ibrahima Ba : « L'objet et la quête de la vraisemblance dans le théâtre de Sidiki Bakaba: le cas du spectacle <i>L'Exil d'Albouri</i> de Cheik Aliou NDAO » (Sénégal)	45
2-Pierre Médéhouégnon : « Sidiki Bakaba et la mise en scène de <i>L'Exil d'Albouri</i> : un exil pluriel » (Benin)	63
3- Banhouman Kamaté : « Sidiki Bakaba sur scènes en Côte d'Ivoire : jeux, enjeux et sens d'un engagement de » (Côte d'Ivoire)	73
4- Rose Ablavi Akakpo : « Décor et costumes dans les spectacles de Sidiki Bakaba : fonctionnalité et enjeu dramatique » (Benin)	91
5- Silué Gnénébelougo : « De l'écriture du corps dramatique à l'écriture du corps filmique : Sidiki Bakaba, un acteur complet dans l'expérience de <i>Iles de Tempête</i> de Bernard Dadié » (Côte d'Ivoire)	115
6- Mandé Hamadou : « Lecture de la mise en scène de <i>La malice des hommes</i> de Jean-Pierre Guingané par Sidiki Bakaba » (Burkina-Faso)	131
7- Lobli Boli Armand : « Interférences des arts du spectacle et des médias dans la pratique théâtrale de Sidiki Bakaba : l'exemple de <i>Les Déconnards</i> » (Côte d'Ivoire)	147
8- Romain D. Hounzandji : « <i>Papa bon Dieu</i> de Sidiki Babaka ou le grand malentendu » (Benin)	161
9- Kouakou Konan Freddy : « L'engagement culturel de Sidiki Bakaba au service de la Griotique » (Côte d'Ivoire)	179

10-Cissé Mahamadou Hassane : « L'Exil d'Albouri : espace d'affirmation identitaire et tribune d'expression idéologique » (Burkina Faso)	195
11-Kadja Sanhou Francis : « Sidiki Bakaba, quêteur d'identité et de liberté, à l'exemple de Zida dans l'œuvre théâtrale <i>Le Cri de l'espoir</i> de Jean-Pierre Guingané » (Côte d'Ivoire)	211
12-Fernand Nouwligbeto : « Le silence dans la mise en scène de <i>La Malice des hommes</i> de Jean-Pierre Guingané par Sidiki Bakaba : polymorphisme et polyvalence » (Benin)	225
Axe II : Sidiki Bakaba dans l'univers du Cinéma	241
13-Adon Kouadio Patrick : « Le bonheur et la qualité de vie dans les productions filmiques de Sidiki Bakaba » (Côte d'Ivoire)	243
14-Samuel Zadi : « <i>Les guérisseurs</i> de Sidiki Bakaba: du matérialisme aux valeurs spirituelles » (Etats-Unis)	263
15-Ousmane Sangho : « La faillite de l'hybridité culturelle dans le cinéroman « les guérisseurs » de Sidiki Bakaba : une approche postcoloniale » (Mali)	281
16-Bédjo Yannick Olivier : « Tensions et intentions discursives des mots "guérir" et "guérisseur" dans le film <i>Les guérisseurs</i> de Sidiki Bakaba » (Côte d'Ivoire)	289
17-Yanis Gaye : « <i>Combat de nègre et de chiens</i> : réécrire le devenir-Noir à travers la création cinématographique » (Sénégal)	307
18-Hien Sié : « La musique dans <i>Les guérisseurs</i> et <i>Roues libres</i> de Sidiki Bakaba : une contribution à la promotion de l'identité culturelle africaine » (Côte d'Ivoire)	313
19-N'zi Yao Jacques Denos, Koua Kouamenan Ernest et Tanoh Djemvié Herman Philippe : « Les mots de Sidiki Bakaba dans <i>Les Guérisseurs</i> et <i>Roues Libres</i> » (Côte d'Ivoire)	327
20-Yao N'dri : « Le texte filmique de <i>Roues libres</i> , une écriture de la rupture » (Côte d'Ivoire)	345
21-Azan Yah Louise : « Sidiki Bakaba ou la transversalité entre théâtre et cinéma : un homme de spectacle total » (Côte d'Ivoire)	361
22-Anouman Adiko Jean-Michel : « Espace et temps dans <i>Les guérisseurs</i> de Sidiki Bakaba » (Côte d'Ivoire)	375
23-Christophe Konkobo : « Sidiki Bakaba et le jeu d'acteur » (Etats-Unis)	385
Axe III : Sidiki Bakaba et l'Animation socioculturelle en Côte d'Ivoire	401
24-Yokoré Zibé Nestor: « Sidiki Bakaba et l'animation théâtrale au Palais de la Culture Bernard Dadié d'Abidjan » (Côte d'Ivoire)	403

25-Donikpo Koné et Soro Batjéni Kassoum : « La politique de promotion théâtrale du Palais de la Culture Bernard Dadié d'Abidjan sous la direction des Sidiki Bakaba de 2001 à 2010 » (Côte d'Ivoire)	411
26-Tano Pierre : « Sidiki Bakaba: le prisme d'un homme culturel ivoirien accompli » (Côte d'Ivoire)	423
27-Agnès Desfosses : « Le palais de la Culture sous la direction de Sidiki Bakaba entre 2000 et 2011 : « un souvenir d'avenir » (France)	435
28-Kouamé N'da Thierry : « Sidiki Bakaba: acteur culturel intarissable, engagé pour la promotion et la valorisation du patrimoine culturel immatériel de l'Afrique et de l'humanité de 1962 à 2010 » (Côte d'Ivoire)	449
Troisième partie : Le rapport de synthèse	467
Quatrième partie : La présentation des communicateurs	485
Conclusion générale	499

EQUIPE DU COLLOQUE

I-Comité scientifique

Président

1-Professeur **SERY** Bailly, ASCAD/Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan-(Côte d'Ivoire) ; Ancien ministre de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Vice-présidents

2-Professeur **SIDIBE** Valy, Directeur Général de l'Ecole Normale Supérieure d'Abidjan (Côte d'Ivoire);

3-Professeur **BAHI** Aghi, Doyen UFR ICA, Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire);

4-Professeur Sylvie **CHALAYE**, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, membre associé du Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle du CNRS (France) ;

5-Professeur Adama **COULIBALY**, Doyen UFR LLC, Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire);

6-Professeur Pierre **MEDEHOUEGNON**, Université Abomey-Calavi (Benin) ;

7-Professeur **SANOU** Salaka, Université de Ouagadougou I-Joseph Ki-Zerbo (Burkina Faso) ;

Membres

8-Professeur Jean-Marie **KOUAKOU**, Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire);

9-Professeur **BLEDE** Logbo, Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire) ;

10- Professeur **DIANDUE** Bi Kacou Parfait, Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire);

11-Professeur **BLE Raoul Germain**, Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire);

12-Professeur **MEITE** Méké, Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire);

13-Professeur Elvis Koffi **GBAKLIA**, Ecole Normale Supérieure d'Abidjan (Côte d'Ivoire)

14- Professeur **KABLAN** Adiaba Vincent, Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire);

15-**KAMAGATE** Bassidiki (Maitre de Conférences), Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire);

16- **HIEN** Sié (Maitre de Conférences), Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire) ;

18-**ATCHOUA** N'Guessan Julien, Maitre de Conférences), Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire).

II-Comité d'organisation

Président

1-André Banhouman **KAMATE** (Maitre de Conférences), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

Membres

2-**HIEN** Sié (Maitre de Conférences), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

3-**SOUPE** Lou Touboué Jacqueline (Maître-Assistante), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

4- **KAKOU** Parfait (Assistant), Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle (INSAAC) ;

5-**BEDJO** Afankoe Yannick-Olivier (Maître-Assistant), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

6-**TANO**H Pierre (Maitre-Assistant), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

7-**ANOUMAN** Adiko (Assistant), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

8-**BANA** Jeanne (Assistante), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

9- **LOBLI** Boli Armand (Maître-Assistant), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

10-**N'DRI** Yao (Assistant), Université Félix-Houphouët-Boigny.

III-Comité de lecture

1-André Banhouman **KAMATE** (Maitre de Conférences), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

2-Essohanam **BATCHANA** (Maitre de Conférences), Université de Lomé ;

3-**HIEN** Sié (Maitre de Conférences), Université Félix-Houphouët-Boigny ;

4-**KAMAGATE** Bassidiki (Maitre de Conférences), Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire) ;

5-**ADON** Kouadio Patrick, (Maitre de Conférences), Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire)

**PAPA BON DIEU DE SIDIKI BABAKA
OU LE GRAND MALENTENDU**

Romain Dédjinnaki HOUNZANDJI
Université d'Abomey-Calavi
drhaumain@gmail.com

Introduction

Le sens de la relation au divin est compté pour une qualité ontologiquement collée à l'Africain. Avec cette disposition spirituelle naturelle et dans le contexte du début des années 1990, marqué en Afrique par une difficile sortie de crise socio-économique, le recours au secours divin pour tenir face à certaines contraintes vitales devient prononcé. A cette conjoncture se greffe l'option d'un nouveau modèle politique, la démocratie. Ce tandem de facteurs explique dans une large mesure la prolifération de nouvelles religions sur le Continent. En effet,

« l'émergence du phénomène des nouveaux mouvements religieux coïncide avec le début des années 1990 qui marque l'entrée de l'Afrique dans une nouvelle ère politique caractérisée par les transitions démocratiques [...] L'avènement du Renouveau démocratique mit ainsi fin à l'aliénation de l'article 18 de la Déclaration universelle des droits de l'homme des Nations unies qui reconnaît expressément à tout individu " le droit à la liberté de pensée, de conscience et de religion ". Dès lors, la liberté religieuse favorisera la prolifération de " nouvelles " Eglises. » (E. Cakpo, en ligne).

Ces églises sont promues par des pasteurs, des prophètes et autres leaders de la même espèce. Leurs fidèles sont en majorité les déçus des grandes religions chrétiennes. A eux s'ajoutent d'autres individus simplement enthousiasmés par la fièvre de l'animation des assemblées cultuelles et les tours thaumaturges proposant des solutions *hic et nunc* aux nombreux problèmes existentiels quotidiens. Il se trouve cependant que l'apparente communauté de vision et de foi qui réunit les leaders des mouvements religieux et les fidèles qu'ils drainent est, sinon souvent du moins parfois, minée par des sérieuses divergences souterraines nourries par des enjeux opposés.

En réalité donc, entre les leaders de nouveaux mouvements religieux qui prolifèrent dans l'Afrique contemporaine, les masses qu'ils mènent et le bon Dieu, il y a un grave malentendu. Fait récurrent de société, ce malentendu est également le sujet de la pièce de théâtre intitulée *Papa bon dieu*, texte publié en 1958 par Louis Sapin et mis en scène en 2002 par Sidiki Bakaba qui y a pris d'ailleurs le rôle central. Entreprendre d'analyser ce spectacle sous le prisme de la notion de malentendu soulève assurément plusieurs interrogations dont une nous intéresse précisément ici : quels types de conflits dramatiques les éléments théâtraux qui identifient chaque parti du malentendu révèlent-ils ?

En guise de réponse il est posé comme postulat qu'à travers quelques événements scéniques significatifs du spectacle *Papa bon dieu*, on peut identifier des conflits d'intérêt ou de vision du monde entre le camp des leaders religieux opportunistes, qui instrumentalisent Dieu pour ruiner les masses misérables en quête passionnée de bien-être, et le camp de Seigneur-papa-bon-dieu proposant, de Dieu et du bonheur, un sens inhabituel. Dès lors, l'étude entend repérer quelques signes théâtraux intéressants de chacun des deux positionnements en interaction dans le spectacle et montrer comment, par leur sens, ces signes instaurent un vrai dialogue de sourds dans le champ discursif de la définition de Dieu, du bonheur et du paradis. Les précautions méthodologiques dédiées à l'aboutissement de ce double objectif associée à la notion de malentendu, telle que définie par D. Maingueneau en analyse du discours, la démarche de lecture du spectacle théâtral décrite par Louise Vigeant en sémiologie théâtrale.

Différent du malentendu dans l'interaction, le malentendu constitutif qui nous occupe ici est défini par D. Maingueneau (2000, p.363) comme opposant « deux positionnements (qui) se situent sur un même espace d'échange », dans un même champ discursif. Quant à la démarche d'analyse du spectacle théâtral, elle part du principe de la segmentation du spectacle en Textes Partiels (TP), au nombre de trois : l'espace, les objets et le jeu. L. Vigeant (1990, p. 72) précise qu'à la suite de cette segmentation, si chaque TP peut être analysé séparément, cela « n'implique pas qu'on examine (les TP) comme des systèmes clos », c'est pourquoi, poursuit-elle, « très tôt l'analyse doit devenir syntagmatique en opérant des coupes "photographiques" »

d'"événements scéniques" qui permettent de voir "travailler" ensemble des signes de systèmes différents » (L. Vigeant, 1990, p. 73).

Parée de ces moyens fournis par l'analyse du discours et la sémiologie théâtrale, l'étude s'accomplira au bout de trois étapes : un exposé rapide de la fable ouvrira à deux axes que sont la description des deux positionnements dont se nourrit le malentendu constitutif qui nous occupe ici puis l'analyse de la concrétisation scénique du malentendu et des types de conflits dramatiques qui l'alimente.

1-La fable d'une satire de la prolifération des sectes en Afrique

Passablement lucide sous l'overdose du rhum dont il porte encore sur lui le reliquat d'une bouteille, Samuel arrive au cimetière avec une charrette chargée du corps sans vie de Papa bon dieu. Par défaut d'argent pour mériter l'attention des prieurs et du Pasteur, la dépouille de ce vieil ivrogne versé dans les aventures galantes est abandonnée de tous sauf de Samuel qui, ayant dérobé le corps de son ami et la charrette qui le transporte, entend faire un trou et y reposer le défunt. Scandalisé de découvrir sa charrette préposé à un service funèbre compromettant pour ses affaires, Thomas, l'épicier du coin, s'en va amener le Pasteur et ses fidèles dont Anna, la sœur du défunt. Conduit par le Pasteur, ce petit monde retrouve au cimetière Samuel qu'avait rejoint Léa, une putain que le mécréant défunt a comptée parmi ses conquêtes. Les supplications insistantes de Samuel, soutenu par Anna, décident le Pasteur à faire l'aumône d'une petite prière afin d'éviter l'enfer à Papa bon dieu au bénéfice de qui, ne manque-t-il pas néanmoins de faire remarquer, personne n'a payé pour les obsèques. Mais l'oraison est interrompue par Jérémie, un vieux fou qui passe pour être un « jardinier » habile dans l'art de semer les morts pour en faire pousser les âmes dans le jardin du Seigneur. Jérémie dénie à la prière du Pasteur le pouvoir de sauver l'âme de Papa bon dieu. Il fait remarquer que la pourriture qui engluie la tête et le cœur du Pasteur et de ses fidèles n'est pas de nature à aider le jardinier qu'il est dans sa mission. Et Jérémie, indigné, prophétisait encore sur la venue prochaine du Seigneur dans son jardin qu'un coup de tonnerre gronde dans le ciel traversé par un éclair pour introduire un coup de théâtre : le Seigneur s'incarne dans le corps de Papa bon dieu ranimé. Il reconnaît et salue Jérémie dans une longue et chaleureuse étreinte. Fany, une autre femme de mœurs faciles, se met aussitôt à genoux et

implore son pardon pendant que, hormis le Pasteur, tous les autres s'écrient à répétition: « Le Seigneur est parmi nous ! »

Les prêches de Seigneur-papa-bon-dieu font prendre conscience de la possibilité de faire advenir le paradis sur terre et d'y vivre pleinement tant qu'on accorde son corps à son âme. Léa, désormais décidée à vivre cet état de vie, est choisie et consacrée comme ange du Seigneur à la stupéfaction de tous, surtout de Sara. Venue solliciter auprès du Seigneur la bénédiction de son mariage souhaité avec David, elle change de projet et obtient d'être consacrée, elle-aussi, ange du Seigneur. Désormais assisté de ses deux anges choisis parmi les vivants, Seigneur-papa-bon-dieu enthousiasme des foules toujours plus nombreuses. Thomas profite de cette popularité du pour créer « La Foi Nouvelle », une église concurrente à celle du Pasteur dont le nombre de fidèles se réduit en peau de chagrin. Celui-ci n'a de cesse de mettre en garde contre cette manie de La Foi Nouvelle de proclamer que le Seigneur, incarné dans le corps de Papa bon dieu, serait descendu du ciel. Il promet d'implacables châtements divins aux auteurs d'une telle hérésie.

Mais ses menaces sont d'autant plus vaines qu'à l'instar d'Anna, même les plus fidèles de ses fidèles lui préfèrent Seigneur-papa-bon-dieu qui, même sans le préméditer, opère des miracles. Alors que Thomas en attend encore un pour augmenter le chiffre d'affaire de son église, il apprend que, par jalousie, le Pasteur complot pour l'arrestation de Seigneur-papa-bon-dieu. Une telle arrestation détruirait les affaires du promoteur de la nouvelle église qui décide alors de prendre la situation en main : Thomas s'active à transformer La Foi Nouvelle en une société à responsabilité limitée.

Au jour du lancement, le futur PDG orchestre bien la mise en place des invités qui s'achève par l'arrivée et l'installation de Monsieur le Maire. Tout est prêt pour la cérémonie de lancement de La Foi Nouvelle Sarl. C'est à ce moment précis que David, visiblement éthylique, fait son intrusion sur la scène. Il sort une arme que lui avait confiée Thomas et ouvre le feu sur Seigneur-papa-bon-dieu à qui il reproche de lui avoir arraché Sara sa bien-aimée pour en faire un ange. Les balles passent, sans impact, à travers le corps du Seigneur et atteignent plutôt Sara qui s'écroulent avant d'être heureusement ressuscitée par celui qui l'a choisie comme son ange.

2-La constitution des positionnements du malentendu au sujet de Dieu, du paradis et du bonheur

Au contenu de la fable, on comprend que *Papa bon dieu* interroge sur la problématique de l'identité de Dieu et de la mesure dans laquelle il fait le paradis et réalise le bonheur. Autour de la question, les identités discursives qui s'affrontent sont assumées, d'une part, par les intendants du culte divin, promoteurs thaumaturges du bonheur en Dieu, et, d'autre part, par les figures et voix de l'identité véritable de Dieu et du bonheur vrai.

2-1-Les intendants du culte divin et promoteurs thaumaturges du bonheur

Dans le champ discursif relatif à la connaissance de Dieu et la place qu'il prend dans le bonheur de l'homme, il y a des leaders religieux qui configurent l'instance divine à leur mesure et promettent aux fidèles des recettes miraculeuses pour un bonheur instantané et prêt-à-porter. Parmi les événements scéniques significatifs du spectacle *Papa bon dieu*, ceux dans lesquels Thomas intervient comme protagoniste, permettent, pour certains, de dépister l'identité énonciative des intendants du culte divin et promoteurs thaumaturges du bonheur. Qu'il s'agisse de la scène du dépouillement des « lettres » confiées au soin de Thomas par les fidèles de La Foi Nouvelle pour Seigneur-papa-bon-dieu, celle du lancement officiel de l'Eglise de La Foi Nouvelle ou encore la scène de l'annonce de la mutation de l'Eglise de La Foi Nouvelle en Société à Responsabilité Limitée, chaque scène offre à l'analyse des données pertinentes pour la caractérisation de l'identité des leaders de nouveaux mouvements religieux.

L'intérieur de l'église de La Foi Nouvelle est le lieu que figure l'espace scénique sur lequel se joue la séquence du dépouillement des enveloppes confiées par les fidèles à Thomas. Une estrade centrale occupe le fond de la scène. Vers l'avant-scène, sur l'estrade de droite, Thomas, assis à une table, sort de sa mallette les enveloppes, les ouvre et prend connaissance du contenu des « lettres » que les gens lui ont confiées pour Seigneur-papa-bon-dieu. Quelques billets de banque craquant neufs sortis de l'une des enveloppes font deviner que les autres en contiennent aussi. A Sara qui demande la part de cet argent qui reviendrait à ceux qui collaborent au service dans la nouvelle

Eglise, Thomas répond : « Vous, vous n'avez pas besoin d'argent. Vous avez déjà la chance de vivre dans la maison du Seigneur. Et ce n'est pas fini. Laissez-moi faire. Je me charge de tout. Vous verrez. C'est ça, le paradis. » (Transcrit à partir de la vidéo du spectacle).

On a pu constater que lors de cet événement scénique, les billets de banque sont au centre du jeu qui les investit d'un pouvoir prépondérant, répercuté sur deux autres accessoires que sont la mallette et les enveloppes. Du statut de simples contenants, celles-ci deviennent, dès lors qu'elles renferment de l'argent, de précieux objets, source d'une intense tension que suggèrent quelques performances kinésiques. Sara s'éjecte des bras de David son fiancé, court prendre quelques billets et une enveloppe. Thomas les lui arrache, referme sa mallette, l'élève de ses deux bras tendus vers l'avant puis lui applique un baiser. Frénétiques, ces gestes, surtout de ceux de Thomas, montrent que le promoteur de la nouvelle Eglise est transi de « fièvre » pour l'argent. Dans chacun de ses gestes se manifeste le désir d'accaparement qu'il finit d'ailleurs par révéler verbalement. En effet, la réplique « Vous, vous n'avez pas besoin d'argent. » faite à Sara laisse transparaitre en implicite ceci : ce n'est que moi seul qui en ai besoin. Dès lors, on voit clairement Thomas dans la posture d'un leader religieux plus préoccupé de l'accumulation de l'argent que du salut de ses ouailles. Aussi, n'exagérerait-on pas vraiment en affirmant que le dieu du promoteur de La Foi Nouvelle est moins le Seigneur que l'argent collecté auprès des fidèles. Il y trouve un *lieu* de bonheur. A preuve, le geste qui lui fait soulever à bout de bras tendus vers l'avant sa mallette n'est-il pas précédé de la séquence verbale : « C'est ça, le paradis. » ?

Dans la scène du lancement solennel de l'église de La Foi Nouvelle, le décor suggère également l'intérieur de l'église avec, entre autres objets, un coffre contenant des liasses de billets de banque et une estrade latérale qui porte une table transformée en un poste de travail, avec un ordinateur de bureau à partir duquel Thomas joue le rôle d'administrateur des affaires de l'Eglise. Il s'assujettit les services de Léa et Sara pourtant désormais consacrées anges de Seigneur-papa-bon-dieu.

Sur le registre de la redondance expressive, définie par L. Vigeant (1990, p. 70) comme la réutilisation d'un même signe avec des sens différents ou l'inscription du même sens dans des signes

matériellement différents, l'idée d'accumulation de l'argent déjà révélée dans la scène du dépouillement des « lettres » est réinscrite, non plus dans un accessoire, mais dans un élément du décor qu'est le coffre. Avec une présence dans l'espace scénique plus longue que celle des enveloppes contenant de l'argent, cet objet du décor théâtralise sans doute mieux et inscrit plus durablement dans l'esprit du spectateur l'idée que Thomas travaille à amasser de l'argent. En outre, à travers le jeu et le discours, on accède à deux autres dimensions de l'identité des promoteurs de nouveaux mouvements religieux : la déviation et le trafic des miracles. L'intérieur de l'église est dévié de son usage premier de lieu d'adoration et de culte. L'enceinte même est transformée en centre d'administration des affaires : Thomas, assis devant son ordinateur pianote pour entrer des données, passe des commandes et instruit Léa pour leur exécution. En outre, ce qui intéresse le leader de La Foi Nouvelle, c'est moins le service de la Parole pour épanouir les fidèles dans leurs esprits et dans leurs âmes que l'orchestration de miracles pour maintenir et augmenter le nombre de ses fidèles-clients. Il ne s'en cache d'ailleurs pas quand il dit :

« Le Seigneur, il ne se rend pas compte de ce que c'est qu'une religion. Il croit qu'il suffit de parler. Moi je n'aurai pas tant besoin de paroles que d'un petit miracle, juste quand il faut. Encore deux ou trois d'ici la fin du mois, je n'en demande pas plus. » (Transcrit à partir de la vidéo du spectacle)

On entend dans ce discours que si Thomas est instigateur de tour thaumaturges, ce n'est pas tant pour épanouir intérieurement les fidèles accablés par la vie et légitimement assoiffés de recettes de soulagement que pour réussir à les maintenir dans une certaine sujétion afin de tirer de leur fidélité suscitée le meilleur profit possible.

Au demeurant, le coffre comme objet remarquable et durable du décor, le jeu de Thomas assis à son poste de travail installé en plein lieu de culte et son discours relatif aux miracles sont des données scéniques traversées par un même courant de signification : le détournement du culte divin vers des tours thaumaturges sur fond de transactions financières.

Cette idée se trouve radicalement entérinée dans la séquence qui annonce la mutation de l'Eglise de La Foi Nouvelle en Société à

Responsabilité Limitée (Sarl). Par réinvestissement du procédé de la redondance expressive, le metteur en scène maintient dans le décor la table de l'estrade latérale droite transformée en poste de travail, avec un ordinateur de bureau ; le coffre contenant des liasses de billets de banque reste posé à quelques pas de l'estrade. Dans le contexte du glissement de la sphère religieuse vers celle des affaires, ces signes théâtraux acquièrent un supplément de sens : ils deviennent un précieux patrimoine inaliénable, composé tant de biens meubles (tables, ordinateurs...) que de ressources financières (liasses de billets dans le coffre) indispensables à la constitution du capital de la Sarl en création. En stratège et fin calculateur, Thomas révèle les enjeux de cette mutation :

« Dans une semaine, *annonce-t-il à Sène*, (La Foi Nouvelle) ne sera plus une religion, ce sera une société. Oui, une société comme les mines ou l'usine. Et plus personne ne pourra y toucher. La Foi Nouvelle, Société à responsabilité limitée ! Il y aura des actions. Toi, tu auras des actions, moi, j'aurai des actions. Nous tous, nous serons le Conseil d'Administration et Papa bon dieu, le Président. Et on ne pourra pas nous empêcher de faire ce qu'on veut, pas plus qu'on ne peut empêcher l'usine de tourner. Et nos actions, elles vaudront plus que les autres, parce que ce seront des actions sur le Seigneur. »
(Transcrit à partir de la vidéo du spectacle)

Sans équivoque, Thomas apparaît moins pasteur qu'affairiste stratège et calculateur qui trouve rapidement le moyen d'esquiver la menace de perdre tout son patrimoine et de le sécuriser durablement. On comprend aussi que quoique passé formellement du côté du monde des transactions marchandes, il entend continuer à se servir du nom de Seigneur-papa-bon-dieu pour garantir la prospérité de ses affaires puisque les « actions sur le Seigneur » vaudront forcément plus que les autres.

Au total, dans le champ des données discursives dramatiques sur la problématique de l'identité de Dieu et de la mesure dans laquelle il réalise le bonheur, quelques événements scéniques de *Papa bon dieu* situent clairement les leaders des nouveaux mouvements religieux. Identifiés à des promoteurs véreux, ils qui exploitent l'idée de Dieu au service de leur dessein de se mettre à l'abri du besoin. A cet effet, ils suscitent ou orchestrent des miracles dont ils se servent comme des mirages pour attirer à eux et tenir en laisse des fidèles-clients qu'ils exploitent pour amasser de la richesse matérielle et travailler à la

prospérité de leurs affaires. On découvre là un trait marquant du positionnement des intendants du culte divin et promoteurs thaumaturges du bonheur pour qui Dieu est une entité qui fait le bonheur matériel et individuel de qui sait l'instrumentaliser pour exploiter les esprits faibles et crédules. Ce premier pôle du malentendu constitutif s'oppose au positionnement qu'animent les figures et voix de la nature du Dieu et du bonheur vrais.

2-2-Les figures et voix de la nature du Dieu et du bonheur vrai

Dans le texte spectaculaire de *Papa bon dieu*, le personnage éponyme est posé comme la figure de proue du positionnement des figures et voix qui éclairent sur la nature de Dieu et du bonheur vrais. A la figure prépondérante de Seigneur-papa-bon-dieu, on peut agréger les caractères de deux deutéragonistes que sont Jérémie, le vieux fou et Léa, la putain. Repérés sans prétention d'exhaustivité, trois événements scéniques offrent à l'analyse des marqueurs significatifs de ce positionnement du malentendu constitutif. L'une des scènes qui retient l'attention est celle dans laquelle apparaît Jérémie. Il incarne le rôle d'un influent maître de cérémonie de l'office des défunts dans le jardin du Seigneur. L'événement scénique des paradoxes de l'évangile de Seigneur-papa-bon-dieu, déroutant et contrariant pour Anna intéresse également l'étape actuelle de l'analyse. S'y ajoute, pour finir, l'épisode du rejet des tours thaumaturges par Seigneur-papa-bon-dieu.

Dans la scène de l'apparition de Jérémie autour de la dépouille de Papa bon dieu, l'espace de jeu figure l'enceinte d'un cimetière. A côté d'une tombe à gauche, le spectateur perçoit inmanquablement une charrette dans laquelle est déposé un mort recouvert d'un linge blanc. Une fumée qui prend source d'un encensoir s'effiloche et se répand en lanière flottante et suspendue à mi-hauteur, dans le cimetière, au-dessus des tombes donc. Le protagoniste de la scène s'appelle Jérémie. Vieux fou à la chevelure en broussaille, aux os et muscles saillants, il est vêtu d'une vieille veste sale et d'une culotte aux bas irréguliers. Avec l'encensoir, il avance, claudiquant.

Par son corps amaigri, son costume loqueteux, sa démarche pénible, et la fumée qui s'échappe de l'encensoir qu'il porte, Jérémie réunit, par et sur son corps d'acteur, plusieurs signes formant une

isotopie sémantique constituée autour de la fragilité et du dérisoire. Et pourtant, dans la nécropole de cimetière auquel renvoie la scène, c'est bien à travers la figure de cette loque humaine que semble retentir la voix de Dieu qui introduit espérance et vie dans un contexte marqué par le deuil :

« Tu sais bien, Samuel qu'il ne faut pas venir ici avec un mort et une pelle. Ici, c'est le jardin du Seigneur et moi, je suis son jardinier. Le Seigneur veut que je plante le plus de morts que je pourrai pour qu'il ait une bonne moisson d'âmes. Il aime ça, les âmes. Mais pour les faire venir, on ne peut pas s'adresser à n'importe quel jardinier. Il faut planter le mort, le faire germer jusqu'à ce qu'il pousse une belle âme en fleur qui grimpe jusqu'au ciel. Et ça, il n'y a que Jérémie qui le sache. Là, là, dans ce drap, il y a de la bonne graine. Ce n'est pas le moment de la gâcher. Laisse-moi faire. » (Transcrit à partir de la vidéo du spectacle)

Ce discours de Jérémie s'entend comme un hymne à la vie dans le champ supposé de la mort et du deuil. Si avant l'arrivée du vieux fou sur scène, Samuel ne pensait qu'à enfouir Papa bon dieu décédé dans les profondeurs de la terre, Jérémie, l'humble paria sans consistance sociale vient, avec la flottante fumée de l'encens, récupérer de la pesanteur du corps, la bonne graine de l'âme du défunt capable de flotter comme la fumée de l'encens et de grimper jusqu'au ciel. Dans le propos de Jérémie, une bonne part de son lexique désoriente résolument le regard habituellement porté sur les morts. Introduisant le public dans une métaphore filée de l'activité culturelle de laquelle il rapproche la mise en terre d'un défunt, Jérémie parle de : jardin du Seigneur, bonne graine, planter, germer, pousser, âme en fleurs, moisson d'âmes.

Ce réseau lexical métaphorique porte à suivre un mouvement ascensionnel du souterrain vers l'aérien, mouvement que renforce le geste de Jérémie qui, courbé au début de sa réplique, se redresse lentement et, au fur et à mesure, tourne vers le ciel son regard radieux et épanouit. Tout bien considéré, la scène propose de Dieu l'image d'une entité qui épouse les formes des choses et des êtres les plus humbles auxquels il confie cependant un discours bienfaisant sur la vie après la mort. On gagne également en information sur la nature du Dieu et du bonheur vrais dans l'événement scénique des paradoxes de l'évangile de Seigneur-papa-bon-dieu, déroutant et contrariant pour Anna.

Sur l'estrade centrale du fond de la scène est posé un imposant trône à côté duquel se trouve un sceptre. Distribuée sur les deux premières marches de l'estrade, on lit l'inscription « La Foi Nouvelle ». Une autre inscription, « Le Seigneur est parmi nous », est affichée sur une banderole suspendue à un demi-mètre au-dessus du sommet d'une échelle. Ce décor offre quelques indices qui étoffent l'idée qu'il sied de se faire du Seigneur. Le trône et le sceptre sont les attributs de l'autorité, du pouvoir et de la puissance de Seigneur-papa-bon-dieu. L'estrade centrale qui l'élève sur la scène, quelque peu au-dessus d'Anna, Sara et David, place sa vision des hommes et du monde au-dessus du regard et des habituelles catégories humains. En dépit de cette supériorité réfractée dans l'occupation de l'aire de jeu, le Seigneur attire à lui et compose volontiers avec les types-humains de l'*humus* et de la fange puisque le jeu le montre en train de recevoir un baiser de Léa, la putain endurcie aux yeux de tous. Logiquement, les autres acteurs s'en indignent notamment Anna qui, suite à un échange tendu avec Seigneur-papa-bon-dieu, se repent mais reste intriguée par son évangile :

« Il faut me pardonner Seigneur. Mais tu ressembles tellement à ce vieux mécréant. Ta religion, je n'arrive pas à me faire. Avant, une putain, c'était une putain et un ange, c'était un ange, il n'y avait pas moyen de les confondre. Avec le pasteur au moins, on était tranquille. Il y avait le bien et le mal, et on savait où on allait. Mais avec toi, hé ! C'est tout à l'envers. » (Transcrit à partir de la vidéo du spectacle)

Cette réplique d'Anna donne une idée de la mesure dans laquelle le Seigneur introduit un bouleversement voire un total désordre dans les opinions et les normes établies. Il s'incarne dans le corps d'un mécréant, ivrogne et coureur de femmes. La première personne qu'il s'associe pour sa mission parmi les hommes est une prostituée si bien qu'Anna, fidèle aux enseignements du Pasteur et posant sur ces choix son regard humain, n'a pu y voir que l'avènement d'un monde à l'envers. Or ce qu'il faut inférer de ces choix paradoxaux est une autre dimension de l'identité du Seigneur qui épouse la figure des types-sociaux du vice, généralement confinés au ban de la société. Pourtant manifestement, ils ont du prix aux yeux de celui qui se plaît dans leur peau. Par ce trait de son identité, le Seigneur dérange. Et il le fait davantage quand il dénie aux tours thaumaturges et à leurs assoiffés et promoteurs un quelconque pouvoir de contribuer au bonheur. Il articule cette dénonciation en ces termes :

« Si je me mets à marcher sur la rivière. Si je fais sortir les morts de la terre, si je multiplie les pommes, si je change l'eau en rhum, alors ils en veulent bien de la vérité du Seigneur, ils sont prêts à faire tout ce qu'on leur demande. [...] Sûrement je peux faire [tout cela]. Mais je ne veux même pas essayer. La terre, ce n'est pas un cirque et je ne suis pas venu faire mon numéro. Ce ne sont pas les miracles qui leur apprendront à vivre comme les hommes doivent vivre. » (Transcrit à partir de la vidéo du spectacle)

Autant que les pasteurs, révérends-prophètes et autres promoteurs de sectes et de nouvelles confessions religieuses, Seigneur-papa-bon-dieu n'ignore pas l'attrait que les miracles peuvent exercer sur la foule des fidèles. Même Léa qu'il s'est choisie comme son ange ne semble pas avoir perdu cette naïve crédulité. Ainsi, dès que le Seigneur s'est mis à postuler quelques miracles opérables, le jeu de Léa montre son enthousiasme et son intérêt marqué : elle suit le Seigneur comme son ombre vers l'avant-scène pendant que son visage plein d'envie s'allume d'un radieux sourire intéressé. Mais dès que le Seigneur lâche son « mais je ne veux même pas essayer », toute la lumière de ce visage rayonnant s'éteint instantanément. Mais qu'à cela ne tienne ! Le Seigneur est convaincu que les miracles ne garantissent aucun bonheur dont la source véritable est de vivre en harmonie avec soi. Pour être heureux, précise-t-il, « je leur demande seulement de ne plus avoir peur d'eux-mêmes, ni de moi, de faire ce qu'ils aiment sans penser à rien d'autre, et aussi d'aimer ce qu'ils font » (Transcrit à partir de la vidéo du spectacle).

On retient au total que, représenté par Seigneur-papa-bon-dieu et certaines autres figures, le second positionnement du malentendu dans le champ discursif relatif à l'identité de Dieu et au sens du bonheur véritable s'est construit autour de trois vérités essentielles : Dieu se rend présent aux choses et aux êtres les plus vulnérables qui lui prêtent leur voix pour son message de vie ; ensuite, malgré son autorité et sa puissance, il est capable de prendre le parti des humbles et des rejetés ; enfin, il pourfend sans ambages l'utilité des miracles dans toute quête du bonheur qui n'advient que dans la réalisation de l'harmonie au dedans soi. Il apparaît là une idée de Dieu et du bonheur bien aux antipodes de ce qu'on peut envisager avec les intendants du culte divin et promoteurs thaumaturges du bonheur. Le malentendu qui en résulte est perceptible dans certains choix de mise en scène et nourrit certains types de conflits dramatiques.

3-La concrétisation scénique du malentendu et les types de conflits dramatiques sous-jacents

Le spectacle *Papa bon dieu* révèle que Sidiki Bakaba tient bien compte, dans ses choix de mise en scène, des rivalités de positionnement qui se jouent entre les identités discursives en présence. La ligne directrice de ces choix est une opposition signifiante entre quelques données du texte spectaculaire. Cette opposition est notamment observable et analysable en fonction de l'espace scénique, du costume et des accessoires.

Pour ce qui concerne l'espace scénique du spectacle *Papa bon dieu*, on a pu constater qu'il est occupé par trois estrades qui en assurent en même temps la délimitation : une estrade centrale au fond de la scène et deux autres, latérales vers l'avant-scène, une à gauche et l'autre à droite. Tout au long du spectacle, le jeu réserve le privilège et la quasi-exclusivité de l'occupation de l'estrade centrale au Seigneur-papa-bon-dieu alors que le Pasteur et Thomas, leaders respectifs des Eglises dont ils sont les figures de proue, occupent, selon le moment de l'action, l'une ou l'autre des estrades latérales.

Par ce choix de mise en scène relatif à l'occupation de l'aire de jeu, Sidiki Bakaba inscrit le malentendu constitutif dans une sorte de territorialité. Chaque positionnement paraît régner au mieux sur son territoire dont il n'ignore cependant pas les limites. Phénomène essentiel au malentendu constitutif, le dialogue de sourds se trouve ainsi matérialisé par l'impossibilité pour les protagonistes d'échanger d'espace de jeu, de réaliser une interpénétration des territoires. A l'évidence, par cette spatialisation du malentendu, Sidiki Bakaba démontre à perfection qu'« à la limite, tout au théâtre pourrait être lu et compris à partir du fonctionnement de l'espace comme "lieu" des signes scéniques. » (A. Ubersfeld, 1996, p. 50). Le costume et les accessoires font partie de ces signes.

De son chemisier en tissu léger et plutôt transparent à sa robe d'ange en passant par sa petite robe droite sans manches, Léa reste vêtue de blanc tout au long du spectacle. La tunique du Seigneur est taillée dans un tissu de même couleur. Puisqu'« au théâtre, la motivation et l'arbitraire dans l'utilisation des couleurs se côtoient, (mais) avec une tendance générale à en renforcer le caractère motivé » (T. Kowzan, 1992, p. 42), on peut prétendre que le choix du blanc

comme couleur commune du costume de ces acteurs fonctionne comme un signe de théophanie pour Seigneur-papa-bon-dieu et de pureté d'âme qui, si elle était perdue, est retrouvée par Léa au contact de celui qui l'a consacrée comme son ange. En la revêtant de costumes successifs toujours blancs, Sidiki Bakaba semble avoir pris le parti de suggérer que la putain échappe désormais par

« une ferme et divine constance aux attaques des passions et [aspire] avec ardeur à l'unité ; ce qu'[elle] avait de dérégulé entre dans l'ordre, ce qu'[elle] avait de défectueux s'embellit et elle resplendit de toute la lumière d'une pure et sainte vie. » (Pseudo-Denys l'Aéropagite cité par J. Chevalier et A. Gheerbrant, 1982, p. 127)

A l'évidence, dans cette mise en scène de Sidiki Bakaba, la couleur blanche est un marqueur unifiant qui réunit Seigneur-papa-bon-dieu et Léa dans l'un des deux positionnements concurrents qui occupent constamment le public au fil du spectacle. En termes de couleur du costume, le camp de la seconde identité discursive est, par contre, démuné de tout marqueur unifiant. L'absence d'unité d'âme, la division et la dispersion de vision sont suggérées par la multicoloration des costumes dans ce camp. On constate donc que le jeu de couleurs sur les costumes paraît plus ou moins nettement révélateur du malentendu. Certains accessoires mettent également en perspective la polarisation consubstantielle au malentendu dans le champ discursif relatif à la nature de Dieu, du bonheur et du paradis. Entre autres, le trône et le sceptre dont se sert Seigneur-papa-bon-dieu s'opposent à l'ordinateur et à la mallette de Thomas. Si les deux premiers objets théâtraux signifient la noblesse, la royauté voire la dignité divine orientant vers les vertus et les valeurs qui élèvent l'homme, les seconds sont métonymiques du milieu des affaires et des affairistes portés parfois exclusivement vers une quête irraisonnée du gain ainsi que la dimension matérialiste et égoïste du bonheur.

Au bout de cette opposition signifiante construite au moyen de certains objets théâtraux, on voit poindre le type de conflit dramatique qui nourrit le malentendu en étude : le conflit entre visions du monde. P. Pavis (2009, p. 66) le définit comme une divergence « entre deux conceptions du monde, deux morales irréconciliables ». Dans *Papa bon dieu*, le conflit entre visions du monde oppose deux formes de relation de l'homme à Dieu que laisse entrevoir, entre autres, une vive altercation verbale pendant laquelle le Pasteur, tenant à achever la

petite prière concédée en aumône pour le repos de Papa bon dieu, tente en vain d'imposer le silence à Jérémie qui refuse d'obtempérer :

« Jérémie : Je ne peux plus me taire, Pasteur. Le Seigneur, il veut que je parle. Il m'a dit de rester dans son jardin, il ne veut pas que j'aie fait pousser des âmes à l'asile.

Le Pasteur : Il ne t'a sûrement pas dit de m'empêcher de finir ma prière.

Jérémie : Oh ! Il a autre chose à penser qu'à tes prières. Les vivants comme toi, ça ne l'intéresse pas. *Menaçant et passant entre les autres acteurs de la scène.* Qu'est-ce que vous avez dans la tête ? Et dans le cœur ? De la pourriture ! Et c'est tout ce que vous me donnez pour faire pousser les âmes ? Vous avez encore de la chance que le Seigneur vous permette de mourir. *Jette vigoureusement la pelle qu'il tenait en main.* Vous ne le méritez pas ! Un de ces jours, si vous ne changez pas, je finirai peut-être par me dégoûter de ce travail. Si je le fais, c'est bien pour le Seigneur. » (Transcrit à partir de la vidéo du spectacle)

Chacun des interlocuteurs propose sa religion. Celle du Pasteur, apparemment marquée par l'extériorité, tient au culte et à son expression extérieure si bien qu'il ne comprend ni n'admet qu'une intrusion de Jérémie l'en distraie. Par contre-exemple, Jérémie quant à lui propose une religion de l'intériorité d'autant plus qu'en dénonçant les vices dans lesquels s'enlisent le Pasteur et ses fidèles, il pose en implicite l'idée que la meilleure religion est celle qui se vivrait dans un cœur et un esprit purs ou purifiés. Il estime qu'une telle religion servirait d'un vrai ferment au salut des âmes. A cette divergence relative à la religion de l'extériorité vs celle de l'intériorité, s'ajoute une autre. Elle relève, elle aussi d'une confrontation entre deux visions du monde et concerne le sens du bonheur. Thomas s'accroche à sa dimension matérialiste et individualiste pendant que Papa bon dieu insiste sur sa dimension spirituelle.

De son métier d'épicier du coin, âpre au gain et flairant toutes les occasions pouvant faire gagner de l'argent, Thomas n'a pas hésité à initier La Foi Nouvelle pour s'enrichir sur le dos des fidèles et se construire là le lieu de son bonheur personnel dans le sens qu'il confère à cette réalité. Aux antipodes de ce regard sur le bonheur, on retrouve Seigneur-papa-bon-dieu : « Le bonheur est dans votre main, le paradis est autour de vous ! » (Transcrit à partir de la vidéo du

spectacle) répète-t-il et fait-il répéter à ceux qui le suivent. Il les invite instamment à travailler sur eux-mêmes afin d'accorder le cœur et l'esprit à l'âme pour devenir dès lors les protagonistes exclusifs de leur propre bonheur. Dimension matérialiste et égoïste du bonheur vs dimension transcendante s'affrontent donc dans *Papa bon dieu* mis en scène par Sidiki Bakaba.

A l'évidence, les signes non-verbaux du langage dramatique ont nettement concouru à la mise en scène du malentendu constitutif. Dans ce sens, on a pu constater que la quasi-rigidité des lignes entre certains compartiments de la scène, les couleurs des costumes et certains accessoires réalisent scéniquement la polarisation consubstantielle au malentendu dans le champ discursif relatif à la nature de Dieu, du bonheur et du paradis. Manifesté sur scène à travers ces objets théâtraux, ce malentendu est lui-même la manifestation d'un type de conflits dramatiques : conflits entre visions du monde.

Conclusion

Avec pour objet le texte spectaculaire créé en 2002 par Sidiki Bakaba à partir de la pièce intitulée *Papa bon Dieu*, cette étude a supposé, à l'entame, qu'on peut identifier des conflits d'intérêt ou de vision du monde entre le camp des leaders religieux et celui du Seigneur-papa-bon-dieu.

Au terme des analyses, il apparaît qu'au sujet de l'identité de Dieu et du vrai sens du bonheur, une divergence insoluble oppose le positionnement des intendants du culte divin et promoteurs thaumaturges du bonheur à l'identité discursive du Seigneur-papa-bon-dieu. La première identité discursive est construite autour de l'idée selon laquelle Dieu fonctionne comme une recette pour le bonheur matériel et individuel des leaders religieux qui savent s'en servir pour exploiter sans scrupule les fidèles-clients. A l'opposé, le camp du Seigneur-papa-bon-dieu propose de Dieu l'idée d'une entité qui habite les humbles dont il défend la cause et à qui il propose la réalisation de l'harmonie au-dedans de soi comme seul vrai moyen pour accéder au bonheur véritable.

Le malentendu que manifeste cette opposition est scéniquement restitué à travers certains signes théâtraux du texte spectaculaire de

Sidiki Bakaba. La compartimentation de l'espace scénique en « territoires réservés » suggère la fracture entre les positionnements concurrents. Ainsi du jeu de couleurs des costumes et de la valeur figurée de certains accessoires. Au fond, en même temps qu'elles servent de ressources dans la mise en scène du malentendu au sujet de l'identité de Dieu et du sens du vrai bonheur, ces données théâtrales sont reçues comme une épiphanie scénique d'un seul type de conflits dramatiques au lieu de deux comme postulés à l'entame de cette étude : conflit entre visions du monde sur l'identité de Dieu et concernant le sens du bonheur et du moyen pour y accéder.

A vrai dire, l'inflation des nouveaux mouvements religieux a servi de prétexte à Sidiki Bakaba pour relire le texte dramatique de Louis Sapin dans une discrète mais stimulante perspective théologico-anthropologique.

Références bibliographiques

- 1-CAKPO Erick, [En ligne, Consulté le 05/08/18], « Le phénomène des nouveaux mouvements religieux en Afrique », https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=27155&no_artiste=23911.
- 2-CHARAUDEAU Patrick & MAINGUENEAU Dominique (sous la direction de), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- 3-CHEVALIER Jean & GHEERBRANT Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont.
- 4-KOWZAN Tadeusz, 1992, *Sémiologie théâtrale*, Paris, Nathan.
- 5-PAVIS Patrice, 2009, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- 6-UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Editions Bélin.
- 7-VIGEANT Louise, 1990, « Les objets de la sémiologie théâtrale : le texte et le spectacle », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n°1, pp. 57-79.