Le théâtre africain postcolonial à l'avant-garde de l'écofiction africaine : Le traitement de l'espace scénique comme environnement

El Hadji Abdoulaye SALL
Université Cheikh Anta Diop de Dakar
elhadjiabdoulaye.sall@ucad.edu.sn

Résumé

Après Ponty, le théâtre africain postcolonial s'est résolument orienté vers la réappropriation de l'histoire du continent pour participer à sa réécriture en marge de l'histoire coloniale. Dans cette reconquête historique, l'espace géographique, symbole de souveraineté, occupe une place de premier plan. En effet, si le colonisateur a toujours représenté l'Afrique à l'échelle d'une géographie hostile, les dramaturges donnent une autre vision de cette image fallacieuse. Cette présente étude a pour but de montrer comment les auteurs ont compris tôt l'enjeu de la mise en scène de l'Afrique à travers son environnement naturel, reconstitué sous le prisme de l'écriture dramatique, en une vaste scène où se joue le théâtre quotidien de l'homme africain en harmonie avec les éléments de la nature. Une plaidoirie avant-gardiste d'une écofiction qui attire l'attention sur la nécessité de sauvegarder l'environnement en Afrique.

Mots-clefs : théâtre, espace, environnement, harmonie sociale, discours, résistance

Abstract

After, Ponty, modern African theater has resolutely oriented itself towards the reappropriation of the history of the continent to participate in its rewriting on the margins of official colonial history. In this historical reconquest, geographical space, a symbol of sovereignty, occupies a leading place. Indeed, if the colonizer has always represented Africa on the scale of a hostile geography, the playwrights give another vision of this fallacious image. This present study aims precisely to show how the authors early understood the issue of staging Africa through its natural environment, reconstituted, under the prism of dramatic writing, in a vast scene where plays the daily theater of African man in harmony with the elements of nature. An avant-garde pleading for an ecofiction that draws attention to the need to safeguard african environment.

Keywords: theater, space, environment, social harmony, discourse, resistance

Introduction

La reconfiguration de l'esthétique dramaturgique occidentale s'est traduite par le rejet systématique de la part des dramaturges africains des indépendances de l'usage d'un décor artificiel monolithique qui fixe le cadre spatial, le rend statique et le fige dans le temps[1]. En mettant en scène l'Afrique, ils se réapproprient l'espace dans sa véritable dimension environnementale dynamique et vivante pour donner une vision plus réaliste et authentique de l'Africain dans son milieu naturel, espace d'un théâtre permanent (Diop, 1990). En installant comme décor, l'environnement rural, avec en arrière-plan la faune et la flore dans toute leur diversité et splendeur naturelle, les dramaturges de la postcolonie se positionnent comme les avant-gardistes d'une éco-fiction qui reconstitue l'espace africain dans le but de reconnecter son public à son terroir déjà fortement détérioré par la présence coloniale[2]. En quoi la scénographie occidentale classique est disqualifiée au profit d'un décor naturel plus réaliste et et adapté à la sociabilité africaine? Comment les dramaturges confèrent à leurs personnages des aptitudes discursives spécifiques s'appuyant sur les éléments de l'environnement ? L'esthétique théâtrale[3] et l'analyse du discours[4] nous permettront d'examiner comment l'environnement africain est reconstitué comme espace théâtralisé (Diakhaté, 1996) pour devenir tour à tour un lieu de sociabilité et un espace linguistique de résistance.

1. L'environnement comme espace de sociabilité

Le décor au théâtre renvoie à tout ce que le spectateur voit et entend sur scène. Au théâtre, il touche à tout ce qui est mis sur scène pour définir un espace précis : objets, costumes, sons et lumières, etc. sont mobilisés pour recréer le milieu représenté. Patrice Pavis le définit

[1] Tel que décrit par Boileau dans son *Art poétique* (1654) « En un seul jour, un seul lieu, un seul fait accompli/Tienne le théâtre jusqu'à la fin rempli ».
[2] Cf. *Ville cruelle* (1954) d'Eza Boto où le romancier met en évidence la transfiguration des habitats forestiers par une économie extractive fondée sur le pillage du bois et autres ressources naturelles de la forêt par les colons qui modifient considérablement le rapport des africains à la nature
[3] L'esthétique théâtrale d'après les théories classiques nous permet d'utiliser les concepts spécifiques du genre dramatique comme le décor, les dialogues et leurs modes d'articulation, les didascalies et leurs fonctionnalités.
[4] L'Analyse du Discours (Kerbrat-Orecchioni), nous permet de voir comment les personnages construisent leurs discours en utilisant les éléments de la nature comme argument en vue d'agir sur autrui. Le discours a ainsi un objectif performatif : c'est un acte volontariste d'influence (Seignour, 2011)

ainsi lorsqu'il met l'accent sur l'arrangement de la scène en vue de donner aux spectateurs un référent spatial (1980, p. 107). Or, dans le théâtre occidental moderne, le concept du décor est de plus en plus restreint à la scénographie pour désigner un décor construit, artificiel et constitué à défaut de meubles, de panneaux peints et d'objets ou accessoires symboliques (Fohr, 2014). C'est ce décor que les dramaturges africains déconstruisent dans leurs pièces pour recourir au décor naturel plus conforme au celui du théâtre traditionnel africain qui n'est rien d'autre que le milieu rural. Or, l'homme africain est foncièrement attaché à son milieu, il y figure comme un élément dans cet écosystème.

Dans ses mises en scène, Bernard Dadié accorde une place de premier plan au décor dans un théâtre qu'il conçoit comme un moyen de ré-enracinement de son peuple à ses valeurs. Pour le dramaturge, cet acte passe par l'encrage au terroir conçu comme un lieu de sociabilité. C'est pourquoi, sur les scènes de sa pièce, le dramaturge plante un décor multidimensionnel et polysémique qui restitue en scènes successives les facettes de la vie rurale africaine dans sa richesse et dans sa diversité. La mise en scène de *Béatrice du Congo* (1970) invite à observer sur plusieurs scènes différentes activités qui rythment la vie quotidienne au village. Au Deuxième Tableau, on distingue d'une part, les activités festives qui marquent la gaité dans le village. Par le déploiement des sens visuels et auditifs on découvre et entend un espace qui bruit de sonorités décrivant l'animation quotidienne et montrant en arrière scène l'environnement africain caractérisé par l'abondance, la concorde et la paix. Les didascalies renseignent :

> *Fond de chants, tam-tams, coups de pilon, rires, appels. Sous des cônes de lumière, des scènes de vie se succèdent.*
> *1°) Des jeunes filles chantent en allant puiser de l'eau à la rivière* (B. Dadié, 1970, p. 27)[5].

D'autre part, les activités liées aux travaux quotidiens des femmes et des hommes : travaux domestiques, travaux champêtres que nous découvrons par des séries d'images observables d'une part et d'autre part des spectacles accompagnés de musiques audibles grâce aux indices sonores et visuels rendus par cette riche description que le dramaturge organise par un suite de numérations successives comme suit :

[5] Conformément au texte théâtral, toutes les didascalies citées seront écrites en italiques. Notons également que la catégorisation en a, b, c etc.

2°) Sur le même rythme de musique :
a) des hommes abattent des arbres ;
b) Un enfant sème du riz à la vallée ;
c) deux hommes préparent des huttes ;
d) deux femmes plantent du maïs ;
e) un groupe de femmes et d'hommes récoltent du riz ;
f) sur un autre rythme de musique, tous se retrouvent pour manger, les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. Rires, chasse aux tsé-tsé et aux taons (B. Dadié, 1970, p. 27*)*

Devant cette description poly-scénique et polysémique à travers les didascalies, on peut constater que la perspective de représentation est panoramique. Elle correspond sur le plan narratif, à la focalisation zéro par lequel le dramaturge adopte le point de vue omniscient qui permet à la mise en scène de conférer au spectateur un don d'ubiquité. Par une fragmentation du cadre scénique, espace de jeu, la mise en scène nous révèle, sur un fond sonore général, plusieurs images à la fois relevant d'espaces différents : espace de la forêt, espace des champs, espace domestique, voire familiale. Ce qui permet de camper l'environnement rural dans sa globalité. Cette démarche holistique permet de capter l'homme comme un élément dans un vaste système où il est intrinsèquement lié. Dans ce tableau, hommes, femmes, enfants, adultes, tous participent au rythme du travail dans la nature qui leur offre en retour abondance et confort car tout ce qu'on lui prend d'une main (abattage des arbres, récolte) on le lui rend de l'autre (riz semé, plantage du maïs). Une troisième scène nous transporte par la magie de la diversité du décor dans l'univers de la brousse à travers ces didascalies descriptives suivantes :

3°) Scène de chasse. Un chasseur, accompagné, guette le gibier. Il avance, fait signe en vain à l'autre homme de s'arrêter ; gestes désespérés du chasseur qui livre une guerre aux taons et autres bestioles qui le piquent.
Il se couche ; se redresse ; rampe ; casse des branches ; etc…. (B. Dadié, 1970, p. 28).

Au lieu de recourir aux exigences de la dramaturgie classique occidentale liées à l'unicité du décor, Dadié recourt à une technique scénique originale qui consiste à représenter dans un même cadre spatio-temporel plusieurs scènes successives. Cela a pour but de saisir globalement, à travers une série de didascalies narratives, plusieurs aspects de la vie traditionnelle en faisant l'économie du dialogue. L'effet recherché est atteint avec une densité théâtrale telle l'illusion du vrai se ressent au niveau du réalisme frappant que dégage la scène. C'est ainsi qu'on découvre les scènes allant des travaux domestiques aux travaux champêtres en passant par les activités distractives de la vie rurale. Globalement, le village est représenté

comme un espace où il fait bon à vivre, à cause de l'abondance et l'harmonie sociale fondées sur le travail, la solidarité et la communion ; ici tout se fait ensemble : le travail, la nourriture et la distraction dans un environnement naturel qui dégage la gaité.

Déjà, bien avant cette scène, Diogo, un personnage bitandais expliquait à son roi le sens de la solidarité du peuple congolais en faisant savoir à ses compatriotes que « là-bas, Majesté, on ne dit à personne " bon appétit", mais " venez manger". Chacun partage avec le voisin le peu qu'il a » (B. Dadié, 1970, p. 55). D'ailleurs, le dramaturge l'a expérimentée dans ses premières pièces à l'école William Ponty où, malgré les contraintes coloniales, il avait réussi avec ses compatriotes à valoriser bien des aspects de la culture autochtone tout en réussissant à déjouer les pièges de l'exotisme folklorique. Par conséquent, autant dire que Dadié s'inscrit dans une tradition esthétique dont il est le pionnier. Ainsi, sa conception du décor mise en évidence dans *Assémien Déhilé* (1937) se retrouve réactualisée dans *Béatrice*. N. Vinciléonie admet cette cohérence esthétique qui relie les pièces de Dadié lorsqu'elle note :

> Dans son théâtre majeur Dadié intègre la réalité africaine à une réalité géographique et humaine plus vaste. De même, il dépasse le réalisme pittoresque, la couleur locale pour une dimension supérieure : celle du réalisme culturel. […] Avec Assémien Déhylé, le jeune écrivain dépassait la tentation ethnologique ou folklorique pour traduire par le sujet de sa pièce, son unité organique et son style littéraire, un mode d'être (1986, p. 48).

En effet, pour Dadié, le décor dans le théâtre africain doit être naturel, c'est-à-dire, l'environnement naturel de l'habitat en brousse, autour de l'arbre à palabre, autour du feu avec des personnages qui ne s'embarrassent pas de maquillage et d'accoutrements artificiels. Ils incarnent leur rôle naturel dans la vie de tous les jours découlant de leur statut identitaire et social. Au début du Deuxième Tableau, le titre « A Mbanza Congo » à la place de « pays du Congo» nous renvoie déjà dans l'espace africain que renforce le choix du nom authentique de « Mbanza » conforme à la toponymie traditionnelle.

Malgré l'usage de nouveaux moyens d'expression depuis la colonisation, les dramaturges s'efforcent d'entretenir ce rapport en le représentant par le truchement de l'écriture théâtrale. Au demeurant, si pour A. O. Diop, l'homme est inconcevable en dehors de la société, la société africaine est aussi inconcevable sans la tradition vécue dans son milieu naturel (1985, p. 82). Les dramaturges sont conscients de ces rapports sous forme de diptyque entre théâtre et société, tradition et environnement. Particulièrement, Dadié attache une importance capitale à

l'environnement africain[6] qu'il tente de restituer en la mettant en scène dans toutes ses facettes. Dans ce cadre, il met en œuvre une conception originale du décor théâtral, conception qu'il hérite des modes de représentation du théâtre traditionnel[7]. Justement, elle repose sur la transposition dans l'espace scénique postcolonial des réalités ou coutumes africaines traditionnelles dans leur environnement réel : conversations, prières et hospitalité. Quand l'être humain est dans son milieu naturel, il se sent en sécurité et il vit en conformité selon les règles qui le régissent. Là où la pensée philosophique occidentale sépare nature et culture, le dramaturge Dadié les associe. Il décrit :

> *4°) Sur un chantier se croisent des gens de tribus différentes. Un homme armé de lance, d'arc, de carquois, de flèches, suivi de deux femmes surchargées ; deux hommes armés et une femme, elle aussi surchargée et portant un enfant au dos. L'un des hommes après avoir bu poursuit la conversation* (B. Dadié*,* 1970, p. 28*).*

Ce qui est remarquable dans cette description c'est le réalisme avec lequel Dadié restitue la vie en campagne en faisant représenter des images symboliques : les hommes et femmes de brousse, des chasseurs qui se croisent dans les sentiers, les femmes surchargées et portant au dos leurs enfants. En plus, c'est une occasion pour nous révéler d'autres facettes traditionnelles de la vie en brousse, les croyances et formules d'usages conversationnelles restituées dans ce dialogue qui repose sur la stichomythie :

UNE FEMME
— Il serait bon d'arriver avant la tombée de la nuit.
DEUXIEME FEMME
— La coutume le veut.
PREMIER HOMME
— Que Dieu vous bénisse.
DEUXIEME HOMME
— Et vous aussi.
TROISIEME HOMME
— Que vos jours soient longs et heureux.
PREMIER HOMME
— Les vôtres aussi.
DEUXIEME HOMME
— Que la paix élise domicile dans votre maison.
PREMIER HOMME
— Et chez vous aussi.

[6] La réalité géographique africaine originelle, celle qui n'a pas été violée, défigurée par l'action coloniale.
[7] Le décor du théâtre africain traditionnel renvoie au milieu naturel, cadre d'habitat naturel de la communauté (place du village, arbre à palabre, concession, champs etc.).

TROISEME HOMME
— Que notre voyage soit sous le regard des dieux.
(B. Dadié, 1970, pp. 29-30)

.

Cette scène peut paraître absurde aux yeux de lecteurs-spectateurs d'une autre aire culturelle à cause des redondances qui figent l'action dans des prières réciproquement formulées par les personnages. En revanche, elle constitue pour la communauté locale faisant office de public une situation normale car reflétant la réalité culturelle sur les rapports inter- humains. En effet, l'Africain a un sens aigu de la sociabilité qui fonde son existence car garant de la paix et de la stabilité (D. Paulme, 1960, p. 16). Dans la conception traditionnelle, les individus font partie d'une même famille, la communauté voire l'humanité. Dans le monde rural où, particulièrement les valeurs traditionnelles n'ont pas disparu, les rencontres sont toujours occasion de dramatisation où se jouent les salutations et la formulation de prières C'est cette vérité historique vécue au quotidien surtout en milieu rural que Dadié a voulu mettre en exergue pour valoriser la tradition hospitalière africaine en parfaite harmonie avec l'environnement. C'est pourquoi, les salutations sont adressées réciproquement à tous les membres de la famille sous une forme codifiée. Saluer n'est pas juste un artifice banal, c'est un acte social sacré, fondé sur un échange verbal ritualisé (de Latour, 198, p. 140). C'est pourquoi, les vœux sont réciproquement formulés. Cette réciprocité fonctionne comme une obligation destinée à préserver les valeurs que la salutation et les prières recèlent. Quelle que soit l'image que les individus dégagent à travers leur vestimentaire et accessoires de combats (flèches, arcs) qui ressemblent à ceux de la guerre, leur rencontre est synonyme de paix. Une scène qui déconstruit l'image de sauvages qui effarouchent dans les forêts africaines. Ce que Gabriel Navarre considère comme la véritable écofiction car basée sur une « vision intégrative de la réalité » et non sur une « vision cauchemardesque » de celle-ci (1980). Une vision qui se reflète jusque dans les discours des personnages.

2. L'évocation de la nature comme stratégie discursive

L'écriture au théâtre est constituée majoritairement du discours des personnages. Le discours implique, d'une part, la langue et son mode d'articulation ; d'autre part, le message véhiculé et la signification qu'il recèle. Ainsi, l'utilisation de la langue chez un auteur n'est jamais gratuite. Cet intérêt rejoint la pensée de G. Deleuze selon laquelle l'un des espaces

privilégiés à exploiter chez un auteur est sa langue car « la littérature représente une mise en variation de la langue, la construction d'une langue dans la langue » (1980, pp. 123-124). Sous ce rapport, il s'agit de découvrir que l'originalité du théâtre africain postcolonial réside dans l'articulation de leur langue (espace linguistique) à leur environnement géographique (espace naturel). D'ailleurs, le théâtre africain postcolonial met en scène la résistance des peuples africains à la colonisation. Cette résistance prend racine dans la prise de conscience et est exprimée à travers l'encrage du discours dans les éléments de la nature qui leur donnent force argumentative. Dans *Béatrice du Congo,* Mama Chimpa Vita constate la naïveté des Congolais qui se laissent tromper par les Bitandais et déplore la déchéance de son peuple par la métaphore animalière suivante : « Le boa se laisse manger par la brebis… » (B. Dadié, 1970, p. 71). Le « boa » représente le peuple congolais qui a perdu sa force au point d'être la proie des étrangers considérés comme une « brebis ». Ce qui est paradoxale car la brebis est d'habitude la proie du boa. Elle use aussi d'une métaphore animalière pour exprimer la métamorphose des congolais passant de peuple fort en peuple faible car selon elle : « Le lion va devenir caméléon… » (B. Dadié, 1970, p. 71).

Dans *Le chemin de l'honneur*, la prise de conscience de Lat-Dior du danger qui le guette est visible à travers sa réponse à la question de savoir ce qui se passera après la mort de Samba Laobé. Le roi réplique à sa tante conseillère, par cette fausse question métaphorique à laquelle il donne: « Où Linguère peut aller ce qui rampe si n'est que dans la haie vive ? » *(*T. Bâ, 1977, p. 48).

Le lecteur imprégné des traditions orales wolof, reconnaîtra aisément ce proverbe wolof qui s'appuie sur la métaphore reptilienne : *« Luj raam ci niak bi la diëm »* qui suggère le fait de deviner la finalité de toute action quand on connaît l'intention de son auteur. La métaphore prend la forme de la traduction littérale suivante : « Tout ce qui rampe se dirige vers la haie vive. » Lat Dior le formule à travers une question rhétorique car il devine l'intention de Borom Ndar, gouverneur des colonies, de se diriger vers lui pour le destituer puisque le chemin est balisé, c'est-à-dire, le prince Samba Laobé est assassiné. Pour lui signifier l'évidence d'une telle direction, Lat-Dior s'adresse à Linguère en des termes imagés dont l'interlocutrice connaît toute la charge symbolique. C'est pourquoi sa réplique est aussi métaphorique que la réponse de son interlocuteur : « Eh bien prépare à accueillir ce qui depuis Ndar et Ndande rampe vers Diadjeu (T. Bâ*,* 1977, p. 48).

De même, Lat Dior est conscient de l'attaque que Linguère lui suggère par ses propos, mais il se montre déterminé et lucide pour l'accueillir en usant toujours de la parole métaphorique en ces termes : « Je le vois venir… Que ce soit un serpent enfoui dans le sable brulant à cuire son venin, et qu'il se glisse dans ma chaussure et tisse un nid de mort, m'importe peu (T. Bâ, 1977, p. 48). La métaphore animalière du serpent qui se dirige vers Lat-Dior est une allusion aux envahisseurs français. Le roi en est conscient, mais n'a pas froid aux yeux. L'usage de la fausse question accompagnée de réponse au début de l'entretien explique d'ailleurs cette position. Elle se vérifiera au fur et à mesure que la trame avance car Borom Ndar notifie incessamment au roi du Cayor l'obligation de quitter le royaume. Lat-Dior refuse jusqu'à la mort car selon lui, il n'est pas question d'aller mourir à l'étranger. En combinant métaphore nécrologique et personnification, il l'exprime en ces termes : « Mon cadavre n'ira jamais engraisser la terre d'autrui alors que ma terre a soif de mon sang » (T. Bâ, 1977, p. 69). Déchiffrant naturellement le message codé qui se cache derrière les propos de son concitoyen, Linguère confirme les dires de celui-ci et répond également par le langage des proverbes métaphoriques : « L'arbre, dit-elle, ne s'abat jamais ailleurs qu'à son pied (T. Bâ, 1977, p. 69). Une tournure qui s'appuie sur l'élément fondamental de la nature, l'arbre, pour lui signifier, que son choix de mourir ne peut être porté nulle part ailleurs que sur ses terres car comme « l'arbre (qui) ne s'abat qu'à son pied », Lat-Dior, roi du Cayor, ne peut mourir ailleurs que sur sa terre natale, le Cayor, auquel il est inséparablement lié par la chair et le sang, le statut et le destin. Linguère manifestera la même dignité en déclarant sa disposition de passer de vie à trépas si toutefois son Damel meurt, pour ne pas le survivre dans le déshonneur : « Il n'est pire déshonneur pour une Linguère que de survivre à son Damel (T. Bâ, 1977, p. 41).

Dans *La tragédie du roi Christophe,* Césaire attribue aussi à ses personnages un langage conforme à leur identité historique. Leur langage reflète, en effet, le parler négro-africain fait d'images et héritée faisant référence toujours à l'environnement. Ainsi, Madame Christophe tente de faire prendre conscience à son mari du danger de son ambition démesurée consistant à imposer à son peuple des travaux titanesques que ce dernier ne peut pas supporter. Elle l'avertit en ces termes : « Christophe à vouloir poser la toiture d'une case sur une autre case elle tombe dedans ou se trouve trop grande ! » (A. Césaire, 1970, p. 58). La métaphore s'appuie sur l'architecture de l'habitat traditionnel fait de case ; construction fragile par laquelle Madame Christophe passe pour faire entendre raison à son mari.

En plus de ces mots liés à la nature et parsemés dans les répliques des personnages, des phrases intégrales reprises et transcrites textuellement en langue locale sont intégrées, mettant en exergue la dimension environnementale. Dans *Lat-Dior,* si elles ne sortent pas directement de la bouche des personnages, c'est généralement des proverbes qui ponctuent les répliques par l'entremise d'Une Voix (le chœur) et qui contribuent à décrire la réaction des personnages ou à expliquer le contexte de l'action dramatique en question. Pour expliquer la colère et la frustration exprimées par Lat-Dior et ses concitoyens à l'annonce de l'assassinat de Samba Laobé, le dramaturge recourt au langage des proverbes puisés encore dans les éléments de la nature. On note que ces phrases sont inscrites directement en Wolof avant d'être traduires en Français. Par l'intermédiaire de La Voix, on entend par exemple :*« Domi sendieng bo thia laal morom ma yengou »* [les gousses de l'arbre sendieng, touchez-en une, toutes les autres réagissent] (T. Bâ, 1977, p. 29). Lorsque Borom Ndar commande à Lat-Dior de sortir du Cayor, ce dernier oppose son refus catégorique en exprimant dans une sorte de délire verbale son impossibilité de s'exiler dans tout autre pays qui ne soit pas le Cayor :

> LAT-DIOR
> — Et bien le voilà mon royaume
> J'en suis et le centre et les frontières Au-delà c'est toi Borom Ndar
> Toi qui n'aie que haine pour moi parce que j'aime ma patrie comme toi la tienne,
> parce que je la respire ma parie comme je respire l'air des *niayes*, des *khours* et des *tounds* (T. Bâ*,* 1977, p. 67).

Pour camper les sentiments de révolte et de détermination qui habitent le roi au moment de profération de ces propos, Une Voix retentit en wolof magnifiant le courage de Lat Dior en s'appuyant sur un proverbe wolof construit avec la métaphore de la mer (désignant ici totem de la famille royale) comme signe de grandeur et de danger auquel s'identifie le héros : *Guédj m'bamboulân cou thia khouss tôy Cou thia khouss tôy,*[Les Guédj sont la mer immense, quiconque s'y aventure s'y noie] *(*T. Bâ, 1977, p. 68).

Dans un contexte colonial, les personnages usent de l'histoire pour inciter à la résistance. Mais, cet usage de l'histoire est corrélé à l'évocation des éléments fondamentaux de la nature. En premier lieu, la terre dont la dépossession par des forces extérieures en l'encontre des peuples Africains constitue le premier mobile de résistance en tant qu'élément fondamental qui se trouve être violée, agressé, voire extorquée. Pour alerter son pays de l'attaque imminente de la part des colons dont ils devraient faire face, Le Guerrier dans *L'exil d'Albouri* voit

l'envahissement du Cayor comme une expropriation géographique : « Bourba ! Des hommes couleurs de terre cuite sont venus de la mer. Ils déferlent à travers le Cayor : le Damel n'est plus. La terre des Ancêtres meurtrie, gémit et pleure […]. (Ndao, 1967, p. 27). La périphrase expressive de « la terre des Ancêtres » pour nommer le royaume du Cayor laisse entendre que l'appartenance est déterminée par le référent géographique « terre » qui prend le dessus sur la toponymie cayorienne. Le Cayor est avant tout la terre des Hommes de l'histoire, c'est-à-dire, espace, environnement de ceux qui ont consenti d'énormes sacrifices pour fonder ce royaume, le défendre au prix de leur vie pour le préserver et le transmettre aux successeurs. Ainsi, la personnification de cette terre « meurtrie (qui) gémit et pleure […] » révèle la consternation de tout un peuple qui voit son environnement, un legs géographique ravagé par les colons, or comme l'affirme Mory, le griot de B. Z. Zaourou, dans les *Sofas*, « la terre des ancêtres est un patrimoine sacré » (B. Zaourou, 1983, p. 27). Ce qui accroît la charge pathétique de la personnification. Par cette figure de style, le personnage exprime son désarroi, et cherche par le pathos à toucher la fibre patriotique de ses concitoyens en suscitant chez eux le sentiment de frustration pour les inciter à la révolte.

Dans la pièce de Dadié, on retrouve cette évocation du passé adossé aux éléments de la nature pour appeler à la résistance. Les personnages en usent pour renforcer cette position. Dona Béatrice, l'héroïne éponyme interpelle ses compatriotes congolais par l'usage d'une périphrase où elle invoque ses ancêtres et les animaux totems qui symbolisent leur force pour désigner les hommes et les femmes de son peuple et les appeler à venir défendre leur patrie. L'héroïne déclare : « Où sont-ils les hommes du Zaïre…ceux qui hier affronter le léopard et l'éléphant à la sagaie ? Où sont-ils les valeureux enfants du Zaïre, les descendants de Mini Aloukeni, de Nzinga Mbemba ? » (B. Dadié, 1970, p. 13). Par cette tournure, Dona Béatrice puise dans le mythe les arguments de son discours pour rappeler au peuple congolais leur devoir de résistance au nom de leurs ancêtres et leur terroir consubstantiellement lié à l'élément naturel du fleuve. En effet, « Mini » est la femme, ancêtre primordial des *«ba-kongo »* (peuples du Congo) et *« Nzinga »,* le mari avec lequel elle forme le couple fondateur du royaume. Or, *« Kongo »* signifie « allié de la panthère », expression tirée de *« Ko-ngo ».* Il en découle le mythe du chef léopard, le protecteur du royaume. En cas de graves dangers, les populations accouraient vers lui pour trouver refuge. *« Tuele ku Ngo »* en langue locale pour signifier [Nous allons chez le léopard]. C'est donc la phrase raccourcie *« ku Ngo »* qui aurait donné naissance à Kongo, rapporte Arol Kethchiemen (2014).

Ce rappel du lien généalogique originel par l'héroïne aura pour fonction de ressusciter le sens du patriotisme des congolais et les pousser à la révolte. Et à ce niveau le discours s'appuie également sur les éléments de la nature, en particulier, la faune et la flore du terroir. Deux hommes lancent :

> DEUX HOMMES
> — Dans la forêt des monopoles, nous aurons le monopole de la colère
> Plus loin, tout le peuple reprend :
> LE PEUPLE
> — De nos bouches soufflera le typhon qui purgera la terre des injustices (B. Dadié, 1970, pp. 115-116).

Ce langage métaphorique n'empêche pas de déceler la charge révolutionnaire qu'il véhicule. Le futur employé dans les répliques a valeur de futur proche car il n'y aura pas d'écart temporel considérable entre le projet de destruction formulé et son actualisation (Kerbrat, Orecchioni, 1980, p. 84) par Deux hommes qui passent à sa réalisation : « Nous avons brûlés des champs de canne à Sao Thoga (B. Dadié, 1970, p. 116).

Dans *l'exil d'Albouri,* les prestations de serment sont aussi des moments pendant lesquels la parole imagée trempée dans la nature se déploie comme gage d'engagement à la résistance anticoloniale. Pour faire part de sa disposition à combattre contre les colons quel que soit le prix, Sangoly en donne la preuve à travers cette métaphore végétale de la calebasse qui suggère ses aptitudes physiques abdominales: « Ces rondelles de calebasse dans mon ventre retiennent mes boyaux. J'en ai quatre qui sont témoins des blessures qui m'ont mis dans l'intimité de la mort. (T. Bâ, 1977, p. 54).

La métaphore de la calebasse pour désigner ses abdominaux est significative, car la calebasse dans l'imaginaire africain ; fruit du calebassier, elle symbolise la dureté et la longévité. Sangoly montre qu'il est un vaillant et coriace combattant qui a fait ses preuves dans les champs de bataille.

Un autre officier de Lat-Dior, Daw Mbaye exprime sa détermination à combattre jusqu'à la mort par la métaphore des coups de pilon suggérant qu'il est prêt pour la célébration de son deuil selon les rites traditionnels des offrandes funéraires en stipulant : « Le mil sacré de mes funérailles attend, dans les mortiers, la danse des pilons annonçant ma mort (T. Bâ, 1977, p. 81).

La situation d'énonciation (prestations de serment) oblige que chaque personnage mobilise

les stratégies nécessaires pour persuader l'auditoire (ses concitoyens) de la sincérité de son engagement en vue de le persuader (Adam, 1992, p. 116).

En disant à Lat-Dior son erreur de se séparer de son ancien compagnon Demba War, Linguère lui rappelle la bravoure de ce dernier par la double métaphore « du pilon » et « du couscous » par ces termes : « Demba War par contre était un lourd pilon ; quiconque voulant s'en passait était d'avance assuré de ne pas manger du couscous (T. Bâ, 1977, p. 44).

Dans la culture africaine, wolof en particulier, le pilon symbolise la dureté et la force de frappe. Le fait « de ne pas manger du couscous » traduit le fait de ne pas avoir assez de force pour piler le mil à cause de la lourdeur du pilon assimilé à Demab War. C'est pourquoi, Linguère use de cette métaphore pour signifier à Lat-Dior son erreur de ne pas s'allier à lui.

Dans un autre registre, on observe des métaphores à travers lesquelles les personnages cherchent à déchiffrer le sens des événements présents pour présager des lendemains meilleurs. C'est le cas lorsque le griot Mory Fin Jan dans *les Sofas* de Bernard Zaourou devine les mystères de l'avenir par une lecture symbolique de la nature.

MORY FIN JAN

— Le mil vivra le temps des étoiles migratrices mais renaîtront les fleurs de sorgho. Germeront les graines de maïs à barbe rouge… Fleuriront les plaines tant que passeront, calmes et sereines, fécondantes aussi, les eaux royales du Djoliba. Sais-tu le temps que dure un éclair, même au plus fort de l'orage ? (Zaourou, 1983, pp. 48-49)

Détenteurs des secrets de la parole en Afrique, les griots sont maîtres dans l'art de parler. En des temps de souffrances, ils peuvent apaiser les peuples, en plus de les galvaniser. Par la magie du verbe, ils cherchent à construire l'espoir d'un avenir meilleur pour pousser à l'action. Ils sont investis alors du statut d'« hommes communicants » (Ghiglione, 1989, p. 24). C'est le griot des *Sofas* qui se charge d'une telle mission ; il use de son talent oratoire par l'emploi du langage des signes : le temps court de « la migration des étoiles », la renaissance des « fleurs de sorgho, la germination des graines de maïs, le fleurissement des plaines », l'évocation de « l'éclair et de l'orage », symbole des temps de bonheurs et des temps de difficultés ; toutes ces images évoquées sont exprimées par un langage qui déborde le registre commun. S'appuyant sur le champ lexical de la nature « étoiles, fleurs, sorgho, graines, maïs, orage, éclair, plaines » il présage la fin imminente des temps durs de la colonisation et l'avènement d'un monde

nouveau caractérisé par l'abondance. C'est ce qui justifie, d'ailleurs, l'emploi alternatif du présent à valeur gnomique et du futur de l'indicatif dans sa valeur de base qui inscrivent la déclaration dans un futur réalisable.

Conclusion

La mise en scène de l'Afrique à travers une écriture dramatique réaliste révèle la place importante de l'environnement dans la vie des Africains. Dans un contexte où les effets de la colonisation se faisaient encore sentir avec une urbanisation galopante entrainant la destruction du patrimoine naturelle, les dramaturges ont rappelé le rôle essentiel de la biodiversité en Afrique et son rapport avec la communauté, elle-même élément de ce vaste ensemble (Levin, 2011). C'est pourquoi, au lieu de se plier aux exigences de l'esthétique classique ou de la scénographie artificielle, ils ont su utiliser l'environnement comme espace scénique naturel en le dévoilant dans toute sa diversité. Sous la plume des dramaturges, il apparaît comme une vaste scène où chaque élément joue son rôle sans impacter le milieu. Il est aussi ce grenier linguistique où les locuteurs puisent leurs outils discursifs comme stratégie d'argumentation, de persuasion et de résistance. En mettant en valeur la nature et ses éléments, les dramaturges des indépendances se positionnent alors comme les avant-gardistes d'une écofiction africaine qui milite en faveur de la préservation de la biodiversité à travers un théâtre immersif qui se joue hors des espaces du théâtre à l'italienne.

BIBLIOGRAPHIE

BA Thierno, 1977, *Lat-Dior, le chemin de l'honneur.* Luxembourg : Litho Bourger

BOILEAU Nicolas, 1674, *L'Art poétique* [1674], Paris, Hachette

BOTO Eza, 1954, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine

DADIE Bernard, 1970, *Béâtrice du Congo*, Paris, Présence Africaine

BRUNO de Latour, P., 1980, « A propos de rituels de salutation dans deux sociétés africaines. Essai pour préciser le statut de la parole » *Essai pour préciser le statut de la parole. In: Enfance, tome 33, n°4-5, 1980. Congrès international de psychologie de l'enfant,* p.140.

DIAKHATE Ousmane, « De l'espace théâtral », in « Les Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines », N° 19, 1989, p. 58

DIOP A. Oumy, 1985, « Réflexions sur le théâtre Africain précolonial et contemporain ». In : *Quelthéâtre pour le développement en Afrique,* Dakar : N.E.A, p. 82.

FOHR, Robert, 2014, *Du décor à la scénographie*, éd. L'Entretemps, Montpellier.
NAVARRE Gabriel, 1980, *Earthworks: Ten Years on the Environmental Front.* San Francisco: Friends of Earth. pp. 218–219.

GUIGLIONE, Rodolphe, 1989, « Discours et attitudes : La notion de consistance à propos du politique, Hermès, La Revue, CNRS éd., 1989/2 (n° 5-6), p.201-218.
KERBRAT- ORRECHIONIE, Cathérine, 1980, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

KETCHIEMIEN, Arol, 2014, *Dictionnaire de l'origine des noms et surnoms de pays africains,* Favre 2014

LEVIN, Jonathan, 2011, *The Cambridge History of the American Novel.* Cambridge University Press.

NDAO, Ch. Aliou*.,* 1967, *L'exil d'Albouri.* Paris : Présence Africaine.
NIANE, D. T., 1960, *Sounjata ou L'épopée mandingue,* Paris, Présence Africaine.
PAVIS, Patrice, 1987, *Dictionnaire du Théâtre,* Messidors/Editions Sociales.

PAULME Denise. *Structures sociales traditionnelles en Afrique Noire*. In: Cahiers d'études africaines, vol. 1, n°1, 1960. pp. 15-27.

TRAORE Bakary, 1958, *Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris, Présence africaine
VINCILEONIE, N*.,* 1986, *Comprendre l'œuvre de B.B.Dadié*. Paris : Saint-Paul
ZAOUROU, B. Zadi. [1968], *Les Sofas,* 1983, Paris, l'Harmattan