

LA THEATRALITE DANS LE CRI DE LA FORET DE HENRI DJOMBO

Par Claude Giscard Makosso

Université Marien Ngouabi

Résumé : La théâtralité c'est à dire, le théâtre des apparences sociales (*L'avenir est dans ma tête, Vous mourrez dans dix jours*), l'extension du cadre théâtral (*Cri de la forêt*) et l'éclatement du cadre social (*Gahi ou l'affaire autochtone*), est une posture consensuelle et énigmatique (de par les fonctions occupées) chez l'auteur. La notion de thématique spatiale qui transparait dans *Le cri de la forêt* contribue à définir les significations profondes de l'univers du dramaturge, mais aussi certaines caractéristiques de son style. Cependant, pourquoi après le roman l'auteur aborde-t-il le théâtre ? Et pourquoi parler du cri de la forêt ? Mon théâtre est « simple et doit éduquer » dit l'auteur. Aussi, nous étudierons dans un premier temps, les origines et l'évolution stylistique de l'espace théâtral chez Henri Djombo et, dans un second temps, l'approche psycho-esthétique du rôle de la forêt, élément naturel dominant dans son théâtre. Au delà de l'aspect réaliste de la création djombonienne, nous dégagerons deux hypothèses ayant trait aux éléments d'une fantasmagorie latente, discrète nous renvoyant tantôt chez Bachelard, tantôt aux références freudiennes et jungiennes. L'objectif visé étant de faire apparaître l'espace construit en tant qu'espace psychique ou encore le spectacle dans le spectacle (emboîtement scénique et narratif, réversibilité du spectacle) et la scène métaphorique (théâtralité de l'espace scénique, spectacle du quotidien, scène de l'abattage de l'arbre exprimant une alerte, théâtralité et violence faite à la forêt). Somme toute, quelle conclusion tirons-nous de ce catalogue si riche et sur la dominance des caractères ou personnages ?

Mots clés : théâtralité, cri, forêt, espace, style.

Abstract : Theatricality, meaning the theater of social appearances ("The Future is in My Head," "You Will Die in Ten Days"), the extension of the theatrical framework ("Cry of the Forest"), and the breakdown of the social framework ("Gahi or the Indigenous Affair"), is a consensual and enigmatic stance (due to the roles occupied) by the author. The notion of spatial thematics that emerges in "Cry of the Forest" helps define the deep meanings of the playwright's universe, as well as certain characteristics of his style. However, why does the author turn to theater after the novel? And why talk about the cry of the forest? "My theater is simple and must educate," says the author. We will first study the origins and stylistic evolution of the theatrical space in Henri Djombo's work and, secondly, the psycho-aesthetic approach to the role of the forest, a dominant natural element in his theater. Beyond the realistic aspect of Djombo's creation, we will outline two hypotheses related to elements of a latent, discreet fantasy, referring sometimes to Bachelard, sometimes to Freudian and Jungian references. The aim is to reveal the constructed space as a psychic space or the spectacle (scenic and narrative embedding, reversibility of the spectacle) and the metaphorical scene (theatricality of the scenic space, spectacle of everyday life, scene of the tree felling expressing an alert, theatricality and violence done to the forest). All in all, what conclusion do we draw from this rich catalog and the dominance of characters?

1. Introduction

Le synopsis de la pièce montre que, *Le Cri de la forêt*, publié en 2014 aux Editions Hémar de Brazzaville est d'abord une comédie en quatre tableaux se déroulant à Mbala, un village fictif. Le chef Kamona de Mbala force ses sujets, les villageois bûcherons à se livrer à l'abattage illégal et systématique du bois de chauffage, avec tous les revenus en dollars qu'il empoche. Kamona se sert de son serviteur et confident Tambou, un « factotum de maison » qu'il charge d'aller vendre du bois au marché, pendant qu'il se prélasser, dort et rêve de bois et de dollars. Le gouvernement de ce pays fictif envoie un émissaire, sorte de garde forestier appelé Le fonctionnaire pour mettre en garde les habitants de ce village contre la déforestation excessive. Et surtout, les tenir informer de la nouvelle législation forestière en cours, c'est à dire, l'interdiction sous peine de lourdes sanctions : d'abattre illégalement les arbres, de mettre les feux de brousse et de braconner les animaux. Peu réceptif au message du garde forestier et prenant son insistance et ses avertissements pour de l'impolitesse envers leur chef Kamona, les bûcherons manquent de tuer Le fonctionnaire dans une action de foule. Ce dernier s'extirpe grâce à l'intervention de Kamona qui lui ordonne de quitter illico leur village, alors même qu'ils menacent d'abattre sauvagement tous les arbres de leur village. Toubouli, le jeune neveu de Kamona est d'accord avec Le Fonctionnaire que « la forêt est un bien commun qui doit être géré de manière parcimonieuse et durable », puis ordonne son oncle de quitter la réunion. Avant de partir, Toubouli promet d'étudier et de devenir garde forestier.

Quelques jours plus tard, Kamona et les villageois de Mbala sont interpellés devant le tribunal administratif. Leur chef Kamona est accusé pour le motif d'agression de son peuple contre le Fonctionnaire et l'abattage continu et illégal d'arbres. Alors que Mamie (femme de Kamona) tente de rallier les villageois pour défendre la cause de son mari, ces derniers le lâchent et discutent déjà de sa succession. Plus tard dans la pièce, une calamité s'abat sur le village Mbala : la pluie cesse de pleuvoir, elle se raréfie même et les habitants souffrent de famine. Pour conjurer le mauvais sort, Kamona offre de nombreux sacrifices à ses ancêtres pour qu'ils fassent pleuvoir la pluie, mais la situation ne s'améliore point. Toubouli le neveu, parti étudier, rentre avec un Doctorat en écologie. Il tente de dissiper les soupçons infondés de sorcellerie comme cause de rareté des pluies, expliquant scientifiquement comment la déforestation en est la cause principale. Le chef Kamona reçoit un journal avec sa photo en couverture et une lettre que son neveu lit puis interprète pour lui.

La lettre de la sous-préfecture indique clairement que le gouvernement a déclaré Mbala zone sinistrée et ordonne aux villageois de quitter leur village pour se réinsérer dans un grand village situé à 500 kilomètres au Nord. Persuadés par Toubouli de ne pas se battre contre le gouvernement, les villageois partent pour le Nord, le cœur lourd et serré. Kamona qui se voyait enterrer aux côtés de ses ancêtres accepte de partir. Le chef du « new » et grand village où ils ont migré se trouve être le Fonctionnaire fraîchement intronisé à la suite de sa mission sur Mbala. « Etre contesté, c'est être constaté » (De Victor Hugo/Tas de pierres). Confus et mis en évidence devant ce retournement voire renversement de situations, les ex-habitants de Mbala font amende honorable. Ils s'excusent auprès du nouveau promu et regrettent donc leur ignorance et leur mauvais comportement. Comme par coïncidence, les habitants de Mbala débarquent dans le grand village le jour où une opération nationale de plantation d'arbres est organisée « Green Country ». Invités par Le Fonctionnaire, les villageois de Mbala rejoignent les habitants du grand village pour planter les arbres. Présenté comme tel, *Le cri de la forêt* demeure un genre littéraire didactique et instructif, dont la représentation sur scène permet aux spectateurs d'appréhender une claire compréhension des faits évoqués.

La problématique soulevée dans cette œuvre est le changement climatique et son corollaire la dégradation de l'environnement, en particulier l'extraction abusive des forêts ressources et le déboisement. En employant la métaphore d'une forêt qui crie, pleure, hurle, la pièce soulève dans cette personnification de nombreuses questions pertinentes qui méritent d'être examinées par *l'écocritique*. Cette méthodologie empruntée à Ursula K. Heise (2008) est une étude de la nature et des arts de manière à être adaptée à des lieux

spécifiques ainsi qu'aux forces de la mondialisation ; c'est-à-dire qu'ils plaident en faveur d'une critique littéraire au sens du lieu et sens de la planète. L'écocritique est fondée sur l'hypothèse que l'art et la littérature peuvent stimuler le changement des mentalités et impulser l'action politique dans le monde réel, qu'ils peuvent contribuer à une prise de conscience effective et efficiente des problèmes environnementaux.

Comme Sony Labou Tansi qui dit : « Je crie et j'écris » traumatisé par les maux qu'il observe au sein de sa société et dont il dénonce à travers l'écriture ; Henri Djombo, lui dit, lors de l'échange littéraire de Janvier 2024 dans sa résidence privée avenue Bayardelle : « J'écris et je crois aussi ce que je dis, cela reste conforme à la vision de ma vie, c'est-à-dire avoir le courage de ses idées et de ses actes. » Le cadre est posé, l'œuvre est intimement liée à la vie de l'auteur qui a très tôt côtoyé dans son enfance et son village d'Eyniellé, cet univers verdoyant et frelaté de la nature. C'est ce qu'il traduit également dans son théâtre, qui est un théâtre simple, attaché à la vie, conçu pour éduquer et interpeller les masses face à l'urgence climatique. Finalement, c'est un engagement que l'auteur exprime dans ses écrits. Le théâtre y relatif a une genèse qui est intimement liée à la déforestation. Il s'attaque à l'actualité en cours, à restaurer la place de l'arbre sacré (figure tutélaire) dans nos vies. Et la valeur de l'art avec sa portée didactique, esthétique et sociale est magnifiée encore dans *Les Bénévoles (2015)*, une œuvre dans laquelle, on voit les héros qui sont formés pour éduquer et sensibiliser la population sur les questions environnementales. En analysant avec profondeur l'œuvre de Henri Djombo, deux hypothèses ayant trait aux éléments d'une fantasmagorie latente, discrète se dégagent et nous renvoient tantôt chez Bachelard, tantôt aux références freudiennes et jungiennes. L'univers de l'auteur avec cette quête du « bonheur possible de ses personnages » qui transparaît dans ses œuvres est à rechercher dans son enfance et dans ses fonctions avec cet engagement pour la protection de l'arbre.

L'objectif visé ici étant de montrer que le théâtre de Henri Djombo est particulièrement « instructif » pour nous faire comprendre d'une façon vivante, circonstanciée et globale, l'esprit et les comportements d'une époque. Il éclaire les structures sociales. Mais il importe d'examiner les rapports entre les représentations sociales de Henri Djombo, les formes théâtrales, les structures spatiales qui contribuent à les organiser et à les signifier. Il est aussi nécessaire de distinguer l'analyse consciente d'une société par le dramaturge. Le lien entre les signifiés sociaux et les signifiants théâtraux peut-être étudié, par exemple, à travers deux aspects de *la théâtralité djombonienne*. Le premier aspect concerne la comédie que les personnages se jouent entre eux et à eux-mêmes. Le second aspect concerne l'engagement de l'auteur sur la protection de la forêt qui est un acte éminemment politique. Le théâtre de Henri Djombo ne masque en rien des enjeux politico-patriotiques.

1- Les origines et l'évolution stylistique de l'espace théâtral

Sous le mode risible (on corrige les mœurs en riant), le style de Henri Djombo est grave, quasiment janséniste. Qu'est-ce qui est à l'origine de cette rigueur? La tradition africaine? Ou est-ce la conséquence de l'éducation reçue au village? En effet, cette sensibilité de l'auteur interpelle, tant son texte théâtral délivre plusieurs enseignements aux spectateurs de la parole héroïque qui se veut instruction, mise en garde et prévention des risques et conséquences climatiques. Dans l'œuvre, le sacrifice du chef Kamona, c'est à dire les libations, le vin versé auprès de l'arbre connote l'imploration des ancêtres, la bénédiction, le pouvoir et la force surnaturelle qu'il est censé incarner. La subjectivité de ce héros déchu montre la récupération d'un mythe de la re-création. Son domaine devient (par ses mauvais actes) celui du pouvoir de l'imposture et d'une conversion de la force intérieure en un leurre. Nonobstant cette attitude hypocrite, ce chef incarne aussi l'héritage spirituel africain en convoquant l'esprit des ancêtres face à la calamité et, en demandant aux jeunes révoltés par cette situation, de se joindre à lui dans une communion fraternelle. D'après M. Eliade (1980, p.13-14) :

Le symbole révèle certains aspects de la réalité les plus profonds qui défient tout, au moyen de la connaissance. Les images, les symboles, les mythes, ne sont pas des créations irresponsables de la psyché : ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction : mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être.

L'influence de ces éléments naturels ou surnaturels est telle qu'ils donnent une certaine texture théâtrale et une coloration à l'œuvre de Henri Djombo. Ce qui traduit à la fois l'univers personnel du dramaturge (référence aux abattages et feux de brousse qu'il a connus dès sa tendre enfance) et son engagement politique « le feu est

présent dans mon théâtre, il naît d'un choc, le feu purifie, il clarifie certaines situations quand on a passé l'épreuve du feu les solutions apparaissent.»

En se référant à l'abattage, au feu, le réalisateur convoque la notion de violence présente également dans son théâtre, mais qui est une résurgence des images du passé. Les plus profondes racines de Henri Djombo sont au milieu des forêts et des feux de Brousse. Et donc, les images de violence, d'abattage des arbres et des feux de brousse présentes dans son théâtre illustrent le grand thème de la Renaissance, du sacrifice, de la puissance « magique » du sang versé (celui des arbres à travers la sève qui dégouline lors de l'abattage), évocateur de fertilité. Cela est à rattacher au symbolisme de la destruction servant à reconstruire, de la mort de l'arbre précédant la renaissance à travers le reboisement ou l'action de la « Green country » orchestrée dans le grand village par le nouveau Maire, en l'occurrence Monsieur Le Fonctionnaire. Depuis Freud, on sait que l'inconscient dirige l'homme à son insu et le dramaturge n'échappe pas à cette règle. L'inconscient est beaucoup plus « poétique », plus « philosophique », plus « mythique » que la vie consciente, car il aide l'homme à se délivrer, à parfaire son initiation. La référence à Bachelard s'impose ici. En effet, dans *L'eau et les rêves*, G. Bachelard (1942, p.171) évoque des « attitudes irréflechies » qui président à la résurgence « d'images favorites que l'on croit puiser dans les spectacles du monde et qui ne sont que des projections d'une âme obscure. » Il ajoute aussi que « le réaliste choisit sa réalité dans la réalité.»

C'est aussi ce que Henri Djombo explique lui même en ces termes :

Il m'arrive d'oublier le scénario et de prendre des images qui s'imposent à moi, que les intuitions m'inspirent et ces images prises sur le vif ou le terrain sont les meilleures car elles traduisent mieux ce que je voulais exprimer. A chaque fois que j'oublie de les prendre, je passe à côté de quelque chose d'important. Je crois que cette poésie vient de l'intérieur, elle vient de la nature elle-même. Elle devient partie intégrante parce qu'elle me prend et j'adhère. C'est pourquoi je pense que je ne crée pas, mais je participe à quelque chose. (H. Djombo, entretiens autour des conférenciers *in* résidence de Janvier 2024)

Tout comme lorsqu'il s'exprime sur l'objet étudié après une représentation de sa pièce au Congo-Brazzaville : Tout au long du spectacle, la forêt subit les agressions des humains. Elle est coupée en désordre. Elle ne peut plus se régénérer. Elle est blessée tous les jours. Et elle meurt peu à peu jusqu'à ce qu'elle disparaisse. Et ce n'est qu'après que les humains comprennent l'importance de la forêt. Le rôle que joue la forêt sur terre est pour les humains.» (Vidéo Youtube consultée récemment en Août 2024).

On décèle chez Henri Djombo une souffrance causée par le choc du rêve (préservation de la forêt vierge) et de la réalité, la déforestation ou l'abattage des arbres. Cette attitude peut sembler paradoxale et énigmatique de par les hautes fonctions occupées, pouvait-il être à la fois juge et parti? Surtout quand on connaît (formé en URSS dans la gestion forestière) le combat qu'il mena pour préserver la forêt avec des contributions importantes dans des colloques et organisations internationaux? Et, le rythme de l'abattage des coupes destinées à l'export, s'est accentué dans le bassin du Congo, selon Megevand et collectif (2013, p.1-20) dans les années 2000-2013. Rythme parfois décrié ou dénoncé par les ONG comme Green-peace. Faut-il y voir là une prise de conscience? Une distance de l'auteur vis à vis de la politique de l'abattage des arbres dans son pays? Cependant, cet engagement citoyen de l'auteur est-il une sorte de casuistique (cas de conscience), de « mea culpa » ou une thérapie? Ou encore faut-il distinguer l'homme, animal politique, de l'écrivain ou l'artiste? La double présence : l'un c'est l'autre, c'est l'énigme. On ne peut même plus les distinguer dans tous les sens du terme. La société de masque institue donc un autre qui assure une place et un sens dans le procès qui le fonde, ou plutôt l'autorise. En effet, l'homme naturel est destitué et le nouvel être sapiens est institué. Toujours est-il, les images du rêve de protection de la forêt se matérialisent chez l'auteur, il a une vision prémonitoire lorsqu'il parle de la forêt qui meurt peu à peu. Nous assistons donc à un changement de posture existentielle dans cette modalité qui produit l'individuation de l'homme. On songe dans ce cas à C.G.Jung (1971, p.527) affirmant que :

les rêves ne se constituent qu'à partir de souvenirs et de tendances refoulées (infantiles), et les contenus de la psyché ou bien sont purement personnels ou bien ils sont impersonnels. Ils proviennent de la conscience collective.

L'intérêt du théâtre comme spectacle et représentation laisse une place en creux, celle du reboisement qui doit advenir par l'action de « la Green Country.» L'auteur essaie de rétablir à temps son équilibre par une tentative

de synthèse entre réalisme et idéalisme. C'est un théâtre de synthèse qui étreint totalement la vie. Mais aussi la création artistique est comprise comme la solution du conflit intérieur de l'artiste, le principe même de sa réconciliation avec lui-même. Son attachement à cet élément spatial qu'est la forêt est celui de son expérience intime. Aussi, il le « retrouve » lorsqu'il le décrit dans son oeuvre. Dans ce sens, l'oeuvre, l'esthétique et le dramaturge sont inséparables. Cependant, Henri Djombo joue au théâtre pour exprimer aussi un désir, celui du changement, de voir les populations reformater leur « logiciel » sur les pratiques forestières en cours et enfin, voir les politiques gouvernementales changer de système pour le bonheur des peuples. D'où le glissement ou la transposition de l'écriture romanesque vers celle théâtrale pour porter davantage sa *voix* et montrer la *voie* dans ce registre inter-médial. Dans *Qu'est-ce que l'art* (Dérives Tv), J. Luc Godard s'exprimant pense que « L'art théâtral est une façon de vivre ». Cette façon de faire du théâtre, d'user le langage de la passion chez Henri Djombo ou de transposer les pratiques forestières, la réalité humaine dans le théâtre est aussi une manière de vivre. Aussi, le dramaturge passe par des différentes phases de la création artistique pour aboutir à la matérialisation de son oeuvre. Il projette son imaginaire sur les choses et les êtres. Il arrive qu'il soit en avance par rapport à son temps (vision prophétique), c'est à dire que la projection de son imaginaire se matérialisant dans l'image théâtrale coïncide avec une réalité sociale contemporaine.

1.1- Les procédés stylistiques

Ce dramaturge de « combat » essaie « d'exprimer un point de vue non sur la classe populaire mais de la classe populaire » en réaction à l'action politique de Monsieur Le fonctionnaire et de ses succédanés gouvernementaux. Son théâtre met en scène les défavorisés, les déclassés, les exclus du redressement économique du pays qui tentent dans les villages massivement touchés par le chômage, de survivre en se livrant parfois à des actes illégaux : abattage des arbres, feux de brousse, braconnage. Mais le regard porté sur les héros de ce théâtre est dénué de jugement et plutôt compassionnel et, l'attention du dramaturge se focalise sur les réactions de leurs personnages face à la crise climatique et à l'exclusion du travail. Cette capacité à aborder des sujets/problématiques forestières n'interdit pas, et c'est une spécificité de la mise en scène de Koagne, l'humour, souvent noir, avec un scénario relevant parfois de la comédie (de Molière) qui leur donnent une touche de légèreté et participent de leur efficacité à sensibiliser le spectateur sur des problèmes graves sans se lasser. Son théâtre en tout cas empreint d'une grande humanité s'appuie sur le renforcement (scène du reboisement) des relations de fraternité et de solidarité Nord-Sud qui, sont parfois les seules lueurs d'espoir dans l'univers sombre des protagonistes du village Mbala. Aussi, ce théâtre de Henri Djombo s'inscrit dans une veine sociale, axé sur le réalisme et le traitement des sujets qui touchent à la condition humaine des pauvres comme le suppose A. Malraux (1933).

L'imagerie de la forêt hurlante ou de la déforestation c'est à dire, de l'abattage de l'arbre avec ses branchages, ses feuilles et ses racines exprime le déracinement de la vie. La personnification de l'arbre symbolise la vie débordante du personnage qui jouit de ses privilèges et exerce ses responsabilités dans la communauté dont il fait partie. L'arbre jouit de sa liberté comme ses semblables dans un espace verdoyant où grouille toute une vie végétale et animale. Aussi, lorsqu'il est abattu, il hurle et laisse couler une sève blanche. Cette image de sève blanche est celle du sang qui gicle du cœur de l'arbre. Elle est appelée à une analogie entre la couleur rouge du sang et celle du soleil couchant (dissolution du soleil couchant comme anéantissement de la vie). Cependant, elle révèle la projection d'une impression funeste : celle d'un arrêt du cœur de l'arbre qui cesse de battre. La sève disons le sang de l'arbre symbole de la vie, renvoie dans la scène d'abattage à la mort parce qu'il est éjecté au dehors et ne circule plus dans le corps de l'arbre. L'image des arbres « sacrés » est ici symbolique. Les arbres ont un double rôle de protecteur et de gardien, ils protègent des regards extérieurs, empêchent toute évasion, et par leur cime élancée vers le ciel, rapprochent de Dieu. L'imagerie/personnification de l'arbre est prônée également par cette anecdote contée par le dramaturge (entretiens du 09 Juin 2024), lorsque pour sauver/soigner une personne humaine, on procéda à un rite de pardon à l'arbre. Avant d'arracher l'arbre à la vie, on lui parle en expliquant le bien fondé de son sacrifice, tout en lui offrant pour le récompenser de sa vie terrestre perdue, une pièce. En revenant sur ce fait anecdotique, Henri Djombo témoigne de sa propre permanence et revit cette scène par la magie du souvenir. La mémoire mnémotechnique devient un miroir

magique qui rejoue la scène et lui procure une éternité. Cependant, la représentation de la forêt hurlante est le fait surtout de ce que N. Rob (2013, p. 20) qualifie de « violence lente et environnementalisme des pauvres », c'est à dire ce départ forcé des pauvres villageois qui crient et pleurent, en quittant le cœur serré dans une sorte de déchirement leur village :

Comme sous l'effet d'une bombe, les villageois se lèvent, se contorsionnent et tombent d'émotion. Puis une longue procession se meut en direction du Nord. Une mélodie funeste l'accompagne. Les enfants et les femmes pleurent. Ils marchent et devant eux le désespoir d'un horizon désert. (2012, p.54).

Les procédés stylistiques du dramaturge sont révélateurs de sens. La forêt desséchée devient orpheline et désaffectée au départ des villageois. Le processus de « zombification » (R. Depestre, 1970) et de la déchéance sociale est, comme le stipule J. Ziegler (1975, p.318), ainsi entamé. Tel un enfant malade abandonné à son triste sort par ses parents déchus, la forêt se déconnecte de la fusion humaine pour mourir de sa belle mort. Dans cette hécatombe, les oiseaux à leur tour, se cachent sous le feuillage pour mourir. « Tout ce qui est mort comme fait est vivant comme enseignement. » (De V. Hugo/Notre dame de Paris) Un ancrage référentiel prédomine dans cette oeuvre mais également un « écosystème littéraire » ; sorte de brassage des arts ou de passage d'un genre à un autre. Le rap engagé (musique urbaine touchant les jeunes) est invité à participer dans ce concert des arts, dans la scène du reboisement. On peut parler dans ces conditions de continuité, d'homologie entre la réalité et l'oeuvre du dramaturge. Il arrive que ce que le dramaturge avait prévu dans son scénario encore en confection, se matérialise dans la société. Il faut appréhender ce départ forcé des villageois sous le prisme d'une bonne lecture ou observation du fait social par l'auteur, et que ses prévisions se sont avérées justes. De nos jours, certaines îles s'inondent du fait de la montée des eaux, poussant leurs habitants à se déplacer. Il arrive aussi qu'il invente un nouveau lexique, voire une nouvelle spécialité en formation doctorale avec l'obtention du Doctorat en écologie par le neveu Toubouli. L'oeuvre d'Henri Djombo est riche de propos.

Dans *L'avenir est dans ma tête* ou *Vous mourrez dans dix jours*, le théâtre des apparences sociales affleure. L'éclatement du cadre social se manifeste dans *Gahi ou l'affaire autochtone* voire *Sara, ma belle cousine*. L'art doit être d'abord l'expression du vécu. « Il vient une heure où protester ne suffit plus : après la philosophie, il faut passer à l'action » (De V. Hugo/ Les Misérables). Mais quand la fiction côtoie la réalité dans *Le Cri de la forêt*, cela donne une extension du cadre théâtral. Ainsi, la métaphore théâtrale consiste à assimiler les comportements des personnages à un jeu de rôles sociaux et, au moment du tournage, les éléments extérieurs viennent enrichir l'oeuvre. Cette façon de les faire jouer sur scène accentue l'aspect de concentration théâtral du décor et souligne aussi la métaphorisation scénique de *l'hypocrisie sociale*. Les gens passent outre les préconisations du développement durable pour leurs intérêts pécuniaires. Les dialogues circulent entre la parole et le silence du narrateur, ce qui permet au spectateur de prendre contact avec la mémoire collective de l'auditoire. Cette esthétique de la parole du narrateur dans *Le cri de la forêt* est fondée sur la litote, l'euphémisme, les ellipses, les sous-entendus, et le secret (comme ce silence sur les identités des acheteurs du bois du village Mbala à coup de dollars). Créer une oeuvre d'art, c'est selon une heureuse formule de Charles le Chevalier (personnage de dessin animé.) « *s'incarner dans son oeuvre, s'y déployer afin d'élucider un problème personnel.* » Mais du même coup, le dramaturge sait qu'il va devenir transparent aux autres et il accepte cette éventualité (entretien face aux communicants à la résidence), parce qu'il n'y a pas d'art véritable sans dépouillement. Cette envie du vrai et de la clarté est le fondement de l'envie de théâtre (de prolonger la réflexion romanesque dans le théâtre) chez Henri Djombo : attacher les idées et les rêves dans le réel. Après tout, la plus grande fiction n'est-ce pas ce qui nous entoure? En effet, l'imaginaire ne secrète pas que des images, il modèle également des habitudes de style. G. Bachelard (1971, p.37) dans *Poétique de la rêverie* met l'accent sur la permanence en chacun de nous d'un « noyau d'enfance » et d'une « nuit des temps » toujours prêts à resurgir du fond de la mémoire. Le dramaturge explore des lieux et des espaces connus du village africain, sites, forêt sont reconnaissables dans son oeuvre. La distance entre le réel théâtral et le réel social est mince. Le dramaturge par cette sorte de transposition et transcription du réel, inscrit son oeuvre à jamais dans la mémoire collective,

tout en psychanalysant (Jung) et psychologisant (Freud) par ces images-choc, son peuple. Comme le souligne encore G.Bachelard (1943, p.7 sq.) :

La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Une image qui quitte son principe imaginaire et qui se fixe dans une forme définitive prend peu à peu les caractères de la perception présente. Bientôt au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir.

Ce qui spécifie l'attitude réaliste ici, c'est l'adaptation au réel lui-même, finalement satisfaisante dans la mesure où « ces images favorites » de déforestation et des feux de brousse sont justifiées, authentifiées par l'épreuve du réel d'où une adéquation entre ces thèmes, ces images favorites et leur réincarnation dans un espace réel (le décor) que le dramaturge a fini par trouver. Ainsi, le but est atteint, car l'intuition du dramaturge se trouve confrontée à la réalité contemplée sans que cela produise un écart, un décalage.

Pour clore ce chapitre, nous dirons que le rêveur Henri Djombo en l'occurrence l'artiste (caressant le rêve éveillé de voir la forêt revivre, respirer) cherche dans la manifestation onirique, une rupture axiale avec les vieux chemins pour recréer le tout. Cet univers d'un quotidien gris et morose de son pays marqué par les effets du réchauffement climatique (bouffées de chaleur, catastrophes naturelles liées aux pluies diluviennes, glissements de terrain, inondations répétées, pertes de vies humaines...) et, par une doxa éclatée en nébuleuses conflictuelles, va entraîner, à l'occasion d'un coup du sort ce que C.G. Jung (1983, p.15) appelle « l'embrasement de la roue » (*inflammatio rotae*), la roue étant la *rota nativitatis*, ou roue de la naissance, un embrasement qui, toujours selon le psychanalyste « exprime au figuré un soulèvement catastrophique de tous les composants originels de la psyché, conflagration qui correspond à une panique ou à toute autre émotion sans frein et donc fatale. » Et Jung de préciser que « dans les rêves, le feu vient fréquemment dans ce sens ».

Il est donc clair que pour le réalisateur, les rêves de changement sont une tentative d'affirmation de soi en utilisant les forces de l'inconscient culturel. Tout ce qui est enfoui dans la mémoire culturelle peut resurgir à tout moment. Dans des conditions similaires, Freud prône une thérapie. La chirurgie freudienne aide le sujet à faire ce qu'il n'a pas pu accomplir dans son enfance. « Faire rire, c'est faire oublier. Quel bienfaiteur sur la terre qu'un distributeur d'oubli. » (De V. Hugo/L'homme qui rit) Pour Henri Djombo, la création artistique mieux son réalisme théâtral, est une forme de thérapie. Les chants des oiseaux et les odeurs enivrantes de la résine éclatée des arbres « musiciens » dicit J.S.Alexis (1957, p.5) assurent toujours la permanence au-dedans de soi des images de son enfance. Au delà de cette transcription poétique, on remarquera que les rapports de l'artiste avec son milieu naturel (le village avec les eaux du fleuve, les arbres, le soleil...) éclairent bien des passages de son oeuvre. Enfin, il se dégage aussi une correspondance entre les thématiques liées au récit théâtral et la réalité pour laisser éclore cette imagerie de paix, de sérénité que prône l'auteur dramaturge au delà des images-choc de la déforestation.

2- La Théâtralité, une notion connotée différemment dans l'oeuvre

En appliquant cette notion au corpus théâtral *Le Cri de la forêt* on peut voir, par exemple, comment le jeu théâtral est connoté différemment chez les personnages ; entre l'oncle Kamona qui a une vision archaïque et étriquée concernant la gestion de la forêt et le neveu qui est sensible, compréhensif et réceptif à l'information ramenée par Le Fonctionnaire. La construction dramatique repose sur le chassé-croisé des principaux personnages, qui permet des retournements ou renversements de situations tout au long de la pièce. Le « renversement » (*métabasis*) est le passage de la tragédie antique qui modifie l'action et conduit tantôt du bonheur au malheur et vice-versa ; tantôt du malheur au bonheur à la fin (*télos*) de l'histoire. Et là, nous avons une parfaite illustration : le Fonctionnaire qui s'est retrouvé pris en « sandwich » par les villageois menaçants de le tuer, se retrouve en position de force lorsqu'il est promu dans le grand village accueillant les habitants de Mbala sommés de quitter leur terroir, pour cause de catastrophes naturelles. Les habitants y échappent à la vengeance du Fonctionnaire que par les excuses et le pardon. « Mais si l'on ne peut pardonner, cela ne vaut pas la peine de vaincre. » (De V.Hugo/Quatre vingt treize). Cela montre aussi comment les villageois de Mbala prennent place dans une nouvelle dialectique de l'avoir et de l'être. Plus précisément, comment il est possible de proposer un ré-enracinement des identifications et un ré-enracinement de la communauté? Ce marché humain est donc une nouvelle économie psychique qui restructure par défaut l'identité. Tout comme la forêt se

transforme en désert climatique, les gens deviennent des « réfugiés climatiques ». Une figure contemporaine qu'on observe ces derniers temps dans des îles inondées et autres villes dévastées par des cyclones ou tourbillons géants, dus au réchauffement climatique.

L'autre renversement de situations est celui fomenté par les bûcherons qui s'empresent de changer de successeur en vilipendant leur chef, l'accusant d'imposteur, au moment où ce dernier se trouve en mauvaise posture. Mamie, la femme du Chef qui comptait rallier les villageois pour défendre la cause de son mari au procès, se voit imposer une fin de non-recevoir. Une vraie trahison qui montre qu'on ne peut compter que sur soi-même. La progression théâtrale est ainsi assurée par le seul fait de la mise en présence des protagonistes. On ne peut faire grief à ce théâtre de manquer d'unité, et il est vrai que les parties sont proportionnellement bien réparties. Mais ce que le théâtre peut perdre en rigueur, il le gagne en poésie, un pilotis solide au milieu des marais. Cette recherche d'une logique dans l'in vraisemblable donne au théâtre de Henri Djombo une liberté de ton dans la créativité.

1-1 L'approche psycho-esthétique ou les procédés comiques.

Ils sont nombreux et choisis en raison de leur efficacité. On note la satire, le comique des silhouettes, la comédie des mœurs, le comique des situations, le comique des contrastes et l'ironie. Par ces figures de style ou procédés comiques, l'art se démarque ainsi du simple divertissement pour être un creuset de développement moral, spirituel et intellectuel :

La satire, la scène la plus poussée est certainement celle où Le Fonctionnaire est menacé de mort par les villageois. En effet, ceux-ci expriment leur mécontentement face à la nouvelle réglementation imposée par l'Etat dans l'article 114 du code forestier quand Le Fonctionnaire explique que la déforestation abusive conduit à l'érosion. L'Etat a le devoir d'interdire la coupe non réglementée des arbres, les feux de brousse ou le braconnage (p.17). La réplique du chef du village est cinglante :

Nous sommes des bûcherons de générations en générations. Depuis le célèbre agent forestier a été impoli avec nous, prenez vos haches, vos tronçonneuses ! Allez dans la forêt de jour comme de nuit. Quel que soit le nom, la taille ou la hauteur de l'arbre, coupez-le ! Merci chef, ayez confiance en moi(...) La forêt va saigner cette année. (Avec détermination) Comptez sur moi, la forêt va crier de douleur. Vous entendrez le cri de la forêt. Chers habitants de Mbala, dignes bûcherons, nous devons augmenter la production de bois cette année. (2012, p.20) La métaphore hurlante de la forêt est manifeste par le crépitement des bruits de scies à moteur qui saccagent les arbres. Le titre de la pièce est un paratexte qui utilise la figure rhétorique de la prosopopée qui donne une voix aux objets inanimés ou des entités qui ne peuvent parler (Simpson 131). Il faut également noter que cette forêt d'après I. Ekpe (2006, p.7) qui crie est le repère des génies tutélaires qui ont investi les bosquets, des habitats des sirènes et autres animaux féroces. A l'appui de cette opinion, il sied de souligner que le sang de l'arbre, c'est à dire la sève qui coule de l'arbre abattu, en tant que vecteur métaphysique, se transmet par la mère à l'enfant. La forêt apaisante commence par une bouture de bananier. En fait, autant une bouture a la vertu de générer une bananeraie autant la forêt est prolifique, donc dotée du potentiel biologique de création d'une lignée d'arbres. Donc en coupant l'arbre, on interrompt le processus de renouvellement de la forêt. La forêt est mère portant et donnant la vie (l'arbre) ainsi que nourricière de ses rejetons. Henri Djombo lors de l'entretien littéraire comme souligné supra, évoqua l'anecdote de l'arbre qui communique ou parle. L'arbre accepte de mourir pour soigner l'humain au prix d'un rituel et d'une offrande. Dans la même veine d'esprit, le dessin animé de Disney nommé *POCAHONTAS* sorti en 1995 par Mike Gabriel et Eric Goldberg, aborde la question de la protection de la forêt et évoque des décors luxuriants et des animaux en abondance. La nature est mise en avant à travers les scènes pendant lesquelles Pocahontas « parle à un arbre » et chante des chansons sur le vent, les rivières et la terre. L'héroïne Pocahontas est présentée comme une figure qui incarne cette connexion spirituelle avec le monde naturel, en harmonie avec les éléments naturels qui l'entourent, soulignant ainsi l'importance de préserver cet équilibre fragile.

1-2 Le Comique des silhouettes est important chez Henri Djombo. Tous les petits rôles sont là pour contribuer à l'expression d'un certain climat. L'ensemble constitue ce cortège de figures sympathiques et bizarres à la fois. On remarquera particulièrement : celle de Kamona chef du village qui normalement devrait incarner l'autorité

de l'Etat, mais nage à contre-courant de la logique gouvernementale pour préserver ses intérêts. Ce personnage se prélassait en se procrastinant tout en confiant ses affaires à son mentor Tambou. Sa femme Mamie joue le rôle de relais et d'assistance voire de conseillère auprès du mari. Toubouli, l'intellectuel et neveu du chef Kamona devient inversement à la place de l'oncle, « le sage ». C'est une figure de proue, symbole d'ouverture et de compréhension. Il est promu Docteur en écologie à la suite d'une prise de conscience lors de la réunion organisée par Le Fonctionnaire, lui-même est élevé au grade de chef du grand village au Nord. L'évolution de carrière est subordonnée à l'adhésion au développement du concept écologique.

1-3 La comédie des mœurs consiste dans l'évocation de la sorcellerie comme le bouc émissaire des malheurs qui frappent le village et la remise en question des pratiques ou croyances traditionnelles. La dimension « sorcellaire » est soulignée comme le fait d'un comportement irresponsable par certains habitants. Tambou a prétendu que dans le village voisin une femme en colère avait maudit la nature (p.43). La situation critique que connaît le village trouve des causes spirituelles et métaphysiques alors qu'une explication scientifique s'impose. Après qu'il ait étudié à l'étranger et obtenu le grade d'expert environnemental avec un Doctorat en écologie, Toubouli instruit son peuple sur les effets pervers de la déforestation, tout en remettant en question les croyances superstitieuses ou les pratiques de sorcellerie. Ses conférences sont suivies de près par sa tante Mamie (femme de Kamona) et son oncle qui adhèrent à la vision écologique (p.49-51). A ce sujet, l'interdiction de l'abattage systématique, sauvagement de l'arbre dans les sociétés traditionnelles, était considéré comme un crime sévèrement puni. L'individu qui se rendait coupable d'un tel crime était passible de lourde peine allant jusqu'au bannissement de la communauté villageoise. Selon J.Pliya (1971, p.12), un rite de protection sous le sceau et la mouvance des génies dispensateurs de la capacité procréatrice de l'arbre était recommandé. C'est pourquoi, l'abattage sauvage était perçu comme un sacrilège, capable de déclencher le courroux des divinités (esprits telluriques ou chthoniens du terroir, les morts n'étant pas morts comme le stipule B. Diop (1969, p.180) dans son poème *Souffle*), contre la communauté en accablant celle-ci de graves calamités. Henri Djombo au delà de l'explication scientifique de ce phénomène climatique qui frappe le village Mbala, fait un clin d'oeil à la tradition en donnant in extenso, une cause métaphysique. La stabilité et la vie harmonieuse au sein d'une société se mesurent à l'aune des nobles valeurs qu'elle incarne et, surtout dans l'observation stricte de ses normes et conventions sociales. Ce que le chef Kamona et ses sujets ont enfreint tout en payant le lourd tribut. Il aurait fallu inculquer à son peuple des valeurs ataviques et ontologiques ou encore prosaïquement les us et coutumes de la société afin de lui permettre de respecter la forêt et son environnement.

1-4 Le comique des situations est employé constamment au cours du déroulement de la pièce, en ce sens que jamais aucun des personnages n'a les réactions que les autres attendent de lui, ou que le spectateur attend d'après ce qu'il connaît de leur psychologie. On pourrait donc l'appeler plus précisément, un comique d'inadaptation ; il est facilité par le fait que deux des principaux personnages sont des êtres fantastiques de par leur jeu théâtral, les autres ne le sont nullement. On notera les rôles clés du chef du village et celui du Fonctionnaire. Dans ce comique de situations, il faut comprendre également le comique des répétitions. Par exemple, les gestes forestiers qui se répètent, l'abattage récurrent des arbres, la culture des brûlis, le braconnage qui causent des dégâts énormes dans la gestion des écosystèmes. Kamona par l'abattage illégal des arbres et la réalisation des activités illicites, soutient financièrement ses épouses et enfants. Ce qui contribue davantage à la dégradation des forêts. Pourtant, par une inversion des rôles, Kamona saccageant la forêt, fait à l'échelle locale, ce que font les multinationales qui dévergentent par leurs pratiques la forêt. Pour ces pratiques illicites, il sera destitué et des mesures drastiques sont prises par le gouvernement contre son village. Cette sanction disciplinaire est suivie plus tard d'une arrestation et d'une incarcération. La sanction s'appliquera pour blâmer un comportement déviant.

1-5 Le comique de contraste est relevé dans le plus bel exemple concernant la scène finale : celle qui regroupe les habitants du village Mbala et ceux du grand village désormais dirigé par Le Fonctionnaire. Ils sont tous réunis pour planter les arbres lors de la journée mondiale du « Green Country » et ce, le jour de l'arrivée des villageois en terre étrangère. Comme Sartre (1943), nous dirons ici que l'individu porte la signature du monde dans lequel il vit. A cet effet, on peut noter que le théâtre de Henri Djombo est une célébration de l'esprit humain et la capacité à surmonter les adversités par l'unité et le pardon. Il nous rappelle que même dans les moments les

plus sombres en l'occurrence le déplacement des habitants de Mbala accueillis dans le grand village, il est possible de trouver des moyens de se rassembler pour construire un avenir meilleur. Le comique de contraste est aussi le fait de l'ignorance ou l'inculture dont fait montre Kamona (ce nom en langue kongo veut dire : il verra clair) qui pense que les ressources de la forêt ne peuvent s'épuiser et de feindre les conséquences des gaz à effets de serre (p.24). Par la ruse, il tente d'y échapper et trahit ce caractère complexé en rejetant la faute sur les industriels qui détruisent la forêt par la culture des palmeraies. Il se ridiculise d'emblée lorsqu'il se pose soudain en justicier de la République réclamant des réparations. La démographie galopante étant également un facteur clé qui mobilise les ressources. Pour Kamona, les pollueurs sont des occidentaux qui sont responsables du réchauffement climatique. « De quelque mot profond, tout homme est le disciple » (De V. Hugo/Les contemplations) Ceux qui font tourner à plein régime des usines au charbon ou utilisent l'énergie fossile, les éoliennes ou le nucléaire, ne sont pas africains. La pièce soulève des débats écologiques sur la croissance exponentielle de la population dans sa relation avec les crises environnementales : *où puis-je trouver de la nourriture (clame Kamona) en cette période de sécheresse et comment nourrir tout un bataillon d'enfants?* La théorie de la population de Malthus prônée par certains libéraux occidentaux refait surface. Or, la conscience collective avait la responsabilité et le devoir moral de protéger l'arbre, tant il allait de l'avenir de toute une communauté. La tradition avait prouvé son efficacité et son efficacité quant à la préservation et la sauvegarde de l'arbre. On peut cependant déplorer la brutale irruption de l'altérité (les multinationales) ayant induit des valeurs d'importation relevant notamment d'une modernité aux effets pervers endémiques et implacables. Ainsi des mœurs corrompues ont été littéralement inoculées dans le corps social. Il est donc aisé de poser que par le délaissement sinon la désaffection du rite ancestral de protection de l'arbre, le village Mbala aurait perdu de sa superbe quand ce n'est son âme atavique.

1-6 L'ironie pour terminer ces procédés comiques est diffuse dans toute la pièce. Le trait le plus charmant est celui des sacrifices ou des libations qui sont offertes aux mânes par Kamona pour conjurer le mauvais sort. Là où l'on trouverait des causes endogènes et scientifiques à la déforestation ou changements climatiques, Kamona donnerait une explication surnaturelle. De plus, les indications scéniques indiquent que Le Fonctionnaire claqua la langue à la dégustation du vin local : le vin de palme offert par les villageois qui ont cru que le Fonctionnaire venait leur apporter un don ou des outils de perfection pour continuer à abattre les arbres. Pourtant, ce vin de palme est parfois obtenu par abattage du palmier. Là aussi, l'auteur joint l'utile à l'agréable avec la création et l'industrialisation de sa boisson locale nommée Gampex. L'activisme artistique environnemental est matérialisé par cette solution issue des savoirs endogènes (Hountondji, 1994, p.15). Ce qui est une réponse écologique. « Dieu n'avait fait que l'eau, mais l'homme a fait le vin. » (De V. Hugo/Les contemplations) Curieusement, le grand village du Nord (p.57), lieu de l'exil des villageois de Mbala devient village vert qui attirera les investisseurs privés, susceptibles d'apporter des capitaux pour les infrastructures touristiques et la culture des palmeraies, en rasant des pans entiers de forêts vierges. Une ritournelle comique savamment jouée par le dramaturge, montrant les limites de cette problématique écologique. Nonobstant ces procédés comiques, l'intention didactique est davantage affirmée dans les représentations scéniques des tableaux où l'impact thématique de la déforestation se fait sentir directement.

2. Conclusion

Somme toute, le récit sur *Le cri de la forêt* est celui du cri de notre époque tourmentée, instable et inquiète que l'auteur avec son metteur en scène le camerounais Koagne traduisent dans la pièce théâtrale. Cette oeuvre est une forme de résilience, une incitation à agir devant l'urgence climatique. Pourtant, l'auteur continue à espérer et à s'émerveiller devant les beautés de la forêt, il lutte pour la préservation de l'écosystème et n'abdique point. Aussi, pour barrer la route au réchauffement climatique, l'auteur endosse le costume du défenseur de l'espace vert. Toute la profondeur de la pièce réside dans l'expression de cette forme d'incivisme et de non-respect devant la nature mère-généreuse et pourvoyeuse des ressources. Un postulat teinté d'une pédagogie raisonnée en vue du bon usage et de la protection de la forêt. Pour paraphraser Paul-Valéry (1931) « *Le temps du monde fini commence* ». En ce sens, l'oeuvre de Henri Djombo nous fait penser au théâtre de Jules Ferry Moussoki,

conteur médaillé d'or des 8èmes jeux de la Francophonie. Kasimodo dans le théâtre de « JFM » est un jeune voyageur qui souhaite reconquérir le monde, celui que lui racontait son grand-père. Il entreprend un long voyage. Partout où il passe, le constat est désolant. Il rencontre des arbres qui se plaignent des hommes qui ne cessent de les détruire. Les poissons qui lui disent s'étouffer dans les océans par tout ce que les humains y jettent. D'autres poissons lui disent même qu'ils ne sont plus heureux dans l'eau car elle chauffe plus que d'habitude. Les animaux de la grande forêt de chez lui quant à eux sont candidats à l'immigration parce que l'homme ne fait que détruire leur milieu de vie. Kasimodo décide donc de chercher un remède pour les sauver et les guérir. Nous sommes quasi-immergés dans le théâtre de Henri Djombo. Tout comme dans *Lou après tout : Livre 1 (2019)*, Jérôme Leroy dans un récit épique et alarmiste clame : lorsque la civilisation s'est effondrée, le monde allait mal depuis longtemps. bouleversements climatiques, émeutes, épidémies inquiétantes et dictatures...C'était un monde en bout de course, où l'on faisait semblant de vivre normalement. Le grand effondrement était inévitable (*Tout s'effondre* de Chinua Achebe), mais nul n'aurait pu imaginer ce qui allait suivre. Lou et Guillaume font partie des survivants, leur avenir est incertain mais comment faire de la conscience de cette finitude un commencement? « L'avenir, fantôme aux mains vides, qui promet tout et qui n'a rien » (De V.Hugo/Les voies intérieures) L'analyse écocritique usitée ici est fondée sur l'hypothèse que l'art et la littérature peuvent selon E.Marie Lassi (2013, p.1 à 18) stimuler le changement des mentalités citoyennes et l'action politique dans le monde réel, qu'ils peuvent contribuer à l'atténuation du changement climatique et les problèmes environnementaux. Le dramaturge en intervenant dans le champ des discours et des actions écologiques sensibilise le public et, apporte sa *voix* sorte d'écho sonore, en indiquant sa propre *voie*. A l'image de Bertolt Brecht, le théâtre de Henri Djombo est « épique » par ses techniques de mises en scène, de narration et de performance qui encouragent le public à se détacher de l'histoire et à réfléchir objectivement aux problèmes qui lui sont présentés. Cette portée cathartique est reproduite dans les autres oeuvres de l'auteur et, instille une réflexion sur les questions sociales fondamentales, pour une prise de conscience effective de l'individu. Le texte théâtral ne reproduit pas un dialogue naturel, mais il le mime artistiquement puisque son langage est discours sur les faits écologiques. (Saussure, Bally, Guillaume, Benveniste, 1999, p.10-14)

Le construit narratif est teinté par une approche de terrain. L'auteur vit dans son terroir et est témoin de ce qu'il raconte. Son texte théâtral utilitaire s'appuie sur deux hypothèses ayant trait aux éléments d'une fantasmagorie latente, discrète nous renvoyant tantôt chez Bachelard, tantôt aux références freudiennes et jungiennes. L'objectif visé étant de nous replonger dans son enfance pour trouver les matériaux de sa fabrique théâtrale. L'artiste pour bâtir son oeuvre telle une abeille qui butine, s'est inspiré d'une réalité sociale qu'il a façonnée à sa guise. Il s'arroge de faire apparaître l'espace construit en tant qu'espace psychique. Cela donne un spectacle dans le spectacle, l'emboîtement du cadre théâtral dans la scène métaphorique ou scène finale. Ce qui est intéressant dans cette démarche artistique ou ce passage de l'écrit à la scène, c'est le fait que l'auteur aborde les problématiques violentes, et une fois ces violences déclenchées, il s'arrange à les canaliser, au point que ces oeuvres finissent souvent dans une sorte de consensus. L'exemple le plus patent est « la force du pardon » dont fait montre Le fonctionnaire à l'endroit des villageois, alors que ces derniers l'ont verbalement agressé, dans leur village Mbala.

Il y a lieu de souligner également l'empressement dont fait montre (p.60) les femmes et les enfants à planter les arbres dans la scène du « green country » pour garantir leur avenir. Ayant compris l'intérêt du développement durable et les enjeux climatiques, ils se donnent à cœur joie dans cet exercice de reboisement des arbres, sur fond musical du rap engagé. Enfin, nous pensons que la gravité de son style théâtral est due en partie à des catégories mentales créées dans son esprit, dans la sensibilité qu'il a eu en côtoyant dès l'enfance la forêt à Enyellé, et les hautes fonctions occupées dans le domaine forestier. En lisant *Le cri de la forêt*, on a l'impression d'entendre l'écho du langage du peuple autochtone sur la protection de l'arbre sacré. Le rôle éminemment grandiose que joue la forêt à la fois généreuse et pourvoyeuse des ressources dont tirent les humains pour vivre, est mise en lumière. Oeuvre utile et satirique, *Le cri de la forêt* reste un théâtre engagé qui fustige l'hypocrisie sociale, à travers le jeu des acteurs. Face au désastre, Henri Djombo prévient : détruire la forêt, c'est se détruire soi-même ainsi que l'univers dans lequel on baigne. Il pointe du doigt un phénomène contemporain « réfugiés climatiques », lié au déplacement de personnes. Et ce, pour sensibiliser et éveiller les consciences endormies.

3. Références

1. Alexis J.S., 1957, *Les arbres musiciens*, Gallimard.
2. Bachelard Gaston, 1943, *L'air et les songes*, Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, Biblio/Essai, Ed. José Corti.
- réed.1971, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF.
- 1942, *L'eau et les rêves*, Essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti.
3. Eliade Mircea, (réed.1980), *Images et Symboles*, Gallimard.
4. Freud Sigmund, 1995, *Das Unbehagen in der Kultur*, Vienne, 1930. *Le malaise dans la culture*, Paris : Presses universitaires de France.
- 1995, *L'interprétation des rêves*, Ed. PUF.
5. Djombo Henri et Osée Colin Koagne, 2015, *Le cri de la forêt*, Editions Hermar/Editions L.C.
6. Ellis, Erle C.,2013, « La surpopulation n'est pas le problème.» Op-Ed *Le New York Times*, www.nytimes.com/2013/09/14/opinion/overpopulation-Est-non-environnement.html/.
7. Gladys M. Francis, 2014, « Folies sacrificielles dans le théâtre francophone africain », in *Le sacrifice dans les littératures francophones, Francopolyphonies*, Editions Rodopi B.V., New York.
8. Genette Gerard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
-1991, *Style et signification, Fiction et diction*, Ed. Du Seuil.
9. Heise Ursula, 2008, *Sens du lieu et sens de la planète : l'imaginaire environnemental de la Global*. Oxford UP.
10. Inyang Ekpe, 2006, *La forêt sacrée*, Éditeurs de la série Cure.
11. Lassy Etienne-Marie, 2013, « Introduction : De l'engagement sociologique à la conscience écologique : les enjeux environnementaux dans la critique postcoloniale. » in *Aspects Ecocritiques de l'imaginaire africain*, Langaa RPCIG.
12. Megevand, Carol et al., 2013, *Tendances de la déforestation dans le bassin du Congo : réconciliation, croissance et protection des forêts*. La banque mondiale.
13. Nixon, Rob, 2013, *La violence lente et l'environnementalisme des pauvres*, Université de Harvard.
14. Jung Carl Gustav, 1983, *Étude sur la phénoménologie de soi*, Paris Albin Michel.
-1971, *Les racines de la conscience*, étude sur l'archétype, présentation de M. Caseneuve, Paris-Buchet.
15. PLIYA Jean, 1971, *L'arbre fétiche*, Yaoundé Clé.
16. Ziegler Jean, 1975, *Les vivants et la mort*, Paris, Seuil.

INFO

Corresponding Author: **Par Claude Giscard Makosso, Université Marien Nguabi.**

How to cite/reference this article: **Par Claude Giscard Makosso, LA THEATRALITE DANS LE CRI DE LA FORET DE HENRI DJOMBO, *Asian. Jour. Social. Scie. Mgmt. Tech.* 2025; 7(1): 219-230.**