

Dramatisation Historique et Archive Mémorielle : Décryptage de *la Patrie ou la Mort* de Mamadou Traore Diop

Moussa KEITA

Enseignant-Chercheur

Université Félix Houphouët Boigny– Abidjan

moussakeitaci@yahoo.fr

Résumé

Le théâtre, dans sa vocation critique et mémorielle, devient dans les contextes postcoloniaux africains un instrument de réappropriation de l'histoire, de dénonciation des oppressions, et de reconnaissance des voix longtemps étouffées. De cette dynamique naît une dramaturgie de la résistance, portée par le souci de restaurer la dignité des figures oubliées et de nourrir les aspirations collectives à la justice. C'est dans cette veine que s'inscrit La Patrie ou la Mort de Mamadou Traoré Diop, pièce écrite en 1981, qui dramatise et revisite un épisode tragique et méconnu des luttes anticoloniales : le massacre des dockers de Pidjiguiti, survenu à Bissau en 1959. Par l'agencement de personnages symboliques et de dialogues incisifs, l'auteur construit un espace scénique où se heurtent colons portugais et résistants africains, dans une tension dramatique entre mémoire, oppression et émancipation. À travers une approche sociocritique et comparative, l'étude se propose de montrer comment cette œuvre mobilise les ressources du théâtre pour déconstruire les récits hégémoniques, réhabiliter les figures invisibilisées, et offrir une relecture critique du passé dans une perspective politique de constitution d'archive mémorielle.

Mots clés ; dramaturgie de la résistance, personnages symboliques, réhabilitation, archive mémorielle.

Abstract

The theater, in its critical and memorial vocation, becomes in post-colonial African contexts an instrument for reclaiming history, denouncing oppression, and recognizing voices long silenced. From this dynamic arises a dramaturgy of resistance, driven by the concern to restore the dignity of forgotten figures and to nurture collective aspirations for justice. It is in this

vein that "La Patrie ou la Mort" by Mamadou Traoré Diop fits, a play written in 1980 that dramatizes a tragic and obscure episode of the anti-colonial struggles: the massacre of the dock workers of Pidjiguiti, which occurred in Bissau in 1959. Through the arrangement of symbolic characters and incisive dialogues, the author constructs a stage space where Portuguese colonizers and African resistors clash, in a dramatic tension between memory, oppression, and emancipation. Through a sociocritical and comparative approach, The study aims to show how this work mobilizes the resources of theater to deconstruct hegemonic narratives, rehabilitate invisibilized figures, and offer a critical rereading of the past from a political perspective of establishing a memorial archive.

Keys words : drama of resistance, symbolic characters, rehabilitation, memorial archive.

Introduction

Depuis l'Antiquité, le théâtre entretient un rapport étroit avec l'Histoire non seulement en tant que miroir des événements passés, mais aussi comme espace d'interrogation sur les fondements du pouvoir, de la mémoire et de l'humanité. Aristote, (*La Poétique*, 1922), affirme que la tragédie « *imita une action noble* » et vise à susciter la crainte et la pitié pour provoquer la catharsis, c'est-à-dire une forme de purification des passions à travers la représentation des douleurs collectives. Ainsi, les tragédies d'Eschyle ou de Sophocle résonnent comme les échos dramatiques des tensions politiques d'Athènes. Des siècles plus tard, Bertolt Brecht théorise un théâtre épique destiné à « *transformer le spectateur en observateur critique* »¹, conférant au théâtre une fonction explicitement politique. Dans le théâtre africain contemporain, cette fonction critique et mémorielle s'exprime avec une intensité particulière, notamment dans les contextes postcoloniaux marqués par les affres et les stigmates de la colonisation : souffrances humaines, aliénation culturelle, spoliation économique, fragmentation sociale et violence

¹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, 1930, p.

politique. *La Patrie ou la Mort* de Mamadou Traoré Diop écrite en 1981 s'inscrivant dans cette optique, témoigne d'un théâtre engagé qui mobilise les ressources de la fiction dramatique pour interroger l'histoire collective, briser les silences de la mémoire, et éveiller une conscience politique active. Dans cette perspective, la parole scénique devient, selon la pensée de Joseph Ki-Zerbo, un « *terreau substantiel dans lequel des Nations nouvelles peuvent et doivent puiser des ressources spirituelles et des raisons de vivre* »². Se fondant sur une écriture tendue entre mémoire, dénonciation et espérance, Mamadou Traoré Diop propose une dramaturgie profondément ancrée dans les réalités sociopolitiques de l'Afrique contemporaine. Dans une critique acerbe du colonialisme, il met en scène le massacre des dockers de Pidjiguiti, un événement tragique survenu le 3 août 1959 dans le port de Bissau, alors colonie portugaise. L'univers qui s'y déploie est marqué par un climat oppressif, dominé par le totalitarisme, l'expropriation, l'exploitation de l'homme par l'homme, les arrestations arbitraires et les assassinats politiques. Ce fait historique, subtilement tombé dans le confort de l'oubli de la mémoire officielle, devient le socle dramatique de *La Patrie ou la Mort*. L'œuvre théâtrale plonge le lecteur-spectateur au cœur d'un espace de tensions où s'affrontent, d'un côté, les dockers et les leaders politiques africains, et de l'autre, les colons portugais. Elle s'érige ainsi en théâtre de la mémoire, un théâtre qui *raconte* l'Histoire autant qu'il la *questionne*. C'est à l'intersection de l'esthétique dramatique et de l'engagement politique que s'ancre cette étude, intitulée : « Dramatisation historique et archive mémorielle : décryptage de *La Patrie ou la Mort* de Mamadou Traoré Diop ». La présente étude se propose de démontrer que le théâtre, en tant qu'art de la parole incarnée et de la mise en scène, peut constituer un puissant vecteur de déconstruction des récits hégémoniques, de visibilité

² Ki-Zerbo, Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain, Paris, Hatier, 1972, p.38

des figures marginalisées par l'histoire officielle, et de relecture critique et mobilisatrice du passé. Dans cette perspective, une question centrale guide la réflexion : Par quels mécanismes *La Patrie ou la Mort* mobilise-t-elle les ressources de la fiction dramatique pour représenter, interroger et réécrire l'Histoire, dans une finalité à la fois mémorielle et politique ? L'hypothèse principale de cette réflexion est que, par une poétique de la résistance et une dramaturgie engagée, *La Patrie ou la Mort* s'affirme comme un théâtre de la mémoire active, articulant les strates du passé aux urgences du présent pour esquisser les contours d'un avenir fondé sur la justice, la dignité et l'émancipation. Ainsi, afin d'étayer cette analyse, l'étude adopte une approche sociocritique et comparative, en croisant l'examen du texte dramatique avec les enjeux historiques, idéologiques et symboliques qui l'informent. Il s'agit de faire observer comment les choix dramaturgiques en l'occurrence les personnages archétypiques, dialogues critiques, dispositifs scéniques et symboliques participent à une mise en tension féconde entre mémoire et politique.

L'analyse s'articule autour de trois points. D'abord elle s'attache, dans un premier temps, à éclairer les fondements historico-politiques qui ont nourri l'écriture de la pièce, ensuite elle examine les procédés de transposition et de reconfiguration du réel historique dans la structure dramatique. Elle met, enfin, en exergue la portée utopique et réparatrice de cette écriture théâtrale, en résonance avec la pensée de Sony Labou Tansi, pour qui « *le théâtre est l'endroit où l'on fabrique le rêve de la lucidité* ».

1. Les fondements historico-politiques de *La patrie ou la mort*

L'œuvre théâtrale de Mamadou Traoré Diop trouve sa genèse dans deux faits majeurs : d'une part, le

massacre des dockers de Pidjiguiti en 1959, qui marque un tournant décisif dans la lutte pour l'indépendance en Guinée-Bissau ; d'autre part, une volonté affirmée de rendre hommage aux martyrs et aux figures emblématiques de la révolution. La méthode sociocritique dont Claude Duchet précise la visée, l'intention permet de structurer notre réflexion

« ...Toute création artistique est aussi pratique sociale. Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là... La sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscience social du texte... ».³

Dans cette même veine Barthélémy Kotchy écrit⁴ : « *il n'est d'œuvre littéraire innocente en soi. Toute littérature est littérature à partir de quelque chose* ». Cette conception de Barthélémy Kotchy est corroborée par Pierre V. Zima (Manuel de Sociocritique, 2018, p.19) « *Les œuvres littéraires et les œuvres d'arts en général sont produites à partir de certaines normes esthétiques et que celles-ci ne sauraient être isolées de l'ensemble des normes sociales* ». Une approche sociocritique de l'œuvre *La patrie oula Mort* vise à déceler comment les

³ Claude Duchet ; « Positions et Perspectives » in *Sociocritique*, Paris, Edition Fernand Nathan, p19.

⁴Kotchy B « Méthodologie et idéologie » in *Littérature et Méthodologie*, Abidjan, CEDA, 1984, pp 86-87.

problèmes sociaux et les intérêts du groupe social sont articulés sur le plan sémantique, syntaxique et discursif. Partant de ce postulat, la sociocritique sert de moyeu, pour dévoiler le déterminisme sociohistorique qui conditionne la pièce de Mamadou Traoré Diop. Elle trouve ici toute sa raison d'être dans la mesure où elle préconise l'étude patiente du texte littéraire et de son articulation au social. Elle permet de porter une attention minutieuse au détail pour ne pas être condamné à ne produire que de vaines redondances, dans la mesure où la réalité référentielle subit toujours, sous l'effet de la stylisation et de l'écriture, un processus de transformation sémantique qui code le référent sous la forme d'éléments structurels et formels. Cela suppose que soient reconstitués l'ensemble des éléments - textuels d'abord, qui participent à la reconstruction du vécu. Ici, le vécu individuel et collectif point d'ancrage de l'œuvre du dramaturge Traoré Mamadou Diop est le massacre des dockers de Pidjiguiti, survenu le 3 août 1959 sur les quais du port de Bissau, en Guinée portugaise. Mais également les frémissements et les praxis sociales d'un continent qui amorce les années d'indépendance politique et qui bien que dégagé de la sujexion coloniale n'est pas encore totalement libéré de la férule impérialiste.

1.1. Le massacre des dockers de Pidjiguiti

Le massacre des dockers de Pidjiguiti, survenu le 3 août 1959 sur les quais du port de Bissau, en Guinée portugaise, constitue un jalon essentiel dans l'histoire des luttes anticoloniales en Afrique de l'Ouest et s'impose comme l'un des fondements historiques majeurs de *La patrie*

ou la mort, pièce publiée en 1981 par le dramaturge sénégalais Mamadou Traoré Diop. Cet événement survenu, suite à une grève pacifique organisée par les dockers, en réaction aux conditions de travail dégradantes imposées par la Casa Gouveia qui est une filiale de la Companhia União Fabril, pilier de l'économie coloniale portugaise. Ce mouvement est brutalement réprimé par la police Internationale d'Etat portugaise (PIDE), la police politique du régime salazariste. Le bilan humain est lourd : entre 25 et 50 morts, des dizaines de blessés, et un traumatisme profond de l'opinion publique locale et régionale. Cet événement tragique révèle l'impasse des revendications pacifiques face à la brutalité coloniale et dévoile au grand jour les tensions accumulées dans le tissu social et économique de la colonie. À travers cette tragédie, c'est toute une dynamique de domination qui se manifeste : salaires de misère, journées de labeur exténuantes, interdiction de syndicalisation, et mépris total des droits des travailleurs africains. De fait, le 06 mars 1956, la grève

avait mis en évidence les prémisses d'une conscience ouvrière organisée, tandis qu'un rapport militaire de 1958 alertait sur le risque imminent de soulèvement, resté lettre morte⁵. L'attitude inflexible des autorités coloniales, incarnée par la figure d'António Carreira, directeur de la Casa Gouveia, scelle le destin tragique du mouvement. En effet, le 3 août 1959 à 15 heures, les dockers entament la grève, occupent pacifiquement le port, mais la répression est immédiate et sanglante. Pourchassés jusque dans les mangroves, les grévistes sont exécutés à balles réelles. La violence de l'intervention de la PIDE fait du massacre de Pidjiguiti un moment de bascule. L'échec de la voie pacifique incite le PAIGC (Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap-Vert) d'Amílcar Cabral, qui avait soutenu le mouvement, à

⁵ Carlos Lopes, *Guinée-Bissau : un pays en construction*, Paris, L'Harmattan, 1987.

embrasser la lutte armée⁶. À partir de 1963, un long conflit de libération s'engage entre les combattants du PAIGC et les forces coloniales portugaises. Cette guerre, l'une des plus organisées et déterminées parmi les luttes anticoloniales dans l'espace lusophone, s'étendra sur plus d'une décennie et contribuera, in fine, à l'effondrement du régime salazariste lors de la Révolution des Œillets en 1974. Elle ouvrira ainsi la voie à l'indépendance effective de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert. C'est dans cette trame historique de faits réels que puise le dramaturge sénégalais, qui archive, par les ressorts de la fiction dramatique, la mémoire de Pidjiguiti et lui confère une portée symbolique et politique. La pièce ne se contente pas de rapporter un épisode de l'histoire coloniale ; elle le dramatise pour en faire un acte fondateur de conscience révolutionnaire, un moment de rupture avec l'ordre établi. En cela, elle illustre pleinement la conception de l'œuvre littéraire défendue par Louri Lot Man, selon laquelle la « *L'œuvre artistique prise en elle-même sans contexte déterminé, est semblable à une épitaphe dans une langue incompréhensible* »⁷. L'œuvre littéraire instaure un échange multidimensionnel entre l'auteur, son époque et son environnement socioculturel. Dès lors, elle ne peut être pleinement appréhendée en dehors des paramètres contextuels – historiques, politiques, culturels – et du « *projet humain* » qui préside à sa création. Mamadou Traoré Diop inscrit ainsi sa dramaturgie dans une double dynamique : d'une part, la dénonciation des violences coloniales ; d'autre part, la célébration des luttes de libération comme vecteur de dignité, de mémoire et d'affirmation identitaire.

⁶ Amílcar Cabral, *Unity and Struggle : Speeches and Writings*, Monthly Review Press, 1979.

⁷ LOURI Lot Man, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p.392.

1.2. *La patrie ou la mort* : Mémoire des martyrs et des figures de la révolution

Dans *La patrie ou la mort*, Mamadou Traoré Diop érige la scène en un véritable lieu de mémoire. Le titre de la pièce, emprunté au célèbre slogan révolutionnaire de Fidel Castro — *La patria o la muerte, venceremos* — n'est pas un simple effet rhétorique. Il agit comme un mot d'ordre, une injonction à se souvenir et à poursuivre le combat pour la liberté. En choisissant ce syntagme hautement symbolique, le dramaturge sénégalais inscrit son œuvre dans une double filiation : celle des luttes de libération du tiers-monde et celle, plus spécifique, de l'héritage africain des mouvements anticoloniaux. Loin de se limiter à une dénonciation des violences coloniales, *La patrie ou la mort* se construit comme un véritable panthéon dramatique en hommage aux figures emblématiques de la révolution en Guinée-Bissau et au Cap-Vert. Dans cette optique, la pièce débute par la dédicace qui suit :

« *À la mémoire de Amílcar Cabral Grand Héros et Martyr des peuples*

Au Parti Africain de l'Indépendance de La Guinée et des Iles du Cap-Vert

Aux victimes de Pidjiguiti

Au peuple héroïque et combattant ».

À travers cette dédicace inaugurale comme le souligne Kouassi Kouakou Jean-Michel, (Djiboul n°006, Vol.2,2023,p.88) « *Mamadou Traoré Diop fait preuve de reconnaissance aux héros et martyrs politiques bissao-guinéens ainsi qu'aux victimes de la grève de Pidjiguiti* ». Le théâtre apparaît selon Mamadou Traoré Diop comme un engagement par l'art, un moyen de s'adresser au peuple

africain depuis la scène. Sur ce point, S. Bérard (2009, p.27) explique :

Le théâtre devient un moyen de relire le passé, de se le réapproprier en jouant une histoire qui, falsifiée et raturée par les historiens officiels soucieux de valoriser la conquête impérialiste, est aujourd’hui réécrite par les dramaturges parfois enclins à la mythification⁸.

Mamadou Traoré Diop convoque dans sa pièce une galerie de noms devenus, dans l’imaginaire collectif, les piliers de l’indépendance : Amílcar Cabral, Aristides Pereira, Luís Cabral, João Bernardo “Nino” Vieira, Francisco Mendes, Domingos Ramos, Titina Silá et Carmel Pereira. En les inscrivant dans le tissu dramatique, l’auteur opère un geste à la fois poétique et politique : il transforme la parole théâtrale en outil de transmission mémorielle et de reconnaissance historique. Parmi ces figures, Amílcar Cabral occupe une place centrale. Ingénieur agronome, poète, stratège, penseur de la décolonisation et fondateur du PAIGC, il a su théoriser une révolution enracinée dans la culture des peuples opprimés. Pour lui, « *récupérer l’histoire, c’est récupérer l’humanité* »⁹ ; un principe qui trouve un écho direct dans la pièce de Diop, où l’histoire devient matière de scène et ferment d’une mémoire partagée. Assassiné en 1973, Amílcar Cabral incarne l’utopie blessée mais non défaite de la libération. Autour de lui gravitent des compagnons de lutte aux trajectoires complémentaires. Luís Cabral, premier président de la Guinée-Bissau indépendante, et Aristides Pereira, président fondateur

⁸ Sylvie Bérard, *Histoire et mémoire dans les dramaturgies africaines contemporaines*, Paris, L’Harmattan, 2009, p.27.

⁹ Amílcar Cabral, *Unity and Struggle : Speeches and Writings of Amílcar Cabral*, New York, Monthly Review Press, 1979.

du Cap-Vert, ont poursuivi son œuvre, s'efforçant de traduire les idéaux révolutionnaires en projets d'État souverain. Leur présence dans la pièce témoigne d'une fidélité aux principes de justice, de dignité et d'unité africaine. João Bernardo "Nino" Vieira, chef militaire de la guérilla et président de la République, représente l'incarnation de la résistance armée devenue pouvoir d'État. Son parcours rappelle, avec toute sa complexité, les tensions entre l'héroïsme de la lutte et les défis du pouvoir postcolonial. D'autres figures incarnent l'éthique de la révolution. Francisco Mendes, Premier ministre de la Guinée-Bissau, fut reconnu pour son intégrité et sa proximité avec le peuple. Sa mort prématurée, en 1978, est évoquée comme un deuil politique majeur. Domingos Ramos, quant à lui, meurt au front et devient le symbole de l'engagement total. À travers lui, c'est toute une génération de combattants anonymes que la pièce honore. Mamadou Traoré Diop n'oublie pas les femmes, ces « sentinelles de l'ombre », souvent reléguées dans les récits officiels. Titina Silá, morte en mission en 1973, est une héroïne célébrée par les chants populaires ; Carmel Pereira, militante infatigable, symbolise l'intelligence logistique et l'éducation idéologique du mouvement. Leur présence dans la pièce rompt avec l'effacement habituel des figures féminines de la guerre et rappelle que la libération fut aussi portée par des voix de femmes. Ainsi, *La patrie ou la mort* devient un espace scénique de reconnaissance et de réparation symbolique. En nommant ces figures, Diop les arrache du confort de l'oubli, les réinscrit dans le présent, et propose au spectateur un théâtre de la filiation, de l'émancipation et de la transmission. Ce faisant, il s'inscrit dans la tradition d'un théâtre africain engagé, où l'acte d'écrire est indissociable de l'acte de se souvenir et d'agir. La dramaturgie de Diop se veut donc autant une archive poétique qu'un appel à la conscience historique.

2. La transposition historique Diopienne comme archive mémorielle

Mamadou Traoré Diop articule une dramaturgie où le théâtre devient un instrument de mémoire et un vecteur de conscientisation politique. Par la mise en scène de personnages historiques et l'usage de dispositifs scéniques expressifs, l'auteur confère à son œuvre une dimension à la fois idéologique et symbolique. Cette double approche se manifeste d'une part par la construction de personnages investis d'une parole engagée, et d'autre part par une scénographie fortement chargée de signes, permettant de dire l'Histoire au-delà du texte. L'étude analysera donc, dans un premier temps, la fonction idéologique des personnages, avant d'examiner les mécanismes scéniques et symboliques qui participent à la relecture mémorielle du passé.

2.1. *Les personnages comme porteurs de discours idéologiques*

Dans *La patrie ou la mort*, Mamadou Traoré Diop construit ses personnages non comme de simples figures dramatiques, mais comme des incarnations vivantes d'une idéologie révolutionnaire. Ils deviennent des vecteurs d'un discours de libération, d'émancipation et de réhabilitation historique, à la croisée de la mémoire collective et de l'action politique. Loin de toute neutralité, chaque personnage est porteur d'un sens historique fort, enraciné dans le réel des luttes anticoloniales de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert. Cette posture dramatique s'inscrit dans la conception selon laquelle, comme l'écrit Aimé Césair (*Discours sur le colonialisme*, 1955, p. 9.) : « *une civilisation qui s'avère incapable de résoudre les problèmes que suscite son fonctionnement est une civilisation décadente* ». Les personnages diopiens apparaissent précisément comme

ceux qui contestent cette civilisation coloniale décadente, en dénonçant ces violences structurelles et revendiquant un autre avenir pour leur peuple. Parmi ces figures, Amílcar Cabral occupe une place cardinale. Non seulement leader du PAIGC, mais aussi penseur de la révolution, il est présenté dans la pièce comme un homme de conviction, dont la parole est autant politique que poétique.

« AMILCAR : Cher camarades ! je vous félicite pour votre adhésion au parti, je vous encourage sur la voie du refus et de la fermeté. En ce jour de deuil, je vous demande de vous lever pour observer une minute de silence à la mémoire des victimes de Pidjiguiti. (les militants se lèvent une minute de silence). Merci Camarades, nous venons de perdre des frères, de braves et glorieux combattants, mais leur sacrifice douloureux restera un exemple pour tous les peuples africains. Le camarade Domingot a été fusillé ce matin même dans sa cellule. Il est tombé dignement. Il n'a pas parlé malgré la haine de ses bourreaux. » (La Patrie ou la mort, p 35)

Le personnage de Cabral *a su donner un sens au silence et une voix aux douleurs*. Son engagement rappelle ce que Frantz Fanon affirmait dans *Les Damnés de la terre* : « Chaque génération doit, dans une relative opacité, découvrir sa mission, la remplir ou la trahir. »¹⁰ Les personnages féminins ne sont pas en reste : Titina Silá, par exemple, est représentée non seulement comme une combattante mais aussi comme une militante de la dignité des femmes africaines. À travers elle, Diop répare l'invisibilisation des femmes dans les récits historiques. Une réplique souligne : « C'est avec le feu dans les yeux et le ventre vide qu'elle tenait la ligne. » (La patrie ou la

¹⁰ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 (édition originale 1961), p. 204.

mort, p 70). Ce type d'énoncé donne à voir une héroïne du quotidien, actrice de la transformation sociale, en écho à la pensée de Mariama Bâ, qui écrivait dans *Une si longue lettre* : « *La femme africaine est au cœur de la résistance silencieuse.* »¹¹ Sur le plan dramaturgique, ces personnages fonctionnent comme des allégories politiques. Leur dimension humaine est indissociable de leur fonction idéologique : ils dénoncent, instruisent, éveillent. À cet égard, Mamadou Traoré Diop hérite clairement de la tradition brechtienne, pour laquelle le théâtre doit être un espace de réflexion critique. Comme l'écrit Bertolt Brecht ; « *le théâtre doit faire du spectateur un observateur actif, non un consommateur passif.* »¹² La parole des personnages devient donc une parole-monde : elle dépasse les enjeux individuels pour se faire parole collective, portée par une conscience historique. En donnant corps à des figures historiques telles que Francisco Mendes, Domingos Ramos, Aristides Pereira ou encore Nino Vieira, le dramaturge recompose une fresque politique, un récit choral où l'Histoire se dit depuis la scène, dans une mise en voix qui dépasse l'archive pour devenir incarnation dramatique. Le personnage n'a plus seulement un rôle à jouer, mais représente un porte-voix d'une génération insurgée. Ainsi, *La patrie ou la mort* s'accorde pleinement à la perspective théâtrale que défend Sony Labou Tansi lorsqu'il affirme : « *L'écriture est un champ de bataille.* »¹³ Les personnages de Diop, à travers leurs paroles, incarnent cette lutte : ils sont les témoins d'une mémoire blessée, mais aussi les artisans d'un avenir à reconstruire. Le théâtre devient alors un instrument idéologique puissant, où l'humain et le politique s'entrelacent dans une dramaturgie de la résistance.

¹¹ Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979, p. 42.

¹² Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963, p. 78.

¹³ Sony Labou Tansi, *Oeuvres complètes – Tome I*, Paris, Seuil, 2022, p. 23.

2.2. Dispositifs scéniques et symboliques pour dire l’Histoire

Dans *La patrie ou la mort*, Mamadou Traoré Diop mobilise une pluralité de dispositifs scéniques et symboliques pour inscrire l’histoire dans l’espace théâtral. Loin de se contenter d’une narration historique linéaire, le dramaturge sénégalais opte pour une écriture scénique polysémique, où les objets, les gestes, les sons et les espaces prennent une valeur hautement signifiante. Le théâtre devient ainsi un lieu d’archivage sensible, une scène de mémoire vivante où l’Histoire n’est pas simplement racontée, mais performée, interrogée, et réinvestie. Dans cette optique, le dispositif scénique s’apparente à ce que Michel de Certeau appelle une « opération d’appropriation »¹⁴ : le théâtre récupère l’Histoire officielle pour en faire matière dramatique, en déconstruisant les versions hégémoniques et en restituant la voix des oubliés. La scène n’est pas seulement le lieu d’un récit, mais un véritable palimpseste de résistances. Comme le souligne Pierre Nora, « *la mémoire installe le souvenir dans le sacré, l’Histoire le libère de ce sacré pour en faire un objet de connaissance* »¹⁵ (*Les lieux de mémoire*, 1984). Mamadou Traoré Diop conjugue ces deux approches en sacralisant les figures révolutionnaires tout en les inscrivant dans une analyse politique rigoureuse. Parmi les dispositifs marquants, l’usage des voix-off dans la pièce contribue également à la mise en tension du temps historique. Ces voix désincarnées, parfois spectrales, viennent hanter l’espace dramatique, rappelant les morts, les martyrs, les cris des disparus. Elles instaurent un dialogue entre passé et présent, entre l’archive et le vécu, entre le silence imposé et la parole retrouvée. Cela rejoint la réflexion de Walter Benjamin dans

¹⁴ Michel de Certeau, *L’invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 40.

¹⁵ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », dans *Les Lieux de mémoire*, tome 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, p.24.

Sur le concept d'histoire : « *Même les morts ne seront pas en sécurité si l'ennemi l'emporte.* »¹⁶ La scénographie dans *La patrie ou la mort* privilégie une esthétique dépouillée, où chaque élément possède une forte charge symbolique. Les costumes militaires, les drapeaux révolutionnaires, les chaînes brisées, les photos des martyrs projetées en fond de scène : tous participent à une théâtralisation du combat pour la liberté. Cette économie de moyens, caractéristique du théâtre engagé postcolonial, s'inscrit dans la lignée du théâtre de guérilla, tel que le concevait Ronnie Davis, où « *la scène devient le prolongement du champ de bataille idéologique.* »¹⁷ Enfin, la temporalité éclatée – entre récit historique, scènes de guerre, moments de silence et cérémonies funèbres – permet une circulation permanente entre le passé révolutionnaire et les enjeux contemporains de la mémoire. En ce sens, *La patrie ou la mort* rejoint les principes du théâtre de la mémoire active, que Bernard Dort décrivait comme un théâtre « *où l'Histoire devient une présence agissante dans le présent de la scène.* »¹⁸ Ainsi, par l'orchestration de signes, de gestes, de sons et de symboles, Mamadou Traoré Diop parvient à faire de la scène un lieu de relecture historique et de réappropriation identitaire.

Le spectateur n'est pas seulement témoin de la représentation ; il devient partie prenante d'un travail de remémoration collective. Le théâtre se fait alors archive incarnée et vivante, acte politique et poétique, traversé par l'exigence de justice et la fidélité aux morts, selon les mots de Cabral : « *Honorer les morts, c'est continuer leur combat.* »¹⁹

¹⁶ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* [1940], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, thèse VIII, p. 434.

¹⁷ Ronnie Davis, cité par Jean Vilar dans *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975

¹⁸ Bernard Dort, *Théâtre et société : de Claudel à Brecht*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 150 (la citation exacte peut varier légèrement selon les éditions).

¹⁹ Amilcar Cabral, *Unity and Struggle : Speeches and Writings*, New York, Monthly Review Press, 1979, citation issue de divers discours, notamment *L'arme de la théorie*, discours prononcé en 1966 à La Havane.

3. Poétique de la résistance et utopie dramatique

En articulant les tensions de l’Histoire et les urgences du politique, Mamadou Traoré Diop élabore une dramaturgie engagée qui répond à une double exigence : mettre en œuvre une esthétique du conflit et de l’engagement, où la lutte anticoloniale devient moteur de création, et fait du théâtre un espace de réparation symbolique, capable d’accueillir et de panser les blessures de la mémoire collective. Cette articulation confère à son écriture une portée critique profonde et une puissante dimension mémorielle.

3.1. Une esthétique du conflit et de l’engagement

Dans *La patrie ou la mort*, Mamadou Traoré Diop élabore une esthétique du conflit, indissociable d’une posture d’engagement politique et historique. La pièce s’inscrit dans la tradition d’un théâtre qui ne se contente pas de représenter le monde, mais cherche à l’interroger, à le transformer, et à éveiller les consciences. Le dramaturge sénégalais donne ainsi forme à un théâtre de combat, où la scène devient un champ de tension entre mémoire et actualité, oppression et résistance, silence et parole retrouvée. L’engagement du dramaturge se manifeste d’abord par le choix du sujet : la guerre de libération de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert, notamment autour du massacre de Pidjiguiti (1959), épisode fondateur dans la rupture avec la domination coloniale portugaise. L’histoire, ici, n’est pas seulement un arrière-plan narratif ; elle constitue la matrice même de l’intrigue. Comme le rappelle l’historien Jacques Le Goff, « *l’histoire est mémoire collective, et la mémoire est, en ce sens, toujours un enjeu de pouvoir* »²⁰. En rejouant les scènes de lutte, *La patrie ou la mort* participe à la

²⁰ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2007 (1re éd. 1988), p. 17. Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2007 (1re éd. 1988), p. 17.

réappropriation d'un récit longtemps effacé ou marginalisé dans les discours officiels. Cette théâtralisation du conflit prend appui sur une esthétique de la violence, non comme apologie, mais comme dévoilement de la brutalité coloniale. La représentation des répressions, des exécutions sommaires, des tortures et de l'acharnement de la PIDE fait de la scène un espace de confrontation directe avec les logiques d'oppression. Dans cette veine, Mamadou Traoré Diop rejoint une tradition théâtrale où, comme l'écrivait Jean-Paul Sartre, (*Qu'est-ce que la littérature ?* 1948, p. 228) ; « *Le théâtre engagé [...] refuse de faire du spectateur un voyeur. Il veut qu'il soit acteur, juge, responsable* ». L'engagement esthétique se lit aussi dans l'écriture polyphonique de la pièce. L'alternance entre voix individuelles et collectives, récits intimes et chants révolutionnaires, permet une circulation de la parole entre les vivants et les morts, entre les héros nommés et les anonymes de l'histoire. Cette multiplicité des voix rejoint l'exigence formulée par Aimé Césaire selon laquelle « *la parole doit se faire foudre, morsure, cri, éclat, pour dire la vérité du monde* »²¹. L'œuvre de Mamadou Traoré Diop épouse cette exigence dans un langage dramatique où le cri du peuple résonne au cœur du texte. On retrouve également une dimension brechtienne dans la manière dont Diop articule le conflit scénique : par le recours à la distanciation, aux adresses au public, et à l'usage d'éléments documentaires. Le théâtre ne cherche pas à faire oublier qu'il est fiction, mais au contraire à rappeler qu'il est un lieu de lucidité et de construction du sens. Il engage, selon Berthold Brecht (*Écrits sur le théâtre*, 1963), un « *théâtre de l'interrogation* » où les faits ne sont pas montrés pour eux-mêmes mais pour leur capacité à susciter réflexion et action. L'esthétique du conflit se prolonge enfin dans la mise en tension des temps. Le passé colonial ne se referme pas comme une simple page d'histoire : il hante le

²¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 12.

présent et projette ses échos vers l'avenir. Le théâtre devient ainsi un espace de condensation temporelle, une mémoire agissante, selon l'analyse de Walter Benjamin (*Sur le concept d'histoire*, 1940, p. 321) : « *L'historicisme présente le passé comme un objet de contemplation. Le matérialisme historique, lui, le saisit comme une charge à faire exploser dans le présent* ». Cette vision dynamique de l'histoire traverse l'œuvre de Mamadou Traoré Diop, qui fait du théâtre une arme symbolique dans la lutte pour la dignité et la souveraineté. En somme, *La patrie ou la mort* s'inscrit dans une tradition de théâtre politique africain où l'esthétique ne se sépare jamais de l'éthique. Elle interroge le passé pour mieux éveiller les consciences contemporaines, dénonçant les systèmes de domination tout en célébrant les forces d'émancipation. À travers le conflit dramaturgique, le dramaturge donne forme à un théâtre d'urgence, de mémoire, et de combat.

3.2. Le théâtre comme espace de réparation symbolique

Le rapport au passé ne saurait se réduire à une simple juxtaposition de faits, dépourvue de discernement entre l'essentiel et l'anecdotique. L'histoire nous interpelle, elle nous ébranle, et nous oblige à la reconnaître, à l'assumer ou à la contester. Dans le théâtre négro-africain contemporain et plus particulièrement dans le théâtre diopien, la transposition à l'histoire ne constitue pas un simple décor narratif ; elle est au cœur de l'action dramatique, indissociable du geste théâtral. Chaque mouvement scénique engage le passé, le réactive, et en fait une matière vivante de mémoire ou de résistance. Comme le souligne à juste titre Maurice Merleau-Ponty :

« L'histoire est une action, qu'on la contemple comme spectacle ou qu'on l'assume comme responsabilité. La condition de l'historien n'est pas différente de celle de

l’homme agissant. La notion de sens de l’histoire ne revient pas à coïncider avec ce qui a été vécu, mais à déchiffrer le sens total de ce qui a été fait jusqu’ici »²².

Dans cette perspective, le théâtre de Mamadou Traoré Diop s’attache à reconstituer, avec un réalisme saisissant, les actions des figures héroïques de la résistance anticoloniale. Il se présente comme un espace de remémoration et de valorisation des grandes luttes menées durant la période coloniale, tout en mettant en lumière les figures emblématiques de l’histoire africaine. Toutefois, son ambition dépasse la simple évocation historique : ce théâtre cherche à questionner en profondeur le sens de nos engagements. Il ne prétend pas dicter ce que les hommes doivent vouloir, mais aspire plutôt à dévoiler, à travers la médiation de la mémoire dramatique, la véritable portée de leurs désirs et aspirations, en les inscrivant dans une conscience historique partagée.

Dans *La patrie ou la mort*, le dramaturge sénégalais investit le théâtre d’une fonction mémorielle et réparatrice, en lui conférant la mission de restaurer des vérités historiques occultées, de redonner une voix aux disparus, et de réhabiliter symboliquement les martyrs des luttes anticoloniales. L’exploitation de cette histoire aboutie à la fiction dramatique que Jean-Marie Schaeffer appelle « la contamination du monde historique par le monde fictionnel »²³. Le théâtre devient ainsi un lieu de mémoire vivante, au sens de Pierre Nora, (*Les Lieux de Mémoire*, 1984, p.123) c’est-à-dire un espace où « la mémoire s’inscrit dans le présent pour lutter contre l’oubli ». Cette mémoire théâtrale, incarnée par les personnages et les dispositifs scéniques, ne vise pas seulement à commémorer, mais à réparer l’effacement et les blessures laissées par la

²² Merleau Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p.25

²³ Jean-Marie Schaeffer, *Art, création, fiction*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2004, p.145

violence coloniale. Loin d'une simple reconstitution historique, *La patrie ou la mort* déploie une écriture dramatique où l'Histoire est ressaisie dans sa dimension humaine et sacrificielle. En donnant à entendre les voix des ombres d'Amílcar Cabral, de Titina Silá ou de Domingos Ramos, le dramaturge sénégalais élève ces figures à la dignité de symboles. Leur présence sur scène agit comme une résurrection par le verbe, une manière de leur rendre justice là où l'histoire officielle les a parfois réduits au silence. Comme l'écrit Paul Ricoeur (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, p. 101), « *le devoir de mémoire ne consiste pas à fixer le passé, mais à rendre justice à ceux qui ont été lésés par l'oubli* ». Cette parole restituée devient dès lors une forme de réparation symbolique, qui réhabilite les exclus de l'histoire dominante. Le théâtre assume ici une fonction proche de ce que la psychanalyse appelle la “mise en scène du trauma” : en rejouant les épisodes douloureux, il ne les répète pas à l'identique, mais les élabore, les transforme, les donne à penser. Il permet au spectateur de se confronter à une vérité traumatique dans un cadre ritualisé, distancié, où l'émotion rencontre la réflexion. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre les propos d'Aimé Césaire (*Discours sur le colonialisme suivi du discours sur la négritude*, 2004) : « *il n'y a pas de dignité sans mémoire* », et c'est au théâtre, justement, de faire œuvre de mémoire pour restaurer la dignité collective. Des dramaturges comme Sony Labou Tansi ou Werewere Liking ont eux aussi exploré cette fonction thérapeutique du théâtre, comme le souligne Sylvie Chalaye (*Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, 2004): « *Le théâtre africain se veut souvent un lieu de reconstruction de l'humain blessé, un rituel qui panse les plaies de l'histoire par la magie de la scène* ». Chez Mamadou Traoré Diop, cette scène-réparation s'incarne à travers une dramaturgie du recueillement et du témoignage, où les gestes, les chants et les silences

deviennent autant de langages symboliques de deuil et d'hommage. Enfin, le théâtre comme espace de réparation symbolique est aussi un lieu de transmission intergénérationnelle. En convoquant les figures révolutionnaires, le dramaturge sénégalais ne s'adresse pas seulement au passé, mais aussi à l'avenir. Il inscrit les luttes dans une temporalité continue, où les combats pour la liberté, la justice et la dignité ne s'achèvent pas avec l'indépendance politique, mais se poursuivent sous d'autres formes. En somme, *La patrie ou la mort* transforme la scène en un sanctuaire de la mémoire collective, en un espace sacré où les blessures de l'histoire trouvent parole, reconnaissance et élévation. Par la mise en récit du passé, la pièce ne panse pas seulement les douleurs anciennes : elle pose les bases d'un dialogue réparateur entre les générations, les peuples et les mémoires. Le théâtre y devient ce que Wole Soyinka (*Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press, 1976) appelait un « *espace sacré de l'humanité* », un lieu où se réinvente le sens, où l'on restaure les figures tombées, et où se perpétue l'esprit de résistance.

Conclusion

Mamadou Traoré Diop en transposant l'histoire dans la fiction dramatique, érige le théâtre en arme symbolique de résistance, en sanctuaire de la mémoire collective et en manifeste scénique pour la dignité retrouvée. En mettant en scène la lutte pour l'indépendance de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert sur les planches, par la transposition de l'histoire du massacre de Pidjiguiti et l'hommage vibrant rendu aux figures emblématiques du PAIGC, il fait de la scène théâtrale un lieu de remémoration active, et de réappropriation identitaire. Les personnages diopiens, porteurs d'une parole idéologique dense et polyphonique, incarnent les aspirations profondes d'un

peuple en quête de liberté, de reconnaissance historique et de réparation des silences imposés. La scénographie, elle aussi hautement signifiante, tissée de symboles, de gestes rituels, de voix multiples et d'objets chargés de mémoire, fait de la scène un véritable champ de bataille idéologique, un autel dramatique où les morts sont convoqués pour éclairer et soutenir les actions des vivants. Fidèle à une tradition d'écritures dramatiques engagées, Mamadou Traoré Diop conçoit le théâtre non comme un simple miroir de l'histoire, mais comme un acte de parole insurgée, une force d'interpellation, un appel à la lucidité et à la responsabilité collective. Loin de toute neutralité esthétique, *La patrie ou la mort* articule une poétique de la résistance et une dramaturgie de la réparation, où l'Histoire est non seulement racontée, mais incarnée, réhabilitée et offerte en partage à une communauté interpellée dans son humanité. La présente étude démontre que le théâtre, en tant qu'art de la parole incarnée et de la mise en scène, peut constituer un puissant vecteur de déconstruction des récits hégémoniques, de visibilité des figures marginalisées par l'histoire officielle, et de relecture critique et mobilisatrice du passé. En ce sens, la pièce de Mamadou Traoré Diop se présente comme une marque d'affirmation et de réaffirmation aux niveaux artistique et culturel de l'authenticité de l'histoire de la décolonisation africaine.

Bibliographie

- ARISTOTE, 1922. Poétique, Gallimard.
- DORT Bernard, 1967. Théâtre et société : de Claudel à Brecht, Paris, Gallimard, coll. Idées.
- CÉSAIRE Aimé, 1979. *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine.
- CABRA Amilcar, 1979. *Unity and Struggle : Speeches and Writings*, New York, Monthly Review Press, citation issue de

divers discours, notamment *L'arme de la théorie*, discours prononcé en 1966 à La Havane

BÉRARD Sylvie,2009. *Histoire et mémoire dans les dramaturgies africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan.

BRECHT Bertolt,1963. *Écrits sur le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche

CARLOS Lopes,1987. *Guinée-Bissau : un pays en construction*, Paris, L'Harmattan.

CHALAYE Sylvie,2004. *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

FRANTZ Fanon,2002 (édition originale 1961). *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte.

LE GOFF Jacques, 2007. *Histoire et mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Quarto, (1re éd. 1988).

SARTRE Jean-Paul, 1948.*Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, coll. Idées.

SCHAEFFER Jean-Marie, 2004. *Art, création, fiction*, Paris, Editions, Jacqueline Chambon.

LOURI Lot Man,1973. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.

KI-ZERBO Joseph,1972. *Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain*, Paris, Hatier

KOTCHY Barthélémy, 1984. « Méthode et idéologie » in littérature et méthodologie, Abidjan, CEDA.

KOTCHY Barthélémy, 1983. *Essai sur le roman négro-africain*. Paris : Présence Africaine.

KOUASSI Kouakou Jean-Michel, 2023.*L'échec amphibologique dans La patrie ou la mort*, In DJIBOUL N°006, Vol.2, p. 88.

BÄ Mariama, *Une si longue lettre*, 1979. Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.

PONTY Merleau, 1948.*Sens et non-sens*, Paris, Nagel,

DE CERTEAU Michel,1990. *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais

NORA Pierre,1984. « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux », dans *Les Lieux de mémoire*, tome 1, *La République*, Paris, Gallimard.

PETER Karibe Mendy, 2013. *Historical Dictionary of the Republic of Guinea-Bissau*, Scarecrow Press

RICOEUR Paul, 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil,

RONNIE Davis, cité par VILAR Jean 1975. *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard.

SONY Labou Tansi, 2022, *Œuvres complètes – Tome I*, Paris, Seuil.

SOYINKA, Wole,1976. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press,

WALTER Benjamin,2000. *Sur le concept d'histoire* [1940], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais »