# Le théâtre d'Aimé Césaire et de Derek Walcott et le « problème de la Relation »

Jason D. Allen

Merton College

University of Oxford

**A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Medieval and Modern Languages**

Résumé

Cette étude, qui se penche sur des questionnements centraux suscités par les œuvres théâtrales de Derek Walcott et d'Aimé Césaire, postule que la recherche d'identité chez les deux auteurs dramatiques s'inscrit dans un processus dialectique qui ouvre au dépassement du chaotique parcours de l'histoire antillaise. En examinant les ressorts de cette approche et les résonances qu'elle entretient avec la "philosophie de la Relation" (ainsi désignée par Edouard Glissant), cette lecture comparative du théâtre de Césaire et de Walcott vise, en outre, à développer une théorie globale du théâtre caribéen moderne qui rend compte de sa spécificité.

Abstract

This thesis considers crucial questions relating to the theatrical works of Aimé Césaire and Derek Walcott and argues that the authors' quest for identity is framed by a dialectic which Édouard Glissant has termed "philosophy of Relation". I show that it is this "philosophy of Relation" which helps the authors formulate a theatrical vision that transcends the chaotic aspects of Antillean history. By examining the dialectical thrust of Walcott's and Césaire's theatre, the study seeks to develop an overarching theory of modern West Indian drama that accounts for its specific Antillean nature

**TABLE DES MATIÈRES** pages

**Introduction** ……4

Le théâtre césairien revisité ……4
La philosophie de la Relation ……7
Lire Derek Walcott au prisme de la pensée dialectique ……...……17
La Relation et le théâtre de Walcott et de Césaire ……20
La « querelle avec l'histoire » : une approche dialectique du théâtre……....23
Plan de la thèse ……...28

**Chapitre 1 : Genèse d'un théâtre épique caribéen** ……...34

**1.1** Théâtre dialectique » brechtien et poétique théâtrale walcottienne et césairienne: sur les usages d'une comparaison ……..……...35
**1.2** La « forme ouverte » du théâtre ……..40
**1.3** L' « effet V » dans le théâtre de Walcott et de Césaire ……..55
**1.4** Oralité créole et corporalité.....62
**1.5** Narration « épique » : le conte comme trame structurante ……....88
**1.6** L'Histoire débordée par l'imaginaire ……103
**1.7** Des histoires transversales ……113

**Chapitre 2 : Césaire et le principe du « Gouffre »** ……120

**2.1** La représentation de l'enfer dans *Et les chiens se taisaient* …….. 121
**2.1.1** Catabase et écriture poétique ……..….130
**2.1.2** Philosophie de la Relation ou « dépassement d'une contradiction »…....137
**2.1.3** Correspondances de l'œuvre de Walcott avec celle de Césaire...……....145
**2.2** Effectuer la descente en soi-même : Césaire et le surréalisme ……...148

**Chapitre 3: Le corps créole, fonction de la Relation chez Walcott** ……...……...158

**3.1** La corporalité et la prise d'espace ……...159
**3.1.1** *Drums and Colours* : le « corps volatile » ……..163
**3.2** *Dream on Monkey Mountain* ou le « marronnage créateur » ……179
**3.3** *Pantomine* : corporalité et poétique du Détour ……...193
**3.3.1** Le corps mimétique ……198
**3.4** L'autre marronnage : le corps dansant et musical ……...212

**Chapitre 4 : Le marronnage du temps : mythe et histoire** ……...…….227

**4.1.** La comparaison antique dans le théâtre de Césaire ……228
**4.1.1** Parallèles entre héros césairiens et héros antiques ……..231
La figure d'Oreste (d'Eschyle à Sartre) ……..232
Le héros Prométhée ……235

**4.1.2** La conscience tragique caribéenne ……..238
**4.1.3** Césaire et le rapport au temps ……241
**4.1.4** L'apollinien et le dionysiaque ……242
**4.2** Nietzsche vu par Césaire : le façonnement d'une tragédie caribéenne ……...246
**4.2.1** Le manifeste et le latent ……...247
**4.2.2** Affirmation et anéantissement ……..254
**4.2.3** Mesure et démesure....……..260
**4.2.4** *Et les chiens se taisaient* et l'origine musicale du drame ……..262
**4.2.5** Le héros, incarnation du chant tragique ……..264

**Conclusion** ……..269

**Bibliographie** ……..276

# INTRODUCTION

Aimé Césaire (1913-2008) et Derek Walcott (1930- ) sont deux auteurs phares des Caraïbes. Ils représentent sans doute le mieux, au sein des Caraïbes francophones et anglophones, l'avènement d'une littérature et d'un langage esthétique qui sont propres à cette région. Ils sont multiples comme leur création, à l'instar de ce peuple dont ils écrivent le chant de survie. Du monde des Caraïbes ils apportent la voix des Caribéens et le cri de leur histoire, l'histoire du monde créole, de la lutte des dominés, celle de la conquête d'une identité.

Il semble difficile de proposer une problématique unique des œuvres théâtrales d'Aimé Césaire et de Derek Walcott tant l'étude de leurs thématiques et de leur esthétique fait naître des questionnements complexes et touffus. L'histoire très particulière de la Caraïbe, les questions de l'identité, du rapport à l'espace, de la représentation du corps, de la conception du lieu, y tiennent une place privilégiée et ne peuvent s'envisager indépendamment les unes des autres. Cela façonne des œuvres et des dramaturgies dont la nature extrêmement riche et complexe a souvent été relevée par la critique. Or, à ce jour, les œuvres dramatiques de Walcott et de Césaire n'ont fait l'objet d'aucune étude comparative significative. Le présent travail cherche à souligner la spécificité de ces œuvres à travers ses analyses des questions majeures qui relient les deux auteurs. Il tentera aussi, à la fin, de dégager les nouvelles compréhensions de l'art théâtral caribéen qu'engage une telle approche comparative.

***

## Le théâtre de Césaire revisité

La pensée d'Aimé Césaire est souvent cantonnée au domaine de la Négritude. Ce mouvement, fondé par deux jeunes poètes (Césaire et Léopold Senghor) désireux de proclamer

l'héritage culturel de l'Afrique noire et renouer avec des valeurs africaines reniées ou perdues, apparaît lorsque Césaire est encore élève à l'École Normale Supérieure.

La Négritude se voulait une affirmation de l'identité noire à travers la redécouverte de valeurs culturelles africaines. Césaire la définit ainsi : « La *Négritude* est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture. ».[1] Son premier essai publié dans l'*Étudiant noir* de mars 1935, «Jeunesse Noire et Assimilation », est une condamnation que l'auteur prononce contre l'assimilation et où il dénonce une forme d'aliénation qui sépare le colonisé de son identité véritable : « Si l'assimilation n'est pas folie, c'est à coup sûr, sottise, car vouloir être assimilé, c'est oublier que nul ne peut changer de faune; c'est méconnaître 'altérité' qui est loi de Nature »[2]. Certes, cette affirmation semble situer la différence raciale dans le domaine biologique et conférer une dimension essentialiste au discours de la Négritude que le majuscule dans « Nature » semble renforcer. Néanmoins, si le discours de l'auteur sur l'identité semble essentialiste, ou du moins difficile à cerner, Césaire ne développant pas cette notion de différence raciale, on ne peut l'envisager indépendamment de son œuvre, qui reste éloquente et cohérente sur le plan poétique et philosophique et qui nous livre une vision du monde articulée autour d'une « altérité » affranchie du stigmate de l'infériorité.

Il est de fait que les instances idéologiques et politiques qui procédèrent des mouvements de décolonisation ainsi que le poids d'une critique par trop étroitement ciblée ont eu pour effet d'inscrire l'œuvre de Césaire dans une perspective téléologique – l'œuvre a été figée dans la légende du « chantre de la négritude » ou du « chantre de la décolonisation » -, si bien que, une fois

---

[1] Aimé Césaire, cité par Léopold Senghor dans « Problématique de la Négritude », in *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*, Le Seuil, Paris, 1977, p. 270.

[2] « Nègreries : Jeunesse noire et assimilation », *L'Étudiant noir*, 1ère année, no. 1, mars 1935, p.3.

les décolonisations acquises, l'on supposa que la pertinence de l'œuvre de l'écrivain avait diminué. C'est une notion qui, hélas, a toujours cours aujourd'hui.

Or, le Césaire de la Négritude est aussi l'étudiant de lettres classiques de l'École Normale Supérieure, qui se nourrit non seulement de Frobenius mais de Hegel, de Nietzsche, de tout l'univers de la Grèce antique. Les études qui se penchent sur la mobilisation césairienne des mythologies de l'Antiquité (de la Grèce ancienne et d'autres aires) dans sa création de mythes antillais, qui s'interrogent sur le rapprochement entre la tragédie grecque et la tragédie caribéenne procédant du traumatisme fondamental du colonialisme, ont été trop peu nombreuses[3]. Les études sur la négritude dans le théâtre de Césaire s'attachent souvent à souligner les thèmes de la quête d'identité et de l'histoire douloureuse chez le dramaturge et à montrer comment Césaire prend l'humanité à témoin en mettant à nu les « les stigmates de l'esclavage et de la colonisation »[4]. Il ressort souvent de ces études, par exemple celle de Serigne Sylla, que le théâtre permet à Césaire de remonter aux sources de la négritude et à inciter les Noirs à prendre « leur destin en main pour préparer un avenir radieux»[5]. Les réalités de la créolisation que déploie l'œuvre théâtrale, son insistance sur ses racines multiples, sont rarement mises au jour et on ne peut que le regretter.

---

[3] De telles études, lorsqu'elles existent, ne bénéficient souvent pas d'un traitement approfondi. Les travaux d'Alain Moreau (1984), de K. Poniewaz (2007), d'Émily Greenwood (2011) et de Justine McConnell (2013) sont de notables exceptions en ce qui concerne le traitement du mythe antique chez Césaire. L'étude génétique de Albert James Arnold (2013) mérite d'être félicitée pour son insistance sur le rapport étroit mais subtil que le théâtre de Césaire entretient avec la tragédie grecque et avec le livre de Nietzsche sur la naissance de la tragédie.

[4] Sylla, Serigne, "Césaire, dramaturge de la décolonisation dans *Et les chiens se taisaient* », Éthiopiques numéro spécial, Hommage à A. CESAIRE, 2ème semestre 2009. En ligne, 7 janvier, 2014.

[5] *ibid*.

Le théâtre de Césaire qui oscille entre africanisme, hellénisme et européanisme, et qui illustre l'imbrication des différents héritages esthétiques qui ont résulté de l'expérience coloniale, est souvent en contradiction avec « l'*a priori* téléologique et rétrospectif »[6] qui pèse encore sur lui, avec les visions par trop essentialistes qui tendent à circonscrire l'œuvre et son auteur (« chantre de la négritude », « chantre de la décolonisation », etc.). S'affirmant comme un théâtre de l'identité, l'œuvre effectue, paradoxalement, une critique du discours des origines et s'avère être un théâtre des traces – des traces de l'Afrique et de l'Europe surtout –, qui insiste sur ses racines multiples, symbolisées par l'image du rhizome, et ce bien avant que le concept de la créolisation et l'esthétique de la Relation (articulée par Édouard Glissant) ne se placent au centre des discussions.

La philosophie de la Relation

La « créolisation » s'impose comme appropriation réciproque entre des populations diverses, comme création culturelle et sociale qui résulte du brassage ethnique ayant lieu au sein des sociétés esclavagistes. C'est un processus continuel, du fait de l'arrivée incessante des populations sur la terre des Amériques et des nouveaux apports culturels qui redéfinissent l'identité, si bien que ce qui naît de ce processus échappe au prévisible et empêche l'établissement d'identités figées et statiques. Glissant écrit : « J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre».[7] La créolisation serait « le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité »[8], « la mise en contact de

[6] A J Arnold, « Présentation générale » in *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours,* Édition critique coordonnée par Albert James Arnold, CNRS Éditions et Présence Africaine, coll. « Planète libre » Paris, 2013, 17.

[7] Glissant, Entretien avec Lise Gauvin, *« L'Imaginaire des Langues », Introduction à une poétique du divers,* Gallimard 1996, p. 126.

[8] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1995, 17.

plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes […] avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments »[9]. Progressivement, Glissant donne à ce terme une dimension planétaire. Pour lui, il y a « créolisation » dès lors que des groupes différenciés sur le plan de la culture, de la langue et de l'origine entrent en relation, avec ou sans heurt. La créolisation est « un outil conceptuel reposant sur des données matérielles et sur l'imaginaire (une façon, des façons, de rêver le monde) qui permettent de penser à la fois l'avenir mais aussi de réinterpréter et de transformer les formes du passé » [10]. Les identités sont en mouvement et sont en relation dans un Tout-Monde (autre notion cardinale de la pensée du poète-philosophe[11]).

Or la créolisation ne saurait être l'équivalent de la Relation - il faut remarquer l'usage de la majuscule chez Glissant (« Relation » et non plus « relation » à partir de l'essai *Poétique de la Relation*[12]). Si la créolisation est un vecteur de la Relation, celle-ci est envisagée avant tout comme une manière dialectique de lire une histoire tragique, celle de la Caraïbe et, avec elle, l'histoire du monde qui lui est consubstantielle.

---

[9] Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, 1997, p. 37.

[10] Myriam Cottias, « Édouard Glissant, de la créolisation au Tout-Monde », *Nuevo Mundo*, en ligne, 12 décembre 2014, < http://nuevomundo.revues.org/61823>.

[11] Édouard Glissant définit ainsi la notion de « Tout-Monde » : « J'appelle Tout-Monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité » *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 176.

[12] On peut dire qu'avec la publication de cet essai, Glissant signale de manière explicite la place déterminante qu'occupe la Relation dans l'ensemble notionnel de son œuvre et l'édifie comme l'armature philosophique de ses écrits ultérieurs.

Articulée autour d'un corpus de notions très dense, l'œuvre de Glissant ne manque pas de continuité.[13] S'il est un concept qui en fédère toutes les étapes, c'est bien celui de la Relation, concept structurant que l'auteur décline de diverses façons dans le maelstrom vertigineux de ses idées mais dont le nœud reste pourtant bien défini : une vision tragique de l'histoire caribéenne, avons-nous dit, propre non seulement à Glissant, comme cette thèse entend le démontrer, mais aussi à d'autres écrivains de l'aire Caraïbe, notamment Aimé Césaire et Derek Walcott. Définie assez tôt dans l'œuvre de Glissant,[14] la Relation en devient le principe de construction. Selon le site « Édouard Glissant : une pensée archipélique »[15], dirigé par l'Institut du Tout-Monde, que Glissant fonde en 2006,

> "[t]oute œuvre forte de réflexion contient toujours son point focal, et on pourrait dire que pour celle de Glissant, la notion de *Relation* est certainement de cet ordre, en occupant dans sa pensée une place essentielle, à tel point qu'on pourrait à juste titre la considérer comme la « clé » de cet univers conceptuel si foisonnant et original».[16]

Le postulat fondamental de la philosophie de la Relation est que « toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre »[17]. La Relation est comprise à travers l'œuvre de Glissant comme l'idéal des liens tissés entre différentes identités en contact, des transformations subies par des cultures en

---

[13] Pour un bref compte-rendu du cheminement de la pensée philosophique de Glissant, voir le site « Édouard Glissant : une pensée archipélique », www.edouardglissant.fr

[14] L'auteur expose le concept dès 1969 dans un de ses premiers essais *L'Intention Poétique.* Voir *L'Intention Poétique,* Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 20.

[15] site référencé ci-dessus: www.edouardglissant.fr

[16] http://www.edouardglissant.fr/relation.html

[17] Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

présence les unes des autres. La théorie s'inspire du cas caribéen et de la rencontre forcée des identités qui s'y est produite grâce à la Traite, et effectue à partir de là un ensemble de déclinaisons du phénomène de la pluralisation des cultures, des imaginaires et des poétiques, pluralisation pensée par Glissant comme une modernité inaugurée par la rencontre forcée des mondes qui procède de l'impérialisme.

Ainsi, l'identité-Relation suppose l'ouverture à l'autre. Pour Glissant, « la relation à l'autre est définie comme une nécessité de composer avec lui, d'ouvrir le lieu de la subjectivité au lien avec autrui »[18]. Ainsi, à « une poétique de l'être posée comme un absolu, Glissant préfère une pensée de la Relation comme ce qui lie, relie et relaie entre eux les sujets »[19]. Dans cette optique, il est impossible que la conscience subjective soit « un territoire fermé sur lui-même »[20]. « Naître au monde, c'est concevoir (vivre) enfin le monde comme relation : comme nécessité composée, réaction consentie ».[21]

De fait, la « naissance au monde » est une notion fondamentale pour le concept de la Relation. La vision du monde de Glissant se déploie autour du moment convulsif de l'histoire du monde que constitue la genèse des peuples des Amérique. Dans *Poétique de la Relation*, l'auteur se penche sur les nouvelles compréhensions des esthétiques de la modernité qu'engage la prise en compte de ce moment capital de l'histoire, dégageant une conception de la Relation qui s'articule

[18] Ines Moatamri, « 'Poétique de la Relation' : Amina Saïd et Édouard Glissant », *Trans – Revue de littérature générale et comparée*, no. 3, 2007. En ligne, < http://trans.revues.org/180>

[19] *ibid*

[20] *ibid*

[21] *L'Intention poétique*, *op., cit.*,p.20.

beaucoup autour de la genèse singulière des peuples de la Caraïbe et la quête d'une filiation[22] qui en procède, mais aussi autour de l'impossibilité, avérée, de retrouver une telle filiation. Ce fait est problématisé dans l'essai *Traité du Tout-Monde,* où Glissant expose le problème tragique de la Caraïbe, qui se résume à un manque d'histoire au sens classique et donc d'un manque de filiation :

> C'est certes un privilège de fréquenter directement le Sacré, de parler à son Dieu, de se voir confier ses desseins. Il en provient que toute communauté ou culture qui ainsi engendra une Genèse entendit bien en tirer leçon pour tous. Par une succession absolument légitime (qu'on ne peut remettre en question) de filiations, elle se raccorde à ce jour premier de la Création, et elle affirme par conséquent son Droit sur la terre qu'elle occupe, qui devient son territoire. La filiation et la légitimité sont deux mamelles de cette sorte de Droit divin de propriété, pour ce qui est en tout cas des cultures européennes.
>
> Ataviques aussi les cultures des pays arabes, des pays d'Afrique noire et des pays amérindiens. […] La mise en contact de ces cultures ataviques dans les espaces de la colonisation a donné naissance par endroits à des cultures et sociétés composites, qui n'ont pas généré de Genèse (adoptant les Mythes de Création venus d'ailleurs), et cela pour la raison que leur origine ne se perd pas dans la nuit, qu'elle est évidemment d'ordre historique et non mythique. La Genèse des sociétés créoles des Amériques se fond à une autre obscurité, celle du ventre du bateau négrier. C'est ce que j'appelle une digenèse.[23]

---

[22] Dans *L'Intention Poétique*, p. 36, Glissant insiste toujours sur l'idée de la filiation et explique comment l'occident chrétien établit sa continuité « avec une des matrices du Mythe », celui de la filiation.

[23] Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Gallimard, 1997, p.35

Pour Glissant, « L'Un », sa désignation du temps généalogique qui « fait du plus humble des mortels le descendant direct de la première créature divine »,[24] en se penchant sur la représentation linéaire du temps qui fonde l'histoire occidentale et son mythe de la filiation, consacre cette pensée comme l'approche *sine qua non* de la construction de l'identité des peuples; l'identité s'inscrit donc dans un lieu et un temps précis. Mais qu'en est-il de ceux qui sont exclus de cette épure close, de ceux dont l'identité ne peut s'enraciner dans un lieu précis et dans une notion graduée du temps ? C'est par ce questionnement qu'il s'interroge sur le cas caribéen, sur ces peuples déracinés qui se construisent dans un ailleurs, sur ces communautés qui ont comme origine le transbordement de captifs africains par la Traite et dont les repères du temps et de l'espace sont, en conséquence, bouleversés ; sur des peuples, donc, qui ne peuvent pas remonter à une genèse, si ce n'est le vide du « commencement », le manque des origines, puisque les mémoires des communautés sont mal transmises, faussées, tronquées, voire oblitérées, par la Traite et par le déracinement. Au mythe de la filiation Glissant opposera donc la « contre-filiation »[25]. Le lieu, l'étendue, est imaginé par lui comme une géographie diffractée, hétérogène, construit par l'imaginaire : « l'étendue n'est pas d'espace, elle est aussi son propre temps rêvé »[26]. La Relation est donc la posture, la vision du monde, par quoi on élève en vertu ce manque de filiation : « Acclimatez l'idée de digenèse, habituez-vous à son exemple, vous quitterez l'impénétrable exigence de l'unicité excluante ».[27] Elle

[24] Coursil, Jacques, « La catégorie de la Relation dans les essais d'Édouard Glissant : philosophie d'une poétique », *Poétiques d'Édouard Glissant : actes du colloque international de la Sorbonne*, 11-13 mars 1998, Éd. Jacques Chevrier, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 89.

[25] Édouard Glissant, « L'Étendue et la filiation », *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 62.

[26] Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard 1990, p.71.

[27] Glissant, *Traité du Tout-Monde, op. cit.*, p. 37.

relève donc d'un imaginaire, elle est ce par quoi l'on rend fécond le tragique de l'identité coloniale, construite sur une « obscurité, celle du bateau négrier »[28], le retournant en élément créateur.

Car selon Glissant, alors qu'une culture atavique prend le parti d'une Genèse, une culture composite est liée au statut d'identité rhizome[29], racines allant à la rencontre les unes des autres. La culture atavique est liée au statut d'identité à racine unique ; elle affirme une légitimité sur une terre qui devient alors territoire. La culture composite implique des rencontres et des croisements des histoires des différents peuples mises en contact de manière forcée. L'errance imaginaire est une manière de rendre fécond le choc des mondes entrés en relation :

> C'est bien là l'idée du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation.[30]

Ainsi, la Relation, comme l'a déjà constaté Jacques Coursil,[31] se donne comme moyen de lire une histoire d'un monde neuf qui existe depuis cinq siècles seulement, un monde inauguré par

---

[28] *ibid*, p. 36.

[29] La première métaphore qui permet à Glissant d'expliquer sa poétique de la Relation est le paradigme végétal de la racine rhizome, notion empruntée au *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari. La métaphore du rhizome illustre les enchevêtrements infinis et complexes des identités créoles et, par analogie, de toutes les identités-monde en processus de «créolisation ». Glissant expose la notion du rhizome et la « pensée de l'Autre » en particulier dans son *Introduction à une poétique du divers, op. cit.*

[30] *Introduction à une poétique du Divers, op. cit.*, p. 31.

[31] Jacques Coursil, *art. cit.*, p.92.

un effroyable bouleversement et « dont l'écriture commence à peine »[32], car comme l'écrit Glissant, « Tous les peuples sont jeunes dans la Totalité-Monde […] nous sommes tous jeunes et anciens sur les horizons »[33].

La Relation s'impose donc, en un mot, comme la vision du monde qui cherche à composer avec la tragique genèse du monde moderne, du monde comme Monde, en la retournant en positivité, et ce en valorisant une identité forgée dans le réseau des liens entre les peuples et esthétiques, dans les histoires communes et dans les traces mémoire. En atteste la partie inaugurale du livre *Poétique de la Relation*, « Approches, Eléments, Chemins, Théories, Poétiques », et son premier texte « la barque ouverte », qui propose une nouvelle écriture de la genèse des Caraïbes modernes, un monde qui commence par une eschatologie : la barque, qui est le navire négrier, le « sourd bateau de nos nuisances », est une matrice, « le gouffre-matrice ». Le texte très poétique de Glissant s'adresse à un allocutaire sous la forme déictique d'un « tu » :

> Cette barque… Génératrice de ta clameur. Productrice aussi de toute unanimité à venir. Car si tu es le seul dans cette souffrance, tu partages l'inconnu avec quelques-uns, que tu ne connais pas encore. Cette barque est ta matrice, un moule qui t'expulse pourtant. Enceinte d'autant de morts que de vivants en sursis.[34]

Et puisque le « migrant nu » partage avec d'autres (« avec quelques uns, que tu ne connais pas encore ») l'inconnu d'un monde nouveau, inédit, il est lié avec ces « autres », même avec ses captifs, qui vivent aussi la genèse de ce monde, quoique différemment. La singulière expérience de

---

[32] i*bid*

[33] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, op. cit.,* p.230.

[34] Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, op. cit.,* p.18.

la genèse dans la violence impérialiste donne lieu, du point de vue de ses victimes, d'une « unité-diversité », notion profondément dialectique.

C'est une (ré)orientation philosophique et poétique qui procède d'une vision tragique de l'histoire antillaise que l'on trouve aussi chez Aimé Césaire. Le manque d'origines est ce qui constitue chez ce dernier, la « blessure sacrée »[35]. La poésie de Césaire prend comme point de départ l'avènement du monde antillais, c'est-à-dire le bouleversement des représentations de l'espace et du temps consubstantielles à la Traite et l'esclavage. Il en va de même pour son théâtre, que l'on pourrait qualifier de « poésie dramatique ». (Pour Césaire, le théâtre est, en effet, « un département de la poésie »).[36] Le théâtre de Césaire, par son esthétique et par sa poésie, s'inscrit dans le double mouvement que Glissant qualifie de «Relation » : l'acceptation de soi-même et de son histoire et l'offre de soi au monde, ce que Glissant a dénommé en 1956, en se référant à la poésie de Césaire et en réemployant une expression de Paul Claudel, la « co-naissance » au monde[37]. Mais l'acceptation de soi, qui mène à la « co-naissance », suit un mouvement dialectique et s'inscrit dans la logique hégélienne du « négativement rationnel ».

Rappelons que pour Hegel,

« Le *logique* a, quant à sa forme, trois aspects (*Seiten*) :

a) l'aspect abstrait ou *accessible-à-l'entendement* (verständige)

---

[35] Du poème « calendrier lagunaire », du recueil *moi, laminaire…*

[36] « L'Europe m'a apporté l'Afrique » : entretien avec Aimé Césaire / Propos recueillis par Françoise Ligier In : Cultures Sud, (01/2007) n° 164, p. 31-33. Extrait des « Archives sonores de la littérature noire », Clef/RFI, 1981

[37] Édouard Glissant, « Aimé Césaire et la découverte du monde », *Les Lettres nouvelles*, t. 4, no. 34, janvier 1956, pp. 44-54.

b) l'aspect *dialectique* ou *négativement rationnel* (vernünftige)

c) l'aspect *speculatif* ou *positivement rationnel* »[38]

La logique dialectique implique nécessairement ces trois aspects complémentaires et inséparables, le dialectique étant proprement « le logique qui implique un aspect 'négatif' ou négateur »[39]. Ainsi, le dialectique est la révélation du Vrai, de l'Être lui-même en tant que révélé correctement et complètement par le discours cohérent[40].

Nous pouvons affirmer que l'œuvre de Césaire envisage l'Être comme un problème à résoudre. La matière de ses trois premières pièces, en particulier, - celles que nous analysons dans cette étude – est le bouleversement des mondes des captifs de la Traite, leur transbordement en esclavage, leur soumission et leur domination, leur tentative de se libérer et de s'affirmer. Mais au constat de la domination et de la déchéance des peuples antillais Césaire et les héros de Césaire opposent un élément négateur : le concept de la genèse d'un peuple et de nouvelles esthétiques mais aussi de l'émergence de figures héroïques (Christophe, Toussaint L'ouverture, la figure du nègre marron que pourrait symboliser le Rebelle), d'une histoire de survie. Autrement dit, l'histoire honnie est, chez Césaire, retournée en positivité, en force créatrice. Sa poésie même, comme nous le montrerons, en analysant ses textes dramatiques, est fondée sur ce retournement dialectique, l'auteur puisant son esthétique dans le gouffre. Le poète qui enfante son œuvre est donc celui qui

[38] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'Encyclopédie* I § 79 (3ème ed.), vol. V, p. 104, I, 27-30.

[39] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, (1947) Paris, Gallimard, 1968, p. 523.

[40] Voir Kojève *op. cit.*, p. 527.

inaugure une approche dialectique du théâtre qui cherche à montrer « l'Etre réel qui se transforme … en vérité »[41].

Lire Derek Walcott au prisme de la pensée dialectique

Il en va de même chez Derek Walcott, dont le vers « The sea is History », extrait du poème qui porte le même titre, constitue un des épigraphes de *Poétique de la Relation.* L'œuvre de Walcott est traversée par l'idée de « void » (vide) sur les plans historique et littéraire. Autant dans ses essais que dans sa poésie et son œuvre théâtrale, le manque de repères des Caraïbes et le « vide » de sa non-histoire sont envisagés comme des éléments propices à la création. À l'expérience violente et traumatisante de la déportation, Walcott oppose le phénomène créateur de l'hybridité qui en résulte, force motrice de tout son art. Dans l'essai *What the Twilight Says*, il caractérise l'être-caribéen comme un bâtard d'identité africaine et britannique, bâtardise qu'il assume comme un fait positif :

> "Mongrel as I am, something prickles in me when I see the word Ashanti as with the word Warwickshire, both separately intimating my grandfather' s roots, both baptising this neither proud nor ashamed bastard, this hybrid, this West Indian"[42]

C'est dans ce contexte de l'entre-deux, avec ses divers modèles culturels en interaction, échange et métamorphose que l'être colonial construit son identité personnelle, communautaire et esthétique. Cet entre-deux constitue pour Walcott la moelle créatrice de la Caraïbe et que le processus et le langage poétiques explorent continuellement.

---

[41] Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel,* Paris, Gallimard, 1947, p. 450.

[42] "What the Twilight Says: An Overture" [1970], in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970, p. 10

Dans une strophe souvent citée, le personnage central du poème « The Schooner Flight », Shabine, exprime bien ce que sous-entend son complexe passé racial et colonial pour ce qui a trait à son identité :

> I'm just a red nigger who love the sea,
> I had a sound colonial education,
> I have Dutch, nigger, and English in me,
> and either I'm nobody, or I'm a nation,

Dans l'œuvre de Walcott, comme dans celle de Césaire, la créativité et l'imagination poétiques qui naissent du fait de la colonisation peuvent et doivent servir à explorer et à recoller les morceaux éparpillés de l'histoire. Comme le montre « A Latin Primer », la poésie de Walcott se donne comme vocation d'interroger, d'explorer et de transcender les clivages et les divisions grâce à l'imagination poétique. Le paysage caribéen marqué par la violence, l'oubli et, parfois, la déchéance, occupe une place centrale dans son imaginaire et sa création. Dans des pièces comme *Pantomime* et *Drums and Colours*, l'auteur souligne le potentiel de subversion qu'offrent le mimétisme, le détour et le détournement des symboles de la domination. C'est à travers l'alchimie de modèles européens et africains entrés dans le creuset de la créolisation que l'auteur forge un langage propre aux Caribéens et qu'il offre au monde.

C'est cette approche du tragique de l'histoire, approche dialectique, qui se trouve aussi au cœur de la Relation de Glissant, dont les écrits nous aident à aborder le travail de Césaire et de Walcott. L'intérêt d'ancrer notre étude du théâtre de ces auteurs dans la Relation est de nous servir d'un cadre de pensée qui concerne directement les esthétiques de la Caraïbe et qui pose ces esthétiques comme une modernité proprement caribéenne.

Ainsi, la Relation est une logique qui consiste à révéler l'être à lui-même, en amenant cet être à se connaître dans son rapport à l'autre, comme le laisse entendre Glissant dès ses premiers écrits philosophiques : La « poétique de la durée », poétique de l'être qui se trouve,

> « en ce qu'elle s'oppose, l'englobant, à la fulguration de l'instant, autorise au niveau de l'expression … ce dessolement des impositions enfouies, approfondies de la relation. Elle suspend l'impérieux du dire, et par paliers, par strates obscures et arrachées, ouvre l'être sur ses relativités vécues, souffertes au drame du monde… elle permet d'ancrer l'unique, le particulier, le fulgurant principe de chaque communauté dans la patience de son rapport bientôt éclairé à l'Autre.[43]

L'apocalypse et la naissance, l'Autre et le « soi », voilà donc les termes de la dialectique de la Relation, par quoi l'être « se trouve » en consignant « son rapport … éclairé à l'Autre ». C'est donc en suivant le « 'mouvement dialectique' du Réel que la Connaissance assiste à sa propre naissance et contemple sa propre évolution, en arrivant ainsi finalement à son terme, qui est la compréhension adéquate et complète de soi-même… ».[44] Dans *L'Intention Poétique,* la Relation n'en est qu'à ses débuts mais son principe fondamental est déjà énoncé et se poursuivra à travers l'œuvre philosophique de Glissant: la naissance de soi, en tant qu'être révélé à soi-même, conduisant à la naissance à l'Autre.

Ainsi, si parler de la Relation chez Aimé Césaire et Derek Walcott relève d'un anachronisme – puisque les œuvres théâtrales de ceux-ci datent dans certains cas d'une époque qui précède les écrits de Glissant sur la Relation -, il n'y a rien d'anachronique à part le terme lui-

[43] Édouard Glissant, *L'Intention Poétique,* Paris, *op. cit.,* p. 49
[44] Alexandre Kojève, *op. cit.*, p. 450.

même. Les œuvres de Walcott et de Césaire donnent à voir un « lieu-relation », un réseau de liens et d'histoires qui font nœud. Le lieu n'est plus simplement, dès lors, chez eux, un « territoire », objet simple délimité, mais le récit complexe d'une «étendue». Dans les pièces de ces auteurs, la Martinique, Haïti, Trinidad, les Caraïbes, ne sont pas que des points dans la géographie terrestre, ce sont des contextes dans lesquels se raconte l'histoire du monde.

La Relation et le théâtre de Walcott et de Césaire

*Et les chiens se taisaient*, la première pièce de Césaire, publiée en 1956, illustre la nature relationnelle de son œuvre, qui, comme le rhizome tubéreux, se répand dans tous les sens et tisse continuellement de nouveaux liens. L'œuvre met en relief l'analogie entre affirmation identitaire caribéenne et libération prométhéenne, entre révolte anticoloniale aux Caraïbes et libération surréaliste, entre catabase grecque et descente surréaliste du poète colonisé en lui-même. En un mot, cette œuvre montrant l'imbrication des héritages esthétiques et discursifs européens africains et caribéens – est une illustration de la « poétique de la Relation » avant la lettre. La centralité des motifs eschyléens du *Prométhée enchainé* et de la *Geste des Atrides* et la mobilisation des tropes emblématiques du surréalisme par la voie d'une connivence particulière avec l'œuvre de Lautréamont, constituent, dans *Et les chiens se taisaient*, des mises en scène de la question de l'appréhension de l'héritage littéraire européen dans la construction d'un paysage littéraire caribéen.

Postuler une esthétique de la Relation en ce qui a trait au théâtre de Walcott relève beaucoup moins d'une controverse que d'une lacune de la critique. Outre que l'esthétique transnationale de l'auteur a toujours été manifeste, elle a toujours été clairement articulée par l'auteur lui-même dès le début de sa carrière littéraire. Or, notre travail entend contribuer à ces questions en analysant le théâtre de Walcott à travers le prisme spécifique des théories d'Edouard Glissant. Nous espérons

aussi que notre étude comparative, en confrontant ces deux œuvres théâtrales majeures de la Caraïbe, aura le mérite de mettre en lumière certaines similitudes esthétiques et thématiques frappantes chez eux. (Si nous utilisons le singulier « œuvre » dans notre titre et dans nos analyses, c'est bien pour mettre en exergue cette démarche qui se veut rigoureusement comparatiste et qui cherche à rapprocher ces deux auteurs déterminants au-delà du poids de la segmentation linguistique qui pèse sur l'étude du théâtre au sein des Caraïbes.)

Ainsi, nous nous penchons aussi sur le processus de création multiple de Walcott. Revendiquant le legs culturel colonial, ce dernier inscrit ses déplacements esthétiques « transocéaniques » dans une démarche de réappropriation culturelle ; l'auteur s'y engage très tôt et son poème « A Far Cry From Africa » nous en donne des résonances. « Empoisonné» tant par le sang de son ancêtre africain (symbolisé, ironiquement, par le gorille dans le poème) que par celui du colon blanc (symbolisé par le « superman »), Walcott pose la question : **«** Where shall I turn, divided to the vein ? ». Il conclut qu'il est condamné à être « divisé » culturellement: « how choose/

Between this Africa and the English tongue I love? » Selon Dominique Tardière, « la recherche d'une filiation artistique dans le patrimoine culturel européen constitue le corollaire de sa quête »[45]. Cette dualité est le garant, chez Walcott, d'une esthétique de la métamorphose qui postule une identité « décentrée », changeante et multiple, fondée donc sur une topographie du divers.

La pensée du change et de la métamorphose esthétique, fondée sur la mutation des humanités, trouve donc à s'illustrer dans l'œuvre théâtrale de Derek Walcott, chez qui les tensions entre les éléments culturels, en présence les uns des autres, dégagent, non pas des oppositions ou des segmentations, mais des solidarités. Assimilant la déportation des captifs africains aux

[45] Dominique Tardière, " Temps, Identités, Histoire dans l'oeuvre de Derek Walcott », Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011, p. 6.

Amériques au naufrage de Robinson Crusoé dans son essai «The Figure of Crusoe » (1965), l'auteur fait valoir la notion selon laquelle le bouleversement que constitue la colonisation aux Amériques (symbolisé par la métaphore du naufrage) offre aux écrivains caribéens, qui deviennent des Adams baptiseurs (Walcott 1965, 36), les « outils » indispensables au façonnement d'une langue et d'une esthétiques neuves et créolisées. En posant l'idée du « gouffre » comme un vide créateur qui implique tant le vécu des colonisés que la culture des colonisateurs, Walcott ouvre le champ d'une esthétique de la créolisation et inscrit son œuvre dans une philosophie de la Relation.

Cette philosophie de la Relation est fondée sur le rejet du principe de l'Un comme approche de l'identité (ce dernier terme, chez Glissant, désigne l'individualité auto-suffisante et close, à laquelle sont associés les schèmes de la généalogie, de la filiation, de la nation, de la légitimité et donc, aussi, de l'impérialisme : tout un ensemble de principes qui président à l'organisation des identités et à l'unification du divers). La Relation est donc fondée sur la notion que, l'histoire étant faite d'interactions, de croisements et de rencontres, l'identité et l'espace ne peuvent être appréhendés qu'à travers des perspectives multiples qui incluent mais qui ne sont pas limitées à son propre horizon – elle fonde alors une notion de l'identité qui implique des esthétiques et des histoires qui restent ouvertes les unes aux autres, dans une attitude de partage et de respect mutuel. Or cette approche de l'identité présente une contradiction : pour partager, l'on doit avoir quelque chose à apporter. Si la Relation relève d'une contradiction dont Glissant est bel et bien conscient, elle conduit à une impasse en ce qui concerne les sociétés caribéennes qui doivent rendre compte d'un passé dont on ne connait pas grand-chose, si ce n'est des légendes dont la transmission a été falsifiée, ou d'un passé dépourvu de mythes. Envisager l'histoire dans le contexte caribéen, c'est donc envisager non une genèse mais une « digenèse »[46]. Ainsi, dans le théâtre de Walcott et de

[46] « La notion de *digenèse* s'oppose chez Glissant à la traditionnelle idée d'une filiation unique,

Césaire, en prise avec les questions d'identité caribéenne, la Relation implique, naturellement, une « querelle avec l'histoire » (Glissant 1981, 130-134).

La « querelle avec l'histoire » - une approche dialectique du théâtre

Chez ces deux auteurs dramatiques, l'archipel des Caraïbes est représenté comme le lieu d'une histoire faite de ruptures, à commencer par la disparition quasi complète des populations indiennes des Caraïbes, suivie par la Traite qui commence au XVI$^{ème}$ siècle pour se terminer deux siècles plus tard. Notre corpus est constitué de sept pièces de théâtre dans lesquelles il est question, sous des formes diverses, des effets du colonialisme dans les sociétés caribéennes et sur les psychés des dominés.[47] Pour les personnages de Walcott comme pour ceux de Césaire, ces traumatismes de

---

avec toutes les révérences qu'occasionnait le lien à une matrice une et indivisible. Elle est liée avant tout à la situation même de la culture créole, qui ne peut se penser selon lui qu'au prisme d'une multiplicité des origines, tant pour la communauté que pour les individus. Liée aux critères de filiation et de conception anthropologique de l'héritage, cette manière de déjouer les arcanes des anciennes acceptions du lien à l'origine est au centre de la démarche de Glissant […] ». Définition relevée sur le site « Édouard Glissant : une pensée archipélique », <http://www.edouardglissant.fr/digenese.html>, en ligne, 7 janvier, 2014.
La notion a été particulièrement développée dans l'essaie *Traité du Tout-Monde*
1997. Voir notamment la page 195.

[47] Il s'agit de *Et les chiens se taisaient*, de *La Tragédie du roi Christophe* et d'*Une Tempête* d'Aimé Césaire et de *Drums and Colours*, de *Dream on Monkey Mountain*, de *Ti-Jean and His Brothers* et de *Pantomime* de Derek Walcott. Nous avons sélectionné les pièces qui, à notre avis, ont le double mérite de présenter à la fois des problématiques caribéennes et des conceptions de l'identité qui illustrent remarquablement bien la pensée de la Relation. *Une saison au Congo* a donc été, de ce fait, exclu du corpus. De même, certaines pièces qui datent de l'époque la plus récente de la carrière de Walcott abordent des situations en rapport avec des aires et temps qui ne sont pas en rapport avec les questions de notre étude.
D'autre part, *Ione : A Play with Music*, qui semble entretenir des échos avec *Drums and Colours*, est une pièce écrite lorsque Walcott est encore étudiant à l'Université des West Indies (Jamaïque) et qui n'a jamais été éditée commercialement. Seules de rares copies existent de par le monde et à l'heure de la soumission de cette thèse, nous n'avons toujours pas pu nous en procurer une. Cependant, les quatre pièces de Walcott choisies illustrent bien la continuité de ses préoccupations en matière de création théâtrale, de vision du monde et d'approche de l'histoire caribéenne.

l'histoire représentent une plaie dont la communauté n'est pas guérie. Cet état des choses amène les écrivains à s'interroger sur ce qu'« histoire » veut dire. Ils soulignent, dans leurs œuvres théâtrales, le fait que l'histoire de la Caraïbe n'appartient pas à la grande « Histoire », comme celle des nations européennes, et ne peut donc pas être examinée à l'aune des mêmes principes.

Ce questionnement donne lieu à différents genres d'explorations chez Walcott et Césaire. Ce dernier a écrit des œuvres dramatiques qui mettent en exergue les aspects les plus violents et atroces de la Traite et de l'esclavage. *Et les chiens se taisaient* dépeint les horreurs de l'impérialisme dans des tableaux d'une virulence extrême ; *La tragédie du roi Christophe,* par son langage poétique, évoque sans cesse le temps de l'esclavage, temps qui appartient à un passé récent dans l'univers diégétique de la pièce. Walcott aussi, dans *Drums and Colours,* brosse le tableau des horreurs pour ce qui a trait à l'esclavage en Haïti à la période où émerge Toussaint Louverture, même si le renvoi aux atrocités de l'esclavage relève, le plus souvent, chez cet auteur, du jeu des images qui évoquent sans les nommer des moments douloureux du passé.

Chez Walcott, la dramaturgie a un rôle déterminant dans la représentation des aspects traumatisants de l'histoire et de leurs effets durables sur les individus. Le corps sur la scène walcottienne porte le poids de cette représentation ; c'est sa valeur de signe que nous interrogeons dans la section de notre travail intitulée « Le corps créole, fonction de la Relation chez Walcott ».

De fait, la corporalité est le nœud où se rencontrent et se développent plusieurs questionnements, tels que l'identité, le rapport à l'espace, au temps, à la mémoire. Autant pour Walcott que pour Césaire, la dramaturgie a à s'intéresser de près au corps, comme signe et comme terrain de conflits. Le corps dans l'espace témoigne tout d'abord d'une pulsion du Retour (Glissant 1981) car l'accumulation de chocs et de ruptures subie par les Antillais s'oppose à l'existence en Afrique, de communautés ataviques, de langues, de religions, d'une cosmogonie qui donne sens au

temps et à l'espace. Ainsi, tournant sur lui-même dans un genre de vertige du déracinement, le corps est pris dans une constante recherche de traces ; il est la porte qui ouvre un accès aux dieux, puisqu'il est un espace que ceux-ci peuvent habiter. Ainsi, nous portons notre regard dans la première section de cette étude sur la représentation du corps spectral chez Walcott et Césaire et à la capacité qu'il a à faire voir l'invisible mais aussi à témoigner de l'indicible, des douleurs et des réminiscences qui échappent aux mots, de traduire l'expérience du vide.

Cette question du vide est déterminante dans la dramaturgie walcottienne et césairienne ; elle circonscrit la représentation de l'espace et du corps. Pour les deux auteurs dramatiques, le « gouffre » de l'histoire, la rupture avec les cosmogonies de l'Afrique, est un commencement, par l'horreur et par la barbarie ; c'est la matrice qui donne vie aux peuples caribéens. En effet, pour Walcott (Walcott 1974), le « nothingness » de l'histoire est une vérité créatrice. C'est dans ce traitement du vide que se situe la représentation du corps, chez Walcott, dans ses rapports au vécu de la société coloniale. Walcott postule que la qualité première de la condition créole est la capacité à inventer. Son argumentaire s'appuie sur l'histoire du carnaval et l'invention du « steel pan »[48] mais, de manière plus fondamentale, sur la capacité qu'ont eue les esclaves noirs des Caraïbes à inventer des arts et des instruments, des langues, des manières d'être qu'ils surent opposer à leur situation de déchéance morale. L'auteur fait valoir l'idée que l'inventivité permet le dépassement du vide. Théâtralement, cette inventivité trouve à s'illustrer dans l'instrumentalisation par Jackson d'un langage de petit nègre afin de subvertir le pouvoir de son patron, un Anglais néocolonial. À ce

[48] Le « steel pan » est un instrument de percussion idiophone mélodique « fait à partir de fûts en métal de 216 litres utilisés par l'industrie pétrolière pour stocker et transporter de l'essence ou de l'huile, ou encore de la compote, des extraits de parfums..... ». (Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Steel-drum>). Il est originaire de Trinité-et-Tobago et est répandu dans des orchestres *steelbands,* typiquement composés de plusieurs de ces instruments différents.

titre, le troisième chapitre de cette étude s'interroge aussi sur la manière dont le vide de la non-histoire résonne comme une allégation assumée dans le théâtre de Walcott. Notre analyse du motif de la catabase dans *Et les chiens se taisaient* et de ses rapprochements de l'imaginaire dantesque cherche à illustrer le traitement césairien de cette question du « vide », question que nous mettons en rapport avec le concept glissantien du « gouffre ». Nous nous attachons à illustrer comment une pensée du vide assumée et retournée en positivité, dans cette œuvre, permet à Césaire de revendiquer une identité « ouverte » fondée sur la notion d'une « digenèse ». Dans le quatrième chapitre nous soutenons que cette « digenèse » fonde une hétérochronie libératrice par laquelle Césaire se met en rapport à d'autres temps et aires, y compris ceux de la Grèce antique.

Ainsi, la question du « vide » traduit le lancinement de l'histoire mais fonde aussi une approche dialectique de l'histoire chez nos deux auteurs dramatiques. Car, pour un peuple dispersé qui n'a pas de représentation épique de lui-même, aller à la rencontre du monde, s'y insérer, implique qu'on quête sa propre histoire, car il faut la faire sienne. Or, transcender la pensée de la domination impérialiste, implique que l'on évite les récits de filiation qui ne font qu'entériner, eux, la pensée de l'Un sous une forme nouvelle. Quel choix reste-t-il donc à l'écrivain antillais ? Une approche dialectique fondée sur un subtil équilibre entre cette quête de la filiation pour les peuples dispersés de la Caraïbe, quête que Glissant nomme « le Retour » (Glissant 1981) et l'acceptation et l'affirmation d'une identité diffractée, paradigme pensé par Glissant comme un « Détour » (*ibid*), un genre d'approche de l'identité qui « laisserait libre l'épars » (Glissant 1997a, 139). Les auteurs évitent ainsi deux pièges : celui de la simplification et celui du manichéisme.

Tout d'abord, par la pratique de l'inventaire, les personnages (Jackson, Le Rebelle, Henry Christophe, les carnavaliers de *Drums and Colours*) tentent de retracer l'histoire de leurs ancêtres. Les auteurs mettent en lumière les aspects sombres de l'histoire, celle qui n'avait pas été racontée,

en évoquant ses horreurs (par des métaphores, des allégories, des flashbacks ou références directs, des attitudes et mouvements corporels, par le chant et les expressions extra-linguistiques). Toutes les sections de la thèse mettent en lumière cet aspect de l'exploration de l'histoire.

Chez Césaire et Walcott, le corps, tant celui qui est visible sur la scène que le corps-signifiant textuel, traduit le poids de la domination, du marquage épistémique, économique et politique de l'individu dans les sociétés coloniales et postcoloniales de la Caraïbe. Il s'agit donc dans notre travail, non seulement de voir les moyens par lesquels le corps dégage une signifiance dans le théâtre de Walcott et de Césaire, mais les manières dont il permet aux auteurs de répondre et de réagir à l'histoire. Sur fond d'une histoire raturée, d'une non-histoire, quelles formes d'action ont-elles été possibles aux auteurs dramatiques à travers l'expression de la corporalité ? Comment des pensées de la résistance et du dépassement se déploient-t-elles à partir de l'expression corporelle, du corps en mouvement, du corps comme signe ? Quelles réponses apportent les auteurs au problème du marquage des corps dans un contexte colonial et postcolonial ?

Certes, chercher à reconstruire l'histoire, notamment à partir du corps, est une pulsion irrépressible mais qui n'implique pas le dépassement. Ainsi, le besoin de combler l'absence de la mémoire historique amène les auteurs à déployer d'autres stratégies. Le théâtre de Walcott questionne l'histoire, en tissant des récits imaginaires autour de héros de révoltes caribéens (Fedon, Cudjoe) et en mettant l'accent sur la ruse que le petit peuple opposa à l'oppression des colons européens. L'auteur traite du passé caribéen de manière ludique, faisant se croiser Histoire « officielle » et histoires imaginaires. S'agissant de ces dernières, Walcott puise parfois dans le « catalogue des humiliations », et soumet les récits à des traitements parfois clownesques. Le récit s'enchante d'une fantaisie qui célèbre la « digenèse » caribéenne. Le théâtre de Césaire, quant à lui,

tente de conférer un caractère épique à l'histoire à travers les figures d'Henry Christophe et du Rebelle (symbole du héros Toussaint Louverture).

Tous ces cas relèvent d'une réécriture de l'histoire, de la fondation de mythes qui préfigurent l'histoire, quelle que soit son mode d'interprétation. Inclure les héros oubliés tient de nouveaux mythes que l'on se donne comme condition de l'enracinement. Or, l'enracinement est lui-même déplacé lorsque l'histoire est désappropriée, lorsque le manque d'unité, la faille d'une mémoire historique raturée conduit l'écrivain à s'approprier d'autres mythes, d'autres espaces et d'autres temps. En un mot, à désapproprier les histoires. Autrement dit, le problème de la Relation est le problème d'une histoire contradictoire qu'on essaie d'intégrer dialectiquement. C'est cette problématique que nous avons essayé de garder comme fil conducteur pour analyser les thèmes dont, parfois de manière lancinante, l'œuvre dramatique de Césaire et de Walcott se fait l'écho.

***

Plan de la thèse

Dans le premier chapitre de cette étude, il s'agit du corps qui rejoue sur la scène sa propre déchéance mais qui affirme aussi l'expression baroque d'une prise d'espace. Notre analyse se penche sur les manières dont le corps exprime la disparition mais aussi la recherche de traces, de l'invisible, de l'indicible ; elle souligne le fait qu'une tentative de se reconstituer est essentielle pour que l'être brisé puisse rejoindre l'Autre. Nous examinons les représentations du corps dans le contexte des théories brechtiennes qu'investissent les auteurs mais relevons que l'effet V brechtien est à la fois valorisé en ce qu'il amène les auteurs-dramaturges à renouer avec l'esthétique théâtrale du conteur créole des Caraïbes et déplacé dans la mesure où les auteurs l'adaptent à leurs propres

contextes en conciliant effet de distanciation et le caractère immersif du spectacle, la fonction de démonstration que se donne le théâtre et son fantasme de l'épopée.

Dans le second chapitre, nous avons concentré notre analyse sur deux manières dont le théâtre de Césaire affronte l'histoire déplorable. D'abord, dans la section intitulée « La représentation de l'enfer dans *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire », nous étudions la catabase ou descente aux enfers qu'effectue le héros et traitons de l'influence qu'exerce la *Comédie* de Dante sur l'imaginaire de cette œuvre. Notre dessein est de montrer que le bouleversement de l'espace et du temps que constitue le transbordement des esclaves, et que revit dans l'imaginaire le héros de Césaire, est conçu comme un passage à travers l'Enfer: l'expérience de la traite négrière prend les allures d'un gouffre, d'un monde ténébreux à la fois pélagique et terrestre. Notre analyse montrera que le « gouffre » constitue cependant un vide créateur qui donne vie à une esthétique poétique singulière, à une force qui impulse la création. Dans cette section, notre travail cherche ainsi à illustrer la manière dont Césaire assimile l'expérience du « gouffre » de l'esclavage à la descente aux enfers et porte une attention particulière à l'usage que fait le poète-dramaturge d'un mythe occidental, à savoir la *catabase*, afin d'explorer sa propre histoire. Il montre, en définitive, qu'en illustrant la recherche d'identité à travers la descente aux enfers, Césaire réimagine la descente dans le « gouffre » comme un acte premier qui fonde un mythe pour la communauté. Un tel cheminement n'est pas chaotique mais profondément dialectique : cette représentation mythique de l'expérience de son peuple fait de l'abject et de l'exécrable une force poétique.

Dans un second temps, notre réflexion se concentrera sur l'appréhension de l'histoire à travers le langage. Elle se penche directement sur le surréalisme dans l'œuvre *Et les chiens se taisaient* et postule que l'image surréaliste césairienne est le reflet, chez le poète-dramaturge, d'une difficulté à appréhender son entour, à s'enraciner dans le paysage. L'hypothèse qui est la nôtre est

que la temporalité brisée conditionne le verbe du poète et que le surréalisme propose des formes qui traduisent, sous la plume de Césaire, le dérèglement de la nature qui fonde l'espace-temps antillais, tel que l'auteur le conçoit.

Dans la troisième section, notre dessein est d'interroger la problématique de la corporalité dans trois pièces de théâtre de Walcott et de montrer comment une exploration du corps et de ses différentes attitudes au sein du régime colonial permet à Walcott d'effectuer une prise d'espace sur les plans moral et discursif à travers une relecture du temps et de l'histoire. Cette partie de la thèse postule que la corporalité du personnage créole, constituant le cœur même de la signification de l'œuvre théâtrale de Derek Walcott, participe de la construction d'un espace à la fois discursif et esthétique à partir des donnés de la colonisation : nous avançons que c'est dans un tel espace que sont constitués le lien et la relation de l'être caribéen avec l'Autre. Il s'agit, par ailleurs, de montrer que la construction de l'espace chez Walcott suppose une confrontation avec les inscriptions mnésiques liées à la disparation ontologique des corps dans le « gouffre » de la traite transatlantique mais aussi, à terme, une sublimation de cette mémoire par la revendication d'une esthétique de la Relation, résultante de cette fréquentation du gouffre.

Enfin, notre quatrième et dernier chapitre analyse les répercussions du morcellement temporel de l'histoire antillaise sur l'imaginaire théâtral de Césaire. Dans le prolongement du deuxième chapitre qui postule le « principe du gouffre » comme élément moteur de la formation poétique de l'écrivain, cette section montre que la symbolique du morcellement et de l'éparpillement façonne, dans l'imaginaire césairien, des rapprochements ou des équivalences entre le monde de la tragédie caribéenne et celui de la Grèce antique.

Enfin, ce que propose ce quatrième chapitre de la thèse, c'est aussi un regard croisé entre la philosophie de la Relation, telle qu'elle est énoncée par Glissant et déclinée dans le théâtre de

Césaire, et l'interprétation nietzschéenne de la naissance de la tragédie. Le concept de la philosophie de la Relation nous a semblé entretenir des échos et des résonances avec la théorie de Nietzsche sur la naissance de l'art tragique grec dans *La Naissance de la tragédie*. Un tel rapprochement peut certes paraître tendancieux eu égard aux différences qui existent entre les contextes géographiques, historiques et culturels des œuvres et aires en question. Mais une telle lecture nous a semblé aussi en accord avec la dynamique de mouvement et de croisement entre les esthétiques et espaces culturels qui, tant spatialement que temporellement, est au cœur de la pensée de la Relation, pensée qui, comme l'écrit Édouard Glissant, « relie (relaie), relate ».[49] Cette lecture du théâtre de Césaire qui rassemble Nietzsche et Glissant se conçoit ici comme un lieu de rencontre qui convoque deux pensées et deux imaginaires et cherche à tisser entre eux relation.

Selon Glissant, un « lieu commun » existe là où « une pensée du monde rencontre une pensée du monde »[50]. C'est à ce titre que nous essayons de faire émerger des réseaux de similitudes mais aussi des foyers de différence entre des écrivains et des phénomènes d'aires si éloignées, et ce en faisant se confronter la dualité des principes du manifeste et du latent, de l'affirmation et de l'anéantissement, de la mesure et de la démesure, présente tant chez Nietzsche que chez Césaire. Nos analyses du tragique chez Césaire, par la médiation de Glissant et de Nietzsche, montrent que la vision tragique inhérente à la philosophie de la Relation renverse l'impératif que le tragique grec a, selon Nietzsche, de redécouvrir sous la civilisation apollinienne les pouvoirs dionysiaques. La Relation postule plutôt – et nous montrons ceci à travers nos analyses du théâtre de Césaire et de

[49] Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 187.

[50] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 161.

Walcott - la possibilité d'une belle forme apollinienne se formant au dessus d'un vide dionysiaque. En un mot, la possibilité de contraindre le chaos à devenir forme[51].

Cette dialectique des contradictions, déclinée à travers les quatre chapitres de ce travail, est ce que nous nommons le « problème de la Relation » en nous fondant sur la théorie glissantienne. Il s'agit de la subtile dialectique entre la pulsion du Retour (par quoi le poète tente de se donner une filiation et donc des mythes de l'origine) et la pratique du Détour (par quoi il tente de s'insérer dans le monde en se confrontant aux carences qui sont les siennes). Nous soutenons au cours de notre travail que Derek Walcott et Aimé Césaire fondent une esthétique transnationale, valable à l'échelle mondiale, à travers cette vision de la Relation, vision dialectique de l'histoire que nous présente l'œuvre théâtrale des deux auteurs.

En conclusion, la présente étude tente de mettre en lumière les ressorts d'une esthétique dramatique qui est significative en ce qu'elle sous-entend une nouvelle approche de la philosophie de l'histoire. Tout d'abord, dans le domaine de l'histoire caribéenne, l'ambition des auteurs ne semble pas être de cataloguer, mais d'écrire une version de l'histoire qui fait sentir le caractère insaisissable du réel caribéen, son incertitude, son chaos qui structure et déstructure l'identité. Cette représentation de l'histoire s'inscrit dans une recherche d'authenticité que seuls les poètes peuvent faire apparaître, car seul un *art* de narrer peut rendre compte de la complexité du milieu décrit et des sujets abordés. Or, à partir du cas caribéen, ces auteurs montrent comment la représentation de l'histoire s'imbrique dans les questions de pouvoir ; ils montrent que raconter *une* histoire participe

[51] Adaptation d'une phrase de Nietzsche qui apparaît à la page 94 de l'essai "Volonté de puissance considérée comme un art. 'La Musique- et le grand style'" in F. Nietzsche, *Fragments posthumes : début 1888-début janvier 1889* (Paris, Gallimard : 1977): *"*Ce style a de commun avec la grande passion qu'il dédaigne de plaire, qu'il oublie de persuader, qu'il commande, qu'il veut… Maîtriser le chaos que l'on est, contraindre son chaos à devenir forme…*"*.

du sentiment de la liberté et du concept de l'identité ; que l'histoire[52], étant une représentation de soi, est un récit que l'on peut inventer. Ils montrent aussi le leurre que peut constituer la déclinaison de l'histoire au singulier et font valoir que le respect de l'Autre et la relation avec l'Autre doivent se fonder sur l'acceptation de l'incommensurabilité des histoires mais aussi sur leur caractère « partageable ».

[52] Dans notre travail, « Histoire » écrit avec une majuscule sera à distinguer de « histoire » écrite avec h minuscule. Par celle-là, nous entendons faire référence au mythe (occidental) d'une compréhension universelle du sens (dans la double acception de direction et de signification) des événements dans le temps. Elle renvoie aux grandes philosophies européennes de l'histoire (par exemple, l'idéalisme historique) qui ont la prétention de penser l'odyssée de l'humanité et d'en proposer une interprétation globale. L' « histoire » écrite avec 'h' minuscule se référera toujours, en revanche, au récit des événements dans le temps tel qu'il est conçu par les divers peuples du monde. Elle relève ainsi d'une relativité plutôt que d'un mouvement d'ensemble. Ceci nous semble aussi rejoindre la conception glissantienne de cette terminologie.

# Chapitre I – Genèse d'un théâtre épique caribéen

## Théâtre dialectique » brechtien et poétique théâtrale walcottienne et césairienne: sur les usages d'une comparaison

Pourquoi se risquer à comparer deux phénomènes aussi éloignées sur les plans culturel et historique que la dramaturgie brechtienne et le théâtre caribéen de Walcott et de Césaire? Les ressemblances ne garantissent aucune vérité de nature. Cependant, la comparaison produit des effets de sens que l'on ne peut ignorer. Ainsi du théâtre dialectique de Brecht et du théâtre de Walcott et de Césaire dont le rapprochement semble hasardeux, tant les deux appartiennent à des contextes culturels et à des aires différentes. Cependant, cette comparaison fonctionne selon des modalités qui mettent en rapport des histoires et des discours différents. Le « théâtre dialectique »[53] de Brecht peut donc à ce titre, se référer au fonctionnement de la poétique de l'oralité créole illustrée par la dramaturgie walcottienne et césairienne, pour mettre en valeur des points communs.

Poser en des termes modernes la question du pouvoir dans le contexte colonial supposait pour les dramaturges de la seconde moitié du 20e siècle, ère de la décolonisation et de l'indépendance, une navigation entre une pluralité de corpus et de canons de l'Occident, mais aussi d'espaces aussi lointains que la Chine et le Japon, navigation qui a débouché sur des pratiques d'hybridation et de reconstitution du genre théâtral, qui avaient pour but de libérer le théâtre caribéen de l'hégémonie du « Centre ». Ce réinvestissement dans le drame caribéen de caractéristiques, d'idées et de philosophies « récupérées » à l'extérieur de la Caraïbe est une dynamique qui ramène les dramaturges, paradoxalement, aux « centres de leur antillanité, » (Benítez-Rojo 1996, 25) car ces déplacements transculturels, qui dépassent les premières tendances à vouloir modeler le théâtre sur les hiérarchies héritées du Centre colonisateur, contribuent à la fois

[53] Vers la fin de sa carrière l'homme de théâtre allemand préférait ce terme à celui de « théâtre épique ».

à décentrer la littérature des prétendues «hautes sphères » et à solidifier une esthétique trans-sémiotique du théâtre caribéen qui participe plutôt de la « Relation » glissantienne étant donné l'interrelation non-impérialiste des cultures que celle-ci implique.

Le théâtre brechtien est-il le seul, toutes aires confondues, dont on peut dire qu'il offre des possibilités de comparaison signifiantes vis-à-vis du théâtre caribéen de Walcott et Césaire ? Assurément non. Il nous serait tout aussi possible de faire entre le théâtre walcottien et césairien et les théories artaudiennes un certain nombre de rapprochements fructifiants. L'analyse de l'influence brechtienne n'est donc qu'une parmi d'autres investigations que nous menons dans le cadre de nos recherches sur les « déplacements transculturels » des œuvres théâtrales césairienne et walcottienne. Mais le dialogue avec Brecht nous paraît témoigner de préoccupations esthétiques particulièrement saisissantes dans le cadre des innovations de nos deux auteurs de la Caraïbe.

L'influence de Brecht, très apparente dans leur travail, cadre parfaitement avec la notoriété grandissante que connut l'esthétique de Brecht à l'échelle mondiale durant les années d'après-guerre, esthétique qui servit de mobilisation à des attitudes de contestation et de conscientisation anticoloniales en Afrique et aux Caraïbes. Ce fait nous incite à nous pencher ici sur les apports du « théâtre dialectique » de Bertolt Brecht à l'œuvre théâtrale de Walcott et de Césaire qui date de leur première époque d'écriture dramatique, à savoir des années 1950 à 1960.

Il est essentiel de ne pas surévaluer le degré d'application des théories de Brecht dans le théâtre de Walcott et de Césaire, de comprendre à quel niveau ces théories fonctionnent et peuvent fonctionner. Pour comprendre tout rapprochement qui peut se faire entre nos auteurs dramatiques caribéens et Brecht, il faut aussi, évidemment, situer celui-ci sur le plan philosophique. Brecht plaçait son travail principalement au sein du cadre très large du matérialisme dialectique, tels que les éléments en étaient formulés par la tradition de recherches marxistes articulées par les travaux

de Marx lui-même. Le « théâtre épique », ainsi caractérisé par Brecht dans ses premiers écrits sur le théâtre, s'est développé à partir d'expériences et de théories d'influence marxiste réalisées par des hommes de théâtre tels que Vladimir Maïakovski, Vsevolod Meyerhold et, surtout, Erwin Piscator. (Nous citons ces noms pour indiquer le cadre de référence de Brecht au sein de la pensée marxiste, et non sa position précise vis-à-vis de ces figures en particulier – établir celle-ci serait une affaire plus compliquée.) Cela veut dire que la contribution théorique de Brecht doit toujours être considérée comme fonctionnant, largement, sur un terrain marxiste. C'est-à-dire que le marxisme offre les limites générales dans lesquelles s'inscrivent les développements, affinements, révisions, avancements, formulations originales, pensées et concepts nouveaux de Brecht. Cependant, Brecht ne fut jamais un marxiste au sens orthodoxe ou doctrinal du terme. Il comprenait que le cadre général des théories de Marx devait être constamment développé, appliqué à de nouvelles conditions historiques, relié à des développements de société dont Marx ne pouvait ou n'a pas su tenir compte, élargi et affiné par l'ajout de nouveaux concepts. En ceci réside réellement son attrait auprès de Walcott et de Césaire.

Notre but n'est pas d'imputer une affiliation marxiste à ces derniers. (Les liens qu'a entretenus Césaire avec le marxisme à travers son affiliation avec le Parti communiste français ont, certes, été historiquement plutôt ouverts, et une exploration des répercussions éventuelles de ce qui a pu être un marxisme ouvertement « assumé » à cette époque ne serait sans pertinence vis-à-vis de la question brechtienne, mais l'entreprendre ici n'est pas notre propos. Quant à Walcott, le champ idéologique doit être d'emblée exclu, car l'auteur n'est pas marxiste et ne l'a jamais été.) Nous prétendons en revanche que, grâce à la médiation de Brecht – même si les affinités pour la théorie marxiste chez les auteurs dramatiques des Caraïbes ne passent évidemment pas uniquement par la médiation de Bertolt Brecht -, les sujets dramatiques de Walcott et de Césaire font preuve d'une

inspiration marxiste « ouverte », dont l'objectif est d'actualiser certaines idées de Marx au profit des conditions spécifiques à leur condition sociétale et politique. Brecht a donc été, avant tout, pour ces deux auteurs une porte ouverte à certains concepts que le marxisme classique n'a pas abordés mais sans lesquels il ne saurait expliquer les phénomènes sociaux complexes générés par l'Europe au sein de la Caraïbes. Mais puisque les formes théâtrales walcottiennes et césairiennes émanent avant tout des esthétiques et du vécu caribéens, notre insistance sur l'inspiration brechtienne chez ces auteurs n'a pas pour but de les représenter comme des écrivains satellitaires mais de souligner les motifs des rapprochements.

Walcott prend connaissance du travail de Brecht en 1958 lorsque celui-là se trouve à New York grâce à une allocation de la Rockefeller Foundation pour l'étude et le développement du théâtre dans la région des Caraïbes. L'auteur affirme avoir découvert dans les adaptions brechtiennes du théâtre Noh et du Kabuki un antécédent pour le genre de création théâtrale qu'il envisageait de faire dans les Caraïbes. Ce qui l'avait séduit, c'est la manière dont Brecht avait mélangé la poésie avec le chant, la danse, les masques, le jeu de l'acteur, le mime et le symbolisme :

> I learned a great deal from Brecht[....] The ritualistic elements of the dance and the chants are not literary because these things existed or still exist with my own environment[…] The great thing about here is all these rites are authentic performances and one is simply absorbing what is physically existing in the country.[54]

[54] Dorin Drâmbarean, « The Early Drama of Derek Walcott », s.d., p. 63.

Walcott prend toutefois garde de souligner que cette approche du théâtre qu'il caractérise comme « stylisée » relève déjà des traditions orales de la Caraïbe et nous constatons, pour notre part, que les pièces de théâtre de Walcott commencent à investir ces traditions avant même que l'auteur ne reconnaisse l'influence brechtienne sur son œuvre. En effet, dans la pièce *Ti-Jean and His Brothers*, que Walcott écrit dans les premiers jours qui suivent son arrivée à New York en 1957, les indications quant à l'usage du mime, des acteurs masqués et des éléments rituels liés à des religions caribéennes évoquent déjà les effets dramaturgiques que Brecht s'évertue à créer dans son théâtre.

Aimé Césaire, quant à lui, a dit avoir voulu « concilier Nietzsche et Brecht, Shakespeare et les rituels africains »[55] dans la version théâtrale de *Et les chiens se taisaient* qu'il fait éditer en 1956. L'auteur aurait voulu « donner une coloration marxiste à la tragédie du Rebelle, en faisant appel aux effets scéniques que le Berliner Ensemble montra aux Parisiens en 1954 »[56]. La « coloration marxiste » viendrait vraisemblablement de la technique du montage employé dans cet arrangement théâtral composé d'une multitude de vignettes, qui se présentent dans l'ensemble comme un compte-rendu du réel de la société antillaise esclavagiste et plantationnaire. Elle viendrait aussi sûrement d'un procédé cher à Brecht et indissociable de sa vision marxiste, à savoir le *Verfremdungsekkekt* ou « effetV », qui dans *Et les chiens se taisaient* se réalise à l'aide d'un Chœur et d'un « demi-chœur » qui occupent une fonction dialectique, commentant les faits et répondant aux répliques du Rebelle, héros de Césaire, et fournissant ainsi une forme de contrepoint qui fait avancer la narration. D'ailleurs, les fréquents à-coups des échanges, les fréquentes ruptures de ton et de registre, gardent le spectateur en éveil, empêchent que celui-ci perde de vue les

[55] Daniel Maximim, *Aimé Césaire, frère volcan*, 2013, pp. 52-53.

[56] A J Arnold, « Présentation » de la section « Théâtre » in *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Édition critique coordonnée par Albert James Arnold, CNRS Éditions et Présence Africaine, coll. « Planète libre » Paris, 2013, p.773.

dimensions morales, idéologiques, philosophiques de la fable, conformément à l'attitude que préconise Brecht et que Césaire a sans doute voulu valoriser. De telles techniques réapparaissent dans les trois pièces de théâtre que Césaire allait écrire par la suite.

Ainsi, si l'affinité pour la théorie marxiste aurait probablement suffi à elle seule à expliquer l'attrait dont jouissait les innovations de Brecht auprès de Walcott et Césaire, il nous est possible de dégager certains points de convergences précis. Premièrement, la forme « ouverte » de théâtre, ainsi désignée par Brecht, résonne dans le contexte historique des sociétés caribéennes de ces deux auteurs.

La forme « ouverte » du théâtre

Brecht avait rejeté la tragédie comme forme artistique à l'âge scientifique, l'estimant trop motivée par la notion de « nécessité tragique » et soutenant qu'une telle notion n'avait aucune place dans une ère qui peut changer l'homme et le monde à son gré. En effet, selon une très ancienne tradition, nombre de spectateurs fréquentant le théâtre avaient été convaincus de l'inéluctabilité du sort du héros tragique (d'Othello, de Wallenstein, etc.). Dans l'opinion de Brecht, une telle posture était pire qu'anachronique : parce que capable encore de transformer les « enfants du siècle scientifique » en une « masse intimidée, crédule et 'sous le charme' » (Brecht 2000, 364). À la place de la tragédie « aristotélicienne » basée sur l'empathie, l'illusion et la tension dramatique, Brecht propose le drame non-aristotélicien et le théâtre « épique » dans lesquels la structure des pièces fait obstacle à la tension dramatique, le *Verfremdungseffekt* inhibe l'empathie et l'illusion est déconstruite par des dispositifs scéniques qui rappellent constamment aux spectateurs qu'ils sont dans un théâtre.

De fait, la forme du drame traditionnel est close, selon Brecht, car l'action découle de la passion subjective du héros ; elle est motivée de l'intérieur ; et les contours de l'action sont constitués par l'empiétement de la subjectivité du héros sur le monde, et sa tentative de réduire la réalité externe à la forme de sa propre volonté interne. S'il échoue au final, c'est que ses actions provoquent une réaction dans le monde extérieur qui l'écrase. Mais dans l'univers de Brecht, ce n'est pas l'individu qui s'impose au monde, mais la réalité externe qui détermine l'homme. À ce titre, la force motrice centrale de l'action dramatique chez Brecht n'est pas la volonté et la passion de l'individu, mais le monde extérieur, l'environnement politique, social et économique. Afin de présenter ces forces externes dans toute leur autonomie, Brecht se sert de ce qu'il dénomme la forme dramatique « ouverte » qui seule est capable de les englober. Dans cette forme « dramatique », le héros de l'univers brechtien est réduit à une position de vulnérabilité totale vis-à-vis des forces externes qui menacent de l'anéantir. Cette approche de la tragédie a été d'un grand attrait pour les dramaturges caribéens de l'époque des décolonisations, eu égard à l'affinité pour le marxisme que nous avons précédemment mentionnée.

Ce marxisme exigeait l'émergence d'un art consubstantiellement critique des malheurs intenables du colonialisme, de l'effet de celui-ci sur l'état global des sociétés caribéennes ; d'un art où retentissent les heurts et les secousses politiques et sociaux que comportaient plus de trois siècles de domination. Comment ne pas être conscient des enjeux du pouvoir lorsqu'on habite un pays composé de descendants d'esclaves ? La situation elle-même est politique dans sa réalité, dans la manière dont cette réalité est vécue : on ne peut pas échapper à la structuration culturelle, économique et sociale de cette domination ; ainsi, tout écrit à partir de ce contexte est politique et se confronte aux questions de la domination. La conscience d'une domination, celle de tout un peuple, implique une écriture en relation à un rapport de pouvoir.

Ainsi, les premiers écrivains anticoloniaux voyaient souvent dans le marxisme un appareil critique et politique qui cadrait bien avec leur condamnation morale du système colonial ; de fait, ils s'identifiaient aux classes sociales qui avaient subi les pires effets du capitalisme, même si la critique marxiste elle-même avait fait l'impasse sur les liens entre le capitalisme et la colonisation. Le théoricien de la culture Stuart Hall s'est évertué dans son œuvre à interroger le concept de la racialisation comme à la fois un élément produit par l'histoire et un phénomène qui contribue à la façonner. À travers ses relectures de Gramsci,[57] Hall a voulu répondre au marxisme occidental dont les preoccupations semblaient souvent être orientées, selon lui, « towards 'advanced' societies »[58] et qui ont « little of relevance to say to the problems which have arisen largely in the non-European world on in the relations of 'uneven development' between the imperial nations of the capitalist 'centre' and the englobalized, colonized societies of the periphery ».[59]

Le *Discours antillais* de Glissant (1981) et ses analyses notamment du langage, du parler et de la poésie antillais, et de la folie, comme modes de résistance au colonialisme, reprend un vocabulaire marxiste mais témoigne de l'insuffisance du marxisme pour rendre compte de ces phénomènes. Confrontant «[ l]es histoires des peuples dans leurs révolutions » à la « marche à l'Histoire (à son accomplissement) » dans les écrits de Marx, Glissant semble, lui aussi, vouloir dénoncer l'eurocentrisme du marxisme classique[60] et y faire une place pour l'histoire de la Caraïbe dans ce qu'elle a d'inextricable de celle de l'Europe moderne.

---

[57] Voir notamment *Stuart Hall*. "*Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity" in David Morley and Kuan-Hsing Chen* (eds.), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London & New York, Routledge, 2005.

[58] Stuart Hall, *op. cit.* pp. 415-416.

[59] *ibid*

[60] Pour une amplification de cette question, voir, notamment, l'article de Kolja Lindner intitulé

Nonobstant ce malaise, le voyage critique à travers la théorie économique que réalise Marx et qui dévoile les mécanismes cachés de la production de richesse et le fonctionnement de la manipulation et de la maîtrise de la main d'œuvre, en somme son dévoilement des mécanismes du capitalisme, s'adaptait facilement à la critique du colonialisme. La tâche de déchiffrer, d'évaluer et même de dresser l'histoire des pays caribéens émergeant d'une ère de non-histoire, de confusions et de chaos était, pour les figures de proue de la littérature caribéenne du vingtième siècle, inséparable du travail de mémoire que devait mener le poète dans la quête de connaissance de soi, si bien qu'histoire et travail poétique ne faisaient qu'un chez Walcott et Césaire. Les associations que fait Marx entre son entreprise critique et une descente aux enfers s'apparentant à celle de l'*Enfer* de Dante ne sauraient que servir à renforcer ce lien inextricable entre la quête d'une autonomie et d'une affirmation poétique et l'exploration critique de l'histoire, de ses mécanismes cachés et des dynamiques de synergie entre les différentes forces et dimensions concourant au système de domination colonial, étant donné que pour Walcott et Césaire, la poésie doit servir le réel et *vice versa*. En effet, l'évocation du motif de la *catabase* ou descente aux enfers par Marx dans ses descriptions de l'économie politique, relevée notamment par William Clare Roberts, nous suggère une autre explication de l'attrait qu'a l'approche marxisante de la « forme ouverte » de Brecht chez nos deux auteurs.

Dans son essai "Marx in Hell : The Critique of Political Economy as *katabasis"*, W. C. Roberts s'efforce de dégager les tropes de la *catabase* dans le corpus de Marx, soutenant que celui-ci situe sa critique de l'économie politique comme héritier de la tradition occidentale de la *catabase*. Les références directes que fait Marx à la *Divine Comédie* de Dante constituent le point

---

« L'eurocentrisme de Marx : pour un dialogue du débat marxien avec les études postcoloniales », *Actuel Marx*, no. 46, 2010, pp. 106-128

de départ de l'analyse de Roberts. Celui-ci cite, à la page 111 de son étude, des phrases de la « Préface de 1859 » et de la préface à la première édition du *Capital.* Dans la dernière phrase de la « Préface de 1859 », Marx déclare :

> "But at the entrance to science, as at the entrance to Hell, this demand must be registered: 'Here one must abandon every suspicion; every cowardice must here be slain'" ([1859] 1964a:11).

Roberts cite aussi deux dernières phrases de la préface du *Capital* qui contient une citation du *Purgatoire* légèrement modifiée par Marx :

> "Every opinion based on scientific criticism I welcome. As to the prejudices of so-called public opinion, to which I have never made concessions, now as before the maxim of the great Florentine is mine: 'Follow your own course, and let the people talk' " ([1867] 1976:93).

En soulignant le parallèle avec le voyage catabatique que fait Dante dans la *Comédie*, où celui-ci, passant par les différents cercles de l'Enfer, parvient à terme à l'origine du Mal, Roberts montre comment la *catabase* de Marx guide ses lecteurs depuis la face extérieure du produit à la forme-argent (le capital, etc.) jusqu'au point de contact et de confrontation avec l'*arkhè* (ou le fondement) de la modernité elle-même, le travail vivant dans toute son abnégation. Selon l'auteur, ce point est atteint dans le *Capital*, lorsque Marx confronte le lecteur à « capital's original accumulation » (William Clare Roberts 2005, 149) : l'expropriation impitoyable des paysans, et par

ce moyen, l'existence d'une masse de gens ne possédant rien si ce n'est leur valeur de main-d'œuvre.

Dans le théâtre de Derek Walcott comme dans celui d'Aimé Césaire, cette *arkhè* de la modernité est proprement l'esclavage imposé par les pays impérialistes européens dans les Amériques même si l'esclavage est envisagé non seulement comme le fondement de la modernité européenne, mais aussi comme l'origine d'un peuple, à savoir celui des Caraïbes modernes ; il constitue aussi chez les deux écrivains le fondement d'une esthétique et d'une manière d'être - l'*arkhè* d'une forme de modernité singulière. L'association symbolique de la « forme ouverte » de théâtre et la descente aux enfers permet donc aux écrivains d'accéder au tréfonds de l'imaginaire, de fouiller dans la mémoire collective, d'explorer l'histoire en profondeur. La tâche d'étudier les diffractions de l'histoire qui, généralement, est du ressort de l'historien, revient en propre au poète dans le contexte des sociétés caribéennes dont les mémoires historiques sont brisées, parcellisées, fragmentées. Car le « passé subi » qui « n'est pas encore histoire » (Glissant 1981, 132) est un « lancinement » (*ibid*). Selon Glissant, « la tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement et de le révéler de manière continue dans le présent et dans l'actuel » (*ibid*).

Chez Walcott et Césaire, les représentations de l'histoire moderne des Caraïbes et le « travail » de mémoire sur le passé caribéen évoquent la descente aux enfers sous des rapports divers. La présence marquée du motif de la *catabase* dans les écrits de Marx sur l'économie politique semble donc nous fournir un autre éclaircissement sur l'attrait dont jouissait chez nos deux dramaturges l'approche d'une « forme ouverte », s'inspirant, elle, très clairement de la critique marxiste. Le rapport direct au corps place le théâtre en première ligne pour tenter de comprendre les bouleversements des communautés caribéennes et mettre en scène les troubles, les heurts, les efforts de survie et de dépassement qu'elles ont connus.

La « forme ouverte » fait de la matérialité de ce corps un point focal du mécanisme de signifiance dans l'œuvre théâtrale césairienne et walcottienne. Dans les supports textuels (les pièces de théâtre) et plastiques (les enregistrements de mises en scène dont nous disposons) de ce théâtre, l'expressivité et l'impact viscéral du corps traduisent les douleurs que celui-ci a subies au sein du colonialisme et qui sont toujours inscrites sur lui. Diégétiquement, les pièces mettent en relief la matérialité de ce corps dominé afin de le placer dans un rapport très étroit avec l'exploration du moi profond, avec le voyage vers l'intériorité constitutif du travail poétique qui aspire à la compréhension et l'appréhension de soi, condition *sine qua non* de l'authenticité. Ainsi, l'exploration de la mémoire sur et autour du corps se rapporte de manière allégorique à une descente aux enfers effectué dans la conscience et dans l'imaginaire.

Le corps chez Walcott et Césaire est représenté inexorablement dans le contexte d'un rapport de domination. Le pouvoir ne s'impose pas au corps uniquement de l'extérieur mais le pénètre et le transforme. On pourrait appliquer à la domination de ce corps le concept foucaldien de biopolitique sous une forme réadaptée : le corps est « une réalité biopolitique » car le contrôle de la société esclavagiste sur les individus dominés « ne s'effectue pas seulement par la conscience… mais dans le corps et avec le corps »[61]. Le biologique se réfléchit dans le politique, la régulation des populations se faisant à travers la prise de pouvoir sur le corps et le dressage de ce dernier.

La domination, fondée sur le « biopouvoir », « apparaît comme un pouvoir normalisateur constituant une société des normes »[62]. Dans cette perspective, la question des normes se réfère à un eurocentrisme selon lequel l'Occident, depuis l'époque moderne, se construit selon une autonormativité qui fait que l'autre est désigné comme un Autre en fonction de la normativité

[61] Michel Foucault, « La naissance de la médecine sociale », *Dits et écrits*, T. III, Paris, Gallimard, 1974, p. 210.
[62] Il s'agit d'une des thèses principales de *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

présumée que l'Occident a de lui-même, c'est-à-dire une normalisation des couleurs selon des normes raciales et des processus de rationalisation. Dans ce schéma, l'Europe demeure la mesure des histoires du monde ; être normal, c'est-à-dire, être blanc, c'est appartenir au groupe de ceux qui ne sont ni stigmatisés, ni stigmatisables. Le théâtre walcottien et césairien représente cette normalité comme un phénomène répété et actualisé en permanence jusqu'aux temps modernes. La normalité assigne le corps noir à une altérité qui se veut « effaçante » comme dans le cas de Caliban (*Une Tempête*), de Makak (*Dream on Monkey Mountain*), de Jackson (*Pantomime*). Les héros de Césaire tentent d'annuler ou de couvrir l'infamie de cette stigmatisation raciale du corps en se nommant de nouveau. Pour le prométhéen Henry Christophe, il s'agit de conférer une noblesse à une race dépréciée :

> de noms de gloire je veux couvrir vos noms d'esclaves,
> de noms d'orgueil nos noms d'infamie
> de noms de rachat nos noms d'orphelins !
> C'est d'une nouvelle naissance, Messieurs, qu'il s'agit ![63]

Certains personnages, tels le Jackson de *Pantomime* et les carnavaliers, protagonistes de la fresque épique *Drums and Colours*, tentent de disloquer la mise en ordre des corps, le premier à travers une systématisation ironique de la bêtise et de la naïveté auxquelles les préjugés de son employeur anglais le consignent, ces derniers à travers les pratiques subversives du carnaval. La vision européocentrique du monde qui sous-tend le colonialisme et qui prétend à une connaissance commune, est constituée d'une mise en ordre, par le biais d'une racialisation, des hommes qui constituent la société. La tentative de revivre, de raconter et de transcender cet ordre du monde qui

[63] *La tragédie du roi Christophe*, Présence africaine, 1963, p. 37.

apparaît comme un ordre non seulement régulateur mais aussi annihilant, prend souvent, comme nous l'avons évoqué précédemment, des allures de *catabase*.

En effet l'association allégorique entre mémoire de et sur le corps et descente aux enfers s'annonçait déjà dans *Et les chiens se taisaient*. Dans cette première œuvre théâtrale de Césaire, adaptation de 1956 d'un long poème que l'auteur avait écrit dix ans auparavant, le protagoniste, un esclave nommé le Rebelle, à la tête d'une bande de coupeurs de cannes, assassine son maître d'habitation et affronte sa propre mort comme un sacrifice propitiatoire. L'ensemble des énoncés de ce poème dramatique est essentiellement dominé par les pensées et réflexions du Rebelle auxquelles, au cours de l'acte I, les répliques d'un cortège de personnages fournissent parfois une opposition dialectique qui facilite la progression du lyrisme et le déferlement poétique; le Rebelle est visité par des Folles et par le Récitant et la Récitante, d'une part, qui l'interpellent et commentent son geste; et par l'Amante et la Mère, de l'autre, qui l'incitent – celle-là avec son appel érotique et celle-ci avec ses prières jaculatoires – à manifester du remords. Il n'y a dans cette pièce aucune action au sens précis du terme; l'acte I s'inscrit dans un temps qui est surtout, selon Albert James Arnold, "le temps du mythe sacré, axé sur le sacrifice d'Osiris,"[64] reflété par cet esclave qui se sacrifie pour son peuple. Le récit est donc intemporel pour la plus grande partie, mais entretient un rapport avec l'ensemble d'une époque, à savoir celle de l'esclavage dans les colonies, avec sa "traite" et son économie sucrière, et un rapport direct avec un temps diégétique déterminé: celui du meurtre du maître d'habitation dans l'acte II, et dans l'acte III, celui qui nous montre un Rebelle qui doit expier son assassinat de son maître.

[64] A J Arnold, « Présentation » de la section « Théâtre » in *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Édition critique coordonnée par Albert James Arnold, CNRS Éditions et Présence Africaine, coll. « Planète libre » Paris, 2013, p.783.

Dès le début, le corps devient le terrain de conflits, de luttes, le centre d'un questionnement moral : le Rebelle entame un voyage psychologique vers sa propre intériorité au cours duquel il se remémore ou imagine les expériences de la traite et de l'esclavage vécues par ses ancêtres africains. On observe le passage de l'individu-corps au corps multiple d'une communauté à mesure que le Rebelle s'assimile à la vie et aux corps de ses ancêtres et que leurs expériences deviennent les siennes propres. Les tableaux, parfois hallucinatoires, toujours oniriques, font la part belle au sang, à la sueur, aux larmes, bref, au corps souffrant. Celui-ci est le terrain des exactions de l'économie sucrière, des colonisateurs européens de la Caraïbe et, ainsi, le discours du Rebelle tend à illustrer les douleurs que lui et ses ancêtres ont endurées au sein d'une réalité peinte aux couleurs de l'enfer, le poids de la dépersonnalisation qu'ils ont connue :

> LE REBELLE *(bas)*
>
> La nuit et la misère camarades, la misère et l'acceptation animale, la nuit
>
> bruissant de souffles d'esclaves dilatant sous les pas du christophore la grande mer de misère, la grande mer de sang noir, la grande houle de cannes à sucre et de dividendes, le grand océan d'horreur et de désolation.

Le tragique s'organise rapidement autour de ce corps, représenté par le Rebelle ; à travers sa matérialité, l'auteur tente de réactiver l'histoire et la mémoire, condition *sine qua non* du dépassement d'un état pathologique du trauma.

Le motif catabatique se trouve accentué aussi dans *La tragédie du roi Christophe*; les atrocités et horreurs de l'esclavage sont présentées sous des traits marquants et sans équivoque, d'autant que pour son héros, cette expérience de l'esclavage est une chose que le peuple devra

surmonter et maîtriser afin de s'extraire de son indignité, à la vue du monde et de ceux qui l'ont colonisé. Les descriptions de l'esclavage convoquent des métaphores de l'enfer :

> Alors, au fond de la fosse ! C'est bien ainsi que je l'entends. Au plus bas
> de la fosse. C'est là que nous crions ; de là que nous aspirons à l'air, à la lumière, au soleil[65]

En dressant la métaphore de l'enfer, Christophe caractérise son ambition de hausser son peuple comme une « remontée jamais vue »[66], un genre d'*anabase* orphique qui conduira celui-ci enfin hors de l'Enfer où ils ont séjourné pendant des siècles, même si l'ambition démesurée du roi est déjà teintée par l'excès qui le conduira à la tyrannie : cette *anabase* se fera au prix d'immenses et durs labeurs de la part du peuple :

> Et si nous voulons remonter, voyez comme s'imposent à nous, le pied qui
> s'arcboute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh ! la tête, large et froide ![67]

Walcott dans son traitement de la domination et de l'histoire du corps investit aussi le mythème de la descente aux enfers. L'une de ses premières pièces, *Drums and Colours*, représente le récit historique dont fait l'objet son artifice du spectacle dans le spectacle comme une catabase.

---

[65] *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence africaine, 1963, p. 59.

[66] ibid

[67] ibid

Le voyage nocture se fait « through the dissolving foam » (*Drums and Colours*, p. 123), dans l'obscurité de la mer, géographie infernale de la traite. Le meneur de jeu précise qu'il s'agira de « faire parler les fantômes du passé » (p. 123, notre traduction). Quant à *Dream on Monkey Mountain*, sans doute sa pièce la plus célèbre, le voyage psychologique – voyage vers l'intériorité de soi – du héros qui se trouve dans une prison se présente comme un parcours à travers une nuit ténébreuse et par des géographies imaginaires (forêts, zones d'ombre), hallucinatoires et atroces.

Le corps en proie à une catabase est donc une représentation qui se répète constamment dans le théâtre de Walcott et de Césaire. Ce corps violenté qui subit douleurs, traumas, crimes, sévices, est un corps qui se recrée et qui se revit sans cesse. L'incarnation est inextricable de la mémoire coloniale. Le colonisé incarne et porte dans et sur son corps la mémoire des fantasmes de domination du colonisateur. Le corps noir de Makak dans *Dream on Monkey Mountain* est un corps façonné en fonction des aléas de la domination, une historiographie qui se donne vie. Le corps est mémoire tout comme il est vie, et dans ses rapports au paysage, au désir, aux pulsions et aux autres, il ne peut pas se concevoir en dehors de l'abjection du regard colonial. L'incarnation dans l'œuvre théâtrale de Césaire et de Walcott relève d'un genre de déterminisme contre lequel les héros doivent lutter. Ainsi, le combat de Caliban est non seulement celui d'une reprise de la parole mais aussi celui d'une lutte pour la réhumanisation qui passe notamment pas l'affirmation du corps dans son espace propre et vis-à-vis de son maître Prospéro. Quant à Henry Christophe, il doit vaincre la mémoire corporelle de la domination et de l'abjection chez son peuple afin de réaffirmer la valeur de celui-ci. Makak, protagoniste de *Dream on Monkey Mountain* de Walcott, pour se libérer de la haine de soi, doit assassiner l'Apparition de la Femme Blanche qui incarne le fantasme paralysant d'un « blanchiment » de soi via l'assimilation de la culture européenne. Pour les carnavaliers de *Drums & Colours*, il s'agit de se réaffirmer en ré-imaginant son histoire commune à travers le

détournement d'un spectacle carnavalesque qui témoigne des pouvoirs subversifs du corps dominé. Dans *Pantomime* de Walcott, le héros instrumentalise son corps pour s'imposer physiquement et moralement à Monsieur Harry Trewe, l'Anglais paternaliste qui est son patron, inversant ainsi les rapports de domination propres à la société coloniale. L' « oratorio lyrique » *Et les chiens se taisaient* représente l'énonciation césairienne d'une poétique qui prend les expériences apocalyptiques des corps dans la traite et les plantations du Nouveau Monde comme un genre de début et d'initiation d'un monde nouveau et d'une esthétique où le néant représente une force nourricière et créatrice. C'est un genre de réhabilitation morale qui consiste en la création d'un mythe autour du corps souffrant.

La représentation du corps violenté témoigne des souffrances du sujet et présente les symptômes d'une communauté névrosée : le corps est le signe du champ de bataille qu'est le sujet. Le traitement qu'en font Césaire et Walcott dans leur théâtre n'est pas sans rappeler certaines représentations catabatiques du vingtième siècle : elle évoque, entre autres, Adorno, chez qui l' « Après-Auschwitz marque un tournant fondamental dans la représentation, et plus particulièrement celle du corps » (Obis 2011, 13) et Francis Bacon, dont l'œuvre artistique fait du corps un signe « de l'abattoir qu'est son univers » (ibid) dans l'histoire des guerres du vingtième siècle, théâtre de la résurgence de l'inhumanité. Toutefois, cette représentation (post-) traumatique n'est que l'un des aspects de la représentation corporelle dans l'œuvre théâtral de Walcott et Césaire, chez qui le corps n'est pas comme ce fantôme de Giacometti, cette silhouette grise solitaire qui erre sans but. On aurait pu imaginer des représentations minimalistes où le corps, « défait », se tait et disparaît. En revanche, dans la représentation corporelle walcottienne et césairienne les images du corps dans tous ses états se multiplient, parfois jusqu'à la démesure ; l'on pourrait dire jusqu'à la saoulerie dans le cas particulier de *Et les chiens se taisaient.* Il ne s'agit pas de deux tendances qui s'alternent

dans leurs manifestations mais de deux aspects complémentaires (et inextricables) de la représentation du corps. Cette dialectique entre le corps anéanti et réduit et le corps visuel et paroxystique est féconde et cruciale dans le travail de ces deux auteurs dramatiques. Elle est révélatrice d'une philosophie du dépassement, non dans un sens hégélien, mais dans celui glissantien de la Relation, puisque ce dépassement par la positivation de la mémoire douloureuse se réalise au prix d'une souffrance corporelle et d'un trauma communautaire. Comme nous l'avons dit ailleurs, c'est l'individu qui doit payer de soi-même pour l'accomplir. Mais avant de traiter de manière détaillée du corps dans la représentation, il nous paraît nécessaire de voir quelles innovations Walcott et Césaire ont pu réaliser à travers le rapprochement de la catabase et du corps-histoire.

Lorsque l'historiographie est à ce point « incarnée » et qu'elle surdétermine ainsi la manière dont on aborde sa présence ainsi que celle des autres dans le monde, l'enjeu de la désaliénation de l'être (le débarras du fatras de la domination culturelle) n'est rien de moins que la possibilité de réécrire l'histoire du corps, d'en écrire une autre histoire. L'esthétique dramatique et scénique qui met au centre des préoccupations le corps, son histoire, sa manière d'être, fait de ce corps un mythe – le mythe de la survie, de la naissance de la communauté dans le désastre. (« Le mythe préfigure l'histoire et est parfois producteur d'histoire »[68]) La représentation apocalyptique de la traite et de l'esclavage est une nécessité et une condition pour l'écriture d'une histoire du corps négative retournée en positivité. Chez Césaire, l'apocalypse donne lieu à un nouveau commencement. Chez Walcott, comme chez Césaire, le travail de déchiffrer, d'inventorier, de quêter la mémoire, est ce qui rend possible l'esthétique du dépassement, la naissance à soi-même. Il s'agit là d'une désaliénation de l'être qui permet d'accéder au moi authentique, en quoi nous reconnaissons l'accord de la pensée de

[68] Édouard Glissant, *Le discours antillais,* Paris, Gallimard, 1997, pp.261-262.

Brecht avec un des grands thèmes de Walcott et Césaire : les grands problèmes de l'histoire des communautés caribéennes suscitent un art qui leur est propre et, inversement, l'art, pour être authentique, « peut et doit intervenir dans l'histoire » ; d'où un théâtre walcottien et césairien qui aide résolument l'histoire « en en dévoilant le procès » à travers des procédés qui incluent le motif de la catabase. Par le biais des explorations catabatiques, le public ne *subit* plus ce qui est montré dans le spectacle mais le « connait » grâce à un théâtre dont l'action n'est pas imitée mais racontée, un théâtre qui refuse d'être « magique » mais insiste pour devenir critique : le spectateur « reste toujours libre de juger les causes, puis les remèdes de sa souffrance ».[69]

Ainsi, le théâtre de Brecht, dans sa poussée « épique » et avec son insistance sur une forme « ouverte » a été d'une influence importante aux yeux de Walcott et de Césaire, soucieux de dépeindre l'histoire de la Caraïbe comme un des fils principaux de l'histoire du capitalisme et, à l'instar de Marx, de métaphoriser le phénomène à travers des associations à l'enfer.

La catabase, étant ce par quoi l'artiste découvre les lois obscures en vertu desquelles il écrit, se fait consubstantielle à cet appareil critique marxiste qui, en rendant visibles les conflits de l'histoire en ce qu'ils ont de social, de créé, et donc, de maniable, rend justice au malheur et à la souffrance des hommes.

<u>« L'effet V » dans le théâtre de Walcott et de Césaire</u>

Il convient ici de s'attarder sur ce qui se présente comme le mode d'expression par excellence de la dialectique dans le « théâtre épique », à savoir le *Verfremdungseffekt* et de voir comment ce dernier intervient dans le théâtre césairien et walcottien. Cet « effet V » est un élément essentiel des formes théâtrales martiniquaises, saint-luciennes, et caribéennes. À ce titre, pour

[69] Roland Barthes, "La révolution brechtienne", éditorial de la revue *Théâtre populaire* (1955), dans *Essais critiques,* Paris, Seuil, 1964, p.51.

Césaire et Walcott, qui trouvaient théorisé chez Brecht un procédé central des formes théâtrales caribéennes, cet « effet de distanciation » apparaissait vraisemblablement comme un gage d'authenticité, un outil qu'ils pouvaient mettre au service de leurs contestations morales et politiques, d'autant qu'il était à même de traduire certains enjeux de la représentation dans le théâtre caribéen.

Qu'est-ce que cet « effet V » ? Est-il besoin de remarquer que le procédé, tant associé aux théories et pratiques de Bertolt Brecht, ne fut pas inventé par celui-ci ? En effet, l'effet de distanciation au théâtre existe presque depuis ses débuts : à l'époque du théâtre grec antique, par exemple, le Chœur, constitué d'un ensemble de danseurs et de chanteurs, présentait le contexte de l'action ou aidait le public à bien comprendre la pièce ; en faisant des commentaires sur les thèmes principaux de la pièce et en montrant comment un public idéal était supposé réagir à la représentation, il constituait une rupture vis-à-vis de l'illusion du spectacle même si à l'époque, cet «effet de distanciation » n'était pas reconnu comme tel. C'est Bertolt Brecht qui le premier, théorisa le concept, créant le terme de «Verfremdungseffekt » (ici, « effet V »), qui a le sens littéral d' «effet d'étrangeté » même si on l'a le plus souvent traduit par «effet de distanciation ». Il s'agit de l'ensemble des procédés à la fois de mise en scène et de jeu d'acteur qui, en créant une distance entre le spectateur et l'objet de la représentation, permettent de rompre l'illusion théâtrale de manière à ce que le spectateur ne puisse jamais perdre de vue le fait qu'il assiste à un spectacle. Par illusion théâtrale, on entend la tendance qu'a le spectateur à oublier qu'il assiste à une pièce de théâtre - jouée donc - et non à la réalité. Plus l'illusion est forte, plus le spectateur s'identifie aux personnages et partage leurs sentiments. Le spectateur se trouve alors plongé dans une sorte «d'état d'absence » et dans une histoire qu'il confond un instant avec la réalité, à cause du réalisme du théâtre, alors qu'il ne s'agit que d'une représentation. Il échange un monde difficile,

incompréhensible et contradictoire contre un monde clair, défini et harmonieux, celui de l'histoire racontée. C'est le principal reproche que Brecht fait au théâtre et le principal effet que le théâtre de Walcott et de Césaire cherche à dissiper.

Dans les pièces qu'ils écrivirent entre 1956 et 1979 et sur lesquelles nous nous penchons dans cette étude, Walcott et Césaire refusent avant tout le conflit collisionnel entre personnages individuels, en ceci que de tels conflits inscrivent la contradiction dans le domaine « subjectif ». Or, ces auteurs sont confrontés à un « tragique des contradictions »[70], que l'on pourrait qualifier d'« objectives »[71], qui sont inscrites dans les situations mêmes où évoluent les personnages. Ces contradictions, qui sont examinées tout au long de cette étude, relèvent du *problème de la Relation* : le colonisateur porte une part de ce qu'est devenu le colonisé ; la culture de celui-là, d'abord une force de domination, nourrit en fin de compte l'esthétique de celui-ci ; l'expérience, honnie, de la déportation et de l'esclavage constitue la naissance du peuple que Walcott et Césaire mettent en scène ; le trauma communautaire du bouleversement des temps et des espaces consécutif à la traite constitue, par une valorisation dialectique, le fondement d'un mythe qui est la condition d'une réécriture de l'histoire. C'est de ces contradictions que le "théâtre dialectique" de Walcott et de Césaire a avant tout à rendre compte. C'est pour illustrer ces contradictions que le rapprochement à la forme dialectique de Brecht est convoqué. C'est, enfin, dans cette dialectique des contradictions que se nouent pour les auteurs les liens fécondants entre le marxisme, philosophie des contradictions, et le motif de la catabase: le parcours catabatique est, paradoxalement, la condition même de l'existence de ce théâtre, sa forme constituante.

---

[70] Paul Ricœur, « Sur le tragique » (1953) in *Lectures 3 : aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, collection « La Couleur des Idées », 1994, p. 190.

[71] Sur cette distinction entre contradictions subjective et objective, *voir* Bertolt Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976, p. 108.

Dans la présente section, en portant le regard sur les contradictions que soulève la représentation du corps ainsi que celles inhérentes à la représentation du temps et de l'espace sur la scène et dans l'écriture dramatique walcottienne et césairienne, il s'agira de montrer les ressorts d'un théâtre où la linéarité, la notion d'une temporalité lisse et harmonieuse, d'une histoire transcendante, trahirait la chose signifiée. Le drame montre ces contradictions des temps, de l'histoire à construire, d'une esthétique forgée dans le néant, d'un peuple exposé au jeu des forces de l'histoire dans une forme de théâtre qui est « ouverte ». L'effet V, véritable esthétique du théâtre, est mis au service d'une telle forme.

Le principe des procédés du *Verfremdungseffekt* consiste, comme nous l'avons dit, à dévoiler les arcanes de l'illusion scénique, à « distancier » l'objet représenté. « Distancier un processus ou un caractère, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité ».[72]Par ce biais, on fait percevoir un objet, un personnage, un processus, tout en le rendant insolite. Par l'effet du traitement qui lui est appliqué, l'objet devient étrange. Par la critique, sociale et théâtrale, le quotidien est discontinu ou disloqué, la monotonie est dissipée, l'insolite incite le spectateur à prendre ses distances par rapport à la réalité qui lui est montrée, sollicite son esprit critique. Lorsqu'elle est efficace, la distanciation a un effet politique de désaliénation, non pas dans la mesure où la dramaturgie apporterait des réponses, mais plutôt en vertu du fait qu'elle place les spectateurs en position d'observateurs critiques, faisant transparaître les caractères essentiels des discours orchestrés par le spectacle.

Tels que conçus dans le théâtre brechtien, les procédés de l'effet V sont nombreux et peuvent concerner des aspects variés du texte et de la représentation :

---

[72] Bertolt Brecht, « Sur le théâtre expérimental » (1939-40), in *Ecrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1972, p. 294.

- Le texte souligne les contradictions du personnage.
- L'acteur montre son personnage en même temps qu'il le joue (en parlant de lui-même à la troisième personne, par exemple) ; un acteur incarne plusieurs rôles, simultanément ou successivement ; etc.
- L'utilisation du chant : l'intervention des « songs » différencie nettement l'histoire et le commentaire de l'histoire.
- L'énonciation: l'action est *racontée,* il peut donc y avoir presence d'un narrateur; chacun des personnages est susceptible de devenir narrateur et donc de s'adresser au public (double énonciation)[73]

Les procédés de l' « effet V » résident dans un principe dialectique. Brecht assigne pour rôle à la dialectique au théâtre de « démontrer la rationalité du réel »[74], c'est-à-dire de mettre au jour l'architecture, l'organisation de la réalité: c'est à partir de la contradiction que pourra être démontrée la rationalité du réel, que celui-ci pourra être pensé. En ce sens, la contradiction, dans le théâtre épique, ne travaille pas tant à la production d'un sens qu'à la prise de conscience de l'organisation de la réalité par le spectateur. Aussi Brecht élabore-t-il dans son œuvre ce qu'il est possible d'appeler une « dialectique de la contradiction » dont l'enjeu majeur est de permettre au spectateur ayant pris conscience de l'organisation de la réalité de déterminer comment la transformer : « Les auteurs de pièces qui veulent représenter le monde comme un monde susceptible de se transformer et d'être transformé doivent serrer de près ses contradictions, car ce

[73] Voir notamment Bertolt Brecht « Sur la distanciation dans le jeu (1936) » in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 818-838.

[74] Bertolt Brecht, « La Dramaturgie dialectique » (1931) in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 405.

sont elles qui transforment le monde et le rendent transformable »[75]. La dialectique de la contradiction participe ainsi de l'ambition d'un théâtre qui veut donner au spectateur de réorienter la réalité, de réimaginer l'histoire et de transformer la vision qu'il a de lui-même.

Cette notion trouve particulièrement à s'illustrer dans la représentation du réel que dressent les premières pièces de théâtre de Walcott et de Césaire : dans le traitement de l'histoire, de l'identité, de la nature même de ce que l'on entend par « théâtre caribéen ». Le corps est le dispositif scénique à travers lequel le mécanisme de la dialectique est mis en branle. Il montre les effets dévastateurs de l'histoire esclavagiste mais fait aussi valoir une esthétique dont il est lui-même le signifiant principal. Ainsi, une histoire qui est à la fois ravageuse et créatrice se montre à nous à travers l'optique de la dialectique : les visions réductrices, qu'elles représentent le corps sans agentivité, ou qu'elles négligent d'en représenter les stratégies de dépassement, sont répudiées.

L'usage de l'effet V s'inscrit dans une vision dialectique de l'expérience spectatorielle: celle-ci alterne entre immersion et séduction sensorielle d'une part et mise à distance intellectuelle d'autre part. De fait, même si l'aspect immersif du théâtre cesairien et walcottien cadre parfois mieux avec les théories artaudiennes qu'avec celles, anti-immersion, de Brecht, le « flottement » dialectique que préconise celui-ci est à même de favoriser un dépassement du « système » brechtien, inspirant des alchimies et des nouvelles relations que personne, pas même l'auteur allemand, n'aurait pu prévoir.

Deux exemples, un tiré de la mise en scène d'*Une tempête* par Serreau, et l'autre de *La Tragédie du roi Christophe* mise en scène par Jacques Nichet, sont à même d'illustrer cette idée. *Une tempête* de Césaire, qui reprend le thème cher à Shakespeare de l'usurpation et qui l'actualise pour le contexte historique caribéen, est évocatrice de Brecht dans certains aspects de la mise en scène. Les traits du « théâtre dialectique » de Brecht se donnent le plus immédiatement à voir à

[75] *Ibid.*, p. 443.

travers l'artifice du spectacle dans le spectacle : il s'agit d'une fresque historique au milieu d'un carnaval. Les carnavaliers, qui décident d'interpréter le récit historique de la Caraïbe moderne, parlent un anglais vernaculaire (patois) en apparence trinidadien, et sont des hommes et des femmes caribéens ayant des physionomies qui diffèrent de celles des figures européennes qu'ils sont censés incarner. Le spectateur qui assiste à cette étrangeté n'oubliera pas que c'est un jeu ; du moins, il sera en éveil pour un moment. Tous ces niveaux rendent le relief de la pièce très complexe et contraignent chaque spectateur à être actif. Cependant, la pièce se déroule « au milieu d'un équipement éclectique et sonore où tour à tour affluent les forces primitives et des éclats poétiques ». S'agissant de la représentation au Festival d'Hammamet de 1969 réalisée par Serreau, le caractère gestuel du jeu scénique conservait des allures très similaires à celui de *La tragédie du roi Christophe* créée quelques années auparavant. Selon un commentateur, « le comédien explose littéralement, chose que nous avons vu ébaucher par la troupe lors de sa venue en décembre dernier, quand elle nous a présenté *La tragédie du roi Christophe »*. Cette oscillation entre les aspects plus reconnus du « théâtre dialectique » et cette « explosion » qui participe du caractère immersif du spectacle, a priori anti-brechtien, est à même de provoquer les effets de recul que préconise Brecht de manière inédite, comme nous le verrons incessamment.

La mise en scène de *La tragédie du roi Christophe* par Jacques Nichet au théâtre de la Colline (1997)[76] exploite les possibilités dramaturgiques du conte créole, asseyant la mise en scène dans un contexte de conte antillais , organisation que le texte de Césaire avait déjà intimée par son prologue qui se passe dans une « gagaire »[77] qui fait office d'espace théâtral où le conflit entre Christophe et Pétion, son rival politique, est dramatisé par un combat de coq. Durant sa présentation du

[76] *La tragédie du roi Christophe*, capitation vidéo, mise en scène de Jacques Nichet (du 15 mai au 22 juin 1997), vidéo fournie par l'Institut National de l'Audiovisuel (site du BNF, Paris), vidéo numérisée, visionnée à l'INA, novembre 2014.

[77] mot haïtien qui désigne l'arène où se déroulent les combats de coq

« prologue », le conteur à l'accent métropolitain fait des « ruptures » censées imiter les « *yé-cric*, *yé-crac* » du conte antillais. Durant le reste de la pièce, le conteur sera dédoublé en Hugonin, le bouffon du roi, dont la diction et le style rappelleront le style et le phrasé du conteur créole. Hugonin se présentera constamment au devant de la scène ou surgira au beau milieu d'une cohue, d'un vacarme, du jeu en cours, pour relancer, pour ainsi dire, la narration après les moments de « rupture », (constitués par les réjouissances du peuple, ses chants, etc.), si bien qu'une correspondance est faite entre lui et la figure du conteur selon une organisation qui n'existait pas dans les mises en scène de Serreau (1964, 1965).

Ainsi, si le théâtre de Walcott et de Césaire est un théâtre contradictoire, ce n'est pas seulement parce qu'il institue la contradiction comme objet de la représentation. C'est aussi parce qu'il a su réinvestir le brechtisme inaugural et le déplacer : le débat contradictoire n'a pas uniquement lieu sur scène, entre personnages, mais entre la scène et la salle, entre acteurs et spectateurs appelés à (ré)interpréter et à réimaginer ensemble la réalité exposée sur scène. En ce sens, la dialectique de la contradiction qu'élaborent ces auteurs dans leurs pièces participe surtout de la fondation du théâtre épique caribéen comme art critique, comme espace d'un nécessaire questionnement sur la nature même du théâtre, en procès de sa réalité par l'exhibition de ses multiples contradictions en scène.

La poétique de l'oralité créole trouve aussi à s'inscrire dans cette « dialectique des contradictions ». En convoquant la figure du conteur ainsi que des procédés du conte créole dans des créations dramaturgiques où ils signalent aussi l'influence de Bertolt Brecht, Césaire et Walcott mettent au jour les affinités entre l'esthétique brechtienne et celle du conteur créole, celui-ci réalisant effectivement la distanciation « brechtienne » avant Brecht.

Oralité créole et corporalité

Chez Césaire, l'art de la démonstration accorde une place importante au « flottement » entre les différents arts de la scène qui accentue le déplacement entre matérialisation sensible et matérialisation intelligible du corps écrit et mis en scène, entre le jeu et le vécu, le réel et la représentation. Le chant et la danse jouent, dans ce sens, un rôle clé.

Pour saisir l'importance capitale que revêtent le chant et la danse dans le théâtre césairien, il suffit de se pencher sur l'appareil dramaturgique mis en œuvre lors des créations des pièces de Césaire par le metteur en scène Jean-Marie Serreau, appareil qu'il faut étudier à travers le rapport immédiat que l'auteur entretient avec lui. En effet, si nous associons les approches de mise en scène et de dramaturgie de *La tragédie du roi Christophe* et d'*Une tempête* non seulement au metteur en scène mais à la figure d'Aimé Césaire lui-même, c'est en nous rendant compte des rapports particulièrement étroits que l'écrivain a entretenus avec le travail de Jean-Marie Serreau pendant une période d'à peu près dix ans.[78] En effet, pendant cette période, Césaire a non seulement gardé

[78] Les analyses que nous ferons des œuvres dans cette section de notre travail se fonderont sur le processus de création dramaturgique pris dans son ensemble. Notre lecture du théâtre de Césaire et de Walcott à travers le prisme du concept de la dialectique accordera une importance aux liens étroits qui relient les auteurs à la dramaturgie dans son ensemble. En en mot, nous soulignons le fait que Césaire et Walcott ont toujours gardé une proximité vis-à-vis des représentations de leurs pièces de théâtre, soit parce qu'ils se sont activement impliqués dans leurs mises en scène – c'est le cas de Césaire-, soit du fait qu'ils en ont toujours réalisées eux-mêmes (Walcott).
Walcott se targue d'être « manager, director and producer of epic theatre » (Hamner 1977, 39). En effet, il commence à écrire et à mettre en scène des pièces de théâtre dès son adolescence. Il en monte plusieurs lorsqu'il est encore jeune étudiant à l'Université des West Indies (Mona, Jamaïque). La Trinidad Theatre Company, que Walcott crée en 1559 et qu'il dirigera jusqu'en 1976, est l'atelier grâce auquel l'auteur montera la plupart de ses premières pièces dont *Dream on Monkey Mountain* qui a été créé à Toronto en 1967. Walcott peut aussi se vanter d'avoir fondé une deuxième compagnie de théâtre, le Boston Playwright's Theatre en 1981 à l'Université de Boston. L'auteur a continué jusqu'à très

un œil très attentif sur les mises en scène de ses œuvres dramatiques entreprises par Jean-Marie Serrault mais a aussi travaillé de manière constante avec lui dans une démarche de collaboration et de respect mutuellement enrichissante.

Nous avons pu consulter dans le Fonds Jean-Marie Serreau à la BNF[79] le tapuscrit de la pièce *Une saison au Congo,* annoté tant par Aimé Césaire que par le metteur-en-scène Serreau et avons ainsi constaté la dimension du travail de collaboration entre les deux hommes et l'importance qu'accordait l'auteur aux recommandations de son metteur en scène. À titre d'exemple, nous pouvons lire à la page 8 du tapuscrit, à côté de la didascalie de Césaire qui indique « Ici Caliban entre », la question écrite par Serreau au crayon à papier « Prospéro qui porte Talkie-walkie ? ». Cette proposition didascalique a été adoptée dans la version publiée aux éditions du Seuil.

---

récemment à mettre en scène ses propres pièces, notamment à l'Université d'Essex où pendant plusieurs années il a été « Essex Professor of Poetry ».
Or, Césaire, qui n'a jamais assuré la mise en scène de ses propres pièces, a, néanmoins, largement réussi à faire exprimer sur la scène ses visions concernant les diverses représentations, et ce grâce à son accompagnement patient et soutenu du travail du metteur en scène Jean-Marie Serreau. Ainsi, avec ses interventions directes auprès du metteur en scène, l'implication de Cesaire dans l'événement scénique est indéniable. Si nous évitons de faire l'amalgame entre la valeur que peut représenter les conseils, recommandations et précisions d'un auteur qui assiste à la création scénique de sa propre œuvre - nous nous referons au cas particulier de Césaire - et le produit final que le metteur en scène donne à voir au spectateur, il n'en demeure pas moins que les choix de l'auteur, valorisés par le metteur en scène, conduiront à des représentations qui portent le sceau de l'esthétique celui-là. Nos analyses des premières représentations (années 1960) des œuvres de Césaire engagent, donc, une compréhension des œuvres qui tient compte des rapports entre Césaire et Serreau, tout comme nos analyses des pièces de Walcott du point de vue de la dramaturgie seront mises en rapport avec la double figure de l'écrivain et du metteur en scène.

[79] Le fonds Jean-Marie Serreau, constitué de manuscrits, de documents d'archives, de coupures de presse et d'autres documents liés au travail du metteur en scène, est conservé au Département d'arts du spectacle du site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France, au 5 rue Vivienne à Paris. Voir la notice FRBNF39461753 concernant *Une tempête* mise en scène par Jean-Marie Serreau et la Compagnie Serreau-Perinetti au Festival d'Hammamet en juillet 1969 et reprise au Théâtre de la Cité internationale (André-Louis Perinetti) le 28 octobre, 1969 ; la notice FRBNF39461752 concernant le même spectacle mis en scène au Théâtre de l'Ouest Parisien (Pierre Vielhescaze), le 15 octobre de la même année et à la Salle Gérard Philipe (Sartrouville, France) le 27 janvier 1970.

D'ailleurs, de nombreuses autres recommandations de Serreau ont été adoptées par Césaire, y compris des changements et ajouts aux répliques des personnages. Certains influent sur les profils de ceux-ci et d'autres contribuent à l'organisation spatio-temporelle de la pièce qui aide l'appareil de distancanciaton : Serreau ne fait pas simplement « couper du bois » à Caliban mais « couper du bois pour le Barbecue » (page 9 du tapuscrit). Ces transformations témoignent de la proximité entre auteur et metteur en scène ; des traces de dialogues, propositions et ratures transformées en décisions, des métamorphoses qu'ont pu subir les textes césairiens, soumis au temps de la création dramaturgique fécondé par le metteur en scène et par l'auteur.

Jean-Marie Serreau avec Aimé Césaire en 1969

Image fournie par l'INA, France

Est aussi révélateur des liens inextricables entre l'auteur et la dramaturgie le témoignage de l'acteur martiniquais Yvan Labéjof, qui, sous la direction de Serreau, dans les années 60, joua Caliban dans *Une Tempête* et Pétion dans *La tragédie du roi Christophe*. Selon Labéjof, Césaire,

qui assistait aux répétitions de Serreau, altérait parfois des morceaux de texte sur le vif et en écrivait souvent de nouveaux au fur et à mesure que les visions de l'auteur et du metteur en scène, qui concourait indéfectiblement au produit final, se précisaient.[80]

Pour les représentations des pièces de Césaire, Serreau, sous l'œil attentif de l'auteur et avec sa collaboration, composa des chansons ou prit des chants qui existaient déjà et qui furent ensuite utilisés sous une forme courante durant les représentations. La musique n'est pas simplement mise au service du théâtre épique mais fait partie d'un système organique de signifiance où les acteurs se font chanteurs et *vice versa*. En prenant une attitude différente pour s'adresser au public, le corps dans son aspect sensuel, matériel, dissipe l'illusion scénique, attirant parallèlement une attention particulière sur lui-même.

S'agissant de *La tragédie du roi Christophe,* l'alchimie constituée par une poétique du geste (et du chant) qui est au croisement de l'univers judéo-chrétien et de l'univers haïtien, la liturgie catholique parsemée ça et là par le chant et la danse vaudou produisent un éblouissement baroque. Le groupe de danseurs et de chanteurs qui se dédoublent en acteurs façonne une tragédie « chorale », intervenant ponctuellement dans la narration collective du drame. Lors de la création de la pièce à Salzbourg en 1964, le chant et la danse vaudou incarnés notamment par Mathilda Beauvoir, danseuse renommée et prêtresse vaudou bien connue à l'époque, accompagnée d'une troupe de danseurs-acteurs, plongeaient le spectateur directement au cœur du merveilleux de l'île d'Haïti. Les fréquentes ruptures de ton ainsi créées et les fréquents décalages vis-à-vis des timbres plus européens de la pièce ainsi produits, contribuaient à rendre la représentation frappante, inhabituelle. Il fallait que, vis-à-vis d'un public haïtien comme d'un public européen, la représentation porte « le sceau de l'inhabituel », ce qui résulte de l'esthétique de l'Altérité

[80] Entretien personnel avec Monsieur Yvan Labéjof, Fort-de-France, Martinique, 5 avril 2012.

constituée par cette conjonction de l'univers magico-religieux haïtien et des rituels catholiques, par le décalage des timbres. Qu'en-est-il des effets d'un tel décalage? C'est ce que nous nous attachons à explorer en analysant la question de l' « effet d'étrangeté » dans les premières pièces de Césaire et de Walcott. Notre intuition, d'ores et déjà, est que la dialectique entre familiarité et étonnement, entre rapprochement et mise à distance, entre séduction et intellectualisation, est féconde.

La danse est un actant clé du drame, qui va au cœur de la théâtralisation haïtienne ; elle participe de ce qu'Artaud dans *Le théâtre et son double* appelle une « métaphysique de gestes »[81] dans un théâtre qui utilise la musique à « des fins dramatiques immédiates, qui a une densité dans l'espace : mouvements, … vibrations, attitudes, cris, tout ce qui ne se mesure pas et qui tient au pouvoir de suggestion de l'esprit » (Artaud 1964, 86). Prenons le cas de *La tragédie du roi Christophe*, pièce dont nous avons pu voir la captation vidéo de la création de 1964 à Salzbourg[82]. Le surgissement de la danse et du merveilleux soumet la représentation à un effet d'étrangeté, brise la linéarité, dissipe l'hypnose du récit.

*La tragédie du roi Christophe*, c'est l'histoire de la lutte d'un grand fondateur d'État pour bâtir une nation à l'image des grandes puissances européennes. Christophe est un réel personnage historique : ancien esclave devenu chef de son peuple en 1811, soit 7 ans après l'indépendance de cette première république noire, Christophe est une figure prométhéenne habité d'une flamme, d'un idéal supérieur. « Son ambition dépasse sa personne pour atteindre la collectivité, sa race. Voulant sacrer son peuple à ses propres yeux et aux yeux du monde, il instaure une royauté, organise une noblesse, donne des titres, empruntant pour eux comme cela avait été fait en France, les noms des

[81] Antonin Artaud, *Le théatre et son double*, Paris, Gallimard, 1985, p. 85.

[82] *La tragédie du roi Christophe*, capitation vidéo, mise en scène de Jean-Marie Serreau (1964), vidéo mise à disposition par Monsieur Yvan Labéjof, acteur martiniquais, CD, visionné en 2014.

villages voisins créés par les colons : Limonde, Plaisance, Dondon, Trou-Bonbon, pour qu'ils prennent conscience de leurs obligations et responsabilités. »[83] Mais son ambition de rehausser son peuple le conduit à l'excès : il devient tyrannique ; la citadelle démesurée qu'il fait construire, et qui peut encore être visitée aujourd'hui, le conduit à réduire son peuple à l'esclavage.

Douta Sek dans le rôle d'Henry Christophe, Salzbourg, Autrice, 1964

Image fournie par l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), France

La première fois que l'on voit Henry Christophe, c'est lorsque celui-ci entre en scène salué par une foule de personnes qui l'acclament comme leur roi, magnifiant par leurs louanges ce héros victorieux de la révolution:

[83] Description donnée par Aimé Césaire, dépliant de présentation de la pièce, Festival d'Avignon de 1996.

> « Mwen pralé wè yo jus Débré/ Henry Christophe yo di'w nommé wa/ Mwen pralé wè yo. » (Je vais jusqu'à Débré les voir / Ils disent que tu as été nommé roi, Henry Christophe/ Je vais les voir.)

La réaction de Christophe reflète deux attitudes différentes envers l'esprit de fête qui règne parmi la foule. La liesse et la jouissance débordantes déplaisent à Christophe dans un premier temps, si bien que le roi présumé fait taire péremptoirement ceux qui chantent. En avertissant son auditoire des dangers de « l'esprit de jouissance et de torpeur», Christophe semble envisager la scène qui se déroule devant lui, scène de liesse, comme un exemple du genre d'excès que le peuple doit éviter. On voit, en effet, s'amorcer l'attitude austère de celui qui croit qu'il faut « demander plus aux nègres qu'aux autres ». Toutefois, l'attitude d'Henry Christophe à la fin de son discours

Scène de *La tragédie du roi Christophe*, Salzbourg, 1964

Image fournie par l'INA, France

contraste avec la précédente. Le roi présumé, qui quitte la foule, précédé d'une dame du peuple, laisse libre cours à la jubilation du peuple, qui se met à chanter de manière plus forte, à danser de manière énergique sur le son du tambour rabordaille[84], se laissant aller à une extase totale. En effet, on assiste à une longue séquence où la foule s'adonne entièrement à la musique des instruments traditionnels, dans l'oubli total de soi-même, dans le spectacle jouissif des corps qui semblent traduire une fierté et un esprit de triomphe entiers.

Au bout de quelques minutes, tous les acteurs sortent progressivement du plateau, sauf une, la même dame du peuple qui avait conduit Christophe hors de la scène. Jeune femme effervescente, danseuse attitrée et prêtresse vaudou, de son vrai nom Mathilda Beauvoir, cette actrice reste sur scène, continue à chanter et à danser ; se rapprochant du tambourinaire, elle fait s'installer un genre d'échange entre elle et lui, sa voix et son corps se nourrissant des sons de l'instrument. Cette configuration qu'adopte Serreau dans la mise en scène de *La tragédie du roi Christophe* rappelle l'organisation de l'espace dans l'aire du conte créole. C'est traditionnellement pour maintenir l'attention du spectateur très sollicité que les musiciens partagent l'aire de jeu avec les conteurs dans les veillées ou à tout autre moment où un conte est dit, accompagnant le jeu pendant toute la durée du spectacle. L'espace scénique rassemble dans un même lieu l'actrice et le musicien, sans délimiter l'aire de jeu de leurs interventions respectives. Cette organisation laisse entendre que l'espace scénique est considéré comme une totalité indivisible, conception qui renvoie aussi au théâtre grec antique où, grâce à la structure dithyrambique, l'acteur et le musicien ne faisaient qu'un. Elle permet également à l'acteur de devenir un corps-musicien, incarnant la musique et la

[84] tambour traditionnel haïtien

désincarnant à son gré, comme le fait cette danseuse-actrice qui joue la scintillante Man Dédée, dame créole qui deviendra Dame de la Cour de Christophe.

Les déhanchements de la comédienne, son chant, ses onomatopées, continueront ainsi jusqu'au moment où ils seront soudainement interrompus par le son d'un clavecin qui fait basculer comédienne et spectateurs dans un autre espace, un autre temps, car l'on voit bientôt arriver les membres de la Cour vêtus en habits de circonstance avec un maître des cérémonies blanc européen. L'attitude de l'exécutante qui, avec le tambourinaire, se fait artiste, aura eu l'effet d'un détachement sensible de toute illusion spectaculaire, d'un basculement dans un autre espace qui soulignera le contraste avec le monde de la Cour, monde européen. Cette organisation éclectique sur le plan sonore, visuel, bref, cette organisation scénique distanciante où tour à tour affluent danses, musiques et costumes locaux et cérémonies et culture européennes, où alternent forces primitives haïtiennes et éclats poétiques européens, est l'un des ressorts de la pièce et de la dramaturgie sur lesquels nous reviendrons.

Mais il nous importe de souligner ici à quel point le corps en mouvement est à même d'interpeller le spectateur, de le toucher ; le chant prend corps, pour ainsi dire, c'est-à-dire qu'il participe de la matérialité du spectacle par cette aptitude à toucher aux corps des acteurs, voire à les impacter, les transformer ; de par son flux qui touche aussi aux corps des spectateurs, ce flux qui affirme la présence – tant celle des acteurs que celle du peuple minoré que ceux-ci prétendent représenter. Il s'agit d'une réaffirmation de la présence d'un peuple haïtien qui témoigne d'une reprise de la dignité à travers le moment historique qu'est l'émergence d'un roi noir venu de leur sein.

Mais cette spectacularité, imprégnée de musique, participe aussi d'un mode de séduction qui, paradoxalement, distancie en vertu de l'attention qu'il porte sur son objet principal, le corps :

derrière les manifestations de jubilation, qu'il s'agisse de fête ou de chants de souffrance – et précisons que les deux donnent lieu à un genre de jouissance - , se perçoit toujours la mise en mots non seulement du corps, de ses troubles, de son histoire, mais aussi de sa volonté de récupérer un espace.

Une image du despotisme de Christophe nous est donnée à voir dans l'attitude désapprobatrice du roi vis-à-vis des expressions rituelles du peuple. Pour le roi, les battements de tambours, les bruits de chants rituels et les pas de danse sont des aspects de la culture qui induisent le peuple dans une attitude de torpeur : «Quelque part dans la nuit, le tam-tam bat… Quelque part dans la nuit, mon peuple danse… » grommelle Christophe, attentif au « rôdeur à nos portes, […au] chasseur d'hommes à l'affût, avec son fusil, son filet, sa muselière » (*La tragédie du roi Christophe*, p. 60). Mais si Césaire fait du corps et de ses manières un mode d'expression important dans cette séquence et si Jean-Marie Serreau souligne et amplifie même cette expression dans la mise en scène de la création et dans toutes celles qu'il a effectuées après, c'est pour accentuer les liens entre l'expression du corps et le rapport de l'être dominé à l'espace. En contrepoint de Christophe méditatif, songeur, l'on voit des acteurs de l'autre côté de la scène qui commencent à danser. Le ton et la voix de Christophe font preuve d'une ardeur grandissante au fur et à mesure que la danse s'intensifie, comme pour faire écho à celle-ci. Le roi décrit la citadelle dans un emportement poétique :

> « Annulation du négrier ! La formidable chevauchée ! Mes amis, l'âcre sel
> bu et le vin noir du sable, moi, nous, les culbutés de la grosse houle, j'ai vu l'énigmatique étrave, écume et sang aux naseaux, défoncer la vague de la honte !
> Que mon peuple, mon peuple noir,

salue l'odeur de marée de l'avenir.» (p. 63, *La tragédie du roi Christophe*)

Lorsque Christophe arrive au sommet de sa véhémence, dans une transfiguration apollinienne, ses mots sont accueillis de l'autre côté de la scène par le battement frénétique du tambour, par des danseurs emportés dans une extase qui se transforme progressivement en une transe rituelle vaudou. Les danseurs exhibent une apparence corporelle inscrite dans une recherche de liberté, dans une manifestation dionysiaque qui outrepasse les habitus du corps social et normé pour offrir en communion leurs corps extatiques, libérés. L'expression corporelle qui traverse la dramaturgie de fond en comble semble opposer à la disparition ontologique des corps cette présence physique, si charnelle. Ce langage corporel fait exister un sens qui échappe aux mots. Il prétend au mystère de suggérer l'indicible, l'innommable, ainsi que les aspirations les plus profondes de l'être.

Le peuple chante durant ses labeurs, pendant qu'il peine sous les tâches de construction de la citadelle. Qu'évoquent ces chants du peuple « esclavagé » par son roi? En quoi transmettent-ils une signifiance? Que signifie le mariage forcé des paysans, lui aussi transformé en danse ? Le sacre catholique du roi transformé en danse au dieu Shango ? Le corps qui, même « esclavagisé » par le roi, bouge selon un principe de cadence : la cadence semble lui être une identité constituante. En effet, le corps « transporte sur lui ce qui reste inscrit »[85] ou, selon Glissant, « les traces […des] histoires offusquées »[86]. Son expressivité s'inscrit donc dans une démarche de réminiscence, de recherche de la mémoire : le corps quête un autre temps, perdu, un autre espace… Il évoque des traces, étudiées à travers un ensemble d'images, de postures, de sons et d'autres indices sensibles.

[85] Jacques Coursil, « La catégorie de la Relation dans les essais d'Édouard Glissant : philosophie d'une poétique », conférence prononcée à l'Université Paris IV, 1998, [s.p.]

[86] Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Poétique IV, Paris, Gallimard, 1997, p.19.

La structure gestuelle de Serreau, qui fait fondre spectacularité et expressivité rigoureuse, souligne constamment cet effort d'affirmer un espace, obsession d'une esthétique artistique qui porte en elle les vertiges de la domination.

Or cet aspect jouissif du théâtre, cette hypnose que nous avons évoquée ci-dessus, est-elle vraiment capable de déclencher l'intellectualisation que recherche le « théâtre dialectique » tel qu'il est conçu par Brecht ? Entraîne-t-elle le spectateur à prendre des attitudes plus ou moins critiques envers la représentation ?

Il nous faut souligner que cette approche de la musique n'est pas la même que chez Brecht. En effet, l'aversion de celui-ci pour la musique hypnotique, dans laquelle l'auditeur se perd, dont il s'enivre, est célèbre. Cette musique fait courir le danger, selon Brecht, d'abrutir le spectateur, de provoquer chez lui des états d'âmes dont la nature importe moins que la force. Naissent alors la contemplation intérieure, l'impuissance et la docilité, mais aussi la passivité du regard. Mais cette notion est fondée sur un genre de musique qui viderait « l'émotion de son contenu concret, et l'[…amène] à se dévorer elle-même »[87]. Ainsi, selon Brecht : « L'idéologique, chez Wagner par exemple, était toujours si culinairement conditionnée que le *sens* de ces opéras était, pour ainsi dire, un sens en train de s'effacer, et qui se résorbait alors dans la jouissance »[88]. Mais cette notion saurait-elle tenir compte du cadre du chant dans le théâtre walcottien et césairien ? Le chant de souffrance relève-t-il d'une sensibilité anarchiste ?

Il nous semble que les effets de distanciation, provenant de l'aspect « percussif, jouissif » du théâtre, repose, comme dans le théâtre asiatique, sur une base de suggestion hypnotique dont les objectifs sociaux sont complètement différents de ceux de l'opéra wagnérien. Le temps du chant sur

---

[87] Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976, p. 279.

[88] Brecht, « Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » (1930, révision en 1938 dans l'Édition Malik), in *Écrits sur le théâtre*, II, Paris, L'Arche, 1979, p. 332.

les plantations est un moment de voyage spirituel, de marronnage. Le chant est une expression de l'ivresse d'une souffrance refoulée, accumulée et portée en soi ; une signalétique du vécu. De la même manière, le chant sur la scène se voit confier la tâche d'éclairer, de souligner une situation. Il ne nuit pas à la représentation des hommes tels qu'ils sont réellement ; au contraire, la stylisation accroît la clarté de la représentation.

Qu'est-ce à dire ? Un exemple, emprunté à la pièce *Dream on Monkey Mountain*, peut nous permettre d'illustrer cet argument. Dans *Dream*, Makak (dérivé du français « macaque »), vieux et vilain charbonnier misérable, est emprisonné pour « comportement dangereux pour autrui » sur une île indéterminée des Antilles. Alors qu'il subit l'interrogatoire du caporal Lestrade, le mulâtre défenseur des lois coloniales, il essaie de raconter son histoire à des officiers militaires et à deux de ses codétenus, Tigre et Souris. Quoique ceux-ci refusent de l'écouter, le spectateur revit le rêve de Makak dans lequel une femme blanche lui apparaît. Celle-ci déclare à Makak qu'il est le descendant de rois africains et que, par conséquent, il devrait retourner en Afrique. Enhardi et agissant en prophète, Makak fait route vers le village avec son ami Moustique. Moustique, sceptique, ne fait au début que se plier aux désirs de son ami par gentillesse ; cependant, lorsque Makak guérit la fièvre d'un villageois, Moustique devient son disciple et agent et, lorsque les circonstances y sont propices, son imitateur, puisque la renommée de Makak est grandissante auprès des villageois. S'échappant de sa cellule après avoir blessé le caporal Lestrade, Makak part avec Souris et Tigre pour l'Afrique afin de réclamer sa royauté. La pièce, longue épopée lyrique, alterne le sublime et le comique, se servant de la parodie pour montrer le natif caribéen opprimé par le colonialisme et l'affrontement des cultures caribéenne et anglaise, mais aussi pour parodier les discours afrocentristes de l'époque (la Négritude, etc.) et les dichotomies noir/blanc trop transparentes.

Quand le noir se fait au Guthrie Theater à Minneapolis aux États-Unis pour la représentation de *Dream on Monkey Mountain* en 1994[89] et que des actrices-danseuses surgissent, les unes puis les autres, costumées à la manière emphatique des fidèles du Shango trinidadien, dans leurs apparitions instables, plus ou moins fugitives, elles ouvrent à travers des suites de chorégraphies la voie d'un cheminement poétique : l'auteur-metteur en scène Walcott dans cette représentation de 1994 laisse apparaître en filigrane - grâce à ces danseuses en mouvement et qui accompagnent l'action tout au long du spectacle, surgissant et s'évanouissant - la dialectique de la présence et de l'absence – à travers une volatilité ouvrant sur le thème de la disparition ontologique des corps, de la déchirure de l'histoire qui afflige les consciences, notamment celle de ce protagoniste appelé Makak. Accompagnées du tam-tam et d'autres instruments traditionnels, de la mélopée livrée par une lointaine voix féminine, ces danseuses « introduisent », pour ainsi dire, le protagoniste. La lumière se lève sur celui-ci seulement après l'intervention des danseuses, intervention qui donne un ton, un registre au personnage. Le corps de Makak instaure une tension enrichissante entre la logique narrative et la séduction sensible de la pièce mise en scène. Une aura d'abjection totale se dégage du corps de Makak dès qu'il fait son apparition sur scène et touche le spectateur qui se met sûrement à saisir le sens allégorique de ce personnage. Le corps souffrant de celui-ci, habillé en loques, devient objet de contemplation. Son apparition s'accompagne d'une narration musicale. Conçu dans un crescendo, l'expressivité musicale du chant est le témoin tangible d'un autre temps : Makak est le symbole de l'esclave démuni, dépossédé ; de l'esclave dont la mère pleure sa condition. Une voix de femme entonne la mélopée « Mumma, mumma, you son in di jail already ». Au cours de l'action, la parole s'ouvre de manière constante au chant, où celui-ci exprime la

[89] Derek Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, capitation vidéo, mise en scène de Bill T Jones (1994), vidéo mise à disposition par le Prof. Mervyn Morris (émérite, Université des West Indies, Mona), CD, visionné en 2014.

prégnance de la douleur exprimée. La mélodie de la voix chantée superpose au temps de la représentation le temps autre de l'esclavage. Le chant dessine le va-et-vient incessant entre douleur et dépassement, entre émotion et quiétude, entre rapprochement et distance des événements. De pareilles interventions rythmeront la totalité du spectacle : le corps s'appelle lui-même dans une sorte de ballet social et met au jour la réflexivité qu'implique le mot « corps » dans l'ontologie caribéenne. Selon Jacques Coursil, le mot « corps » dans cette ontologie « ne désigne pas une masse contenant un esprit, mais une relation réflexive …. Dans cette sémantique particulière, le corps n'est plus un objet, mais la boucle réflexive d'un parcours sur soi »[90].

Comme dans *La tragédie du roi Christophe*, les chants de *Dream on Monkey Mountain*, sa musique et sa danse sont de l'ordre de l'incantation. Dans la représentation new-yorkaise de 2003 réalisée par le Classical Theatre of Harlem, pour ne citer qu'un exemple, la prestance du tambourineur et des danseurs, marquée par le ritualisme des religions afro-caribéennes, a su créer une ambiance hallucinatoire par moments. La dramaturgie prenait ses distances vis-à-vis d'un théâtre de l'illusion, à en croire un commentateur de la pièce selon qui les stratégies scénographiques ont contribué à exhiber les contradictions du héros : « Mr. Walcott has employed both mythic and hallucinatory elements in positing Makak as visionary and lunatic, messiah and pathetic old man »[91]. L'objectif de l'usage de chants, de rythmes et de danses est d'entraîner l'esprit à prendre des attitudes profondes et efficaces du point de vue de d'une esthétique de la Différence et grâce à un langage visuel des mouvements, des attitudes et des gestes (Artaud 1969, 107). Toutefois, cela n'a pas manqué de déconcerter certains qui estiment que « the delicacy of the

[90] Jacques Coursil, *ibid.*

[91] Bruce Weber, « An Old Man Fights for His Kingly Tribal Dream", *The New York Times*, Tuesday October 14, 2003.

language which is the best part of the play is drowned under the weight of drums and choreographed dances »[92]. De fait, la distanciation semblerait propre à tout théâtre qui fait usage d'une « métaphysique de gestes » et sans doute est-elle indissociable de toute efficacité à laquelle prétendrait un tel théâtre ; c'est probablement ce à quoi fait référence Artaud lorsqu'il affirme que «le secret du théâtre dans l'espace c'est la dissonance, le décalage des timbres, et le désenchantement dialectique de l'expression » (Artaud, 175).

Dans *Dream,* le chant et la danse qui s'ouvrent et se referment dans une valse incessante plongent leurs racines dans le passé, dans les tragédies de l'histoire, qui vient comme transpercer, bousculer, par bouffées, l'espace-temps de la fable. Cette dernière dimension, comme un iceberg à la monumentalité invisible, surgit sans crier gare, renversant la stabilité du temps présent, car subitement, la mémoire du temps des plantations, temps qui jette son ombre sur la fable, resurgit, se présente devant nous, à travers la gestuelle des corps, langage sans mots.

La représentation de 1994 à Minneapolis joua naturellement la carte du baroque quant aux costumes (robes blanches flottantes et ornées, chapeaux blancs à larges rebords, etc.), qui aidaient à conférer une densité corporelle aux comédiens, mais la carte du dépouillement en ce qui concerne le décor, qui (en dehors des drapeaux flottants utilisés dans les cérémonies religieuses) fut pauvre, sombre, sans cesse évocateur d'un monde habité par des fantômes mais aussi par des mystères, des croyances ancestrales qui servent de repères à l'âme ; ainsi, le registre oscilla magistralement entre les paroxysmes baroques du réel et le dérèglement de la nature qui les provoque. La représentation nous emporte presque instantanément dans la profondeur de la vie du pauvre homme de montagne qu'est Makak, dont le nom d'animal le rapproche manifestement de la condition d'esclave. Makak

[92] Jenny Sandman, « *Dream on Monkey Monkey Mountain*: A CurtainUp Review", en ligne, 19 décembre 2014, http://www.curtainup.com/dreamonmonkeymountain.html

devient le « spectre » de l'ancêtre nu et dépouillé, « spectre » que la danse et musique rituelles permettent de mieux dessiner.

Ainsi, parallèlement au spectacle d'un corps violenté, exposé aux atrocités, le théâtre césairien et walcottien nous propose d'explorer un corps spectral[93], non en retrait et immobile, non dans une atmosphère minimaliste, mais un corps baroque même dans ce qu'il a de douloureux et de troublant, dans les dynamiques de l'apollinien et du dionysiaque que nous développons dans un chapitre ultérieur. Le mot « spectre » vient du latin *spectrum*, qui signifie « simulacre » et « spectre »[94]. Le terme fut créé pour traduire le grec *eidôlon* [εἴδωλον], qui a pour racine un infinitif aoriste *eidon* [εἶδον], signifiant « voir ». L'*eidôlon*,

> « c'est ce qu'on voit comme si c'était la chose même, alors qu'il ne s'agit que d'un double : ombres des morts dans l'Hadès (*Odyssée*, XI, 476), sosie d'Hélène créé par Héra (Euripide, *Hélène*, 33), effigie ou portrait, qui met sous les yeux les absents, ou enfin ce qui se montre dans un miroir et qui en réalité n'y est pas. Bref, l'*eidôlon* est du visuel porteur d'illusion, par opposition à l'*eidos* ou l' *idea* [ἰδέα], de même racine, la *forme* belle et vraie, qui devient chez Platon 'idée' »[95].

De plus, si on se penche sur le mot latin « *spectrum* », on se rend compte qu'il dérive du verbe *specere*, « regarder », qui a donné le mot « spectacle ». Il est intéressant de noter ce lien originel, relevé par Éléonore Obis dans sa thèse de 2011, entre le corps spectacle et le corps spectral : « ils sont tous les deux spectaculaires » (Obis 2011, p.301). Le spectacle du corps et de son effacement, voire de sa disparition, met en jeu un autre type de regard, ainsi qu'un autre type de

[93] Ce dernier terme est dû à Éléonore Obis, qui l'utilise dans sa thèse pour analyser des représentations du corps dans le théâtre anglais contemporain. Voir Éléonore Obis, « Le corps en jeu dans le théâtre anglais contemporain (1983-2010). Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp et Sarah Kane », Thèse de doctorat, Université Paris IV, 2011.

[94] Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932-1935.

[95] Dictionnaire Le Robert, Paris, Le Seuil, 2003.

réception. De plus, comme le note Obis, « le spectre a étymologiquement des affinités avec le théâtre en tant que représentation du simulacre sur une scène. Il souligne l'illusion de ce qui est représenté sur scène, il est « l'illusion d'une illusion », et par extension, la métaphore du personnage, un métacommentaire du théâtre et de son fonctionnement intrinsèque : il fait sans cesse retour et il n'appartient pas au monde des vivants » (ibid). En effet, le spectre relève de l'essence même du théâtre « comme un espace où l'invisible trouve sa matérialisation dans le visible de la scène »[96]. Dialectique fondamentale : la matérialité ouvre sur invisible ; l'illusion a vocation de souligner la matérialité.

Ces rapports entre spectralité et théâtralité nous permettent de saisir les liens fécondants entre le spectral du rituel et le spectre du « migrant nu », de l'ancêtre esclave, qui jette son ombre, pour ainsi dire, sur la scène. Car le spectre incarne également ce qui tient du monde de l'invisible et des esprits, monde qui est au cœur du ritualisme si cher à la dramaturgie césairienne et walcottienne, les deux auteurs puisant, comme nous l'avons vu, dans le monde magico-religieux des Caraïbes (Césaire dans le vaudou haïtien en ce qui concerne l'écriture et la mise en scène de *La tragédie du roi Christophe* ; Walcott dans les rituels du Sango trinidadien pour les représenations « stylisées » de ses *Dream on Monkey Mountain*, *Ti-Jean and His Brothers*). *La tragédie du roi Christophe* et *Dream on Monkey Mountain* vont jusqu'à mettre en scène de véritables cérémonies rituelles, des séances dont l'un des buts est d'atteindre un état de transe. Entre liturgie catholique qui laisse place aux chants à la gloire de Shango, divinité du vaudou haïtien, et scène de guérison de Shango trinidadien, le ritualisme envahit la scène. Le spectre, ainsi lié à l'exposition de l'invisible, à l'exhumation de ce qui est habituellement enfoui ou caché, prend une importance d'autant plus capitale dans des théâtres qui, par des pratiques rituelles, investissent le monde de l'invisible et le

[96] Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, 10. Cité dans Éléonore Obis, *op. cit.*, page 303

présentent comme une voie d'accès à la mémoire et au Moi. Il fait advenir un autre monde, fantasmatique ; le monde des esprits est le domaine de l'irreprésentable et « donc paradoxalement le signe du spectaculaire au théâtre » (Obis 2011, 303). Ceci participe du « théâtre sacré » selon Peter Brook, celui qui a vocation à explorer les manières dont « l'invisible peut être rendu visible par la présence de l'exécutant »[97]. La danse rituelle permet ainsi de mettre au jour et d'incarner ce qui échappe habituellement aux sens, car l'écrit Derrida,

> Il n'y a pas de fantôme, il n'y a jamais de devenir-spectre de l'esprit sans au moins une apparence de chair, dans une espace de visibilité invisible, comme dis-paraître d'une apparition. Pour qu'il y ait du fantôme, il faut un retour au corps, mais à un corps plus abstrait que jamais. Le processus spectrogène répond donc à une *incorporation* paradoxale. »[98]

Le spectre, par le biais du corps spectral de l'acteur en transe (Mathilda Beauvoir) ou des acteurs qui convoquent tout simplement un monde rituel - nous pensons ici à la scène de guérison dans *Dream on Monkey Mountain* impliquant une cérémonie rituelle du culte de Shango trinidadien, à la scène de l'inhumation de Christophe dans *La tragédie du roi Christophe* – permet d'amener une révélation (peut-être de ce qui est irreprésentable par les mots), de manifester d'autres « formes ». Qu'il aide à la réminiscence, cette quête inlassable de l'Antillais, il est fort vraisemblable. A-t-il vocation à témoigner tout simplement d'une authenticité ? Quoi qu'il en soit, relier la représentation du corps au spectral, c'est l'une des manières dont disposent les auteurs d'interroger la nature même du spectacle théâtral, de répondre à la question « pourquoi le

---

[97] *L'Espace vide*, Paris, *Éditions du Seuil*, 1977, p. 75.

[98] Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale,* Paris, Gallilée, 1993, p. 202.

théâtre ? ». Les auteurs dans leurs réponses se confrontent au théâtre comme lieu de l'incarnation des angoisses et des traumas mais aussi lieu d'une transcendance par le renversement du trauma en une esthétique. Le corps-histoire se fait mythe et inversement.

Selon Eléonore Obis, la représentation spectrale du corps peut devenir un « relais pour la scène de l'inconscient » (*ibid*). Cette auteure soutient que « le rapport d'analogie entre la scène et l'inconscient, aussi appelé l' 'autre scène' par Freud, ainsi que les liens étroits qui se sont tissés entre la psychanalyse et le théâtre soulignent l'importance de la représentation du spectre ou du spectral sur la scène » (Obis 2011, 302). Mais contrairement au théâtre anglais contemporain qu'elle analyse et dans lequel les stratégies utilisées pour réduire au maximum l'apparition du spectre sont ce qui constitue la mise à distance du public vis-à-vis d'un corps qui traduit une certaine forme d'anxiété, les théâtres qui nous occupent provoquent, paradoxalement, une forme de visibilité du corps spectral qui contribue au mécanisme de la distanciation en vertu du décalage des timbres et des temps-espaces convoqué par la pratique rituelle de la danse, par l'usage des mécanismes de l'oralité. Cette dialectique entre illusion et désillusion participe d'un mécanisme d'aliénation-adhésion. Remarquons, d'ailleurs, que la forme d'existence du spectre est celle de la hantise. Le corps spectral hante un espace qui n'est pas le sien et influe donc sur la perception du temps : « en confrontant sur une même scène ce qui, dans la perception rationnelle, relève de chronologies différentes, le corps spectral peut altérer la perception : présent, passé et futur peuvent se mêler, imaginaire et monde réel coïncider dans un même espace » (*ibid*, 303). Cette hantise s'inscrit toutefois dans un projet plus vaste : celui de rendre compte du rapport non-continu au temps qui caractérise les peuples caribéens.

La dimension narrative de l' « épique » est donc mise en branle chez Walcott, non dans un refus du déroulement et de la stylisation à la manière de Brecht, chez qui le chant, non plus

dynamique, prend typiquement la forme de la ballade introduite par des titres narratifs, de *songs* plutôt intellectuellement conçus pour faciliter la juxtaposition fragmentée des scènes, des timbres et des registres, à l'exemple de *Mahagonny* ou de *L'Opéra de quat'sous*. Walcott, en revanche, comme Césaire, puise dans les registres primitifs du chant et de la danse, dans les aspects rituels du théâtre. Nous dirions que ces auteurs de théâtre inaugurent ou font apparaître un « théâtre dialectique» qui est, somme toute, au croisement de l'épopée et de l'épique brechtien - qui ne minore pas le contenu affectif du chant mais qui tente grâce à lui de dénouer les contradictions du vécu, de dévoiler le réel, d'accéder au moi, bref, d'arriver à une poétique théâtrale authentique à travers la consultation de l'inconscient collectif. Le caractère immersif du spectacle n'empêche pas Walcott et Césaire de se servir des us et coutumes du corps, des gestes, des déclarations adressées à l'autre, et de l'insistance sur les relations d'hommes à hommes, afin d'instaurer le principe de distanciation si fondamental à la théâtralité de l'aire des Caraïbes. Loin de les amoindrir ou de les annuler, l'usage stylisé et rituel du chant et de la danse contribuent aux qualités de *gestus*. Ce dernier point se trouve illustré notamment dans le jeu, déjà commenté, de l'actrice incarnant Man Dédé dans *La tragédie du roi Christophe*. Si l'on remarque moins ce *gestus* brechtien dans la mise en scène de *Dream*, Walcott dans *Drums and Colours* et *Ti-Jean and His Brothers* se sert d'adresses directes au public, de spectacle dans le spectacle et d'autres effets de détachement sensible qui évoquent plus directement l'esthétique scénique de l'auteur allemand.

Terrain de l'histoire, le corps tragique des théâtres césairien et walcottien – le corps, victime d'une histoire honnie – allie expressivité et impact viscéral en se plaçant sensuellement et matériellement dans un rapport très étroit avec la signifiance. Car sa rigoureuse interprétation de l'histoire confirme qu'il est un moyen effectif de façonner le sujet théâtral de Césaire. En plaçant la sensualité des corps au cœur même de l'action tragique, les dramaturges sont loin d'amollir le

spectateur, de le rendre imperméable au discours moral. Les différentes représentations que nous avons vues suggèrent que si l'aspect sensuel du drame peut enivrer le spectateur, il ne noie pas pour autant le discours moral ; au contraire, il peut renforcer les capacités de ce dernier grâce à l'adhésion affective et intellectuelle qu'il entraîne auprès d'un public qui ne manque pas de percevoir la force troublante derrière la musique, dans la danse, dans l'usage des instruments.

Walcott suggère que pour des publics illettrés de son île, Sainte-Lucie, la séduction sensible constitue un moyen plus efficace que l'intelligible de véhiculer des idées et des arguments. L'auteur parle ainsi du public et de la réception lors d'une mise en scène qu'il a faite à Sainte-Lucie de sa pièce *Dream on Monkey Mountain* :

> Even if they [the audience] couldn't write accurately or spell or pronounce that language, it got to them and they felt something. And I think that when that happens, there is nothing equal to that in terms of the power that's beyond the immediate translation and is this a good moment in the play and...it's like a great opera in a sense. You don't understand what's being said, but you know, it hits you like hell.
>
> "The images [in his work] come out of incantation. If you're drumming--I've gone to Shango drumming and so on. And if out of the liturgical and repetitive and ritualistic aspect of the theatre, you get into a kind of mesmerized state and then images come, that's coming out of percussive celebratory, oral aspect of the theatre. I think if it's made literary, then the same audience I'm talking about would be lost. They'd feel ignorant--even if you present them with mythical oblique symbolic kind of things. They can appreciate total metaphor, but if you make sort of similes of things rather than the metaphor of things, then it hits everybody.

> So a lot of times the play has been directed as a simile rather than as a metaphor--that this is like that then this signifies that..."[99]

Ici, Walcott défend l'idée du bien fondé de l'expression qui déborde le discours articulé et qui dépasse l'intelligible et plaide en faveur des capacités de révélation que comporte l'aspect immersif d'un théâtre qui investit le ritualisme. Les capacités d'un tel théâtre à susciter l'adhésion ne sont pas à mésestimer car elles « saisissent le spectateur aux tripes » (« hits you like hell ») et ouvrent la voie à l'intellectualisation : « out of the liturgical and repetitive and ritualistic aspect of the theatre, you get into a kind of mesmerized state and then images come". Ces capacités ne sont pas une négation de l'esprit critique mais une transcendance de l'intellect pour atteindre les strates enfouies de l'inconscient.

Il convient de se demander dans quelle mesure le genre de public qu'envisagent Walcott et Césaire conditionne les choix et l'organisation de la dramaturgie, notamment en ce qui concerne les rapports entre le sensible et l'intelligible dans le spectacle. A priori, la musique et le chant sont des outils de distanciation ; or, dans le cas du théâtre walcottien et césairien, ils relèvent d'un témoignage culturel. Comment concilier l'aspect d'adhésion qu'offrent le chant et la danse avec son aspect de distanciation ?

En affirmant pratiquer un théâtre d'influence brechtienne, Walcott et Césaire semblent suggérer que les deux approches – celle d'un théâtre d'immersion et celle d'un système de distanciation - sont conciliables bien qu'étant séparées : être dans la distanciation et être pris dans une immersion ne sont pas des notions mutuellement exclusives. Les auteurs semblent plaider pour une dramaturgie complètement immersive grâce à laquelle une distanciation peut aussi être

[99] Derek Walcott, *Entretien avec Wayne S Turney*, en ligne, 2 février 2011, http://www.wayneturney.20m.com/Pantomime.htm

effectuée. Comment les regards de Serreau (l'Européen) et Césaire (l'Antillais) se synthétisent-ils ? Les regards culturels influent toujours sur les stratégies des différentes instances : on peut imaginer que Serreau cherche a priori à s'adresser à un public européen tout comme Césaire envisage un public antillais. Auprès d'un public européen, le vaudou constitue un exotisme et donc un système de distanciation … Mais son usage ne représente-t-il pas aussi un système de distanciation auprès d'un public caribéen accoutumé au ritualisme des religions syncrétiques de cette région dans la mesure où la dramaturgie alterne entre ces éléments rituels de la Caraïbes et des symboles culturels et littéraires européens ? Il s'agit d'une dimension bimodale à la fois artaudienne et brechtienne qui amène à réfléchir à la question « qu'est-ce que l'épopée au sens classique et qu'est-ce qu'un théâtre épique à la manière de Brecht et comment les deux peuvent-ils fonctionner ensemble ? ». La catabase et la quête de la mémoire entraînent les aspects immersifs du théâtre, son aspect « d'art complet, total… à la manière des Grecs »[100] ; l'affinité pour la « forme ouverte » de Brecht entraîne son aspect d'art « démonstratif ». L'épopée déplace-t-elle l'épique brechtien ou les deux ont-ils vocation tout simplement à faire valoir un « théâtre épique » inédit ?

Si la représentation chez Césaire et Walcott est prompte à entraîner des états d'hypnose, c'est que l'aspect rituel, métaphysique du théâtre, prenant forme autour du chant populaire et les pratiques rituelles, use de cette musique qui transmet, commente, instaure un contrepoint et une dramaturgie complémentaires, avec des textes vivants dont la compréhension doit rester immédiate.

La communication du discours dramaturgique est réussie grâce à des corps signifiants, éveillant chez le spectateur le désir d'y voir un sens. Ainsi, cette dissociation-association du sensible et de l'intelligible devient le fondement d'une dynamique du sens chez Walcott et Césaire : le corps devient le support matériel de la signification.

---

[100] Aimé Césaire, "Entretien avec R. Harris » in R. Harris, *Théâtre*, cité dans Albert James Arnold (dir), *op. cit.*, p. 781.

Les premières pièces de Walcott et de Césaire, celles qui forment notre corpus, impliquent directement le corps dans leur ensemble : non seulement elles déploient des actions fondées sur une atrocité corporelle (traite, esclavage, exploitation sucrière, colonisation), impliquant donc la destruction des corps, mais elles mettent aussi en jeu la souffrance – la vulnérabilité du corps à des forces dominantes, adverses – et la tentative du sujet dominé de retrouver une dignité, de se faire un espace d'expression. La dialectique des contradictions prend donc forme dans une corporalité qui est à la fois le site d'une histoire honnie et le moyen d'une quête d'identité : la représentation corporelle est à la fois témoin d'un traumatisme et reprise d'espace et affirmation de la présence. Le corps en scène, à la fois objet et support de sa propre représentation, est doté d'une expressivité qui constitue un appareil distanciant : les ruptures provoquées par le corps en mouvement entraînent un déport sensible, qui déclenche, à son tour, un regard qui n'est porté que sur lui-même.

La distanciation se réalise donc grâce à la tension entre le rhétorique et le sensible. L'importance attribuée aux effets de séduction propres à la matérialité des corps est à même de renforcer le mécanisme de persuasion et d'adhésion, ce que semble suggérer Brecht dans un de ses « additifs au *Petit organon* » :

> La contradiction entre jeu (démonstration) et vécu (identification) est conçue par des têtes peu instruites comme si le travail du comédien ne pouvait manifester que l'un ou l'autre (ou comme si le *Petit organon* impliquait exclusivement qu'on joue, et l'ancienne manière qu'on vive). En réalité, il s'agit naturellement de deux processus antagonistes qui s'unissent dans le travail du comédien (sa présence sur scène ne contient pas seulement un peu de l'un et un peu de l'autre). C'est de la lutte et de la tension entre ces deux contraires, et de leur profondeur, que le comédien tire

> ses effets proprement dits. La responsabilité de ce malentendu incombe pour une part à la manière dont est écrit le *Petit organon* : elle induit en erreur, en exprimant peut-être trop impatiemment et exclusivement « le principal terme de la contradiction ».[101]

En définitive, dans le théâtre césairien et walcottien, le signe et l'effet sont indissociables ; il n'est pas concevable de privilégier l'un aux dépens de l'autre. C'est ce que la mise en scène de *La tragédie du roi Christophe* par Serreau s'efforce d'atteindre et que celle de Jacques Nichet (Théâtre de la Colline, Avignon 1997) réalise moins bien. Cette dernière désaccentue l'aspect mythique et rituel du drame, reposant de manière bien plus rigoureuse sur

*La Tragédie du roi Christophe*, mise en scène de Jacques Nichet au Théâtre de la Colline, 1997. Image fournie par l'INA.

[101] Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 386.

des techniques de «narration » plus immédiatement et typiquement brechtiennes. Celles-ci incluent un humour qui provient d'une cour du roi Christophe aux allures de cour du Roi-Soleil revisitée sur le mode de la cour des Miracles ; ou encore des personnages du « fou » Hugonin et du maître de céremonies[102] - un humour qui, teinté d'ironie, cherche à souligner la violence du règne de Christophe, et à travers lui celui des régimes despotiques de plusieurs temps et espaces confondus. Elles incluent aussi un autobus qui se renverse pour devenir citadelle au milieu d'un tohu-bohu remplissant toute la cour d'Honneur. Si *La tragédie du roi Christophe* montée par Serreau a su allier l'intelligible (le signe) et le sensible (l'effet) de la manière que l'on a vue, c'est que l'une et l'autre dimension concourent à l'adhésion du spectateur, à (re)créer un univers qui suscite des réactions sur le plan moral, politique, esthétique, philosophique.

***

Narration « épique » : le conte comme trame structurante

Nous voudrions nous attarder sur un autre aspect du théâtre de Walcott et de Césaire qui le met en rapport avec le théâtre dialectique de Brecht. Nous souhaitons remonter à certains concepts fondamentaux des expressions théâtrales du bassin des Caraïbes, en nous penchant sur le Conte traditionnel et en dégageant certains grands traits, car notre hypothèse est qu'interroger les dimensions narratives de la poétique de l'oralité créole telle qu'elle peut être observée dans le Conte créole est à même de nous aider à saisir la pertinence que l'esthétique du théâtre épique de Brecht aux yeux de Walcott et de Césaire, auteurs dramatiques d'une aire si éloignée de l'Europe de Brecht. Nous avançons en effet qu'il y a des similitudes importantes entre les manières de raconter

[102] Envoyé spécial de *La Croix* au festival d'Avignon, article de 23.07.96, « Avec 'La tragédie du roi Christophe', Avignon célèbre Aimé Césaire ».

du conteur créole et cette manière «épique » de raconter que préconise Brecht, et voudrions explorer ici les manières dont se déclinent ces similitudes.

Il ressort, en effet, des analyses d'Édouard Glissant sur le conte antillais, que l' « effet de distanciation » est l'un des procédés essentiels de l'art du conteur créole de l'espace caraïbe. Glissant, pour qui le Conte[103] a la fonction de souligner un « manque historique » (Glissant 1997, 262) – la carence d'une histoire s'étant constituée en l'absence du Mythe et sans l'enracinement que fournit celui-ci -, énumère certaines caractéristiques de l'art du conteur, dont celles qui suivent :

> « Les brusques retours de ton, la continue rupture du récit et ses 'déports', dont l'accumulation fait la non-équivoque mesure de l'ensemble.
>
> La soudaineté psychologique, c'est-à-dire en fait l'absence de toute description psychologique donnée en tant que telle. La 'psychologie' est la mesure de qui a le Temps. » (Glissant 1997, 263-264).

Le Conte, expression théâtrale du bassin caraïbe, est très proche des modalités du théâtre brechtien dans la mesure où il exhibe des caractéristiques que Brecht aurait considérées comme « épiques », notamment sa désaccentuation de l'effet fiction. Le Conte, lieu fondateur de la théâtralité caribéenne, dès ses origines, tend à présenter des récits dépouillés de tout caractère charmant ou mystérieux. Cette caractéristique énoncée par Glissant est une manière pour le conteur de mettre son public à distance et le confronter à la « nature parcellisée » (*ibid*, 264) du Conte et à une « conception discontinue du temps » (*ibid*), autant de procédés anti-illusion qui produisent une lecture accentuée du réel. Dans cette section, l'hypothèse que nous avançons, à travers des analyses

[103] Nous gardons la majuscule, à l'instar de Glissant, pour souligner la dimension fondatrice de cette institution.

des systèmes de distanciation présents dans le théâtre de Walcott et de Césaire, est que cet « outil » esthétique qu'est le Conte contribue largement à déterminer l'horizon d'interprétation que donnent les auteurs-dramaturges à la théorie brechtienne de l'effet V.

Du point de vue des conditions socioéconomiques, le Conte fut un lieu de refondation, c'est-à-dire, de ré-humanisation des peuples antillais issus de l'esclavage. En effet, lorsque les premiers écrivains « caribéens » se lancèrent à la recherche d'une relative authenticité, craignant la bâtardise, ils durent chercher d'anciens canons identitaires et historiques pour constituer les fondements d'une littérature qui fût réellement « caribéenne ». Dans cette recherche de définition et d'authenticité, ils remontèrent à l'origine de la parole créole - à la « philosophie populaire créole » - et arrivèrent au Conte, aux proverbes, aux *titims (*devinettes ou énigmes), etc. C'est ainsi que le Conte, renvoyant à la parole du conteur avec le cercle de la veillée, fut constitué par tout un théâtre militant des années 60 et 70 comme le lieu d'une authenticité narrative, notamment lorsqu'il fallut investir un théâtre militant et anticolonial. Le théâtre de Césaire notamment, autour du metteur en scène Jean-Marie Serrault, trouva dans la structure de la veillée créole, constituée d'un conteur/ narrateur, d'un cercle d'écoutants, d'un rituel autour du « *yé-cric, yé-crac* »[104] et d'un mouvement narratif en spirale, les modalités très particulières qui servirent d'une certaine manière de remobilisation ou de formulation d'une théâtralité qui se voulait contestatrice, du moins de l'ordre écrit du colonialisme. Ainsi, dans un souci d'authenticité, de retour à la base et à l'essence, le théâtre antillais des années 60 et 70 reprit largement la structure narrative du conte créole antillais, avec au centre la figure du conteur, le maître de cérémonies d'une organisation collective qui donne la parole - une structure impliquant une interaction entre celui qui raconte et ceux qui écoutent.

---

[104] Il s'agit d'une formule qu'utilise le conteur créole pour s'assurer de la qualité de l'écoute (« Yé Cri! » – et l'on répond « Yé Crac! » pour signifier qu'on est toujours attentif).

En effet, le conteur est une figure structurante dans chaque pièce d'Aimé Césaire, quoique dans une moindre mesure en ce qui concerne *Une saison au Congo,* qui mélange la figure conteur avec celle du griot africain. Derek Walcott, qui naît et grandit dans une île de la Caraïbe qui est à la fois anglophone, anglo-créolophone et franco-créolophone et dont le panorama ethnologique est remarquablement similaire à celui des îles françaises, a, lui aussi, façonné une œuvre dramaturgique qui investit considérablement la figure du conteur ainsi que les procédés structurants propres au Conte.

Le schéma du conte participe de l'effet V brechtien. Le conteur créole, fondamentalement, est un contestateur de la déshumanisation par l'esclavage et par la colonisation. Il a cependant un handicap : il parle dans le cadre de l'Habitation (ou plantation esclavagiste), c'est-à-dire qu'il est d'une certaine manière un officiel de l'Habitation et parle donc par moments en présence du maître. Cela l'amène à déployer un discours de contestation de l'esclavage, un discours de ré-humanisation, mais détourné – qui n'est pas clair. Édouard Glissant dénomme ce phénomène le « détour » - un genre de discours qui, « s'efforçant d'exprimer ce qu'il est interdit de désigner, trouve, contre cette censure organique, des moyens à chaque fois hasardés » (Glissant 1990, 83). Ainsi, le maître peut être effectivement assis dans l'assemblée sans pour autant décoder ce que dit le conteur créole. Et celui-ci à tout moment, par un surcroît de précaution, de prudence et de distanciation, dit : « je n'étais pas là », « on me l'a raconté », « ce n'est pas moi », ou bien « on m'a donné un coup de pied dans le derrière qui m'a projeté jusque dans cette assemblée où je vous raconte cette histoire ». Il y a donc toujours une dissociation qui s'opère, une stratégie du détour très particulière – en définitive, une mise à distance entre ce qui est dit et celui qui raconte. Celui qui raconte n'est pas responsable de ce qui est dit, et ce qui est dit est complètement obscur dans son message ultime, car l'obligation « de contourner la loi du silence » en fait un discours « qui ne se continue pas avec

naturalité » mais qui « jaillit par fragments arrachés » (*ibid.*). Assurément, le conteur créole ne cherche pas à créer l'effet fiction, c'est-à-dire l'illusion que l'on est « dans du vrai ». Il y a toujours une dérision, une autodérision, (« on m'a donné un coup de pied dans le derrière et je suis tombé là pour vous le dire», etc.) – un effet je-suis-dedans-je-ne-suis-pas-dedans. Il y a donc une double distanciation: celle du Conte, phénomène qui défie la mutité de l'Habitation et dont l'apparition signale une volonté de survie, et celle de la parole du conteur, qui consiste à « dire en ne disant pas » (*ibid.*), à manier une « parole différée, ou déguisée » (*ibid.*).

Ces aléas du vécu historique ont créé un art de la démonstration. Ainsi naquirent l'éloignement, l'intervalle, le déplacement entre l'ensemble des éléments de l'espace théâtral – entre l'auteur et la fable, entre le jeu et l'événement représenté, entre l'assistance et l'aire de jeu, entre l'acteur et le personnage, entre le son et la réplique, et dans le déroulement même de l'action, qui, elle, est fragmentée. Cette distance chez Césaire et Walcott se veut à la fois intellectuelle, par les espaces, les lieux et les esthétiques heurtées ; et scénique, dans les modes de jeu, les chants et la danse. Ici, l'on constate des affinités primordiales que les dramaturges caribéens ont trouvées avec la théorie du *Verfremdungseffekt* de Brecht.

Deux hypothèses articuleront le rapprochement que nous faisons entre le Conte créole antillais et le théâtre dialectique de Brecht : premièrement, usage de l'allégorie élevée comme fondamentale dimension du Conte créole caribéen relève d'une poétique différée qui porte certaines caractéristiques de l'effet V. Comme nous le verrons sous peu, l'allégorie contée est une parole de résistance qui revitalise la parole codée du temps des Plantations. C'est l'image de la spirale qui caractérise le mieux la sémantique constamment différée de l'allégorie que l'on retrouve dans le Conte. Le Conte est « le lieu de la parole rentrée » (Glissant 1997, 263) ; il « articule des symboles aisés pour cheminer ensuite dans des approximations, par détour et retour » (*ibid*). Le concept de

différance, cher à Derrida, trouve à s'illustrer dans le Conte en adéquation avec la quête du temps éperdu antillais. Forgé à partir du participe présent du verbe différer, le néologisme de Derrida a une double signification: d'une part, il implique une notion d'espace: le sens émerge à l'intérieur d'une série de différences; d'autre part, il présuppose une notion temporelle : le sens est constamment disséminé[105]. Ici, différer renvoie à détourner, à délayer. D'où le fait que le texte ne peut jamais rien signifier d'un seul coup et tout énoncé entraîne un jeu sans fin de signifiants. Se spatialisant et se temporalisant, le sens est toujours en train de se construire et sollicite directement un processus d'intellectualisation de la part du spectateur ; ce dernier est constamment mis à distance par les techniques de la narration comme dans le théâtre brechtien.

Deuxièmement, l'absence de la psychologie favorise un art de la narration qui fait la part belle aux « contradictions objectives » des sociétés créoles, à la représentation du réel. Il s'agit d'un art de la narration « épique » dans le sens auquel Brecht l'a entendu. Le Conte est aussi le lieu d'un « nous » comme le fait remarquer Glissant (Glissant 1997, 265). Les personnages ont souvent le statut de type et le rôle diégétique qu'ils assument est étroitement lié à la signification que portent ces personnages en eux. Les arguments ou situations dramatiques ravivent et réaffirment l'histoire obscurcie. La « soudaineté psychologique » facilitée par le mode allégorique participe d'une volonté chez les auteurs de faire coïncider le destin individuel avec celui de la communauté en quête de liberté et de l'ambition d'un théâtre qui veut donner au spectateur les moyens de transformer son monde.

[105] La « trace », qui est « l'origine absolue du sens en général » *(Derrida 1967, 95), «* appartient au mouvement même de la signification, celle-ci est *a priori* écrite, qu'on l'inscrive ou non, sous une forme ou sous une autre, dans un élément « sensible » et « spatial », qu'on appelle « extérieur » (Derrida 1967, 103). Jacques Derrida, *De la grammatologie,* Paris, Minuit, 1967 (pour les deux citations).

Certaines pièces bien connues mobilisent des types d'allégorisation qui permettent au dramaturge, grâce à un « effet d'étrangeté », d'illustrer certains aspects du réel. La pièce *Ti-Jean and His Brothers* de Derek Walcott reprend un personnage célèbre des contes traditionnels des régions franco-créoles de la Caraïbe, à savoir Ti-Jean. Le Ti-Jean des contes saint-luciens est très similaire à son homologue martiniquais du même nom, partageant un certain nombre de caractéristiques essentielles: il est menteur, hypocrite, rusé et débrouillard. Ce Ti-Jean antillais, qui apparaît dans des dizaines de contes différents, est le résultat de la rencontre créolisante du personnage folklorique breton du même nom et les contes de fourberies animalières africains.

Typiquement, dans les aventures de Ti-Jean, celui-ci part du « monde réel » pour s'introduire dans le « monde imaginaire » dans lequel un défoulement complet a lieu : il croise sur sa route des figures et des animaux qui lui prédisent les épreuves qu'il devra traverser ; il se joue de ses adversaires et oppresseurs en déployant sa ruse de petit diable ; et sa quête aboutit à une situation matérielle confortable qui contraste nettement avec sa condition antérieure. L'on assiste généralement à un vrai parcours initiatique, au cours duquel Ti-Jean se libère par la ruse souvent combinée à la violence et où, une fois libéré de ses instincts négatifs, le héros réintègre le monde réel, mais un monde qu'il aura lui-même construit. Un monde où il ne sera plus un enfant pauvre et démuni, mais un homme adulte et responsable. Dans Ti-Jean, l'on peut voir aussi l'incarnation de la figure du nègre marron, qui refuse le joug de l'esclavage, se rebelle et se montre méprisant vis-à-vis de l'ordre et de la loi ; son alter ego est Compère Lapin qui, par la ruse, se sort des situations les plus délicates. Ti-Jean, « comme le nègre marron échappé de la plantation, possède l'art de survivre dans un monde qui le met à l'épreuve »[106].

[106] Stéphanie Bérard, « 'Enfant des passages ou La geste de Ti-Jean' d'Ina Césaire », *Afrithéâtre : Théâtres Contemporains du Monde Noir Francophone*, en ligne,

Outre chez le protagoniste de *Ti-Jean and His Brothers,* qui déjoue son maître colonial, allégorisé par la figure du Diable, Walcott sembe s'intéresser, dans la pièce *Pantomine,* à ce type de personnage, symbole, de la « condition créole », qui selon l'auteur dans son essai « The Caribbean : Culture or Mimicry »[107], est fondée sur les pratiques de la ruse et de la débrouillardise. Ainsi Jackson, dans *Pantomime* est-il une incarnation des petites gens qui arrivent, par des moyens détournés, à se jouer de l'oppression et de la tyrannie des maîtres ou dirigeants colons.

De fait, tous les personnages de la pièce *Ti-Jean and His Brothers* sont empruntés à la tradition orale antillaise et « figurent des types psychologiques ou sociaux, représentatifs de personnages appartenant à la société antillaise. Ils nous renseignent sur l'histoire coloniale esclavagiste et les rapports de domination de la société de plantation »[108].

Dès l'incipit de la pièce, Walcott semble viser à mettre en scène la parole du conteur, exploitant la dimension narrative de la tradition orale, notamment l'interaction entre le conteur et le public, et théâtralisant la situation d'énonciation. Albert Ashaolu a remarqué à juste titre:

> Ti-Jean is a modern presentational drama in which the Frog combines the function of a traditional storyteller with something of the Stage Manager as exemplified in Thornton Wilder's *Our Town*. The "Greek-croak" opening [“Aeschylus me!”] is a modified adaptation of the riddle formula with which the storyteller in patois opens his tale:
>
> Storyteller: Ti-tim (The draining of sap out ofwood).

---

<http://www.afritheatre.com/fiche_titre.php?navig=fiche&no_spectacle=930>, consulté le 7 décembre 2015.

[107] « The Caribbean : Culture or Mimicry », *Journal of Interamerican Studies and World Affairs,* Vol. 16, No. 1, Février, 1974, pp. 3-13.

[108] Stéphanie Bérard, art. cit.

> Audience: Bois sech (The wood is dry.).
>
> Storyteller: Tout ça Bon Dieu mettais a sou la
>
> terre? (What did God put on the earth?).
>
> Audience: Tout chose (Everything). (Ashaolu 1977, 205)

En adoptant ce genre d'introduction, le conteur éveille l'intérêt de son assistance et retient son attention. C'est précisément ce que vise Walcott au début de *Ti-Jean and His Brothers*, et son public est invité à écouter son conte qui constitue une allégorie fonctionnant à plusieurs niveaux. Dans cette pièce, il s'agit de trois frères qui atteignent l'âge adulte et qui doivent trouver leur voie dans le monde, chacun en faisant valoir un don qu'il possède. Ce qui rend ces frères unique, c'est le fait que leur adversaire est le Diable lui-même (symbole du planteur blanc). Les frères doivent pouvoir surpasser le Diable en matière de ruse, sans quoi ils seront condamnés à une mort irrévocable. Gros-Jean possède le don de la force physique et Mi-Jean celui d'une culture livresque. Ti-Jean, quant à lui, ne possède aucun talent particulier si ce n'est celui d'être plein de bon sens. Ayant appris à déceler le Diable sous ses différentes formes, Ti-Jean est le seul à savoir le reconnaître dans ses différentes métamorphoses.

L'allégorie politique et historique est la plus frappante car elle constitue le pivot même de l'action. Dans *Ti-Jean and His Brothers,* les Antilles sont symbolisées par la Mère démunie des trois frères qui, quant à eux, représentent les esclaves noirs dans leur lutte acharnée pour l'émancipation. Le tyrannique maître esclavagiste est représenté par le Diable qui se déguise tantôt en Vieillard (Old Man) tantôt en Planteur, selon les circonstances. L'on semble voir dans Gros-Jean et Mi-Jean une métaphore des hordes sans nom de combattants esclaves morts dans le combat pour la liberté. En conséquence, Ti-Jean pourrait être considéré comme une recréation dramatique d'un

de ou de tous ceux qui menèrent avec succès des rébellions d'esclaves aux Caraïbes, dont Toussaint L'ouverture d'Haïti.

Compte tenu de cette allégorie politique, Albert Olu Ashaolu estime que la figure de Gros-Jean fait écho à celle de Prométhée, Titan téméraire qui se dresse contre le puissant et tyrannique Zeus. Le parallèle n'est pas net mais le recours de Gros-Jean à la force physique dans son duel contre le Diable peut sembler rappeler la force titanique que convoque Prométhée pour faire face à Zeus, sans succès. Pour Ashaolu:

> Prometheus by befriending the experimental race of men, much against the plans of Zeus becomes himself a victim of oppression; but his liberation does not lie in his own Titanic force. In like manner, the decline of the devil in Ti-Jean, which invariably means the liberation of the race of Gros-Jean and his brothers, does not lie in the brute force of Gros-Jean whose defeat against the devil is well deserved. (Ashaolu 1977, 207)

Mi-Jean, légèrement plus efficace que son frère Gros-Jean, échoue néanmoins, lui aussi. Maîtrisant l'art de la rhétorique, il est un « philosophe superficiel sans aucun esprit de persévérance face à la persécution »[109] La victoire du Diable contre lui symbolise vraisemblablement la victoire des forces dominantes sur les actes de résistance qui manquent de courage, de persistance et d'endurance.

Contrairement à ses deux frères, Ti-Jean est l'incarnation de l'intuition, du courage, de l'humilité et de la persistance. Le jeune enfant-héros Ti-Jean est, comme dans de nombreux contes antillais, celui auquel se trouvent attribuées la plupart des caractéristiques généralement attribuées a

[109] Albert Olu Ashaolu, « Allegory in Ti-Jean and his Brothers" , *World Literature Written in English*, 1977, 16:1, 203-211, p. 207

l'âge adulte. Selon Ina Césaire, « le système esclavagiste, destructeur de personnalité, cantonne l'être adulte au stade de l'inconscience infantile et l'enfant mâle prendra tout naturellement le relais de la virilité défaillante, devenant, par là même le véritable protecteur de sa génitrice »[110] Cependant, la méthode qu'emploie Ti-Jean contre le Diable n'est pas sans rappeler celles qu'employaient les esclaves pour évincer leurs maîtres et contremaîtres. La victoire de Ti-Jean contre le Diable se veut le symbole de la réussite d'une révolte menée par un homme capable, selon Albert Ashaolu, de faire se rejoindre « the meekness of a lamb, the instinctive wildness of a tiger, and the cunning of the fox, qualities which when in proper balance can stun even the Devil »[111].

Le balancement entre plusieurs registres – entre le mythe, le surnaturel et le folklore – diversifie les formes d'émotion. De plus, le réalisme magique convoque la présence du rituel qui est manifestée par le mouvement, la musique et le chant dont Walcott donne des indications dans la didascalie. Tout cela crée une narration « épique » : déplaçant l'action et la psychologie intimes, celle-ci se concentre sur les petites gens et leurs actions héroïques.

Chez Aimé Césaire aussi, l'allégorie s'emploie comme procédé de distanciation au service d'un théâtre qui se veut dialectique. *Une Tempête* est, on le sait, une adaptation de *La Tempête* de Shakespeare. Aux personnages traditionnels de Shakespeare, Césaire ajoute Eshu, dieu-diable nègre et le Fratre. Il fait d'Ariel un mulâtre et de Caliban un nègre. Le lieu où se situe l'action est une île, victime en outre d'une situation coloniale. Bien que l'on puisse faire une interprétation précise de la pièce qui illustrerait la situation des Noirs américains, de Caliban/Malcom X et d'Ariel/ Martin

---

[110] Ina Césaire, « La Faim, La Ruse, La Révolte : Essai d'analyse anthropologique du conte antillais », Fort-de-France, Collection Connaissance du Patrimoine Régional d'Histoire et d'Éthnographie, [s.d.]

[111] Ashaolu, *op. cit.*, 207.

Luther King[112], toutes ces indications peuvent être oubliées et la pièce interprétée à un tout autre niveau.

En résumé, deux mondes se rencontrent : l'Europe, c'est-à-dire les naufragés et les indigènes dans un royaume dont ils seront peu à peu dépossédés. Le drame qui se dessine progressivement se noue autour de leur rencontre et leur affrontement : d'abord, la révolte de Caliban contre l'usurpateur Prospéro, puis la tentative d'Ariel de jouer les médiateurs. Puis, l'incapacité de Caliban de mener sa révolte à son terme logique.

Caliban et Ariel sont l'illustration de deux attitudes possibles dans les rapports avec Prospéro qui, chez Césaire, prend les allures de l'architecte aux yeux bleus de *Et les chiens se taisaient.* Caliban, par son refus, sa rebellion, semble incarner le héros césairien que nous avons vu dans les personnages du Rebelle et de Christophe. Caliban est un être seul; pourtant sa victoire commence avant la fin de la pièce sans que Trinculo et Stéphano viennent à son secours. Ainsi, bien qu'apparemment vaincu par Prospéro, il est vainqueur. Caliban menace l'ordre établi et en instaure un nouveau, qui est en même temps l'ordre primordial que bouleverse l'intrusion de Prospéro.

La pièce est construite comme un spectacle à l'intérieur d'un spectacle. Le « meneur de jeu » invite un certain nombre de personnes à mettre des masques et à jouer n'importe quel personnage de *La tempête* de Shakespeare :

> LE MENEUR DE JEU
>
> Allons, Messieurs, servez-vous… À chacun son personnage et à chaque

[112] La perspective politique violente de Caliban, qui s'oppose à celle, pacifiste, d'Ariel, ne peut que miroiter le clivage qui opposait, dans le domaine de la lutte pour les droits civiques des Noirs aux États-Unis dans les années 60, la posture radicale et révolutionnaire de Malcolm X à la méthode de résistance non-violente de Martin Luther King. L'écho qu'entretient le personnage de Caliban avec la figure de Malcolm X devient manifeste lorsque celui-là fait part à son maître de son rejet du nom de Caliban et de sa décision de se faire appeler « X ».

> personnage son masque. Toi, Prospéro ? Pourquoi pas ? Il y a des volontés de puissance qui s'ignorent ! Toi, Caliban ? Tiens, tiens, c'est révélateur ! (p. 1208)[113]

Quand les rôles sont tous distribués, le jeu peut enfin commencer. Césaire s'est-il inspiré de la fresque épique *Drums and* de Derek Walcott dans le choix de cet artifice ? L'organisation de *Drums and Colours* est extrêmement proche de celle d'*Une tempête* : un leader de bande de carnaval décide de mettre en scène de manière impromptue un pan de l'histoire des Caraïbes – celui des Caraïbes modernes qui débute en 1492 avec le voyage de découverte de Christophe Colomb - et distribue de manière plutôt aléatoire les rôles des protagonistes du récit historique aux membres de sa bande ; la représentation se fait de manière spontanée. Une fois que les carnavaliers prennent possession de l'espace (théâtre, ou ce qui en tient lieu ?) et deviennent des acteurs, c'est à une représentation traitée comme une fabrication de théâtre en direct que l'on est convié. Césaire a vraisemblablement eu connaissance de la pièce de Walcott qui traite, d'ailleurs, d'une thématique similaire à celle d'*Une tempête.*

L'artifice d'*Une tempête* laisse entendre que ces « messieurs » amateurs vont pouvoir raconter l'histoire comme ils le désirent, comme dans *Drums and Colours* de Walcott. De fait, l'allégorie repose directement sur l'effet de distanciation, c'est-à-dire sur les nouvelles associations, en l'occurrence avec l'histoire coloniale, que déclencheront les éléments insolites introduits dans le jeu et dans le drame.

La création même de cette œuvre relève de la distanciation : le spectateur est invité à (re)voir une pièce de théâtre canonique et mythique basée sur une histoire imaginaire conçue par

[113] Toutes nos citations d'*Une tempête* se réfèreront à l'édition génétique des œuvres complètes de Césaire publiée chez CNRS Éditions, *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, *op. cit.*

Shakespeare et écrite au 17e siècle. Cet « arrangement » est constamment brisé par un dispositif qui réactualise la pièce de Shakespeare en l'apparentant à un autre récit bien connu du spectateur, celui de la colonisation des terres caribéennes. C'est en confrontant son écriture au mythe shakespearien que Césaire tente de redonner du sens au réel, d'interroger l'histoire caribéenne. Ainsi, certains choix lexicaux de Césaire entendent arracher le spectateur à l'effet d'illusion de cette fable imaginaire. Les répliques du Prospéro césairien comportent des références plus directes, potentiellement déconcertantes pour certains, au discours et au vocable de l'impérialisme. Quand le personnage parle d'avoir «[…] situé/avec précision ces terres qui depuis des siècles sont promises à la quête de l'homme » (*Une tempête,* 1213), il use de références promptes à renvoyer immédiatement aux discours impérialistes de la conquête à la Walter Raleigh. De manière similaire, les échanges entre Caliban et Ariel sont de nature à provoquer un effet d'étonnement, de distance, par l'usage d'un vocabulaire qui se rapporte directement à l'économie de plantation. Ainsi cette réplique d'Ariel :

> Salut, Caliban ! Je sais que tu ne m'estimes guère, mais après tout nous
> sommes frères, frères dans la souffrance et l'esclavage, frères aussi dans l'espérance. Tous deux nous voulons la liberté, seules nos méthodes diffèrent. (*Une Tempête*, 1221)

Elle renvoie directement à la tension entre les noirs et les mulâtres dans la société esclavagiste. Le débat très approfondi autour des mérites de la non-violence qui oppose un Caliban colérique et un Ariel conciliant (et où l'on voit apparaître clairement l'allégorie de l'opposition entre Martin Luther

King et Malcom X que Césaire a dit vouloir façonner) constitue une autre pause vis-à-vis de l'illusion théâtrale.

D'ailleurs, l'appareil de distanciation comporte des répliques et des éléments parfois cocasses, comme autant de voix facétieuses qui surgissent et s'évanouissent au cours de la représentation, la troublant ainsi, et mettant le spectateur à distance. Ainsi, le porte-voix de Prospéro (*Une tempête,* 1212), la référence que fait celui-ci à ses « biens d'outre-mer » (*ibid,* 1214), le « Uhuru », cri swahili de Caliban, la présence du dieu Eshu. Tous les procédés de distanciation ont l'objectif de rendre le cadre de référence historique et temporel binaire. Ce « flottement » historique permet à Césaire non seulement de rendre plus explicites les références au discours de l'impérialisme contenues dans la pièce shakespearienne mais encore de provoquer l'adhésion à son propre discours moral de condamnation de l'impérialisme, en l'asseyant dans un texte déjà canonique et bien connu et de tirer profit des effets d'intellectualisation qui découlent de la comparaison.

Chez Césaire, l'effet net d'une infiltration du texte de Shakespeare –infiltration discursive- est de faire de celui-ci l'objet d'une interrogation. Cela semble indiquer que l'acteur ne se métamorphose pas intégralement en cet « autre », le personnage, mais le montre. Il ne disparaît pas complètement derrière le personnage montré. Ainsi le drame mis en scène, inspiré par un mythe déjà existant – le shakespearien – devient une « condition expérimentale » (Brecht 2000, 372) qui pousse le spectateur à imaginer une contre-expérience.

En définitive, l'ébrèchement du récit par les différents aspects de l'improvisation - spectacle dans le spectacle, décalage constitué par les accents et physionomies des acteurs antillais qui jouent des rôles de personnages blancs, la culture européenne « déplacée » par l'humour, les références et énoncés qui brouillent la temporalité (talkie-walkie de Prospéro, cri swahili de Caliban qui le

rapproche des héros anticoloniaux africains, etc.) - produit un effet de recul qui favorise des questionnements sur le déroulement de l'histoire, sur l'impérialisme et sur les rapports de force de la part du public qui assiste à une adaptation d'un monument du théâtre shakespearien. Comme dans le Conte, dont les différents déports brisent la continuité du récit, des voix et discours différents s'insèrent dans le déroulement du texte de Shakespeare pour raconter le drame de l'usurpation et de la conquête du point de vue des dominés ; comme dans le Conte, l'art se donne la tâche d'intervenir dans l'histoire et d'aider à « en […dévoiler] le procès »[114].

L'Histoire débordée par l'imaginaire

Les pièces de théâtre de Walcott et Césaire mettent parfois le réel à l'épreuve de la fiction en faisant advenir un monde autre, redessiné à travers l'imagination du poète-dramaturge. Dans ces cas, on peut voir apparaître en filigrane l'esthétique du conteur qui fait la part belle à ce que Brecht dénomme le *Verfremdungseffekt* : saisir le spectateur et faire changer sa perception par un effet d'étonnement. Au-delà de l'influence très déterminante qu'exerce l'histoire sur son œuvre, Walcott s'approprie librement des faits qu'il oriente selon sa propre sensibilité. Même lorsqu'il s'agit d'évocations d'événements historiques catalogués, comme dans la longue fresque *Drums and Colours*, les références abondantes à l'histoire n'empêchent pas un discours également dominé par la sensibilité de création poétique de l'auteur. La fonction de dénomination de l'histoire se traduit par l'évocation de dates, de noms de personnes historiques et de lieux. Le souci est grand pour l'auteur de rendre témoignage ou de prendre à témoin le lecteur. Cependant, il importe à Walcott de

[114] Roland Barthes, *art. cit.*, p.52

déployer sa propre vision, car il incombe au poète caribéen postcolonial d'écrire l'histoire au même titre que l'historien, car dans un contexte de fragmentation et de raturages de la mémoire, le rapport de l'auteur aux événements racontés est personnel et urgent, lorsqu'il s'agit de mythes à construire. Le consensus autour d'une vision universellement acceptée est débordé par une mémoire diffractée qui entraîne un recours à la fable, l'écrivain consacrant celle-ci comme un moyen d'interroger et de délégitimer la dimension « universelle » d'une histoire *écrite* par les autres. Dans la mise en abîme, spectacle à l'intérieur d'un spectacle où les carnavaliers caribéens interprètent l'histoire moderne de la Caraïbe, ceux-ci bousculent les catégories de vérité et de fiction à force d'incarner et d'abandonner des personnages historiques de manière soudaine et inattendue ; d'ailleurs, ils ajoutent sciemment des événements qu'ils considèrent dignes d'être au même plan que des événements notariés par les récits officiels. C'est un processus d'appropriation du monde.

Après la scène 6, où il est question de Walter Raleigh et de son exploration du Guyana, Pompey intervient pour raconter une autre histoire impliquant un marin dont l'accent était similaire à celui du marin de Raleigh dans le spectacle. Il n'y a pas d'autre justification pour cette « interpolation » que le fait que l'histoire drôle se serait produite en 1618 ou « autour de là » et qu'en conséquence « elle contient de l'histoire » (*Drums and Colours*, p. 209, notre traduction). Le nègre de l'histoire, sommelier sur une plantation de canne à sucre à la Barbade, est présenté sous un jour très positif. Houspillant le matelot blanc pour son ébriété et son comportement grossier, le nègre se dépeint comme un individu moralement supérieur.

Dans la scène 14 qui suit le « drame historique » de Toussaint L'ouverture, il s'agit d'une réunion secrète d'une mission chrétienne servant de couverture à des discussions d'esclaves en vue d'une insurrection. La scène 17 se passe dans le camp de Mano, à Accompong, village de nègres marrons en Jamaïque. Les carnavaliers se mettent à jouer une bande de rebelles multiethnique qui

se prépare à la guerre contre les Britanniques de l'île. Ceci se passe dans la foulée de l'exécution de George William Gordon, héros de l'insurrection de Morant Bay en Jamaïque (1865) et dont le « récit historique » venait d'être dramatisé.

*Drums and Colours* fut la réponse de Walcott à une commission qui sollicita « a drama depicting the four hundred years of West Indian history ».[115] La vision panoramique très vaste que nous offre la pièce se constitue autour de quatre figures historiques qui, pour Walcott, représentent les étapes significatives de l'histoire de la Caraïbe : Christophe Colomb, le découvreur, qui, rendu fou par la fièvre de l'or, sera rapatrié, enchaîné, en Espagne ; Walter Raleigh, le conquérant, enfiévré par la quête de l'Eldorado et qui sera décapité à Londres ; Toussaint L'Ouverture, le rebelle, qui mourra empoisonné dans un donjon français ; et George William Gordon, instigateur de la Rebellion de Morant Bay (Jamaïque, 1965) et martyr des droits de l'homme, qui sera pendu à Kingston. Walcott nous donne ses motifs d'avoir « ressuscité ces fantômes" : « To show the lives of four litigious men,/ The rise and ebb of cause and circumstance./ For your delight, I raise them up again,/ Not for your judgement, but remembrance » (122). L'on sait donc dès le début que la pièce devrait être considérée comme une leçon d'histoire. Il convient de remarquer que les quatre personnages évoqués sont sélectionnés de manière plutôt arbitraire parmi les noceurs costumés d'un carnaval imaginaire:

> Yes, I see Walter Raleigh, up this side friend … No Horatio Nelson ? He ain't in Mass this year ?
>
> Well, we going take what we get. Toussaint L'Ouverture and his Haitian

[115] Noel Vaz, "Foreword" in *Drums and Colours*, Kingston, UWI Extra-mural Department, 1958.

> rebellion. In front, brother. No Morgan? No Rodney? Ah, I see George William Gordon. Now I want a test who can spout the Queen English. (121)

Le metteur en scène de ce carnaval détourné, c'est Mano (« main » en espagnol), qui jouait le rôle de guerrier dans le groupe costumé de Cudjoe, le fameux nègre marron jamaïcain. Les autres guerriers du groupe (Ram, Pompey, Yette, Yu et Calico) représentent des races ou ethnies diverses de la Caraïbe. Au moment où le son de la musique de carnaval se fait plus distinct, Mano annonce son plan : « I got a plan, boys, we going change round the carnival./ They bound to pass this alley, like I hear them approaching./ Position yourself, we going ambush this road march !/ Arawaks, Ashanti, Conquistadors!/ Give them the bugle, Pomps!/ We changing the march now to « War and Rebellion »! ( 119). Pompey le cordonnier se transforme en Pompey le guerrier (120) ; l'un après l'autre, les noceurs se transforment en personnages d'un drame historique, sous la direction de Mano, figure narratoriale, qui lui-même devient un personnage de la pièce tandis qu'un chœur assume la fonction de narrateur. Tandis que les acteurs revêtent leurs costumes, prennent des poses, et jouent des personnages différents, la métaphore de Mano – « we starting from sunset, through night to the dawn of this nation » (122) – nous ramène au monde à l'extérieur du théâtre et au motif de cette représentation.

Grâce au jeu des deux « masks, tragedy and comedy » (122), Walcott réussit une représentation brute et démystifiée de ces moments historiques puisque la représentation de l'histoire comme jeu transforme le drame en métadrame et fait reprendre au spectateur la conscience de la théâtralité de ce qui se déroule devant lui (Paula Burnett, 231). L'interaction entre scènes fictives et théâtralisation d'événements historiques est un autre artifice qui est de l'ordre de la distanciation brechtienne.

Cette œuvre épique, cette fresque retraçant l'histoire des îles de la Caraïbe aux mains des pouvoirs impérialistes occidentaux, comporte des scènes indépendantes et parfois disparates, arrangées en forme de montage à la manière de Brecht. Le dramaturge ne ressent pas un besoin de cohérence en matière d'action, puisque le sens et la signification découlent dans cette pièce de la juxtaposition des scènes plutôt que d'une progression narrative d'une scène à l'autre, et découle ainsi des effets dialectiques de cette juxtaposition.

La migration forcée et l'expérience de la plantation rendent toute unité et toute tentative de transcender la brisure et la fragmentation une question d'imagination et de création, et non pas de justesse et de fidélité. L'imagination entraîne l'auteur dramatique, et à sa suite, le spectateur, à se pencher sur les rapports entre les choses, entre les forces, entre les moments et les espaces.

On retient les ruptures du texte en ce qu'il convient, à la suite de Glissant, d'appeler une « narration en spirale », style propre au Conte créole caribéen.

La distanciation se fait langage d'une diversification de la compréhension de l'histoire : les faits abordés sont observés sous un autre angle qui les soustrait de la référence absolue pour les soumettre à une autre perception, à une analyse où l'histoire prend un autre visage. La nouvelle interprétation souligne le mécanisme de la domination tout comme elle démontre le fonctionnement de l'esthétique qui déjoue et se joue de cette domination coloniale. Elle nous fait réfléchir à l'exécrable de l'histoire tout comme elle nous place dans un processus d'appropriation du monde par le biais d'une mise en valeur du divers.

Ce dernier terme, que Glissant emprunte à Victor Segalen, « signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale sans transcendance universaliste »[116]. Dans la théorie

[116] Victor Ségalen, cité dans Jean-Louis Joubert, *Edouard Glissant*, Paris, adpf, 2005, p. 39.

glissantiene, le divers est producteur du phénomène de la créolisation, qui est la métamorphose ou transformation d'éléments hétérogènes qui se mettent en contact.

Cette poétique du divers fait instaurer un genre de relation entre protagonistes et spectateurs qui est au cœur de ce que Brecht désigne comme « effet V ». Quel est le but de ce genre de représentation qui fait percevoir un processus historique, à savoir celui de l'impérialisme européen et de la colonisation, tout en le rendant insolite, étrange, par l'intervention de l'art, de l'imaginaire ? L'insolite réveille le spectateur à sa réalité, lui fait prendre ses distances par rapport à elle ; elle rehausse la conscience de la domination qu'a endurée sa communauté, lui fait donc se rendre compte que cette situation est maniable. L'effet escompté est une conscientisation à la fois esthétique et politique, car comme écrit Brecht :

> Une utilisation authentique, profonde et décisive des effets de distanciation suppose que la société considère son état comme historique et améliorable. Les authentiques effets de distanciation ont un caractère combatif (Brecht 2000, 389)

Il y a bien, en effet, un caractère combatif d'un effet de distanciation basée sur une poétique du divers, puisque celle-ci est basée sur la démonstration d'un point de vue moral, celui qui instaure, pour ainsi dire, « le principe d'autonomie, d'indépendance, d'égalité entre les différents éléments en contact »[117].

Le divers dans *Drums and Colours*, qui se donne forme dans la présence du merveilleux, montre la dialectique interne de l'Histoire. En montrant d'autres tracés à cette Histoire, il donne forme à la contradiction entre ce qui est et ce qui devrait et ou pourrait être. Il nous fait percevoir

[117] Kouakou Dongo David Amadou, « Édouard Glissant, Les Indes et Le Sel Noir *: L'Histoire dans la vallée de la mémoire »*, *Éthiopiques*, numéro spécial, Hommage à A. Césaire, 2ème semestre 2009, web, 8 octobre, 2014.

d'autres visages, d'autres traces. Il soumet l'Histoire à un conditionnement dialectique, décrétant de nouveaux possibles dans la déchirure située entre le temps de la représentation et le temps de l'histoire. Ce divers, qui réagence les rapports spatiaux et temporels entre les choses et entre leurs significations est l'incarnation d'une dialectique distanciante : la temporalité bouleversée devient le fondement d'une esthétique propre au dramaturge. Il s'agit de montrer comment les éléments honnis, en interagissant avec le moment présent de la création, produisent une nouvelle vision du monde (manière d'être au monde).

L'enjeu d'un conditionnement dialectique de l'Histoire est de montrer que la vraie émancipation artistique (et morale) ne saurait se concevoir sans que l'Histoire devienne « objet de doute » (Brecht 2000, 369). Comment les écrivains accomplissent-ils ceci, sinon de par cette manière de faire « regarder les choses en étranger » (ibid) ? Les pièces *Et les chiens se taisaient* et *Drums & Colours* sont deux œuvres qui réécrivent l'histoire en bousculant les absolus de représentation temporels, en faisant « regarder les choses en étranger » (ibid).

Les batailles et révoltes des Noirs des Amériques sont voilées dans l'histoire européenne, alors que Walcott dans *Drums and Colours* veut les dévoiler en en faisant un élément important de l'histoire antillaise. La multitude de points de vue fait donc partie de la construction théâtrale de Walcott; grâce à l'exploitation de l'artifice du spectacle dans le spectacle, le spectateur est face non pas à une histoire mais à une mosaïque d'histoires : cette multiplicité est traduite à travers le mouvement des carnavaliers-acteurs du récit qui arrêtent, à leur gré, la représentation des grands faits et récits connus pour dramatiser d'autres histoires fictives et imaginées et qui ont pour but le « petit peuple ». Les récits de « faits historiques » sont d'ailleurs faussés, détournés par la présence du personnage Pompey qui surgit de manière inopinée, disparaît et resurgit à son gré.

Cette organisation déconstruit implicitement la notion d'une Histoire transcendante. Les acteurs incarnent plusieurs voix qui incarnent, à leur tour, une interprétation multiple de l'histoire ; elle est basée sur « le refus de la terreur d'une Histoire faite par les autres » (Brecht, 91 in *Musique et dramaturgie)*, le droit de raconter l'histoire autrement.

Le récit de Yette, de la bande de soldats multiethnique, celui où figure Cudjoe, le nègre marron jamaiquain et celui des esclaves qui se réunissent clandestinement de nuit sont les « fragments juxtaposés d'une non-histoire »[118] qui permettent d' entrevoir, par éclats, ce qui fut cette histoire des premières luttes, des premiers marrons, etc. Le récit se déplace d'un fragment à l'autre, tâtonnant (Glissant), quêtant la mémoire des faits, dans l'impossibilité assumée de les capter. Cet état de fait empêche que l'on puisse « écrire histoire » de manière linéaire ou chronologique : il s'agit d'histoires parcellisées, arrachées au temps et à l'espace, aux fragments de la mémoire, à la non-mémoire, à une « vision prophétique du passé » (Glissant 1997, 227), une vision que l'on doit s'approprier pour aider à constituer un mythe, et à sa suite, une histoire caribéens.

Walcott veut valoriser l'oral, par cette présence du divers, par ce style de la présence « volatile » de Pompey. L'oralité devient donc un acte de résistance : dans la « fresque épique » écrite pour commémorer l'histoire des Caraïbes figure une prise de parole contre l'assimilation des Antilles à l'histoire de l'Europe. Un rapport de force existe entre les histoires. La voix, cette voix qui entreprend de raconter l'histoire autrement dans *Drums and Colours* et dans *Une tempête*, est nécessaire à ceux qui prennent conscience de leur passé. Dans le *Discours antillais* Glissant souligne : « l'Histoire est un fantasme fortement opératoire de l'Occident, contemporain précisément du temps où il était le seul à « faire » l'histoire du monde » (Glissant 1997, 227). Les exclus de l'histoire doivent se faire leur place même si on les a écartés. Ils se font une voix et une place grâce à cet état même de manque dans lequel

[118] Dominique Chancé, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Éditions Karthala, collection Lettres du sud, 2001, p. 181.

ils se trouvent. Le manque de repères, la fragmentation narrative, les bonds et secousses du temps qui résultent de l'oubli et de la quête d'une forme de représentation qui rendrait compte de l'expérience du cataclysme dans le fondement du monde caribéen, de son lancinement dans une esthétique assumée, voilà le moteur d'une authentique dialectique des contradictions au sein du théâtre walcottien et césairien.

Les secousses de la temporalité ne sont pas étrangères au théâtre de Césaire. Les structures elliptiques qui offrent une pluralité de visions et d'univers sont chez lui le reflet du divers, qui fonde la créolisation, la mise en contact d'éléments hétérogènes. Dans son livre *Introduction à une poétique du divers*, Édouard Glissant explique que la

> « […] créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent », c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ni diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange » [119]

*Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire est une pièce qui se confronte à la notion de réalité historique. Le flux de conscience du protagoniste façonne une œuvre qui donne très peu d'indications temporelles : le meurtre commis par le Rebelle a lieu durant l'époque générale de l'esclavage sur une île que l'on suppose être la Martinique en raison des repères culturels, du lexique, de la flore évoquée ; les autres faits se déroulent aussi durant l'époque très large de la colonisation européenne mais le récit n'est pas ordonné et bascule constamment entre des périodes différentes. Ces absences d'indications de temps, de repères, ces marquages historiques lacunaires donnent à l'ensemble un sentiment de mouvance, d'intemporalité, voire d'a-temporalité.

Le Rebelle ne semble pas en mesure de maîtriser l'histoire, le temps. Cette approche est le prolongement esthétique de l'histoire elle-même. Les Antilles furent peuplées grâce

[119] Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 19.

majoritairement à des esclaves africains arrachés à leur terre, leur origine. La traite ne permet aucun retour possible, contrairement à l'exil ou à l'immigration ; il faut donc se constituer dans un ailleurs. L'Antillais naît donc tant de l'oubli de l'Africain que de ses tentatives de se constituer à l'aide de « traces » de la vie d'avant. Se déplacer dans cet oubli-reconstitution est, pour l'Antillais et le descendant antillais, rassembler les « fragments juxtaposés d'une non-histoire ». Le récit se déplace d'un fragment à l'autre, comme par métaphore, car c'est la mémoire qui se fonde sur elle-même, qui se replie sur elle-même. Le récit s'octroie le droit aussi de rassembler des temporalités disparates afin de construire son propre temps, et ainsi son propre mythe.

Cela transparaît dans les structures *narratives* de la pièce *Et les chiens se taisaient.* Le personnage est, en effet, victime de cette traite qui l'empêche de se constituer avec et sur le passé et l'histoire. Faisant écho à ce manque d'enracinement, Césaire inscrit ce héros dans des temps multiples. La conscience du legs de l'incertitude temporelle marque le héros, dont le profil est marqué de la conscience historique instable, protéiforme de l'auteur. Le Rebelle est représenté à la fois comme le Christ, Osiris, Prométhée, Orphée, Ulysse. Il est à la fois esclave noir des Caraïbes, héros grec et héros égyptien de l'antiquité, héros nietzschéen d'un monde à advenir.

Face à l'incapacité – assumée - de relier, sur la base de l'histoire, le passé et l'avenir, le drame tisse son propre mythe :

> Le drame littéraire se noue bien ici, non seulement dans cet écart entre l'œuvre et l'intention qui la dirige mais encore et surtout dans cette impossibilité – apparente – non de nommer le réel mais d'en déchiffrer et transmettre la signifiante et dynamique complexité.[120]

[120] Priskas Degras, « Se nommer soi-même, c'est écrire le monde », *Carbet,* « cheminements et

Des histoires transversales

De manière semblable, le héros de *Et les chiens se taisaient* est confronté au problème de l'absence de la réminiscence. Évoquant sans cesse la cale du bateau négrier qui broya toutes les identités, le Rebelle tente de reconstituer la mémoire de ses ancêtres africains, raturée lors de la déportation. Cette quête de la réminiscence représente la mémoire comme à la fois indicible et incontournable, soulignant la contradiction inhérente à un peuple dispersé qui n'a pas « une représentation de lui-même et qui doit se l'inventer en sortant de l'aliénation »[121].

La contradiction trouve principalement à s'illustrer à travers la représentation du temps et de l'espace. Premièrement, cette mémoire ne peut faire l'objet d'un récit linéaire et explicite. Se confrontant naturellement à l'histoire notariée, le récit du Rebelle dépasse cette dernière. Les déports, les détours, les imbrications s'avèrent nécessaires pour tenter d'appréhender ce qui s'est passé lors de la séparation originaire et lors de la traite. La poésie surréaliste fragmentée, faisant état du rapport discontinu au temps, en propose quelques figures. Dans *Et les chiens se taisait* la dystopie s'incarne dans une nature confuse, bouleversée, à l'exemple des géographies marines et terrestres qui deviennent indistinctes, se trouvant l'une dans l'autre.

Le souci de rendre compte d'une mémoire fragmentée et contradictoire suffit à expliquer le fait que Césaire n'a jamais procédé à une réédition de son texte qui impliquerait des remaniements significatifs du contenu qui, mis à part les changements pour la scène en 1956, reste essentiellement fidèle à celui du poème dramatique publié en 1946 dans *Les armes miraculeuses*. Considérer les fortunes de *Et les chiens se taisaient* à travers le prisme de la collaboration entre l'auteur et le

---

destins dans l'œuvre d'Édouard Glissant, 1990, no. 10, p. 58.

[121] François Noudelmann, "La Traite, la Shoah… sur les usages d'une comparaison", *Littérature,* Nº174 (2/2014), pp. 104-103, 105.

metteur en scène allemand Janheinz Jahn nous permet de prendre conscience de l'importance que Césaire attache à la structure dialectique de cette tragédie.

Jahn s'adresse à Césaire pour la première fois en 1953[122], évoquant son intérêt pour son long poème *Et les chiens se taisaient* de 1946 et exprimant son désir d'en faire une pièce radiophonique, qu'il commencera en 1955 et terminera en 1956. Le dialogue vif et régulier entre Jahn et Césaire durant ces années donne lieu à plusieurs rencontres et à une correspondance importante. Jahn arrive à convaincre Césaire que le long poème n'est pas adapté à la scène sous la forme sous laquelle il avait paru dans les *Armes miraculeuses*, et qu'il lui faut plus de clarté et de simplicité. La discussion entre les deux hommes aboutit à une adaptation du poème à laquelle participe l'auteur et qui consiste en une structure classique en trois actes dont les titres respectifs, proposés par Jahn, résument un aspect central de l'action : I. La Liberté ; II. Le Rêve ; III. La Mort. Les changements consistent, entre autres, à développer la courte scène entre Amante et Rebelle selon les conseils de Jahn ; à ajouter une scène dans laquelle le nouveau personnage de l'Administrateur, l'incarnation du colonialisme, rencontre le rebelle noir et où leur dialogue devait « faire comprendre l'incompatibilité de leurs visions du monde » (E. Ruhe 1990, 19); et à remanier le texte en faisant des découpages de manière à ce que la pièce radiophonique soit marquée par un déroulement clair de l'action.

La version de Jahn pour la scène, créée à Bâle en 1960 et à Hanovre en 1963, est pour l'essentiel identique à la pièce qu'il écrit pour la radio. Toutefois, compte tenu des échanges entre Jahn et l'auteur qui ont marqué les années 1955 et 1956, l'édition française publiée par Césaire en 1956 peut surprendre. Le dialogue très intense que Césaire a eu avec Jahn, les nouvelles scènes et

[122] Pour des informations sur cette correspondance, voir le livre soigneusement documenté d'Ernspeter Ruhe, *Aimé Césaire et Janheinz Jahn : Les débuts du théâtre césairien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990.

passages qui ont résulté de ce dialogue, ont finalement laissé peu de traces dans le texte qui paraît chez Présence Africaine en 1956.

Chez Césaire, les différents niveaux de l'action du texte - d'un côté, le conflit entre le Rebelle et l'Administrateur, ayant un air de réalité, et, de l'autre, les visions et les rêves du Rebelle, « éléments de l'irréalité ou flash-backs ayant trait à différents niveaux temporels (à diverses époques du passé et à l'avenir) » (*ibid*) - sont toujours mêlés « d'une façon inattendue et irrégulière » (*ibid*). Chez Janheinz Jahn, ces différents plans de l'action sont séparés les uns des autres : les passages tenant de l'irréel, les rétrospectives et les flash-backs sont principalement concentrés dans le deuxième acte qui porte le titre « Le Rêve ». Afin d'accentuer dans la mise en scène « le caractère exceptionnel de la partie marquée par les visions », Jahn signale au metteur en scène que le deuxième acte pourrait être aussi représenté en ombres chinoises.

Il importe de se demander pourquoi Césaire, après son travail de remaniement significatif et une si longue correspondance avec Jahn à ce sujet (et au cours de laquelle il a accepté certaines des suggestions de Jahn) abandonna presque l'intégralité des changements lors de la nouvelle édition de 1956.

Ces modifications de Jahn vont dans le sens d'un ordonnancement plutôt linéaire et rationnel du texte, alors que le style d'écriture et la présentation de Césaire cherchent à mettre au jour les forces profondes qui sont en présence, imaginées par l'auteur comme une série non-ordonnancée de données qui s'imbriquent les unes dans les autres - temps, états de conscience (réalité et irréalité), lieux -, et de donner à voir ces rapports au spectateur. Mais même lorsque des «rapports » n'existent pas, l'imagination tisse de nouveaux motifs : le temps et l'espace deviennent poreux et maniables.

Pour délier la mémoire de l'obsession des «origines », Césaire la décline de manière plurielle, changeante, transversale. Pour Césaire, s'émanciper à l'égard de la généalogie, comme il le fait à travers la figure du Rebelle, ouvre la perspective d'une « désappropriation de la mémoire »[123] et d'une liberté de se relier à d'autres histoires. Pour les Antillais dont l'origine est constituée d'une temporalité et d'une spatialité brisées, il ne peut y avoir aucune appréhension figée de la mémoire et des origines. En mettant en relation différentes mémoires, Césaire déjoue le chaînon filial des généalogies et la représentation unilinéaire de l'histoire. Brisant la notion d'un temps universel, il multiplie et connecte les histoires.

La descente du Rebelle, protagoniste de *Et les chiens se taisaient*, dans le « Gouffre » où des temps et des espaces se confondent, devient une métaphore de la naissance de la poésie chez Césaire, lorsque celui-ci découvre la force de l'âme au fond du gouffre. Montrer le gouffre en épousant la fragmentation revient donc à montrer les forces profondes qui sont en présence, autre investissement d'une « dialectique des contradictions » car l'auteur crée des temporalités singulières qui ne participent pas d'un mouvement général mais n'en sont pas moins interdépendantes. La traite bouleverse le temps ; les Antillais, sans repères ou aux repères confus, s'approprient des temps comme fondement d'un mythe, d'un imaginaire des origines, de la création. Ainsi, le Rebelle est façonné à la manière d'Oreste, héros-martyr qui doit prendre la faute sur lui, en accomplissant l'acte sanguinaire afin que la communauté puisse trouver la rédemption. Mais l'auteur crée d'autres correspondances entre la Caraïbe de la domination coloniale et d'autres temps et aires - la Grèce antique des héros libérateurs, l'Egypte d'Orsiris - si bien que le Rebelle, l'esclave rebelle (tutélaire), devient Toussaint L'Ouverture, Prométhée, Orphée, le poète lui-même dans le temps où il enfante son œuvre. L'auteur joue de cette manière sur l'intemporalité.

[123] François Noudelmann, *op. cit.*, p. 111.

L'helléniste Césaire, imprégné du tragique grec, a vu dans son héros haïtien la faute de Prométhée et d'Oreste : la démesure. Christophe veut en très peu de temps – le temps le prend à la gorge – redresser la dignité de son peuple, dignité qu'il symbolise par la construction d'une citadelle.

Si Césaire maintient les à-coups de la narration, l'indistinction et l'imbrication des lieux si caractéristiques de *Et les chiens se taisaient*, c'est afin d'insister sur la nature du trauma que constitue le bouleversement spatio-temporel du monde des ancêtres captifs africains qui marque, pour lui, l'origine. Seul le surréalisme semblait être à même de traduire cet état des choses, cette esthétique poétique qui trouve son énergie et sa matière dans le fond dionysiaque de cette expérience honnie : par la force des images obsédantes, les frontières entre mer de la traversée et terre s'abolissent, les géographies de la souffrance s'interpénètrent, l'île (le lieu d'arrivée) devient le bateau premier. Cette force poétique, n'est-ce pas la force originaire qui alimente le style de narration du Conte avec son manque de continuité, ses espaces poreux, ses à-coups, la recherche d'un temps éperdu ? Le conteur dans ses multiples cassures-retours ne serait-il pas la force cachée derrière cette esthétique de Césaire ?

Tout comme la sédimentation d'une histoire collective est le mobile chez Walcott d'un récit non chronologique où interviennent des personnages et des voix diverses afin de reconquérir un temps passé sous silence, les diverses focalisations dans la narration ainsi que le sentiment d'instabilité dans les repères traditionnels du temps, de l'histoire et des lieux traduisent chez Césaire le désir de fonder un temps et un mythe propres à l'écrivain. Les pièces *Drums and Colours* et *Et les chiens se taisaient* présentent ainsi des univers qui passent la datation harmonieuse et les repères spatiaux dans le souci de faire éclater l'universel, d'exploser les certitudes et d'ouvrir sur l'inédit. Tout cela inscrit le texte dramatique dans une démarche de distanciation dialectique,

confrontant les récits notariés à l'imaginaire collectif et poétique et ouvrant ainsi sur de nouveaux possibles de représentation d'un peuple et de son histoire.

En définitive, le rapprochement entre le théâtre de Brecht et la dramaturgie de Walcott et Césaire est fécond car de nature à nous éclairer sur les innovations qu'ont pu réaliser les deux auteurs dramatiques de la Caraïbe ainsi qu'à nous aider à mieux comprendre les motivations philosophiques et esthétiques qui nourrissent leurs créations théâtrales. La comparaison s'est trouvée justifiée sur deux plans. Premièrement, le fait que les auteurs caribéens disent s'inspirer de Brecht amène à s'interroger sur l'étendue de l'influence de ce dernier. Certes, l'influence de Brecht sur le théâtre de Césaire  a souvent été évoquée et commentée (Jacqueline Leiner, 1993 ; Aboudou Soro, 2005 ; Romuald Fonkoua, Marie-Claude Hubert, 2010 ; Albert James Arnold 2013, entre autres) ; nous croyions cependant qu'elle méritait un traitement plus élargi - qui montre que le rapprochement avec Brecht s'inscrit dans un projet large et continu (et c'est pourquoi nous avons voulu étudier son usage en rapport au « théâtre caribéen » de Césaire) – et approfondi, qui analyse les procédés du théâtre césairien et walcottien qui s'inscrivent dans un « théâtre dialectique » tel que le définit Brecht. Deuxièmement, les allusions de Walcott et de Césaire nous ont ouvert un champ d'investigation très fertile, à savoir les affinités et similitudes qui existent entre l'esthétique brechtienne et le conte créole de la zone caraïbe, forme théâtrale autochtone de cette région. Par ce biais, nous avons pu postuler que les auteurs adoptent et investissent certains procédés brechtiens à cause de leurs similitudes avec des pratiques de l'oralité créole. Confronter Brecht au théâtre walcottien et césairien sur ce plan-là nous a permis également d'étudier la double attitude d'adhésion et de dépassement dans laquelle se trouvent les auteurs vis-à-vis de Brecht. En effet, Walcott et Césaire actualisent Brecht pour leur propre contexte – ils adoptent des stratégies de l'auteur allemand, les retravaillent à leur manière, les interrogent pour les reprendre mais aussi pour

les dépasser, illustrant effectivement que les authentiques pratiques de distanciation sont celles qui viennent du contexte social et culturel dans lequel l'œuvre est créée et que « chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance »[124].

Enfin, ces analyses qui montrent les ressorts d'une esthétique hybride formée à partir d'un manque historique mettent au jour la « positivation » dialectique qui est au cœur du théâtre de Walcott et de Césaire. On perçoit ainsi une pensée en lien avec la Relation de Glissant qui, dans son introduction de *Poétique de la Relation* place la dialectique au centre de sa démonstration. En effet, pour Glissant, « les cultures en évolution infèrent la Relation, le dépassement qui fonde leur unité-diversité »[125]. La théorie de la Relation s'inspire ainsi d'une notion profondément hégélienne, celle du dépassement, pour qualifier sa construction moderne de l'identité qui se fonde sur l'histoire des peuples dominés. Cette notion du dépassement, cruciale dans la philosophie de la Relation, est le nœud de l'approche esthétique de l'épique qui a fait l'objet de nos analyses dans ce chapitre. Elle trouvera à s'illustrer dans la représentation du corps chez Walcott, sujet que nous interrogeons sous des angles divers dans le chapitre 3, et dans la vision tragique césairiene, sujet de notre chapitre 4. Elle sera également cruciale pour une compréhension du principe césairien du « gouffre » et de celui walcottien du « vide » que nous examinerons dans le chapitre qui suit.

[124] Roland Barthes, *art. cit.*, p. 52.

[125] Glissant, *Poétique de la Relation* (épigraphe)

# Chapitre II – Césaire et le Principe du « Gouffre »

## Section A – La représentation de l'enfer dans *Et les chiens se taisaient*

Notre dessein dans ce chapitre est de montrer que le voyage spirituel et imaginaire du héros de *Et les chiens se taisaient*[126] constitue une *catabase,* une quête d'initiation dans l'exécrable de l'histoire à travers laquelle Aimé Césaire énonce le fond et la forme de son esthétique poétique. Nous montrerons aussi comment la catabase conduit à une approche dialectique de l'identité qui est celle de la Relation.

L'expérience du transbordement des esclaves, que le Rebelle revit dans sa prison et tente jusqu'à l'obsession de rejouer, s'inscrit comme un symbole de l'Hadès. Cette descente au plus abject de l'expérience humaine que fait le héros de Césaire s'apparente à une *catabase*, motif récurrent des épopées antiques, qui traite de la descente du héros dans le monde des ténèbres, les Enfers. Quatre personnages illustres ont ainsi foulé le sol du royaume des Morts: il s'agit du poète Orphée qui, avec la permission de Zeus, descendit vers le ténébreux séjour pour y retrouver sa compagne, Eurydice, morte d'une piqûre de vipère; d'Héraclès, dont la dernière épreuve consista à capturer et à enchaîner Cerbère, le molosse tricéphale qui gardait la porte des Enfers; du héros troyen Enée qui, guidé par la Sibylle de Cumes, descendit vers la demeure des Ombres afin d'y recevoir par la bouche de son père Anchise, mort depuis plus d'un an, la révélation de l'objet de sa mission; et finalement, du guerrier Ulysse qui, après avoir consulté la magicienne Circe, visita les Enfers pour y questionner le devin Tirésias et obtenir de lui des indications capitales sur son retour à Ithaque. Cependant, la *catabase* étant l'un des motifs les plus récurrents des mythes et de la littérature antiques, la liste des personnages héroïques qui effectuent cette descente dans les

[126] Toutes nos références concerneront l'édition de 1956 parue chez Présence Africaine à Paris. Elles seront mentionnées dans le chapitre, entre parenthèses, après chaque citation.

entrailles de la terre s'étend à d'autres élus, parmi lesquels il faut inclure Gilgamesh, héros de la mythologie mésopotamienne. Or, si notre étude met l'accent sur des *catabase* occidentales, c'est en tenant compte de la culture classique occidentale dans laquelle Césaire a été formé et dont il avait une connaissance encyclopédique.

La comparaison faite par Sartre entre le travail poétique des écrivains de la Négritude, dont Aimé Césaire, et la descente d'Orphée aux enfers fournit un cadre d'interprétation du motif de la *catabase* de *Et les chiens se taisaient.* Dans son essai "Orphée Noir",[127] écrit en guise de préface à une anthologie de Léopold Senghor en 1948, Sartre observait chez les écrivains de la Négritude le thème récurrent de la descente aux enfers, qui était, selon lui, orphique, à l'instar du Thrace Orphée qui descend au royaume des Enfers afin de ramener Eurydice, sa bien-aimée, aux auras. Sartre soulignait le fait que les poètes de la Négritude se voyaient obligés d'employer la langue du colonisateur et de trouver, grâce à elle, la voie de l'émancipation. Or il fallait aussi que ces poètes se libèrent de toutes les valeurs racistes contenues dans cette langue. Pour Sartre, c'est la poésie qui leur permet d'échapper à l'instrumentalisme et à la transitivité de cette langue qui est, somme toute, "disqualifiée". En conséquence, l'opacité devient la voie de l'émancipation pour les poètes de la Négritude : ces poètes accèdent à l'émancipation grâce à un genre de refonte du langage et une manière poétique de rendre celui-ci opaque. Pour Sartre, ce genre d'écriture est celui d'une découverte de soi et implique la quête d'identité (là où une telle identité doit se construire à partir des détritus du passé). Il conclut : "[…] cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton".[128]

---

[127] Jean Paul Sartre, "Orphée Noir" in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (Paris, Presses Universitaires de France, 1948).

[128] *ibid,* p. xvii. Il faut préciser que Orphée échoue à ramener Eurydice et ne fait ensuite que

Certes, l'usage que fait Césaire du motif de la *catabase* dans *Et les chiens se taisaient* fait partie d'un réseau complexe d'allusions et de résonances mais il évoque sans nul doute la *catabase* orphique que décrit Sartre dans la mesure où la descente psychologique que fait le héros dans lui-même, dans l'histoire et dans la mémoire, rend compte de l'acte d'exploration de soi grâce auquel l'homme caribéen retrouvera la part de lui perdue dans l'oppression coloniale et, par là, une sensation d'appartenance. De fait, lorsque Sartre parle dans "Orphée Noir" du motif catabatique dans la poésie de Césaire, il évoque non seulement un voyage que l'Antillais peut entreprendre et qui lui apporte de la force de caractère mais aussi le fait qu'il y a une récompense au bout du parcours : la compréhension de soi qui, pour Sartre, s'incarne dans la figure d'Eurydice. D'ailleurs, la comparaison évoque métaphoriquement un des thèmes majeurs de *Et les chiens se taisaient*, à savoir celui de l'initiation à l'acte d'écrire, dans la mesure où la descente aux enfers pour libérer Eurydice s'inscrit comme métaphore du triomphe de la poésie sur la mort. La *catabase* du héros est donc, à la fois, une descente dans une dystopie – un outre-tombe selon la tradition classique-, et un voyage entamé vers sa propre intériorité – celle dont parle Jean-Paul Sartre -, et qui aidera le héros, figure du poète Césaire, à s'enraciner dans une terre et dans un univers caribéen marqués par la rupture et la déchéance.

Par ailleurs, la catabase du Rebelle n'est pas sans entretenir quelques résonances avec la descente aux enfers qu'effectuent les héros Ulysse dans *L'Odyssée* d'Homer et Énée dans *L'Énéide* de Virgile. Le poète grec, au onzième chant de l'Odyssée, fait descendre Ulysse au ténébreux séjour afin que celui-ci puisse interroger Tirésias, le mort-vivant-demi-dieu, à propos de la route qu'il doit prendre. Dans le monde des ténèbres, le héros rencontre sa mère Anticlée et de nombreuses femmes grecques ainsi que de célèbres guerriers morts durant la guerre de Troie ou peu après. Il s'agit de la

---

deplorer sa perte, alors que la vision poétique dont parle Sartre est, selon lui, ce qui vivifie la poésie des écrivains de la Négritude.

*nékyia* ou invocation durant laquelle les défunts sont interrogés à propos de l'avenir. Dans cet épisode Ulysse éprouve un regain de confiance, renoue avec son passé et obtient des conseils pour l'avenir. Césaire a sans doute voulu créer des résonances de la *nékyia* dans le voyage du Rebelle dans l'espace de la mort. Celui-ci convoque les fantômes de ses ancêtres, tente de combler le vide obsessif d'une mémoire perdue, et dans cette quête de la conscience, reçoit l'illumination qui le fait naître véritablement au monde, au fur et à mesure qu'il rassemble les manques nés de son histoire et qui le constituent.

Dans l'*Énéide*, on retrouve la descente du héros aux enfers qui puise vraisemblablement dans l'idée donnée par Homère. L'âme du non enseveli Palinurus est celle qui dévoile à Énée le voyage qu'il doit prendre avec la Sibylle. Dans ce voyage on fait allusion au mythique Caron, au *aureus… ramus* (Eneide, VI 137), à Anchise, le mort-vivant-demi-dieu qui dévoile à son fils le secret du Destin. Dans cette *catabase* on trouve le désir de l'homme de vaincre la mort et de découvrir des secrets qui ne peuvent se trouver que dans le monde ténébreux, comme ce sera le cas dans la descente aux enfers du héros de *Et les chiens se taisaient*.

Toutefois, le tableau que nous peint Homère des enfers n'a pas des traits bien nets et définis. Et si, chez Virgile, l'idée grandit - elle fournit presque un chant à l'*Énéide* -, elle se fait la véritable matière d'un poème quand Dante s'en empare à son tour. De fait, le portrait du monde infernal que nous livre l'œuvre de Virgile n'est pas sans contenir une certaine harmonie. Rien ne blesse le regard, ni ne choque le sentiment ; il n'y a pas d'images révoltantes, même lorsque le poète décrit les châtiments les plus terribles du Tartare. Les dieux infernaux y sont peints avec des couleurs fortes, mais tout en respectant la délicatesse du lecteur. L'on constate chez le poète latin une horreur du laid, et dans ses Géants tombés du ciel, dans ses Furies à la chevelure de serpents, on reconnaît encore des divinités. Il n'en est pas de même chez Dante. On trouve dans la *Comédie* les images les

plus terribles, les peintures les plus grotesques, souvent même les plus dégoûtantes. Dante, comme Césaire plus tard, s'attache aux détails du monde ténébreux sans que la grandeur et la puissance de son œuvre se dissolvent dans le foisonnement des horreurs. L'exploit réalisé par l'auteur de *Et les chiens se taisaient* est de cet ordre : Césaire inaugure une nouvelle poésie et un nouveau modèle perceptuel pour son monde caribéen à travers une esthétique poétique qui tire ses effets de l'exploration d'un passé douloureux et horrifiant.

Il importe de ne pas oublier, d'ailleurs, que sur le plan de l'inspiration, la *catabase* est un mythe couramment utilisé dans la littérature occidentale des dix-neuvième et vingtième siècles et n'aura pas manqué, au sein de cette littérature, de nourrir l'imaginaire littéraire d'Aimé Césaire. Nous ne saurions prétendre traiter dans le détail les multiples ouvrages qui traitent de la vision d'Orphée chez Nerval notamment,[129] dont Césaire a été un fervent lecteur à l'École Normale Supérieure et dont toute l'œuvre porte des allusions et des sous-entendus au mythe d'Orphée[130]. L'œuvre de Rimbaud que le Normalien a aussi beaucoup fréquenté a contribué vraisemblablement à aiguiser sa sensibilité au mythe de la catabase. En effet, la catabase est un motif structurant d'*Une saison en enfer,* où la descente et le séjour en enfer sont assimilés au champ conceptuel du sommeil, du rêve et du réveil dans l'œuvre.[131]

---

[129] Voir les bibliographies de Jean Senelier [*Gérard de Nerval, Essai de Bibliographie*, Nizet, 1959 ; *Bibliographie nervalienne (1960-1967), et compléments antérieurs*, Nizet, 1968] et de James Villas (*Gérard de Nerval.* A Critical Bibliography, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1968).

[130] Parmi les ouvrages de longue haleine sur l'orphisme dans l'œuvre de Gérard de Nerval, nous signalons en particulier Gérard Shaeffer, *Le Voyage en Orient de Nerval. Études des Structures*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967 et Ross Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique du voyage*, Corti, 1969 (voir surtout p. 291- 304).

[131] Pour un traitement plus approfondi de la question, voir Jean Molino, « La signification d'*Une saison en enfer* » in éd. André Guyaux, *Dix études sur* Une saison en enfer, Neuchâtel, La Baconnière, 1994, p. 9-30, et notamment les pages 26-27.

Dans la première moitié du vingtième siècle aussi[132], le poids des conditions biographiques, culturelles et historiques du moment donne lieu à des crises que des auteurs considèrent comme analogues à des descentes aux enfers[133]; en effet, de nombreux événements significatifs sont imaginés par les auteurs les plus marquants du siècle comme des passages à travers l'enfer. Dans *La terre vaine* d'Eliot, les Londoniens qui traversent le Pont de Westminster au lendemain de la Grande Guerre sont représentés comme des âmes éperdues d'un cercle élevé de l'*Enfer* de Dante. Le motif catabatique est employé aussi afin d'explorer le côté sombre de la psyché et de l'histoire chez James Joyce (*Les Gens de Dublins* et *Ulysse*) et chez D. H. Lawrence (*Femmes amoureuses*), pour ne citer que deux exemples. Cependant, notre propos n'est pas de dresser un éventuel cadre

---

Voir aussi *Arthur Rimbaud, Œuvres complètes*, La Pochothèque, 1999 (édition établie par Pierre Brunel), notamment la note 9 de la page 411 et la note 6 de la page 412. Pierre Brunel remarque que le mot « hyène » proféré par Satan (dans le prologue sans titre d'*Une saison en enfer*) renvoie directement au terme « bête féroce » utilisé par le narrateur pour stigmatiser sa révolte quelques lignes plus haut. Brunel établit un parallèle avec le poème « Honte » de Rimbaud, où le poète s'ordonne à lui-même à la manière de Satan dans la *Saison* : « Tant que la lame n'aura / Pas coupé sa cervelle [...] l'enfant / Gêneur, la si sotte bête / Ne doit cesser un instant / De ruser et d'être traître / Comme un chat des Monts-Rocheux; / D'empuantir toutes sphères! / Qu'à sa mort pourtant, ô mon Dieu! / S'élève quelque prière! ». Sur la base de cette correspondance, on peut envisager l'injonction satanique comme une voix qui vient du narrateur lui-même et le débat qui s'ouvre à la fin du prologue de la *Saison* comme un débat intérieur qui est non sans évoquer celui du Rebelle de Césaire et renvoyer à la descente poétique en soi mentionnée dans la remarque de Sartre, déjà citée.

[132] Pour une analyse approfondie du motif de la descente aux enfers dans la littérature du vingtième siècle, voir Evans L Smith, *op. cit.* Pour un éventail d'essais traitant de l'influence de Dante sur la littérature moderne, voir Nick Havely (ed.), *Dante's Modern Afterlife : Reception and Response from Blake to Heaney* (New York : St. Martin's Press, 1998).

[133] Evans L Smith traite cette question de manière détaillée dans son livre *Rape and Revelation: The Descent to the Underworld in Modernism*, (Lanham: University Press of America, 1990), où il se penche sur les œuvres de Y. B. Yeats, de T. S. Eliot, d'Ezra Pound, de D. H. Lawrence, de James Joyce, et de Freud, entre autres.

historique de la question ni de mettre en évidence tous les antécédents que l'on pourrait identifier dans cette œuvre de Césaire.[134]

Si l'hypotexte orphique nous paraît indéniable,[135] une *catabase* en particulier, à savoir celle de Dante dans *La Divine Comédie,* semble se distinguer par le poids de son influence sur la représentation de l'enfer dans *Et les chiens se taisaient.*

Le choix de cet hypotexte comme fil conducteur de notre analyse peut paraître tendancieux dans un premier temps. L'association que fait Sartre entre l'œuvre de Césaire et la catabase orphique est très connue et souvent évoquée. Toutefois, le trajet que fait Dante en enfer nous semble être en accord, plus que toutes les autres catabases greco-romaines, avec la descente en enfer du protagoniste de *Et les chiens se taisaient*. En effet le parcours imaginaire du Rebelle peuplé des âmes souffrantes de la traite, et qui donne à voir les douleurs les plus insondables de l'expérience humaine, évoque un parallèle avec le parcours catabatique de Dante plus qu'avec celui d'Oreste, d'Ulysse, ou de tout autre héros greco-romain.

---

[134] Ce n'est pas notre propos ici même s'il s'agira dans un travail ultérieur de montrer de manière détaillée comment la catabase a été mobilisée pour articuler certains des événements les plus tragiques du vingtième siècle et de mettre de telles articulations (par exemple, celles de Primo Levi) en rapport avec la représentation de la traite chez Césaire.

[135] L'influence de l'hypotexte orphique sur *Et les chiens se taisaient*, en particulier, n'a été commentée dans aucune des études sur la pièce que nous avons pu consulter, même si Jean-Paul Sartre a signalé très clairement l'influence du motif orphique sur l'imaginaire poétique de Césaire (Sartre 1948). Les analyses des hypotextes gréco-romains de *Et les chiens se taisaient* tendent à se concentrer sur les échos que l'oratorio dramatique entretient avec *La Geste des Atrides* et *Le Prométhée enchaîné* d'Eschyle (Roger Toumson 1994, Gregson Davis 1997, Albert James Arnold 2013). De fait, à notre connaissance, aucune étude ne s'est penchée directement (du moins de manière détaillée) sur la catabase dans *Et les chiens se taisaient*. C'est à regretter pour une pièce qui déploie indéniablement le motif, d'autant que des allusions à la catabase foisonnent en ce qui concerne *Le Cahier d'un retour au pays natal* (Emily Greenwood 2011, Justine McConnell 2013) *Ferrements* (Anne Douaire 2010) et d'autres œuvres poétiques de Césaire (Hénane 2008).

De plus, les affiliations avec la *Divine Comédie* de Dante sont particulièrement fortes quant à l'aspect formel de l'enfer césairien. Dès le lever de rideau, l'atmosphère de l'"oratorio lyrique" de Césaire est celle d'un gouffre au fond duquel des prisonniers attendent, sans pouvoir sortir, la mort :

> (Le rideau est levé.)
>
> (Dans le barathre des épouvantements, vaste prison collective, peuplée de nègres candidats à la folie et à la mort ; jour trentième de la famine, de la torture et du délire.)
>
> *Et les chiens se taisaient*, p. 9

L'aspect de ce lieu de torture évoque celui de l'enfer dantesque dont la forme est celle d'un entonnoir ou d'un cône renversé, peuplé d'âmes souffrantes en proie aux pires tortures et souffrances. D'ailleurs, par sa forme même, l'"oratorio" de Césaire évoque le caractère inexorable de la souffrance et de la douleur de l'*Enfer*. Tout au long de l'œuvre le Rebelle voyage dans une géographie apocalyptique constituée d'un univers marin et terrestre où foisonnent des animaux et des insectes mortifères à dards ou à venin – bothrops, araignées, scorpions, etc. – ainsi que de nombreux autres animaux dangereux ou hostiles.

Dans la *Divine Comédie*, dont l'imaginaire a marqué celui de Césaire, le portrait de l'enfer que dresse Dante frappe le lecteur par l'intensité des effets rhétoriques des descriptions: le poète cherche à nous faire ressentir les rigueurs absolues du monde infernal, le caractère inexorable d'une prison à laquelle on ne saurait se soustraire; et il façonne ce portait à plusieurs niveaux et avec une éclatante et perturbante efficacité. En effet, la description de la descente occupe 31 chants de la *Comédie*. Les neuf cercles concentriques de l'enfer, dont les plus bas sont séparés par d'immenses précipices, se rétrécissent à mesure que l'on s'enfonce dans cet abîme de la douleur. Les tortures subies par les damnés, séparés dans ces cercles selon la nature du péché commis, se font de plus en

plus horribles au fur et à mesure de la descente vers le domaine où Lucifer est embâclé dans les glaces du Cocyte. Monstres et damnés grouillent dans ce monde terrifiant et répugnant dont les descriptions produisent un effet d'entassement destiné à nous faire éprouver la profondeur et l'inexorabilité absolue du parcours, déjà annoncées par l'inscription sur la porte de l'Enfer :

> Per me si va nella città dolente,/ per me si va nell'eterno dolore./ per me si va tra la perduta gente (...) Lasciate ogni speranze voi ch'entrate" *(Par moi on va vers la cité dolente ;/ Par moi on va vers l'éternelle souffrance ;/ Par moi on va chez les âmes errantes/ [...] Vous qui entrez, abandonnez toute espérance*.[136]

Comme le poète de la *Divine Comédie* qui s'attache à faire ressortir la profondeur et la pénibilité de la descente, Aimé Césaire nous dépeint la laideur géographique et morale qui va s'approfondissant au point d'être physiquement ressentie par le Rebelle au fur et à mesure de ses visions dans l'espace de l'ombre. Le voyage spirituel qu'effectue le héros césairien a pour cadre ce cachot ténébreux rempli de cadavres (p.40) et peuplé "des grandes ombres de l'hallucination et des sombres réalités du cauchemar " (p.112) mais son lugubre pèlerinage imaginaire lui fait traverser les géographies du bouleversement du monde de ses ancêtres – la mer, la terre d'Afrique et la nouvelle. Le lecteur est frappé par l'aspect dangereux des paysages et par leur sauvagerie. Il s'agit d'un parcours marqué par des images de morbidité et de dégradation du monde du Rebelle, par les champs lexical et sémantique créés autour du sang et de la chair; par l'abjection, par la hideur et par la démesure et l'excès surréalistes; par l'atmosphère de dysphorie créée par un foisonnement d'animaux et d'insectes hostiles.

[136] Dante, *L'Enfer*, trad. Jacqueline Risset (Paris : Flammarion, 1985), Chant III 1-9.

Catabase et écriture poétique

Césaire déploie le motif de la *catabase* dans *Et les chiens se taisaient* pour évoquer une initiation à l'écriture, à l'art, à la création mais aussi une initiation à l'action pour celui qui doit souffrir et mourir pour que sa communauté renaisse. Autant dire que l'idée d'initiation par la *catabase* se rapporte à une fonction testimoniale du héros ou du poète. Cette fonction est évoquée pratiquement dès le début de l'Acte I – dans les premiers énoncés de l'Amante, personnage qui semble incarner les pulsions de vie du Rebelle et s'opposer à ses pulsions sacrificielles. Dans la réplique que voici, qui est une question posée au Rebelle, l'Amante exhorte celui-ci à ne pas céder à la mort, à renoncer à ses pulsions de martyre en évoquant le devoir qui lui incombe:

> …les huîtres perlières sans nous sous le couvercle du
> temps apaiseront-elles de longs gestes dormants
> le serpentement de la blessure obscure ? (p.13)

Les sèmes métaphoriques "couvercle du temps" (basé, lui, sur l'image de la coquille de l'huître) et "blessure obscure" évoquent la mémoire traumatique de la Traite, en ce que l'allusion à la créature marine suggère la scène de la mer. Ces sèmes représentent le constat à la fois d'une difficulté et d'une nécessité de se souvenir. Le syntagme "serpentement de la blessure obscure " semble comporter une allusion à l'acte d'écrire dans la mesure où il suggère le frayage d'un chemin créateur à travers un paysage difficile: il s'agit pour le poète de trouver son propre chemin dans un terrain psychique marqué par la dislocation et la souffrance accumulées par l'histoire. Il n'est pas sans évoquer "l'étroit sentier de houle" de Césaire "dans la brouillure des fables"[137].

[137] Du poème "Mémorial de Louis Delgrès", du recueil *Ferrements.* Dans sa thèse de doctorat,

Or la brouillure des chemins et le passage à travers des sentiers ombreux est un trope important dans *moi, laminaire…* La flore y est souvent entrelacements d'arbres et de racines, et l'atmosphère souvent brumeuse. D'ailleurs, la notion du serpentement est évoquée dans le poème "Algues" du même recueil où Césaire compare sa poésie à la laminaire, l'impulsion poétique ("la relance") étant associée à l'afflux des eaux qui fait serpenter cette algue: si l'archipel Caraïbe est un labyrinthe, il semble bien que seules ces algues permettent d'y cheminer grâce à leur serpentement avec lequel il faut se confondre (dans l'afflux des eaux) pour pouvoir revenir du fond de la mer. Césaire ramène sans cesse la poésie au lieu de la blessure fondamentale – à la mer. La créature marine à laquelle s'identifie le poète dans ce recueil (la laminaire) est un organisme faisant partie du chaînon le plus élémentaire des créatures de la mer, comme pour indiquer que cette régression à l'informe, au pré-humain, était la seule métaphore capable de rendre compte du raturage de la mémoire du lieu et de la vie d'avant la traite, raturage qui déshumanise l'homme. Les créatures marines morphologiquement inférieures qui peuplent son œuvre, y compris *Et les chiens taisaient* (l'algue laminaire, l'huître perlière, le madrépore, etc.) sont dotées d'une force agissante ("la vertu de l'écume") qui impulse la poésie, et qui lui donne puissance et vertu : "la relance/ se fait/ algue laminaire"[138]. Cette descente dans les profondeurs abyssales de la mer est un parcours catabatique qui donne naissance à la poésie, qui active les formes profondes de l'imagination.

---

Patrice Malik Noël-Ferdinand fait un constat similaire à propos du poème « Origins » de Derek Walcott qui a, d'ailleurs, comme épigraphe un vers que Walcott tire du poème de Césaire mentionné ci-dessus et qu'il traduit en anglais. Il s'agit du vers « l'étroit sentier de houle dans la brouillure des fables » que Walcott traduit par « narrow path of the surge in the blur of fables ». Voir Partice Malik Ferdinand, « *Omeros*, Aimé Césaire, la mer : paysages antillais du détour dans la poésie de Derek Walcott », Thèse, Université Paris III, 2010, p.93.

[138] Les derniers vers du poème "Algues", du recueil *moi, laminaire…*

Mémoire et écriture sont ainsi liées par l'inscription d'une trace qui est mnésique mais aussi matérielle en ce qu'elle se manifeste dans la forme de l'écriture : pour montrer le trouble de l'Africain déporté vis-à-vis de son nouveau pays, Césaire fait appel à des images de dérèglements géographiques et cosmiques. Ces images qui reviennent souvent participent de l'obsession tant consciente qu'inconsciente de l'enracinement. On peut citer, à titre d'exemple, ces vers du Rebelle à la page 13 :

> Le parfum de la mandragore s'est séché ; la colline chasse sur ses
> aussières ; les grands remous des
> vallées font des vagues ; les forêts démâtent, les
> oiseaux font des signaux de détresse où nos corps
> perdus bercent leurs épaves blanchies.

On assiste à des images cataclysmiques, apocalyptiques. Le personnage se remémore sans doute le cataclysme de la traversée du bateau négrier car il assimile le dérèglement aux corps perdus dans la sépulture marine. L'inscription de cette trace, de ce dérèglement est métaphorisé par la colline qui chasse sur ses aussières, par les remous des vagues; l'île devient le bateau premier. En outre, cette inscription suscite l'écriture et inversement; elle est métaphorique dans la mémoire et effective sur la page dans le rythme, dans le saccadé des mots. Le rythme heurté et saccadé, résultant à la fois de la longueur hétérogène des syntagmes, de leur multiplication et du débit rapide d'énonciation suggérée par la ponctuation (l'usage du point-virgule), la flore soumise à la plus étrange métamorphose ("la forêt se démâte"), suggèrent un univers qui se déchaîne. Comme s'entremêlent les éléments de la nature (mandragore, collines, vallées, forêts, oiseaux, corps), la dysphonie en [s] et [ch], fricatives sibilantes, décuple la sensation de chaos. L'écriture ici se fait

langage d'un tracé dans une nature – elle fonde un schéma narratif qui se veut le reflet d'une histoire traumatique et chaotique. Les mots "chassent", "remous" et "vagues" sont des sèmes qui nous permettent de saisir la scène d'écriture que surdétermine le cataclysme de la Chute, de la Traite, de la rupture et de la déchéance. Les géographies du trauma s'inscrivent ainsi comme des géographies génétiques: la poésie rejoue sans cesse la scène inaugurale: "une faim chaque nuit les réveille parmi le madrépore" (p.38). L'impossibilité de savoir ce qui s'est passé à la source, d'y revenir, est ce qui impulse l'écriture. Il s'agit de toujours chercher, de toujours essayer de réactiver le souvenir dans un geste éternellement recommençant.

On peut, à cet effet, lire aussi ces vers de la page 16 : "Oh, mes amis, il suffit : je ne suis plus que pâture ;/ des squales jouent dans mon sillage". Le vers s'inscrit sur la page comme le frayage d'une trace dans la houle. L'énonciateur n'est "plus que pâture" car broyé par les squales. Mais le sillage, son sillage, qui évoque sans doute le sillage du négrier, est la scène de l'écriture. Le sillage du corps, victime ravalée de la traite, est le "sentier de houle" du poème.

Ainsi, des liens forts entre écriture, blessure (ou trauma) et descente catabatique se dessinent-ils dans la nature et dans son dérèglement. Entre référence au paysage de la terre et à la géographie de la Traite (aux vagues, aux mâts du navire, aux corps perdus), les origines chantées par le Rebelle sont des origines d'un trauma aux facettes multiples. Aux yeux de Césaire, l'entreprise épique antillaise peut s'enraciner dans de telles origines. Ce paysage valorisé par le renversement dialectique de l'honni en une esthétique créatrice charrie le terrain neuf, singulier, d'un espace poétique distinctif: cette géographie surréelle dont se fait écho la nature déréglée, où le paysage est un étrange hybride de terrain et d'espace maritime et où la spatialité se trouve suspendue. Le geste adamique nomme l'entour, brouille les signes, comme pour prendre possession de son temps et de son espace chaotiques.

Cette géographie est un gouffre. Non seulement la mer où se perdent des milliers d'esclaves est-elle représentée comme un abîme au fond duquel le héros tente de cheminer, mais la terre nouvelle, l'inconnue, constitue, avec l'espace de la mer, un gouffre spatio-temporel pour le "migrant nu", l'ancêtre du Rebelle. Ainsi l'image pélagique lancine dans la conscience poétique et est souvent conduite dans des champs sémantiques divers, notamment le champ de l'animalité où se manifestent d'étonnantes métamorphoses. En effet, le souvenir maritime constitue le réseau d'images de base sur lequel s'échafaudera toute la géographie infernale de *Et les chiens se taisaient*. Les manifestations surréalistes de la mer, synesthésiées, métamorphosées, sont des moyens par lesquels le poète cherche à retrouver les couches profondes de l'inconscient collectif. De fait, ces manifestations pélagiques englobent les géographies terrestres et portent les signes d'inspiration dantesque à l'origine de tout son bestiaire d'épouvante où la sphyrène (p. 37) côtoie le squale et la scolopendre venimeuse (p. 41), images qui renvoient à la terre peuplée de fourmis chez Dante ou qui font écho aux démons tortureurs du huitième cercle de l'*Enfer* ; la grotesque araignée tisserande évocatrice du monstre Géryon, symbole de la douleur et de la souffrance infernales; le chien dévoreur et autres animaux féroces et menaçants (le requin, la sphyrène, etc.).

À travers toute l'œuvre, l'agitation et le pullulement bestiaires prédominent, car ils sont aptes à rendre la violence de cet univers des colons et des colonisés: ces images, témoignent de l'angoisse pathologique et quasi-obsessionnelle du Rebelle vis-à-vis d'un monde de cruauté et de violence sauvage, comme cela apparaît dans ses visions telles que:

> ... le tam-tam crache des sauterelles de feu et de sang… (p.57)
>
> …des dogues le poil sanglant… (pp. 77-78)
>
> …
>
> ce pays mord : bouche ouverte d'une gorge de feu

> convergence de crocs de feu sur la croupe de
>
> l'Amérique mauvaise (p.83)

Le premier énoncé du Chœur, prononcé sur un ton menaçant, est le suivant : "L'île raidit ses pattes d'araignée venimeuse sur la gadoue des baracoons" (*Et les chiens se taisaient,* p. 9). Dans cette image grotesque d'une facture typiquement surréaliste, l'île où se situe la "vaste prison collective, peuplée de nègres candidats à la folie et à la mort" (*ibid*) se transforme en insecte malveillant (une "araignée venimeuse ") qui meurt infecté de hargne et de ressentiment et raidissant ses pattes dans le décor des baracoons (l'entrepôt des captifs de la traite) avec sa "gadoue", excréments de ces futurs esclaves rassemblés en troupeau. La sentence de mort du Rebelle, avec laquelle s'ouvre cette œuvre théâtrale, est, elle aussi, symbolisée par l'araignée, la " tisseuse aux bons bras " (*ibid,* p. 13), qui est associée à la symbolique de la mort à travers *Et les chiens se taisaient.*

Dans le trauma tourbillonnaire du souvenir maritime, le requin "alimente les images oniriques de cruauté et les pulsions carnassières irraisonnées".[139] Dans les ténèbres glauques de la mer, les requins guettent patiemment les corps des esclaves jetés par-dessus bord le bateau négrier dans une atmosphère où déjà pourrit la chair des esclaves ainsi broyés :

> ... dans les cavernes désireuses du sommeil des babines de requins s'agitent en rêvant de chasse et de carcasse. Bien sûr les filets protecteurs ne jouent plus : à contre-flot sur les murs de la mer dans le paroxysme du remugle les céphalopodes tricotent leurs pattes attendent et crient … (pp.19-20)

[139] René Hénane, *Césaire et Lautréamont : bestiaire et métamorphose* (Paris : L'Harmattan, 2006), p.149.

Les sifflantes (“s’agitent”, “chasse”, “carcasse”) renforcent la sensation d’effroi que produit dans le champ de l’imaginaire ce bestiaire d’angoisse, imitant éventuellement le bruit sifflant qu’émettent certains requins.

Le bestiaire de Césaire fait écho à celui de Dante ; même si les animaux changent, leur fonction demeure la même : aider le poète à prendre possession d’un temps-espace chaotique, désastreux, bouleversant ; l’aider à s’enraciner dans un espace associé avant tout à l’atrocité, à la domination, à l’esclavage; lui permettre, finalement, de façonner une poétique de représentation de lui-même basée sur une esthétique de la douleur revalorisée. Comme Dante dans la *Comédie*, Césaire fait surgir, par des images porteuses de rêve, un monde délirant qui parle mieux que la parole raisonnée, d’où la prédominance de l’image hallucinatoire. L’imprégnation dantesque a pour fonction de réveiller le chaos; le génie de Césaire est de contraindre ce chaos à devenir forme.[140]

Séparé du reste de son peuple, le Rebelle est investi, comme le héros de la *Comédie*, d’une mission, celle de témoin oculaire au milieu des hommes: en parcourant le monde infernal que sont la mer et la terre d’esclavage, il voit, il entend, il parle :

> j’entends des cris d’enfants dans la case noire…
>
> et les petits ventres pierreux pommés en leur mitan
>
> du nombril énorme se gonflent de famine et du noir
>
> migan de la terre et des larmes et de la morve et de l’urine (p.93)

[140] Ici, nous adaptons la célèbre expression de Nietzsche que celui-ci emploie dans sa définition du “grand style”, c’est-à-dire la volonté de puissance en musique, dans un fragment posthume de 1888 où il écrit : “Ce style a de commun avec la grande passion qu’il dédaigne de plaire, qu’il oublie de persuader, qu’il commande, qu’il veut… Maîtriser le chaos que l’on est, contraindre son chaos à devenir forme…”. “Volonté de puissance considérée comme un art. ‘La Musique- et le grand style’” in F. Nietzsche, *Fragments posthumes : début 1888-début janvier 1889* (Paris, Gallimard : 1977), p. 94.

C'est un Adam créateur qui nomme les éléments de son monde aux origines exécrées, l'image d'Aimé Césaire qui inaugure une poésie sur le sol même de la blessure originale.

L'exploration de la mer – l'obsession des traces d'un irrécupérable passé traumatisant, mais aussi de l'informe, du pré-humain – suggère une recherche d'un ordre possible joignant le passé et le présent. En outre, la logique inextricable et chaotique des géographies maritimes et terrestres qui se superposent ou se télescopent reflète la condition créole antillaise : les dynamiques de narration du Rebelle sont destinées à chercher une connexion à son entour en cherchant sa voie à travers un oubli qui fait violence.

*Philosophie de la Relation ou « dépassement d'une contradiction »*

En reconfigurant le gouffre comme un réseau poétique à part entière, Césaire ouvre l'espace de la traite et de l'esclavage, qui est envisagé encore par certains à travers les polarités colonisateur/colonisé[141]. La reconception de la traversée atlantique se trouve au cœur d'un projet de réformation mythique. En articulant le concept d'une identité caribéenne transocéanique autour de celui de la "renaissance atlantique," le poète plaide pour une modernité neuve et singulière, qui, à l'âge de la mondialisation, revêt toujours une grande importance de par sa promotion d'un paradigme relationnel valable pour le monde. Le principe du gouffre créateur ouvre le champ à la théorie de la Relation avancée par Édouard Glissant et qui se présente comme une alternative aux modèles analytiques qui ne considéreraient cette œuvre qu'au sein d'une poétique de la négritude.

De fait, ce "principe du gouffre" met en question l'adéquation des cadres théoriques qui conçoivent l'espace identitaire césairien comme étant principalement anticolonial, selon une

[141] Nous pensons notamment à la demande de réparations pour l'esclavage auprès du Royaume-Uni, en marche au niveau de l'état dans plusieurs pays anglophones de la Caraïbe, membres de la CARICOM, et à des revendications faites à cet effet auprès de la République Française par des groupes d'intérêt au cours des dernières années.

logique de rapport aux pouvoirs colonisateurs qui est essentiellement de réponse. La Relation est, selon nous, un paradigme qui permet d'illustrer les dynamiques de fertilisation et de créolisation qui font de la poétique de Césaire dans *Et les chiens se taisaient* une poétique-monde, la liant aux espaces même de l'impérialisme et la désignant fondamentalement comme un espace de rencontre et d'ouverture. Car en conférant une nouvelle valeur au "gouffre", en le désignant comme un élément fondateur et créateur de son esthétique caribéenne, la poétique de Césaire transcende effectivement les dichotomies essentialistes suggérées par la pensée de la Négritude. L'intermédiarité spatiale et géographique fournit les bases du syncrétisme des formes, des apports culturels, des lieux, des espaces et des temps que l'on trouve dans cette œuvre clé de Césaire. En d'autres termes, le motif du gouffre et de la descente aux enfers fonctionne comme une structure allégorique permettant au poète de négocier les différents fils culturels et traditions réunis par un passé double**;** il fonctionne ainsi comme une allégorie de l'art même du poète.

Il faut voir la force de la Relation dans les nœuds où se rencontrent le poids de l'histoire et l'articulation césairienne de la recherche inlassable d'une forme poétique à même de composer avec la nature chaotique et imprévisible de ce vécu – dans la volonté de se réinsérer dans le monde : l'esthétique poétique qui aide le poète à trouver sa place dans le monde participe de cette philosophie de la Relation. Ce qui est opaque, mystérieux, traumatisant, "trace fondamentale,"[142] ne trouve pas son expression dans la logique ou dans le langage rationnel; en revanche, il modèle et nourrit le langage qui est son expression. Ainsi, le vertige collectif antillais se manifeste au niveau de la création littéraire dans le vertige du langage et de la représentation. C'est un genre d'écriture de la démesure. Qu'est-ce à dire ? Que pour réclamer une place à la lumière du monde, l'homme

[142] Édouard Glissant, *L'Intention poétique* (Paris : Seuil, 1969), p.171.

doit naître à lui-même. Il commence par "découvrir son pays"[143] avec tout ce qu'il a d'abjection, d'atrocités, de magnificence. Il chante l'abjection et la violence :

hachoirs, mes doux cantiques

sang répandu ma tiède fourrure

les massacres, mes massacres, les fumées, mes fumées… (p.54)

La philosophie du dépassement repose en partie sur une telle attitude, et par cette attitude le héros tente de se débarrasser des contradictions et ombres qui le cernent. Il apostrophe les héros de son passé; sa dépréciation est valorisante, elle érige l'abjection en vertu :

Et vous, chevaliers de la houe,

princesses du vétiver

paladins du coutelas (p.114)

Il évoque la tragédie de l'histoire de son peuple, mais également sa capacité à la surmonter en en tirant de la force, et son statut de héros de l'Histoire :

toutes les violences du monde mort

frappé de verges, exposé aux bêtes

traîné en chemise la corde au cou

arrosé de pétrole

et j'ai attendu en san-benito l'heure de l'auto-da-fé

et j'ai bu de l'urine, piétiné, trahi, vendu

et j'ai mangé des excréments

et j'ai acquis la force de parler

[143] Édouard Glissant, "Aimé Césaire et la découverte du monde", in *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, dir. Albert James Arnold (Paris : CNRS Éditions et Présence Africaine, 2013), pp.1697-1704 (p.1697)

plus haut que les fleuves

plus fort que les désastres (pp. 107-108)

C'est en parcourant son histoire, son pays souffrant, en naissant au spectacle de la douleur la plus basse, que le héros "fait le dénombrement de ce qui est à lui, rien qu'à lui",[144] qu'il naît au monde. C'est dans une telle attitude que le poète se revendique de "la carte du monde faite à [s]on usage, non pas teinte aux arbitraires couleurs des savants, mais à la géographie de [s]on sang répandu" (*Cahier d'un retour au pays natal*) et qu'en échafaudant sa poétique, en partie, sur l'acceptation de l'absurdité, il cherche la rédemption. "[C]'est au sens plein, la 'co-naissance' au monde et à soi-même".[145]

Ainsi, dans le champ mythogénétique qu'est le gouffre, le héros parvient à l'entière possession de lui-même dans la tragédie. Cette conscience tragique est le noyau d'une nouvelle manière d'être, proposée à l'autre. L'ivresse qui se donne forme dans la langue et l'image surréalistes de *Et les chiens se taisaient* (mais aussi dans la figure du Rebelle) marque, à la fois, une rupture psychique avec les structures de l'oppression et la reconstruction d'un espace sur le sol du désastre. Le manque, la déchéance, la rupture, le vide : voilà la matière de la poésie épique de Césaire. Même la nature endolorie, dévitalisée, est invoquée comme un élément doté de puissance. Césaire donne valeur aux éléments les plus pauvres, les plus dépréciés, comme pour indiquer qu'une poésie peut jaillir des formes les plus débiles, des éléments les plus dévalorisés et des histoires les plus honnies. La mort, loin de boucher l'avenir, impulse donc cette poésie dont la

[144] Glissant, "Aimé Césaire et la découverte du monde", p.1697.

[145] Glissant, "Aimé Césaire et la découverte du monde", p.1698. Glissant s'approprie l'expression bien connue de Paul Claudel dont l'essai portant le même titre ("Art poétique; connaissance du temps; traité de la co-naissance au monde et de soi-même; développement de l'église") date de 1907.

création ne saurait être divorcée de l'angoisse pathologique, angoisse primordiale, que l'imaginaire porte en lui. L'instinct dionysiaque, avec sa puissance créatrice primordiale, en face même de la douleur, cette énergie propre à opérer une transmutation de l'angoisse en la définition rigoureuse de la forme apollinienne, est la clé de l'alchimie poétique de *Et les chiens se taisaient*.

C'est dans cette mesure que cette fresque se démarque de celle de Dante, même si elle s'inspire manifestement de son imaginaire. L'œuvre *Et les chiens se taisaient* propose un registre philosophique clairement charpenté autour de la nécessité de composer avec une histoire née dans l'atrocité. La fresque de Césaire cherche à assigner à sa terre une place au monde en lui conférant une valeur de mythe. Le sang, les cris, la hideur, sont toujours rapportés à la "naissance" de la Caraïbe moderne et le poète leur assigne ainsi une part dans le façonnement du mythe qu'il construit. Par ce procédé, Césaire souligne le fait que l'histoire et le mythe, le passé qui garde mémoire de l'oppression comme celui qui offre le moyen de la représenter, sont inextricablement liés. Afin de consacrer la mémoire de l'oppression de son peuple, le poète dépeint l'enfer en fonction de leur histoire commune. Il convoque un mythe occidental pour ré-imaginer cette histoire et en faire un passé à se remémorer, à célébrer, à partager avec le monde.

Le recensement des maux n'est jamais rendu muet ou affadi car il façonne une poétique qui rend compte d'une percée vers le monde, percée désignée sous le terme de "philosophie de la Relation" chez le poète et philosophe Édouard Glissant. C'est de cette percée au monde qu'il est question quand le Rebelle, peu avant de mourir, apostrophe sa terre et son peuple. Dans un passage qui fait écho aux "j'accepte " du *Cahier*, le Rebelle assume pleinement son héritage, mettant un terme à sa recherche spirituelle :

> Terre ma mère j'ai compris votre langage de cape
> et d'épée

mes frères les marrons le mors au dent
mes frères les pieds hors clôture et dans le torrent
ma sœur l'étoile filante, mon frère le verre pilé
mon frère le baiser de sang de la tête coupée au
plat d'argent
et ma sœur l'épizootie et ma sœur l'épilepsie
et mon ami le milan
mon ami l'incendie
chaque goutte de mon sang explose dans la tubu-
lure de mes veines
et mon frère le volcan aux panses de pistolet
et mon frère le précipice sans rampe de balisiers
et ma mère la folie aux herbes de fumée et d'hé-
résie
aux pieds de croisade et de bâton
aux mains d'hivernage et de jamais
et de jujubier et de perturbation et de soleil
bayonnetté (p.118)

De fait, ce passage sonne même comme un manifeste du poète Césaire; tous les éléments fondamentaux qui entrent dans la composition de sa poésie semblent s'y trouver – la terre et le peuple; le sang et les maladies; l'abjection renversée en valeur poétique; les créatures hostiles; le volcan et la thématique de l'explosion. Autant dire le paysage et l'histoire réappropriés dans la fécondation d'un mythe. Enfin, Le Rebelle peut mourir en assumant pleinement son sacrifice, car

dans ces vers où semblent se confondre le dernier témoignage du Rebelle et la voix votive du poète, c'est l'idée du voyage accompli qui est suggéré, du parcours transformateur, de la renaissance du sujet à travers sa douloureuse rencontre avec l'autre.

C'est aussi de la naissance au monde qu'il est question dans les derniers vers de cette œuvre quand meurt le Rebelle, accomplissant son destin tragique. La Récitante prononce, avant de s'écrouler:

> Je suis une de vous
>
> Îles

Le mot "île" suggère le pluralisme, la fragmentation, les plénitudes individuelles. La métamorphose qui s'accomplit dans l'imaginaire signale le désir d'aller vers le monde, de s'étendre, plénitude, vers d'autres plénitudes. Elle signale une distance vis-à-vis du schème de l'impérialisme, lui substituant le schème de l'archipel, la configuration géographique des Caraïbes comme modèle de rapport entre les peuples du monde. En soulignant l'idée de l'archipel, Césaire fait valoir la notion qu'il y a plus de centre ni de périphérie d'autant plus que ce qui est entre les îles – la mer – doit être considéré comme un vecteur de relation. Même si le Rebelle meure, l'œuvre se termine avec l'idée d'un genre d'ascension vers cet idéal utopique; des visions paradisiaques de la Caraïbe remplacent celles qui évoquaient la descente aux enfers :

> *Vision de la Caraïbe bleue semée d'îles d'or et d'argent dans la scintillation de l'aube* (p.122)

On pourrait croire qu'il s'agit de l'*anabase* du poète lui-même qui émerge de l'enfer où son propre voyage d'exploration et de découverte de soi l'avait emmené.

*Et les chiens se taisaient* est une interprétation moderne de la descente aux enfers qui fait de ce mythe ancien une structure métaphorique propre à interroger l'histoire du monde du poète. Ainsi, l'interprétation césairienne se veut à la fois une actualisation de la tradition occidentale et l'affirmation du droit de s'en affranchir; elle illustre parfaitement la volonté césairienne de transcendance et nous présente le remaniement d'une forme ancienne en vue d'une représentation mythique d'une histoire qui, aux yeux de l'auteur, doit faire l'objet d'une évaluation. La *catabase* met au jour une topique archétypale de l'imaginaire qui donne forme et signification à l'œuvre césairienne : il s'agit du motif du gouffre comme, à la fois, disparation et intermédiarité spatiale. Le gouffre est la puissance créatrice de la poésie de Césaire; la *relationnalité* qu'il comporte est une poétique proposée au monde, valable à l'échelle mondiale. Notre analyse a démontré que le *topos* du gouffre ne peut être séparé du thème de la mission poétique de l'écrivain lui-même, de la force créatrice derrière son œuvre, car l'Enfer est à la fois la matière de *Et les chiens se taisaient* et le moyen de la représenter. La descente aux enfers révèle les motifs fondamentaux qui façonnent l'œuvre de l'écrivain.

Le poète antillais travaille sur de l'irréparable. Sa matière, son inspiration, c'est un monde brisé au contact de l'Occident. L'idée même de remonter le fil du temps, de descendre dans les abysses de la mémoire tel que le fait le protagoniste de cette pièce, implique la Relation mondiale. Et de fait, le Rebelle est le reflet du poète lui-même (Aimé Césaire), qui s'attache à réécrire l'histoire de l'unification du monde moderne - vécue par les dominants et les dominés parallèlement, c'est-à-dire, pour les uns en tant qu'expansion impérialiste, pour les autres, comme esclavage, bouleversement spatio-temporel et exploitation – tout en remettant au jour les luttes morales d'un peuple dévalué et ignoré. En effet, ce dénombrement des ruines est ce par quoi le

poète trouve sa place au monde, se réinsère dans le cosmos. Le cri qui naît de la brutale mise en contact des mondes en terre caribéenne est la poussée de cette poétique. La critique de l'Europe colonisatrice, de l'histoire de sa trace dans la tragédie du monde et la tentative, voire la nécessité, de tisser un *épos* à partir de cette tragédie, marquent dans cette œuvre l'intention de la Relation césairienne.

Or la philosophie de la Relation se trame dans la parole poétique. Qui n'est pas un discours linéaire mais doit suivre les détours abyssaux de la mémoire. Césaire, poète à la tête d'une communauté minorée, marquée par la disproportion du temps et de l'espace, réinvente le moment inaugural du monde antillais en tramant sa poétique autour de l'intermédiarité spatiale et géographique. La connaissance du "gouffre" que représentent la traite négrière et son bouleversement spatio-temporel est génératrice non seulement d'une esthétique singulière qui donne naissance à la poésie de Césaire mais aussi d'une connexion profonde et durable au monde chez le poète et chez son peuple.

Correspondances de l'œuvre de Walcott avec celle de Césaire

Tout comme Césaire, Walcott se heurte au problème fondamental de la privation d'Histoire au sein des Caraïbes. La « Traversée du Milieu » qu'effectue Achille en sens inverse dans *Omeros* suscite des comparaisons avec la catabase du héros de *Et les chiens se taisaient.* Les visions qu'a Achille du fond de la mer évoquent directement celles qui obsèdent le Rebelle : leur caractère grotesque, leur foisonnement, leur onirisme se rapporte à un état d'angoisse qui relie les deux protagonistes :

> The shreds of the ocean's floor passed him from corpses
> that had perished in the crossing, their hair like weeds
> their bones were long coral fingers, bubbles of eyes

watched him, a brain-coral gurgled their words,
and every bubble englobed a biography,
no less than the wine-bottle's mouth, but for Achille,
treading the mulch floor of the Caribbean Sea,
no coins were enough to repay its deep evil. (*Omeros,* VIII, II, 22-29)

Il y a une accumulation de sons qui évoquent la suffocation des noyés : «bubbles of eyes », « gurgled », « every bubble ». Circulant dans ce cimetière marin, Achille, comme le Rebelle, tente de trouver une clé des origines ; en revivant le traumatisme de ses ancêtres, il essaie de rapiécer l'histoire de ce qui s'est déroulé durant la traite, d'avoir un lien vers ses pères en sondant les profondeurs de la sépulture marine. Cependant, comme le héros de Césaire, il n'en trouve jamais.

Toutefois, les visions d'Achille au fond des mers n'ont pas le même degré de violence que celles du Rebelle ; sa plongée ne revêt pas le même caractère inexorable que la catabase du héros de Césaire. Grotesques et douloureuses, elles donnent le sentiment d'une géographie que l'on parcourt dans le but de l'observer qu'un monde dont on ne peut pas se soustraire. Elles inscrivent l'idée du vide chère à Walcott et sont en accord avec le sens et l'articulation que Walcott tend à donner au « gouffre » à travers son œuvre.

Sans nul doute, pour Walcott, le « gouffre » est un principe créateur qui rejoint les visions de Césaire, même si l'abyme de la non-histoire est représenté plus souvent chez Walcott comme un vide que comme une descente aux enfers. Dans le poème *Origins*, Walcott fait l'éloge de la table rase historique de l'archipel (« Blank pages turn in the wind » [« Origins », I, 11]), à laquelle il assimile la sienne propre :

The flowering breaker detonates its surf.

White bees hiss in the coral skull.

Nameless I came among olives of algae,

Foetus of plankton, I remember nothing (« Origins », 1-4)

Ainsi, l'écrivain exprime poétiquement ce qu'il fait valoir dans la célèbre querelle qui l'oppose à V.S. Naipaul. L'écrivain trinidadien reprend dans son essai *The Middle Passage* certaines observations de James Anthony Froude, historien britannique du XIX$^{ème}$ siècle, qui étayent sa description des Caraïbes comme une zone de désolation : « history is built around achievement and creation ; and nothing was created in the West Indies »[146]. Pour Walcott, cependant, cette table rase est comme une page vierge de toute inscription qui offre la possibilité de créer, de nommer les choses. L'auteur énonce ainsi sa théorie de la *poesis* caribéenne ; comme il le fera à maintes reprises (dans *Another Life, Omeros, The Star-Apple Kingdom*, entre autres endroits*),* Walcott représente l'acte de création poétique comme une esthétique façonnée à partir de l'absurde de la vie et de l'histoire. Il fait état, ainsi, d'une conception à la fois glissantienne de la positivation de l'histoire et d'une vision nietzschéenne de la création artistique qui le relie à Aimé Césaire.

Or, le « principe du gouffre » dans sa déclinaison walcottienne trouve aussi à s'illustrer dans le théâtre, notamment dans la fresque épique *Drums and Colours*, qui est une mise en abîme dans laquelle des carnavaliers caribéens entreprennent un voyage imaginaire à travers l'histoire, en en dramatisant les pans officiels, qu'ils « déplaceront » parfois, de manière irrévérencieuse, par des récits moins reconnus ou, simplement, imaginaires. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, le carnavalesque facilite la prise d'espace, l'affirmation de soi. Le voyage imaginaire qui parcourt, à rebours, le « Passage du Milieu » est ce qui donnera forme à identité des personnages, en les confrontant à une histoire honnie qu'ils doivent faire leur.

[146] V.S. Naipaul, *The Middle Passage*, Picador, London, 1962, p. 29.

## Section B – Effectuer la descente en soi-même : Césaire et le surréalisme

Dans la construction du travail poétique de Césaire, le langage est un autre outil grâce auquel l'auteur tente d'avoir une prise sur la non-histoire. Dans le domaine du langage, Césaire tente d'appréhender les aspects les plus lancinants du réel antillais. La matière du poète est un monde aux repères bouleversés et auxquels il doit donner forme. Dans cette démarche, le surréalisme est un outil essentiel.

La surréalisation de la parole poétique dans l'œuvre césairienne s'accomplit toujours avec une référence explicite ou allusive à la révolution, non seulement culturelle et épistémologique mais aussi poétique. Elle repose sur certains procédés, notamment lautréamotiens, qui furent renforcés chez Césaire suite à son heureuse rencontre avec Breton. Parmi ces pratiques qui commandent l'esthétique de *Et les chiens se taisaient*, se trouvent le procédé de l'écartèlement de l'image, où Césaire tire des mots de champs sémantiques sans rapport les uns avec les autres, et, en les accolant, crée ainsi un choc poétique qui renforce systématiquement les thématiques centrales de cette œuvre. Prenons à titre d'exemple des syntagmes du type « troupeau de coups de fouets » (45) et « peuplement de couis »[147] (73) qui, fréquents, rendent plus précise la sensation visuelle que nous procurent ces images de violences pratiquées contre les esclaves ; leur foisonnement témoigne d'ailleurs du souvenir obsédant de ces violences qui ensauvage l'esprit du Rebelle. Nous pouvons aussi mentionner des phrases du type « le jour est dans la nuit empoisonnée une ville qui se ferme » et des syntagmes du genre « cataclysme à la tête de scalp », qui contribuent, quant à elles, à brosser un tableau d'une géographie bouleversée, qui, poétiquement, est important dans la mesure où le poète annonce la déréliction du pays ancien et inaugure un nouveau pays, qui sera bâti toutefois à

[147] recipients vides, faits du fruit du calebassier.

partir des détritus de l'ancien. On est donc en droit de parler de « surréalisme populaire » non seulement en ce que les procédés surréalistes de Césaire s'enracinent dans le réel antillais mais aussi dans la mesure où ils marquent leur affinité avec la poétique de l'oralité créole au sein de laquelle il y a une attention portée à l'illustration de la démesure du temps-espace caribéen. C'est l'argument que nous développerons dans la deuxième partie de ce chapitre.

À travers le surréalisme, Césaire a pu faire rendre à la poésie toutes les possibilités imaginaires que portait en lui ce mouvement. L'une de ces possibilités était de renverser la valeur du rationalisme. On ne saurait s'étonner que le surréalisme de Césaire revête si fortement ce caractère antirationaliste puisqu'il participait étroitement de la volonté qu'avait l'auteur de s'ériger contre les valeurs européennes qui régissaient la vie et la culture et qui, avant tout, contribuaient perversement à la domination des peuples colonisés. Il s'agit, d'ailleurs souvent, d'instrumentaliser l'antirationalisme et d'en faire, dialectiquement, une valeur dans la poésie, comme dans cet exemple :

> LE REBELLE
>
> …et la mer
>
> est feuillue, et je lis du haut de son faîte un pays
>
> magnifique, plein de soleil… de perroquets… de
>
> fruits… d'eau douce… d'arbres à pain (67-68)

Dans cet exemple, la mer est extraite de sa géographie propre et, inversement, les feuilles, la forêt magnifique avec ses perroquets, ses fruits, son eau douce et son arbre à pain quittent leur champ propre et se retrouvent dans celui de la mer. On pourrait y voir une tentative de positiver la mer, géographie généralement si négative, de reprendre en main sa terre, toutes ses géographies. Ce que l'on peut affirmer, sans risque d'erreur, c'est que cet antirationalisme qui féconde le verbe

« anarchique » de cette œuvre ne confirme son affinité avec le surréalisme que dans le mesure où il repose sur une condition quasiment obsédante dans l'écriture de Césaire : « la brisure d'une nature démenée».[148] Il y a quelque chose de violent dans cet espace géographique dont l'écho se fait sentir dans la violence de l'espace littéraire. On ne saurait s'étonner que cette topique revête un manque d'harmonie, qu'elle fasse preuve d'un dérèglement. C'est pourquoi l'image surréaliste qui comporte la synesthésie, la métamorphose et l'anthropomorphisme des objets de la nature, l'accolement disparate et l'écartèlement des images ont de l'attrait aux yeux de celui qui veut aller au-delà du réalisme factice, car chez Césaire « le réalisme, c'est-à-dire le rapport logique et consécutif au visible, plus que partout ailleurs trahirait la chose signifiée » (*ibid*). Pour traduire la démesure métaphysique qu'éprouve l'homme vis-à-vis de sa terre, seules des images poétiques du dérèglement tellurique suffisent. Ainsi, la nature se révolte, infectée de la hargne du Rebelle :

LA RÉCITANTE
quelle nuit ; quel vent ; c'est comme si le vent et
la nuit s'étaient furieusement battus : de grosses
masses d'ombre s'écroulent avec tout le
panneau du ciel et la cavalerie du vent se précipite
au vol fouetté de ses cent mille bournous (109)

LA RÉCITANTE
des malédictions écrasées sous les pierres
palpitent en travers du chemin avec de lourds yeux

[148] Édouard Glissant, "Aimé Césaire et la découverte du monde", in *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours,* dir. Albert James Arnold (Paris : CNRS Éditions et Présence Africaine, 2013), pp.1697-1704 (p.1703)

de crapauds ; un grand bruit dément secoue l'île
par le ciel, les os tragiques se déroulent contre
nature, une nuit mal drainée et malsaine fait
le tour du monde. (110)

L'accolement disparate de morphèmes – et dans cette catégorie nous incluons l'usage de la synesthésie - a aussi son rôle à jouer dans cette poétique surréaliste. Il traduit un vertige, une sorte de liberté absolue qui voit en l'accumulation la parfaite mesure poétique (voir Glissant, *Discours antillais,* 152) :

LE REBELLE
« il y a dans ma tête […]
des miaulements entre-croisés giclés très près du
bâillon
mes années convulsées peintes en feu
des plaques tournantes de marécages de cratères
de fillettes violées
Il y a dans mes oreilles
le peloton d'exécution dans les caponnières du matin. (80)

Ce qui peuple l'esprit du Rebelle, ce sont d'abord des « miaulements », mot qui évoque sans doute la forêt miaulante la nuit (la même « forêt [qui ]miaule » dans le *Cahier)* des cris étouffés des esclaves fugitifs ou rattrapés. Mais ce vers est doté d'une synesthésie binomiale, voire triadique, mêlant l'ouïe (les miaulements), la vue ou le toucher (l'entrecroisement) et le toucher encore (le giclement). Cette synesthésie crée une fulgurance sensorielle qui traduit le bouillonnement du

souvenir. Les vers « des plaques tournantes de marécages de cratères/ de fillettes violées » sont basées sur une extension baroque de l'image de base (« plaques tournantes »), à laquelle s'ajoutent d'autres morphèmes tirés du champ des formations géologiques (« marécage », « cratères »). S'ensuit l'accolement disparate de « fillettes violées ». Le poète nous surprend par cette association de mots, par ce glissement sémantique. Il rassemble l'image du marécage (qui incarne l'image césairienne du chaos des origines), celle du volcan (symbole du ressentiment, de la colère) avec celle du souvenir traumatisant de jeunes Africaines (éventuellement de jeunes esclaves) violées. Ces trois éléments font partie des « plaques tournantes » de son esprit.

Il importe alors de se demander à quoi sert la synesthésie ? Quel est son effet ? Dans la création d'un nouveau modèle perceptuel, la synesthésie occupe une place privilégiée au sein de l'écriture césairienne. Elle participe d'une véritable révolution esthétique et grâce à elle, le poète parvient à déployer une nouvelle manière de voir. Ainsi les vers suivants :

> L'AMANTE
> Embrasse-moi : la vie est là, le bananier hors des haillons
> lustre son sexe violet ; une poussière étincelle, c'est la
> fourrure du soleil, un clapotis de feuilles rouges, c'est la
> crinière de la forêt… ma vie est entourée de menaces de vie,
> de promesses de vie. (p.11)

Le « clapotis de feuilles rouges » mélange sensations auditives et sensations visuelles, invitant à poser un regard neuf sur le monde, à lever ce qu'il y a d'inconnu en lui. La couleur (rouge) est associée à une certaine musique (clapotis). De sorte que couleur, son et toucher sont étroitement liés et permettent chacun l'existence de l'autre : une sensation provoque une autre sensation qui la légitime, la complète, la sublime. Ce n'est pas un hasard si dans cette réplique

« une poussière étincelle » car la rêverie/ l'onirisme des personnages font du paysage un fouillis de sons, de sensations, de lumière, où même les particules infimes reluisent d'un éclat éblouissant. C'est surtout d'une lumière vive, voire virulente qu'il s'agit ; il y a une concaténation de sèmes se rapportant au caractère vif de la lumière : « étincelle », « soleil », « feuilles rouges ». Si du champ sémantique de la virulence émerge l'image d'un paysage violent, voire hostile (les « menaces de vie »), la virulence des couleurs permet tout autant d'imaginer un environnement bouillonnant de possibilités, de vitalité (de « promesses de vie »).

De la même manière, les vers suivants :

> …le vent roule […]des sanglots de peau suante, le vent se
> contamine de fouets et de futailles (77)

Déchaînement de la synesthésie qui entremêle les champs psychologiques dans un lacis accablant. La dystopie s'incarne dans une nature confuse, bouleversée. La rêverie poétique qui commande un si prodigieux usage de la synesthésie est-elle le meilleur accès à ce monde, le meilleur moyen de l'appréhender ?

Une autre possibilité que le surréalisme offre à Césaire sur le plan linguistique était de redécouvrir dans la poétique de l'oralité créole une valeur d'expression et de peupler ainsi son français de qualités propres à cette oralité. Il y a sans doute une démesure métaphysique dans l'expression orale de la langue créole, comme le suggère Édouard Glissant. Le conte, expression par excellence de l'oralité créole, trame sa poétique dans l'espace négatif non-ordonné de l'oubli et de la désorientation**.** Selon Glissant, le conte suit le trajet inverse du mythe qui, en Occident, a le rôle déterminé d'introduire à l'Histoire : « Ce qu'il agresse ainsi, c'est d'abord le sacré du signe écrit » (*Discours antillais*, 151). Le conte est donc « l'anti-écriture » (*ibid*). Le conteur créole et l'oralité créole, d'une manière générale, n'ont pas peur de l'entassement, c'est-à-dire de

l'accumulation baroque de tous les éléments qui peuvent permettre de saisir une situation ou une donnée du réel. Selon nous, Césaire déploie dans *Et les chiens* une structure poétique qui va à l'encontre de l'économie de la langue française d'une manière générale en ce que, porté par l'oralité créole qui fait la part belle à l'entassement, le poète investit dans le mécanisme du surréalisme un effet d'accumulation dramatique en faisant souvent des concaténations de mots et d' éléments d'une façon presque tautologique lorsque cela lui permet de mieux dépeindre une situation ou saisir une donnée du réel.

Parfois il s'agit simplement d'un effet d'entassement – presque de collision – créé par l'accumulation de mots et d'exemples placés en succession rapide les uns après les autres, parfois sans ponctuation, comme dans les vers qui suivent :

> LE REBELLE
>
> J'ai capté dans l'espace d'extraordinaires messages… pleins de poignards, de nuit, de gémissements ; j'entends plus haut que les louanges une vaste improvisation de tornades, de coups de soleil, de maléfices
>
> de pierres qui cuisent de petits jours étranges,
>
> l'engourdissement bu à petites gorgées
>
> …
>
> …un grand brasier de prunelles rouges et de crabes.
>
> un ensemencement pour voir, de mouches, de palabres,
>
> de mauvais souvenirs, de pistes de termites,
>
> de fièvres à guérir, de torts à redresser,
>
> un bâillement d'alligator, une immense injustice. (p.15)

Césaire accorde à la répétition une importance primordiale. Un mot clé peut être repris inlassablement au point de créer l'obsession, comme dans le cas du mot « soleil » dans ces vers :

> Il n'est que de cogner à la vitre du soleil. Il n'y a qu'à casser la glace du soleil. Il n'y a qu'à découvrir dans la boîte du soleil la houppe rouge des fourmis venimeuses éclatées à tous vents. (p.25)

Pour rendre aux mots leur force explosive, le poète-dramaturge enchaîne les phrases et prolonge les idées jusqu'à la saoulerie sans que le mot se dissolve dans le flot verbal. On peut remarquer l'absence de certains mots-outils (conjonctions) et de ponctuations (virgules et points-virgules) généralement employés dans les enchaînements qui a pour effet d'accélérer le débit des énoncés et produire l'effet d'accumulation si caractéristique du « parler créole » :

> Je bâtirai de ciel, d'oiseaux, de perroquets, de
> cloches, de foulards, de tambours, de fumées
> légères, de tendresses furieuses, de tons de cuivre,
> de nacre, de dimanches,
> de bastringues, de mots d'enfants, de mots d'amour,
> d'amour, de mitaines d'enfants,
> un monde notre monde
> mon monde aux épaules rondes
> de vent de soleil de lune de pluie de pleine lune
> une monde de petites cuillers
> de velours

d’étoffes d’or
de pitons de vallées de pétales de cris de faon
effarouché (p. 41)

Pour donner à voir le vrai paysage, le vrai pays, il faut : « Essayer des mots ? Leur frottement pour conjurer l’informe comme les insectes de nuit leurs élytres de démence ? » (*Ferrements*)

Ainsi, dans le traitement du mot et de l’image dans l’œuvre *Et les chiens se taisaient*, il apparaît que le mode surréaliste est un des ressorts de cette dramaturgie. La principale contribution des techniques et motifs surréalistes est d’aider le héros, figure du poète, à effectuer la douloureuse « descente en lui-même » par quoi il assumera son identité et celle des siens et trouvera sa place dans le concert universel. La catabase inscrit donc le soi comme un des termes de la dialectique de la Relation. Dans la catabase, l’être fréquente l’Autre ; cet autre qui l’opprime le fait naître au monde. Il s’agit de la « co-naissance au monde » dont nous avons parlé dans l’Introduction. Naître au monde, c’est naître à la connaissance de soi par la descente en soi, et c’est aussi naître à l’Autre, le rejoindre.

On peut donc dire que le surréalisme a été pour Césaire une approche qui pouvait s’appliquer à sa situation particulière. Il s’agissait d’une confirmation plutôt que d’une découverte. Sa poésie était sensible aux forces profondes qui l’habitaient et le surréalisme a permis de convoquer ces forces. Le surréalisme ne pouvait pas chez lui être séparé de la question nègre, ni de la condition d’Antillais ; il ne pouvait pas être séparé de la revendication fondamentale du poète caribéen, à savoir la liberté pure, simple et totale, et la récupération d’un espace propre. Dès lors, il est devenu un outil de désaliénation qui puisait dans le réel martiniquais et dans la poétique de l’oralité créole. Il s’agit d’une « arme miraculeuse » mise au service d’une libération politique et culturelle et d’une révolution esthétique dont la détermination profonde était d’instaurer une

nouvelle manière de voir le monde – le monde de Césaire, et à travers lui, le monde tout court. Cette « descente en lui-même » que fut le surréalisme ne saurait être dissociée de la poussée de la Relation. Elle entretient avec elle des rapports étroits, car le surréalisme, en permettant au héros de naître à soi-même, le fait naître au monde.

Dans le chapitre qui suit, cette question de la naissance à soi même et de la reconquête de l'histoire se trouvera prolongée sous un autre jour. Il s'agira de voir, en nous penchant sur trois pièces de Walcott, comment la corporalité traduit l'espace insaisissable, mouvant, chaotique, comment le corps comme signe illustre le lancinement d'un rapport discontinu au temps, et comment ce corps définit un espace pour lui-même et autour de lui-même. Nous verrons aussi, dans le prolongement de notre premier chapitre, les manières d'un corps walcottien pris dans une tension dialectique entre la réactivation mnésique de la douleur et le marronnage qui déjoue la domination du temps et la dictature de la mémoire. Ainsi, nous continuerons à voir les ressorts d'un théâtre caribéen qui, à travers le langage, la corporalité et les différents aspects de la dramaturgie, fait émerger une esthétique qui tire sa force des aspects les plus douloureux et les plus contradictoires du réel.

# Chapitre III - Le Corps Créole, Fonction de la Relation dans le Théâtre de Derek Walcott

## La corporalité et la prise d'espace

J'habite une blessure sacrée
Aimé Césaire, « moi, laminaire… »

Dans le théâtre de Walcott, les critiques voient ressortir surtout les enjeux liés au langage : la quête d'une autonomisation de la parole pour le sujet caribéen, la recherche d'un langage esthétiquement créolisé de la part du dramaturge. Sans nul doute, chez Walcott, la préoccupation de la langue est bien centrale. Cependant, le travail de Walcott ne porte pas uniquement sur le langage verbal mais sur une sémiotique multiple au sein de laquelle fonctionne la langue. Dès lors, langue et corporalité sont nécessaires et nécessairement liés. L'hypothèse de ce chapitre est que la corporalité du personnage occupe une place aussi importante que celle du langage verbal dans le théâtre walcottien. Le théâtre suppose, de fait, un investissement de l'espace et de la présence corporelle. À plus forte raison, la corporalité revêt une dimension déterminante dans la dramaturgie de Walcott, où la problématique de la créolité relève de corps arrachés à un endroit et emportés dans un autre, tous deux déspatialisés. Comment reconstruire des espaces propres à son peuple caribéen? Cette question résume bien le défi dramaturgique de Walcott. Dans le marronnage, topos essentiel de son théâtre, il s'agit, d'abord, de rompre avec un espace imposé et de réinventer un autre espace. Or, un espace se mesure d'abord avec le corps. Certes, les mots participent de cette prise de possession mais l'espace est d'abord physique, matériel et corporel. Le théâtre de Walcott se charge ainsi de construire un espace à la fois esthétique et discursif à partir des donnés de la colonisation, la sémiotique du corps étant l'un des éléments majeurs convoqués dans cette construction.

Signe primordial, le corps dans le théâtre walcottien est un espace de réécriture, de dépassement ou encore de reconquête identitaire. L'auteur a l'intuition que toute dimension épistémique du corps qui se forme dans l'expérience coloniale suppose la médiation de l'histoire et

la prise en compte de sa dimension anthropologique. On peut dire que la corporalité du personnage créole chez Walcott s'inscrit pleinement dans une « poétique de la Relation » telle qu'elle est énoncée par Édouard Glissant (Glissant 1990).

Cette « poétique de la Relation », véritable système structurant dans la pensée glisantienne, se réapproprie la pensée deleuzienne du rhizome, récusant « la spiritualité [… et] la mentalité mues par la conception d'une identité racine unique qui tue autour d'elle » et préconisant « une identité relation, une identité qui comporte une ouverture à l'autre, sans danger de dilution » (Glissant 1995, 20). La Relation veut que « toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre », que toute identité est constituée à travers le réseau, le lien, l'approche de l'Autre. À partir du cas caribéen, Glissant montre que l'époque moderne, inaugurée par la découverte mutuelle des mondes divers, découverte consubstantielle à l'impérialisme européen, constitue une époque de dialogue entre cultures et sensibilités différentes. Pour l'auteur de *Traité du Tout-Monde* (Glissant 1997), une poétique de la Relation, par quoi chaque communauté culturelle, chaque esthétique, se montre ouverte à toutes les autres tout en gardant son irréductibilité, est ce qui assure ce dialogue. Selon nous, c'est grâce à cette poétique et à la place qu'y occupe le corps de l'être caribéen que Walcott crée dans son théâtre un espace discursif pour le peuple de la Caraïbe. Ouvrant un espace pour le corps dans la dialectique de l'opacité et de la Relation, se revêtant d'une esthétique du détour, « de l'opaque, du non-évident », le héros walcottien, par et à travers l'histoire du corps au sein de la Caraïbe, énonce le principe de la coexistence comme fondation des rapports entre les hommes et les mondes (chez Glissant, l'opacité est une notion épistémologique qui reconnait l'existence dans chaque communauté culturelle de caractéristiques qui lui sont irréductibles). L'opacité relève donc de singularités mutuellement consenties entre les divers peuples du monde, entre leurs esthétiques et leurs cultures. De ce fait, elle exclue la notion de comprendre autrui qui, dans l'histoire des mondes

depuis les découvertes impérialistes, est liée à l'idée de s'approprier l'autre, de le créer à son image. Dès lors, la notion d'opacité se trouve dans une dialectique avec celle de la Relation, car le « droit à l'opacité », à l'ombre, suppose la coexistence et le partenariat - par opposition à l'appropriation et la subordination - comme modes de relation à autrui.

Sans nul doute, le corps créole est un protagoniste dans le drame moderne qui fonde la Caraïbe, drame évoqué dans la plupart des pièces de théâtre de Walcott, à savoir, la naissance difficile d'une communauté singulière faite de la « totalité réalisée » d'une multiplicité de communautés du monde, « réalisée dans le conflit, l'exclusion, le massacre, l'intolérance mais réalisée quand même » (Glissant 1995, 36-37). C'est dans ce nœud complexe d' « inévitables » qui composent l'inconscient collectif que Derek Walcott trame sa poétique, une poétique de la Relation: le postulat de la Relation du Tout-Monde, telle qu'elle est articulée par Glissant, implique d'abord l'acte de *relater* et c'est dans cette préoccupation avec le *relaté,* la pensée de la *trace* (par quoi l'écrivain reconstitue la mémoire et fait face aux vertiges de l'Histoire) que se dessine la poétique théâtrale de Walcott. Seule la connaissance « patiente » de soi, le « dépouillement » du drame singulier de l'être caribéen, permet d'assurer la relation à l'Autre, selon la poétique de la Relation, qui est pour Glissant une « poétique de la durée »[149],

> en ce qu'elle s'oppose … à la fulguration de l'instant, [et qu'elle] autorise au niveau de l'expression … ce dessolement des impositions enfouies, approfondies de la relation. [En ce qu'] elle suspend l'impérieux du dire, et par paliers, par strates

[149]Une poétique de la durée est une poétique qui cherche à construire le réel. " On a vu que la poétique du continent américain, que je caractérise comme étant d'une quête de la durée, s'oppose en particulier aux poétiques européennes qui se caractériseraient par l'inspiration et l'éclatement de l'instant… [C]e temps éclaté, souffert, est lié à des espaces 'transportés' » *Discours antillais*, 254-255.

> obscures et arrachées, ouvre l'être sur ses relativités vécues, souffertes au drame du monde… [En ce qu'] elle permet d'ancrer l'unique, le particulier, le fulgurant principe de chaque communauté dans la patience de son rapport bientôt éclairé à l'Autre. (Glissant 1969, 48-49)

Cette poétique « de la durée », poétique de « l'être qui se trouve » (*ibid*, 50), est l'urgence d'abord d'un cri puis, à terme, d'une parole (d'une voix qui se raconte elle-même). C'est l'urgence d'un langage propre, la poétique d'un manque consenti : elle rend compte des vertiges d'une Histoire subie, de l'absence et du raturage d'une mémoire collective. C'est par ce langage, par cette opacité proposée à l'autre que le sujet caribéen assure la relation à l'Autre ; c'est par la reprise d'un espace propre qu'il pourra le rejoindre. Le corps humain se trouve au centre de cette poétique : terrain du bouleversement du monde des « traités », de leur soumission, domination, colonisation, leur oubli et leur déni, il est aussi le lieu de la transcendance et de la reconquête d'un temps-espace propre. Il est la racine de l'imaginaire de la Relation. Prendre la mesure de ses conditions initiales et de ce qu'il a enduré au sein du régime du servage « permet de sublimer, en connaissance de soi et du tout, à la fois la souffrance et l'assentiment, le négatif et le positif » (Glissant 1995, 89). Car si les Européens font la découverte de la planète Terre (de la totalité des mondes) par les navigateurs et l'héliocentrisme de Copernic, les Africains déportés font sa découverte par le génocide et la traite[150].

[150] Voir Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997 et Jacques Coursil, « La catégorie de la Relation dans les essais d'Édouard Glissant : philosophie d'une poétique », communication présentée au Colloque International Édouard Glissant, Sorbonne, 1998.
« La Genèse des sociétés créoles des Amériques se fond, écrit Glissant, à une […] obscurité » (*Traité du Tout-Monde*, 195) ; en réalité, ces communautés n'engendrent pas de Genèse mais proviennent plutôt d'une « digenèse » (ibid).

Dès lors, le corps, portant la trace de la barbarie du transbordement, de la fréquentation forcée de l'Occidental et de l'éclatement violent du temps mémoire au sein du « projet Occident », devient un réseau incontournable des rapports à l'autre et à sa culture. Chez Walcott, le corps de l'être créole de la Caraïbe, corps-violence, par et à travers les trames de la Créolité (les stratégies du Détour et du marronnage), devient « féconde Tragédie » car il se resitue dans l'allant d'une poétique de la Relation : la dramaturgie de Walcott effectue une saisie historique du rapport de l'être social à lui-même et à son entour qui transite nécessairement par l'histoire du corps.

C'est cette question de la corporalité qui va être abordée du point de vue d'une poétique de la Relation dans trois pièces de Derek Walcott - *Dream on Monkey Mountain, Drums and Colours*, et *Pantomime* - écrites entre 1958 et 1978 et créées par le Trinidad Theatre Workshop.

La problématique du corps dans ces pièces relève à la fois de l'espace visuel et plastique de la scène et dans la mise en scène de l'espace mental, culturel et discursif. Il ne s'agit pas ici de négliger l'importance du corps dans l'espace visuel de la scène walcottienne, mais de souligner sa valeur épistémique tant dans l'écriture théâtrale que dans la dramaturgie. Car bien plus qu'une technique théâtrale, la corporalité est le cœur de la signification des œuvres.

***

<u>*Drums and Colours*</u> : Le «corps volatile »

Dans *Drums and* Colours, le corps est un signifiant textuel, d'autant qu'il est l'épicentre du carnavalesque : ses représentations subversives indiquent un changement des rapports de force entre anciens dominants et anciens dominés. Il bouleverse, s'approprie des espaces, réagence. De plus, la mise en scène dramatique du corps dans la traversée atlantique de la Traite est reliée dans cette pièce à un des *topoi* fondamentaux de Walcott, « le Gouffre » (Glissant) de la Traite comme nœud de la civilisation caribéenne et comme scène d'écriture primordiale. Comme il le fait ailleurs dans

son œuvre (« Origins » ; « The Sea is History »), Walcott métaphorise l'acte d'écrire et la recherche de traces mnésiques par un parcours maritime ; dans le Chœur dans le prologue, c'est l'image de la traversée de la Traite qui affleure, mais en sens inverse :

> And where the stage achieves its widest arc
> The violence of large action shall take place,
> Each sphere within the other leaves its mark,
> As one man's dying represents the race.
> So turn with me, as far as your thought will reach,
> By this drum's pulse, through the dissolving foam (Walcott 2002, 123).

L'écriture est donc l'inscription d'un tracé dans la mer. Le corps du « migrant nu », situé dans le bateau négrier, dans les abîmes marins, dans l'inconnu du pays nouveau, est donc relié à l'acte d'écriture lui-même par l'inscription mnésique de la traversée du Gouffre. La représentation du corps dans *Drums* concerne autant cette trace mnésique que le détournement carnavalesque qui consiste à reprendre un espace métaphorique (dans la conscience) et matériel (dans le domaine politique et esthétique), vis-à-vis de l'Europe colonisatrice et de ses traditions littéraires hégémoniques. Ainsi, le corps s'impose comme une donnée majeure par son aptitude à fournir une poétique de l'écriture, d'une part, et, de l'autre, par sa capacité à créer un nouvel espace autour de lui.

Comme ailleurs dans l'œuvre théâtrale de Walcott (*Dream on Monkey Mountain ; Malcochon*), le carnavalesque interroge les rapports entre dominés et dominants. *Drums* est une immense fresque épique qui représente l'histoire de la Caraïbe sous forme d'un spectacle de carnaval au cours duquel un groupe de carnavaliers, personnages centraux, se tient en embuscade

pour attaquer un autre défilé carnavalesque et changer son spectacle en « pièce sérieuse », comme l'indique Mano, leader des saboteurs :

> MANO
>
> Ram, Pompey, Yette, Yu, like I hear them coming.
>
> I got a plan, boys, we going change round the carnival.
>
> They bound to pass this alley, like I hear them approaching.
>
> Position yourself, we going ambush this road march! (Walcott 2002, 122)

Un par un, les carnavaliers se transforment en personnages d'un drame historique, sous la direction de Mano, qui interprétera lui aussi un rôle dans la pièce :

> MANO
>
> We picking three, four heroes, all in history, look a test
>
> Disguise as Columbus, in the front pardner. Yes, I see
>
> Walter Raleigh, up this side friend…
>
> …
>
> No Horatio Nelson? He ain't in Mass this year? Well, we
>
> going take what we get. Toussaint L'Ouverture and his Hai-
>
> tian rebellion. In front, brother. No Morgan? No Rodney?
>
> Ah, I see George William Gordon. Now I want a test who
>
> could spout the Queen English (Walcott 2002, 121).

Si Mano distribue les rôles, un va-et-vient s'opère entre le monde réel et le monde du jeu. Pompey le cordonnier, transformé en guerrier, restera cordonnier mais réincarnera la figure du chanteur de calypso (lui-même un avatar du conteur créole) ; il se transformera dans la scène 14 en

Brother Pompey, évangéliste, chassé par des soldats « for scattering pamphlets/ 'Bout emancipation and riots » (Walcott 2002, 252), et finalement, en soldat nègre marron dans la scène 17. De fait, les carnavaliers surgissent et s'évanouissent à leur gré au cours de cette représentation de l'Histoire avant de terminer ce spectacle comme ils l'ont commencé, à savoir dans un faste carnavalesque, célébrant le métissage des races de la Caraïbe et la naissance d'une « nation » nouvelle. (La pièce est le fruit d'une commande de la très éphémère West Indian Federation[151] pour célébrer son inauguration en 1958.) Selon Derek Walcott, le carnaval illustre l'attitude de l'Antillais envers le « nothingness » de son espace, « nothingness » qui, selon Walcott, va au-delà d'un néant existentiel :

> [The Carnaval] is a mass art form which came out of nothing, which emerged from the sanctions imposed on it. The banning of African drumming led to the discovery of the garbage can cover as a potential musical instrument whose subtlety of range, transferred to the empty oil drum, increases yearly, and the calypso itself emerged from a sense of mimicry, of patterning its form both on satire and self-satire… From the viewpoint of history, these forms originated in imitation if you want, and ended in invention… (Walcott, « The Caribbean : Culture or Mimicry » 9)

Une telle systématisation du « nothingness » est désignée sous le terme de « Détour » par Édouard Glissant. Véritable contre-poétique forgée au sein de la condition du servage, le Détour comporte deux dimensions : l'appropriation et le détournement. Dans le cas énoncé ci-dessus par Walcott, l'appropriation se fait sous forme d'imitation, d'annexion d'une culture autre et différente

[151] La Fédération des Indes occidentales inaugurée en 1958 et dissoute en 1962 fut une fédération formée de dix colonies britanniques des Antilles, sous l'auspice de la Grande Bretagne qui voyait dans une telle fédération le moyen accorder l'indépendance à ces colonies antillaises sous forme d'un seul État.

dont on ne sera jamais l'égal - en un mot, elle relève du masque ; le détournement du carnaval, lui, consiste à jouer avec les masques, et à s'en jouer, à instaurer une esthétique divergente, grotesque, vis-à-vis du masque originel. Ailleurs, il s'agira d'une appropriation du discours du colonisateur afin d'opérer ensuite un renversement ou un détournement depuis l'intérieur de ce discours. Le Détour est ainsi masque et dérision. Comme dans le détournement du défilé carnavalesque qui fait l'objet de *Drums & Colours*, le corps énonce tout d'abord, par le biais du masque et du geste, une fiction et un espace-temps différent ; l'essentiel de la subversion se joue dans l'incarnation de la figure carnavalesque.

Se construire à travers la logique du Carnaval, postulat de *Drums & Colours*, c'est construire un mensonge nécessaire pour un peuple qui a perdu des pans entiers de son histoire ; c'est se reconstruire une genèse dans une faille. Et construire avec des lambeaux de souvenirs relève du caractère positif, constructif du masque, l'aspect que l'être créole ne pourra faire valoir qu'après s'être approprié – ou même avoir incarné - l'Histoire officielle des Européens, parce que c'est la seule histoire qu'il possède. Dans cette démarche le dramaturge Walcott convoque la volonté épique, « volonté de reconstituer les brisures de la mémoire » (Chamoiseau et Confiant), mais aussi, parallèlement, le jeu ; le récit, le jeu et l'imaginaire, agissant en parallèle, retrouvent donc une place privilégiée dans cette œuvre, c'est-à-dire dans l'alternance entre mascarade et « serious play », voire dans l'imbrication des deux.

Le jeu (le ludique) s'inscrit donc pleinement dans le Détour, pratique par laquelle l'être servile assume de manière paroxystique le « dérisoire de sa genèse » (Glissant 1981, 32). En effet, si tout est néant, et gouffre, si l'on est obligé de construire au-dessus d'un vide, de reconstruire une histoire à partir d'un lot de fragments, bref, de se lancer dans une démarche aussi nécessaire que difficile, n'est-on pas sans cesse tiraillé entre le réel et l'imaginaire, le vrai et le fantasmatique,

puisque construire un mythe, fantasme de linéarité et de complétude, implique autant le monde des histoires que le monde de l'Histoire ? C'est-à-dire que le récit que l'on fabrique revêt alors la même valeur que le récit officiel, hégémonique, et inscrit. D'où l'interpolation de scènes fabuleuses entre celles qui se basent plus ou moins sur des récits historiques, officielles où imaginées à partir de ceux-ci. Ces scènes fabuleuses comprennent notamment la scène 14, celle d'une réunion d'esclaves sous les auspices d'une mission chrétienne, et les scènes 16 et 17 dans lesquelles la bande de carnavaliers centraux se transforme en nègres marron rebelles luttant contre les forces britanniques de leur île ; ces scènes, d'une cocasserie parfois bouffonne, impliquent toutes un Pompey qui surgit, disparaît et se réincarne constamment dans des rôles différents, qui commente les évènements de la rébellion inspirée par George William Gordon (avec Colomb, Raleigh et Toussaint Louverture, l'une des quatre grandes figures qui jalonnent cette grande fresque).

Pompey est, de fait, celui qui souligne le plus manifestement l'extrême importance réservée à l'espace imaginaire dans la poétique théâtrale de Walcott, et dans cette œuvre. Ce corps walcottien matérialisé par le merveilleux, par le rêve, est, comme celui de Makak dans *Dream on Monkey Mountain,* un corps volatile[152]. Il s'agit de « l'autre corps » de l'esclave, du sujet dominé, du corps qui n'appartient pas au maître, du corps libre, celui qui peut s'envoler sur le mode du rêve vers un « royaume perdu » (comme font tous les carnavaliers de *Drums and Colours*). Il s'agit d'un corps qui se forme et disparaît, qui surgit et qui s'évanouit en présence du maître, d'un corps qui s'improvise. Liberté inventée, ce corps volatile et marronné est le corps fondamental du carnavalesque walcottien. Ce corps, « pris aux vertiges du temps » (Glissant 1981, 255), c'est-à-dire

[152] Terme dû à Sylvie Chalaye. « Corps diasporiques et voix chorales des théâtres marrons » ; colloque « Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : poétiques contemporaines et oralité », Université ELTE de Budapest, 12-14 novembre 2012. Mme. Chalaye qualifie de « volatile » le corps fantasmatique de l'esclave qui peut « s'envoler » sur le mode du rêve dans un espace imaginaire. La « volatilité » relève doncdu marronnage spirituel.

dans une mémoire historique oblitérée, dramatise le temps et déconstruit le « réel » afin de mieux le « refaire ».

Le récit de *Drums* est tout de même un récit paradoxal dans le sens où il se veut la création d'un mythe propre au peuple issu de l'esclavage et donc un renversement du récit hégémonique de l'Histoire. Dans l'appel de Mano à la catabase, « sunset » et « night » représentent tous les deux les pires aspects de l'impérialisme et de la colonisation pour le peuple caribéen ; cependant, dans un renversement dialectique, les carnavaliers érigent en vertu la dimension créatrice et transformatrice que comporte le phénomène; il s'agit de montrer que ces moments d'une histoire exécrée ont produit une manière d'être et une esthétique de la Relation qui caractérise la « nation » de peuples caribéens. Le jeu est ainsi un espace de liberté à l'intérieur duquel se crée un autre monde.

Le jeu implique un changement de monde, fantasmé mais réel, en vertu du nouveau système de règles qu'il met en place. L'être se met dans un autre mode de relation à l'autre. Il réinvente la relation. « Le ludique, le 'comme si', est un lieu possible de remise en cause du grand jeu social » (Mauffrett 2005, 32). Incités par la mémoire de la domination coloniale au sein de laquelle des figures telles que Christophe Colomb, Horatio Nelson, Walter Raleigh furent érigées comme des personnages d'une vertu remarquable, les personnages caribéens s'insurgent contre la représentation tutélaire et paternaliste de la colonisation, renversant les récits positifs et valorisants de ces figures européennes par des récits contre-hégémoniques, imaginaires et parfois fantasmatiques. Se déguiser en personnages dont on veut subvertir la mémoire tient du paradoxe. C'est que les icônes du colonialisme réveillent et réactivent dans les carnavaliers la violence qu'entraîna l'impérialisme.

Ce qui est convoqué en premier lieu, c'est le corps ; c'est sur son engagement que Walcott met l'accent dans le détournement carnavalesque mis en acte par Mano et sa bande et qui sert de cadre dans cette pièce :

MANO : « … *we* going ambush this road march!" (*HT,* 119)

MANO: "*We* changing the march now to 'War and Rebellion'!"

(*ibid*)

POMPEY: "And I want all you to listen to what I go' say.

(*Climbing on a barrel*.)

This confusion *going change* to a serious play!"

(*ibid,* 120 ; les italiques sont de moi)

L'accent porté sur le pronom personnel «we» ainsi que l'emphase du syntagme créole « going change » met l'accent sur l'agentivité des carnavaliers dans cet acte politique. Ainsi, la corporalité prend ici une signifiance particulière : elle symbolise et indique le changement de pouvoir, le réagencement des rapports de force.

En outre, le corps – celui du « migrant nu », de l'Africain déporté et créolisé – est au centre, avons-nous dit, d'une poétique de l'écriture dans cette fresque historique qui se veut un récit de l'histoire coloniale des Caraïbes ; il se fait métaphore de la souffrance et du passé de dénigrement. L'auteur retrace l'histoire de la domination coloniale au sein des Antilles via la manipulation des corps dans la déportation, la traversée du bateau négrier, l'esclavage dans les colonies. Dans *Drums & Colours*, la corporalité s'impose comme phénomène d'absence déspatialisé; il porte en lui un mal historique qui est celui de la séparation originelle de la terre africaine.

La scène 3 est entièrement consacrée au commerce des esclaves africains, la scène 4 au bateau négrier et sa traversée de l'Atlantique. Dans la scène 3, des marchands chargent la cale de leurs navires avec des captifs qui seront transportés aux Antilles. Pour la maintenir dans le meilleur état possible, puisqu'elle doit arriver « in a purchasable condition » (Walcott 2002, 172), l'équipage l'incite à danser et à jouer. Les esclaves enferrés deux par deux couchent nus sur les planches et sont entassés de telle manière qu'ils semblent dormir dans les excréments. L'odeur qui monte de la cale est si fétide qu'elle retourne le cœur même des marins (Walcott 2002, 166). Certains captifs meurent aussi au cours de la traversée ; les vivants restent ainsi enchaînés aux morts jusqu'à ce que des marins retirent les cadavres; et les corps sont ensuite jetés dans la mer.

Dans le contexte de la plantation, aux Antilles, la violence physique se traduit par l'ignominie des conditions de vie et de travail. Pour la plantocracie, « [s]laves are not people, they are intelligent animals » (*ibid,* 218) ; d'ailleurs, le "*parfum d'Afrique*" (*ibid,* 221) fait pousser la canne à sucre. Les châtiments et la répression à Saint-Domingue, colonie française, se présentent sous forme de coups de fouet, d'enterrement d'esclaves vivants jusqu'au cou, de poudre à canon qu'on fait exploser dans les bouches, les narines et les oreilles. Parmi les plus horrifiants sont ceux que décrit Anton Calixte Breda, fils illégitime (et mulâtre) du planteur Calixte-Breda de Saint-Domingue :

> ANTON
>
> Gunpowder is poured into noses, ears and mouths
>
> Then the actors are fixed into farcical positions,
>
> Then the powder is lit, and the victims are exploded.
>
> (*Laughs*)
>
> … there are other diversions,

> For there is this ballet of putting them into holes.
>
> …
>
> They are buried in the ground to their necks in these holes.
>
> They are then smeared with honey and the ants erode them.
>
> There is some species of ant that can strip human flesh;
>
> Then often there are dogs, which are trained for that purpose.
>
> That is our theatre, but it is rather repetitious. (*HT*, 225-226)

Or le corps est aussi phénomène de présence car c'est lui qui délimite les frontières du drame. Le corps agissant et parlant, celui du carnavalier qui déroute le défilé carnavalesque, instaurant un nouveau jeu, énonce par le biais du masque, du costume, du geste, une fiction, un espace-temps différent où il est lui-même corps-violence, terrain des exactions de la colonisation, mais aussi corps-présence, celui qui invente une nouvelle règle du jeu, qui s'impose et qui devient présence au lieu d'absence, qui assume sa subjectivité, qui devient celui qui regarde et non plus simplement celui qui est regardé. En effet, la réussite de l'épos (Labarthe 10) exige que l'auteur plonge aux sources obscures de l'histoire caribéenne, c'est-à-dire dans l'oralité créole, et qu'il en habille son œuvre, d'où la tentative dans cette immense fresque de reconquérir un temps historique pour le peuple de la Caraïbe, et de rémunérer une carence historique; rémunération qui passe, paradoxalement, par le rejet de toute légitimité temporelle ou historique, de toute dimension fondatrice ou harmonisante des grands faits du récit colonial. Le rejet du fantasme d'une datation harmonieuse se fait ici sous forme d'un tissu d'invraisemblances. L'auteur délivre ses principaux personnages (les carnavaliers) de toute contrainte temporelle. Ceux-ci interrompent le récit historique « officiel » à leur gré, y incorporant des histoires fictionnelles qu'ils élèvent au niveau de mythe, comme dans les scènes 16 et 17 où les carnavaliers (y compris Yu, le Chinois et Ram,

l'Indien, rejoint par le personnage de Calico, ex-planteur ruiné) se transforment en une armée d'hommes libres sous le commandement de Mano, général des nègres marron, assimilé, lui, au mythique nègre marron jamaïcain Cudjoe et à Fédon, icône de la rébellion des esclaves de la Grenade de 1975-76. Et dans la scène 14, la bande de carnavaliers qui interprétaient les histoires de Colomb et de Raleigh se transforment en esclaves participant à une réunion nocturne et secrète d'une mission chrétienne, couverture à la propagation de l'insurrection esclavagiste. Ces événements fictionnels et parcellisés sont finalement traités de façon légitime et acceptés comme autant d'épisodes du récit historique livré par les carnavaliers. La création d'épos va donc de pair avec une volatilité corporelle.

C'est l'esthétique du conteur créole caribéen, dont le récit récuse la linéarité et dont les histoires dispersées suivent les mouvements et gestes transitoires du corps qui indiquent non seulement des changements de rôles mais des changements de lieux imaginaires ; dont l'art de la parenthèse à l'intérieur du récit et des à-coups d'une narration qui saute de repère en repère dans le temps est de l'ordre d'une déconstruction qui permet de chercher, et éventuellement d'arriver à trouver, les cadences et les rythmes de son temps « éperdu ». C'est une narration qui entretient sans doute, dans la conception de Walcott, des rapports avec la démesure spatio-temporelle qui résulte du raturage de la mémoire historique.

Obéissant à cette esthétique de la volatilité, l'exploration de l'Histoire s'effectue à partir du monde *des* histoires. La volatilité corporelle des carnavaliers s'insurge contre la forme d'oppression qui consiste à voir dans la conception occidentale de l'Histoire la seule possible. En effet, cette volatilité se dresse contre la notion selon laquelle l'histoire de la Caraïbe écrite par les Occidentaux suffise à rendre compte de l'énorme brassage et créolisation des peuples caribéens. C'est-à-dire qu'en tissant le récit officiel de fable, en le juxtaposant à des petits récits et histoires transversaux

considérés jusque-là moins légitimes, en célébrant la multiplicité des histoires qui se rencontrent dans la Totalité-Monde que forge la société esclavagiste, le tout par le biais du corps volatile, les carnavaliers résistent à un récit qui signale et corrobore la puissance de l'Europre conquérante. Ce n'est donc pas le temps linéaire qui importe – au contraire, il est récusé - mais l'espace et l'aptitude qu'a le corps à créer un espace autour de lui et pour lui.

Ainsi, les carnavaliers récupèrent à des fins rédemptrices une histoire qui a été une histoire de faille et de rature d'histoire. Leurs corps en jeu sont un espace de dépassement et leur mise en scène conduira à la récupération des déchets des événements historiques pour en faire un lieu de convergence des histoires, à partir duquel on peut créer, débuter à nouveau, être en relation, comme le laisse entendre Pompey :

> *So you men of every creed and class,*
> *We know you is brothers, when you playing Mass,*
> *White dance with black, black with Indian, but long time*
> *Was rebellion,*
> *No matter what your colour, now is steel and drums.*
> *We dancing together with open arms.*
> *Look on our stage now and you going see*
> *The happiness of a new country* (Walcott 2002, 293)

La faille, la rature, les abîmes de la mémoire, le « Passage du milieu » et la terreur du pays nouveau qui donne lieu, à terme, à « l'alliance enfin avec la terre imposée, soufferte, rédimée » (Glissant 1990, 19), engendre (paradoxalement) une manière d'exister qui est complètement neuve et « rhizomique », en ce qu'elle implique des racines et des histoires qui se cherchent, se

rencontrent et se renforcent. « [L']expérience du gouffre est la chose le mieux échangée » (*ibid*). Car c'est une opacité proposée à l'Autre – à la nation colonisatrice, à l'ancien dominant, à son Histoire orgueilleuse. Elle ne fait pas de ceux qui ont fréquenté le gouffre « un peuple élu » (*ibid*, 20) ; elle fait d'eux un « peuple parmi d'autres » (*ibid*).

Ainsi, le corps du Gouffre est un élément fondateur de la modernité de la Caraïbe, source de l'esthétique de la Relation. Ce qui apparaît est aussi l'incapacité des êtres créoles à revendiquer une « identité racine unique », c'est-à-dire à situer leur identité caribéenne en un lieu - en Afrique, en Europe ou en Asie ; celle-ci se situe dans le caractère même de partage qu'implique la condition caribéenne, c'est-à-dire dans la multi-relation constituée des apports civilisationnels de ces aires différentes, synthétisés par la violence. Elle est symbolisée non pas simplement par la bigarrure ethnique du groupe de carnavaliers dans *Drums* mais par la volonté de chacun de fréquenter l'autre et sa culture sans crainte de se perdre ou se dénaturer. En effet, le fait d'avoir plusieurs racines est perçu comme un enrichissement par les personnages créoles qui se retrouvent dans le camp du Général Mano (sc. 17), qui luttent pour l'émancipation. Comment enterrer Pompey, se demandent les rebelles lorsqu'il est tué par le sergent britannique – selon les rites de quelle religion ? Il s'agissait de savoir quelle religion pratiquait Pompey, narrateur, Conteur, « évangéliste », chanteur de calypso. « Pompey was an everythingist », précise Mano, « now he is a nowherian » (Walcott 2002, 288). On prie donc pour l'âme de Pompey au nom de divinités de religions diverses :

> In the name of the Father, Son, and Holy Ghost;
> In the name of Tamoussi, Siva, Buddha, Mahomet,
> Abraham,
> And the multitude of names for the eternal God
> …

> For Pompey's squingy eyes perceived the salvation,
> Which [God] preparedst in the presence of our enemies,
> Before the face of all people… (288-9, HT)

De quel « salut » ("salvation") s'agit-il, sinon de la possibilité d'une *nation* de l'humanité, au-delà de la différence, résultant du brassage qu'a mis en œuvre la colonisation ? C'est tout le processus de la créolisation qui est mis en évidence, avec tout ce qu'il comporte de possibilités d'une renaissance, d'un monde nouveau. Que Pompey soit multiple ne le dénature pas. Dans la créolisation telle que le met en scène *Drums and Colours*, on ne perd rien de soi-même à force d'être multiple ; en revanche, on s'enrichit dans la fréquentation de l'autre (de tous les autres), on se change en échangeant, c'est-à-dire, sans renoncer à soi.

En définitive, restituer la mémoire collective, c'est aussi restituer le corps, le recomposer, le reconstituer, car dans la « fausse mémoire » de l'histoire de la colonisation que l'être caribéen a pris pour la sienne, il n'y a pour mémoire « qu'un lot d'obscurités. Un sentiment de chair discontinué » (Bernabé *et al* 1993, 37). De ce fait, seules l'imagination poétique et l'oralité épique pourront « déceler » l'être, le « percevoir », le « ranimer évanescent aux réanimations de la conscience » (*ibid*, 38) :

> Appliquée à nos histoires (à cette mémoire-sable voltigée dans le paysage, dans la terre, dans les fragments de cerveaux de vieux-nègres, tout en richesse émotionnelle, en sensations, en intuitions…) la vision intérieure et l'acceptation de notre créolité nous permettront d'investir ces zones impénétrables du silence *où le cri s'est dilué*. C'est en cela que notre littérature nous restituera à la durée, à l'espace-temps continu, c'est en cela qu'elle s'émouvra de son passé et qu'elle sera historique. (*ibid*)

L'œuvre *Drums and Colours* l'aura donc bien montré, le trouble du corps fragmenté, discontinu est à la fois le trouble de l'Histoire discontinue et raturée et de la nostalgie de l'unicité ; seule l'imagination poétique, grâce à une déconstruction du réel mise au service d'une volonté de relecture épique est à même de combler ce vide ontologique ; l'écrivain, l'artiste, le conteur doivent réintégrer l'Histoire par la voie de la fable, mais l'intégrer bien sûr pour la dépasser, pour « investir l'expression primordiale [… du génie populaire créole] » (Bernabé *et al, op. cit.,* 38) et restituer ainsi la communauté à des origines qui s'enracinent dans une oralité authentique.

*Drums and Colours* se situe donc dans le renversement du corps-trauma en corps-relation. Dans un premier temps, c'est-a-dire dans les scènes 3 et 4, le corps est envahi par la mémoire de la Traite négrière. Toute cette interrogation de l'Histoire peut être perçue comme une traversée du bateau négrier en sens inverse. En effet, c'est n'est qu'en effectuant la traversée douloureuse de l'abîme grâce à l'imagination poétique que le poète pourra contribuer à l'élaboration d'une vision affirmative du corps. La mer, rupture avec l'espace vital, est synonyme de la déspatialisation, de l'arrachement à un temps propre et de la propulsion dans un temps nouveau et étranger. La scène spumescente de la mer (« the dissolving foam ») laisse deviner le voyage de la Traite ; le regard se dirige vers une géographie abyssale peuplée d'une chaîne de squelettes enchâssés et où figurent Colomb, Raleigh et ces autres marins célèbres. C'est avant tout dans la scène abyssale que le Temps « scrute ce monde de son regard tragique » (« revolve[s] his tragic eyes/ upon this stage… », [Walcott 2002, 122]). Mais l'effet de cette catabase, comme le fait observer le Chœur dans l'épilogue de la pièce, est de constater la modernité exécrée que constitue la Traite et l'antre de la plantation – c'est un monde nouveau qui émerge du gouffre du bateau négrier; ce gouffre, mortifère, est toutefois générateur d'une nouvelle vie et d'un nouveau mode de vie - « la connaissance du Tout » (Glissant 1990, 20) qui « libère le savoir de la Relation." :

> The foam laurels those sailors fished so deep,
> Those marching men, those horns and seas we sounded,
> That all night long split the unquiet sky,
> Faint, in the dim shell of the echoing mind,
> And the past turns to its forgetful sleep.
> Return again, where buried actions lie,
> For time is such, alternate joy and pain,
> Those dead I raised have left us vows to keep.
> Look, a new age breaks in the east again. (*HT*, 293)

Cette traversée cathartique qui culminera par le renversement dramatique de la violence corporelle et psychique qui fonde le peuple de Walcott en une perspective de relation caribéenne ouvre à la vision philosophique de l'auteur de *Drums and Colours*, qui se résume dans ces vers énoncés par le Chœur :

> That web Columbus shuttled took its weave,
> Skein over skein to knit this various race,
> Though warring elements of the past compounded
> To coin our brotherhood in this little place. (*HT*, 293)

Ainsi, la connaissance du gouffre, c'est-à-dire les profondes douleur et dépersonnalisation portées dans la mémoire, est génératrice non seulement de la spécificité des cultures caribéennes qui naissent de l'esclavage mais de leur connexion profonde et durable au monde.

Par ailleurs, le « corps volatile » de *Drums and Colours* permet de saisir les contours de la recherche, opérée par Walcott, d'un genre de dramaturgie capable d'analyser le malaise historique des communautés caribéennes à partir des données de l'inconscient collectif. Le dramaturge ne se contente pas de montrer et de démontrer les dégâts que l'esprit colonial a effectués dans le corps et l'âme du colonisé : il crée des personnages qui tâchent de donner un sens à leur culture, « secouant » les concepts qui leur ont été imposés pendant des siècles. Ces personnages trouvent les moyens d'étreindre un espace et une histoire qui, auparavant, n'avaient été pour eux que les lieux de l'aliénation mais dans lesquels ils doivent désormais s'enraciner afin que leur passé puisse se transformer en « féconde tragédie ». Investi de possibilités narratives, contre-narratives et de réécriture, le corps créole caribéen, présent ou « volatile » (marronné), est un médium incontournable dans cette recherche.

Avec le carnaval, Walcott offre un espace au corps dépossédé, avili et dominé ; et, dans la vision de Walcott, ce n'est qu'à travers une telle restitution d'espace qu'un peuple dominé arrive à établir relation. Ce n'est qu'ainsi que les peuples sans histoire pourront aller au rendez-vous de la découverte mutuelle des peuples.

## *Dream on Monkey Mountain* ou le « marronnage créateur »

Dans *Dream on Monkey Mountain,* Makak subit l'interrogatoire du caporal Lestrade, mulâtre aliéné et serviteur zélé de la cause coloniale, et essaie de raconter son histoire à des officiers militaires et à deux de ses codétenus, Tigre et Souris. Quoique ceux-ci refusent de l'écouter, le spectateur revit le rêve de Makak dans lequel une femme blanche lui apparaît. Celle-ci lui annonce qu'il est descendant de rois africains et que, par conséquent, il devrait retourner en

Afrique. Enhardi et agissant en prophète, Makak fait route vers le village avec son ami Moustique. Moustique, sceptique, ne fait au début que se plier aux désirs de son ami par gentillesse. Cependant, lorsque Makak guérit la fièvre d'un villageois, Moustique devient son disciple et agent et, lorsque les circonstances s'y prêtent, son imitateur, profitant de la renommée grandissante de Makak auprès des villageois. Échappant de sa cellule après avoir blessé le caporal Lestrade, Makak part, avec Souris et Tirgre, pour l'Afrique afin de réclamer sa royauté. Mais il s'agit toujours d'un rêve. Lorsque le caporal Lestrade régresse au stade de primate et émerge après comme un homme dans la forêt originelle, l'action vire selon Walcott « to a black Adamic concept of evolution ». Mais les personnages n'arrivent pas à briser la chaîne de violence qui parcourt leur histoire, et reproduisent les erreurs du passé. Lorsque les deux compagnons Tigre et Souris se battent, le fantasme de Makak est cassé. Lui qui croyait retourner vers une Afrique où les gens seraient primitifs et solidaires, se trouve confronté aux conflits fratricides. En fin de compte, le protagoniste en arrive à une prise de conscience : il faut rejeter tant le mépris du noir que son inverse, le racisme envers les blancs. À la toute fin de la pièce, ayant effectué le voyage spirituel vers l'Afrique et survécu à la fantasmatique « traversée de l'Atlantique », Makak se compare à un arbre qui, ayant dérivé, vient de s'enraciner dans le nouveau monde.

Dans cette pièce, on constate un manque de progression linéaire un manque de cohérence imputable à un lyrisme de type surréaliste. Mais en fait, elle peut être analysée comme un récit à condition que le lecteur garde à l'esprit l'isotopie de base, à savoir, la notion de rêve, qu'impose le paratexte walcottien car la pièce s'appelle *Dream on Monkey Mountain* et à propos d'elle, Walcott dit dans la « Note on Production » précédant le *dramatis personae* :

> The play is a dream, one that exists as much in the given minds of its principal characters as in that of its writer, and as such, it is illogical, derivative, contradictory.

> It's source is metaphor and it is best treated as a physical poem with all the subconscious and deliberate borrowings of poetry.

Il s'agit donc d'un rêve autant dans l'esprit de l'écrivain que dans celui des personnages principaux, à savoir Makak, le protagoniste, Moustique, l'estropié, l'ami de Makak, Tigre et Souris, deux criminels, et Lestrade, mulâtre caporal de police et gardien de prison. Pour confirmer l'idée d'un rêve au théâtre, la scénographie et le jeu devraient être « spare, essential as the details of a dream ». La pièce s'apparente en effet à un poème avec la notion de rêve reléguée au tréfonds de sa structure interne. Dès lors, ce qui apparaissait comme inarticulé s'inscrit dans une logique narrative très cohérente au plan formel, celle du voyage fantasmatique de Makak dans le monde de l'imaginaire qui lui permettra d'intégrer le véritable monde social au moyen d'un véritable défoulement cathartique.

Dans le prologue de la pièce, Makak est dans une prison dans laquelle se trouvent aussi deux autres détenus et le geôlier, Lestrade. Ce dernier monte un simulacre de procès qui est censé juger le malfrat Makak pour son prétendu vandalisme du magasin d'Alcindor. Le rêve de Makak est dès lors évoqué par le caporal Lestrade dans sa pseudo-plaidoirie :

> When some intervention was attempted by those present, the prisoner then began to become vile and violent ; he engaged in a blasphemous, obscene debate with two other villagers, Hannibal Dolcis and Market Inspector Caiphas Joseph Pamphilion, describing in a foul, incomprehensible manner … a dream which he claims to have experienced, a vile, ambitious and obscene dream. (*Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, 224)

C'est alors que Makak est invité à « faire sa déposition ». Le récit versifié de l'apparition de la Femme Blanche (la « vision ») que Makak livre dans le prologue de la pièce commence à transporter le spectateur à l'intérieur de son long rêve. Les vers blancs très lyriques s'intensifient au fur et à mesure que Makak dans son récit s'approche de l'endroit de l'apparition et (re)créent la sensation d'une transe :

I remember, in my mind, the cigale sawing.
Sawing, sawing wood before the woodcutter,
The drum of the bull-frog, the blackbird flute,
And this old man walking, ugly as sin,
In a confusion of vapour,
Till I feel I was God self, walking through cloud.
In the heaven of my mind. Then I hear this song.
Not the blackbird flute,
Not the bull-frog drum,
Not the whistling of parrots
As I brush through the branches, shaking the dew,
A man swimming through smoke,
And the bandage of fog unpeeling my eyes,
As I reach to this spot,
I see this woman singing
And my feet grow roots. I could move no more.
A million silver needles prickle my blood,
Like a rain of small fishes.

The snakes in my hair speak to one another,

The smoke mouth open, and I behold this woman,

The loveliest thing I see on this earth,

Like the moon walking along her own road.

……..

Dans la seconde partie de son monologue, l'éveil sensoriel est à son comble :

Sirs, when I hear that voice,

Singing so sweetly,

I feel my spine straighten,

My hand grow strong.

My blood was boiling.

Like a brown river in flood,

And in that frenzy,

I let out a cry,

I charged the spears about me,

Grasses and branches,

I began to dance,

With the splendour of a lion,

Faster and faster,

Faster and faster,

Then, my body sink,

My bones betray me

And I fall on the forest floor,

Dead, on sweating grass,

And there, maybe, sirs,

Two other woodmen find me,

And take me up the track… (Walcott 1970, 226-229)

Le récit du protagoniste est alors interrompu lorsqu'il revoit soudain la figure spectrale devant lui. Il semble que Derek Walcott joue avec les strates du temps : le temps imaginaire de l'événement et le temps diégétique du récit; les deux sont sans doute fantasmatiques même si le deuxième (le temps du récit) vise certainement l'illusion de la vraisemblance. De fait, l'artifice « littéraire » de la pièce semble reposer sur cette illusion, à savoir sur l'existence dans le récit d'une frontière entre une sphère du merveilleux et une sphère du réel. Par exemple, on est invité à croire que dans le récit du rêve de Makak, le réel (dans lequel il faut placer l'apparition de la femme blanche), jusqu'ici aboli du récit, réapparaît soudain avec la Femme. Mais Walcott semble même jouer avec son propre artifice, si bien qu'on a parallèlement deux impressions différentes, l'inconscient de Makak livrant deux états ou strates hallucinatoires.

À la fin de la pièce, on en arrive à la conclusion que non seulement l'œuvre est un rêve, comme le dit Walcott, mais que tous les événements sont des événements d'un rêve ; que Tigre, Souris et Lestrade sont des personnages à l'intérieur du fantasme de Makak, ce que semble indiquer Makak à la page 304 : « soon it will be morning, praise God, and the dream will rise like vapour, the shadows will be real, you will be corporal again, you will be thieves, and I an old man, drunk and disorderly… » (Walcott 1970, 304) ; il semble d'ailleurs que chacun des personnages puisse représenter des aspects différents de la psyché du protagoniste : que Lestrade, avec son mépris virulent pour les noirs, puisse être vu comme une projection de la haine de soi qui afflige la psyché

de Makak, qu'il soit possible de considérer Tigre et Souris comme des représentations de l'aliénation culturelle de l'homme de montagne.

Chahuté et moqué par ses codétenus, Tigre et Souris, qui le prennent pour un fou, Makak tombe néanmoins à genoux et implore la Femme,

> Help poor crazy Makak, help Makak
> To scatter his enemies, to slaughter those
> That standing around him.
> So, thy hosts shall be scattered,
> And the hyena shall feed on their bones! (*DMM*, 229)

Désormais affalé sur le sol, il réitère la deuxième partie de son monologue qui inaugure l'acte premier dans lequel on revit son rêve. Nous nous trouvons alors en plein *dans* le rêve de Makak.

On peut restituer à ce long « poème visuel », à cette « métaphore », la forme d'un récit en trois temps : Dans le premier temps, Makak est emprisonné, suite à un rêve « dangereux » qu'il a reçu. Dans un second temps, on revit la partie de son rêve qui le conduit en prison. Le troisième temps consistera en son évasion de prison et son fantasmatique départ pour le Royaume Perdu. C'est un voyage dans l'imaginaire à rebours de la traversée du bateau négrier :

> Can you hear the sea now, can you hear the sound of suffering, we are
> moving back now … Back into the boat, the beautiful boat, and soon, after many moons, after many songs, we will see Africa… (Walcott 1970, 291)

C'est dans cette partie de la pièce (l'acte II) que nous assisterons à l'acceptation de la condition créole, à l'apothéose de Makak, à l'assassinat de la Femme Blanche (qui semble représenter la haine de soi) et finalement, au réveil en prison au matin, « [t]the face of the sun moving over the floor », métaphore d'une régénération ramenée dans le cadre d'un rythme circadien.

Que nous est-il proposé d'autre que la métaphore du marronnage de l'être servile ? Le merveilleux, dans cette œuvre dramaturgique, ne constitue pas uniquement une figure de style. Il possède un rôle précis : celui de palier intermédiaire entre deux mondes diamétralement opposés : le monde originel, où le héros est encore un sous-homme (avili en raison de sa couleur de peau et sa condition sociale, associées à la condition d'esclave) et le monde régénéré dans lequel il est enfin devenu un être puissant, à la fois riche et respecté. Le rêve de Makak est ce palier indispensable et si les énoncés des personnages principaux ont « à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves » (Artaud 1964, 145), c'est que, dans ce drame, la parole ne sert que dans la mesure où elle peut faire ressortir la notion de voyage fantasmatique et celle du corps volatile comme lieu de dépassement de la condition servile ou de reconquête d'une humanité.

Car les événements versent dans le fantasmagorique et se déploient à partir de situations incongrues. Questions identitaires et conflits dialogiques dessinent les contours des personnalités au gré de maintes situations cocasses. Enorgueilli, Makak quitte la montagne et se lance dans la recherche de ses origines précoloniales que lui a révélées la femme blanche qui lui est apparue. Alors qu'il se dirige vers l'Afrique, le vieillard Makak, doté de pouvoirs divins comme le Christ, guérit un villageois moribond en tenant une braise dans une main et en posant l'autre main sur le front du malade. Comme dans les *Évangiles*, on parle sur les places publiques et dans les marchés du Guérisseur, de celui qui guérit des fièvres et des abcès, qui transforme une pierre en feu en la tenant dans la main. Les estropiés et les malades accourent à l'endroit où est censé passer la figure

christique afin d'être guéri par elle. Il s'ensuivra une série de vignettes hautement dialogiques, dans lesquelles le comique et le sérieux s'enchevêtrent. Le dialogue, qui mêle avec effervescence anglais standard et créole saint-lucien à base d'anglais et de français, met en évidence le décousu entre le langage naturel des certains personnages et la langue européenne qu'ils essaient parfois de contrefaire mais dont ils sont aliénés, l'échec de la mimesis assimilationniste, à l'image du zélé caporal mulâtre Lestrade, dont la voix et l'attitude de despote s'harmonisent avec ses efforts démesurés et comiques de parler un pompeux anglais métropolitain.

Quoiqu'une quelconque identité précoloniale d'avant « la Chute » n'aurait pas de place dans les Antilles postcoloniales – l'attitude du dramaturge l'exprimant clairement -, c'est de sa position de roi de son peuple que Makak réalise, à terme, que « les natifs » sont "[l]ocked in a dream, and treading their own darkness. Snarling at their shadows, snapping at their own tails, devouring their own entrails like the hyena, eaten with self-hatred" (Walcott 1970, 305). Aussi, une identité qui puise ses formes exclusivement dans la culture européenne est une identité qui tourne à vide. En définitive, le seul moyen de forger une identité nouvelle est de faire taire la voix du colonisateur, de tuer « l'apparition » de la femme blanche - de liquider la hantise et la névrose de ce désir inconscient d'être blanc. Son voyage fantasmatique aura eu la vertu en fin de compte d'éclairer à ce point le protagoniste.

Cependant, le personnage de Makak, personnage bouffon qui part à grands pas au clair de la lune en quête de l'Afrique, avec sa lance en bambou, accompagné de Moustique, son comparse monté à dos d'âne - et comment ne pas voir dans cette image la parodie de Dom Quichotte et de son écuyer Sancho Panza – soulève d'autres questions, notamment celles qui touchent au rapport entre le corps et la psyché de l'être colonisé. Que voir dans cette séquence qui verse dans la parodie, dans

l'absurde ? Ce rapport à l'Afrique, dans ce qu'il a de désespérant, est le paroxysme du véritable moi, l'autre soi qui n'arrive pas à se dire.

MAKAK

Saddle my horse, if you love me, Moustique, and cut a sharp bamboo for me,

and put me on that horse, for Makak will ride to the edge of the world, Makak will walk like he used to in Africa, when his name was lion!

MOUSTIQUE

Saddle your horse? Berthilia the jackass? When you will put sense in that crack coal-pot you call your head? Which woman ever look at you, once, much less a white one? Saddle your horse? I could put this beat-up tin pot on your head, cut a bamboo for a spear, make a cup of my two hands and put you on that half-starve jackass you call a horse and send you out for whole world to laugh. But where we going? Where two black, not-a-red-cent niggers going? To war?

MAKAK.

*Non.* To Africa!

MOUSTIQUE

Oh-o! Africa? Why you didn't tell me? We walking? [*He stands in the doorway.* MAKAK *hurls him away*]

Moustique, qui n'arrive pas à convaincre Makak de renoncer au départ, se résigne à l'accompagner. Alors que les deux hommes s'éloignent de la case et pénètrent dans la forêt, Makak marchant fièrement avec sa lance, Moustique, qui le précède à dos d'âne, remarque avec une ironie inénarrable :

> Is the stupidest thing I ever see
>
> Two jackasses and one donkey

Nous avancerons l'hypothèse que cette séquence très comique nous révèle une chose à propos des séquelles de la violence coloniale sur le corps de l'être dominé et le degré selon lequel la corporéité de celui-ci impacte sa psyché. À la fois bouffon et lyrique, poète rédempteur et homme fou, Makak est défini autant par le schéma de l'Homme rédempteur que par la psychose des hallucinés qui, « las d'être insulté tous les jours, […] s'avisent un beau matin d'entendre une voix d'ange qui les complimente »[153]. En définitive, c'est un être « dissocié »[154]. Nul doute que le carnaval se fait langage de la part traumatique de l'histoire et que le grotesque et l'absurde sont pris ici dans leur force tragique.

Mais il ne serait pas sans mérite d'envisager une autre hypothèse. Car le carnaval offre la possibilité à l'être déchu par l'idéologie raciale du colonialisme de manifester et de se jouer du caractère dérisoire de sa condition. Makak porte un masque imposé par le monde blanc : « this is a being without a mind, a will, a name ». D'ailleurs, le colonisé a la mauvaise fortune de voir ce masque forcé confirmé par ses semblables, à l'image de Tigre qui pense que les rêves de Makak

---

[153] Jean-Paul Sartre, « Prologue » dans Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, Paris, Framçois Maspéros, 1961, p.18.

[154] *ibid*

doivent être ceux d'un homme-animal « [m]asturbating in moonlight. Dreaming of women, cause you so damn ugly» (Walcott 1970, 225-226). Mais ce masque forcé que porte notre protagoniste, celui d'un homme-animal aux énergies libidineuses débordantes, d'une bête stupide, n'est-il pas légèrement modifié par lui-même ? Est-il interdit de penser que Makak, dans cette scène du départ parodique vers l'Afrique, en poussant au paroxysme le dérisoire du masque qui lui est imposé, dans l'imitation perverse, le subvertit en s'en moquant ? Comme le constate Hervé de Saint-Denis, vie réelle et vie fantasmatique ne se tournent jamais le dos car « l'hallucination proprement dite n'est que le songe d'un homme éveillé. Le rêve nous présente tout l'échafaudage de la construction mentale qu'on n'aperçoit que rarement dans la vie réelle, la vie de la pensée consciente »[155] . Les actes bouffons de Makak pourraient donc être considérés selon le mode opératoire de la poétique forcée qu'est le « Détour », élaborée par l'être servile afin de pousser au paroxysme le dérisoire de sa propre vie.

Le passage dans l'imaginaire prend toute sa résonance dans le troisième temps du drame. Tout d'abord, il permet au héros d'expulser ses pulsions négatives sans devoir en payer les conséquences, puisque le monde où il commet ses exactions n'est pas son monde réel. Ainsi, Makak, au royaume du rêve, laissera libre cours à ses fantasmes sadiques ou même meurtriers en poignardant son geôlier, le caporal Lestrade, avant de s'emparer des clés de sa cellule et prendre la fuite.

La forêt, ensuite, est un espace distendu où les personnages oniriques entreprennent un pénible voyage vers l'Afrique et se livrent à de nombreuses péripéties. La barque de Makak est la barque de la traversée ancestrale : faire ce trajet en sens inverse, c'est retrouver le royaume perdu, reconquérir une innocence originelle. Évoquer par la magie du rêve, de l'hallucination « les grandes

[155] Hervey de Saint-Denys, "Les rêves et les moyens de les diriger", cité dans Nicolae Vaschide, *Le sommeil et les rêves*, Paris, L'Harmattan, 2010, 144.

ombres ancestrales des défunts » (Roger Toumson 1996, 21), est une démarche jugée nécessaire dans la tentative de recoller les fragments d'une mémoire brisée :

> d'un dodelinement de vague, je saute
> ancestral aux branches de ma végétation.
> Je m'égare aux complications
> fructueuses.
> Je nage aux vaisseaux
> Je plonge aux écluses. (Aimé Césaire, *Les pur-sang*)

Makak parle à ses compagnons du « golden sand, the rivers where lions come down to drink, lapping at the water with their red tongues, then the villages, the birds, the sound of flutes ». Eux, ils se moquent de lui, le prenant pour un fou. « Yes, yes, I see it. I see it ! » s'écrie Souris, railleur. Tigre, quant à lui, ajoute, « [w]e will need money to go there, uncle. To buy a boat. A big, big boat that will take everybody back, or otherwise, is back to jail » (291). De plus, Makak nomme Tigre au poste de général et considère les deux autres fugitifs comme son « armée ». Dans cette section, le dialogue est encore plus décousu et hallucinatoire ; on parcourt des tableaux féériques, un dédale de lieux irréels. Dès lors qu'apparait le caporal, les personnages sont comme désincarnés et ne sont plus que des discours à l'intérieur desquels se logent cependant le comique et l'absurde qui font persister l'artifice du rêve. Lestrade, l'aliéné culturel, accepte l'Afrique ; Makak l'affirme comme élément à part entière du nouveau monde – « They reject half of you. We accept all » (Walcott 1970, 300). Dans la dernière scène, le héros arrive à tuer la Femme Blanche et donc la hantise d'être assimilé par la culture blanche. Par le même acte, le fantasme de l'Afrique est également tué avec la disparation de celle qui l'a initié. Mais il y a renaissance-régénération aussi du fait qu'avec son

assassinat de la hantise de l'Europe et de l'Afrique, le poète Makak est un nouvel homme qui symbolise la Caraïbe toute union de fils culturels disparates à texture complexe. Car le désir même de l'Afrique doit céder le pas à la Relation. Le héros est l'annonciateur d'une ère nouvelle où l'être caribéen, et donc l'être créole, est au centre de la réflexion.

Dans l'épilogue, lorsque le rêve a pris fin, le héros est purgé. La longue nuit lui a apporté la certitude que « [t]he branches of [his] fingers, the roots of his feet, [which] could grip nothing […] have found ground ». C'est un nouvel Adam dans le contexte caribéen ; c'est le poète pour qui l'Histoire est une longue nuit de perdition, mais une perdition qui n'est pas sans postuler une renaissance compte tenu précisément du contexte circadien assigné à ce drame poétique.

L'incarnation, pour ainsi dire, d'une part de l'histoire d'un peuple oblige une confrontation avec l'Histoire au profit des histoires vécues et des souffrances subies par le corps. En s'inscrivant dans l'histoire de son peuple et par le biais d'une dramatisation de l'Histoire, Makak maintient une pratique du détour qui détermine une reconfiguration de l'ordre et de la « vérité », « d'où l'absolu ontologique sera évacué » (Glissant 1981, 63). C'est dans et par la « volatilité » de son corps que le protagoniste de *Dream on Monkey Mountain* parvient à symboliser une réalité de l'espace des Caraïbes : la réalité de la dépossession et de la dépersonnalisation et des tentatives de les exorciser. En outre, le rapport du corps à une autre réalité est non-négligeable, dans la mesure où elle permet à l'individu de se sentir exister et rétablir la relation de l'être à lui-même.

Marronner signifie à la fois s'opposer au système esclavagiste et s'appropriation son corps. L'errance fantasmatique de Makak dans la forêt l'oblige à la difficile prise en compte de la terre et de son paysage. Ainsi, l'errance a des connotations positives dans la mesure où elle incite l'être à entrer dans la variance de la Relation : son rapport à l'entour et à l'autre est redéfini en fonction de son ouverture vers d'autres possibilités de connaître et d'interpréter le réel. C'est dans et par le

corps que Makak parvient à la conscience de lui-même et de son entour : la notion de voyage fantasmatique ne peut être envisagée sans égard à la transcendance effectuée par la prise directe du corps avec une réalité autre. D'abord, le corps rentre dans le rythme de la danse et de la musique rituelle jusqu'à la sensation de transe, jusqu'à ce que la perception du monde environnant change ; en trouvant une autre attitude, un autre comportement, une autre fonction par le mouvement dansant, l'être dépossédé parvient à oublier le servage, la déshumanisation ou la subordination et se souvenir que le monde n'est pas qu'esclavage, souffrances et dépossession. D'autre part, l'impossibilité du retour en l'Afrique et la nécessité avouée de s'approprier sa terre et toutes ses histoires accumulées oblige Makak à ne plus juger l'Histoire écrite par les blancs ni sa biopolitique (ses exactions sur le corps) mais à sublimer la geste de la domination en une poétique de la Relation, transcendant ainsi l'irréductibilité de la dialectique Prospero-Caliban[156].

## *Pantomine* : corporalité et poétique du Détour

Dans la pièce *Pantomime,* nous avons affaire à un acteur anglais, Harry Trewe, désormais à la retraite, propriétaire expatrié de la Castaways Guest House sur l'île de Tobago, qui propose un sketch autour de Robinson Crusoé selon le style du pantomime et ce afin d'offrir aux clients de son hôtel le « nightly entertainment » qu'on leur avait promis. Dans la mise en scène proposée par Harry, les rôles doivent être inversés, si bien que le Blanc, Harry, jouera le rôle du natif, Friday, et

[156] Selon Antonio Ferreira de Brito, ce que propose la poétique d'Édouard Glissant est la nécessité de dépasser une esthétique de l'altérité au moyen d'une esthétique de la diversité, qui seule est capable de transcender « la vieille dialectique colonisatrice, métaphorisée par William Shakespeare dans ses personnages Caliban et Prospéro ». Voir Antonio Ferreira de Brito, « De la geste de la domination à la poétique de la Relation », Revista da Faculdade de LEtras : Línguas et Literaturas. Porto. série II, vol. 8 (1991) ,135. Nous avons trouvé que cette réflexion est tout aussi pertinente à la poétique de Derek Walcott.

le Noir antillais et factotum de l'hôtel de Harry, Jackson, incarnera Crusoé. Cependant, Jackson refuse d'abord ; ce n'est que lorsqu'il accepte finalement de jouer qu'une nouvelle règle du jeu s'installe pour bouleverser le récit dominant qu'est le mythe de Robinson Crusoé. Le spectateur assiste alors à un théâtre à l'intérieur du théâtre où les deux personnages explorent plusieurs aspects du rapport maître-esclave sous prétexte de *jouer un rôle.* Toute la pièce, y compris la répétition (simulacre et artifice) constituera une exploration et un questionnement mais aussi un jeu autour des identités imposées par l'idéologie raciale de la colonisation. Cette inversion des rôles permet une interrogation de l'hégémonie culturelle de Crusoé. Cette nouvelle règle du jeu est bénéfique, voire rédemptrice à celui qui finira par usurper le rôle de Crusoé, selon ses propres termes, puisque, comme dans le cas de Caliban, le monstre de Shakespeare, c'est son appropriation de la langue anglaise qui fournira à Jackson les outils possibles de la transformation. Le factotum Jackson met également à profit sa condition polyglossique, fruit de la colonisation, afin d'opposer une résistance active à une puissance culturelle dominante. Il s'agit d'une hybridité intentionnelle qui, selon Bakhtine, appartient « d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, […] au seul locuteur, mais […confond], en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langues', deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Bakhtine 1981, 114). En effet, Jackson se sert de sa flexibilité linguistique - la capacité d'alterner avec aisance le créole et l'anglais standard, afin de déranger, d'interroger et de subvertir la prétendue supériorité du colon blanc. Les premiers énoncés de Jackson sur scène, dans lesquels il imite la langue du colonisateur en adoptant d'abord l'accent anglais et en l'abandonnant tout de suite après, témoigne de sa capacité à parler l'anglais britannique standard tout en conservant un accent et une syntaxe manifestement créole :

JACKSON. Mr. Trewe? (*English accent*) Mr. Trewe, your scramble eggs is

> here! are here! (*Creole accent*) You hear, Mr. Trewe? I here wid your eggs! (*English accent*) Are you in there? (To himself) And when his eggs get cold, I is to catch. (*Remembrance & Pantomime*, 94)

On s'apercevra au cours de la pièce que l'utilisation d'un parler petit-nègre par Jackson et en conséquence l'image qu'il se crée de lui-même d'un amusant bouffon comme dans l'exemple ci-dessus est en effet une ruse ; c'est un masque, voire un *alter ego* qu'il revêt afin de duper « son maître ». De fait, Harry jusque-là ne se rend pas compte que le vernaculaire de Jackson est une tentative de le duper et ne s'en apercevra que lorsque Jackson, expliquant comment il interprétera le rôle de Crusoé, parle de vouloir faire une « tradegy », énonciation moqueuse du mot « tragedy » (Walcott 1980, 139). Selon Harry, les actions de Jackson s'apparentent à « un sourire sur le visage » de celui qui pourtant finira par lui « enfoncer un poignard dans le dos », une tentative réussie de se jouer de la caricature du sujet souriant et soumis :

> HARRY. You mispronounce words on purpose, don't you, Jackson? (JACKSON *smiles*.) It's a smile in front and a dagger behind your back, right? Or the smile itself is the bloody dagger. I'm aware, chum. I'm aware.
>
> JACKSON. The smile kinda rusty, sir, but it goes with the job. Just like the water in this hotel: (*demonstrates*) I turn it on at seven and lock it off at one. (*Remembrance & Pantomime*, 139)

Comme le décrit si bien le Monstre de Shakespeare, l'adaptation de la langue du maître est aussi une subversion: « Vous m'avez appris un langage, et le profit que j'en retire c'est de savoir maudire. » (*La Tempête,* Acte 1, Scène 2).

Le subalterne s'empare de la langue européenne et fait à partir d'elle une énonciation de sa subjectivité**.** S'arrogeant la langue anglaise afin de riposter contre le roman de Defoe, Jackson fait de son improvisation un outil critique dans l'interrogation des rapports de force. L'artifice d'une langue inventée et d'une religion inventée permet à Jackson d'interroger la violence qu'entraîne l'imposition de la langue et de la religion du colonisateur :

> JACKSON. You mean we making it up as we go along?
>
> HARRY. Right!
>
> JACKSON. Right! I in dat! (*He assumes a stern stance and points stiffly*)
>
> Robinson obey Thursday now. Speak Thursday language. Obey Thursday gods.
>
> HARRY. Jesus Christ!
>
> JACKSON. (*Inventing language*)
>
> Amaka nobo sakamaka khaki pants kamaluma Jesus Christ! Jesus Christ kamalogo!
>
> (*Pause. Then with a violent gesture*)
>
> Kamalongo kaba!
>
> (*Meaning: Jesus is dead!)* (Walcott 1980, 113-114)

Mais le bouleversement des « règles du jeu » implique et entraine également un réagencement d'un ordre de rapports dont les enjeux sont majeurs – les rapports de domination corporelle. Les enjeux du renversement de la violence corporelle au sein du « projet Occident » à travers l'œuvre de la parole libérée et, à terme, la menace que présente le corps libéré – voilà une préoccupation majeure de *Pantomime.* D'ailleurs – nous le verrons en détail -, la prise de parole par Jackson, sa conquête d'une parole, par quoi il manifeste sa présence au monde, entraîne une inéluctable violence physique, dans et par son corps ; dans et par le corps de Harry, son « maître ».

On s'aperçoit rapidement que ce n'est pas seulement les rôles de Crusoé et de Friday qui sont inversés ; Jackson s'empare du pouvoir de directeur et d'auteur du pantomime qui revient normalement à Harry. Lorsqu'arrive le stade où il est question de religion, Harry comprend soudain les répercussions de son remaniement des rôles et hésite de plus en plus à poursuivre la répétition. Harry, désormais cannibale chrétien, a du mal à accepter ce qu'implique cette nouvelle désignation symbolique de lui-même :

> He comes across this naked white cannibal called Thursday, you know. And then look at what would happen. He would have to start to… well, he'd have to, sorry… This cannibal, who is Christian, would have to start unlearning Christianity. He would have to be taught… I mean… he'd have to be taught by this – African… that everything was wrong, that what he was doing… I mean, for nearly two thousand years… was wrong. That his civilization, his culture, his whatever, was… horrible. Was all… wrong. Barbarous, I mean, you know. And Crusoe would then have to teach him things like, you know, about… Africa, his gods, patamba, so on… (*ibid*, 126)

Pour Jackson, il s'agit d'un mimétisme à double tranchant : il porte à des fins subversives le masque imposé à l'être servile – celui d'un imbécile, d'un décervelé ; Jackon joue le « stage nigger » - mais c'est grâce à ce masque de sous-homme, d'imbécile et à partir de lui qu'il pourra déployer son arsenal d'ironie ; c'est précisément le fait qu'un homme aussi futé, qui est même plus futé et plus ingénieux que Harry, la figue du « maître », s'arroge le masque de l'idiot, du beau sauvage, afin de mieux railler son interlocuteur blanc, qui crée l'ironie fulgurante de cette pièce. C'est le cœur de cet habitus qu'est le mimétisme (« mimicry ») – ce qui au début est imitation finit par être invention. Mais nous avons bien dit qu'il s'agissait du « mimicry » à double tranchant. C'est que la capacité de Jackson à jouer à la fois le rôle de Friday et celui de Crusoé dans l'espace-temps diégétique du spectacle qui se déroule devant les spectateurs mettra à mal les prétentions de Harry, mais l'Anglais sera particulièrement déboussolé par la facilité qu'éprouve Jackson dans l'incarnation du blanc car c'est l'incarnation ingénieuse de Crusoé par ce dernier qui montrera à Harry Trewe le dérisoire de ses prétentions.

Le corps mimétique

Comme nous l'avons vu, les deux acteurs proposent deux versions contrastées du personnage mythique de Crusoé. Le Crusoé de Jackson est un homme pragmatique. Ni noir ni blanc, il est, aux dires de Jackson, « the First True Creole » (Walcott 1980, 146). L'incarnation du génie populaire qui doit survivre dans la bassesse de l'environnement plantationnaire.

Jackson revendique donc « Creole Crusoe » ; il est assimilé à cette figure, symbole de la « condition créole ». L'abattage du cabri par « Creole Crusoe » devient donc un témoignage de cette manière d'être. Comme explique Jackson, la condition créole est faite de pragmatisme et,

avant tout, d'une « foi » en la capacité de l'être servile à créer une vie de résistance et de survie malgré le désespoir et la déchéance la plus totale. Créolité est inventivité.

> Robbie ent thinking 'bout his wife and son and O silent sea and O wondrous sunset […]. [H]e watching the goat with his eyes narrow, narrow, and he say: *blehh*, eh? […] [N]ext thing is Robbie and the goat […] wrestling on the sand, and next thing we know we hearing one last faint, feeble *bleeeeeeehhhhhhhhhh*, and Robbie is next seen walking up the beach with a goatskin hat and a goatskin umbrella, feeling like a million dollars because *he have faith*!" (Walcott 1980, 148)

En résumé, son interprétation de Crusoé renvoie directement à sa propre mémoire historique, la mémoire de l'être qui a dû systématiser une économie de survie :

> Une systématisation qui n'est certes pas consciente mais qui fonctionne à partir d'une connaissance instinctive du possible vital. Tout peuple acculé à une économie de survie est un peuple rusé, connaisseur, à la patience délibérée. (Glissant 1981, 67)

Son habileté dans le chant, dans le mime, dans la subversivité linguistique porte témoignage du fait que nous venons de décrire. Pour interpréter l'histoire de Crusoé, Jackson recourt au calypso[157], une forme de chant basé sur l'improvisation et la création spontanée de vers spirituels et

[157] Le calypso – ou *kaiso* – est un genre musical issu de la communauté urbaine d'origine africaine de Trinidad et Tobago, dans les Caraïbes. Le terme peut définir une chanson de commentaire social ou le rythme caractéristique de son accompagnement instrumental. Celui-ci peut aussi servir à créoliser un morceau étranger.Le calypso est né des chants responsoriaux et des polyrythmies pratiqués aux carnavals de la fin du XIXe siècle à Port of Spain (capitale de Trinidad). Cette musique accompagnait des joutes dansées (le *stickfighting*) où les danseurs s'affrontaient avec des bâtons. Parallèlement à ces performances dont ils vont peu à peu se détacher, les solistes – appelés *chantwells* –

humoristiques et qui cultive allègrement le jeu de mot et le double sens. Les talents d'improvisation de Jackson proviennent de son expérience de calypsonien, y compris dans le carnaval de Trinidad. Sa chanson calypsonienne laisse apercevoir la probabilité d'une reconfiguration des rapports de pouvoir :

> *I want to tell you 'bout Robinson Crusoe.*
>
> *He tell Friday, when I do so, do so.*
>
> *Whatever I do, you must do like me.*
>
> *He make Friday a Good Friday Bohbolee;*[158]
>
> *That was the first example of slavery,*
>
> *'Cause I am still Friday and you ain't me.*
>
> *Now Crusoe he was this Christian and all,*
>
> *And Friday, his slave, was a cannibal,*
>
> *But one day things bound to go in reverse,*
>
> *With Crusoe the slave and Friday the boss*. (117)

La dimension subversive du style de Jackson est encore plus manifeste dans la dernière scène de l'Acte I qui comporte une séquence de mime hautement humoristique et dans laquelle Jackson met en acte la version que propose Harry du naufrage de Crusoé ; cela comporte l'abattage du cabri dont Jackson utilisera la peau pour fabriquer un parasol et un chapeau. En jouant le

---

commencent à se produire dans un contexte de type occidental : dans des *tents* – des cabanons de bambous – où le public paye une participation à l'entrée. C'est le début du calypso.
(<http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/CMDO/>)

[158] À Trinidad et Tobago, effigie de Judas construite pour être battue pendant la saison de Pâques.

scénario de Harry avec une exactitude qui vire à l'absurde, Jackson fait ressortir le dérisoire d'une simple inversion des rôles qui conserve les dichotomies raciales :

> HARRY. Okay, if you're a black explorer… Wait a minute… wait a inute. If you're really a white explorer but you're black, shouldn't I play a black seabird because I'm white?
>
> JACKSON. Are you… going to extend… the limits of prejudice to include … the flora and fauna of this island? (122)

À ce stade du jeu, que Jackson caractérise de « ludique », le corps du comédien trinidadien bouge avec une expressivité accrue. Jackson a usurpé le jeu de la mise en scène car il a enfin réussi à le mener selon ses propres termes. En effet, c'est lui qui donne les consignes désormais :

> « I am entering the boat…
>
> (He is stepping into the upturned table or boat, as HARRY
> halfheartedly imitates a bird, waving his arms)
>
> What's wrong? Mr. Trewe, that is not a seagull … that is some kind of … well, I don't know what it is … some kind of *jumbie* bird or
> something.
>
> (*Pause)*

> I am returning to the boat. (123)

Déformant expressément le récit de Defoe selon les consignes de Harry, il s'improvise un Crusoé qui, selon son récit, voit un grand oiseau (Harry Trewe) alors qu'il rame dans sa barque. La dimension absurde est bien sûr censée attirer l'attention sur le regard moqueur qu'il porte à ce récit. Son animation et sa fébrilité croissantes (ironiques) indiquent la libération progressive du corps – nous reviendrons incessamment sur ce point. Il se produit un changement du rapport de force en faveur de Jackson, qui aura la vertu de mettre à nu les états de conscience. Harry ne supporte pas la frivolité de Jackson qui le bouscule dans ses *a priori* ; Jackson mime l'action de ramer, donne des indications à Harry et lorsqu'il est sommé par celui-ci d'interrompre son mime, il rejoint en nageant la côte imaginaire où il s'effondre aux pieds de Harry, épuisé. Harry ne tolère pas non plus le fait que le comédien afro-caribéen a décidé de jouer le rôle de Crusoé alors que lui-même n'a que le rôle d'un «sea bird ». Le fait que celui-ci est « blanc » ne change rien. La réaction de Harry en dit long sur le choc et la contrariété que produit en lui ce renversement des situations :

> This is too humiliating. Now, let's just forget it and please don't continue, or you're fired. (Walcott 1980, 123)

Et cette contrariété ne fait que révéler à quel point une certaine notion de l'infériorité raciale des Noirs persiste dans sa psyché, notion que Jackson n'hésite pas à verbaliser. Maintenant que tous les enjeux sont tirés au clair, celui-ci estime que,

> until I'm finished with this whole business of [black] Robinson Crusoe being in the boat

(*He rises and repeats the pantomime)*

> looking up at an imaginary sea bird, getting shipwrecked, killing a goat, making this hat and this parasol, walking up the beach and finding a naked footprint … I will pack my things and I will leave, and you [Mr. Trewe] can play *Robinson Crusoe* all by yourself. (*ibid*, 124)

Jackson souligne l'hypocrisie coloniale qui est à l'œuvre, tout en laissant entendre le racisme qui le sous-tend : « [Y]ou people introduce we to the classics, to Robinson Crusoe, Shakespeare and so on… and when we start to get as good as you, you want we to stop? » Jackson articule de manière lucide ce que donne à entendre la réponse de Harry dans une séries de faits dont le très futé ex-calypsonien et employé d'hôtel était sûrement conscient dès le début mais dont, pour les verbaliser, il n'a trouvé que maintenant le contexte approprié:

> I think you cannot believe … that any black man should play Robinson Crusoe. A little while aback, I came out here quite calmly and normally with the breakfast things and find you there almost stark naked, kneeling down, and you told me you were getting into your part. Here I am getting into *my* part and you object. This is the story … this is history. This moment that we are now acting here is the history of imperialism …" (ibid, 125)

Le cœur du problème – et ce qui constitue le malaise de Harry Trewe – c'est cette pratique qui est si caractéristique de la condition créole : le mimétisme. Que nous est-il démontré d'autre dans le mime absurde de l'histoire de Crusoé effectué par Jackson que ce que Homi Bhabha

dénomme « the *menace* of mimicry » dans son essai « Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse » de 1984 ? Pour Bhabha, c'est précisément à cause de la « menace » que présente leur mimétisme que les êtres serviles deviennent "'inappropriate' colonial subjects […] [who] […] [articulate] those disturbances of cultural, racial, and historical difference that menace the narcissistic demand of colonial authority" (Bhabha 1984, 129). Mais il faut surtout souligner que la question du « mimicry » a été évoqué et théorisée par les plus grands théoriciens caribéens dans le domaine de l'art, y compris Derek Walcott lui-même, dès 1974 dans son essai « The Caribbean : Culture or Mimicry ? » que nous avons déjà évoqué ci-dessus.[159] L'écrivain trinidadien V. S. Naipaul avait vu dans le mimicry l'inanité de l'esprit caribéen. Dans son essai « The Caribbean: Culture or Mimicry? » (1974), Walcott s'empare du concept du « mimic man », qu'il considère la fois « crippling indictment » et « astonishing truth » (Walcott 1974, 53):

> To mimic, one needs a mirror, and, if I understand Mr. Naipaul correctly, our pantomime is conducted before a projection of ourselves which in its smallest gestures is based on metropolitan references. No gesture, According to this philosophy, is authentic, every sentence is a quotation, every movement either ambitious or pathetic, and because it is mimicry, uncreative. The indictment is crippling, but like all insults, it contains an astonishing truth. (*ibid*, 53)

Pour Walcott, la « vérité éblouissante » de l' « insulte » de Naipaul, c'est que « mimicry is an act of imagination » et « cunning » (*ibid*, 55), plutôt que le signe d'un manque d'originalité. De

[159] La question est aussi évoquée par Édouard Glissant lorsqu'il traite dès 1981 de la question du « contre-poétique » ou « poétique forcée » du Détour dans *Le discours antillais.* Voir la page 236.

ce fait, Walcott reformule l'injure de Naipaul – « nothing has ever been created in the West Indies and nothing will ever be created » (*ibid*, 54) – en une vérité positive, voire créatrice: « Nothing will always be created in the West Indies… because what will come out of there is like nothing one has ever seen before » (*ibid*.). En effet, la notion d'un mimétisme non pas improductif mais audacieusement créateur est de l'ordre de quelque chose que « l'on n'a jamais vu auparavant ». L'art du mimétisme créole mobilise le pouvoir non seulement de l'esprit mais aussi du corps afin de saper l'autorité coloniale. Dans la séquence qui suit, Jackson construit une allégorie qui fournit effectivement une description de ce processus. De fait, avec son mime, usage très audacieux fait de son corps afin de railler non seulement la logique de la supériorité des Blancs mais aussi Harry Trewe lui-même, Jackson est l'illustration effective du mimétisme colonial **:**

> JACKSON: Supposing I make you tell me: For three hundred years I have made you my servant. For three hundred years …
>
> HARRY: It's a pantomime Jackson, keep it light… Make them laugh.
>
> JACKSON: Okay
>
> (*Giggling*)
>
> For three hundred years I served you. Three hundred years I served you breakfast in… in my white jacket on a white veranda, boss, bwana, effendi, bacra, sahib… in that sun that never set on your empire I was your shadow, I did what you did, boss, bwana, effendi, bacra, sahib… that was my pantomime. Every movement you made, your shadow copied…
>
> (*stops giggling)*
>
> and you smiled at me as a child does smile at his shadow's helpless obedience, boss, bwana, effendi, bacra, sahib, Mr. Crusoe... But after a while, the child does get

> frighten of the shadow he make, he say that is too much obedience, I better had stop. But the shadow don't stop. Don't matter if the child stop, the shadow continue to play that pantomime. If the child pray, the shadow pray too; if he turn round , frightened, the shadow turn round too; if he hiding under the sheet, the shadow hiding too, and no matter what he do. He cannot get rid of it, no matter what, and that is the power and the black magic of the shadow, boss, bwana, effendi, bacra, sahib […] (Walcott 1980, 112-113)

À force d'évoquer la soumission de Friday dans son discours sur le « shadow », Jackson rappelle une histoire de servilité qui s'étend sur trois siècles et au cours de laquelle il a dû servir « boss » (Afrique du Sud), « bwana » (Afrique sub-saharienne), « effendi » (Egypte), « bacra » (Caraïbes), and « sahib » (Inde). Son « discours » parle du pouvoir subversif qui s'offre à l'être servile dans l'acte du mimétisme créole. Pour parachever son illustration de l'incapacité du colonisateur à se défaire de l' « ombre », Jackson, incarnant le personnage du Mighty Shadow, [160] se met à prophétiser "in a trance-like drone" (ibid, 137) que le colonisateur sera hanté par son ombre et que, tout comme dans la pantomime, les rôles sociaux seront inversés :

> until it is the shadow that start dominating the child, it is the servant that start dominating the master (*laughs maniacally, like The Shadow*) and that is the victory of the shadow, boss. (*Normally*) And that is why all them Pakistani and West Indians in England, all them immigrant Fridays driving all you so crazy. […] In that sun that never set, they's your shadow, you can't shake them off. (113)

[160] The Mighty Shadow fut un célèbre calypsonien trinidadien.

C'est donc un corps subversif que ce corps créole « en situation », ce corps mimétique. Mais ce que démontre par la même occasion la dramaturgie walcotienne et notamment cette pièce, *Pantomime*, c'est que la contre-poétique du mimétisme implique autant le corps que le langage. « [L]e langage n'est pas coupé du corps » (Kristeva 1985, 15), disait Julia Kristeva, « le 'Verbe' peut à tout moment toucher la chair » (*ibid*, 16) et inversement. La Négritude avait fait la part belle aux pouvoirs démiurgiques de la conscience et donc à la capacité de l'homme à se formuler lui-même, à (re)créer un monde grâce au langage. Comme parvient à démontrer J. Michael Dash[161], cette conception de l'individu comme conscience libre ou démiurge témoigne de l'influence d'une vision sartrienne qui a profondément marqué l'imagination caribéenne, vision selon laquelle le langage est considéré comme « un prolongement [du] corps, … un prolongement [des] sens »,[162] en gros comme un « corps verbal » ; en gros, cette conception projette l'esprit comme centre d'un processus totalisant. « Nous sommes dans le langage comme dans notre corps», affirmait Sartre. Cependant, Walcott, qui est à la tête d'une tradition caribéenne que l'on pourrait qualifier de post-sartrienne,[163] resitue le langage à l'intérieur du corps. Dans le théâtre walcottien la réappropriation du langage est aussi réappropriation du corps. Restitution dans un premier temps de sa pure présence et aussi de ses capacités subversives ; à la fois de son cri et de ses capacités d'invention et de création. Car le corps porte à la fois la mémoire des violations passées et celle des stratégies pérennes de survie de l'être créole.

Ainsi, dans un premier temps, la dramaturgie met-elle en exergue la libération du corps et le lien entre « le cri et le corps libérés » (Dash 1992, 79) :

---

[161] J. Michael Dash, Edouard Glissant's Poetics of Re-membering", in Maryse Condé (dir.) *L'Héritage de Caliban*, (Guadeloupe : Éd. Jasor [Diff. Sépia], 1992)

[162] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Gallimard, « Folio Essais », 1985, p. 26.

[163] À l'instar de la désignation faite par J. Michael Dash de l'œuvre littéraire d'Édouard Glissant.

> Le corps aliéné de l'esclave, au temps du système servile, est privé, comme pour l'évider entièrement, de la parole. S'exprimer est non seulement interdit, mais comme impossible à envisager. Jusque dans la fonction de reproduction, l'esclave est hors de lui-même. Il reproduit, mais pour le maître. Toute jouissance est muette, c'est-à-dire déjouée, altérée, niée … Quand le corps se libère (quand vient le jour) il accompagne le cri, qui est explosion. L'oralité antillaise est toujours survoltée, elle ignore le temps mort, la douceur le sentiment. Le corps suit. Il ignore la pause l'alangui, le continu. Il saccade. (*Le Discours antillais*, 238)

Ainsi, Jackson, le protagoniste de *Pantomime*, n'est pas simplement libre d'observer et d'agir à son gré mais constamment en prise aux sensations de mémoire émises par le corps – mémoire de la servitude. Son corps est un lieu de tensions dont les effets sont des crises. Pour se jouer de l' « inversion des rôles » - il n'y croit pas –, l'acteur saisit sauvagement des objets auxquels il confère des noms dans une langue inventée ; il s'agit apparemment de la langue dont ses ancêtres furent privés. L'invitation à inverser les rôles, à jouer le rôle de Crusoé, le démiurge qui nomme tout, incite Jackson à imaginer la langue de ses « ancêtres imaginaires » (Aimé Césaire, « Calendrier lagunaire »). On voit – et je me réfère à la représentation de mai 2012 mise en scène par Derek Walcott à Essex – comment la mémoire laminaire et la mémoire du moment sans langage de son histoire réveillent et réactivent dans l'acteur la violence qui entraina la perte des langues. Un influx nerveux passe visiblement dans le corps de celui-ci. Le corps convulsif et hystérique en crise est la manifestation d'un trauma sur la scène psychique qui se décharge dans le corps. Ce qui, d'être refoulé, ne peut être résolu psychiquement, fait irruption dans le réel.

La représentation de 2012 souligne les confrontations directes entre les corps en scène et même entre les corps des acteurs et ceux du public. La présence charnelle du corps se trouve amplifiée dans la mesure où la pièce se fait l'écho des bouleversements qui ont impacté la psyché de l'homme colonisé et les rapports de celui-ci au colon blanc dominant, de tels rapports faisant l'objet de l'action scénique. Cette représentation permet d'interroger les rapports entre la corporalité et le langage. Comment représenter un corps brisé, qui n'est plus perçue comme une totalité? Cette fragmentation est relayée par une remise en question de la validité de tout discours. Pour Jackson, conscient des effets de domination que comporte la langue européenne, le langage se désarticule et se disloque. La dramaturgie de Walcott traite ainsi du corps de Jackson en l'articulant à la faillite des mots, à l'insuffisance de la parole pour exprimer les angoisses d'une domination constante et qui se réinvente sous d'innombrables formes diverses. Ces angoisses sont génératrices, pour ainsi dire, d'un nouveau langage, celui d'un corps rebelle, paroxystique, impatient de s'affirmer et d'affirmer un espace propre. Ainsi, les gestes énergiques du personnage lorsqu'il prépare la mise en scène de sa représentation d'un Robinson Crusoé noir, les bombements de sa poitrine pour s'adresser à son employeur, les paroxysmes rageurs de son corps face à celui de Monsieur Harry Trewe, et qui ont une portée traumatique sans qu'une violence directe soit nécessaire, déplace la nécessité du discours articulé.

Le mime parodique que fait Jackson du Robinson noir est une rage exprimée de manière détournée. L'acteur exécute avec une prouesse corporelle des mouvements de nageur, grâce auxquels il rejoint la côte imaginaire ; il saute sur un pied, ensuite sur l'autre, afin de faire sortir l'eau de ses oreilles, en prenant tout son temps (en faisant patienter Harry Trewe) et tout le temps avec un soin et une précision moqueuses. La surenchère de l'ironie est une agression à peine voilée contre l'Anglais.

Au gré d'une stridence de ton envers son interlocuteur Harry Trewe, figure du colon dominateur et par quoi Jackson insiste sur les nouvelles règles du jeu, le corps de l'acteur s'agite, explose d'énergie. Ses gesticulations furieuses et gestes hostiles – il faut évoquer ici l'agression indirecte exprimée dans son martelage bruyant de la toiture qu'il est supposé être en train de réparer, ses mimiques moqueuses et son imitation du piaillement de mouettes – « noires » cette fois, dit-il -, gestes de protestation à peine voilés contre l'abandon forcé du sketch et l'insincérité de Harry qui rechigne devant le fait de voir ses préjugés se retourner contre lui.

Le rire paroxystique qui saisit Jackson après qu'il feint d'attaquer Harry Trewe avec un marteau et qu'en tant que Vendredi « [the] wicked nigger », il demande « miséricorde » à son « maître » pour son geste avorté ; ses gestes frénétiques et sauvages ; ses gesticulations menaçantes, sont autant de réactions contre le trauma de la servitude que le protagoniste porte dans son corps.

Même si Jackson n'ose pas toucher Harry directement, le spectateur ressent l'agression corporelle dirigée contre ce dernier. Il s'agit d'une violence frontalière qui ne se contient que par l'enveloppe du corps ; on imagine qu'il suffirait à Jackson d'oser à un moment donné pour frapper Monsieur Trewe ou sauter sur lui. Exaspéré de ne disposer que de possibilités d'expression détournées et voilées en raison de sa condition d'employeur, d'être classé au rang d'inférieur intellectuel en raison de sa couleur de peau, Jackson instrumentalise les catégories réductrices où le regard de Harry Trewe le cantonne. L'agressivité voilée devient une arme pour Jackson qui s'agite, s'applique avec ironie, en s'essoufflant, à la mise en place d'un décor de l'île de Crusoé, du scénario d'un Crusoé noir qui rencontre un Vendredi blanc ; il parle de manière stridente à Monsieur Trewe, fait des gestes d'agitation, bombe sa poitrine pour s'adresser à son employeur : la déconstruction du langage semble entraîner avec elle celle du corps. On assiste à un ressenti émotionnel qui manifeste un corrélat physique de colère et de violence.

Le relâchement festif dont témoigne l'imitation subversive et créatrice de Jackson porte la marque patente de la poétique du Détour énoncée par Édouard Glissant. Il apparaît que la poétique de (re)corporalisation walcotienne implique le rétablissement de ce que Dash a qualifié de «diachronic bonds with the bodies scattered throughout Caribbean history » (Dash 1992, 83) et le rapport synchronique (*ibid*) avec les corps qui composent le monde créole.

La violence du corps nous incite également à réfléchir à la réception du spectateur. La question du corps comme lieu d'empreinte – de la mémoire de la violence, de la mémoire de l'asservissement du corps et de l'infériorisation culturelle – sous-entend qu'elle interroge également le corps du spectateur. Le corps de celui qui regarde et entend entre en jeu comme récepteur car le corps de l'acteur en action devient le garant d'un échange respiratoire entre la scène et la salle, de cette rencontre avec des expériences communes et avec une mémoire collective. Les réactions physiologiques de l'acteur en proie aux mémoires corporelles impacte le spectateur psychiquement; un travail se fait en celui-ci, à mesure que des gestes se développent sur la scène; il se projette sur les images scéniques, les transposant à son profit, en s'imaginant peut-être réagir aux scénarios. La violence convoquée à travers la présence charnelle de ces deux acteurs, Harry et Jackson, jouant des rôles aussi conflictuels et chargés de signifiance et la représentation de la violence du corps sont donc de nature à atteindre le spectateur au-delà de l'intellect, le saisir par les émotions, par les tripes, instaurant ainsi une sorte de « corps à corps » entre acteur et spectateurs.

## L’autre marronnage : le corps dansant et musical

Si les phénomènes de présence ou d’absence constituent une préoccupation quasi obsessionnelle dans la théâtralité caribéenne, la corporalité au sein du drame caribéen s’inscrit sur un plan d’immanence, selon l’expression de Gilles Deleuze, lequel est constitué par l’expérience de cinq siècles d’asservissement colonial au sein de l’aire caraïbe**.** Il va donc de soi que le langage primordial du corps soit une des conditions de possibilité même de ce théâtre et il semble d’ailleurs, de ce point de vue, d’autant plus naturel que ce soit le corps de l’acteur qui construit autour de lui l’espace du théâtre dans les dramaturgies qui font l’objet de notre étude. Le théâtre carnavalesque de Walcott, notamment, est une sémiotisation à partir du corps et de la présence de l’acteur. Le mot sémiotisation est pris ici dans l’acception de Julia Kristeva, à savoir de représentations ou inscriptions affectives par opposition à des représentations symboliques « propres ou consécutives au système de la langue ». La tentative de Kristeva « de penser une modalité psychique logiquement et chronologiquement antérieure au signe, au sens et au sujet s’inscrit dans la ligne de la pensée freudienne cherchant à diversifier des *types de représentations* dans la dynamique psychique, qui sont plus ou moins subsumables par le langage de la communication mais, à coup sûr, échappent à l’emprise de la conscience » (Kristeva 1985, 14-15). Une telle conception de la signifiance permet non seulement « de comprendre comment la parole logique étayée par des représentations infra-linguistiques (sémiotiques) peut atteindre le registre physique » (Kristeva 1974, 15) mais propose un modèle des rapports humains « pour lequel le langage n’est pas coupé du corps» (*ibid*, 16). En effet, la sémiotisation (la dimension déterminante du corps musical et dansant, du corps matérialisé par la force incantatoire du théâtre), met en acte des inscriptions pulsionnelles qui sont pré-verbales, non-verbales on encore non-verbalisées.

La subversivité acquise par les différents moyens de corporalisation dans l'œuvre dramaturgique de Walcott et la prise directe avec le langage du corps qui se constitue dans l'espace soulignent l'importance de l'extralinguistique qui vise à atteindre les mêmes résolutions psychologiques que la parole articulée et qui se veut même dans certains cas plus efficace que celle-ci pour « entraîner l'esprit à prendre des attitudes profondes et efficaces » (Artaud 1964, 107). Il est aussi pertinent d'ajouter, en reprenant le vocabulaire de Kristeva, que certaines articulations sémiotiques de ce théâtre « se transmettent par le code biologique ou la 'mémoire' physiologique ». L'introduction du sémiotique à côté du symbolique par Kristeva permet de théoriser ce qui, dans la poétique de l'espace théâtral walcottien, est au-delà ou en-deçà de la signification, ce qui est de l'ordre de la trace, de la mémoire du corps, obscure ou non :

> Il s'agit d'ouvrir, dans et par-delà la scène des représentations linguistiques, des modalités d'inscriptions psychiques pré- ou trans-langagières qu'on pourra appeler sémiotiques, en retrouvant ainsi le sens étymologique du grec *semeion* – trace, marque, distinctivité. (Kristeva 1985, 15)

Dans l'œuvre théâtrale de Walcott on remarque la quasi-omniprésence de la musique et de la danse. Elles expriment une sensualité ou une émotivité qui, au-delà du langage, semblent souvent restituer la communication au niveau du corps. Souvent, avec un tambourinage rythmé, le tambourineur intervient pour préparer l'entrée de l'acteur, pour rythmer la danse, pour accompagner un récit. Son rythme contribue à créer chez le spectateur un état second, quasi hypnotique, qui le rend perméable à la magie du spectacle. Bien sûr, cette esthétique rituelle n'est pas sans évoquer les traditions du Nô et du Kabuki, dont Walcott se dit fortement inspiré ; dans la « Note on

Production » accompagnant *Dream on Monkey Mountain*, Walcott précise : « [The producer] will need dancers, actors and singers, the same precision and vitality that one has read of in the Kabuki ». Mais l'on n'est pas étonné que Walcott ait affirmé ailleurs que « [t]he chant, the response, and the dance are immediate things to me; they are not anachronistic or literary" (Walcott 1996, 57). En effet, en assimilant l'exploitation du « question-réponse », du chant et de la danse à la tradition orale antillaise dans un entretien avec Wayne Turney, Walcott confirme la présence dans son œuvre d'une esthétique créole qui donne la part belle au corps vivant ; rappelons – nous l'avons vu dans le chapitre précédant - que le conteur créole lui-même fait typiquement office de danseur ; qu'incarnant une multitude de personnages, d'animaux ou objets, il a souvent recours au mime. Dans ses œuvres dramaturgiques, notamment celles créées par le Trinidad Theatre Workshop (*Dream on Monkey Mountain*, *Ti-Jean and His Brothers*, *Malcochon*, *The Sea at Deauphin*) Walcott met généreusement à profit la figure du conteur et le schéma du Conte afin de créer ce que Edward Baugh décrit comme « their stylized, symbolic quality and relative physical immediacy » (Edward Baugh 2006, 73). En témoigne, parmi tant d'autres exemples, la première séquence de *Malcochon* dans laquelle conteur et musiciens dansent et miment le meurtre du planteur Régis ainsi que la rivière qui déborde sous un déluge, et ce, à l'accompagnement d'instruments populaires, notamment le tambour.

Selon Baugh, «[i]n developing this feature of the plays, **…** Walcott draws on congenial folk/theatrical forms and traditions outside of the mainstream English literary tradition: Irish drama (and specifically J.M. Synge for *Dauphin*), Japanese film and Noh theatre, as well as Brecht" (*ibid* ). Tout ceci a bien sûr été confirmé par Walcott ; l'auteur parle de ces influences dans son essai "Meanings", pour ne citer que celui-là. Cependant, s'inspirant à la fois de sources aussi variées que Brecht, le théâtre Nô, Grotowski et Peter Brook – et donc forcément Antonin Artaud - dans des

mêmes pièces, Walcott fait preuve d'un syncrétisme volontaire, car nous reconnaîtrons une contradiction notable : à la différence de Bertolt Brecht, qui insistait sur la nécessité d'une distanciation entre l'acteur et son propre jeu, entre le spectateur et la représentation, Peter Brook, à l'instar d'Artaud, préconise l'inverse, l'émergence du côté obscur des constructions de l'inconscient aussi bien dans la narration, que dans les corps actants. La scène devient, chez Artaud, la possibilité de faire émerger les pulsions les plus enfouies à travers la corporalité en jeu des acteurs. C'est cette possibilité que mettra en exergue le caractère rituel des premières pièces de Derek Walcott, la possibilité de détruire les barrières entre la pratique du théâtre et le spectateur, objet du théâtre, d'établir un corps à corps entre acteur et spectateur grâce à une magie qui se crée dans l'alchimie du langage d'un espace sémiotisé et de l'esprit, du corps et de la mémoire du spectateur ; bref, la possibilité de saisir le spectateur au-delà de l'intellect et en-deçà de la conscience, d'autant plus que selon Walcott,

> The person that I have in mind is that sort of person. It's not an intellectual. It's *an audience that I can reach*. I think that's the furthest point of the audience for any writer. Not even the artist, something beyond the artist, which is how you can touch, who can you touch? Can you touch the person who is considered to be illiterate and so on? Because there is *no such thing as illiterate sensibility* in terms of an audience. (Walcott, Entretien avec Wayne Turney).

En effet, le dramaturge nous fait comprendre que l'importance de l'aspect rituel de son théâtre réside dans le fait qu'il vise à atteindre l'auditoire au-delà de l'intellect :

> The images [in *Dream on Monkey Mountain*] come out of incantation. If you're drumming -I've gone to Shango drumming and so on - and if out of the liturgical and repetitive and ritualistic aspect of the theatre, you get into a kind of mesmerized state and then images come, that's coming out of [the] percussive, celebratory, oral aspect of the theatre. I think if it's made literary, then the same [illiterate audience of Saint Lucia] I'm talking about would be lost. They'd feel ignorant - even if you present them with mythical, oblique, symbolic kind (sic) of things. They can appreciate total metaphor, but if you make sort of similes of things rather than the metaphor or things, then it hits everybody. So a lot of times the play has been directed as a simile rather than as a metaphor -that this is like that then this signifies that...

La dimension rituelle de la dramaturgie de Derek Walcott charrie « les tessons d'un immense vocabulaire tribal » (Walcott, *Discours du Nobel*, ma traduction), les coutumes partiellement retenues et les échos ancestraux qui constituent les bases des différentes religions syncrétiques de la Caraïbe. Les croyances sont extrêmement importantes car c'est à partir d'elles, à partir de la mémoire qui remonte du corps, que l'esclave africain en situation de déchéance humaine rebâtira une cosmogonie adaptée aux réalités de son nouvel espace. De cela témoignent les coutumes et religions syncrétiques des afro-descendants de la Caraïbe.

Les éléments rituels de la pièce *Dream on Monkey Mountain* (la possession par les esprits, la guérison par la foi, la danse rituelle, etc.) proviennent de cultes syncrétiques de la Caraïbe, et notamment du *shango*[164] trinidadien. Le rêve lui-même est « déclenché » lorsque Makak subit une

[164] Le shango trinidadien est une religion syncrétique basée sur le culte de Shango du peuple Yoruba du sud-ouest du Nigéria et incorporant dans son panthéon de divinités des figures correspondant à des saints catholiques ou des patriarches bibliques. Au Nigéria, Shango,

« possession » par les esprits ; on apprend en effet que cela lui arrive souvent ; le protagoniste fait remarquer dans le prologue : « Sirs, I does catch fits. I fall in a frenzy every full-moon night. I does be possessed. And after that, sir, I am not responsible ». C'est à ce stade que Makak nous fait revivre le moment de possession dans lequel il voit l'Apparition dans un monologue que nous avons déjà longuement cité mais dont, pour les besoins de l'analyse, nous reprendrons ici un court morceau :

I feel my spine straighten,
My hand grow strong.
My blood was boiling.
Like a brown river in flood,
And in that frenzy,
I let out a cry,
I charged the spears about me,
Grasses and branches,
I began to dance,
With the splendour of a lion,
Faster and faster,
Faster and faster,
Then, my body sink,
My bones betray me
And I fall on the forest floor,

---

dieu du tonnerre, est la seule divinité vénérée dans le culte de Shango ; en revanche, dans le culte trinidadien Shango n'est qu'un seul sur une douzaine de « pouvoirs » honorés.

Dead, on sweating grass (*DMM*, 229)

À regarder de près la description de l'envoûtement, nous réalisons que les manifestations corporelles du protagoniste – convulsions violentes, danse frénétique jusqu'à épuisement - évoquent des phénomènes rituels du *shango* comme le suivant, décrit dans les écrits ethnographiques de Georges Eaton Simpson :

> « When a 'power' manifests on him, the dancing of a participant becomes more lively. He marches to and fro in the palais, bows and whirls in front of the drummers, dances to the rhythms played by the drummers in honor of the power that has possessed him, thrusts the lower part of his body backward and forward, shakes his shoulders vigorously,… sings, speaks the "unknown" tongue, throws his head back and forth, groans, flings his arms, falls to the ground …" (Simpson 1962, 1211).

Parmi les pratiques rituelles qui figurent dans *Dream,* on retrouvera de nombreuses danses et une séance de guérison. Cette dernière se crée à partir de rituels de cultes syncrétiques de la Caraïbe ; le culte de *shango* constitue sans doute une inspiration forte ; la danse des femmes vêtues de robes blanches, « [who] swirl onto stage […] shaking their heads, dancing solemnly and singing [and forming] a circle described by their leader » (Walcott 1970, 243) est aussi évocatrice de celles des cultes du *revivalism* jamaïcain qui revêtent une profonde importance en raison de leur pouvoir de convoquer la présence des dieux. L'usage par Makak d'une braise afin de guérir le malade renvoie, quant à lui, aux pouvoirs divins associés aux pierres rituelles dans le *shango* trinidadien, évocateurs à leur tour des pouvoirs des pierres que l'on croit infusées des pouvoirs des divinités du

tonnerre et des dieux de la terre dans les cultes de *Shango* de l'Afrique de l'ouest. Finalement, il est impossible de ne pas remarquer la prépondérance de la musique du tambour dans *Dream* qui produit des états d'incantation, des états d'hypnose d'où jaillissent des images (voir Walcott, entretien avec Wayne Turney). Pour comprendre ce « langage » constitué par l'aspect rituel du théâtre et par l'énergie kinésique du corps en mouvement, il faut comprendre quel est l'auditoire que vise à atteindre Derek Walcott et, en quelque sorte, quel est son propos en faisant du théâtre. C'est la question qu'il aborde dans ce morceau d'un entretien avec Wayne Turney :

> I can say that in all honesty because I come from a society that is considered to be illiterate. And I have never written anything that is considered to be helpful to the imagination of people who are partially literate. We [Walcott's theatre company] went back to my home in St. Lucia and did *Dream on Monkey Mountain.* Now *Dream on Monkey Mountain* in terms of its test is not too easy, in terms of what its images may be. And I remember when we did it, the theatre was full that afternoon and then people wanted to see it again so we had to send a truck around saying that we'd play it again. This was being done by people who do not speak very good English because they speak French Creole. I felt very proud--not of me but of the audience--because they wanted to see something that they felt. Even if they couldn't write accurately or spell or pronounce that language, it got to them and they felt something. And I think that when that happens, there is nothing equal to that in terms of the power that's beyond the immediate translation and is this a good

> moment in the play and...it's like a great opera in a sense. You don't understand what's being said, but you know, it hits you like hell.[165]

Nul doute que la dramaturgie de Walcott est une dramaturgie composite, à savoir une dramaturgie qui réserve une place importante autant aux procédés et esthétiques théâtraux dont les origines s'étendent du théâtre grec antique au théâtre shakespearien qu' aux formes poétiques et structurées les plus pratiquées en Occident et à celles issues de la créolité caribéenne ; cependant, en subsumant la parole articulée à l'emprise du rythme, Derek Walcott entend s'éloigner de la transcendance qu'a consacrée l'écrit dans la tradition occidentale pour arriver à un autre genre de transcendance, à savoir celle que porte le rituel et grâce auquel on peut éveiller la mémoire et fouiller les pistes qui pourraient permettre d'apprivoiser et peut-être d'appréhender le temps-espace antillais. Or la notion du pouvoir transcendant du rituel dans la dramaturgie ne peut être discutée sans égard à son aspect corporel. Une importance fondamentale est réservée au corps et à sa matérialité. C'est cette matérialité qui permet aux dieux de s'incarner, démontrant leur existence. L'idée est toujours donnée que le corps – sous l'emprise du rythme - peut transiter et montrer quelque chose au delà des apparences, atteindre une forme de transcendance.

La fonction de la musique et du chant qui jaillissent à tout moment dans les pièces de Walcott, accompagnés de la danse, des corps en mouvement, parfois frénétique, parfois lent, tient-elle seulement à une dimension métaphysique ? De fait, il nous est apparent que les chants et la danse non seulement permettent de renouer avec l'invisible, mais ont la fonction de rompre la chronologie linéaire des trames narratives en approfondissant la relation de l'être à lui-même et aux rythmes ancestraux. Les textes dramaturgiques de Walcott frémissent avec un sens du corps dans le

---

[165] "*Pantomime* by Derek Walcott The Brooks Theater, Directed by...a long story..." 18 janvier 2010. <http://www.wayneturney.20m.com/Pantomime.htm>.

temps, de l'être possédé par une métrique. Le « migrant nu » déporté aux Amériques n'a rien emporté avec lui ; il n'a même pas un instrument de musique, mais il maintient les pouvoirs de la mémoire, « les pensées de la trace » ; ce qui lui reste, ce sont surtout les cadences du corps. « Les Africains des Amériques ont perdu les mythes qui fondent le temps, mais non son mètre »[166]. La cadence marque l'identité et reste inscrite dans des manières du corps. L'obsession de la musique et de la danse, leur quasi omniprésence, prête à sourdre à tout moment, ne relève pas simplement d'un souci esthétique ; elle exprime une nécessité. C'est par la musique et par le chant et la danse rituels, en quoi on peut voir un « marronnage créateur » (Glissant 1990, 85), que le corps réintègre le réel. Mais qu'est-ce que ce réel que l'écrivain caribéen s'évertue à définir ? Il semblerait que la musique construise sa propre trame narrative qui répond à une perception différente du temps, perception qui se dessine entre une nécessité de transcender l'espace-temps du maintenant et renouer avec l'univers qui précède le raturage de la mémoire collective (l'univers matriciel) et la soumission au temps historique européen et une autre nécessité qui est celle de représenter un temps diffracté, une discontinuité temporelle. En première analyse, la dimension transcendante de la musique rituelle (et cela implique la crise de possession qui est un élément central des religions syncrétiques) laisse entrevoir ce qui est invisible. La danse s'avère aussi être une trace pour entrer en communication avec l'innommable et l'indicible. « Nous passâmes tous la mer, » écrit Glissant, « tous doivent se souvenir (Glissant 1969, 183). Le langage du corps dansant et son cri profond répondent au silence du vécu. C'est dans et par le corps que l'être parvient à la conscience de lui-même. Cela étant, l'obsession de la musique rituelle et de la danse en tant que fonction narrataire exprime aussi un trouble qui est celui de l'harmonie rompue avec la nature, de la difficulté d'appréhender le réel, dans un temps qui n'appartient pas à soi mais qu'on doit habiter. Un temps

[166] Jacques Coursil, *op cit.*

qu'on ne sent pas appartenir à soi car l'histoire officielle de la Caraïbe (l'Histoire) se résume en une série de récits qui détruit et efface « la présence du peuple antillais dans son propre contexte » (Glissant 1981, 31). Ainsi le peuple de la Caraïbe ne serait pas encore entré en possession de son entour et la chaîne nature-entour (ou nature-culture) ne serait pas opératoire pour ce peuple dont le « passé subi […] n'est pas encore histoire » (*ibid*, 132):

> Tourment de ceux qui ne sont jamais sortis du gouffre : passés directement du ventre du négrier au ventre violet des fonds de mer. Mais leur épreuve ne fut pas morte, elle s'est vivifiée dans ce continu-discontinu : la panique du pays nouveau, la hantise du pays d'avant, l'alliance enfin avec la terre imposée, soufferte, rédimée (*Poétique de la Relation*, 19)

Nous pourrions alors envisager l'hypothèse que l'obsession de la danse et de la mobilité du corps provient aussi du mal-être des personnages par rapport à un espace-temps dont « les donnés immédiates […] ne s'inscrivent pas […] dans un continuum, c'est-à-dire [espace-temps d'un peuple dont le] rapport à l'entour entre dans une relation discontinue avec l'accumulation [de leurs] expériences » (Glissant 1981, 130). Si le temps est brisé ou éclaté, comment en tenir compte ? L'impossibilité de saisir ce temps fragmenté brise la chaîne qui établit les relations possibles entre le corps et la notion du temps et de l'espace. Car le vécu dans la société coloniale n'est pas celui du temps chronologique ou celui d'une datation mais celui de l'expérience du néant de la Plantation. C'est sans doute cette réalité et la nécessité de s'éloigner d'une tradition de pensée linéaire qui font que le mouvement du corps dans la dramaturgie walcotienne est sans cesse donné « dans la répétition, la redondance, l'emprise du rythme» (Glissant 1996, 38) qui traduit une

décorporalisation, une intemporalité spatiale – une rupture de l'équilibre primordial entre l'homme et la nature (la terre).

La sémiotisation de l'espace qui place le corps vivant et ses inscriptions psychiques au centre du drame est donc un des modes premiers du Détour, une voie d'accès à un autre monde qui dépasse l'expression langagière et qui permet d'explorer les couches profondes de la mémoire ensevelie. Il s'agit d'user d'un discours, d'un langage corporel qui est propre à l'être caribéen, de sonder et saisir un réel qui n'est pas transparent mais occulte ; il faut y voir une opacité proposée au monde. Or la corporalité du sujet caribéen relève de sa créolité qui s'inscrit sur un plan d'immanence, à savoir dans le contexte de l'oppression du monde créole. Au niveau de l'expression du corps, la pratique du détour constitue un moyen subtil par lequel l'être créole - l'artiste, le poète, le génie populaire, etc. - manipule le système qui inscrit son corps. Il contourne ainsi son immobilisme sous des formes clandestines. Détourner le mutisme du corps servile par les moyens de résistance mêmes mobilisés par ce corps – contourner, détourner l'impérieux de l'écrit par le mouvement dansant et la musique -, pour nommer et dire autrement le réel caribéen, remonte aux stratégies de résistance en vigueur depuis le système de Plantation. La corporalité du personnage walcottien se fait langage de l' « opaque ». Cette dimension sémiotisée du corps est rapprochée à des esthétiques européennes impliquant le Chœur, héritage grec ; des figures du théâtre grec (dans *Ti-Jean & His Brothers*), des personnages du théâtre européen (dans *The Joker of Seville*) ; une esthétique artaudienne par moments, brechtienne par d'autres ; dans des pièces qui regorgent de procédés formels européens : versification de qualité shakespearienne, métrique formelle de la langue anglaise. Tout ceci fait ressortir une esthétique de la Relation résultant du télescopage continu de deux langages culturels à l'intérieur d'une même langue, qui est celle de

Walcott. La dialectique opacité-relation est capital puisque « seulement […] dans l'opacité l'autre se trouve connaissable » (Glissant 1969, 175).

## Conclusion

À travers trois pièces de Derek Walcott, nous avons pu examiner la question de l'empreinte du et sur le corps mis en scène dans l'espace théâtralisé et imaginaire du carnaval. Dans le théâtre de Derek Walcott cette question de l'espace et de l'empreinte du corps se traduit en premier lieu au travers de ce que le dramaturge conçoit comme la disparation ontologique des corps dans le « gouffre » de la Traite transatlantique, qui préfigure la fragmentation de l'être créole dans la société esclavagiste, post-esclavagiste et contemporain de l'aire caraïbe et ses tentatives par la suite de se reconstituer à partir de la mémoire obscure qui remonte du corps traumatisé. Le corps dans le théâtre de Walcott devient ainsi corps collectif, marqué par l'histoire de l'esclavage, par la mémoire honnie de la déshumanisation de la société de plantation. Ce corps définit l'espace dans lequel se joue le drame. Dans *Dream on Monkey Mountain* le corps du héros permet d'interroger le concept de l'humanité dans le cadre d'une société post-esclavagiste ; il permet aussi au dramaturge au travers de modes oniriques et hallucinatoires de façonner ou de tenter de façonner un mode d'écriture et de mise en scène théâtrale qui rende compte du trauma et la volonté de dépassement psychique.

Le Détour, à travers une manipulation du masque, opère un renversement majeur : travestissant la désignation qu'on lui impose – d'un être inférieur sans pensée -, le créole caribéen se taille un espace dans son rien qui sera un espace fondamental de liberté. Fondamental à la poétique de l'aire caraïbe, cet exercice est un genre de systématisation de la dérision et de la dépersonnalisation, leitmotiv chez les personnages du drame walcottien. L'ancien esclave confisque

la désignation qui a été faite de lui et la pousse à l'extrême de l'autodérision; par cet exercice, l'ancien esclave assume de manière paroxystique le manque par quoi son expression devient impossible: Makak (*Dream on Monkey Mountain*) en jouant les bouffons, porte attention sur l'effet corrodant du discours infériorisant de l'Européen sur la psyché de l'homme noir ; Jackson (*Pantomime*) se pousse à l'extrême de la simplification en prenant le comportement et le langage d'un « stage nigger » afin de railler son interlocuteur anglais et de se montrer, à la longue, plus rusé que lui. D'autre part, l'obsession de l'imitation et son excès sont insidieux. Jackson affirme son humanité à travers le mimétisme; pour lui, comme nous l'avons vu, l'invention se fait à partir de cette pratique organique de la condition créole. Les divers masques dans ces pièces sont autant d'éléments qui témoignent d'un habitus dans la (ré)appropriation et le détournement des éléments de la culture européenne à des fins de réhumanisation, de dépassement.

Chez Walcott, le Détour résume un défi fondamental : « Partons de rien ». Cela implique un changement des règles du jeu ; c'est ce que l'on voit à l'œuvre dans le groupe de carnavaliers qui guette un autre groupe, décidant quel sera le jeu dans la fresque épique *Drums and Colours*[167]: au sein même d'un conflit on invente une règle du jeu qui invente un espace autour du corps de l'être dominé ou aliéné. Mais quand la liberté physique du corps n'est pas effective (comme chez Makak), le Détour s'effectue dans la volatilité. Ce marronnage est une forme primordiale de liberté dans un espace dominé par « l'avoir totalisateur et corrodant de l'Autre » (Glissant 1981, 276).

Comme dans la corporalisation de la violence effectuée par Jackson et la revendication d'une humanité par Makak, le corps, loin d'être un simple support du texte devient essentiel à la représentation au point d'en porter tout le poids. Or le corps dans l'esthétique de Walcott ne sert pas tout juste à démontrer ou à souligner les violences d'un passé traumatisant mais aussi les tentatives

[167] Je remercie le Prof. Alain Viala qui m'a éclairé sur ce fait.

de les sublimer. « Si les Histoires politiques jugent impitoyablement, les poétiques subliment » écrit Antonio Ferreira de Brito[168] ; en effet, nous avons pu constater l'importance que donne le texte walcottien aux possibilités narratives du corps grâce auxquelles celui-ci arrive à transcender les violences qu'il a subies. Le corps carnavalisé de *Drums and Colours*, symbole de l'oralité primitive, représente la métamorphose de la thanatopolitique de la colonisation en un vivre-ensemble harmonieux et créateur forgé par la Relation. Le corps créole de *Drums,* de *Pantomime* et de *Dream on Monkey Mountain* est corps de synthèse, né dans une geste à sens unique mais impliquant autant la culture de l'Européen que celui de l'ancêtre africain. Ce dernier fait oblige les protagonistes à « intégrer dialectiquement » (Ferreira de Brito, *op. cit.*, 140) leur vérité caribéenne. Qu'est-ce que cette vérité sinon ce chaos où les cultures diverses se sont entrechoquées et synthétisées de manière imprévisible, constituant l' « opacité » de l'esthétique caribéenne, sa singularité irréductible ? Or ce sont les singularités irréductibles, mutuellement consenties, qui fondent la Relation.

[168] Antonio Ferreira de Brito, « De la geste de la domination à la poétique de la Relation », Revista da Faculdade de LEtras : Línguas et Literaturas. Porto. série II, vol. 8 (1991), 135-158.

# Partie IV – Le Marronnage du Temps : Mythe et Histoire

*Marronner*, c'était *prendre les chemins de traverse de la pensée, c'est-à-dire ne pas accepter les systèmes d'idées qu'on nous imposait…. et essayer de trouver dans le panorama du monde, d'autres traces que les chemins bien damés et bien goudronnés qu'on voulait tracer pour nous.*
Edouard Glissant[169]

[169] Extrait de *Les hommes livres – Edouard Glissant*, Entretien avec Patrick Chamoiseau. Réalisateur: Jean-René Christiani, Le Diamant, 1993.

## Section A – La comparaison antique dans le théâtre de Césaire

Territoire de l'esprit qu'il a appris à connaître au cours d'une éducation coloniale, la Grèce ancienne constitue un référent rhétorique constant dans l'art poétique d'Aimé Césaire. Adepte de la culture, des mythes et des légendes grecs, Césaire vit dans cette topographie de la production culturelle ; c'est un site que l'écrivain resitue au profit de la nouvelle littérature caribéenne qu'il inaugure.

Ici notre but est d'analyser les manières dont le temps-espace caribéen se transforme chez Aimé Césaire à travers l'exploration du temps et de l'espace de la tragédie grecque. Nous tâcherons de montrer comment le rapprochement sur le plan imaginaire des mondes grec et caribéen dans les pièces *Et les chiens se taisaient* et *La tragédie du roi Christophe*, les œuvres que nous proposons d'appeler « les tragédies caribéennes » de Césaire, réoriente la perception du lieu.

L'une des notions fondamentales sur lesquelles repose notre étude est celle du rapport entre l'écriture littéraire et le lieu géographique qu'implique l'acte d'écrire. Nous croyons, comme Artemis Leontis[170], que la littérature assigne une identité culturelle à un territoire. Mais qu'en est-il de la littérature de Césaire dans laquelle le lieu s'avère souvent être conceptuel ou rêvé ? Dans une géographie où l'identification historique au territoire et le sens du lieu comme symbole de l'être et de l'identité restent des notions problématiques, le problème de la non-appartenance et de la non-histoire entraîne une difficulté d'enraciner la littérature dans son lieu.

Certes, nous ne voudrions pas nier la dimension historique et géographique de l'œuvre césairienne. Loin de masquer l'importance du lieu géographique dans la tragédie caribéenne de

[170] Artemis Leontis, *Topographies of Hellenism: Mapping the Homeland*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995, p.5

Césaire, nous souhaitons, en l'affirmant, faire la lumière sur l'une des dimensions épistémologiques mises à jour par cette tragédie : sa mise en question de l'Histoire et de la réalité universelle qu'elle suppose, mais aussi des frontières temporelles et des segmentations géographiques qu'implique cette catégorie en Occident. En nous représentant les références géographiques et historiques de Césaire comme autant de forces profondes qui sont en présence, et qui dépassent les catégories tracées du temps et de l'espace, nous affirmons qu'il y a une autre dimension de l'histoire qui est en jeu dans ces œuvres, celle de la Relation, qui traite des points de rencontre et de connexion entre les histoires et récits divers. Face au changement de perspective initié par le poète-dramaturge, la pensée monolithique de l'Histoire cède le pas à une « relation transversale » (Glissant 1981, 190) des temps et des espaces.

« L'étendue n'est pas d'espace, » (Glissant 1990, 71), affirme Glissant, en caractérisant les poétiques de l'aire caribéenne, mais l'étendue ou le territoire conceptuels d'une terre identitaire n'en demeure pas moins un *topos* - une topographie ou un espace idéologique. Pour les Caribéens, qui ne peuvent pas se vanter d'un rapport positif à leur terre, ce *topos* n'est sans doute pas articulé autour de la présence physique du peuple : les poétiques de la Caraïbe - la Négritude de Césaire et la poétique créolisante de Walcott n'en sont que des exemples notables - ne rapportent pas la culture au lieu caribéen - car pour ce faire, elles ont besoin d'une histoire dont elles se souviennent et qui étendrait ses racines dans les profondeurs du temps – mais autour de la mémoire, réelle ou composée. Les topographies caribéennes sont autant de lieux de la mémoire. Leurs symboles, leurs images, leurs récits, créés dans le tourbillon du transbordement et de la créolisation, constituent ensemble ces lieux de la mémoire, qui, dans leur instabilité, s'ouvrent au « temps rêvé » (*ibid*). Mémoire et rêves, le *homeland* caribéen existe fondamentalement sur le plan de l'imaginaire.

Ainsi, nous soulignons la notion de *topos*, qui désigne tant un motif littéraire commun que le site géographique auquel le *logos* donne forme par une tradition de citations. Or ce que suscite cette notion à terme, c'est la question de savoir comment les textes fondateurs d'une civilisation contribuent à former l'inconscient littéraire de celles qui subissent leur influence, ou bien comment, par une esthétique de la Relation, les cultures anciennement colonisées construisent leurs topographies littéraires en incorporant celles des pouvoirs coloniaux. Est-ce par hasard qu'Aimé Césaire reprend un si grand nombre d'éléments des mythes et légendes grecs et chrétiens ? Qu'il y ait dans le théâtre de Césaire une restitution de ces traditions et symboles acquis au cours de son éducation coloniale en vue de l'expression d'une nouvelle géographie caribéenne, cela nous paraît certain.

On peut dire que le dramaturge crée un territoire de la connaissance, un monde sur la mappe conceptuelle, en recodant repères, monuments et récits de la Grèce ancienne à l'aide de récits de sa région caribéenne, en insistant sur les lignes de connexion et sur une spatialisation du temps qui place Grèce ancienne et Caraïbe moderne sur la même étendue.

Les références que fait l'œuvre césairienne à l'Antiquité greco-romaine participent d'une volonté de « reconstruire » l'histoire antillaise sur le sol de la table rase laissée par l'action coloniale. C'est à ce titre que son œuvre théâtrale entretient des échos nuancés avec la tragédie grecque et avec les théorisations, notamment nietzschéennes, qui en ont été faites, ce qui est loin de nous surprendre, puisque Césaire affirme, à propos de sa formation d'écrivain dans les années 30, que « les auteurs grecs de l'antiquité […] ont eu sur [… lui] une influence considérable » et dit avoir «été … vivement impressionné par le livre de Nietzsche sur la tragédie grecque »[171]. Ainsi, notre propos dans le deuxième volet de cette partie sera de montrer comment Césaire « actualise »

[171] « La tragédie du roi Christophe : entretien entre Aimé Césaire et Ghislaine de Préville », *Club des lecteurs d'expression francaise*, Bulletin no. 3, novembre-decembre 1964, p. 8.

la dualité conceptuelle de l'apollinien et du dionysiaque dans la construction d'une vision tragique caribéenne. En nous penchant sur les affinités entre la vision tragique césairienne et celle des Grecs anciens, et ce par le truchement des analyses de Friedrich Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*, nous chercherons à montrer comment le génie grec aide Césaire à façonner une poétique de l'espace caribéen et à créer des récits qui assignent une identité à sa géographie et lui imposent un ordre. Toutefois, dans un premier temps, nous nous attacherons à répondre à la question suivante : « Quelles conceptions du temps engage, dans le domaine de l'art caribéen, une pratique du genre tragique fondée sur la comparaison antique ? »

***

**Parallèles entre héros césairiens et héros antiques**

La complexité de *Et les chiens se taisaient* découle en partie de sa fusion d'approches de la mythologie grecque qui sont de l'ordre de l'analogie et, dans une certaine dimension, de la subversion : sa trame structurante et le façonnement de son protagoniste reposent en partie sur des allusions à des tragédies et figures mythiques grecques, faites à la fois dans la logique de la valorisation, dans la mesure où elles fournissent des modèles explicatifs ou illuminants, et dans celle de l'appropriation, dans la mesure où le dramaturge entend contester l'impérialisme qui se donne forme dans la parentalité supposée de l'institution culturelle de la tragédie grecque. Ces approches, qui s'opposent à la lecture dominante des mythes et tragédies grecques – approche historicisante qui voit dans ces mythes et tragédies des modèles étiologiques universels pour la production théâtrale – veulent forcer le public à considérer ces histoires selon une perspective qui soit plus pertinente au monde caribéen. Le recours à un modèle analogique témoigne d'une nécessité de conférer à la nouvelle littérature caribéenne une valeur, à savoir l'appropriation de

l'autorité culturelle de la tradition classique, grâce à laquelle elle « affronterait » la littérature européenne.

Par modèle analogique, nous entendons un modèle d'appropriation de la tragédie grecque qui met en exergue les similitudes entre les héros et les récits de la « tragédie caribéenne » et ceux des gestes grecques tout en insistant sur l'avènement d'une tragédie propre à la région Caraïbe et ayant son contexte et ses problèmes propres ; une tragédie qui s'assimile ces avant-textes grecs non pour signaler une antériorité culturelle mais pour les mobiliser comme modèles éclairants, comme modèles parmi d'autres.

La figure d'Oreste (d'Eschyle à Sartre)

Les similitudes entre le héros de *Et les chiens se taisaient* et celui de la tragédie des Atrides d'Eschyle ont déjà été établies.[172] Les critiques n'ont pas manqué, du reste, de déceler dans la pièce de Césaire les résonances des *Mouches* de Sartre[173], pièce de théâtre basée, elle aussi, sur cette tragédie eschyléenne. Le héros de Césaire est, comme l'Oreste d'Eschyle, un symbole de la liberté indomptable, irréductible. Il ne serait donc pas inutile ici de dresser un bilan des points de convergence entre la pièce de Césaire et celles d'Eschyle et de Sartre, afin de dégager ce que ces œuvres apportent à la tragédie césairienne.

Dans la tragédie des Atrides d'Eschyle, Oreste, jeune homme, revient à Argos avec l'ordre formel d'Apollon de punir les meurtriers de son père, le roi Agammemon ; il s'agit de sa mère Clytemnestre et son cousin Égiste, l'actuel roi. Le jeune homme accepte et entame un parcours initiatique.

[172] Voir notamment M. Roger Toumson, « Aimé Césaire Dramaturge : Le Théâtre Comme Nécessité », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 46 (1994), 213–29.

[173] *ibid*.

Rappelons que le temps de l'initiation est un entre-deux, un moment de transition, un passage. Dans les épopées grecques, une symbolique présente dans la plupart des épreuves auxquelles les héros sont confrontés est celle de la mort et de la résurrection ; bien sur, cette symbolique est présente sous les avatars les plus diverses. Cependant, deux d'entre ces traits que l'on peut dégager sont la symbolique de la mort au monde et celle de l'épreuve et des exploits. Ces traits ne sont évidemment pas le propre des épopées grecques mais sont manifestes dans les gestes grecques qui ont vraisemblablement servi d'inspiration à Césaire dans la construction de son héros, Le Rebelle.

Oreste doit tuer Clytemnestre, à maintes reprises qualifiée de monstre dans l'*Orestie* d'Eschyle. De la même manière, le novice de *Et les chiens* doit faire face à une épreuve qui prend la forme d'un exploit : affronter le géant, le monstre qu'est le maître d'habitation. En effet, ce maître est représenté comme une figure ayant une allure de bienveillance mais qui est foncièrement malveillante, comme on le voit dans ce soliloque du Rebelle où celui-ci évoque une visite que fait le maître d'habitation à son domicile :

> Je me souviens d'un jour de novembre ; il n'avait pas six mois et le maître est entré dans la case fuligineuse comme une lune rousse, et il tâtait ses petits membres musclés, c'était un très bon maitre, il promenait d'une caresse ses doigts gros sur son petit visage plein de fossettes…. ce sera une bonne pièce, dit-il en me regardant, et il disait d'autres choses aimables le maître, qu'il fallait s'y prendre très tôt, que ce n'était pas trop de vingt ans pour faire un bon chrétien et un bon esclave… Et cet homme spéculait sur le berceau de mon fils un berceau de garde-chiourme. (*Et les chiens se* taisaient, 69)

Le maître n'est pas sans entretenir un certain lien affectif avec son esclave rebelle ; les propos que les deux échangent peu avant que le Rebelle assassine le maître ne sont pas dénués d'un certain air d'intimité :

> J'entrai. C'est toi me dit-il, très calme… C'était moi, c'était bien moi, lui disais-je, le bon esclave, le fidèle esclave, l'esclave esclave, et soudain ses yeux furent deux ravets apeurés les jours de pluie… p. 72

Mais en accomplissant un acte qu'il veut salvateur, le Rebelle meurt à son enfance et à son asservissement à cette figure dont l'iniquité se voile de paternalisme condescendant. Il est comme mort au monde car il vit désormais, comme l'Oreste d'Eschyle, dans la mort : il a commis un acte impardonnable dont on exigera l'expiation. Le crime d'Oreste, bien que pouvant être vu comme une juste vengeance, fait d'Oreste un matricide, paria pour sa Cité, et il est tourmenté par les Érinyes, divinités persécutrices qui interviennent lorsque quelqu'un tue un membre de sa famille. Oreste, en proie à des crises de folie passagère, est poursuivi sans relâche. Le héros de la pièce de Césaire est aussi forcé d'expier son crime ; la punition s'impose d'office, bien que, comme celui d'Oreste, son crime puisse être perçu comme justifiable. Ce qui tourmente le Rebelle, ce sont les exhortations de l'Amante et de sa mère au repentir. Sa mort est inévitable, contrairement à celle d'Oreste (dans la pièce d'Eschyle) qui finit par arriver à Athènes où l'assemblée des citoyens, réunie sur la colline de l'Aréopage décide, sur les conseils d'Athéna, de l'absoudre du meurtre de sa mère.

Il est intéressant aussi de traquer l'influence d'Eschyle par la médiation de Sartre. Dans *Les Mouches,* Sartre présente un peuple lâche, complice de la mort de son roi. Le héros Oreste, rentre à Argos, sa ville natale envahie par des mouches. Il y trouve une ville torturée : les souverains, Clytemnestre et Égiste, mère et beau-père d'Oreste qui ont assassiné son père Agamemnon à son

retour de la guerre de Troie, sont rongés par le repentir de leur crime ; d'ailleurs, le peuple tout entier vit dans le remords. Encouragé par sa sœur, à qui il a révélé sa véritable identité, Oreste décide de venger Agamemnon en assassinant Égisthe et Clytemnestre. Jupiter ne réussit pas à entraîner Oreste à renoncer à son crime, pas plus qu'il n'arrive à convaincre Égisthe de ne pas se laisser tuer. Après le meurtre, le frère et la sœur se réfugient dans le temple d'Apollon, sous la menace des mouches de Jupiter. Ce dernier obtient finalement le repentir d'Electre, mais pas celui d'Oreste qui, en accomplissant libérateur, libère le peuple de ses remords, et des mouches.

Comme le héros de Sartre, le Rebelle comprend que son destin repose sur la liberté fondamentale de choisir. Ainsi, il n'éprouve aucun remords et, comme Oreste qui menace l'ordre des dieux, il met en question l'ordre colonial. On peut voir dans le sacrifice du Rebelle, rongé par la suite par le scepticisme et les doutes de ses interlocuteurs et de son martyre imminent, un écho du geste de l'Oreste sartrien, qui prend les péchés du peuple sur lui, accomplissant le meurtre libérateur, malgré la loi qui pèse contre lui.

Le héros Prométhée

Le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle est basée sur la légende extrêmement connue du Titan Prométhée. Ayant constaté l'ignorance et la misère des hommes, Prométhée vient à leur secours en leur apportant le feu et en leur enseignant tous les arts. Pour cet acte, il est puni par Jupiter, qui donne l'ordre à Vulcain d'enchaîner et de clouer le dieu à un rocher, au sommet d'une montagne entre l'Europe et l'Asie, là où un vautour vient quotidiennement ronger son foie qui renaît chaque nuit. Au début, le Titan subit en silence sa souffrance imméritée, insensible autant aux paroles affectueuses de Vulcain qu'aux insultes de la Puissance. Cependant, Prométhée parle en fin de compte, même s'il attend le départ des bourreaux pour donner libre cours à ses plaintes. C'est alors que les nymphes Océanides viennent le consoler ; celles-ci sont suivies par leur père, le vieil Océan,

qui essaye, en vain, d'entraîner Prométhée à céder à Jupiter. À la fin, Mercure n'arrive pas plus que les autres à faire fléchir l'âme obstinée de Prométhée et se retire. La pièce se termine par un déchaînement des forces naturelles : la foudre gronde, les vents sifflent, la mer se soulève, le rocher vole en éclats, brisé par la foudre, et Prométhée est abîmé sous les débris.

Il n'est pas difficile de voir les parallèles entre les tragédies de Césaire qui font l'objet de notre étude et cette pièce d'Eschyle, parallèles plus frappants, certes, en ce qui concerne *Et les chiens se taisaient* : son problème dramatique, à savoir la mise en cause d'un ordre supérieur hégémonique - pour Prométhée, l'ordre des dieux, pour Le Rebelle, l'ordre colonial - ; l'âme obstinée du héros face aux implorations des proches et aux sommations des puissants ; les terreurs et les atrocités que souffre Le Rebelle en raison de son « sacrifice », de son acte de courage ; l'atmosphère de « dysphorie » qui règne dans *Et les chiens se taisaient* sont autant d'éléments qui rattachent la pièce de Césaire à celle d'Eschyle. Enfin, on pourrait aussi voir dans les vautours qui rongent Prométhée une analogie des terreurs de l'esclavage.

R. Harris, dès son étude de 1973,[174] fait le lien entre le Rebelle de Césaire et le Prométhée d'Eschyle. Rappelant pour sa part, les influences « qui [...renvoient Césaire] à l'Antiquité grecque » – « surréalisme, Claudel, Nietzsche »-, Alain Moreau s'évertue à démontrer les manières dont la pièce d'Eschyle « sous-tend d'un bout à l'autre » *Et les chiens se taisaient.* Moreau évoque d'abord la construction : la présence du Chœur entraînant l'alternance de séquences lyriques et de séquences parlées ; les figures du récitant et de la récitante dont la fonction semble s'apparenter à celle du coryphée antique ; enfin, le respect de la règle dite des trois unités (non encore désignée sous ce nom au temps d'Eschyle). Si ces similitudes n'indiquent pas de manière convaincante une influence

[174] R. Harris, *Théâtre*, 1973, in *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Édition critique coordonnée par Albert James Arnold, CNRS Éditions et Présence Africaine, coll. « Planète libre » Paris, 2013, p.780

directe, c'est la nature du conflit, suggère Moreau, qui rend évidente la parenté entre ces deux tragédies :

> Broyés par les maîtres du monde, Prométhée et le Rebelle ne renoncent pas. La force de leur révolte secoue l'univers et menace le pouvoir de leurs persécuteurs. Et pourtant ce Titan, ce héros aux dimensions épiques connaissent des instants de faiblesse. À l'épreuve représentée par la menace de l'Ennemi toujours absent (jamais Zeus, jamais l' « Architecte aux yeux bleus » ne rendent visite à leur adversaire vaincu) mais toujours prêt à manifester sa violence, s'ajoutent les épreuves des visites. Accepte, soumets-toi, leur conseillent les voix douces de la compassion, de l'amitié, de l'amour, de la sagesse, de la tentation ou les voix brutales des émissaires de l'Ennemi (Moreau 1984, 295)

Ainsi il conclut :

> On ne peut pas, à mon avis, comprendre *Et les chiens se taisaient* sans se référer au *Prométhée enchaîné*. Il serait inexact, cependant, de parler d'imitation. Il vaudrait mieux dire imprégnation... (*ibid*, 297)

Si Césaire établit des parallèles entre Le Rebelle, victime propitiatoire de la quête de la liberté aux Caraïbes, et Prométhée et Oreste, héros rédempteurs de la tragédie grecque, c'est afin d'insister sur la primauté de cette figure tragique caribéenne dont l'incarnation historique la plus

complète ou remarquable aux yeux de l'auteur est Toussaint Louverture.[175] Mais que dire du rapport entre Henri Christophe et Prométhée ? Si les parallèles entre *Et les chiens se taisaient* et *Le Prométhée enchaîné* sont plus frappants sur le plan de la structure, le roi Christophe n'en est pas moins une figure dont les actes évoquent le héros d'Eschyle. Symbole du grand mythe de la liberté, Christophe est le démiurge qui apporte à l'homme caribéen la conscience de son humanité. Comme Prométhée qui dérobe le feu aux dieux pour l'offrir aux hommes, l'ambition de Christophe « dépasse sa personne »[176] pour atteindre une collectivité, la race qu'est le peuple haïtien ; comme Prométhée, il est un symbole du progrès, de l'homme à la fois conquérant et victime de sa démesure.

Ainsi, dans les deux pièces de Césaire, il s'agit de héros qui, comme ceux d'Eschyle, expriment l'angoisse de ceux qui refusent de se soumettre aux règles de l'arène où les dieux les ont condamnés, qui cherchent la rédemption des opprimés grâce à leur sacrifice d'esclaves révoltés.

**La conscience tragique caribéenne**

Avec le « problème » de la tragédie grecque coïncide, chez Aimé Césaire, le « problème » tragique de la colonisation. Tout comme la tragédie grecque a constitué l'invention d'un nouveau vocabulaire,[177] la conscience tragique que fonde Césaire est une nouvelle manière de voir le monde. L'avènement d'un « homme tragique » dans la dramaturgie antillaise est une nouvelle manière

[175] Voir « Présentation » de A. J. Arnold dans la section « Théâtre » de *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours,* Édition critique coordonnée par Albert James Arnold, CNRS Éditions et Présence Africaine, coll. « Planète libre » Paris, 2013, pp.773-75.

[176] « La tragédie du roi Christophe : entretien entre Aimé Césaire et Ghislaine de Préville », *op. cit.*, p. 10.

[177] Jean-Pierre Vernant, « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité, » in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal Nacquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Tome II, Paris, La Découverte, 1986, p.85.

d'exprimer les contradictions qui cernent cette communauté et qui la définissent. Entre ces deux mondes que rapproche Césaire, la notion du « problème tragique » fait nœud et offre au dramaturge le cadre où il assoit sa vision tragique.

Les héros que fournit l'épopée et la poésie lyrique grecques sont des modèles, des idéaux de valeur, « pierre[s] de touche de l'excellence »[178]. La tragédie grecque qui prend naissance dans le V^e^ siècle n'a pas eu à inventer ses héros, comme nous le fait observer Jean-Pierre Vernant, car elle met en scène les héros déjà connus, figures légendaires, des mythes et des épopées. Cependant, dans la tragédie « le héros cesse de se présenter en modèle [… et] se trouve, dans le cours de l'action et par le jeu des dialogues, mis en question devant le public » (*ibid*, 84). Le héros est désormais objet d'un débat, d'une interrogation ; pour reprendre la formulation de Vernant, « il est devenu problème ».

Ce moment épistémologique est l'un des moments fondamentaux qui rattache la tragédie de Césaire à la tragédie grecque. « Faire de la tragédie » suppose qu'on s'intègre à la tradition qui voit le jour en Grèce ancienne, qu'on se place à l'intérieur de l'horizon artistique créé par l'art de la tragédie. Mais le nouveau mode tragique, mode spécifique à la collectivité antillaise, suppose aussi qu'on désigne un nouvel espace vis-à-vis de la tradition établie, avec un nouveau type de discours, pour la modifier, la mettre en question, en actualisant les problèmes.

Ainsi, si l'on est en droit de parler de tragédie pour les œuvres de Césaire, c'est qu'avec les déplacements, les changements de perspectives liés au contexte historique, elles font corps avec la tradition du théâtre antique où elles trouvent déjà tracé, un cadre humain et esthétique propre au type de drame qu'a instauré son propre contexte historique, mais en lui conférant leur propre forme

[178] *ibid*

d'expression, leur propre conscience tragique. C'est ainsi que, nouveauté et continuité à la fois, la tragédie caribéenne marque par cette dialectique ses rapports avec une esthétique de la Relation.

Que dire de l' « homme tragique » né dans les écrits dramaturgiques de Césaire, et tel qu'on le voit dans *Et les chiens se taisaient* et *La tragédie du roi Christophe* ? Une chose nous paraît certaine : le Rebelle incarne un problème, qui s'avère être celui de la Relation. Les contradictions inhérentes à l'expérience du colonialisme inaugurent – le projet d'écriture d'Édouard Glissant a été de le souligner et le démontrer sous tous les rapports possibles -, voire imposent, de nouvelles questions philosophiques, avec un horizon de problèmes neufs : comment résister à l'oppresseur sans se fermer à la part de soi qu'est devenu celui-ci, comment composer avec l'héritage singulier et inévitable de la violente rencontre de l'Occident, du bouleversement des mondes, comment vivre sa créolité. Le Rebelle, par les contradictions qu'il incarne et que nous avons déjà évoquées dans le chapitre précédant, représente la conscience tragique antillaise et, par là, une nouvelle façon « pour l'homme de se comprendre, de se situer dans ses rapports avec le monde… » (*ibid*, 83). Le Rebelle est donc l'incarnation d'un « double sens », de la problématique de la Relation – la nécessité d'incorporer sa tragédie et sa douleur — la naissance au monde par la tragédie.

Incarnation au sens propre, car le héros du drame de Césaire est *présent ;* il ne relève pas d'un invisible au-delà comme dans le théâtre grec du V$^{e}$ siècle, qui fait parler et agir devant les spectateurs les figures légendaires de l'âge héroïque. Ce n'est évidemment pas dire qu'il n'y ait pas *mimesis*: la tragédie est une représentation au cours de laquelle des acteurs simulent la présence effective d'un absent. Toutefois, les épreuves mises en scènes sont des épreuves qui sont encore d'actualité pour la communauté antillaise et qui pèsent encore sur elle. Ainsi, nous sommes forcés de constater que le drame antillais ne comporte pas la même distance que celle qui est impliquée dans le théâtre grec antique : les événements historiques sont présentés dans un climat qui implique

une proximité dans l'espace et le temps. Il s'agit d'un héros qui est *à construire*, d'une vérité à dévoiler, d'un personnage que l'on veut ériger en mythe, d'un tissage de l'épique, du *muthos* caribéen. Celui-ci s'avère être primordial car ce qu'assure la fiction du *muthos*, c'est de pouvoir atteindre au général,[179] à tirer des leçons philosophiques sur la base de la vraisemblance des événements puisque « l'histoire, par son objet, reste enfermée dans le particulier »[180].

Césaire et le rapport au temps

Cet approche du *muthos* est ce sur quoi repose la conception particulière du temps que sous-entend *Et les chiens se taisaient* et l'usage analogique que fait Césaire de figures grecques. Le temps antillais est le temps du mythe qui est à construire. La mise en cause de l' « Un » (désignation glissantienne de la représentation impérialiste de l'histoire) commence chez Césaire par la négation de la représentation linaire du temps basée, elle, sur une histoire conçue comme épure close. La poussée de l'impérialisme a consacré, non seulement en Occident mais dans les aires qu'il a dominées, le mythe de la filiation, temps généalogique qui s'enracine dans un point d'origine au-delà duquel il n'y a aucun point plus fondamental encore. Cette flèche graduée du temps et de la tradition, flèche datée, est le trait propre de l'impérialisme. L'histoire selon la modalité européenne fait grand cas de l'évocation des dates, des vieilles légendes, des moments héroïques et des enquêtes sur les conflits. La tragédie de Césaire prend sa matière ailleurs : dans l'absence d'histoire, dans le raturage de la mémoire ; nous l'avons vu : elle est tentative infinie de reconstituer cette mémoire et se veut, ainsi, englobée dans un mode épique qui cherche à consacrer un rapport particulier au temps, qui est un rapport d'instabilité. L'idéologie du colonialisme

[179] Voir J.-P. Vernant, *op. cit.*, p.88.

[180] *ibid*

voudrait que l'histoire n'ait qu'un sens et une direction, tandis que la temporalité propre au régime esthétique de l'art caribéen est une présence simultanée de « temporalités hétérogènes ».[181]

L'apollinien et le dionysiaque

Le rapport entre le temps-espace impérialiste et celui du mythe caribéen s'apparente au rapport esthétique tensionnelle que Nietzsche pose entre Apollon et Dionysos, en vue de son interprétation de la tragédie grecque. Selon Nietzsche, si Apollon, dieu des formes, fixe l'individualité, Dionysos, en revanche, est le dieu du passage, de la fusion et de la métamorphose. Si Apollon est le dieu des proportions formelles, Dionysos est celui de l'instabilité: « Apollon comme stabilité du monde – le dieu éternel qui égalise toutes choses dans l'embrasement du monde. Dionysos comme métamorphose du monde »[182]. Apollon maintient l'ordre des choses, avec Dionysos apparaît la menace du chaos et du désordre. Certes, la dualité sous-entend une certaine dimension politique : Apollon incarne en effet non seulement le principe de la conscience de soi pleinement affirmée, mais aussi l'affirmation de cette conscience collective qu'est une nation: « Apollon, le bâtisseur d'Etats, est en même temps le génie du *principium individuationis* et l'État, comme le sentiment patriotique, ne peuvent subsister sans l'affirmation de la personnalité individuelle ».[183]

---

[181] Jacques Rancière, *Politics and Esthetics: The Distribution of the Sensible,* London & New York, Continuum, 2004, p. 26, (ma traduction).

[182] Friedrich Nietzsche, fragment posthume 1871-72 in *Œuvres philosophiques complètes*, tome I: *La naissance de la tragédie ; fragments posthumes, automne* 1869-printemps *1872, Paris*, Gallimard, 1977, p. 339.

[183]Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, tome I : *La naissance de la tragédie ; fragments posthumes, automne* 1869-printemps *1872, Paris*, Gallimard, 1977, p. 135. Ci-après, toutes les références entre parenthèses à *La naissance de la tragédie* renvoient à la pagination de ce tome.

Il en va de même pour l'impérialisme, qui s'épanouit sur le sol de l'apollinien – dans le mythe d'une individualité et d'un enracinement tout-puissant, dans une conception du temps qui se nourrit de l'idée mythique de la filiation, à quoi la tragédie césairienne oppose la conception d'un temps-espace éclaté, fusion de moments et de topographies différentes. Il ne serait pas exagéré de prétendre que Césaire a voulu s'ériger, en termes esthétiques, contre le modèle impérialiste de l'Un et des schémas esthétiques coloniaux qui réclament pour eux-mêmes une position d'hégémonie. Dans sa fusion de sources différentes, dans son théâtre des formes multiples et éclatées, l'œuvre dramatique de Césaire se nourrit de l'ordre dionysiaque, l'ordre de la fusion, de la métamorphose, de l'éclatement, dont on voit la force sur le plan de la représentation temporelle. L'affirmation disproportionnée du *principium individuationis* qui entraîne la philosophie de l'Un selon Glissant se trouve subvertie par la mystique fusionnelle de l'esthétique césairienne, mise en relation de *topoi* hétérogènes.

Les gestes de la tragédie grecque fournissent des modèles parmi d'autres : il y a aussi la mythologie égyptienne et d'autres de l'Afrique, mais il y a surtout la mythologie caribéenne qui est en devenir, en construction. Fusion des récits comme des *temps*. Les écrivains antillais ne disposent pas de calendrier imaginaire ; le temps n'est donc pas borné. Le temps n'est pas construit par suites en filiation mais par des étendues imaginaires qui se superposent. Effectuer des correspondances entre des moments temporels divers – des analogies entre des héros grecs et des caribéens, c'est se délester du poids de l'approche impérialiste et fonder son propre mythe, son propre temps. Nous avons déjà vu dans le chapitre 2 comment la catabase du héros, dans *Et les chiens se taisaient*, représente une quête de la mémoire, le vertige du désiré historique, l'obsession de l'enracinement autant que son détachement d'elle.

Il semble possible, sur la base de ces notions de temps, d'histoire et d'espace, de se consacrer à une nouvelle lecture des comparaisons antiques de Césaire. Il s'agit de montrer que le temps historique de la tragédie des Grecs anciens est revivifié à travers la perception de l'écrivain et projeté dans un présent et, même, dans un avenir caribéens. L'écriture se présente dès lors comme un champ de la subjectivité où l'histoire, sortant des carcans de la « transcendance universaliste » (Glissant 1981, 190), s'actualise et prend un sens nouveau.

La tragédie césairienne ouvre ainsi un nouvel espace imaginaire où le poète caribéen peut se mettre en scène dans la construction-recomposition du temps que fonde sa perception de l'histoire. La hardiesse de l'imaginaire, c'est le propre d'un peuple qui doit inventer ses récits. Jean-Pierre Vernant affirme – et sur ce point nous sommes bien d'accord avec lui- qu' « il y a dans […le] jeu d'ombres que l'art illusionniste du poète fait vivre sur la scène plus de sérieux et de vérité pour le philosophe que n'en comportent les récits de l'histoire authentique, quand elle s'attache à rappeler comment les événements se sont passés dans la réalité »[184] .Dans son essai « Le dieu de la fiction tragique », Vernant, après avoir traqué la question du lien entre le jeu tragique tel qu'il prend naissance en Grèce ancienne et l'univers religieux du dionysiaque, propose de voir dans son trait majeur de brouilleur des « frontières de l'illusoire et du réel […, sa tendance] à nous déprendre et nous dépayser de nous-mêmes » ce que Dionysos en tant que figure apporte à la tragédie. Cela est d'autant plus vrai dans le contexte du drame césairien que la création de l'*epos* relève de cette illusion dépaysante, où le « visage du dieu […] nous sourit, énigmatique et ambigu »[185].

Cela étant dit, Vernant ne manque pas de souligner la dimension religieuse que comporte le théâtre grec:

---

[184] Vernant « Le dieu de la fiction tragique » in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Tome II, Paris, La Découverte, Tome II, p.24.

[185] *ibid*, p.24

> « Toute manifestation collective importante, dans le cadre de la cité et de la famille, du public et du privé, comporte un aspect de fête religieuse. C'est vrai de l'entrée en charge d'un magistrat, d'une réunion de l'assemblée, d'un traité de paix et aussi bien d'une naissance, d'un repas entre amis, d'un départ en voyage. C'est vrai à plus forte raison pour le théâtre ».

Le rapport à Dionysos est établi et suffit pour rendre raison à Nietzsche, qui voit dans « toutes les figures illustres du théâtre grec […] des masques de ce héros primitif » (Nietzsche 1977, 83). Il nous semble qu'un décryptage systématique des tragédies de Césaire par la médiation de Nietzsche pourrait d'autant mieux nous éclairer sur l'esthétique formelle des tragédies de Césaire que le poète-dramaturge a lu assidument la philosophie de Nietzsche et, en particulier, *La naissance de la tragédie*, et qu'il a, d'ailleurs, affirmé s'en être inspiré dans la composition de ses tragédies. Selon R. Harris, à qui Césaire a accordé un entretien à Fort-de-France en janvier 1969, « l'auteur […] parle avec passion de la forte influence qu'ont exercée sur lui la Grèce et l'étude de Nietzsche sur la naissance de la tragédie : 'La Grèce primitive, barbare et rude, pas la Grèce alexandrine'. La tragédie était 'un art complet, total pour les Grecs'. Césaire a essayé de retrouver cette forme d'art qui lui semble 'très près de l'Afrique' ».[186] Que le rapport du dionysiaque et de l'apollinien, par la médiation de Nietzsche, ait considérablement contribué à former la vision tragique de Césaire, c'est fort évident dans la composition de *Et les chiens se taisaient* et *La tragédie du roi Christophe*. En interrogeant ce rapport dans les deux pièces, notre étude, en définitive, essaiera de montrer comment l'analogie entre conscience tragique grecque et conscience tragique caribéenne aide Césaire à inaugurer un nouveau *topos* de l'imaginaire caribéenne.

[186] R. Harris, *L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Ottawa, Éds. Namaan, 1973, p.28

## Section B –Nietzsche vu par Césaire : Le Façonnement d'une Tragédie Caribéenne

La dualité des principes de l'apollinien et du dionysiaque est, chez Nietzsche, à la fois identité et différence, apparentée dès l'incipit de l'œuvre à la différenciation sexuée : « ... l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque comme, analogiquement, la génération... dépend de la différence des sexes » (Nietzsche 1977, 41). Nietzsche fonde l'interprétation du génie grec sur la dualité de ces deux principes posés dogmatiquement, presque de manière axiomatique, sans référence à une philosophie de l'esprit plus antérieure, même s'il est évident que la relation entre l'apollinien et le dionysiaque nietzschéens reprend en termes esthétiques le rapport qui unit, chez Schopenhauer, la volonté et son objectivation dans la représentation.

La comparaison repose sur les traits que, dans la Grèce ancienne, on considère comme propres à ces deux divinités. Apollon est une divinité du soleil et un pilier du panthéon olympien. Son identification avec les arts est aussi bien établie : il règne sur les Muses et joue de la lyre, et est ainsi étroitement associé à la musique et à la poésie. Nietzsche rapporte Apollon à l'état de rêve et à la représentation utopique. Mais Apollon n'est pas seulement l'incarnation de la représentation mais aussi de l'individuation - ce qui rend possible la représentation.[187] Ces affirmations de Nietzsche ne sont pas sans susciter des controverses même si elles ne sont évidemment pas incompatibles avec la vision conventionnelle qui assigne à Apollon la fonction de façonneur de choses matérielles.

---

[187] Idée développée par Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*. Voir Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, tome I : *La naissance de la tragédie ; fragments posthumes, automne* 1869-printemps *187, op. cit.*, p.32.

Dionysos n'est pas moins associé à l'art. Son association à la dance, à laquelle Nietzsche attache une grande importance dans *La naissance de la tragédie*, pourrait dater de l'ancien culte rituel du dieu, bien avant que la religion ne soit légalisée à Athènes. Le rapport qu'entretient Dionysos avec l'ivresse est un autre pilier de l'interprétation nietzschéenne de la naissance de la tragédie ; c'est aussi une notion moins sujette à controverse que celle qui relie Apollon à l'état de rêve puisque dans la mythologie grecque, Dionysos est traditionnellement associé au vin, l'un de ses avatars les plus communs étant Bacchus, le dieu du raisin. Le rapport qu'établit Nietzsche entre Dionysos et l'effondrement du *principiuum individuationis* se trouve de ce fait justifié.

La forme apollinienne naît par une affirmation créatrice du dionysiaque. Le couple Apollon-Dionysos reprend en vue de l'interprétation de la tragédie grecque la relation qui unit chez Nietzsche le tréfonds le plus intime de l'être à sa manifestation esthétique. Cette opposition est déclinée tout au long du livre de Nietzsche selon des rubriques apparentées qui lui permettent de se livrer à son interprétation de la tragédie grecque et que l'on pourrait résumer sous trois catégories : le manifeste et le latent, l'affirmation et l'anéantissement, la mesure et la démesure. Ces trois catégories nous fournissent, d'ailleurs, une structure qui nous servira pour l'analyse des œuvres de Césaire que nous voudrions effectuer.

Le manifeste et le latent

« Pour nous rendre plus proches [...les] deux impulsions [de l'apollinien et du dionysiaque], » écrit Nietzsche, « représentons-nous les d'abord comme les deux mondes esthétiques distincts du *rêve* et de l'*ivresse* » (Nietzsche 1977, 42). L'ivresse latente, dont le rêve est l'expression, donne le jour à un « monde esthétique ». Dionysos est la source informe du formalisme éphémère d'Apollon : si Dionysos incarne la profondeur, Apollon représente la surface ; Dionysos est lié à Apollon comme la force profonde est liée à l'épanouissement d'une belle forme. L'apollinien relève de : « la

délivrance dans l'apparence » (*ibid*, 110), « la vision extatique et l'apparence délectable » (*ibid*, 53). Le dionysiaque se trouve au contraire du côté de l'abîme que masque la beauté apparente : il est « notre être le plus intime, le fond souterrain qui nous est commun à tous » (*ibid*, 43), « la voix même qui surgit de l'abîme le plus enfoui des choses » (*ibid*, 137), « la souffrance originaire et l'écho de cette souffrance » (*ibid*, 58), « l'être véritable, l'un originaire en tant qu'éternelle souffrance et contradiction » (*ibid*, 53), « ce fond mystérieux de notre être dont nous sommes la manifestation » (*ibid*, 53), enfin « les terreurs et les atrocités de l'existence » (*ibid*, 50), telles qu'elles sont représentées dans le vautour qui ronge Prométhée, et dans la malédiction qui pèse sur les Atrides.

Dans la tragédie, l'apollinien et le dionysiaque, la beauté de surface et le fond obscur ou souterrain, se complètent. Comme écrit Nietzsche : « L'art grec nous a montré qu'il n'y a pas de surface vraiment belle sans une terrifiante profondeur » (*ibid*, 424). Car Dionysos ne partage pas la stratégie apollinienne de voiler l'horreur et la souffrance de la vie à l'aide d'illusions utopiques. En Dionysos se trouve la mise en forme de la souffrance, de la cruauté du devenir, réalités incontournables de la vie. Apollon, quant à lui, ne saurait vivre sans Dionysos puisque la conscience des horreurs et souffrances de la vie crée le besoin de l'illusion. Et ceci est le nœud de la Relation – la victime entre en dialogue avec le bourreau, par une sublimation créatrice. C'est ainsi que naît une poésie du « plus bas de la fosse » (*La tragédie du roi Christophe*, 59) :

> jailli du plus bas du courber
> du pâtir
> soleil du tout à coup et du debout
> sur la tête
> du peuple maudit

je te dépose, carat !

Ce qui a « jailli du plus bas du courber », ce n'est pas seulement la couronne de Christophe (le « carat », la marque de son intronisation dans *La tragédie du roi Christophe*) mais un peuple et une civilisation dont cette couronne est le symbole. Voici l'apport crucial de la poésie dramatique de Césaire : celle-ci n'est pas une poésie qui évite les sombres réalités du monde du poète ; mais si elle se revendique du « collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte… l'omni-niant crachat » (*La tragédie du roi Christophe, 59*) de la domination, douleurs qui l'ont portée à l'existence, elle n'est pas pour autant une stérile lamentation sur le passé, un recensement des maux qui n'inaugure rien. Elle crée un nouveau langage, de nouvelles et éblouissantes formes poétiques. Elle crée aussi une nouvelle manière d'être qui est une donnée à voir au monde. Cet approche du dénouement tragique comporte sans doute une dimension hégélienne (Césaire est aussi un fin connaisseur de Hegel) : elle n'est pas dissolution d'un conflit impliquant la victoire pour l'un ou l'autre mais, plutôt, un nouvel ordre du monde où on en arrive à une synthèse qui permet le progrès, l'évolution. Mais ce qu'elle évoque plus fondamentalement, c'est la philosophie de la Relation, car la synthèse de la Relation n'est pas conceptuelle : c'est toujours le sujet qui doit payer de sa personne pour l'accomplir.

Cette conscience tragique est le noyau d'une nouvelle manière d'être, proposée à l'autre. L'ivresse qui se donne forme dans la langue et l'image surréalistes de *Et les chiens se taisaient* et de *La tragédie du roi* Christophe (mais aussi dans les figures du Rebelle et de Christophe) marque, à la fois, une rupture psychique avec les structures de l'oppression et la reconstruction d'un espace sur le sol du désastre.

Le vécu historique alimente la plénitude du réel. Dans *La tragédie du roi Christophe,* la nature – les fleuves, le fleuve Artibonite, les arbres-, les instruments de musique (l'énorme tambour

haïtien *assôtor,* etc.), les chants des radayeurs,[188] l'invocation haïtienne aux esprits (l'*abobo*), les dieux, gardent la mémoire de tout l'inconscient qui unit la communauté à l'univers, la mémoire de ses gestes, des récits qui la construisent. Et cette mémoire participe de l'aspiration à l'enracinement. Toute vraie poésie puise dans « les parentés qui, originelles, [… unissent l'homme] à la nature ».[189] Pour Césaire, seule une telle poésie est capable de nommer le réel.[190] D'où la prédilection pour ces mots-souvenirs – divinités, instruments de musique, traditions – qui placent le spectateur au cœur du paysage haïtien. Ce langage vise à imaginer un *homeland*, espace rêvé ou reconstruit qui amène le poète-dramaturge à revivre le désastre mais, surtout, de manière à en façonner des « armes miraculeuses ».

Que dire, en définitive, du rapport entre le manifeste et le latent dans les tragédies de Césaire et de son affinité avec la tragédie grecque? On ne s'écriera sûrement pas à propos des formes inventives et des figures héroïques de Césaire, à l'instar de Nietzsche à propos des Grecs, qu'elles sont « superficiel[les]… par profondeur »[191] mais ce qui nous est évident, c'est que le dramaturge ne conçoit la beauté de la surface que dans une relation tensionnelle avec la profondeur qu'elle recouvre et exprime à la fois. L'indicible, l'inexprimable, est la matrice qui donne vie à la poésie ; l'horreur de la souffrance est génératrice d'une force et d'une pulsion poétiques. Dès le premier énoncé du Rebelle où la mort est apostrophée, nous assistons à une saisissante poésie : au

[188] Ouvriers chargés du transport fluvial de marchandises à l'aide de radeaux.

[189] Voir l'essai « Poésie et connaissance » in *Aimé Césaire: Poésie, Théâtre, Essais et Discours,* dir. Albert James Arnold (Paris : CNRS Éditions et Présence Africaine, 2013), p.1382.

[190] *ibid*, p.1377

[191] Nietzsche, Friedrich, « Préface à la deuxième édition » (1886), *Le Gai Savoir : « la gaya scienza »* (1882), dans *Œuvres philosophiques complètes*, traduction de Pierre Klossowski, Paris, NRF Gallimard, 1982, pp. 251-252.

lieu d'être maudite, la mort est dépouillée de ses traits habituellement négatifs pour être représentée comme un genre de figure maternelle en puissance : « …deux/ enfants noirs sur ton seuil ils sont sans parentage,/ mort grasse deux enfants maigres se tenant par/ la main sur ton seuil, ils sont crépusculaires et/ faillis» (*Et les chiens se taisaient,* 11-12). Il semble que le Rebelle en arrive à une conscience créatrice de la mort dans un élan qui donne le ton à cette œuvre dramatique et poétique qui célèbre la mort qui donne vie et « où la faim n'avarie » (*ibid*, 11).

Ainsi, la poésie éclate en gerbes de violence dès l'incipit de l'œuvre ; celle-ci est marquée par une atmosphère de dysphorie que décrit très bien René Hénane dans son étude *Césaire et Lautréamont : bestiaire et métamorphose*[192]. Mais ces images insectoïdes d'angoisse pathologique ne mettent pas au jour que l'effroi et le traumatisme profond qui remonte de l'inconscient, elles donnent naissance au verbe, comme l'indiquent les vers que le Rebelle prononce à l'araignée, « la cardeuse »:

> … et vers le simple silence lancez votre navette faite de vers somptueux (*ibid*)

Certes, le héros est représenté comme un sauveur, une figure christique, acclamé avec des louanges aux allures bibliques :

> « … le bel hôte triomphant » (p. 31)
>
> « … celui qui nous montrera le chemin » (*ibid*)

[192] René Hénane, *Césaire et Lautréamont : bestiaire et métamorphose*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.

Mais s'il monte en puissance, c'est « comme l'eau et la montée des eaux houleuses de cadavres et de moissons » (p. 33). Le « très imminent seigneur » acclamé se transforme en rédempteur de son peuple mais ce qu'il a pour gloire, c'est la douleur de son peuple ; c'est ce qui l'impulse, qui le fait surgir.

La parole du héros, figure du poète, a « capté dans l'espace d'extraordinaires messages… plein de poignards, de nuit, de gémissements… » (*Et les chiens se taisaient,* 15). Le Rebelle, c'est aussi le poète qui n'arrive pas à oublier :

> … tous les mirages et tous les lampornis
> ne peuvent faire sonner d'oubli dormant
> le coup de feu le sang gâché le chant d'acier (*ibid,*87)

Qui n'arrive pas à ôter de son esprit ces images de trauma. Il semble que dans les tropes surréalistes de l'abjection, du bestiaire, de la morbidité, du cataclysme, dans l'usage de motifs ducassiens, dans la juxtaposition étrange de mots – bref, les images catabatiques – il y ait une tentative de se connaître en retrouvant la mémoire, ne fût-ce qu'à travers l'évocation douloureuse des supplices, des souffrances, de la perte. Après le traumatisme dont est dépositaire le héros, l'histoire est sollicitée, il y a un devoir de mémoire qui doit porter à la guérison.

Ce qui est évident, c'est que le vertige de la parole poétique de Césaire, dans le seul fait d'être portée à l'existence, désigne un vertige originaire, qui est plus originaire que le vouloir lui-même – l'énigme de l'être dans sa primitive nudité. Bien plus que dans la tragédie grecque, le vertige dont le drame est l'objectivation esthétique est immédiat ; il est plus proche de nous dans le temps et dans l'espace ; par conséquent, on peut voir les rapports entre ce surgissement de beauté qu'est le verbe de Césaire et le fond profond et obscur qu'il recouvre et manifeste à la fois. Ce qui

est manifeste est, d'abord, cette profonde poétique de la souffrance constituée d'envolées dithyrambiques, d'une poésie qui, par l'ironie de contrepoint, renverse les valeurs honnies et érige en vertu les hideurs du passé, conférant une dimension épique au manque et à la non-histoire ; ce qui est latent, c'est le livre noir de l'Histoire, les horreurs de cette terre qui « dédouble de soleils nichés/ la fièvre lisse des jours » (*Et les chiens se taisaient*, 87) et qui, même dans ce qu'elle a de physiquement beau, active le souvenir de la douleur :

> Les poinsettias m'entourent et dégorgent dans la
> bile de leurs feuilles
> le poignard
> rouge du souvenir (p. 48)

La parole de Césaire est une parole :

> … capturant des colères
> soleils à calculer mon être
> natif natal
> cyclopes violets des cyclones
> n'importe l'insolent tison
> silex haut à brûler la nuit
> épuisée d'un doute à renaitre
> la force de regarder demain[193]

[193] Du poème « La force de regarder demain » du recueil *moi, laminaire…*

En parcourant son pays, en se confrontant avec les hideurs et les douleurs les plus basses, en chantant l'abjection et la violence, « le poète fait le dénombrement de ce qui est à lui, rien qu'à lui » (Glissant 2014, 1697). C'est du traumatisme que naissent la quête et l'affirmation d'une identité singulière. L'instinct dionysiaque, avec sa puissance créatrice primordiale, en face même de la douleur, cette énergie propre à opérer une transmutation de l'angoisse en la définition rigoureuse de la forme apollinienne, est l'une des clés de l'alchimie poétique césairienne. C'est l'une des caractéristiques de sa poésie qui se trouve raffermie par sa fréquentation du théâtre grec de l'Antiquité.

Affirmation et Anéantissement

Le rêve apollinien dessine dans la représentation la forme de l'individualité héroïque ; grâce à lui, l'individu définit un caractère, distingue une forme, affirme son identité propre. Définissant l'individu dans son existence propre, séparé du reste de la nature, il s'apparente ainsi au *principium individuationis*. Cette individuation est, chez les Grecs anciens, manifestation d'une belle forme, affirmation d'une singularité : « On pourrait même désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis,* dont le geste et le regard nous disent tout le plaisir et toute la sagesse de l' 'apparence', ensemble avec sa beauté » (Nietzsche 1977, 44). « C'est Apollon qui nous apparaît comme la divinisation du *principium individuationis,* » (*ibid*, 4) affirme encore Nietzsche. En revanche, à l'ivresse dionysiaque correspondent l'abandon de la représentation, de toute fixité de l'être, ce qui conduit à la perte du sujet : le sentiment que l'individu a de lui-même se dissout. Ces deux principes structurent le réel : en Apollon, la forme qui délimite l'être particulier ; en Dionysos, la conscience parvient à une limite, s'ouvrant à la vérité primordiale du grand tout. L'ivresse dionysiaque et le *principium individuationis* fonctionnent donc ensemble de manière complémentaire et mutuellement enrichissante : le héros est un individu dont l'acte libérateur

amènera la rédemption, ouvrira les voies de la rédemption à toute la communauté ; le héros (Oreste ou Prométhée) qui prend la faute sur lui pour que sa communauté puisse renaître est doté d'une individualité irréductible, d'une grandeur – apparition éblouissante de la forme apollinienne. La compatibilité des deux principes est manifeste dans la tragédie caribéenne de Césaire où se révèlent l'expérience historique partagée de la communauté –le trauma du déracinement, la blessure de la déshumanisation- , et la commune aspiration à la liberté, le désiré historique, qui se transposent dans le langage des formes apolliniennes. Dans la *Tragédie du roi Christophe*, le héros Christophe ne se trouverait-il pas dans cette dialectique de l'individuation apollinienne et l'anéantissement dionysiaque de l'individu ?

La perfection formelle de *La tragédie du roi Christophe* naît par le miracle de la transfiguration. Le poète arrache la beauté de son héros du fonds inconscient de l'imaginaire collectif. D'ailleurs, Césaire réserve le mode lyrique, le mode le plus élevé de sa poésie, à l'expression de l'être profond de ses personnages et pour dévoiler les motivations les plus fondamentales de son héros. Le vers et les envolées lyriques chez Christophe sont convoqués pour mettre au jour l'oppression historique qui légitime son projet grandiose. Ainsi, Christophe, rétorquant à l'admonestation de sa femme, selon qui il a le cœur « trop fougueux » :

> À qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilège, sans particulière exonération, ont connu la déportation, la traite, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu plaqué sur le corps, au visage, l'omni-niant crachat !... Alors au fond de la fosse ! C'est bien ainsi que je l'entends. Au plus bas de la fosse. C'est là que nous crions ; de là que nous aspirons à l'air, à la lumière, au soleil. (*La tragédie du roi Christophe*, p.59)

Ou encore Christophe contemplant les ornements royaux :

> Hochets, hochets sans doute
> Secousse aussi !
> Ilot pierreux, milliers de nègres demi-nus
> que la vague a vomis un soir
> d'où venus ! dans leur fumet de bêtes de chasse à
> courre.
> Secousse, secousse, savane blanche
> comme disaient mes ancêtres Bambarras
> secousse puissance du dire
> du faire, de construire, de bâtir,
> d'être, du nommer, de lier, de refaire
> alors je les prendrai
> j'en sais le poids
> et je les porterai ! (*ibid*, 38)

Christophe, élevé sur la scène, naît, par transfiguration apollinienne, de la lamentation dionysiaque. Par ailleurs, lorsque le langage exprime une recherche de la transcendance, le choix se porte sur le genre poétique : ainsi Métellus, dans son soliloque à la 5$^{e}$ scène de l'acte I, Vastey et la Reine, lorsqu'ils accompagnent Christophe à son repos éternel. Cela donne une dimension épique à la geste de Christophe. La poussée du dionysiaque et la dimension apollinienne se trouvent conciliées en lui : son destin, c'est aussi le destin du peuple. Il exprime non seulement les

aspirations de sa propre âme mais celles de tout un peuple, sa volonté de se réaliser, de voir réinstaurer des valeurs propres.

C'est à Christophe qu'il appartient d'effectuer la réhabilitation du nègre et son édification à taille d'homme : il fut temps pour le nègre de naître à lui-même et de se dépasser lui-même : « Au fond de la fosse, c'est là que nous crions, de là que nous aspirons à l'air, à la lumière au soleil » (*La tragédie du roi Christophe,* 59). Impossible de percevoir l'ascendant de Christophe comme isolé du besoin de constituer un patrimoine et une nouvelle dignité à ce peuple ; non seulement la restitution des valeurs, de la dignité d'un peuple revient à un architecte et un bâtisseur comme Christophe mais la grandeur des Haïtiens, la lutte contre les forces d'oppression s'incarnent dans ce héros à stature prométhéenne. Au cours de l'histoire des réalisations de cette œuvre dramatique[194], histoire dont les moments clés nous avons souligné dans la première partie de ce travail, le dramaturge est parvenu sur le plan de l'inspiration poétique et de l'écriture scénique à « illustrer à la fois le destin du héros et celui de son peuple »[195].

Christophe, ainsi que Le Rebelle, sont donc de fières figures de l'héroïsme apollinien et incarnent le principe de l'individuation – de individualité irréductible –- mais leurs discours, leur lyrisme, leur fureur poétique expriment le chant de la souffrance venu du plus profond de l'être. On voit encore la complémentarité, la liaison féconde, de l'apollinien et du dionysiaque chez Césaire. Entre souffrance et exaltation héroïque, entre chaos originel et « transfiguration infinie », la dialectique entre le dionysiaque et l'apollinien commande tant la structure que la force de la tragédie.

194

[195] Césaire cité dans Marcel Oddon, "Les tragédies de la décolonisation » in *Le théâtre moderne,* ed. CNRS, Paris, 1967, p.87.

Le Rebelle, héros tragique de *Et les chiens se taisaient*, même quand il meurt, renaît par transfiguration dans la poésie. Sa souffrance même est l'image analogique de la souffrance créatrice du poète qui enfante son œuvre. Si, pour Nietzsche, la tragédie la plus saisissante, est le *Prométhée* d'Eschyle, « l'hymne par excellence de l'impiété » (Nietzsche 1977, 80) c'est parce qu'il voit dans les souffrances de Prométhée attaché au rocher du Caucase, l'image de la souffrance du génie en travail. Prométhée devient « l'artiste titanesque » qui, en se faisant créateur lui-même, subvertit l'autorité des dieux :

> « L'artiste titanesque avait assez d'arrogance en lui pour se croire capable de créer des hommes ou, à tout le moins, d'anéantir des dieux – et cela en vertu de la supériorité d'une sagesse qu'il était, il est vrai, contraint d'expier dans une souffrance éternelle. Ce « pouvoir » souverain du génie (pour quoi même une souffrance éternelle n'est pas un prix suffisant), l'âpre orgueil de l'*artiste*, tel est le contenu et l'âme du poème eschyléen » (Nietzsche 1977, 80).

On peut voir aussi dans le rapport du chant et de la danse à la poésie l'opération de la dialectique entre le *principiuum individuationis* de l'apollinien et l'ivresse « communautaire » du dionysiaque. Dans *La tragédie du roi Christophe*, l'ivresse qui jaillit en forme de chant et de danse abolit l'esprit d'individualité et renforce l'esprit d'appartenance à une communauté supérieure dont, d'ailleurs, la volonté fondamentale et les forces profondes sont nourries par le souvenir d'un traumatisme et d'une souffrance communs. Telle est la place du chant vaudou ou des autres chants créoles qui sont employés, soit à l'occasion de scènes de groupes qui mettent en scène le peuple, soit dans les scènes lyriques, lorsque Christophe évoque l'Afrique ou son projet de rénovation du pays. Ces chants qui ponctuent le texte dramatique, dans leur dynamique, leur rythme, leur contenu

verbal, affirment l'âme du peuple, par l'évocation de leurs dieux et de leurs traditions et croyances ancestrales, par l'empreinte du temps et de la trajectoire historique.

En outre, la danse et les instruments de musique impriment un rythme fondamental, une cadence du corps, qui, à son tour, affirme la communauté et son histoire. La représentation de rites religieux africains autour de laquelle tourne l'évolution du héros (chant et danse vénérant Shango lors du couronnement de Christophe, son invocation des *loas* du vaudou lors de la commémoration de l'Assomption de la Vierge dans l'église de Limonade, par exemple) est la manifestation d'une résistance généralisée et fondamentale contre l'assimilation culturelle.

Cette pièce a comporté dans les premiers temps de sa représentation un spectacle fortement musical et chorégraphique, qui a contribué à l'immense succès qu'elle a remporté lors des mises en scène en Autriche (au festival de Salzbourg en août 1964), en Belgique et en Italie.[196] Dans la création de 1964 à Salzbourg, co-produite par l'Europa-Studio[197], le tambourinage et le chant vaudous embuèrent le spectacle entier d'une vibration incessante qui, enflammant les moments lyriques et festifs, provoquait l'abandon momentané à l'expression corporelle ; que les moments fussent d'exultation ou de complainte, ces séquences semblaient étayer la parole articulée et constituer une expression incontournable et irrépressible du « chant de liberté ». Dans *La tragédie du roi Christophe*, on dénombre vingt interventions chantées. Le chant est ainsi, non seulement commentaire de l'action, mais assimile à lui la parole articulée dans un climat cérémoniel rappelant les rites de possession vaudous ; en soulignant tour à tour l'effet de distanciation et le rapport Apollon-Dionysos, le metteur en scène parvient à mettre à jour le rapport des forces profondes inhérentes à la poétique de Césaire : rituel africain et mode lyrique shakespearien, parole poétique

[196] Voir « Les voies de la création théâtrale », *op. cit.*, p. 241

[197] Nous en détenons un enregistrement vidéo grâce à Monsieur Ivan Labéjof qui fut l'un des comédiens de cette représentation.

et ivresse historique, parole articulée et expression corporelle. Il contribue à la mise en relation des forces profondes. Ainsi le metteur en scène met en relation les forces profondes en créant la distanciation du fait de l'assimilation de la diction au phrasé musical. Mais aussi dans le rapprochement du dionysiaque et de l'apollinien. L'espace de quelques minutes, les corps sont la proie de l'incantation de la musique ; possédés de musique, les personnages semblent se désincarner pour n'être plus que le jaillissement d'un son, d'une ivresse. Telle est l'intensité de la musique lorsque le peuple chante le roi nouvellement couronné, Henri, l'incarnation du dieu Shango, dieu de tonnerre, ou lorsque Madame Christophe pleure la ruine du roi (*La tragédie du roi Christophe,* p. 40). L'individualité se dissout dans l'instinct dionysiaque et le dionysiaque donne forme à l'individu : dialectique créatrice entre les deux pulsions qu'est ce rapport tensionnelle entre affirmation et anéantissement de l'individuation, entre individualité héroïque et pulsion communautaire, rapport qui semble prépondérant dans la vision de Césaire.

Mesure et démesure

L'ordre apollinien relève de la fixité de l'identité. En revanche, dans le vertige dionysiaque l'identité s'abolit avec le jeu incessant des métamorphoses, comme la forme de l'œuvre césairienne – dans la forme éclatée des dialogues, du verbe qui puise ses influences dans des sources différentes. On peut prendre comme exemple le français de Césaire avec son lexique latiniste fait des mots les plus recherchés de la langue française - le lexique de l'anatomie, des maladies, des plantes, etc. Ce lexique relève donc d'un aspect fondamentalement français de la langue. D'autre part, pour se construire, le langage puise aussi dans la poétique de l'oralité créole, c'est-à-dire dans ses sonorités et ses rythmes. Nous avons déjà fait allusion à l'effet d'entassement et à l'expansion baroque dont fait usage Césaire dans *Et les chiens se taisaient*. Il faut y voir une fusion qui est le propre du dionysiaque. Il est juste, d'ailleurs, de parler de métamorphose, puisque le français de

Césaire n'est plus un français qui tend à la concision et à l'ellipse mais qui éclate, qui explose pour rendre compte de l'explosion spatio-temporelle propre à la poétique de l'oralité créole. Jeu des métamorphoses, alors, dans les formes de l'écriture, dans l'identité esthétique de l'œuvre, qui devient rhizomique.

***

Le génie poétique se fonde ainsi chez Césaire dans l'alchimie de l'arrière-fond dionysiaque et l'expression formelle apollinienne. Cependant, aucune cloison n'est tissée par ces deux catégories et le mode d'expression peut être débordé par l'arrière-fond dionysiaque ; le mode d'expression poétique, même s'il suggère l'apollinien par sa splendeur, se présente ainsi comme une expression de plus du dionysiaque par sa verve et sa fureur: c'est une poésie éclatée, démesurée, métaphysique, s'inspirant de la démesure poétique de la musique et de l'oralité antillaises. Chez le Rebelle, les diverses passions d'une subjectivité singulière, individuelle, sa détermination à se martyriser, à se sacrifier pour son peuple - ne semblent jamais être divorcé de l'universalité de la douleur originaire qui cherche une consolation dans l'ivresse dionysiaque. Le verbe baroque, le lyrisme et la musique des mots ne sont que l'expression sous forme esthétique de la souffrance originaire -- l'écho de cette souffrance. C'est là une autre expression du couple originel Apollon-Dionysos. L'art subjectif du lyrisme chez le Rebelle et chez Christophe n'est pas en opposition à une sorte d'objectivité et d'universalité de la souffrance mais s'enracine en elle. Le « je » du Rebelle et de Christophe n'est pas la source de toute création, le sujet tout-puissant ; s'il existe fondamentalement comme subjectivité individuelle – si Césaire pense le sujet comme un « je » - , c'est pour représenter des héros qui veulent et poursuivent des aspirations universelles ; si c'est un démiurge, c'est pour que, exprimant l'universelle douleur, les déterminations profondes d'un « nous » et la transfiguration de ces déterminations dans la création d'une forme artistique

singulière, la communauté puisse y trouver la rédemption. Ce qui définit alors le héros, ce n'est pas simplement la mesure apollinienne, mais la démesure qui finit même par se retourner contre lui.

La démesure se dévoile comme la vérité. Ce que Dionysos offre à Césaire, c'est la liberté de se livrer à la démesure, au jeu des métamorphoses ; en somme, à une poésie accordée à la démesure de son monde.

*Et les chiens se taisaient* et l'origine musicale du drame

« [La tradition antique] nous dit avec une pleine certitude que la tragédie est née du chœur tragique, qu'elle était à l'origine le chœur et rien que le chœur » (Nietzsche 1977, 39).

Pour Nietzsche l'universelle douleur s'exprime dans son état le plus pur dans la poésie tragique sous forme de musique. C'est la musique, plus que toute autre forme d'art, qui touche au plus près à ce tréfonds de l'être d'où provient le chant du dithyrambe; c'est la plus profonde métaphysique Dans les tragédies de Césaire, l'âme du peuple manifeste une musique, un tremblement profond, et ce tremblement enfante, comme on l'a vu dans le cas de *Et les chiens se taisaient*, des images qui prennent aussitôt la dimension de l'épique :

la mer comme lieu d'origine des peuples de la Caraïbe
la nature toute entière qui traduit le chant de douleur du peuple…
l'aboiement cosmique de l'univers antillais (fin de la pièce)…

Dans *Et les chiens se taisaient* on assiste à l'enfantement du poème par la musique, à la naissance du verbe depuis le chant originaire – l'informe de la douleur se donne forme visible dans le recensement des « maux », dans la tautologie, dans l'obsession et le vertige de la répétition, des

accolements, dans la parole baroque. Le « chant » de l'oralité créole est la source anonyme de l'union du dionysiaque et de l'apollinien.

La musique est inhérente à la poésie tragique de *Et les chiens se taisaient*, soit qu'elle se borne à lui imposer un rythme, soit qu'elle la colore de timbres et la transporte dans la plénitude déployée de l'ivresse de la douleur refoulée – par accolement, par concaténation, par entassement, par tautologie…

Une représentation de cette pièce[198] devrait nécessairement faire appel à des moyens d'expression sonore afin de mieux souligner l'éruption de toutes les richesses vocales et lyriques de sa poésie. La musique la plus apte serait éventuellement de la nature de celle du *kabuki* japonais avec ses sonorités simples mais percutantes. Une mise en scène devrait convoquer des rythmes, des percussions et même du bruit humain (sous forme de bruit inarticulé ou de chant ?) qui ne fournissent pas simplement une valeur contrastée mais qui mettent en valeur la parole poétique. Les roulements de tambour, les percussions adroitement utilisées, ne conduiraient pas à la « réalisation d'un tableau sonore mais [à] la secousse et […au] train à donner à notre émotion par un moyen purement rythmique ou timbré ».[199]

---

[198] Rarement mise en scène, la pièce a été l'objet d'adaptations. La plus notable semble être le scénario de film réalisé par la cinéaste guadeloupéenne Sarah Maldoror vers le milieu des années 1970 et qui dont le texte est « très appauvri par rapport à la langue et à la poétique qui régit celui de Césaire » (A. J. Arnold 2014, 784). L'acteur Yvan Labéjof en aurait aussi envisagé une adaptation en Martinique qui n'a pas vu le jour (Voir A. J. Arnold 2014, 784). La pièce aurait été montée par Jacques Nichet en 1965 lorsqu'il était encore élève à l'École Normale Supérieure. Malheureusement, notre recherche à la BNF et dans d'autres catalogues n'a, pour le moment, généré aucune notice se référant à cet événement. Nous avons évoqué dans la première partie l'adaptation de la pièce faite et montée par Janheinz Jahn. Comme relève Albert James Arnold, les « éléments de mise en scène – dramatisée ou filmée – […] sont minces » (Arnold 2014, 785).

[199] Paul Claudel, "Le drame et la musique", préface dans *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1935, p.21

Cette alliance de la musique et la parole qui se trouve réalisée dans la représentation de *La tragédie du roi Christophe* que nous avons déjà évoquée ci-dessus, où la musique jaillit dès le début en un torrent ininterrompu. Elle donne un « train » à l'émotion du spectateur qui est « plus direct […] que la parole »[200] et accompagne la métamorphose de la réalité la plus grossière en une incantation poétique.

L'origine musicale du drame est source d'un durable pouvoir émotif de la poésie tragique.

Le héros, incarnation du chant tragique

La poésie de Césaire est marquée par un éternel recommencement du geste de la rédemption. *La tragédie du roi Christophe* et *Et les chiens se taisaient* ne sont pas une apologie de l'idéal ni du sublime, mais l'expression d'une blessure, d'un indicible, le symptôme d'une douleur réelle et d'une volonté de la dépasser. C'est du chant de cette douleur venue de l'abîme, qui exprime à la fois l'angoisse et le désir de vivre, que naissent la légende et le mythe tels qu'ils s'incarnent dans la figure plastique du héros. C'est ainsi que le spectateur de *La tragédie du roi Christophe* assiste à une métamorphose, celle de la musique dionysiaque dans la forme apollinienne. Métamorphose : c'est-à-dire à la fois transfiguration et rédemption, de la douleur en représentation, de la musique en vision. La scène est le lieu magique où la musique se rend visible ; le héros Christophe phénoménalise la mélodie venue de l'abîme, de l'angoisse la plus originaire, à la façon du désir inconscient qui se donne forme visible dans l'imagerie du rêve. L'épopée prend naissance : la célébration de la grandeur d'un peuple dont les monuments sont l'opprobre, la déshumanisation, la souffrance, « l'omni-niant crachat » (*La tragédie du roi Christophe*, 59). Christophe est le symbole de cette épopée qui prend naissance dans l'éternité apollinienne.

[200] Paul Claudel, *op. cit.*, p.21

En célébrant la puissance de l'invocation musicale dans ses tragédies caribéennes dans les manières que nous avons évoquées, Césaire entend dépasser l'infirmité métaphysique de la logique en laissant libre champ à l'enfantement par l'esprit de la musique, du chant de la douleur, cette métaphysique inconsciente, ce retour du refoulé. Il fallait en effet que cette puissance triomphe du fantasme de la logique et de la parole toute-puissante. Il fallait que la poésie de la démesure triomphe de la connaissance rationnelle comme modèle d'appréhension du réel. La tragédie césairienne se targue d'une émancipation du chant créole : l'esprit dionysiaque de la musique écarte « le badinage de la fantaisie » (Nietzsche 1977, 129) et lève le voile sur un monde de la démesure, fait entendre « la voix même qui surgit de l'abîme le plus enfoui des choses » (*ibid*, 137). Le spectacle n'est plus fable où abondent les conventions, mais au contraire le drame issu de l'esprit même de la musique la plus profonde.

Avec *La tragédie du roi Christophe* et *Et les chiens se taisaient,* le poète-dramaturge Aimé Césaire nous place à l'angle de deux modalités de la référence au temps et à l'espace. Premièrement, Césaire est fin lecteur de Hegel et de son concept de la dialectique qui souligne la mobilité des sociétés et traite les états où se trouvent celles-ci comme autant de processus qu'elles suivent dans ce qu'elles ont de contradictoire. Son théâtre nous fait constater ces contradictions. Il ne se contente pas de nous livrer une vision simpliste du déroulement de l'histoire, vision linaire et chronologique, mais s'efforce de nous la montrer dans ses cahotements, dans ce qu'elle a de chaotique et d'instable. Non les contours d'une histoire monolingue mais la mise en relation des forces profondes dans le temps et l'espace. Si dans la philosophie de la Relation, le passé n'appartient à aucun groupe, à aucune nation, à aucun peuple, il importe de se distancier de toute individualité restreignante, de toujours s'efforcer à appréhender « la réalité » de perspectives autres que les siennes ; bref, de s'intéresser aux croisements et aux conjonctions des histoires. Il n'est pas difficile,

dès lors, de voir comment les différentes stratégies littéraires et poétiques déployées par Césaire s'inscrivent dans cette vision dialectique du monde : les éléments divers et disparates sont hybridés et redistribués de manière à répondre au contexte caribéen, à se conformer à son anthropologie et à son esthétique. Il est raisonnable de s'intéresser à ce que l'histoire et les histoires de la Caraïbe ont en commun avec celles de la Grèce ancienne, d'autant plus que celles-ci sont « notariées » par l'éducation coloniale et par la culture de l'impérialisme. L'alchimie est effectuée entre les espaces-temps grec, africain et caribéen. C'est comme si pour décrire son lieu et raconter son histoire, il fallait se situer du côté de toutes les histoires qui entrent dans le réseau de la Relation.

Il semble qu'au-delà de l'influence exercée sur Césaire par des textes « fondateurs », le poète s'approprie des faits qu'il oriente selon sa propre sensibilité : la création littéraire d'un *topos* caribéen engage fondamentalement la sensibilité de l'auteur, sa manière de concevoir le temps et l'espace. Dans l'esthétique de la Relation, le rapport entre les temps et espaces racontés vaut plus que ces temps et espaces en tant que tels. Chez Césaire, ce rapport est dominé par les affinités, les rencontres, les contradictions, en un mot, les instabilités, au-delà d'une simple linéarité des histoires. Fin lecteur de Brecht, qui s'efforce de mettre à jour « l'instabilité de tous les états de choses » (Brecht 2000, 385), Césaire a façonné un art théâtral qui fait la part belle aux surprises des contradictions. C'est à ce titre que les deux manières d'être de l'apollinien et du dionysiaque s'unissent pour rendre compte de la tension entre forces profondes, entre l'ordre de individuation et celui de la fusion, ordres dont le personnage héroïque, et par la suite, le comédien, tire ces effets. C'est dans cette esthétique tensionnelle que Césaire place, en définitive, son inlassable quête d'une objectivation, dans la représentation, de l'expérience vécue des Caribéens.

Derek Walcott, dont l'œuvre entière s'inspire fortement de l'univers de l'univers de la Grèce ancienne, partage la conception hétérogène du temps histoirique que dessine Césaire. Walcott se

confronte beaucoup dans sa poésie et dans ses essais à la rupture subie par les habitants de l'archipel Caraïbes et aux manières dont cette rupture empêche la sédimentation de la conscience historique. Comme celle de Césaire, son œuvre s'engage dans la création de mythes à partir de ces carences historiques, comme dans *Omeros,* où la mer, et précisément l'Atlantique, est envisagée comme un lieu de mémoire ou, comme dans *Origins*, où la privation d'histoire entraîne le jeune Walcott à en rêver une autre, rassemblant des morceaux de civilisations récupérées dans des aires lointaines :

> Memory in cerecloth uncoils its odour of rivers,
> Of Egypt embalmed in amber childhood
> In my warm, malarial bush-bath
> The wet leaves leeched to my flesh (*Origins*, II, 1-4)

Dans le domaine du théâtre, *Drums and Colours* est la plus forte expression walcottienne de cette recherche autour de l'histoire antillaise qui se heurte à l'obstacle de la discontinuité. Comme nous l'avons vu, l'un des enjeux de *Drums and Colours* est de répondre discursivement et esthétiquement à ce problème. Si dans cette pièce, Walcott « déconstruit » l'Histoire et la connaissance des faits historiques par le biais de la fable et du comique, et en donnant de la signification historique aux révoltes des esclaves, il n'effectue pas de mises en parallèle et de croisements entre diverses temporalités, comme il le fait dans *Omeros,* où l'amnésie historique façonne des personnages, tel Achille, qui s'assimilent aux héros de la Grèce d'Homère afin de réinvestir le temps et l'histoire caribéens. Cependant, un résumé de sa pièce *Ione : A Play with Music*, qui nous est parvenu grâce à un article de Dorin Drambarean, suggère que l'articulation de l'histoire caribéenne que fait Walcott autour de mythes et légendes grecs, et qui traverse toute son œuvre, apparaît dans cette pièce inédite de 1957. Drambarean fait remarquer que,

> The fight between two tribes [descendants of Guineans who settle on the north east coast of Saint Lucia after emancipation] resembles the Trojan War, a version of Virgil's epic, and there are other Greek elements such as a strong sense of fate, a blind prophetess foretelling doom, off-stage killing, a beggar who acts as the Chorus, other characters whose names echo those of classical heroes or heroines, most obviously Achille and Helene. Still the play is not an adaptation of a Greek original but "rather an attempt to create a world of equivalent status to that of classical drama" and invest the characters with "the heroic dignity of the protagonists of Attic tragedy"[201].

Si la temporalité hétérogène de Césaire trouve déjà des échos dans *Omeros,* il sera important d'analyser *Ione*, cette oeuvre d'un jeune poète-dramaturge, afin de dégager les résonances qu'elle entretient avec la conception de la temporalité hétérogène dans les tragédies de Césaire, avec son mariage du Créole et de l'Antique afin de décrire les luttes, les histoires et l'affirmation de soi des Caribéens.

[201] Ici, Drambarean relève la description que fait Walcott de la pièce dans *Ione : A Play with Music,* Kingston, The Gleaner & Extra-Mural Department of the University College of the West Indies, 1957, Caribbean Plays, no. 8, 31.

# CONCLUSION

Nous avons examiné les ressorts d'un théâtre dialectique. Notre premier chapitre s'est penché sur la forme que prend l'épique dans le théâtre de Césaire et de Walcott, c'est-à-dire sur les tensions, rencontres et croisements entre un «épique » pris dans le sens brechtien d'un art de la démonstration et un épique au sens plus traditionnel d'un art poétique qui célèbre la genèse d'une communauté. Celui-là donne naissance à un art de la distanciation qui vise à mettre au jour les différents aspects de la domination, le poids écrasant d'une histoire faite d'atrocités et de violences de toutes sortes. Celui-ci prend une forme particulière. Se manifestant à travers un recours aux danses, aux chants, aux rites, à la magie et à l'onirique, il tente de rendre compte d'un temps-espace antillais éclaté (d'une *digenèse*). Dès lors, il se trouve dans un subtil rapport dialectique avec l'épique brechtien, le déplaçant en vertu de son caractère immersif et le favorisant en raison de l'attention qu'il porte sur le corps, sur sa représentation dans l'histoire, et sur le discours moral des auteurs.

Nous nous sommes attaché à montrer les manières qu'a le corps de manifester les manques, le vide, les trous béants, qui sont les traces visibles de l'essence des personnages. Le corps porte en lui l'accident historique originel, du déchirement, de la traite, du transbordement et de la rupture avec un temps-espace continu. Il subit les effets psychiques de la colonisation, d'autant que ces effets sont toujours présents et actuels dans les sociétés des auteurs, sociétés qui gardent et font perpétuer des structures et catégorisations coloniales et racialisantes. Le corps est donc l'objet palpable des discriminations, des violences et de la dépersonnalisation des sociétés caribéennes mais aussi des béances d'une histoire tronquée, oubliée, rapiécée; c'est donc lui qui représente le mieux, et le plus intégralement, la recherche d'une restitution, d'un espace d'appartenance dans le

domaine de l'identité caribéenne. Ainsi, il tourne sur lui-même dans une ivresse constante. On a vu, à travers cette étude, les différentes expressions du manque, et les « recherches » qui en procèdent, à travers les différentes pièces de théâtre : mouvements du corps qui expriment la blessure ; la mélopée des chants qui entraîne le mouvement, qui tente de ranimer la mémoire des ancêtres, de leurs souffrances ; attitudes violentes envers les maîtres et figures dominantes, frénésie du mouvement, folie. Or, ce corps dynamique, porteur de traces, chargé de sens, en un mot, ce corps en ce qu'il est signe, est un gage d'opacité. Gardant les traces de ses expériences mais aussi des traces de la terre ancestrale, il est revêtu d'une signification qui dépasse celle de la simple résistance à l'esclavage et qui s'impose comme une affirmation de liberté. Le corps spectral est celui qui, sur la scène, nourrit le fantasme d'un retour à l'origine, en convoquant, à l'aide du rituel, la présence des dieux ; qui tente de se relier et de relier le spectateur au monde invisible, au monde et à la mémoire des ancêtres africains. Ses « déports » fréquents au cours de l'événement scénique traduisent l'attitude de marronnage corporelle de l'esclave dominé qui, à travers les cadences et les rythmes ancestraux qu'il a conservés, tente de se renouer avec un autre monde, fantasmé. Ainsi, le corps est à la fois terrain des atrocités et de la mémoire traumatique et le moteur et l'objet d'une esthétique visuelle. Nous avons tenté de démontrer que les expériences qu'ils mènent autour de l'épique au théâtre permettent à Walcott et à Césaire de façonner une approche esthétique qui vise à ordonner et à donner un sens à l'univers chaotique des Antilles.

Dans le deuxième chapitre, notre dessein a été de montrer comment le passé et l'histoire sont problématisés par Césaire à travers le mythe, et en particulier celui de la catabase ou descente aux enfers. Césaire métaphorise l'histoire caribéenne et la quête d'identité du poète à l'aide de divers motifs catabatiques, y compris celui de Dante. Or, nous avons souligné que le bouleversement des mondes, que le poète dépeint comme un enfer, est aussi la matrice qui donne

forme à son esthétique. En commémorant la descente dans le « gouffre », et en tirant force de l'abject et de l'exécrable, Césaire inaugure une nouvelle et singulière esthétique poétique.

C'est le questionnement autour du corps dans la dramaturgie qui se trouve prolongé dans notre troisième chapitre, qui se penche sur la corporalité dans le théâtre de Derek Walcott. Dans cette section, nous avons analysé les ressorts du marronnage spirituel, à travers ce que nous nommons le « corps volatile » ; nous nous sommes attaché aussi à illustrer comment la matérialité du corps dominé et dépersonnalisé est mobilisée par les personnages afin de subvertir les catégories raciales auxquelles les discours et hiérarchies coloniaux les a assignés. Nous affirmons que ces manières du corps amènent un genre de dépassement : le corps marronné, qui invente de nouvelles règles du jeu, illustre comment, à partir d'une table rase morale et ontologique, l'imaginaire créole façonne une manière d'être et une esthétique qui lui donne une place au monde et lui permet de rejoindre l'Autre.

Notre quatrième et dernier chapitre s'est penché, dans le prolongement du chapitre 2, sur le problème que pose chez Walcott et Césaire l'absence de mythes de la fondation. Nos analyses ici se fondent sur la contradiction, déjà évoquée dans notre introduction et développée au long de la thèse, que constitue chez nos deux auteurs dramatiques la tension entre le rejet du principe de la filiation et le fantasme d'un mythe de l'origine qui consacrerait le rêve de l'enracinement, d'un point de fixation. Il s'agit de montrer que la volonté de construire des mythes permet un commentaire sur l'histoire et, en même temps, une expérimentation poétique au niveau des temporalités. Le mythe se fondant sur une temporalité brisée, et donc chaotique, Césaire cherche à articuler l'histoire caribéenne à travers des correspondances avec d'autres aires et temps. Le rapprochement de différentes temporalités permet de conclure sur une fiction qui inscrit les héros de la Caraïbe dans une histoire mythique. La Grèce antique tient une place de choix et Césaire, grâce à ses

fréquentations de Nietzsche et de ses théories sur la tragédie grecque, articule une vision tragique caribéenne basée sur la dualité fécondante de l'apollinien et le dionysiaque.

Ainsi, les quatre chapitres de cette étude ont montré un théâtre qui se confronte à l'histoire caribéenne, explorant ce domaine qui, à l'époque coloniale, et encore aujourd'hui, a été largement subsumé à la grande Histoire au sens hégélien. Le théâtre de Walcott et de Césaire revient de manière obsessive sur l'aspect honni de l'histoire mais, dans le même temps, montre que cette histoire honnie fonde une esthétique créative et créatrice. Il nous reste à confronter cette philosophie de la Relation (telle qu'elle est articulée par Glissant et illustrée par notre corpus) à la logique dialectique de Hegel afin de dégager des résonances et des foyers de sens.

En définitive, quelles nouvelles compréhensions de l'art dramatique caribéen engage notre interprétation du théâtre de Walcott et de Césaire ? La première concerne la manière dont les auteurs appréhendent la catégorie problématique de l'histoire. Pour les auteurs, l'Histoire n'a pas de dimension universelle ; elle est constituée d'histoires qui s'interpénètrent, qui se glissent les unes dans les autres. L'Histoire prise dans un sens totalisant comporte donc des dangers idéologiques ; ainsi de toute identité qui ne s'ouvre pas à l'Autre. L'art de la représentation, qui comprend le théâtre, doit tenir compte de cela.

Cette approche est valable à l'échelle globale, car l'on peut envisager que certains conflits politiques internationaux, en apparence insolubles en raison de questions identitaires qui se trouvent confrontées, ne se résoudront que grâce à un changement des imaginaires qui transcenderait les segmentations qu'implique toute identité fondée sur l'idée de la filiation, sur l'identification généalogique à un lieu.

Certaines sections de notre étude donneront lieu sûrement à des approfondissements ultérieurs. C'est le cas de notre étude de la catabase dans le théâtre de Césaire. Plusieurs études ont

été faites sur les manières dont la catabase a été employée pour articuler des événements traumatisants du 20ème siècle, tel que l'holocauste. Une étude comparée qui confronte l'œuvre césairienne à des œuvres qui ont pour matière l'holocauste, notamment celle de Primo Levi, pourrait ouvrir un champ d'analyse inédit.

Néanmoins, il ressort de cette étude que ces deux écrivains, à travers leurs traitements de l'histoire, de l'identité, de l'esthétique, de la représentation, et du genre théâtral, inaugurent une approche théâtrale moderne et propre à la Caraïbe, illustrant effectivement que le modernisme n'est pas essentiellement un phénomène anglo-américain, imité en forme diluée par les Autres[202].

Les rapprochements et croisements que fait Césaire entre le monde antique et le monde créole illustre bien le principe de la Relation qui, se fondant sur une histoire du monde moderne faite de rencontres et d'éclatement des cultures, de liens tissés entre les identités, de mutations des humanités, fait surgir des visions multiples pour figurer la formation d'une conscience ouverte et plurielle. Le portrait philosophique d'une identité-rhizome se dessine dans la tapisserie complexe des tragédies de Césaire : l'univers de la tragédie antique, avec ses héros démesurés ; avec la thématique du sacrifice, avec la tension entre le dionysiaque et l'apollinien, prend un autre visage à la rencontre d'une esthétique créole qui mêle danses, chants, rites et magies dans la tentative de se construire sur le plan de l'identité. La désolation qui caractérise les origines du monde antillais amène les poètes-dramaturges à s'approprier d'autres temporalités : c'est un gage d'ouverture, d'échange, de partage des esthétiques et des imaginaires. Le spectateur retrouvera ce principe même du rhizome dans l'écriture de Césaire : ces ruptures, ces croisements entre un lyrisme français et un imaginaire créole, sont autant de réseaux et de liens qui constituent une poétique rhizomatique.

---

[202] Adaptation d'une phrase de Susan Stanford Friedman, "The Meanings of Modern/Modernity/Modernism", *Modernism/modernity*, Volume 8, numéro 3, septembre 2001, p. 502

Le théâtre de Walcott, comme celui de Césaire, se fraye un chemin dans des directions multiples et propose un développement identitaire fondé sur des rhizomes. La critique s'étant souvent penchée sur le caractère rhizomatique du langage chez Walcott, qui mêle avec effervescence toutes les langues et tous les imaginaires du creuset colonial, nous avons consacré nos analyses au réseau poétique tissé autour de la corporalité, autre gage d'une philosophie de la Relation.

Chez Walcott, les personnages en mal d'ancrage sont omniprésents. Leur impossibilité à saisir le monde en mouvement est décrite à travers les rapports qu'ont les individus avec leurs corps et la relation que ces corps entretiennent avec leur entour, avec le paysage, avec l'idéologie et le regard coloniaux qui les stigmatisent. Quant à la dramaturgie, elle est constamment en prise avec la question des inscriptions sur le corps et du rapport de celui à l'histoire et à son entour. Les mises en scène que nous avons analysées à l'aide de supports visuels et textuels montrent les manières dont Walcott fait se rejoindre la construction narrative du corps et la philosophie de la Relation. Le corps illustre la prise d'une espace esthétique qui est indispensable pour le dépassement, pour la création et à l'établissement d'échanges et de rapports fructueux avec l'Autre.

Or, cette sémantique profonde autour de la corporalité suscite des questionnements sur la manière de représenter le corps - par quelles techniques, à l'aide de quelles approches esthétiques, auprès de quel public ? Les auteurs proposent ou suggèrent diverses réponses dans leurs textes écrits, les metteur-en-scènes les interprètent, souvent en dialogue avec les auteurs. Walcott, quant à lui, continue de mettre en scène ses propres pièces. Quelles que soient les moyens qui les portent à la scène, les productions font preuve d'une tension entre différentes approches de la représentation théâtrale - entre épopée et épique brechtien, ritualisme antillais et « stylisation » asiatique, Chœur grecque et conteur caribéen, lyrisme shakespearean et subversion créole, entre autres choses. Les

destinataires de ces œuvres sont multiples, divers, car les oeuvres peuvent circuler en des lieux, pays et continents divers, ce qui est aussi un gage de la Relation.

# BIBLIOGRAPHIE

A. **CORPUS** ……277

B. **ŒUVRES D'AIMÉ CÉSAIRE** ……279

Œuvres poétiques ……279

Essais ……279

Entretiens cités ……279

Éditions critiques ……279

C. **ŒUVRES DE DEREK WALCOTT** ……280

Œuvres poétiques ……280

Essais et conférences……280

Entretiens cités ……281

D. **Sources secondaires consacrées à Aimé Césaire** ……282

E. **Sources secondaires traitant de l'œuvre de Derek Walcott** ……284

F. **Ouvrages théoriques sur le théâtre caribéen** ……286

G. **Ouvrages théoriques et essais sur les poétiques caribéennes** ……288

H. **Ouvrages sur la question coloniale** ……289

I. **Ouvrages théoriques consacrés au théâtre**……291

J. **Le chœur et la tragédie grecque hier et aujourd'hui** ……292

K. **Chœur et choralité modernes et contemporains** ……293

J. **Autres travaux théoriques** ……294

M. **Ouvrages critiques consacrés aux littératures caribéennes** ……296

N. **Autres sources secondaires** ……297

A. CORPUS

***Aimé Césaire***

Œuvres théâtrales

*Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine,1958.

*La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.

*Une Tempête, d'après La Tempête de William Shakespeare : adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Seuil, 1969.

Captations vidéo

*La tragédie du roi Christophe*, capitation vidéo, mise en scène de Jean-Marie Serreau (1964), vidéo mise à disposition par Monsieur Yvan Labéjof, acteur martiniquais, CD, visionné en 2014.

*La tragédie du roi Christophe*, capitation vidéo, mise en scène de Jacques Nichet (du 15 mai au 22 juin 1997), vidéo fournie par l'Institut National de l'Audiovisuel (site du BNF, Paris), vidéo numérisée, visionnée à l'INA, novembre 2014.

Éditions critiques, essais et conférences

*Du fond d'un pays de silence ...: édition critique de Ferrements [d'] Aimé Césaire*. N. p., 2012.

Aimé *Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, Édition critique des œuvres complètes d'Aimé Césaire, coordonnée par Albert James Arnold, CNRS Éditions et Présence Africaine, coll. « Planète libre » Paris, 2013.

***Derek Walcott***

*Dream on Monkey Mountain and Other Plays* [*The Sea at Dauphin; Ti-Jean and His Brothers; Malcochon, or Six in the Rain; Dream on Monkey Mountain*], New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

*Remembrance and Pantomime*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980.

*The Haitian Trilogy* [*Henri Christophe, Drums and Colours, The Haitian Earth*], New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002.

Captations vidéo

*Dream on Monkey Mountain*, capitation vidéo, mise en scène de Bill T Jones (1994), vidéo mise à disposition par le Prof. Mervyn Morris (émérite, Université des West Indies, Mona), CD, visionné en 2014.

Essais, conférences

*What the Twilight Says*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970.

*The Muse of History*, John Hearne, Carifesta Forum (Jamaica), 1976. 410

***Édouard Glissant***

« Aimé Césaire et la découverte du monde », *Les Lettres nouvelles*, t. 4, no. 34, janvier 1956, pp. 44-54.

« Creative Contradictions : The Caribbean genius has given birth to a new civilization", *Unesco Courier*, December 1981.

*L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969.

*Le discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

*Poétique de la relation* (Poétique III), Paris, Gallimard, 1990.

« Poétique et inconscient martiniquais », colloque sur *Identité culturelle francophonie dans les Amériques*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1976.

*L'Intention poétique* (1969) (Poétique II), Paris, Gallimard, 1997.

*Introduction à une poétique du divers* (1995), Paris: Gallimard, 1996.

*Faulkner, Mississippi*, Paris, Édition Stock, 1997.

*Soleil de la conscience* (1956) (Poétique I), Nouvelle édition, Paris: Gallimard, 1997.

*Traité du Tout-Monde*. (Poétique IV) Paris: Gallimard, 1997.

***Bertolt Brecht***

*Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, John Willett (dir. et trad.), New York, Hill and Wang, 1964.

*Écrits sur le théâtre*, (dir.) Jean-Marie Valentin *et al.* Paris, L'Arche, 2000 ; Paris, Gallimard, 2000.

B. ŒUVRES D'AIMÉ CÉSAIRE

Œuvres poétiques

*Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, Paris, 1956.

*Les Armes miraculeuses*, 1946, Gallimard, Paris, 1970

*Soleil cou coupé*, 1947, Éditions K., Paris, 1948

*Corps perdu* (gravures de Picasso), Éditions Fragrance, Paris, 1950

*Ferrements*, Seuil, Paris, 1960, 1991

*Cadastre*, Seuil, Paris, 1961

*Œuvres complètes* (trois volumes), Desormeaux, Fort-de-France, 1976

*Moi, laminaire*, Seuil, Paris, 1982

Essais

*Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

*Tropiques : revue culturelle*, publié sous la direction d'Aimé Césaire et René Ménil, [réédition] Paris : J.-M. Place, 1978

Entretiens cités

Césaire, Aimé, *Nègre je suis, nègre je resterai : entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005.

Césaire, Aimé, « La tragédie du roi Christophe : entretien entre Aimé Césaire et Ghislaine de Préville », *Club des lecteurs d'expression francaise*, Bulletin no. 3, novembre-decembre 1964, pp. 7-10.

Césaire, Aimé et Bertrand, Anca, "1964/3 "La Tragédie du Roi Christophe", Entretien avec Anca Bertrand," *Les Écrits d'Aimé Césaire*, en ligne, 9 janvier, 2015, http://lesecritscesaire.libraries.psu.edu/items/show/47.

## C. ŒUVRES DE DEREK WALCOTT

### Œuvres poétiques

*In a Green Night, (*1962), *Collected Poems*, *1948-1984*, Faber and Faber, London, 1991.

*The Castaway* (1965), *Collected Poems*, *1948-1984*, Faber and Faber, London, 1991.

*Another Life* (1973), *Collected Poems, 1948-1984*, Faber and Faber, London, 1991.

*The Star- Apple Kingdom* (1979), *Collected Poems*, *1948-1984*, Faber and Faber, London, 1991.

*The Fortunate Traveller* (1981), *Collected Poems*, *1948-1984*, Faber and Faber, London, 1991.

*Midsummer* (1984), *Collected Poems*, *1948-1984*, Faber and Faber, London, 1991.

*La Lumière du Monde, The Arkansas Testament* (1987), Circé, Saulxures, 2005.

*Selected Poetry*, Caribbean Writers Series, Heinemann, Oxford, 1988.

*Omeros*, Faber and Faber, 1990.

*The Bounty,* Farrar, Straus and Giroux, New York, 1997.

*Tiepolo's Hound*, Faber and Faber, London, 2001.

*The Prodigal*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2004.

*Le royaume du fruit-étoile,* bilingue, traduction Claire Malroux, Circé, Saulxures,1992.

*Heureux le voyageur*, bilingue, traduction Claire Malroux, Circé, Saulxures,1993.

*Une autre vie*, traduction Claire Malroux, Gallimard, Paris, 2002.

### Essais

*What the Twilight Says: Essays*, London, Faber & Faber, 1998.

« The Caribbean : Culture or Mimicry », *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, Vol. 16, No. 1, Fev., 1974, pp. 3-13.

« The Antilles : Fragments of Epic Memory: The Nobel Lecture », New York,

Farrar Straus Giroux, 1993.

"The Figure of Crusoe" (1965), in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Ed. Robert Hamner, Washington DC, Three Continents 1993, pp. 33-40.

"Meanings", *Critical Perspectives on Derek Walcott*, (éd.) Robert Hamner, Washington: Three Continents, 1993, 45-50.

Entretiens cités

*Conversations with Derek Walcott*, (dir.) William Baer, Jackson: University of Mississippi Press, 1996.

"*Pantomime* by Derek Walcott The Brooks Theater, Directed by...a long story...: Interview with Wayne S. Turney " 18 March 2009. <http://www.wayneturney.20m.com/Pantomime.htm>.

D. Sources secondaires consacrées à Aimé Césaire

Aboudou Soro, N'golo, « L'aliénation dans le théâtre d'Aimé Césaire », Thèse de DEA, Université de Bouaké, 2005.

*Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste: Actes du premier colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire*, Paris 21-22-23 novembre 1985), Éditions Caribéennes,1987.

« Aimé Césaire, du Singulier à l'Universel » (Actes du Colloque International de Fort-de-France, 28-30 juin 1993) in Wolfgang Leiner (Ed.), *Œuvres & Critiques*, Tübingen, Günter Narr, 1994.

Confiant, Raphaël, *Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock, 1993.

Davis, Gregson, *Aimé Césaire*, Cambridge University Press, 1997.

Douaire, Anne, « Étude de cinq poèmes de Ferrements : au détour d'une écriture épique », in : *Permanence de la poésie épique au XXe siècle*, SEDES, 2010.

Ferdinand, Partice Malik, « *Omeros*, Aimé Césaire, la mer : paysages antillais du détour dans la poésie de Derek Walcott », Thèse, Université Paris III, 2010.

Garaudy, Roger« Aimé Césaire, poète de la colère », *l'Humanité*, 24 Août, 1946.

Garaudy, Roger« Aimé Césaire, surréaliste », *Revue internationale*, n°10. 1946, pp. 289–294.

Greenwood, Emily, 'Dislocating Black Classicism: Classics and the Black Diaspora in the Poetry of Aimé Césaire and Kamau Brathwaite', in African Athena: New Agendas, eds. Daniel Orrells, Gurminder K. Bhambra, and Tessa Roynon, Oxford University Press, 2011, pp. 362-380.

Hale, Thomas. 1979, « Trente-cinq ans de critique césairienne », *Œuvres et Critiques: Réception critique de la littérature africaine et antillaise d'expression française*, Automne 1979, Numéro double, III2, IV1, Paris, Éditions Jean-Michel Place, pp. 89–99.

Harris, R., *L'Humanisme dans le théatre d'Aimé Césaire*, Ottawa, Eds. Namaan, 1973.

Hénane, René, "Aimé Césaire : 'je suis le parakimomène de la Martinique' », Monde Francophone : revue mondiale des francophonies, 2008, en ligne, 8 janvier 2014 < http://mondesfrancophones.com/espaces/caraibes/aime-cesaire-%C2%AB-je-suis-le-parakimomene-de-la-martinique-%C2%BB/>

Irele, Abiola, *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

Kesteloot, Lilyan, *Black Writers in French: A Literary History of Negritude,* Washington D.C., Howard University Press, 1991.

Kesteloot, Lilyan, *Anthologie négro-africaine : Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle* (1987), Vanves, EDICEF, 1992.

Kesteloot, Lilyan, *Anthologie négro-africaine: Histoire et Textes de 1918 à nos Jours*, Paris, EDICEF, 1992.

Kesteloot, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Éditions Karthala, 2001.

Leiner, Jacqueline, *Aimé Césaire : le terreau primordial*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

---, « La Tragédie du roi Christophe : une esthétique de la différence », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises, no. 44, 1992, pp. 81-94.*

McConnell, Justine. *Black Odysseys : the Homeric Odyssey in the African Diaspora Since 1939*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Moreau, Alain, "Eschyle et Césaire : Rencontres et influences dans *Et les chiens se taisaient* », in Jacqueline Leiner (dir.), *Soleil éclaté,* Tubingen, Gunter Varr Verlag, 1984.

Poniewaz, K. A., « Le regard des dieux : La vision tragique de *Et les chiens se taisaient* », *Jeux du regard*, 3, 2007, 129-137.

Ruhe, Ernspeter, *Aimé Césaire et Janheinz Jahn : Les débuts du théâtre césairien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990.

Sylla, Serigne, "Césaire, dramaturge de la décolonisation dans *Et les chiens se taisaient* », Éthiopiques numéro spécial, Hommage à A. CESAIRE, 2ème semestre 2009. En ligne, 7 janvier, 2014.

Toumson, Roger, "Aimé Césaire dramaturge: le théâtre comme nécessité" in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1994, N°46. pp. 213-229.

- - -, « Présentation » in *Aimé Césaire : Anthologie Poétique*, ed. Roger Toumson, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1996.

Tufts, Clare, « Du particulier à l'universel? *La tragédie du roi Christophe* au Festival d'Avignon, 1996 » in (dir.) *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbes : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*, coll. Univers théâtral, Paris, l'Harmattan, 2003.

E. Ouvrages secondaires traitant de l'œuvre de Derek Walcott

Ashaolu, Albert, Allegory in Ti-Jean and his Brothers , World Literature Written in English, 16:1, 1977, 203-211

Ashaolu, Albert, "Allegory in 'Ti-Jean and His Brothers'", in Robert Hamner (dir.) *Critical Perspectives on Derek Walcott,* Washington, Three Continents, 1993. 45-50.

Baer, Edouard, *Conversations with Derek Walcott,* University of Mississipi, 1996.

Baugh Edward, *Derek Walcott, Reading Another Life, A critical essay*, Lynne Rienner Publishers, Boulder, Colorado, 2004.

- - -, *Derek Walcott*, New York, Cambridge University Press, 2006.

Breslin Paul, *Nobody's Nation*, *Reading Derek Walcott*, University of Chicago Press, Chicago, 2001.

Breslow, Stephen P, "Trinidadian Heteroglossia: A Bakhtinian View of Derek Walcott's Play *A Branch of the Blue Nile*", in Robert Hamner (dir.) *Critical Perspectives on Derek Walcott* Washington, Three Continents, 1993, pp. 388-393.

Brodsky Joseph, *Loin de Byzance,* Fayard, Paris, 1988.

Brown Steward, *The Art of Derek Walcott*, Chester Springs, PA., Dufour, 1991.

Burnett, Paula, *Derek Walcott: Politics and Poetics*, Gainesville, University Press of Florida, 2001.

Durix, Jean Pierre, *Walcott, Collected Poems*, Atlande, Neuilly, 2005

Drâmbarean, Dorin, « The Early Drama of Derek Walcott", en ligne, < http://www.revistatransilvania.ro/arhiva/2005/pdf/numarul6/art24_the_early_drama_of_derek_wwalcot.pdf>, [s.d.]

Ferdinand, Partice Malik, « *Omeros*, Aimé Césaire, la mer : paysages antillais du détour dans la poésie de Derek Walcott », Thèse, Université Paris III, 2010.

Fox, Robert E., "Big Night Music: Derek Walcott's *Dream on Monkey Mountain* and the 'Splendours of the Imagination.'" in Robert D. Hamner (dir.), *Critical Perspectives on Derek Walcott.*

Fumagalli Maria Cristina, *The Flight of the Vernacular ; Seamus Heaney, Derek Walcott and the impress of Dante,* Amsterdam, Rodopi, 2001.

Hamner, Robert D., (dir.) *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Washington, D.C., Three Continents, 1993.

- - -., *Derek Walcott*, Twayne's World Authors Series, TWAS 600, New York, Twayne, 1993.

- - -., *Epic of the Dispossessed*, University of Missouri Press, Columbia, 1997.

- - -, "Introduction: Out of the Ordinary, Derek Walcott", *Callaloo*, Volume 28, no.1, Winter 2005, pp. 1-6.

- - -, "Mythological Aspects of Derek Walcott's Drama", ARIEL: A Review of International English Literature, Volume 8, issue 3, 1977.

King, Bruce, *Derek Walcott: A Caribbean Life*, Oxford, Oxford UP, 2000.

- - -, *Derek Walcott and West Indian Drama: "Not Only a Playwright But a Company": The Trinidad Theatre Workshop 1959-1993*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

Macarrie Gilles, *« Not His, But Her Story », the Place of Women in Derek Walcott's Poetry,* Commonwealth, vol. 26 n°1, autumn 2003.

Olaniyan, Tejumola, "Dramatizing Postcoloniality: Wole Soyinka and Derek Walcott", Theatre Journal, Vol. 44, No. 4, Disciplines of Theatre: Theory/Culture/Text (Dec.,1992), pp. 485-499

McConnell, Justine. *Black Odysseys : the Homeric Odyssey in the African Diaspora Since 1939*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Pollard Charles W., *New World Modernisms*, New World Studies, University of Virginia Press, 2004.

Terada Rei*, Derek Walcott' s Poetry: American Mimicry,* Northeastern University Press, 1992.

Taylor, Patrick, "Myth and Reality in Caribbean Narrative: Derek Walcott's Pantomime." in Robert Hamner (dir.) *Critical Perspectives on Derek Walcott* Washington: Three Continents, 1993, 292-299.

Thieme John, *Derek Walcott*, Manchester University Press, Manchester,1999.

F. Ouvrages théoriques sur le théâtre caribéen

Hill, Errol, "Perspectives of Caribbean theatre: ritual, festival and drama", The Inaugural Philip Sherlock Lecture, Philip Sherlock Centre for the Creative Arts, UWI, Kingston, Jamaica, Feb. 25, 1994.

- - -, *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre,* Austin, University of Texas, 1972.

Banham, Martin *et al*, (dir.) *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre.* London, Cambridge U. P., 1994.

Bérard, Stéphanie, *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines,* Paris, L'Harmattan, 2009.

Bérard, Stéphanie et Sylvie Chalaye (dir.), « Emergences Caraïbe(s): une création théâtrale archipélique », *Africultures,* no.80-81, Paris, L'Harmattan, 2010.

Jones, Bridget, "Approaches to political theatre in the French Caribbean" *International Journal of Francophone Studies*, 2.1, 1999, pp. 33-44.

- - -. « Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe? » (dir.) Alvina Ruprecht, *Les Théâtres Francophones et Créolophones de la Caraïbe* : *Haïti, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie,* Paris, l'Harmattan, 2003.

---. "Theatre and Resistance? An Introduction to some French Caribbean Plays." (dir.) Sam Hugh, *An Introduction to Caribbean Francophone Writing: Guadeloupe and Martinique*, Berg, Oxford, New York, 1991, pp. 83-100.

- - -. "Theatre in the French West Indies" *Carib* 4 1986, pp. 35-54.

Khan, Roslyn A., "Dramatic Theory and Form in selected English- and Spanish-speaking Dramatists of the Caribbean." Thèse de doctorat, University of the West Indies, Mona, 2000.

Mauffrett, Blodwenn, *Le Carnaval de Cayenne : esthétique et subversion*, Thèse de doctorat, Université Paris III, 2012.

- - -. *Le carnaval de Cayenne: le jeu carnavalesque, une esthétique de proximité*, Guyane, Ibis Rouge, 2005.

Ruprecht, Alvina, « Les pratiques scéniques et textuelles de la région caribéenne francophone et créolophone : mise au point », dans (dir.) Alvina Ruprecht *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe* : *Haïti, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*, Paris, l'Harmattan, 2003, pp. 11-34.

- - -, (dir.) *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbes : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*, coll. Univers théâtral, Paris, l'Harmattan, 2003

- - -, « Le théâtre antillais entre le texte et la scène : réflexions d'une voyeuse indiscrète », *Dérades, Revue caribéenne de recherches et d'échanges*, no. 10, juillet 2003, pp. 66-73.

- - -. « Stratégies d'une dramaturgie politique: le théâtre anticolonial de Daniel Boukman », *L'Annuaire théâtral. No. 28, Autumn 2000.*

- - -. « Théatre antillais et guyanais: perspectives actuelles », *L'Annuaire Théâtral*, No. *28, Autumn 2000.*

G. Ouvrages théoriques et essais sur les poétiques caribéennes

Benítez-Rojo, Antonio, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspecitve,* Durham, Duke UP, 1996.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

Brathwaite, Edward K., "Caribbean Man in Time and Space" (dir.) John Hearne, *Carifesta Forum: An Anthology of 20 Caribbean Voices*, Kingston, Institute of Jamaica, 1976.

- - -. *History of the Voice: the development of nation language in Anglophone Caribbean Poetry*, London, New Beacon Books, 1984.

Césaire, Ina, « La Faim, La Ruse, La Révolte : Essai d'analyse anthropologique du conte antillais », Collection Connaissance du Patrimoine Régional d'Histoire et d'Éthnographie, Martinique, [s.d.]

Chamoiseau, Patrick et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Hatier, 1991.

de Brito, Antonio Ferreira, « De la geste de la domination à la poétique de la Relation », Revista da Faculdade de LEtras : Línguas et Literaturas. Porto. série II, vol. 8 (1991), p. 135-158.

Denis, Hervé. « Pour la troupe Kouidor. » 24 September 1970. Rpt. dans Cornevin, Robert, *Le théâtre haïtien des origines à nos jours*, Ottawa, Éditions Leméac, 1973, pp. 239-247.

H. Ouvrages sur la question coloniale

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, Taylor and Francis Group, London,1994.

Benjamin, Walter, *OEuvres III* (1929-1933), Gallimard, Paris, 2000.

- - -, *Thèses sur l'Histoire de la philosophie* (1940), Paris,1993.

Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature,* Oxford University Press, Oxford,1995.

Chinweizu, *The West and the Rest of Us*, Peros Press, Lagos,1987. 411.

Crowley, Daniel, " *Supernatural beings in St Lucia"*, The Caribbean 8, n° 11 and n° 12, 1955.

Dewey, John, *Art as Experience* (1934), Perigee, 2005, New York.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs,* Seuil, Paris, 1952. *Le code noir* de 1724, article 40, Sépia, St
Maur des Fossés, 2006.

Foucault, Michel, "Il faut défendre la société", *Cours au Collège de France* (1975-1976), Gallimard./Seuil, Librairie des Hautes Etudes, Paris, 1997.

Gibbon, Edward, *The Decline and Fall of the Roman Empire* (1788) Penguin Books, London.

Hall, Stuart and P. Walton, *Situating Marx: Evaluations and Departures*, London, Human Context Books, 1972.

- - -, "*Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity", Journal of Communication Inquiry,* June 1986 10: 5-27.

Hegel, W.H., *La raison dans l'Histoire,* (1830), Plon, Paris, 1965.

- - -, *Leçons sur la Philosophie de l' Histoire* (1823), Librairie philosophique Jacques Vrin, Paris, 1998.

Hutchinson, Wesley, *La Question Irlandaise*, Ellipses, Paris, 2001.

Lindner, Kolja, « L'eurocentrisme de Marx : Pour un dialogue du débat marxien avec les études postcoloniales », *Actuel Marx*, no. 48, 2010, pp. 106-128.

Mannoni, Octave, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, University of Michigan Press,
1950.

Maspero, François, *l'Honneur de Saint Arnaud*, Plon, Paris, 2000.

Harold, Mitchell, *Caribbean Patterns: A Political and Economical Study of Contemporary Caribbean*,
W&R Chambers, Edinburgh, 1967.

Morley, David and Kuan-Hsing Chen (eds.), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London & New York, Routledge, 2005.

Plumelle-Uribe, Rosa Amelia, *La Férocité Blanche, des non-blancs aux non-aryens*, Albin Michel, Paris,
.

Ricoeur, Paul, *Interpréter et comprendre*, Textes présentés par M. Foessel et M.Lamouche, Seuil, Paris.
1992.

- - -, *la Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, Paris, 2000.

Saïd Edouard, *Culture and Imperialism* (1993) Vintage Books, New York, 1994.

- - -, *Orientalism*, (1978), Vintage Books, New York, 1994.

Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil (1971), Paris, 2006.

I. Ouvrages théoriques consacrés au théâtre

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

Boal, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Éditions La Découverte, 1996.

Brook, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Grotowski Jerzy, Vers un théâtre pauvre, Claude B. Levenson. (trad.), Lausanne, L'Age d'homme, 1971.

Nietzsche, Friedrich, et Geneviève Bianquis, *La Naissance De La Tragédie,* (Trad.Geneviève Bianquis), Paris, Gallimard, 1940.

- - -, *Œuvres philosophiques complètes, tome I : La naissance de la tragédie ; fragments posthumes, automne 1869-printemps 1872, Paris, Gallimard, 1977.*

Piscator, Erwin, "Basic Principles of Sociological Drama", (trad.) Hugh Rorrison, *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*, (dir.) Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman and Olga Taxidou, Edinburgh: Edinburgh UP, 1998, pp. 242-245.

- - -, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1929.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1982.

Wilson, Edwin, *The Theater Experience*, New York, McGraw-Hill, 1994.

Viala, Alain, *Histoire du théâtre*, Paris, PUF, 2005.

Viala, Alain et Daniel Mesguich, *Le Théâtre*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2011.

J. Le chœur et la tragédie grecque hier et aujourd'hui

Dupont, Florence, *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001.

Goldhill, Simon, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago, 2007.

Hegel, Georg W. F., *Cours d'esthétique III*, traduction de J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Aubier, Paris, 1997.

Lacarrière, Jacques, *Comment jouer le chœur ?* entretien avec E. Ertel p. 46-52, in *Theâtre/Public* n°88-89 *Un théâtre de la cité « autour de la tragédie grecque »*, théâtre de Gennevilliers, 1989.

de Romilly, Jacqueline, *Pourquoi la Grèce ?* Editions de Fallois, Paris, 1992.

Vasseur-Legagneux, Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne*, « Reconstitutions impossibles » Paris, 2004.

Vitez, Antoine, *Comment jouer le chœur ?* entretien avec E. Ertel p. 53-55, in *Theâtre/Public* n°88-89 *Un théâtre de la cité « autour de la tragédie grecque »*, théâtre de Gennevilliers, 1989.

- - -, « Du chœur antique aux choralités contemporaines », *Ateliers*, n°41, cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 2009.

K. Chœur et choralité modernes et contemporains

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, collection « Tel quel », Paris, 1964.

Bonnaud, Irène, « Chœur, socialisme et tragédie dans *Tracteur* de Heiner Müller », *Alternatives Théâtrales* n°76-77 « Choralités », Bruxelles, 2003, p. 95-97

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968.

Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique*, traduction de P.-H. Ledru, l'Arche, Paris, 1999.

Megevand, Martin, *La communauté absente « enquête sur le chœur dans le théâtre contemporain »*, Thèse de doctorat, Paris III, sous la direction de J.-P. Sarrazac, 1994.

Sarrazac, Jean-Pierre, *Théâtre du moi, théâtres du monde*, éditions Médianes, collection Villégiatures, Rouen, 1995.

- - -, *Critique du théâtre « de l'utopie au désenchantement »*, Circé, collection « penser le théâtre », Belfort, 2000.

- - -, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, collection « penser le théâtre », Belfort, 2002.

- - -, « Choralité. Note sur le postdramatique » p. 28-29 in *Alternatives Théâtrales* n°76-77 « Choralités », Bruxelles, 2003.

Schiller, Friedric, *Textes esthétiques « Grâce, dignité et autres textes »*, traduction de N. Briand, VRIN, Paris, 1998.

Triau, Christophe, « Choralités diffractées : la communauté en creux » p. 5-11 in *Alternatives Théâtrales* n°76-77 « Choralités », Bruxelles, 2003.

Vitez, Antoine, *Ecrits sur le théâtre 2 « la scène » 1954-1975*, P.O.L, Paris, 1995.

- - -, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Etudes théâtrales* n°22, centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve, 2001.

- - -, « Théâtre en pièces : le théâtre en éclats», *Etudes théâtrales* n°13, centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve, 1998.

J. Autres travaux théoriques

Achebe, Chinua, *Hopes and Impediments: Selected Essays,* New York, Doubleday, 1989.

Apollon, *Le Vaudou : un espace pour les « voix »,* Paris, Ed. Galilée, 1976.

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H., *The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures*, 2ème éd., Abingdon, Routledge, 2002.

Bakhtine, Makhaïl, « Le discours dans le roman » (1934-1935), repris par Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine, Paris, Seuil, 1981

- - -, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge,* Paris, Gallimard, 1970.

- - -, *La Poétique de Dostoïevski,* Paris, Seuil, 1970

Bhabha, Homi, "Of Mimicry and Man", *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, pp. 85-92.

Breton, André, *Manifeste du Surréalisme* (1924), Paris, Gallimard,1977.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie,* Paris, Minuit, 1967

- - -, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

- - -, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

- - -, *La pharmacie de Platon*, Paris, Seuil, 1972.

- - -, *Le Monolinguisme de l'autre,* Paris, Éditions Galilée, 1996.

- - -, *Spectres de Marx – L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale,* Paris, Éditions Galilée, 1992.

DuBois, W. E. B., *The Souls of Black Folk,* 1903, (éd.) John Hope Franklin, New York : Avon, 1985.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs,* Paris, Seuil, 1952.

- - -, *Les damnés de la terre,* Paris, François Maspéro, 1961.

Foucault, Michel, *Dits et écrits,* T. III, Paris, Gallimard, 1974

- - -, "The Discourse on Language", *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*, (trad.) A. M. Sheridan Smith, New York, Pantheon, 1972, pp. 215-37.

Hegel, G. W. F., *Phénoménologie de l'Esprit*, (Éd. et trad. Gwendoline Jarczyck et Pierre-Jean Labarrière), Paris, Gallimard, 1993.

- - -, *Cours d'Ésthétique*, Traduction de J.-P. Lefèbre, Paris, Aubier, Tome I :1995 ; tome 2 :1996 ; tome 3 : 1997.

Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel,* Paris, Gallimard, 1947.

- - -, *Introduction à la lecture de Hegel,* (1947) Paris, Gallimard, 1968.

Kristeva, Julia, *Semeiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

- - -, *Au commencement était l'amour: psychanalyse et foi*, Paris, Hachette, 1985.

- - -, *La revolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

Maingeneau, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours,* Paris, Hachette, 1976.

Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir : « la gaya scienza »* (1882), dans *Œuvres philosophiques complètes*, traduction de Pierre Klossowski, Paris, NRF Gallimard, 1982,

Métraux, Alfred, *Le Vaudou haïtien,* Paris : Gallimard, 1958.

Rancière, Jacques, *Rancière* Jacques, *Le Partage du sensible*: Esthétique et politique,

- - -, *Politics and Esthetics: The Distribution of the Sensible,* London & New York, Continuum, 2004, p. 26.

Sartre, Jean-Paul, *What Is Literature?,* London, Methuen, 1950.

Trotsky, Leon, *Literature and Revolution,* Michigan, University of Michigan P., 1960.

K. Ouvrages critiques consacrés aux littératures caribéennes

BADA, Valerie, "Slavery and Silence in Ina Cesaire's *Memoires d'Isles* and Dennis Scott's *An Echo in the Bone", The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 33, no. 3 -vol. 34, no. 1, Autumn, 2000 - Winter, 2001.

Britton, Celia, "Discours and histoire, magical and political discourse in Edouard Glissant's *Le quatrième siècle*", French Cultural Studies, 1994, no. 5, 151-162.

- - -, *Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville, Virginia, University Press of Virginia, 1999.

- - -, "Opacity and transparency: conceptions of history and cultural difference in the work of Michel Butor and Edouard Glissant", French Studies, 1995, no. 49, 308-320.

Césaire, Ina, *Contes de vie et de mort*, Éd. Nubia, 1976.

Chamoiseau, Patrick, *Creole Folktales*, Trad. Linda Coverdale, New York, The New Press, 1994, [Paris, Hatier, 1988].

Coursil, Jacques, « La catégorie de la Relation dans les essais d'Édouard Glissant : philosophie d'une poétique », *Poétiques d'Édouard Glissant : actes du colloque international de la Sorbonne*, 11-13 mars 1998, Éd. Jacques Chevrier, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 89.

Crosta, Suzanne, *Le marronnage créateur : dynamique textuelle chez Édouard Glissant*, Laval, Groupe de recherches sur les littératures de la Caraïbe (GRELCA), 1991.

Dash, Jean Michael, « Writing the Body: Edouard Glissant's Poetics of Re-membering", in Maryse Condé (dir.) L'Héritage de Caliban, (Guadeloupe : Éd. Jasor [Diff. Sépia], 1992)

Kouakou Dongo David Amadou, « Édouard Glissant, Les Indes et Le Sel Noir *: L'Histoire dans la vallée de la mémoire », Éthiopiques*, numéro spécial, Hommage à A. Césaire, 2ème semestre 2009, web, 8 octobre, 2014.

Laurette, Pierre, « Poétiques et polyphonies francophones », *Poétiques et imaginaires: francopolyphonie littéraire des Amériques*, (dir.) Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 9-44.

Martins, Celina, « L'effet Chahrazade: initiation à l'imaginaire du conte créole. Pour une lecture des récits enchâssés d'Édouard Glissant », *Francofonía*, no. 14, 2005, pp. 159-172

Quaghebeur, Marc, and Beïda Chikhi. *Les Écrivains Francophones Interprètes De L'histoire:*

*Entre Filiation Et Dissidence : Colloque De Cerisy-La-Salle, 2-9 Septembre 2003*. Bruxelles: Peter Lang, 2007. Print.

L. Autres sources secondaires

Alcorn, John, “Suffering in Hell: The Psychology of Emotions in Dante’s Inferno”, Pedagogy13, no. 1 (2013), pp.77-85.

Ardizzone, MariaLuisa, “'Verbum valet plurimum': Tracing aFragment of Dante's Poetics”, Italica 90, no.3(2013), pp.319-42.

Aslan, Odette (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

Cohen, Robert, *Theatre*, 5ème éd., Mountain View, Calif., Mayfield Pub, 2000.

Gilbert, David, “Brecht, mort ou vif? Un entretien avec Bernard Dort », Jeu : revue de théâtre, Numéro 11, printemps 1979, p. 39-60.

Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l’analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Balme, Christopher, *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1999.

Bergaman, Emilie L., “Reading and Writing in the *Comedia*,” in (dir.) Charles Ganelin & Howard Mancing, *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*, Indiana, Purdue University P., 1994, pp. 276-292.

Bernard, Henri, « Ontologie de la violence chez Frantz Fanon », *Mémorial International Frantz Fanon. Interventions et Communications Prononcées à l’Occasion du Mémorial International Frantz Fanon*, Fort-de-France, 31 mars – 3 avril 1982, Paris, Présence Africaine, 1984, pp. 101-107.

Blérard, Alain, « Culture et Politique en Situation Coloniale dans l’Oeuvre de Frantz Fanon », *Mémorial International Frantz Fanon. Interventions et Communications Prononcées à l’Occasion du Mémorial International Frantz Fanon*, Fort-de-France, 31 mars – 3 avril 1982, Paris, Présence Africaine, 1984, pp. 140-153.

Brouwer, Sander, “Problems of Carnivalization and Novelization in Russian Literature”, *Dialogism* 3, 1999, pp. 31-51.

Dalmace, Michèle (dir.), *La Caraïbe : cultures et paradigmes*, Paris, L’Harmattan, 2009.

Dante, Alighieri, *La Divine Comédie*, in *Œuvres complètes,* trad. par A Pézard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »,1965.

*Inferno*, Translated by StanleyLombardo., Indianapolis, Hackett,2 009.

Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932-1935.

Dictionnaire Le Robert, Paris, Le Seuil, 2003.

Durry, Marie-Jeanne, *Gérard de Nerval et Le Mythe*, Paris Flammarion, 1956.

Fairlie Alison B., Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval. In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1970, N°22. pp. 153-168.

Foust,Lee. "Dante's Commediaand the Poetics of Christian catabasis." PhD diss., New York University, 2008.

Franke, William. "Dante's Inferno as Poetic Revelation of Prophetic Truth." Philosophyand Literature33.2(

Hubert, Marie-Claude, *Les grandes théories au théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010.

Lorelle, Yves, *Le corps, les rites et la scène : des origines au XXème siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amandier, 2003.

Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1967.

Naipaul, V.S., V.S. Naipaul, *The Middle Passage*, Picador, London, 1962.

- - -, *The Mimic Men*, New York, Macmillan, 1967.

Ngandu Nkashama, Pius, *Négritude et poétique: Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992.

Marcelin, Émile, « Les grands dieux du vaudou haïtien », *Journal de la société des Américanistes*, vol. 36, 1947, pp. 51-135.

Nerval, Gérard de, *Oeuvres*, éd. A. Béguin et J. Richer (t. I, 4e édition, 1966 ; t II, 1956).

Rimbaud, Arthur et Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud, Œuvres complètes*, La Pochothèque, 1999.

Senelier, Jean, *Bibliographie nervalienne (1960-1967), et compléments antérieurs*, Nizet, 1968

- - -, *Gérard de Nerval, Essai de Bibliographie*, Nizet, 1959

Senghor, Léopold, « Problématique de la Négritude », in *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'universel*, Le Seuil, Paris, 1977, pp. 269-270.

Simpson, George Eaton, “The Shango Cult in Nigeria and in Trinidad”, *American Anthropologist*, New Series, Vol. 64, No. 6 (Dec., 1962), pp. 1204-1219.

Villas, James, *Gérard de Nerval*. *A Critical Bibliography*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1968.