PAOLA MARTINI
Università di Bologna, Italia
mar_pao@hotmail.com

Le discours césairien entre écriture et oralité

« Solèy, ò
Moin pa moun isit o, solèy
Moin sé nég ginin, solèy ».
Toto Bissainthe[1]

La lecture de la pièce théâtrale de l'écrivain martiniquais Aimé Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, permet d'envisager une analyse binaire du discours littéraire. En adoptant une approche intertextuelle – conçue comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes[2] – on met en évidence une trame très serrée de renvois littéraires et para-littéraires, qui révèlent les deux sources d'inspiration et d'influence d'un écrivain à la croisée des langues et des cultures. D'un côté on remarque la soi-disant formation culturelle "occidentale" d'un intellectuel qui a été un lecteur passionné d'Eschyle, Shakespeare, Molière, Camus, (pour n'en citer que quelques uns) et qui, au début des années trente, a pu fréquenter l'École Normale supérieure de Paris et des groupes d'étudiants africains et antillais – très actifs dans le domaine politique, aussi bien que dans le domaine littéraire – tels que Léopold Sédar Senghor et Léon Gontran Damas[3]. De l'autre on relève un souffle qui se rattache à la tradition ancestrale afro-caraïbe puisant dans le patrimoine de l'oralité et d'un culte syncrétique comme le vaudou.

Le ressort intertextuel nous permet donc de considérer le texte non comme le réservoir d'un sens fixe, mais bien comme le lieu d'une intéraction complexe entre différents textes. L'étude de la polyphonie des voix inscrites dans cette pièce offre ainsi la possibilité de réfléchir sur les potentialités d'une écriture métisse, sur le succès d'une dramaturgie qui intègre aussi le chant et la danse comme dans l'ancien théâtre rituel grec ou comme – plus récemment – dans le théâtre d'Antonin Artaud qui, ouvrant son horizon à des cultures extra-européennes, renoue avec l' "ordre immuable du rite et de la cérémonie"[4].

Le *Roi Christophe* et la tradition écrite occidentale.

C'est en 1989 qu'Antoine Vitez salue Césaire comme le "Shakespeare noir" et accueille *La tragédie du Roi Christophe* à la Comédie Française. La présence d'une construction dramatique prévoyant une alternance de scènes de cour, batailles, banquets, cérémonies et intermèdes comiques est la caractéristique la plus évidente de l'influence shakespearienne sur la pièce dont il est question. Les clins d'oeil en ce sens sont nombreux. Il suffit de penser à la réplique du premier paysan, intercalée en "absorption"[5] dans le deuxième intermède, lorsqu'il constate: "[...] je m' dis qu'i y a peut-être quèque chose de déglingué dans la machinerie de ce royaume"[6] qui évoque, dans *Hamlet*, ces mots prononcés par Marcelo (acte 1,4): "Something is rotten in the state of Danemark"[7]. Dans la galerie des personnages qui ont contribué à tracer l'allure tragique de Christophe on retrouve Macbeth, le ténébreux noble d'Écosse, avec lequel le souverain haïtien partage la même atrocité dans l'accomplissement des crimes. Rappelons que Macbeth tue Duncan dans le sommeil, Banquo, Lady Macduff et ses propres enfants aussi; Christophe tue un pauvre homme qui dormait au lieu de travailler et l'archevêque Corneille Brelle; il condamne à mort le maître de danse Manuel et l'agent du roi de France Franco de Médina; il fait exécuter sur la place publique Basin. Par la suite, les deux héros sont saisis d' un sentiment de culpabilité mis en évidence par la vision du spectre de Brelle en ce qui concerne Christophe, tandis que Macbeth l'explicite à travers certains discours. Le redoutable roi écossais soupire devant le cadavre de Duncan en disant: "This is a sorry sight"[8], après "I am afraid to think what I have done ;/ Look on't again I dare not"[9], ensuite "Better to be with the dead,/ Whom we, to gain our peace, have sent to peace,/ than on torture of the mind to lie/ In restless ecstasy"[10]. D'autres pages shakespeariennes font écho à l'histoire du roi antillais. On retrouve les sujets de l'abandon et de la solitude dans *King Lear* aussi, tragédie où le héros homonyme doit affronter l'ingratitude de ses filles, présumée dans le cas de Cordelia, réelle dans le cas de Goneril et de Regan. À la fin la folie de Macbeth et le désespoir de Christophe conduiront tous les deux à s'isoler et à lutter contre les éléments. Dans l'acte 3,2 on voit en effet Lear dans la bruyère crier avec fureur contre les vents et le tonnerre : "Blow, winds, and crack your cheeks ! Blow / You cataracts and hurricanoes, spout / Till you have drench'd our steepls, drown'd the chocks! / [...] And thou, all-shaking thunder, / Strike flat the thick rotundity o' th' world! / Crack nature's moulds, all germens

---

[1] Ces vers en langue créole sont tirés de la chanson "Soley Danmbalab" (en français "Soleil Damballah") de Toto Bissainthe, célèbre chanteuse haïtenne. Traduction en français : "Soleil-o / Je ne suis pas d'ici, Soleil-o / Je suis de Guinée, Soleil".

[2] G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

[3] Il serait bon de rappeler qu'en 1935 Césaire, Senghor et Damas fondent *L'Étudiant noir*, revue qui affirmait la priorité du message culturel par rapport au message politique et le refus de toute valeur occidentale, sauf le communisme et le surréalisme.

[4] P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 306.

[5] L'absorption se revèle, en général, quand la présence d'un texte étranger n'est absolument pas signalée par une indication explicite. Voir : S. Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 18.

[6] A. Césaire, *op. cit*., p. 110.

[7] W. Shakespeare, *Hamlet*, Milano, Bur, 1989, p. 79.

[8] W. Shakespeare, *Macbeth*, Milano, Bur, 1994, p. 82.

[9] Ibidem, p. 84.

[10] Ibidem, p. 110.

spill at once/ That makes ingrateful man!"[11]. Dans l'acte 2,7 Christophe, en colère contre ses ouvriers puisqu'ils ont quitté les travaux à la Citadelle à cause d'un orage, brandit son épée contre le ciel : "So yé djé : la foudre tombe ! Agonglo : résiste l'ananas ! Saint-Pierre, Saint-Pierre, voudrais-tu nous faire la guerre ?"[12]

Mais la similitude la plus significative est représentée par le couple roi-bouffon, les deux faces opposées et complémentaires de la folie: celle apparente, visible et cocasse de Hugonin et du Fool et celle grandiose et tragique de Christophe et de Lear. Les deux bouffons sont la doublure parodique de la royauté; leur domaine d'action n'est que la parole, puisqu'ils ont la permission de tout dire. Avec Hugonin ce rôle évolue et d'un "mélange de parasite, de bouffon et d'agent politique" – comme il est signalé dans la didascalie – il se transforme, dans le dernier acte, en hiérophante, assumant peu à peu l'identité de Baron Samedi, divinité vaudou de la mort.

Césaire a été aussi un lecteur d'Eschyle, avec lequel il partage l'idée d'un théâtre métaphysique et rituel et se rallie à une vision de la légende et de l'histoire comme précieuses sources d'inspiration. La *hybris* qui anime le brave Prométhée comme promoteur d'ordre, de liberté et de justice est la même qui encourage Christophe dans la lutte contre l'ordre des Blancs et l'indolence de son peuple. Voici les mots du héros grec qui soulignent bien ce tempérement: "Seul j'ai eu cette audace; j'ai libéré les hommes et fait qu'ils ne sont pas descendus écrasés dans l'Adès. Et c'est là pourquoi aujourd'hui je ploie sous de telles douleurs, cruelles à subir, pitoyables à voir"[13].

L'idéalisme aveugle et les prétentions d'absolu rapprochent remarquablement Christophe à Caligula, héros de l'homonyme tragédie de Camus, qui, après avoir compris l'absurdité du monde, décide de partager avec ses sujets cette néfaste découverte en leur faisant expérimenter les pires cruautés se comportant d'une façon incohérente et insensible, tout comme le font les dieux. Voilà les mots du tyran romain: "Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde"[14] ; "J'exterminerai les contradicteurs et les contradictions"[15] ; "L'impossible ! Je l'ai cherché aux limites du monde, aux confins de moi-même"[16].

Par contre, l'allure comique qui accompagne le masque tragique de Christophe est donnée par l'influence de Molière. La scène de cour de l'acte 1,3, pendant la leçon d'étiquette, représente une évidente citation du *Bourgeois gentilhomme*. Le personnage principal de la comédie-ballet, Monsieur Jourdain, après être devenu riche, voudrait aussi sembler un "gentilhomme" devenant alors une proie facile pour tous genres de parasites. Désirant une promotion sociale et une "mise en forme de l'homme"[17], le roi haïtien contraint ses sujets à suivre des cours de démarche : "Le maître de cérémonie : La démarche ! Soignez la démarche ! Pas de gestes anguleux, saccadés... Des gestes arrondis ! Ni l'air raide d'un soldat à la manoeuvre ni la nonchalance désinvolte, les pieds africains et les bras créoles. Un air à la fois digne et naturel...Naturel et solonnel... "[18] Cette réplique évoque manifestement les mots du maître à danser pendant la leçon de menuet: "Le maître à danser : Un chapeau, Monsieur, s'il vous plaît. La, la, la [...] En cadence, s'il vous plaît. [...] La jambe droite. [...] Ne remuez point tant les épaules. [...] Vos deux bras sont estropiés. [...] Haussez la tête. Tournez la pointe du pied en dehors. La, la, la. Dressez votre corps"[19]. En filigrane on peut y lire nettement une critique aux pays africains et à leurs chefs d'état qui, au lendemain de la décolonisation, n'ont pas su s'émanciper d'un point de vue culturel.

Le Roi Christophe *et la tradition orale afro-caraïbe*.

Dans le double héritage culturel qui a contribué chez Césaire à tracer les contours du personnage de Christophe brille l'élément afro-caraïbe, avec des symboles et des rituels faisant partie du culte vaudou. L'écrivain y puise par deux voies. D'un côté, en tant que martiniquais, descendant des esclaves déportés d'Afrique pendant la colonisation, commencée dans la première moitié du XVIIe siècle, il a évidemment pu vivre dans son pays natal le métissage entre la civilisation africaine et celle autochtone. De l'autre, la rencontre avec l'écrivain sénégalais L. S. Senghor, qui a eu lieu à Paris en 1931, lui a permis d'approfondir la connaissance de la culture africaine.

En considérant le "dehors" du texte encore du texte[20], on pourra facilement observer que le vaudou devient alors l'hypotexte non écrit qui parcourt toute la tragédie en assurant l'unité dramatique, dans un crescendo qui va de quelques allusions furtives dans le prologue et dans le premier acte, jusqu'à la réalisation d'un véritable rite dans le troisième acte. La pièce s'ouvre avec un prologue qui situe l'action dans une gagaire – typique arène haïtienne –pendant un combat de coqs. Cette sorte de mise en abyme, où la lutte des deux coqs préfigure la compétition politique entre Christophe et Pétion, est le prélude à un milieu vaudouisant d'un rite qui ne s'accomplira qu'à la fin de la tragédie. À ce propos la didascalie nous précise une atmosphère tout à fait mystique : "le silence angoissant" et "l'extase est à son comble". Par la suite, le chant du choeur assimile Henry Christophe "vaillant guerrier" à Shango, le dieu de la guerre du peuple Yoruba nigérien. Le choeur demande donc au roi "ouvrez-nous les portes", en le sollicitant donc à réaliser le contact avec le monde supraterrestre des *loas* ou esprits.

---

[11] W. Shakespeare, *King Lear*, Milano, Bur, 1992, p. 142.
[12] A. Césaire, *op. cit*., p. 107.
[13] Eschyle, *Le Prométhée enchaîné*, Paris, Les Belles Lettres, 1920, p. 169.
[14] A. Camus, *Caligula*, Paris, Gallimard-Folio, 1997, p. 26.
[15] Ibidem, p. 35.
[16] Ibidem, p. 149.
[17] A. Césaire, *op. cit*., p. 38.
[18] Ibidem, p. 36.
[19] Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, Milano, Bur, 2002, p. 80.
[20] Cette idée est essentielle dans le contexte du structuralisme, mais l'intertextualité brise cette clôture du texte littéraire et conçoit l'extériorité sans renoncer à son immanence. Il devient donc possible de transgresser cette double exigence d'immanence et de clôture tout en la respectant. S. Rabau, *op. cit*., p. 24.

Christophe revêt la fonction d'un *houngan*[21], sorte de prêtre vaudou, celui qui a une responsabilité spirituelle, morale et physique de la communauté où il vit. Et comme tout *houngan* notre héros aussi a son *poteau mitan*[22] – sorte de totem, *axis mundi* situé au centre du pérystile, constituant la voie privilégiée pour la descente des *loas* – représenté par la Citadelle, symbole de l'élévation et de la négritude debout.

Le roi antillais, à cause de son excessif paternalisme et de son caractère despotique finira - selon les mots prophétiques de Mme Christophe - par étouffer son peuple, en devenant un "figuier maudit". L'image de l'arbre est fortement symbolique dans l'imaginaire occidental et dans celui afro-caraïbe. On en parle dans la Genèse, comme arbre de la science du bien et du mal[23]. Dans la postface à l'édition italienne du *Mât de cocagne* de René Depestre, C. Brambilla parle aussi de l'arbre comme *ludus*, moyen pour célébrer le mythe qui, par son escalade, permet d'exorciser l'ascension du pouvoir tyrannique[24].

Dans un soliloque de l'acte 2,7 Christophe blâme sa cour en la désignant un "théâtre d'ombres" et affirmant : "je lis au tableau noir tout ce qui est écrit sous leur crâne épais !"[25] Par ces mots il fait allusion à une invocation rituelle à Papa Loko [26], en particulier au *jé 'm layé*, à la lettre "je vois à travers eux". Par cette formule le roi se réfère au pouvoir de la clairvoyance, grâce à laquelle il se rend compte de la fatuité de son entourage et pressent sa future solitude.

La présence des tambours pendant les différentes phases du rite est fortement significative. Ils constituent un lien symbiotique avec la mère Afrique et ils sont aussi les éléments centraux du culte vaudou, puisqu'ils font battre au même rythme les cœurs des fidèles et celui des *loas*[27], en réalisant un mouvement cosmique de libération psychophysique. Observons que la symbiose avec le tambour est précédée par l'identification de Christophe avec l' "impétueux" colibri et le toucan, deux puissants symboles rythmiques. La progression de Christophe dans le rite vaudou et vers la "Nuit"[28] et "l'issue fatale"[29], c'est-à-dire vers la mort, est marquée par plusieurs éloquentes invocations. Nous citons à ce propos celle qu'il adresse à Agonglo, ancien roi du Dahomey de 1789 à 1797, avec lequel il s'identifie en vertu de ce lien historique et anthropologique entre l'Afrique et Haïti : "[...] Agonglo ! [...] Ainsi le roi du Dahomey salue l'avenir de sa récade ! "[30]

Dans l'acte 3,7 Christophe est désormais malade et proie d'une possession vaudouesque. Ses dernières phrases sont des invocations aux dieux : Legba atibon, loa-soleil qui ouvre la barrière mystique pour le passage dans l'au-delà, Papa Sosih Baderre, loa des vents, Shango, dieu du tonnerre et de la pluie. Les derniers mots ne pouvaient être qu'une prière à la mère Afrique : "Afrique aide-moi à rentrer, porte-moi comme un vieil enfant dans tes bras [...]"[31].

L'étude des symboles des arcanes vaudou nous révèle un type de théâtre qui est aussi un spectacle liturgique et qui communique à travers le geste rituel et la parole magique, une parole hybride, créole, qui souligne la vocation orale de cette dramaturgie.

Bibliographie:

- H : Bangou, *La influencia de Africa en las literaturas antillanas*, "Casa de las Americas", LVI, septembre-octobre, 1969.
- R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano Feltrinelli 1983.
- Camus, *Caligula*, Paris, Gallimard-Folio, 1997.
- D. Delas, *Aimé Césaire*, Paris, Hachette, 1991.
- R. Depestre, *L'albero della cuccagna*, Milano, Jaca Book, 1993.
- M. Deren, *I cavalieri divini del vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- Eschyle, *Prométhée enchaîné*, Paris, Les Belles Lettres, 1920.
- G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- L. Hurbon, *Le mystères du vaudou*, Paris, Gallimard, 1993.
- J. Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- J. Leiner, *Soleil éclaté*, Tübingen, Gunter Narr, 1984.
- Métraux, *Le voudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.
- Molière, *Le bourgeois gentilhomme*, Milano, Bur, 2002.
- P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- S. Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- G. Ronchetti, *Dizionario illustrato dei simboli*, Milano, Hoepli, 1922.
- W. Shakespeare, *Hamlet*, Milano, Bur, 1989.
- ----idem, *King Lear*, Milano, Bur, 1992.
- ----idem, *Macbeth*, Milano, Bur, 1994.

---

[21] Littéralement: chef (*gan*) des esprits (*houn*), d'après la langue du peuple Fon. M. Deren, *I cavalieri divini del vudù*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 322.
[22] L. Hurbon, *Les mystères du vaudou*, Paris, Gallimard, 1993, p. 68.
[23] G. Ronchetti, *Dizionario illustrato dei simboli*, Milano, Garzanti, Hoepli, 1922, p. 35-36.
[24] Consultez la postface de C. Brambilla à René Depestre, *L'albero della cuccagna*, Milano, Jaca Book, 1993, pp. 175-189.
[25] A. Césaire, *op. cit*., p. 100.
[26] Loa guérisseur, représenté dan l'iconographie comme Saint Joseph. L. Hurbon, *op. cit*., pp. 77, 104.
[27] L. Hurbon , *op. cit*., p. 109.
[28] A. Césaire, *op. cit.* , p. 140.
[29] Ibidem, p. 129.
[30] A. Césaire, *op. cit*., p. 106.
[31] A. Césaire, *op. cit*., p. 147.