



HAL
open science

Vox populi dans les œuvres dramaturgiques de Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý

Julie Monrapha

► **To cite this version:**

Julie Monrapha. Vox populi dans les œuvres dramaturgiques de Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý. Littératures. Université des Antilles, 2021. Français. NNT : 2021ANTI0723 . tel-03771562

HAL Id: tel-03771562

<https://theses.hal.science/tel-03771562v1>

Submitted on 7 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



***VOX POPULI* DANS LES OEUVRES DRAMATURGIQUES DE VICTOR HUGO, AIME CESAIRE ET VINCENT PLACOLY**

Thèse de littérature générale et comparée

Julie Collomb-Clerc

En vue de l'obtention du diplôme de docteur

Sous la direction de Jean-Georges CHALI

Professeur des universités

Ecole Doctorale 588 :

**Milieu insulaire tropical : dynamiques de développement, sociétés, patrimoine, et culture
dans l'espace Caraïbes-Amériques**

Soutenue le 20 mai 2021 à l'Université des Antilles – pôle Martinique

Jury

M. ARTHON Axel, MCF, Université des Antilles

Mme CASSIN Laura, MCF, Université des Antilles

Professeur Chali Sylvie, PU, Université de Sorbonne Paris III

Professeur DONATIEN Patricia, PU, Université des Antilles

Professeur FERGOMBE Amos, PU, Université polytechnique d'Artois

Professeur PARISOT Yolaine, PU, Université Paris XII

Membre invité

Professeur CHALI Jean-Georges, PU, Université des Antilles



**VOX POPULI DANS LES OEUVRES DRAMATURGIQUES
DE VICTOR HUGO, AIME CESAIRE ET VINCENT PLACOLY**

Thèse de littérature générale et comparée

Julie Collomb-Clerc

En vue de l'obtention du diplôme de docteur

Sous la direction de Jean-Georges CHALI

Professeur des universités

Ecole Doctorale 588 :

**Milieu insulaire tropical : dynamiques de développement, sociétés, patrimoine, et culture
dans l'espace Caraïbes-Amériques**

Soutenue le 20 mai 2021 à l'Université des Antilles – pôle Martinique

Jury

M. ARTHON Axel, MCF, Université des Antilles

Mme CASSIN Laura, MCF, Université des Antilles

Professeur CHALAYE Sylvie, PU, Université de Sorbonne Paris III

Professeur DONATIEN Patricia, PU, Université des Antilles

Professeur FERGOMBE Amos, PU, Université polytechnique d'Artois

Professeur PARISOT Yolaine, PU, Université Paris XII

Membre invité

Professeur CHALI Jean-Georges, PU, Université des Antilles

RESUME

Cette thèse poursuit deux objectifs : elle cherche à établir une forte relation entre Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý, mais elle a été aussi écrite dans le but de prouver que les deux auteurs martiniquais, et plus généralement tous les auteurs des Antilles françaises sont tout autant légitimes que Victor Hugo.

Afin de comparer le plus justement possible ces trois auteurs, des pièces et des discours politiques ont été choisis. En effet, la doxa est que le théâtre est au service de la politique car il met en tension passions et raison qui s'expriment sur la scène, et la raison l'emporte la plupart du temps. Est-ce toujours le cas . Leurs pièces véhiculent-elles un point de vue politique, afin de réunir le peuple dans un combat raisonnable et raisonné ?

Pour répondre à ces interrogations, nous avons choisi *Hernani* et *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Une tempête* et *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire, ainsi que *Don Juan et Dessalines ou la passion de l'Indépendance* de Vincent Placolý. Nous faisons également référence aux discours politiques de Victor Hugo et Aimé Césaire à l'Assemblée Nationale, à quelques articles issus de *Tranchées*, revue menée par Vincent Placolý et le Groupe Révolution Socialiste, ainsi qu'à *Tropiques* d'Aimé et Suzanne Césaire et René Ménil.

Les œuvres dramaturgiques des trois auteurs de notre corpus ont eu tellement d'écho sur la place publique que le peuple les a rejoints dans leurs combats. En perspective, nous souhaiterions poursuivre notre travail de recherche sur l'œuvre de Vincent Placolý, car cet auteur nous a beaucoup touché. De plus, il est nécessaire aujourd'hui que sa voix soit de nouveau entendue en réactualisant la portée de ses œuvres à travers un travail tel que celui proposé par cette thèse.

Mots-clés : *vox populi*, peuple, théâtre, Césaire, Placolý, Hugo

ABSTRACT

The purpose of this research has two fold: first, it establishes a striking relationship between Victor Hugo, Aimé Césaire and Vincent Placolý; second, it tends to rehabilitate the last two authors, and more generally, French Caribbean literature as legitimate as Victor Hugo's.

In order to compare the three authors, plays and political work and ideas have been selected: the *doxa* is that theatre serves the *polis* by putting in tension passions and reason, where reason must always win. Is it still the case? Do their plays emphasize a political point of view so that people could join in a reasonable fight?

To answer this question, this research works on *Hernani* and *Ruy Blas* by Hugo, *A tempest* and *The Tragedy of King Christophe* by Césaire, and *Don Juan* and *Dessalines or the passion for Independence* by Placolý; but it also makes references to their political engagement, as the speeches at National Assembly by Victor Hugo and Aimé Césaire, articles from *Tranchées* by the political group called Social Revolution, and *Tropiques* by Aimé Césaire and his wife and friends.

Victor Hugo, Aimé Césaire and Vincent Placolý's theatre has reached a level of public debate by providing political ideas, so that people have joined in their fight. As a perspective, the research will carry on working on Vincent Placolý work for two reasons: firstly, this author is unknown today by young Martinican people; secondly, he was the most interesting author to study in this thesis.

Key words: *vox populi*, people, theatre, Césaire, Placolý, Hugo

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements s'adressent au professeur Jean-Georges Chali, qui m'a guidée tout au long de ce travail de recherche. Il en est le père spirituel et intellectuel, en m'ayant notamment permis de découvrir Vincent Placolý. Il a été d'un soutien sans faille, même dans mes moments d'égarement et de soucis personnels.

Je remercie également les membres du CRILLASH, et plus particulièrement M. Lestang, le directeur, de m'avoir accueillie et offert deux financements pour des conférences en France et au Canada.

Je tiens à remercier M. Gilbert Elbaz, qui a cru en moi dès le premier jour du séminaire de méthodologie.

Je n'oublie pas le jury de thèse, qui sera confronté à la tâche difficile que d'apprécier cette recherche, et de me confronter à mes failles de chercheuse.

Dans ma vie personnelle, mon mari m'a été d'un soutien inconditionnel et inestimable, en me permettant de travailler, sans me soucier de notre vie de famille qu'il gérait pendant les heures que je passais à la bibliothèque universitaire.

Ma famille, plus généralement, m'a suivie durant ces six années, ce qui m'a offert à la fois du réconfort et de l'énergie pour poursuivre malgré mes doutes. Je dédicace ce travail à mon père, si fier depuis là-haut de me savoir sur le chemin de l'aboutissement de mes études.

VOX POPULI

DANS LES ŒUVRES DRAMATURGIQUES

DE VICTOR HUGO, AIME CESAIRE ET VINCENT PLACOLY

Julie Collomb-Clerc

*À mon père,
qui m'a appris l'esprit critique,
qui m'a encouragée à aller toujours plus loin,
qui a toujours cru en moi...*

*« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui
n'ont point de bouche,
ma voix, la liberté de celles
qui s'affaissent au cachot du désespoir. »*

Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal



SOMMAIRE

INTRODUCTION	14
PREMIERE PARTIE : LA TRAVERSEE DES SIECLES	26
CHAPITRE 1 : DE L'EMPRUNT A L'ADAPTATION	28
A. Les échos lexicologiques dans notre corpus.....	29
A. 1. <i>Les échos lexicologiques chez un même auteur</i>	30
A.1.1. Le lexique dans <i>La Tragédie du roi Christophe</i> et <i>Une tempête</i> d'Aimé Césaire	30
A. 1. 2. Le lexique dans <i>Don Juan</i> et <i>Dessalines ou la passion de l'indépendance</i> de Vincent Placolý.....	36
A. 1. 3. Le lexique dans <i>Hernani</i> et <i>Ruy Blas</i> de Victor Hugo.....	40
A. 2. <i>Les échos lexicologiques entre nos auteurs ?</i>	45
B. Les sources littéraires d'inspiration.....	49
B. 1. <i>Le souffle de Shakespeare</i>	50
B. 2. <i>De Victor Hugo à Vincent Placolý</i>	54
B. 3. <i>Le cas de Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand</i>	58
C. Réécriture ou adaptation d'un patrimoine littéraire ?.....	61
C. 1. <i>De l'Europe à la Caraïbe</i>	62
C. 1.1. <i>Don Juan, l'Antillais ?</i>	63
C. 1. 2. <i>Quelles tempêtes ?</i>	69
C. 2. <i>D'une langue à l'autre</i>	73
C. 2. 1 <i>De La Tragédie à la Trajédi</i>	73
C. 2. 2. <i>Les Don Juan</i> de Vincent Placolý	74
CHAPITRE 2 : DES AUTEURS EN TRAVERS DE LA SOCIETE	78
A. Des intellectuels gênants	79
A. 1. <i>La censure d'un dictateur à l'autre</i>	81
A. 1. 1. <i>Tropiques</i> , une revue résistante	82
A. 1. 2. « <i>Portrait d'un dictateur</i> » ou la censure des révolutionnaires	88
A. 2. <i>L'exil</i>	95
A. 3. <i>Des œuvres problématiques</i>	98
B. Politiciens malgré eux ?	104
B. 1. <i>Un engagement précoce</i>	104
B. 2. <i>Un engagement paradoxal ?</i>	109
CHAPITRE 3 : DU MARRONNAGE AU MARRONISME	114
A. Le marronnage littéraire	116
A. 1. <i>Des personnages marron</i>	117
A. 2. <i>Résistance idéologique</i>	121
A. 3. <i>Vers un nouvel ordre social ?</i>	124
B. La rupture avec les règles classiques	129
B. 1. <i>Une unité d'action ?</i>	134
B. 2. <i>Le temps et le lieu : des unités ?</i>	138
B. 3. <i>La (dé)construction de l'intrigue</i>	143
C. Un corpus marroniste ?.....	148
C. 1. <i>Le marronisme totémique</i>	150
C. 2. <i>Le marronisme zénithal</i>	153
C. 3. <i>Le marronisme écorital</i>	156
DEUXIEME PARTIE : EFFETS DE MIROIR	162
CHAPITRE 1 : MAITRES ET VALETS, LA QUESTION DU DOUBLE	164
A. La face sociologique.....	165
A. 1. <i>Le valet malheureux</i>	165
A. 2. <i>Le bouffon</i>	174
B. La face politique.....	177
B. 1. <i>Le valet comme miroir inversé du maître</i>	177
B. 2. <i>L'ascension sociale : une chimère dangereuse</i>	182
B. 3. <i>Caliban et Ruy Blas, deux combattants isolés ?</i>	185
C. La face idéologique	189
C. 1. <i>Des valets et des valeurs</i>	190
C. 2. <i>Le nom</i>	193
C. 3. <i>Tuer le père</i>	196
C. 4. <i>Le nom, affranchissement du Moi</i>	199

CHAPITRE 2 : HOMMES ET FEMMES	203
A. La dame de cœur	204
A. 1. <i>L'amante</i>	204
A. 2. <i>La mère</i>	211
A. 3. <i>La femme comme objet de fantasmes</i>	213
B. Sous le joug masculin.....	220
B.1. <i>La domination masculine</i>	220
B. 2. <i>La femme prisonnière</i>	225
B. 3. <i>La femme victime de violences masculines</i>	227
C. La garantie d'une perpétuité.....	228
C. 1. <i>Miranda ou le lien filial</i>	228
C. 2. <i>Défilée ou la mémoire de Dessalines</i>	232
C. 3. <i>Madame Christophe, incarnation de la matrice</i>	236
CHAPITRE 3 : LE HEROS, UN MIROIR DE L'AUTEUR ?	241
A. Du discours à la création.....	242
A. 1. <i>De la dénonciation à l'action</i>	242
A. 2. <i>Le théâtre bienveillant</i>	248
A. 3. <i>Un héros exemplaire ?</i>	251
A.3.1. Un héros tragique	253
A. 3. 2. Les alliances	254
A. 3. 3. Dessalines, un humaniste ?.....	255
B. Se mettre en scène	257
B. 1. <i>Les tirades</i>	257
B. 2. <i>Les didascalies</i>	262
B. 3. <i>Trois discours politiques</i>	267
C. Le poète, un tyran ?	273
C.1. <i>Les personnages tyranniques</i>	274
C. 2. <i>La poésie au service du pouvoir absolu</i>	278
C. 3. <i>Auteurs et personnages</i>	283
TROISIEME PARTIE : DE LA CIRCULARITE A LA SPIRITUALITE	291
CHAPITRE 1 : L'ESPACE, UN LIEU DE QUESTIONNEMENTS	294
A. Les didascalies : une mise en abyme d'un espace circulaire	294
A. 1. <i>Un enfermement spatial</i>	294
A. 2. <i>La symbolique de l'espace</i>	298
A. 3. <i>Au point de départ ?</i>	304
B. Les déplacements des personnages : un déplacement de l'intrigue ?.....	305
B. 1. <i>Centres et périphéries</i>	306
B. 2. <i>Le décentrement comme principe de construction dramaturgique</i>	308
CHAPITRE 2 : DE LA MISE EN SCENE	312
A. L'illusion théâtrale	314
A. 1. <i>Le théâtre et le conte : deux arts distincts ?</i>	315
A. 2. <i>Le public</i>	318
A. 3. <i>« L'acteur possédé »</i>	323
B. Corps et voix	326
B. 1. <i>Présence et absence</i>	327
B. 2. <i>Le silence</i>	331
B. 3. <i>Choix théâtraux</i>	334
C. Les éléments circulaires	337
C. 1. <i>Les décors</i>	338
C. 2. <i>La musique</i>	340
C. 3. <i>Les déplacements</i>	341
CHAPITRE 3 : LE DISCOURS HELICOÏDAL, UN EVEILLEUR DE CONSCIENCE ?	345
A. L'élévation du discours : de l'horizontalité à la verticalité	347
A. 1. <i>De la poétique</i>	347
A. 2. <i>Les systèmes d'opposition</i>	350
A. 3. <i>Les figures de style et les expressions</i>	353
B. Les différents chants	356
B. 1. <i>Les chants des conteurs</i>	357
B. 2. <i>Les chansons populaires</i>	363
B. 3. <i>Les chansons en didascalies</i>	367
C. La part du sacré.....	371
C. 1. <i>La nature comme lieu de (re)connexion</i>	371

C. 2. <i>Le merveilleux comme secours à l'existence</i>	376
C. 3. <i>Le vaudou</i>	380
CONCLUSION	385
INDEX	419
BIBLIOGRAPHIE	421
ANNEXES	433
<i>Annexes 1 : articles de Vincent Placol</i>	433
<i>Annexes 2 : Tableaux lexicologiques</i>	448

INTRODUCTION

Choisir un sujet de thèse n'est pas aisé. Néanmoins, les expériences personnelles nourrissent la réflexion. Ainsi, être mutée en Martinique a permis d'ouvrir les premières pensées. Tout d'abord, les rencontres avec des Martiniquais engagés dans la lutte pour l'autonomie – voire l'indépendance –, ont interpellé la chercheuse que nous sommes. En effet, bien que sachant le passé douloureux lié à l'esclavage et à la colonisation de l'île, la continuité du combat a d'abord été surprenante. Après les débats vinrent les lectures sur ce que l'on nomme le néo-colonialisme. Or, l'expérience martiniquaise n'a fait que renforcer le constat que la notion, loin d'être abstraite, se vivait au quotidien.

Dès lors, comment enseigner les Lettres Modernes aux collégiens dans un tel contexte, quand les textes au programme ne font pas place belle aux auteurs antillais ? Il a fallu que nous construisions nous-mêmes notre corpus, en flânant dans les rayons des librairies et des bibliothèques, pour aller à la rencontre des auteurs locaux. Le hasard aidant les esprits bien préparés, dit l'adage, cette quête a provoqué d'autres rencontres, cette fois-ci littéraires.

Par exemple, le jour où nous avons acheté *Ti-prens lan*, *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, traduit en créole martiniquais par Marie-José Saint-Louis, en sortant de la librairie le livre sous le bras, une dame nous interpelle pour voir le livre. Elle avoue quelques secondes après qu'elle en est la traductrice ; autrement dit, c'est cette démarche d'achat qui a provoqué la rencontre, nous permettant d'inviter Madame Saint-Louis à faire une intervention en classe.

D'autres débats ont été plus difficiles à saisir. Par exemple, malgré la reconnaissance d'Aimé Césaire sur toute l'île – notamment pour la célébration de son centenaire en 2013 – pourquoi le peuple ne reconnaît-il pas ses idées ? Une des réponses données a été « qu'il ne parlait pas créole » et que pour s'adresser au peuple, il aurait dû être moins grandiloquent dans

ses discours. Il est vrai que ses textes littéraires sont difficiles à aborder ; cependant, les écrits et discours politiques semblent clairs. En outre, l'élévation de la parole qu'on lui a reprochée nous paraît lui avoir servi de revanche dans le contexte colonial de la première moitié du XXe siècle.

Parallèlement à ces questionnements, la politique est devenue un centre d'intérêt de plus en plus important. Or, suite aux débats pour les élections présidentielles de 2012, puis ceux pour les municipales en 2015, il nous a paru de plus en plus évident que l'art dramatique jouait un rôle considérable pour la qualité d'une communication. Puis s'est imposée à nous la question inverse : et si la politique était au cœur d'ouvrages dramatiques ? D'après nos restes de l'université, le lien entre les deux arts avait été théorisé durant la Grèce Antique. Grâce à nos premières recherches, deux concepts grecs ont émergé : la *gnomê* et la *polis*. En effet, « d'Eschyle à Euripide »,

la tragédie grecque évolue : [...] l'*agôn*, le combat des personnages pour une donnée à la cité, prend du relief. Il s'agit ici d'offrir la possibilité au spectateur de réfléchir sur une donnée convenue, de prendre du recul en écoutant les jugements et les émotions du chœur, de rechercher une vérité ou les moyens d'un examen à travers les témoignages des témoins (les messagers), les dépositions des devins (liés aux dieux) sur les actions des héros qui sont là pour représenter les conduites humaines. Le monde mythique des dieux et des héros est regardé par l'œil du citoyen, et le monde de la cité se trouve ainsi commenté et contesté par cette distance et ce regard.¹

Autrement dit, le théâtre sert la *polis*, racine à la fois de cité et citoyens et de politique, en lui délivrant une *gnomê*, un message ou une opinion – parfois même un jugement. Notre questionnement s'est trouvé ainsi justifié.

Peu après les élections présidentielles de 2012, *Les Misérables*, comédie musicale inspirée du roman de Victor Hugo, est sortie au cinéma. Après avoir accompagné un groupe d'élèves

¹ BIET Christian, *La Tragédie*, 2^e édition, collection Coursus Lettres, éditions Armand Colin, Paris, 2010

pour voir le film, nous avons constaté que les chansons, les textes et l'histoire imaginée par Victor Hugo vibrent intensément en eux. Pourtant, ils n'étaient alors âgés que de 11 à 14 ans. La force de la théâtralisation de l'œuvre permettait donc d'ouvrir des portes sur les combats hugoliens et de nourrir leur jeune esprit critique.

Un embryon d'idée naquit alors : adapter cette comédie musicale aux préoccupations martiniquaises, afin de sensibiliser un public non habitué aux salles et aux spectacles de théâtre. Hormis la volonté de provoquer une *mimesis*, ce projet ambitieux avait également pour objectif de prouver que la parole de Victor Hugo était universelle. Néanmoins, les occupations et préoccupations quotidiennes ont momentanément écarté ce projet.

Mais *quid* d'Aimé Césaire ? Dans notre esprit encore peu alimenté de connaissances sur l'auteur, il était le Victor Hugo martiniquais, comparable à l'auteur romantique aussi bien dans ses engagements politiques que dans la richesse de ses textes. Sa réappropriation de la langue française ouvrait une perspective intéressante de réflexion. Petit à petit, un sujet de thèse commençait à apparaître : comparer le théâtre de Victor Hugo et d'Aimé Césaire sous un prisme politique, autrement dit comparer leur volonté dramatique de transmettre une *gnomé* à leur peuple. Après tout, Shakespeare a bien affirmé que

Le monde entier est une scène, hommes et femmes, tous,
n'y sont que des acteurs, chacun fait ses entrées, chacun
fait ses sorties, et notre vie durant, nous jouons plusieurs
rôles.²

Lorsque le professeur Chali donna son accord pour diriger un tel travail doctoral, il suggéra d'ajouter Vincent Placolty aux deux premiers auteurs. Il fallut commencer les recherches sur ce dernier, car nous ignorions tout de son travail. En commençant la

2 SHAKESPEARE William, *Comme il vous plaira*, <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-114816.php>, consulté le 14 septembre 2020

lecture de ses œuvres et de ses articles politiques, il nous parut évident qu'il convenait parfaitement à une recherche comparative. Plus qu'un auteur à étudier, il est rapidement devenu une référence incontournable à plusieurs niveaux : d'un point de vue intellectuel, il permettait d'enrichir la réflexion scientifique ; d'un point de vue pédagogique, quelques extraits de ses textes furent étudiés en classe ; d'un point de vue personnel, quelques œuvres disponibles en librairie ont été ajoutées à notre bibliothèque, sur l'étagère des « lectures pour le plaisir ». Le travail préliminaire à la recherche avait commencé.

Cependant, Victor Hugo et Aimé Césaire paraissent des auteurs si incontournables que proposer une thèse originale sur ces deux auteurs semblait difficile. Néanmoins, en cherchant sur www.theses.fr des travaux qui ont pu être écrits sur les deux auteurs, force est de constater que, si la recherche est dense sur chacun d'eux, il n'existe aucune thèse les comparant. Quant à Vincent Placolý, seul Daniel Seguin-Cadiche propose une étude approfondie intitulée *Le système des écritures dans l'œuvre de Vincent Placolý (structures, idéologies, symboliques)*. Le sujet de notre thèse paraît donc inédit et original dans la recherche scientifique.

La notion de *vox populi* ou « voix du peuple » apparaît en deuxième position de notre recherche sur le site www.theses.fr, à travers une thèse intitulée *Vox Populi dans la tragédie classique en France de 1552 à 1664*, écrite par Bonavia Hector John ; les résultats suivants sont essentiellement des thèses en cinématographie. Autrement dit, la notion de « voix du peuple » est étroitement liée à l'espace dramatique.

Michel Poizat a publié un ouvrage retraçant l'histoire de la *vox populi* en 2001, intitulée *Vox populi, vox dei : voix et pouvoir*.³ Dès le prologue, l'auteur tisse le lien entre le monde politique et la voix du peuple. Partant de l'idée que « une communauté est conduite à affirmer son identité par une

³ POIZAT Michel, *Vox populi, vox dei : voix et pouvoir*, éditions Métailié, 2001, consulté sur cairn.info le 25/05/2021

affirmation vocale »⁴, la première constituante d'un peuple serait l'hymne. Il pose alors la question suivante :

[L'hymne] Ne nous conduit-il pas à penser que la dimension du sacré pourrait bien être impliquée dans cette place de la voix au cœur d'une relation toute particulière entre le sujet, le groupe social et une transcendance qui les constituerait ou régirait leur lien ?

La voix est donc le premier instrument unificateur d'un peuple, car elle fait lien entre l'individu, le groupe et le sacré. Michel Poizat explique alors la *vox dei* qui régit à la fois le peuple, mais qui régissait aussi un état, comme à l'époque des pharaons ou des rois de France. Ainsi, l'acclamation « Vive le roi ! » a-t-il une triple origine : celle du peuple, qui *prononce* ces mots ; celle du roi, qui est le destinataire, et celle de Dieu qui l'a élu. Les *vox populi, dei* et *regis* s'unissent donc dans ces propos. Poizat observe qu'il y a un « Phénomène de l'idéalisation de la voix en tant que celle-ci cristallise une identité sociale. »⁵

Néanmoins il rappelle que la *vox dei* s'est effacé au fil du temps, au profit de la *vox regis*, l'expression « *vox populi, vox dei* » devenant un adage. Or, il définit l'adage ainsi : « Adage au sens strict : « formule sentencieuse empruntée en général au droit coutumier : l'adage se distingue du proverbe par son caractère juridique. » » Cependant, la monarchie s'évaporant, la *vox populi* revient en force dans l'expression « compter les voix » synonyme de « compter les suffrages » : « La comptabilisation des voix dans l'élection parachève l'exercice de la souveraineté de la voix du peuple en l'inscrivant dans un système symbolique, celui des nombres [...], les suffrages. »⁶ Ainsi, la *vox populi* aurait investi une « Fonction civilisatrice de structuration de la société et de la politique. »⁷

⁴ *Ibid.*

⁵ POIZAT Michel, *Vox populi, vox dei : voix et pouvoir*, éditions Métailié, 2001, consulté sur cairn.info le 25/05/2021

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Nous voyons ici les limites de cet idéal structurel : même s'il est vrai que tout citoyen (majeur) peut faire entendre sa voix dans un état démocratique, nous observons un recul du vote depuis une vingtaine d'années en France : les citoyens ne se reconnaissent plus dans les personnalités politiques. Dès lors se pose la question du peuple. Depuis *Du contrat social* de Jean-Jacques Rousseau, Silyane Larcher explique que

Héritage de la pensée des Lumières et de la Révolution française, la nation moderne se définit, en effet, non pas comme une entité historique et naturelle, mais d'abord comme l'objet d'une volonté, et donc d'une liberté ; bref elle répond à l'expression d'une libre adhésion aux principes qui fondent l'association politique.⁸

Mais si *La Marseillaise*, hymne national de la France, n'unit plus les voix des citoyens, comme nous le constatons dans les stades, peut-on encore parler de peuple français, alors que l'on adhère plus unanimement à cette « association politique » ? En réalité, les réflexions de Silyane Larcher et de Michel Poizat soulèvent bien des interrogations plus qu'elles n'y répondent. La crise politique reflète une crise sociale, entremêlées de revendications identitaires dans beaucoup de régions françaises. En effet, Michel Poizat souligne l'importance de la voix comme outil de communion. Encore faudrait-il que la langue soit commune. La langue officielle, le français, recule dernièrement au profit des langues régionales. Cette revendication est en réalité une revendication identitaire, puisque l'unité se base sur la langue. Ainsi, le Breton, les Créoles ou encore le Corse reprennent des forces, creusant un peu plus le fossé entre le pouvoir parisien et les régions dites provinciales ou ultramarines. Sur le peuple martiniquais, Edouard Glissant écrit la chose suivante :

⁸ LARCHER Silyane, « Mémoire, identité et politique : Les enjeux politiques du statut de la mémoire dans la structuration de l'identité collective », in *Images de soi dans les sociétés postcoloniales*, DONATIEN-YSSA Patricia (sous la direction de), Actes du colloque international et pluridisciplinaire tenu à l'Université des Antilles et de la Guyane, éditions Le Manuscrit, 2006, p. 318

Le peuple martiniquais n'a jamais cessé de se battre contre cette folle « logique » historique (articulée autour du combat entre le sucre de betterave et le sucre de canne) qui a conduit le pays de la réglementation coloniale de la production sucrière à l'organisation départementale du secteur tertiaire [...] L'idée-Martinique est dans toutes les têtes, ou disons dans tous les inconscients. Obstinations populaires, sursauts incontrôlables, dévouements militants, grèves tenaces, morts anonymes ou trop vite oubliés pendant cette résistance.⁹

D'après ces réflexions, il semblait vain d'entreprendre un travail de recherche sur une notion aussi abstraite et idéaliste. Néanmoins, nous restions persuadés que, comme pour tout idéal, des intellectuels se sont battus par et pour cette *vox populi*. En effet, Edouard Glissant affirme que

Une littérature nationale pose toutes ces problématiques. Elle doit signifier la nomination des peuples nouveaux, ce qu'on appelle leur enracinement, et qui est aujourd'hui leur lutte. C'est sa fonction de sacralisation, épique ou tragique. Elle doit signifier – et si elle ne le fait pas (et seulement si elle ne le fait pas) elle reste régionaliste, c'est-à-dire folklorisante et caduque – le rapport d'un peuple à l'autre dans le Divers, ce qu'il apporte à la totalisation. C'est sa fonction analytique et politique, laquelle ne va pas sans remise en question de soi-même.¹⁰

La « remise en question de soi-même » participe à « l'idée-Martinique », qui ne peut devenir peuple tant que subsistera l'état de construction identitaire. La *vox populi* devient alors un champ intéressant d'exploration. Partant du même postulat que Michel Poizat, à savoir que la voix unit un groupe social, elle devient l'instrument de cette construction identitaire sur la scène dramatique : si les pièces de théâtre participent aux fondements d'un peuple et à sa structuration, comme dans l'Antiquité gréco-romaine, la *vox populi* fait alors résonner les combats populaires des dramaturges, diffusés en autant d'éclats qu'il y a de personnages. Cette diversité offre une observation idéologique, dramatique et dramaturgique des œuvres.

Il ne nous restait plus qu'à définir le corpus. Afin d'être

⁹ GLISSANT Edouard, *Le discours antillais*, collection Folio essais, éditions Gallimard, 1997, p.305

¹⁰ *Ibid.*, p. 332

efficace dans l'étude comparée, le choix s'est porté sur deux œuvres par auteur. Les pièces retenues sont *Hernani* et *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Une tempête* et *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire, ainsi que *Dessalines ou la passion de l'indépendance* et *Don Juan* de Vincent Placolý.

Hernani est un homme rebelle qui vit dans les montagnes d'Aragon entouré de ses compagnons d'armes. Son père, Jean d'Aragon, fut banni du royaume d'Espagne. Le fils dont il est question dans l'œuvre hugolienne ne vit que pour venger son père en tuant le roi Don Carlos. Mais Hernani est pris en otage par son amour pour Dona Sol. Il livre donc un combat interne entre le cœur et l'honneur, jusqu'au moment où Don Carlos, couronné empereur d'Allemagne, lui accorde sa grâce et la main de sa bien-aimée. Cependant, Don Ruy Gomez, l'oncle et le fiancé de Dona Sol, tient la vie de Hernani entre ses mains, car il l'avait sauvé de la colère de Don Carlos qui était précédemment à sa poursuite. Fâché et humilié par la décision du roi, il vient réclamer la vie du rebelle le soir de ses noces avec Dona Sol. La jeune épouse boit le poison avant son mari, qui la suit à la fin de la pièce.

Ruy Blas est le valet de Don Salluste, amant secret de la Reine d'Espagne. Or, le maître est furieux car la souveraine l'a banni à la suite de la disgrâce qu'il a jetée sur une de ses femmes de chambre. Par vengeance, il met au point un plan, consistant à travestir son valet en noble sous l'identité de Don César, ami de ce dernier, afin qu'il séduise la Reine et la déshonore, en ignorant tout des sentiments qui l'animent. Par son intelligence, Ruy Blas est respecté de la Cour et aimé réciproquement de la Reine, lasse d'être délaissée par le Roi, son époux. Alors que le bonheur du héros est à son apogée, Don Salluste revient pour lui rappeler sa mission. Au dernier moment, Ruy Blas se réveille et révèle tout à la Reine. Il tue alors son maître avant de se sacrifier à son tour, afin de protéger La Reine de la disgrâce.

Une tempête est inspirée de la pièce de Shakespeare *The tempest*. Prospero, banni de Milan pour avoir affirmé contre l'Eglise que la Terre est ronde, élève seul sa fille Miranda sur une

île où il trouva refuge. C'est alors que le navire du roi italien y fait naufrage, ainsi que son fils Ferdinand. Les deux hommes, se trouvant sur une rive éloignée, ignorent que l'autre a survécu. Ferdinand rencontre Miranda, dont il tombe immédiatement sous le charme. Prospero, ravi de ce retournement de situation, décide de faire languir le jeune homme en le soumettant à une forme d'esclavage. Parallèlement, le roi Gonzalo erre sur l'île à la recherche de ses hommes et de son fils. Mais Prospero ordonne à Ariel, esprit de l'air qu'il contrôle, de charmer la suite par son chant et ses victuailles, afin de les maintenir sous son emprise. Par ailleurs, Caliban, esclave de Prospero, tente de se rebeller et de se libérer de ses chaînes. A la fin, le roi Gonzalo et le prince Ferdinand se retrouvent ; le mariage entre Ferdinand et Miranda est arrangé, et Ariel retrouve sa liberté. Ne restent que Prospero et Caliban. Ce dernier parvient à renverser la situation en sa faveur, le maître, certainement par vieillesse, étant devenu dépendant de son ancien esclave.

La Tragédie du roi Christophe est une pièce dite historique, car elle a pour cadre le règne du souverain haïtien, peu avant son couronnement et jusqu'à sa mort. Le texte de Césaire est critique sur la politique trop dictatoriale de Christophe. Chacun des trois actes symbolise un moment décisif du règne : le premier acte est la mise en place du gouvernement et le couronnement du roi ; le deuxième acte est axé sur la politique de Christophe et sa volonté farouche de construire la Citadelle ; enfin, le dernier acte se concentre sur la fatigue du monarque, qui l'entraîne dans une folie meurtrière et autodestructrice, puisqu'il se suicide à la fin. L'œuvre d'Aimé Césaire ne se contente pas seulement de réfléchir sur l'indépendance d'une ancienne colonie d'esclaves ; elle offre un regard universel sur la manière de diriger un état – et les écueils à éviter -, sur l'émancipation d'un peuple, le tout teinté d'un souffle shakespearien indéniable.

Dessalines ou la passion de l'indépendance est une pièce qui fut créée pour le prix « Las Casas Americas », prix littéraire cubain que Placolý remporta avec cette œuvre. L'auteur s'inspire

des faits historiques du règne de Dessalines à Haïti afin de composer une fiction dramatique. Au premier acte, Dessalines est chef de l'armée haïtienne. Il gagne la bataille contre les navires français, et prend la tête de l'empire à l'acte II. C'est à ce moment-là que les voix contre Dessalines s'élèvent, notamment celle de Pétion, qui monte une armée pour renverser le pouvoir de l'empereur. Les reproches naissent suite à l'impatience de Dessalines de redresser son peuple au risque de donner à sa politique des accents d'embrigadement. Malgré les mises en garde, notamment de Défilée, la cuisinière et fidèle amie du souverain, Dessalines poursuit sa politique à l'acte III. Pétion profite de l'amour du pouvoir de l'empereur pour retourner ses troupes contre lui et le tuer d'une balle dans le dos.

Don Juan – comédie en 3 actes se veut fidèle au mythe créé par Tirso de Molina. Vincent Placolý en a écrit deux versions : la première en créole et la deuxième en français. Dans la première version, la pièce se déroule en Martinique. Don Juan demeure le séducteur impétueux que nous connaissons, à cela près qu'il est poursuivi par Monsieur Agenor, le fiancé de Sylvanise séduite par le héros. Ce personnage incarne l'Homme Sombre qui entraîne Don Juan en Enfer à la fin de la pièce. La version française est quasiment identique, à cela près que la localisation reste floue : la Martinique devient « le pays », désignant une île en général. C'est le texte qui nous permet de définir la géographie de l'espace dramatique.

Pour Aimé Césaire, « La forme théâtrale [lui] permet de mettre la poésie à la portée des autres. [...] Le théâtre permet aux autres d'aborder plus facilement ce qu'[il] veut dire. »¹¹ Les œuvres de notre corpus ont en commun des personnages issus de la classe populaire, ou ayant intégré la classe populaire, comme Hernani. En outre, tous ces personnages sont en lutte contre un

¹¹ CESAIRE Aimé, « Aimé Césaire et l'Afrique », émission « Au cours de ces instants », France culture, enregistrée et diffusée le 13 février 1966, consulté le 04/06/21021 sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/aime-cesaire-le-racisme-commence-avec-la-colonisation-car-il>

pouvoir, qu'il soit sociétal ou politique. Mais incarnent-ils la voix du peuple pour la simple raison qu'ils en font partie ? Quel message populaire incarnent-ils ? Représentent-ils véritablement les idéaux des autres personnages ? Autrement dit, quelles nuances discursives et politiques peut-on observer dans les pièces ? Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placoly font-ils entendre leurs combats dans leurs créations dramatiques ? Qu'ont-ils mis en œuvre pour tenter d'y parvenir ? Ont-ils pris en compte l'aspect spirituel de la notion de *vox populi* ? Ou, pour reprendre l'analyse de Michel Poizat, ont-ils pris en compte « cette place de la voix au cœur d'une relation toute particulière entre le sujet, le groupe social et une transcendance qui les constituerait ou régirait leur lien ? »¹² Les trois auteurs ont-ils réussi à élever la parole au point de la transcender ?

Afin de répondre à ces multiples interrogations, notre travail de recherche évolue selon trois mouvements, correspondant à trois parties. La première partie intitulée « La traversée des siècles » est une analyse des idéologies. Nous tenterons de justifier tout d'abord la comparaison entre Victor Hugo et les deux auteurs martiniquais, par l'enquête lexicologique. Puis nous retracerons les combats politiques de chaque auteur, depuis la formation de leur esprit critique à l'engagement réel, afin de poursuivre l'enquête comparative. Cet engagement se veut parallèle à une réflexion esthétique, où, du marronnage, ils s'inscrivent dans un marronisme littéraire, par une rupture revendiquée avec les règles traditionnelles du théâtre. Finalement, les débats publics nourrissent leurs œuvres dramaturgiques, insufflant à leurs héros un vent de liberté.

La deuxième partie questionne la notion de *mimesis* à plusieurs niveaux. Il s'agira donc d'approfondir la conception dramatique de la *vox populi* chez nos trois auteurs. Tout d'abord, nous ne pouvons aborder le genre littéraire du théâtre sans interroger le rapport entre maîtres et valets, ou dominants-

¹² POIZAT Michel, *Vox populi, vox dei : voix et pouvoir*, op. cit.

dominés, reflet de la société française du XIXe siècle et post-coloniale. Cette analyse initiale nous a conduit à poursuivre le questionnement sur le rapport hommes-femmes dans le corpus. Ce deuxième chapitre met en balance les rapports de force, car les héros ne sont pas forcément les personnages les plus forts ni les plus vaillants. Cette analyse servira d'indicateur du rapport de force au quotidien entre les deux sexes, afin de voir si la *vox populi* s'exprime aussi au féminin. Enfin, nous proposerons un parallèle entre les discours politiques des auteurs et ceux de leurs personnages principaux, car nous nous questionnions à la fois sur le processus d'identification dans la création artistique, et nous étions étonnés d'observer une telle tyrannie discursive dans les pièces ; nous avons donc décidé d'observer si cet absolutisme était présent dans les discours politiques des auteurs.

Enfin, la troisième partie se concentre sur différents niveaux de circularité, afin d'observer la mise en scène de la *vox populi* d'un point de vue dramaturgique et sa réception. Dans le premier chapitre, nous analyserons les didascalies et le hors-texte de notre corpus, la mise en scène pouvant participer à une circularité horizontale et faciliter la transmission synchrone des idées. En deuxième chapitre, nous analyserons quelques mises en scène des textes ainsi que leur réception afin d'établir l'efficacité – ou non – des choix dramaturgiques. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, nous proposerons un regard neuf sur les œuvres en questionnant la portée hélicoïdale du discours, imprégnant davantage les esprits qu'un discours rationnel.

PREMIERE PARTIE :
LA TRAVERSEE DES
SIECLES

Victor Hugo et Aimé Césaire ont de commun qu'ils ont chacun traversé un siècle : Hugo, né en 1802, mort en 1885, a connu tout le XIXe siècle ; Césaire, né en 1913, est mort en 2008. Ce n'est pas le cas de Vincent Placolý : il n'a vécu que quarante-six ans (1946-1992). De plus, contrairement aux deux premiers, son engagement, comme ses œuvres, restent inconnus du grand public. Autant célébrons-nous les qualités littéraires et politiques de Victor Hugo et d'Aimé Césaire, autant Vincent Placolý n'est-il connu que dans le cercle caribéen. Dans ce cas, pourquoi l'inclure dans l'idée d'une traversée de siècle ? En réalité, nous entendrons ici « siècle » à la fois comme une « Durée de cent années », et à la fois comme « Temps, époque où l'on vit. »¹³¹⁴

Cette traversée des siècles symbolise aussi un discours qui s'inscrit dans la durée. On vient de célébrer le cent cinquantième anniversaire des *Misérables*, le centenaire d'Aimé Césaire, et la Caraïbe chante encore l'engagement de Vincent Placolý. Malgré ces faits biographiques et historiques, comment justifier une telle comparaison entre trois auteurs, un Français du XIXe siècle face à deux auteurs martiniquais du XXe siècle ? Les œuvres des trois auteurs ont-elles toujours leur résonance dans le monde politique ? Les brandit-on encore tels des pamphlets appuyant les revendications des citoyens ?

Toute traversée suppose un point de départ vers une destination dont nous connaissons les contours, mais dont l'essentiel nous échappe encore depuis notre « port d'embarquement ». Il faut d'ailleurs être un peu de « travers » (rappelons ici qu'il s'agit du sens latin de « traverser ») pour oser entreprendre un tel voyage. Cette étymologie est intéressante, car elle offre un autre champ d'analyse de nos trois auteurs : on pourrait dire de chacun d'eux qu'ils ont agi en travers de la société, ne respectant pas les règles traditionnelles en littérature - et encore moins en politique ! - et malgré cela, ils ont su ouvrir une nouvelle voie, offrant ainsi leur voix au peuple pour chanter

¹³ POIZAT Michel, *Vox populi, vox dei : voix et pouvoir*, op. cit.

¹⁴ *Le Petit Larousse Illustré*, définition de « siècle », 2000

la liberté. Notons que chacun des auteurs a effectué un parcours initiatique en littérature, les conduisant à composer des textes politiquement engagés. En traversant ces différentes étapes, quelles répercussions ont-elles eu sur eux-mêmes, sur leurs concitoyens, et enfin sur la société ? Le public ne s'est-il pas perdu, dispersé, à force de voguer en eaux troubles ? Sans parler des détracteurs qui ont profité de ces moments de flou pour semer davantage le doute. Finalement, pour reprendre le titre de Raphaël Confiant, serait-ce une *traversée paradoxale du siècle* qu'ont effectué ces trois auteurs ?

Les interrogations sont multiples, à commencer par l'audace de comparer Hugo à Césaire et Placoly. C'est pourquoi nous proposerons dans un premier temps une comparaison lexicologique. Cette clé interprétative ouvrira alors une première porte sur les points communs idéologiques et biographiques des trois auteurs. Leurs combats se sont prolongés jusque dans leurs œuvres, nous permettant d'oser qualifier chacun des trois de marrons littéraires.

Aucune idée naît sans inspiration. Les poètes de l'Antiquité demandaient à la muse de leur insuffler la poésie créatrice ; ils faisaient alors preuve d'humilité en assumant n'être que les vecteurs de leur déesse. Cette image de la muse comme clé d'accès à un monde créateur de beauté révèle le mensonge du poète : il ne porte pas l'empreinte d'un don divin quelconque, mais il *emprunte* pour créer. Il est donc bien le fabriquant, selon l'un des sens de la racine *poïen*, d'une nouvelle appréciation du monde qui nous entoure. Puisque chaque être humain est le résultat d'une culture, il en va de même pour les auteurs. Il nous suffit d'observer le nombre de traductions, de réécritures et d'adaptations des œuvres antiques pour nous en assurer.

Quelles sont les influences littéraires de Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý ? Trouvons-nous des résonances diachroniques dans leur lexique même ? Pourquoi Césaire et Placolý convoquent-ils la mémoire de Victor Hugo dans d'autres œuvres que celles de notre corpus ? Enfin, quelle terminologie choisir, lorsque les œuvres du corpus sont assurément des versions d'œuvres précédentes ? Et les œuvres des trois auteurs ont-elles elles-mêmes été des sources d'inspiration par la suite ?

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à identifier des domaines lexicaux dans nos œuvres, afin de découvrir si nous pouvons trouver des accords majeurs dans leur poésie. Nous nous échapperons ensuite du cadre de notre corpus pour analyser les sources d'inspiration de nos auteurs, en questionnant en dernier lieu la place de Victor Hugo dans le processus de création de nos poètes martiniquais. Enfin, nous tenterons d'éclairer nos œuvres par un faisceau de concepts portant sur la version.

A. Les échos lexicologiques dans notre corpus

D'après Saussure,

[la langue] est une institution sociale [...] On peut donc

concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; [...] nous la nommerons sémiologie.¹⁵

Étudier le lexique d'une œuvre n'est donc pas un acte anodin : la socialisation du discours ancre les mots dans une société donnée. Nous nous efforcerons donc de faire émerger non pas le sens général que nous trouvons dans les dictionnaires, mais une mise en relation du mot avec la portée du discours. Pour ce faire, nous nous intéresserons à ce que l'on nomme en lexicologie les *vocables*, c'est-à-dire les mots qui font partie du vocabulaire d'un discours, et qui renvoient donc à une référence immédiate.

Notre corpus est composé de deux œuvres de chacun des auteurs de notre étude. Deux d'entre eux sont Martiniquais, contemporains l'un de l'autre ; ainsi la comparaison lexicale semble *a priori* évidente entre Aimé Césaire et Vincent Placolý. Cependant, notre analyse fera émerger des questionnements auxquels nous tenterons de répondre. Victor Hugo appartient à un espace géographique et à un siècle différent des deux précédents. Le rapprochement lexical paraît alors compromis. Nous essaierons néanmoins d'étirer le propos hugolien pour vérifier ses résonances dans les œuvres de nos auteurs Martiniquais.

A. 1. Les échos lexicologiques chez un même auteur

Dans cette partie, nous étudierons chaque auteur indépendamment des deux autres, en comparant leurs œuvres. Cette étude ne sera pas exhaustive, mais portera sur les vocables les plus nombreux, afin d'en extraire le sens dans les discours des personnages. Nous verrons en outre que la sémiologie varie d'un personnage à l'autre, selon son appartenance sociologique.

A.1.1. Le lexique dans La Tragédie du roi Christophe et Une tempête d'Aimé Césaire

15 DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, réédition de 2005, éditions Payot & Rivages, p.33

Dans *La Tragédie du roi Christophe*, les trois vocables majoritaires sont « roi », avec cinquante-six occurrences, « peuple » avec trente-six occurrences, et « nègre », repris vingt-cinq fois. Ce premier classement fait déjà émerger une première question : est-il révélateur d'une hiérarchie sociale pyramidale ?

Dans *Une tempête*, les trois vocables les plus présents sont « roi », avec trente occurrences, « liberté » avec seize, et, à égalité, « travail » et « île », avec quinze reprises. Par rapport à *La Tragédie*, les chiffres d'occurrence sont moins élevés. Serait-ce parce que le discours est davantage universel que dans *La Tragédie* ? Nous essaierons d'éclaircir ce point. Deuxième remarque : le même mot est en tête dans les deux pièces, « roi ». Est-ce simplement parce que nous sommes encadrés par une monarchie dans les deux œuvres ?

Il est vrai que Christophe, dans cette société post-esclavagiste, a choisi d'établir un gouvernement royaliste. Il tentait d'étendre son pouvoir de manière absolue. Le relevé lexical met en lumière la politique du héros : le roi au-dessus du peuple et des nègres. Le présentateur-commentateur compare ce roi caribéen aux rois français, de Louis XIII à Louis XV. La comparaison se poursuit avec le groupe nominal « comme tout roi blanc »¹⁶. Ce vocable apparaît donc en premier lieu dans un contexte européen, français même. D'un point de vue sémiologique, on observe une distanciation, non seulement par l'éloignement géographique des deux états, la France et Haïti, mais également par l'éloignement culturel et historique. Comparaison d'autant plus dérangeante quand on sait que les deuxièmes furent esclaves des premiers. « roi » ici est donc donné à entendre de manière ironique, à cause de ces distances.

Nous retrouvons l'emploi ironique du vocable « roi » dans le discours de Vastey : « Ce roi noir, un conte bleu, n'est-ce pas ? »¹⁷ La métaphore est multiple : la couleur « bleu » appartient au lexique de la noblesse, à travers l'image du sang

16 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, Prologue

17 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte I scène 3, p. 31

bleu ; elle renvoie donc à la royauté. Par ailleurs, « conte » est l'homophone de « compte » ; il y a donc une opposition entre le phonème, qui est en lien avec le mot « roi », et le morphème qui le met à distance en devenant son comparant. L'illusion royaliste apparaît alors, justifiée par l'adjectif « noir » : la couleur de peau rendrait donc la chose impossible, ou du moins risible. Ce sont là les deux moments importants où la sémiologie nuance le sens premier du vocable. Néanmoins, le bleu peut aussi être associé au « blues » des Noirs américains ; dans ce cas, il existe bien un lien sémantique entre le substantif et l'adjectif. Dans le reste du discours, le vocable « roi » ne servira qu'à désigner Christophe et la fonction qu'il occupe.

Dans Une tempête, « roi » désigne à la fois la fonction de Prospero, car il est celui « qui règne sur cette île »¹⁸- d'après Ariel – et le roi de Naples qu'est Alonso. Ce terme cependant est employé avec un regard critique, car le roi de Naples est celui qui a condamné Prospero, et la fonction de ce dernier résulte d'une auto-proclamation permise par la soumission d'Ariel et Caliban, les autochtones.

Le fait que « roi » soit le mot le plus présent dans les deux textes semble relever d'une ironie, car autant Christophe que Prospero et Alonso sont responsables des malheurs des autres personnages. Quoiqu'il en soit, on observe ici une critique de l'absolutisme monarchique, qui transparaît dans le dialogue des bouffons Trinculo et Stephano :

STEPHANO

...Trinculo, mon ami, je suis un vieux républicain ! Oui, c'est pas pour dire, j'ai les tripes républicaines ! A bas les tyrans !

TRINCULO

Au fait, tu m'y fais penser. Si, comme tout le laisse supposer, le Roi et le Duc sont morts, il y a sur cette terre une couronne et un trône en déshérence.

STEPHANO

Ma foi, c'est vrai ! Génial Trinculo ! Eh bien, je m'en fais

18 CESAIRE Aimé., *Une Tempête*, *Op. Cit.*, acte II scène 3, p. 48

l'héritier. Je me couronne roi de l'île.

TRINCULO

Ouais ! Pourquoi toi ? Je suis le premier qui y ai pensé, à cette couronne.

STEPHANO

Dis donc, Trinculo ! Non mais des fois ! Tu ne t'es pas bien regardé ! Qu'est-ce qu'il faut à un roi ? De la prestance. Et moi, c'est pas pour dire, j'ai de la prestance. Ce qui n'est pas le cas pour tout le monde ! Donc, je suis le roi !¹⁹

Le comique de paroles est double : tout d'abord, Stephano se revendique antiroyaliste, pour ensuite se battre pour la couronne. Finalement, il sera reconnu par Trinculo et Caliban comme le roi par intérim. L'autre effet comique est la manière dont il s'approprie le trône : parce qu'il estime avoir « de la prestance », contrairement à Trinculo, cette caractéristique suffit à régner. Or, ce qui est surprenant dans la pièce est que Prospero, le maître de l'île, et Alonso, le roi de Naples, ne possèdent aucunement de prestance, et surtout pas par leur langage. Prenons par exemple :

CALIBAN

Eh bien voilà : j'ai décidé que je ne serai plus Caliban.

PROSPERO

Qu'est-ce que c'est que cette foutaise ? Je ne comprends pas ?²⁰

Et toute la scène se poursuit ainsi, vacillant entre la précision du langage de Caliban et les expressions familières, voire vulgaires, de Prospero. On ne peut donc pas affirmer que les mots confèrent une stature à ce dernier. On retrouve la même opposition dans la scène 2 de l'acte II, où Gonzalo, le conseiller du roi, dévoile une pensée poétique, alors que Alonso est beaucoup plus préoccupé par leur survie. Toutefois, la différence entre le Napolitain et Prospero est la qualité de langage. En effet, Alonso conserve une certaine prestance par un langage soutenu, bien que moins poétique que celui de son serviteur.

19 CESAIRE Aimé., *Une Tempête*, Op. Cit, acte III scène 2, p. 62

20 *Ibid.*, acte I scène 2, p. 27-28

Le vocable « peuple », dans *La Tragédie*, possède trois sémiologies différentes, marquées par trois déterminants : « le », « ce » et « mon » :

- « le peuple » est le plus souvent employé par Christophe pour désigner ses sujets, à qui il donne des ordres.
- « Ce peuple », introduit par un démonstratif, montre soit le dédain de Christophe comme à la scène 2 de l'acte I : « Qu'est-ce que ce peuple qui, pour conscience nationale, n'a qu'un conglomérat de ragots ! »²¹ ; ou bien il exprime l'implicite de l'adjectif « haïtien », autrement dit en montre la particularité : « J'espère qu'il comprendra que le moment est venu d'en finir avec nos querelles pour édifier ce pays et unir ce peuple... »²²
- Enfin, « mon peuple » apparaît à partir de l'acte II, lorsque Christophe prend la mesure de ses responsabilités : « ...ce que vous m'offrez s'appelle une transaction. Une transaction sur le dos de mon peuple ! »²³

Plus l'intrigue progresse, plus le vocable « peuple » s'efface, puisqu'on ne le retrouve que trois fois dans l'acte III, au profit de « nègre ». La première occurrence chez Christophe apparaît à la page 29, sous une forme adjectivale : « dix ans de liberté nègre, dix ans de laisser-aller et de démission nègre »²⁴ Puis le vocable se veut synonyme de « peuple haïtien », comme à la page 59. Au fur et à mesure de sa tirade, Christophe s'inclut dans le mot, car la couleur de peau a justifié son esclavage comme celui de son peuple : « nous seuls, les nègres ! »²⁵

Le vocable atteint son apothéose lorsqu'il prend la majuscule à l'initiale, devenant un nom propre : « les étoiles, la nuit, nous les Nègres avec la liberté, les racines, les bananiers

21 CESAIRE Aimé., *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 29

22 *Ibid.*, acte I, scène 6, p. 46

23 *Ibid.*, acte II scène 5, p. 92

24 *Ibid.*, acte I scène 2, p. 29

25 *Ibid.*, acte I scène 7, p. 59

sauvages. C'est une conception ! »²⁶ L'emploi de la majuscule est justifiée par Christophe lui-même : de nom commun il est devenu l'incarnation d'une « conception », autrement dit d'une universalité désignant tous les peuples noirs, faisant écho à la philosophie de la négritude. Il poursuit ce concept lorsqu'il s'adresse à Vastey, à l'acte III : « je te baptise ; te nomme ; te sacre nègre »²⁷ Le rythme ternaire des verbes montre trois étapes spirituelles d'une vie : la reconnaissance d'une création divine, la reconnaissance de l'être humain et la reconnaissance d'un peuple. Le vocable « nègre » change de champ sémiologique, puisqu'au début de *La Tragédie*, il désigne le peuple d'Haïti, puis incarne petit à petit un concept universel.

Les trois mots étudiés ne représentent donc pas une hiérarchie, même si le vocable « roi » renvoie à la fonction christophienne, au-dessus du « peuple ». En effet, « nègre » dépasse d'un point de vue sémiologique les deux autres, alors que dans le contexte colonial, « nègre » était synonyme d'esclave. Le discours d'Aimé Césaire transparait par ce procédé, car le héros est imprégné des concepts de la négritude.

Dans *Une tempête*, nous pourrions penser que « liberté » s'oppose au vocable « travail ». En effet, ces deux termes renvoient au statut d'Ariel et de Caliban, réclamant tous deux leur *liberté* quand Prospero les force au travail. À cela deux observations : les deux termes d'un point de vue sémiologique ne s'opposent pas : « liberté » est la conséquence de « travail ». Ils appartiennent donc au même champ lexical, celui de l'émancipation. Mais le vocable « liberté » gagne en importance car il n'est pas seulement la revendication des personnages d'*Une tempête*, mais il incarne tout un discours des Noirs des années soixante, allant d'Afrique du Sud aux États-Unis, en passant par le Brésil. Cet élargissement sémiologique est rendu possible par la création de Césaire de personnages-concepts, allégories des

26 CESAIRE Aimé., *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte II scène 3, p. 87

27 *Ibid.*, acte III scène 7, p. 147

combats contemporains à l'écriture de la pièce.

A. 1. 2. *Le lexique dans Don Juan et Dessalines ou la passion de l'indépendance de Vincent Placol*

La comparaison lexicologique n'est pas aussi évidente que pour les œuvres de Césaire, car les vocables les plus nombreux ne sont pas les mêmes, et ne renvoient pas au même contexte sémiologique. En effet, dans *Don Juan*, les trois termes les plus présents sont, par ordre croissant, « lumière » avec neuf occurrences, « Dieu », avec quatorze, et « parler », avec quinze occurrences. Dans *Dessalines*, il s'agit de « majesté », à quarante-huit reprises, puis « guerre » avec vingt-six occurrences, et à la suite « empire », que l'on retrouve vingt-cinq fois.

« Parler » et « parole » appartiennent au même champ sémantique. Sont-ils pour autant de la même famille sémiologique dans les deux pièces ? On pourrait s'étonner de la redondance du mot « Dieu » dans une œuvre telle que *Don Juan*, mais nous verrons que ce terme est employé pour mieux être critiqué. Quant à « lumière », est-il le contraire de « nuit » ou ces deux vocables sont-ils différents dans leur sémiologie ? Enfin, dans *Dessalines*, les vocables les plus nombreux résultent-ils simplement de la sémiologie de l'œuvre ?

D'après *Le Littré*, « parler » est issu du bas latin « parabolare », un verbe, et « parole » du bas latin « parabola ». La première remarque est que la racine latine de chaque mot confirme leur dérivation. En outre, « parabola » a également donné naissance au vocable « parabole », qui est un récit illustrant une morale, les plus connues étant celles de Jésus dans le *Nouveau Testament*. Le premier sens donné par *Le Littré* de « parler » n'est pas étonnant : « Articuler des mots, prononcer des paroles. »²⁸ Cependant, la définition de « parole » est beaucoup plus surprenante :

28 *Le Littré en un volume*, article « parler », p. 1167

Sentence, mot notable, dit. Parole mémorable. Une belle parole. / La parole de Dieu, son commandement. / Paroles sacramentales ou sacramentelles, et absol. [...] / Paroles magiques, celles que les magiciens prononcent dans leurs opérations. / Charmer, guérir avec des paroles, faire un charme à l'effet de guérir une maladie. *Etc.*²⁹

Dans ces explications, deux sémiologies apparaissent nettement, celle de la foi judéo-chrétienne et celle de la magie. Ce n'est qu'après ces premiers champs que l'on revient à un champ beaucoup plus sociétal, avec le champ de la parole en public. Or, dans *Dessalines*, celui qui cherche la parole est Coquille :

Je suis enjôleur de paroles, ciseleur de phrases, trouvère, comme ils disent... [...] trouvère, trouver, tout, tout dire, avec des mots choisis dans le dictionnaire, s'il vous plaît !³⁰

Si nous mettons en relation les explications du *Littré* avec ces mots de Coquille, on retrouve l'image d'une parole comme effet poétique de langage, l'image d'Orphée planant au-dessus de ce vocable. Il y a toutefois une mise à distance de cet héritage divin, car Coquille est le personnage qui ne cesse de chercher ses paroles, insatisfait de ce qu'il produit, ses mots reflétant la coquille vide qu'il incarne.

Dans *Don Juan*, le verbe « parler » est dénué de profondeur : il s'agit au sens propre de prononcer des mots, d'émettre des paroles : « **Don Juan** : - Parle plus fort, que je t'entende ! »³¹ Ou encore : « **Don Juan** : - Mais non, je vais te parler avec beaucoup de sérieux... »³²

A travers ces exemples, il apparaît clairement que « parler » et « parole » n'appartiennent pas au même champ sémiologique pour Placolý, car l'un est empreint d'un sens issu de l'Antiquité quand l'autre ne révèle pas de sens figuré.

29 *Le Littré en un volume*, article « parole », p. 1169

30 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte I scène 1, p. 7

31 PLACOLY Vincent, *Don Juan*, *Op. Cit.*, acte I scène 1, p.34

32 *Ibid.*, acte I scène 4, p. 38

Il pourrait paraître étonnant que « Dieu » revienne si souvent dans une pièce comme *Don Juan*. Néanmoins, si le personnage est connu pour son impiété, celle-ci est confirmée par le fait qu'il s'oppose à toute forme de superstitions, Dieu y compris :

Elmire : - Je prie le bon Dieu tous les jours pour qu'il ne t'arrive rien.

Don Juan : - S'il m'arrivait quelque chose un jour, je ne vois pas ce qu'il pourrait faire pour moi. [...] Regarde autour de toi. Regarde les femmes, les enfants, les vieillards comme les adolescents ; je les vois tous assis devant la porte de leur maison en train de pleurer. [...] Veux-tu me dire ce que fait le bon Dieu dans tout ça ?³³

Elmire est un personnage inspiré des femmes antillaises qui prient pour leurs proches ou bien qui prononcent ces mots comme des expressions en ayant oublié leur substance. Don Juan lui répond fermement en tentant de lui prouver l'inexistence de Dieu. Le personnage placolien demeure donc dans la lignée des Don Juans précédents, qui se moquent des superstitions et des divinités.

Enfin, « nuit » et « lumière » sont de la même sémiologie, même si les deux vocables apparaissent dans deux pièces différentes : dans *Don Juan*, la lumière est la conséquence de la nuit. Par exemple : « (...*tandis que l'ombre se fait sur eux, une lumière assez vive éclaire la maison de Sylvanise Polydor.*) »³⁴ Ou encore, quand Sandopi montre qu'il craint l'obscurité : « Pour dormir, il me faut un peu de lumière. »³⁵

La nuit, dans *Dessalines*, désigne à la fois l'effet météorologique d'absence de lumière à l'acte I, où les soldats se battent dans la nuit ; en ce sens, il ne s'oppose donc pas à la lumière, qui éclaire des lieux dans la nuit. Mais Défilée, personnage à la parole poétique, propose un sens figuré :

33 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte II scène 5, p. 49

34 *Ibid.*, acte I scène 2, p. 35

35 *Ibid.*, acte I scène 4, p. 39

Occupée à poursuivre dans tes nuits le cauchemar de l'ennemi, ta main, affaiblie, ne pourra plus armer ce violent coup de sabre que nous devons porter à la mort...³⁶

« nuits » porte ici deux sens : à la fois le moment du sommeil – le terme devient alors synonyme de « cauchemar » - et à la fois l'impossibilité de la quête de Dessalines, emprisonné dans sa soif de libération aussi bien humaine que spirituelle.

Cependant, « nuit » n'est pas synonyme de « mort », même s'il se trouve dans le même discours de Défilée. Ce vocable est donc présent par le combat incessant du héros. Dessalines ayant été un général de guerre avant d'être empereur d'Haïti, la mort est une possibilité qu'il n'oublie jamais, au point d'être prêt à l'accueillir : « Si je meurs aujourd'hui, je veux que ma mort soit grande ! »³⁷ « Mourir » et « mort » ont donc un lien sémiologique logique avec le caractère du personnage.

Dessalines, qui devient à l'acte II empereur d'Haïti, se fait appeler « Majesté ». Le vocable désigne donc à la fois la personne qu'il est, mais également sa fonction. Il s'agit à la fois d'une marque de respect de la part de ses conseillers, mais également un signe de légitimité de sa fonction. Il l'a gagné grâce à ses actes de guerre, notamment lors de la dernière bataille relatée dans l'acte I. Néanmoins, même si la guerre civile contre les colons est révolue à partir de l'acte II, le climat politique est instable, car Pétion réunit ses troupes pour destituer l'empereur. C'est pour cela que le vocable « guerre » est si présent, à la fois comme évocation du passé, mais aussi des combats à venir. Quant au vocable « empire », c'est le souhait de Dessalines de faire d'Haïti le premier royaume nègre :

Est-ce qu'ils viendraient m'apprendre à moi la dose de génie qu'il convient de nous administrer, population de nègres sans exemple ?³⁸

36 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte III scène 6, p.74

37 *Ibid.*, acte III scène 6, p. 85

38 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte II scène 5, p.49

La reprise pronominale « ils » fait référence aux nations qui tentent de faire commerce avec Haïti. Mais le dernier groupe nominal est révélateur : « sans exemple » ne signifie pas « exemple à ne pas suivre », mais plutôt « sans précédent ». En effet, d'un point de vue historique, Haïti fut la première île où les esclaves ont gagné leur liberté en se révoltant. Dans cette phrase, Dessalines montre qu'il sait – ou du moins estime savoir – ce qui est le mieux pour son peuple, puisqu'il en est issu. D'ailleurs, le « nous » montre bien cette appartenance. Donc l'empire est la préoccupation première de la majesté Dessalines.

Même si les pièces de Vincent Placolý ne traitent pas du même sujet, les vocables des deux œuvres se répondent, à l'image d'un effet d'écho. Il est vrai que Dessalines et Don Juan ne mènent pas le même combat : le premier cherche à fonder la première nation nègre ; le deuxième revendique le droit de vivre selon ses principes. Il n'en demeure pas moins qu'ils sont tous deux conscients de la mort qui les attend.

A. 1. 3. *Le lexique dans Hernani et Ruy Blas de Victor Hugo*

Chez Victor Hugo, les trois vocables de chaque pièce sont « Dieu », avec soixante-trois occurrences, puis « reine » présent cinquante-trois fois, enfin quarante reprises de « roi » dans *Ruy Blas*.

Dans *Hernani*, « roi » apparaît quatre-vingt-seize fois, « aimer » quarante-huit fois et « Dieu » repris quarante-deux fois. Deux vocables sont présents majoritairement dans les deux œuvres : « Dieu » et « roi ». Cependant, leur importance n'est pas la même, car le premier n'est qu'en troisième position dans *Hernani*, quand il est premier dans *Ruy Blas*. Pourquoi le « roi » préoccupe-t-il tant nos personnages, quand il est totalement absent de la scène dans *Ruy Blas* ? Enfin, que révèle cette hiérarchie lexicologique sur *Hernani* ?

Nous savons la ferveur de Victor Hugo vis-à-vis de Dieu. Même si sa foi ne se manifeste pas à l'Église, ses œuvres sont ponctuées de références bibliques. Il fit partie des écrivains romantiques qui croyaient en Dieu comme le Créateur de toute chose, et surtout présent dans la nature. Ce point est essentiel pour éclairer le nombre d'occurrences dans notre corpus hugolien. En effet, Dieu apparaît comme le seul recours à un personnage infortuné, au sens propre car il est valet, et au sens figuré car Don Salluste se joue de lui. Même si d'autres personnages invoquent Dieu, il ne s'agit que de formules expressives telles que « Mon Dieu ! », dans lesquelles le mot perd son aspect de vocable, car il ne porte plus l'essence de ce qu'il désigne.

Mais c'est différent pour Ruy Blas ; on remarque d'ailleurs deux passages intéressants qui éclaircissent la foi du personnage, deux prières qui sont comparables par leur rythme ternaire : « Seigneur Dieu tout-puissant ! Mon Dieu qui m'éprouvez, / Epargnez-moi, Seigneur ! »³⁹ Et « Ô mon Dieu ! N'est-ce pas que je puis vous bénir, [...] / Que vous m'avez aidé, vous, Dieu bon, vous, Dieu juste... »⁴⁰

Ruy Blas est le personnage inspiré par l'image christique, notamment dans le premier extrait où sa prière ressemble fort à celle de Jésus la nuit précédant sa crucifixion. La preuve en est à la fin de la pièce, où les références aux *Évangiles* sont clairement identifiables :

J'ai senti vaguement, à travers mon délire,
Une femme du peuple essuyer sans rien dire
Les gouttes de sueur qui tombaient de mon front. [...]
Permettez, ô mon Dieu ! Justice souveraine !
Que ce pauvre laquais bénisse cette reine,
Car elle a consolé mon cœur crucifié...⁴¹

Cette femme du peuple rappelle Sainte Véronique, qui ôta son voile pour essuyer le front de Jésus lors de son chemin de croix. Puis il demande, tel Jésus, la permission à Dieu de bénir –

39 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte III scène 5, v. 1406-1407, p.150

40 *Ibid.*, acte V scène 1, v. 2027 et 2029, p. 208

41 *Ibid.*, acte V scène 4, v. 2229 à 2231 [...] v. 2245 à 2247, p.208-209

et donc pardonner – la Reine avant de mourir sur sa propre croix.

Dans *Hernani*, nous n'avons pas cette figure christique du héros : « Dieu » n'est employé que dans des expressions langagières - « mon dieu » - sauf dans la tirade de Don Carlos dans le tombeau de Charlemagne, où « Dieu » est le pouvoir absolu, qui vient avant le Pape et l'empereur, les deux chefs étant à égalité pour le personnage :

Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre
Que par eux et pour eux. Un suprême mystère
Vit en eux, et le ciel, dont ils ont tous les droits,
Leur fait un grand festin des peuples et des rois,
Et les tient sous sa nue, où son tonnerre gronde,
Seul, assis à la table où Dieu leur sert le monde.⁴²

Dans cet extrait, Dieu semble être au service du pape et de l'empereur, puisqu'il les « sert ». L'omnipotence des deux fonctions transparait par l'emploi de « tout », d'abord adverbe, puis déterminant de « droits ». Ils se nourrissent littéralement grâce à ceux qui sont en-dessous, autrement dit « les peuples et les rois ».

L'empereur revêt donc une importance plus grande que Dieu, car, d'un point de vue hiérarchique, il est entre Dieu et le reste du monde, autrement dit entre le ciel et la terre. Du ciel lui vient la reconnaissance de son omnipotence, au même titre que celle du pape, et de la terre ce qu'il lui faut pour vivre. On reconnaît à travers cette tirade l'admiration de Victor Hugo pour Napoléon Bonaparte, qui fut empereur.

On pourrait donc s'étonner du nombre d'occurrences du vocable « roi », quand l'empereur est aussi puissant que le croit Don Carlos. En réalité, Don Carlos n'est pas encore empereur ; il le devient à la scène 4 de l'acte IV ; avant cela, son titre est celui de roi d'Espagne. De plus, c'est un personnage important de la pièce, car il incarne à la fois l'amant, le félon – quand il violente Dona Sol – mais aussi la couronne espagnole. Il préoccupe donc

42 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte IV scène 2, v. 1461 à 1466, p. 124

les personnages, à commencer par les deux autres amants de la jeune fille, Don Ruy Gomez et Hernani. Le vocable « roi » sert donc le plus souvent à désigner Don Carlos par sa fonction. D'ailleurs, seule Dona Sol a le courage de prononcer son nom, précédé du vocable « roi » : « Roi Carlos, à des filles de rien/ Portez votre amourette... »⁴³ Elle se le permet car elle est fâchée de se voir courtisée avec insistance par ce galant. Quelques fois, le vocable « roi » sert à désigner des prédécesseurs défunts, et non Don Carlos :

DON RUY GOMEZ

Le roi, fuyait à pied, et sur sa plume blanche
Tous les coups s'acharnaient ; il cria : Christoval !
Christoval prit la plume et donna son cheval.⁴⁴

Parfois, le vocable est au pluriel, quand il s'agit de la généralité, et non du particulier : « Le reste, rois et ducs ! Qu'est cela ? »⁴⁵ Le pouvoir est donc une question cruciale pour le personnage Don Carlos, qui lui-même est un personnage-clé car il provoque l'élément de résolution de la pièce, en accordant à Hernani la main de Dona Sol. En réalité, le roi domine la pièce, car l'amour des personnages est résolu grâce à lui. Or, l'amour était bien l'élément perturbateur de l'œuvre ; pas seulement l'amour entre le banni et la jeune noble, mais aussi l'amour du roi et de Don Ruy Gomez pour elle. Nous avons là un triangle d'amants dont un seul bénéficie de la réciprocité. C'est pour cela que le verbe « aimer », à la fois conjugué et à la fois sous sa forme infinitive est si présent dans la pièce. D'ailleurs, c'est parce que Hernani est libre d'aimer Dona Sol, grâce au pardon de Don Carlos, qu'il oublie sa soif de vengeance, qui constituait là son dilemme ; d'où la résolution. Ainsi, nous comprenons mieux la hiérarchie de ces trois termes : le roi est celui qui détient le pouvoir sur les autres personnages, même sur l'amour ; par conséquent, « Dieu » n'est pas un recours, mais employé dans ces

43 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte II scène 2, v. 503 – 504, p. 62

44 *Ibid.*, acte III scène 6, v. 1142 à 1144, p. 101-102

45 *Ibid.*, acte IV scène 1, v. 1378, p. 120

expressions langagières.

Mais dans *Ruy Blas*, le roi est totalement absent, toujours « parti à la chasse ». Néanmoins, même absent, il demeure le monarque d'Espagne, et son épouse, la Reine, seule représentante du pouvoir, ne quitte jamais les lieux. Or, si on compare la Reine de *Ruy Blas* à Guenièvre, un royaume sans reine est un royaume sans pouvoir et sans terre. La présence de la Reine au palais est donc essentielle pour préserver la légitimité du roi. D'ailleurs, ce vocable désigne bien le mari de la Reine et le chef ibérique. On remarque toutefois un comique de paroles :

DON CESAR
Ah ! Dieu, cela repose !

Mangeons.

Il entame le pâté.
Chiens d'alguzils ! Je les ai déroutés.
Ils ont perdu ma trace.

Il mange.
Oh ! Le roi des pâtés !⁴⁶

Don César tient du personnage de comédie, plus précisément du valet Arlequin. Nous comprenons également que l'image « roi des pâtés » signifie soit qu'il s'agit d'un très bon pâté, soit que César est affamé et le trouve par conséquent délicieux. Cependant, le roi d'Espagne déserte la cour et délaisse sa femme pour la chasse. Or, le pâté est fait à base de gibier. En rapprochant ces deux faits, on obtient un comique de parole, à travers lequel le roi est critiqué : « pâtés » est complément du nom « roi », et il complète au sens propre le roi, qui, d'après les dires des personnages, ne peut vivre sans chasser.

Ces analyses lexicologiques mettent à jour une sémiologie que nous n'avions pas encore exploré. Nous venons de comparer les deux œuvres de chaque auteur de notre corpus, mais peut-on comparer les six œuvres entre elles d'un point de vue lexicologique ?

46 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte IV scène 2, v. 1626 à 1629, p. 166

A. 2. Les échos lexicologiques entre nos auteurs ?

Il serait surprenant d'observer des échos lexicaux entre Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý. Néanmoins, quatre de nos œuvres sont encadrés par un système monarchique, et deux d'entre elles posent la question d'un pouvoir absolu. D'un point de vue contextuel, on peut donc les confronter.

L'analyse lexicologique précédente fait apparaître quelques points communs. En effet, le vocable « roi » ou « majesté » revient majoritairement dans cinq de nos œuvres, *Don Juan* faisant exception. S'agit-il du même vocable dans ces cinq pièces ? Le titre « empereur » - et son gouvernement « empire » - sont présents dans *Dessalines* en majorité, et également dans *Hernani*. Peut-on donc comparer Dessalines et Don Carlos ? Don Juan semble à part dans notre corpus. Mais si on observe le classement précédent, le vocable « Dieu » figure parmi les trois vocables les plus repris à la fois dans *Don Juan* et dans *Ruy Blas* ; nous ne parlerons pas ici de *Hernani* où « Dieu » n'est présent que dans des expressions. Peut-on alors analyser le personnage de Don Juan comme un négatif de Ruy Blas ?

Dessalines et Christophe ont de cela en commun qu'ils gouvernent tous les deux Haïti. Mais le premier fut empereur, le deuxième roi. Il ne s'agirait donc pas, *a priori*, du même type de gouvernance. Déjà, Dessalines se distingue de Christophe par ses faits d'armes : bras droit de Toussaint Louverture, il est encore chef des soldats à l'ouverture de la pièce. Dessalines prouve tout au long de la pièce sa combativité, faisant face avec rage à chaque obstacle. Néanmoins, il ne tue pas – ni n'en donne l'ordre – ceux qu'il considère comme ennemi de l'état ; il se contente de les destituer de leurs biens. Quand Pétion et son armée lève les armes contre l'empereur, il retourne au combat sans hésitation.

Christophe, bien que combattant aux côtés de l'empereur, fut d'abord un « nègre à talent », peu habilité à première vue à manier les armes. Dans sa volonté de construction, il prend son

pouvoir comme acquis, malgré le rappel de Hugonin : « Vive le *Roi* Christophe ! »⁴⁷ Ce mot est en italique pour marquer l'insistance. On peut interpréter le ton de deux manières : soit le peuple manque de respect au titre, soit celui-ci n'est pas encore défini. La scène suivante conforte la deuxième interprétation : il s'agit de la préparation de la cérémonie de couronnement, qui conduit l'intrigue tout au long de l'acte I. Cependant, Christophe agit déjà en monarque, se voulant à la fois moralisateur auprès de son peuple, et ennemi du Sénat dirigé par Pétion. Il tente par-là d'imposer son autorité. Lorsque le roi estime qu'un citoyen ne travaille pas assez bien ou qu'il est en désaccord, il le tue ou le fait assassiner sans aucun procès. A la fin, il sombre dans une forme de folie paranoïaque qui le mène au suicide. D'un point de vue militaire, Dessalines est plus courageux que Christophe. C'est sans doute ce qui différencie les deux vocables « empereur » et « roi ».

Dans *Hernani*, Don Carlos est d'abord roi, puis empereur. On retrouve cette même distinction entre les deux titres : il est couard et volage, presque violeur, lorsqu'il est encore roi, puis il se métamorphose au moment même où il apprend qu'il peut devenir empereur. En réalité, acquérir cette position est une élévation de responsabilité, alors il veut également élever son âme pour être reconnu parmi les plus grands empereurs, prenant exemple sur César et Charlemagne. Dès qu'il apprend son couronnement, il se montre clément envers Hernani, et bienveillant envers son peuple : ce n'est plus le même homme.

Dans *Une tempête*, le roi de Naples est en partie responsable de l'exil de Prospero et Miranda. Le banni a besoin d'un stratagème pour obtenir réparation. Sinon, sa condamnation se serait prolongée, sans doute à perpétuité. Dans cette pièce, le roi est encore une fois peu magnanime. Seule l'épreuve du naufrage lui permet de se rendre compte qu'il n'est pas « au-

47 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 29

dessus de l'humaine condition ! »⁴⁸ Sans cet exercice de survie, il aurait sans doute continué à régner sans se soucier de Prospero et de sa fille.

Enfin, dans *Ruy Blas*, le roi est totalement absent du champ scénique. La reine est alors la garante du pouvoir. On peut donc y voir un roi qui délaisse sa femme autant que son royaume. D'ailleurs, cette « chasse » qui le distrait tant masque sans doute son adultère, d'après les connotations langagières du XIXe siècle. C'est donc une nouvelle fois un roi volage, tout comme Don Carlos. Le vocable « roi » dans nos cinq pièces renvoie à la même fonction, très critiquée par les auteurs à travers les actes des monarques.

Don Carlos et Dessalines sont les deux empereurs de notre corpus. Ils se ressemblent dans la mesure de l'exercice de leur pouvoir : tous deux font preuve d'une certaine clémence, Don Carlos allant même jusqu'à pardonner tous les méfaits de Hernani, lui permettant ainsi de retrouver son titre et ses biens en l'adoubant chevalier de l'empire. Dessalines est un peu plus sévère avec son peuple, rappelant à ses conseillers, comme Germain, qu'il est « empereur » d'Haïti. Par conséquent, le respect s'impose. Cependant, il punit tel un père ceux dont il se méfie, maintenant en prison le colonel Bambara, imposant le programme scolaire aux enfants et retirant les biens aux Blancs haïtiens. Pour Don Carlos, être empereur lui permet de rejoindre les plus grands hommes de l'Histoire, au point d'être à égalité avec le Pape. Son ton même se veut plus solennel qu'auparavant. Pour Dessalines, la fonction consiste à diriger un peuple dans son indépendance. Mais le titre n'est pas encore digne de reconnaissance, car les citoyens qui se rangent du côté de Pétion contestent son autorité. Pourtant, il considère sa tâche avec autant de solennité que Don Carlos :

Chacune des lois que je prends, les unes après les autres,

48 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, Op. Cit., acte II scène 2, p.41

en considérant bien que si nous ne sommes pas immortels en effet, nous le sommes par le destin, chacune de mes lois constitue un chapitre du registre de l'Empire.⁴⁹

Il prouve ainsi qu'il est conscient de la portée historique de ses actes. Par ces propos, il est comparable à Don Carlos. La différence est qu'il envisage sa postérité dans l'espace haïtien seulement, alors que l'empereur espagnol espère une reconnaissance universelle. De plus, Don Carlos succède au trône de l'Empire suite à la mort du précédent, alors que le titre est nouveau en Haïti, qui n'était auparavant qu'une colonie française. Le vocable « empereur » renvoie donc à la même fonction, mais pas à la même manière de gouverner.

Ruy Blas incarne une figure christique du sacrifice. Ainsi, lorsqu'il dit « Dieu », le vocable devient prière, car il en appelle à la force divine. Don Juan ne croit pas en Dieu, puisqu'il critique la religion sans cesse, et meurt en se faisant emporter dans les ténèbres – la lumière rouge illuminant la scène à la fin symbolise l'Enfer. Les deux personnages deviennent alors contraires l'un de l'autre. Pourtant, une phrase nous invite à remettre en question cette analyse du personnage placolien : « La seule chose que tu demandes à Dieu de ne pas te faire oublier, c'est la liberté. »⁵⁰ C'est la seule fois dans la pièce où Don Juan emploie de vocable à l'affirmative, sans contestation du pouvoir divin. Or, Ruy Blas avoue à Don César la chose suivante :

Donne-moi ta main que je la serre,
Comme en cet heureux temps de joie et de misère,
Où je vivais sans gêne, où le jour j'avais faim,
Où j'avais froid la nuit, où j'étais libre enfin ! [...]
Et le soir, devant Dieu, notre père et notre hôte,
Sous le ciel étoilé nous dormions côte à côte !⁵¹

Ruy Blas voit en Dieu à la fois le protecteur des plus démunis, mais également le Créateur de toute chose, y compris la nature. Se superpose ici la croyance de l'auteur que Dieu est

49 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte II scène 5, p.48

50 PLACOLY Vincent, *Don Juan*, *Op. Cit.*, acte II scène 3, p. 46

51 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte I scène 3, v. 281 à 284 [...] v. 289-290, p. 59-60

dans la nature. Ces deux extraits rapprochent en réalité nos personnages, dans la mesure où le vocable « Dieu » est associé au sentiment de liberté. De plus, sans prononcer ce mot, Don Juan échange également avec Sandopi au sujet des étoiles dans la scène 4 de l'acte I, pour affirmer au final que « Le cosmos ce n'est pas comme une automobile ; il n'y a pas de panne dans l'univers. »⁵²

Cette vision universelle de Don Juan rejoint le déisme de Ruy Blas dans l'extrait cité. Ainsi, Don Juan ne serait pas autant athée que le mythe l'entend ; dans la pièce de Placolý, en réalité, il conteste davantage les superstitions religieuses que l'existence de Dieu en soit. A partir de ce constat, nous pouvons affirmer que le vocable « Dieu » est le même chez les deux personnages.

L'analyse lexicologique nous a offert un regard neuf sur nos pièces, confortant la possibilité de comparer Victor Hugo à Aimé Césaire et Vincent Placolý : chaque œuvre trouve une résonance avec au moins une autre du corpus. La littérature ne cesse de se répondre tel un réseau sous-terrain de racines qui donnent de nouvelles pousses.

B. Les sources littéraires d'inspiration

Les œuvres de notre corpus trouvent des correspondances lexicologiques, qui révèlent des thématiques et des problématiques identiques. En réalité, toute œuvre littéraire s'inscrit dans la continuité d'une tradition, soit en la respectant, soit en la rejetant. Parfois, cette littéarité se produit de manière inconsciente. Le plus souvent, les auteurs reconnaissent leurs sources d'inspiration. C'est le cas pour Victor Hugo et Aimé Césaire, car le premier vouait à Shakespeare une admiration sans faille, et le deuxième a recréé l'une de ses pièces, *La Tempête*. En outre, *Dessalines* n'échappe pas à l'inspiration shakespearienne. Victor Hugo a lui-même influencé des auteurs postérieurs ; Vincent Placolý ne fait pas exception. Mais le romantique a-t-il

52 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scène 4, p. 39

été si important pour Placolý au point d'en reconnaître les contours discursifs dans les œuvres de notre corpus ? Nous nous attarderons enfin sur un ouvrage en particulier, *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, inspiré à la fois de *Ruy Blas*, et trouvant des résonances dans *Dessalines*.

B. 1. Le souffle de Shakespeare

Dans son ouvrage *William Shakespeare*, Victor Hugo ne se contente pas d'une biographie sur l'auteur élisabéthain : il s'engage dans un manifeste pour le romantisme, où le concept de génie est développé de trois manières différentes : le génie intellectuel supérieur aux autres hommes car il a mené sa réflexion sur la condition humaine à son extrémité, tel que le personnage de Hamlet ; le génie intellectuel engagé, qui prend la plume pour défendre les opprimés ; enfin, le génie collectif qui devrait, selon Hugo, pouvoir s'exprimer dans le cadre d'une démocratie. Nous ne rentrerons pas immédiatement dans ce débat, sauf pour comparer le héros shakespearien au héros hugolien dans nos œuvres.

D'après Arthur Kirsch :

Hamlet, for example, is probably most often admired for his intellectual energy, for the copiousness and eloquence of his thoughts. But we have to remember, as Hamlet is always compelled to remember, that behind these thoughts, and usually their occasion, is a continuous and tremendous experience of pain and suffering.⁵³

C'est sans doute là une des définitions possibles du héros romantique. Hernani et Ruy Blas correspondent à ce portrait du héros romantique. En effet, le premier est torturé entre son devoir

53 KIRSCH Arthur, *The Passions of Shakespeare's Tragic Heroes*, 1990, University of Virginia ; p. 7 : « Par exemple, on admire certainement Hamlet le plus souvent pour son énergie intellectuelle, la richesse et l'éloquence de ses pensées. Mais nous devons garder en mémoire, comme Hamlet est sans cesse obligé à le faire, que derrière ces pensées, et parfois leur contexte, se trouve une continue et extrême expérience de la douleur et de la souffrance. » Traduit de l'anglais par COLLOMB-CLERC Julie

de vengeance et son amour, quand le deuxième est divisé entre l'obéissance à son maître, sa loyauté envers le roi et son amour pour la reine. La souffrance des personnages est telle qu'elle dépasse le cadre mental en envahissant le corps, à tel point que Hernani cherche bien souvent la mort :

Je suis coupable ; mais sois tranquille, - elle est pure.
C'est là tout ; moi coupable, elle pure ; ta foi
Pour elle, - un coup d'épée ou de poignard pour moi.
Voilà.⁵⁴

Torturé par des dilemmes qui ont construit son identité, le héros romantique parcourt des questionnements liés à une crise existentielle : Hernani est partagé entre son passé et son présent, Ruy Blas se prend au jeu du travestissement au point d'en oublier sa condition, et les deux doivent lutter pour être libres d'aimer. Hamlet incarnait déjà cette identité malmenée, divisé entre son devoir de venger son père – tout comme Hernani – et l'amour pour Ophélie. Contrairement aux héros hugoliens cependant, le héros shakespearien rejette la jeune fille pour mettre en lumière la trahison de son oncle.

Mais la comparaison avec Shakespeare va plus loin : comment ne pas reconnaître dans ces vers suivants extraits d'*Othello* le dernier échange amoureux entre Hernani et Dona Sol ?

If it were now to die
'Twere now to be most happy, for I fear
My soul hath her content so absolute
That not another comfort like to this
Succeeds in unknow fate.⁵⁵

Et dans *Hernani*:

Oh ! Béni soit le ciel qui m'a fait une vie
D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,

54 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte III scène 5, v. 1094 à 1097, p.97

55 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte V scène 4, v. 2244 à 2248, p. 227-228

Je puisse m'endormir, ma bouche sur ta main !⁵⁶

Ou dans *Ruy Blas* :

Si ! C'est du poison. Mais j'ai la joie au cœur.
Permettez, ô mon Dieu ! justice souveraine !
Que ce pauvre laquais bénisse cette reine,
Car elle a consolé mon cœur crucifié,
Vivant, par son amour, mourant, par sa pitié !⁵⁷

Qu'il s'agisse de Shakespeare ou de Victor Hugo, le héros ne peut envisager l'accomplissement de l'amour indépendamment de la mort ; la conscience de la brièveté de son existence envahit l'espace discursif jusqu'à devenir action à la fin des œuvres.

Le talent de Shakespeare est indéniable, car hormis le fait de mettre en parole et en scène la passion, il a fait de la dramaturgie un lieu où la cruauté politique et le sang qu'elle déverse sont exacerbés. Dans les œuvres éponymes d'un roi ou d'un empereur, nous savons avant d'en faire la lecture que l'intrigue sera nourrie de trahison, de complots et de meurtres. Vincent Placolty reprend cette composition dramaturgique : comment ne pas voir dans le duel Dessalines – Pétion l'opposition entre César/ Antoine et Brutus dans la pièce *Jules César* de Shakespeare ?

Observons ces vers:

Th'abuse of greatness is when it disjoins
Remorse from power. And to speak truth of Caesar,
I have not known when his affections swayed
More than his reason. [...]
But when he once attains the upmost round,
He then unto the ladder turns his back,
Looks in the clouds, scorning de base degrees
By which he ascends.⁵⁸

Comparons maintenant à l'extrait suivant de *Dessalines* :

PETION

La braise noire de ses paroles avive en moi le peu de sang
qu'il me reste à vivre. Je défends d'en parler mal... Nous

⁵⁶ *Ibid.*, acte V scène 6, v. 2155 à 2158, p. 172

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ SHAKESPEARE William, *Jules César*, Œuvres complètes, *Op. Cit.*, acte II scène 1, v. 18 à 27, p. 796

sommes des hommes, Geffrard, mais l'homme poussé jusqu'aux frontières de ses résistances me fait peur. [...]

LYS

Il se joue de nous comme des serfs. Il nous donne, pour nous le reprendre, le titre de de propriétaire. [...] Ah ! si la jarre qu'il se complaît à porter sur la tête pouvait bien lui ronger le cerveau ! Il envoie épier ses chiens noirs jusqu'à l'odeur de nos aisselles !⁵⁹

Ces deux extraits révèlent l'ascension rapide d'un monarque, qui oublie ses sujets une fois qu'il est parvenu au sommet. Pétion et Lys préparent alors leur rébellion, tout comme Brutus, entraîné par Cassius, complot la mort de César. La ressemblance entre les personnages de Pétion et Brutus est telle que même leurs discours funéraires se ressemblent :

As he was valiant, I honour him. But as he was ambitious, I slew him. There is tears for his love, joy for his fortune, honour for his valour, and death for his ambition.⁶⁰

Dans *Dessalines*, le discours de Pétion est le suivant :

Inclinons-nous devant le souvenir du fondateur de l'indépendance. Aucun d'entre nous cependant ne doit porter sur le front la marque infamante de la honte. Ce n'est pas du traître que nous avons pendu à l'arbre du déshonneur. Trop de fierté, une abondance de courage encore vert et peu fait au langage de la pensée l'ont perdu. Il a brisé l'invincibilité de son bras contre la sagesse de l'Histoire...⁶¹

Les deux discours rappellent la fierté ou l'ambition des chefs d'état, comme raison de leur mort. La différence entre Brutus et Pétion est que le personnage shakespearien assume le meurtre de César par le groupe verbal : « I sew him », alors que Pétion emploie des détours pour ne pas porter la responsabilité du crime, tels que : « la sagesse de l'Histoire » qu'il estime incarner. On constate ainsi que Shakespeare est un dramaturge si important que même la dramaturgie caribéenne fait écho à ses œuvres :

59 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte II scène 3, p.38

60 SHAKESPEARE William, *Jules César*, Op. Cit., acte III scène 2, l. 22 à 24, p. 778

61 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte III scène 7, p.87

[Dessalines] est une œuvre toute entière dédiée à la liberté, qu'il pensait avoir composée, un chant pour l'indépendance empreint d'universalisme bien que relié profondément à la Créolité ni les Grecs ni les Français ne lui avaient servi de modèle théâtral - mais bien plutôt, selon ses dires – Shakespeare...⁶²

B. 2. De Victor Hugo à Vincent Placolý

Même si la littérature française paraît rejetée, car elle est le reflet de la littérature dominante, Placolý fait référence à deux reprises à Victor Hugo dans ses œuvres :

- Une première fois dans *Frères Volcans, chronique de l'abolition de l'esclavage* :

Serait-il vrai qu'on puisse voir la lumière disparaître peu à peu de l'intelligence des peuples, ainsi qu'on voit s'effacer graduellement dans le ciel le crépuscule du soir ?

Victor HUGO⁶³

- Une deuxième fois dans l'Avant-propos d'*Une journée torride* :

Mais je ne voudrais pas m'adresser à moi-même le reproche qu'adressait Victor Hugo, dans son William Shakespeare, aux pédants de son siècle : « Ces mots, si souvent employés, même par les lettrés, « décadence », « renaissance », prouvent à quel point l'essence de l'art est ignorée... »⁶⁴

Pourtant, nous savons que Vincent Placolý revendique davantage son américanité plus que sa culture française qu'il a acquise lors de ses études de Lettres à Paris. Dans *Frères Volcans*, la référence peut se justifier par le fait que cette citation hugolienne introduit le journal d'un béké, autrement dit d'un blanc anciennement propriétaire d'une plantation. Or, au fil de l'œuvre, le narrateur nous livre ses lectures, qui sont soient du patrimoine

62 PINALIE Pierre, « Vincent Placolý ou la passion de la liberté », in *Commémoration du cinquantième anniversaire de Vincent Placolý*, Association Vincent Placolý, c/o Daniel Seguin-Cadiche, Novembre 1997

63 PLACOLY Vincent, *Frères Volcans, chronique de l'abolition de l'esclavage*, éditions La Brèche, 1983, p. 14

64 PLACOLY Vincent, *Une journée torride*, « Avant-propos », éditions La Brèche, 1991, p. 10

65 N.B. On trouve d'autres références à Victor Hugo p. 11 et 21 de l'Avant-propos.

antique, soit du patrimoine français ; il pourrait donc être à l'origine de cette référence, d'autant plus que l'œuvre se situe en 1848, et que la citation est extraite d'un article intitulé « Sur l'abbé de Lamennais – A propos de l'essai sur l'indifférence en matière de religion », datant de juillet 1823.

Néanmoins, la deuxième référence montre que Vincent Placolty accorde de l'importance à la conception de l'art selon Victor Hugo. Et l'on retrouve à la fois dans *Don Juan* et dans *Dessalines* le mélange de sublime et de grotesque préconisé par le dramaturge romantique dans un souci d'être au plus près du réel. En effet, Victor Hugo définit son art dramaturgique ainsi : « le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. »⁶⁶ José-Luis Garcia Barrientos définit le caractère de la manière suivante :

*Nous désignerons par caractère l'ensemble des attributs qui constitue le « contenu » ou la « façon d'être » du personnage ou, pour citer Aristote, « ce qui nous permet de dire que ceux qui agissent sont comme ci ou comme ça ».*⁶⁷

Le mélange des genres est totalement assumé par le poète romantique, mais leur expression occupe deux espaces différents : la passion, qui est traditionnellement lié au cœur, le siège des émotions, influence le caractère, autrement dit qui transforme l'action du personnage en bouleversant sa personnalité première.

Les personnages de Don Juan et de Dessalines semblent pourtant constants dans leur quête et dans leur caractère – les passions ne semblant pas les atteindre. Ils n'en surprennent pas moins les spectateurs dans leurs actions à quelques reprises. Dans un premier temps, observons les changements chez Don Juan : dans sa tirade sur les étoiles et l'univers, le ton devient lyrique ; lorsqu'il cherche à convaincre Elmire de l'inutilité des prières, il prend un ton oratoire ; enfin, lorsqu'il angoisse à l'acte III, ses

66 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, « Préface » p. 29

67 GARCIA BARRIENTOS José-Louis, *Comment analyser une pièce de théâtre, éléments de dramaturgie*, Traduction de Christophe Herzog, collection Théorie de la littérature, éditions Classiques Garnier, 2017, p. 170

propos deviennent tragiques.

Dans le reste de la pièce, le personnage est soit énervé – dans ce cas ses propos sont vulgaires – soit neutre. Sa tirade sur le cosmos est une allégorie de sa peur profonde du Jugement Dernier. Il exprime bien ici la douleur liée à son caractère frivole, et cette souffrance est réveillée par la peur de Sandopi qu'il éprouve à l'évocation du diable. Le discours à Elmire sur les malheurs des hommes – en puisant des exemples communs à tous deux – exprime de nouveau sa crainte de l'impotence de Dieu ou, du moins, de son inaction. C'est Elmire qui provoque ce discours, alors qu'elle reprenait simplement une tournure langagière typique des Antilles, où la religion chrétienne est si forte qu'elle a influencé le langage du quotidien : « Je prie le bon Dieu tous les jours pour qu'il ne t'arrive rien. »⁶⁸ Mais Don Juan retourne cette formule en l'interprétant de manière littérale, à la fois pour se moquer de sa femme, mais sans doute aussi parce que cette notion de divinité le met mal à l'aise. On le voit à l'acte III où il sent que son heure est venue : le personnage est beaucoup moins affirmé – malgré la dernière entourloupe envers Monsieur Louis. Le caractère de Don Juan se révèle au spectateur dans l'expression de sa souffrance, liée à son impuissance pour combattre sa condition de mortel, ce qui confère à la pièce des passages tragiques.

Le caractère de Dessalines est influencé par plusieurs facteurs : le soldat qui devient empereur ; dans sa relation avec Défilée ; enfin, l'homme confronté à la mort.

Le soldat du premier acte contraste avec l'empereur du deuxième acte : l'appétit du sang des Blancs est remplacé par la construction d'un nouvel état. Il prend toute la mesure de son devoir au deuxième acte, où les ordres lyriques de l'indépendantiste deviennent pédagogiques dès qu'il s'agit du chef d'état. La passion immédiate du combat se métamorphose en

68 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte II scène 5, p. 49

douleurs, liées à l'esclavage passé, qui ne cessent de resurgir telles un traumatisme. Mais Dessalines se sert de cette douleur comme une force de volonté de ne plus jamais être soumis à une quelconque puissance colonisatrice ; d'où le ton didactique.

Les échanges avec Défilée sont les seuls moments où Dessalines est moins impétueux et plus intimiste ; nous pourrions littéralement dire qu'il baisse la garde en sa présence. Pourtant, il lui avoue la chose suivante :

Tu chantais, Défilée, et j'avais oublié. Mais il existe encore trop de rochers noirs sous l'eau claire de tes refrains, ô toi, source de mes passions.⁶⁹

L'empereur reconnaît qu'il souffre ; mais l'origine de cette souffrance est camouflée par une métaphore. Afin de la saisir, nous devons l'analyser. La phrase est introduite par la préposition « Mais » qui marque l'opposition avec la phrase précédente. Ce contraste entre les deux phrases se traduit à la fois par la rupture temporelle imparfait/ présent, mais aussi par les sentiments du personnage : joie/ douleur. En réalité, le chant de Défilée paraît merveille, capable de soulager la moindre douleur, tel le chant d'une sirène. Or, cet envoûtement semblable à « l'eau claire » ne pourra perdurer tant que Haïti sera sous la menace d'un naufrage, incarné par les « rochers noirs » sur lesquels les sirènes tentaient de noyer les marins. Mais Dessalines résiste au charme de ses chants, sans pour autant résister à celle qu'il considère comme son « pays ». C'est le seul personnage pour qui il a de l'égard, voire de l'amour. Le lyrisme guerrier s'efface derrière un lyrisme amoureux.

Mais face à la mort, le héros perd contenance :

*Où sont vos chefs, gangans, chiens de crabiers, râles d'eau imbéciles, portés comme un cul de femme sous la menace de mon fusil... Où sont vos chefs, bandits ?... Apportez-les-moi, armés jusqu'aux dents...
(Coup de feu.)*

Ah ! ma majesté s'épuise à combattre des valets, acharnés sur mes mollets comme chiennerie de

69 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte III scène 6, p.74

*gardiennage...*⁷⁰

Le langage devient agressif et vulgaire, et les comparaisons peu flatteuses. La première, « chiens de crabier » est une référence à la fois aux chiens qui couraient après les esclaves fugitifs – car ces révoltés sont menés par le mulâtre Pétion – et aussi au statut social de ces soldats ; l'image est reprise à la fin de l'extrait. « Râles d'eau imbéciles » évoque la première ligne, que l'on sacrifiait pour éviter que les chefs ne soient touchés – d'où l'interrogative de Dessalines répétée deux fois. Ce langage versatile révèle la colère du héros d'avoir été trahi par des frères d'armes qui ont lancé contre lui des paysans, autrement dit des hommes qui ne savent pas se battre. La passion vient de la double trahison de Pétion, car l'empereur chérissait son peuple, que le mulâtre est retourné contre lui. A ce moment-là, malgré la bassesse des propos, Dessalines devient un personnage tragique. Même si l'on ne peut qualifier le théâtre placolien de romantique, il n'en demeure pas moins que Victor Hugo a inspiré Vincent Placolý dans sa liberté dramaturgique, qui provoque autant le rire que les larmes.

B. 3. Le cas de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand

La pièce de 1897 est à la charnière de deux de nos œuvres du corpus : elle se situe entre *Ruy Blas* et *Dessalines*. Les reprises hugoliennes dans l'œuvre de Rostand sont évidentes. Mais deux scènes de *Cyrano* peuvent être comparées à une scène de *Dessalines*.

Commençons par la comparaison entre *Ruy Blas* et *Cyrano*, avec le tableau suivant :

<i>Les thèmes</i>	<i>Ruy Blas</i>	<i>Cyrano de Bergerac</i> ⁷¹
L'aveu au confident	- Tu ne devines pas ? - Hé ! qui devinerait ? - / Zafari ! dans le gouffre où mon destin	Qui j'aime ?... Réfléchis, voyons. Il m'interdit/ Le rêve d'être aimé même par

⁷⁰ PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit..., p. 85

⁷¹ ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, 1897, collection Folio classique, éditions Gallimard, 1993, édition présentée, établie et annotée par Patrick Besnier, 1999 pour la présente édition

	<p>m'entraîne, / Plonge les yeux ! - je suis amoureux de la reine ! v. 364 à 366</p>	<p>une laide, / Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieux me précède ; / Alors moi, j'aime qui ?... Mais cela va de soi ! / J'aime – mais c'est forcé ! - la plus belle qui soit ! v. 493 à 497</p>
Le jardin	<p>Puis à minuit, au parc royal, comme un voleur, / Je me glisse et je vais déposer cette fleur/ Sur son banc favori. v. 403 à 405</p>	<p>Oui, quelquefois, je m'attendris, dans le soir bleu ; / J'entre en quelque jardin où l'heure se parfume ; / Avec mon pauvre grand diable de nez je hume / L'avril... v. 517 à 520</p>
La servitude	<p>Donne-moi ta main, que je la serre, / Comme en cet heureux temps de joie et de misère... Je croyais, pauvre esprit, qu'au monde je manquais... - / Ami, le résultat, tu le vois : - un laquais ! v. 281 à 320</p>	<p>Et que faudrait-il faire ? / Chercher un protecteur puissant, prendre un patron, / Bref, dédaignant d'être le lierre parasite, / Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul, / Ne pas monter bien haut, peut- être, mais tout seul ! v. 966 à 1015</p>
La femme salvatrice	<p>LA REINE Partez ! DON GURITAN Si... LA REINE Je vous embrasserai ! DON GURITAN Je ne résiste plus. J'obéirai, madame. [...] LA REINE Bien. [...] <i>tombant sur un fauteuil.</i> Il ne le tuera pas ! v. 972 à 981</p>	<p>ROXANE Partez ! <i>A part.</i> Christian reste. <i>Haut.</i> Je vous veux héroïque, - Antoine ! DE GUICHE Mot Céleste !/ Vous aimez donc celui ?... ROXANE Pour lequel j'ai frémi. v. 1290 à 1292</p>
Le grelot	<p>Moi qui n'ai pas souffert, n'aimant personne, / Moi, pauvre grelot vide où manque ce qui sonne v. 441-442</p>	<p>Ton nom est dans mon cœur comme dans un grelot, / Et comme tout le temps, Roxane, je frissonne, / Tout le temps, le grelot s'agite, et le nom sonne ! v. 1445 à 1447</p>

La comparaison n'est pas exhaustive, car nous aurions pu relever aussi les dangers encourus par nos deux héros pour transporter les lettres d'amour à leur amante - Ruy Blas franchissant des barrières coupantes, Cyrano traversant les lignes ennemies plusieurs fois par jour. Cependant, même si les thèmes sont communs, le discours n'est pas toujours le même : Ruy Blas, par exemple, se plaint d'avoir vendu sa liberté pour se nourrir, alors que Cyrano refuse de se mettre au service d'une main substantielle. Ruy Blas va dans le jardin pour remettre un bouquet à la reine, alors que Cyrano y est en errance, rêvant à la douceur d'une compagnie féminine. Enfin, la métaphore du cœur comparé au grelot par Don César sert à y montrer le vide quand celui de Cyrano est rempli par l'amour pour Roxane. On pourrait donc y voir un jeu de la part de Rostand de détourner les images hugoliennes.

Dans *Dessalines*, la scène 5 du premier acte montre deux soldats fatigués et affamés par la guerre indépendantiste :

1ER SOLDAT
Défilée, La Folle-Sa-Yo, ap faim et malad.

DEFILEE
(Le chassant avec sa louche.)
Crab pa sa mandé manger.

2E SOLDAT
Défilée, La Folle-Sa-Yo, ap blessé et mouri...

DEFILEE
La mort vient et vous pensez à votre vie !... En avant !
Chassez !... Défilez ! Défilez !...

1ER SOLDAT
Défilée, favorisez-nous poser ti goutte.⁷²

Dans *Cyrano*, il y a une scène similaire :

CARBON, *avec un soupir.*
La diane !... Hélas !
Les cadets s'agitent dans leurs manteaux, s'étirent.
Sommeil succulent, tu prends fin !...
Je sais trop quel sera leur premier cri !
UN CADET, *se mettant sur son séant.*

J'ai faim !

UN AUTRE

⁷² PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 5, p.16-17

Évidemment, la scène est plus comique dans *Cyrano*, car il n'y a pas d'enjeu politique contrairement à l'intrigue placolienne, mais aussi parce que les deux scènes suivantes varient sur le thème de la faim. Tels des moineaux, ils réclament la bécquée à Cyrano. Dans *Dessalines*, Défilée est plutôt bienveillante avec eux, leur offrant le gîte et le couvert sous les tentes militaires. On retrouve pourtant ce jeu d'appétit quand le 1er soldat s'approche du plat de la cuisinière. Ce type de scène où l'on voit des soldats affamés au campement est assez rare dans la dramaturgie francophone ; c'est pour cela que ce parallèle entre Rostand et Placolý est possible.

Nos œuvres sont riches de références, et nous ne les avons pas toutes explorées. Mais dans certains cas, l'inspiration d'un auteur est clairement annoncée par nos auteurs du corpus.

C. Réécriture ou adaptation d'un patrimoine littéraire ?

Vincent Placolý et Aimé Césaire annoncent clairement que leurs pièces *Don Juan* et *Une tempête* sont des nouvelles versions d'œuvres patrimoniales - il est vrai qu'ils ne pouvaient faire autrement que l'annoncer, car le titre en lui-même dévoile cette inspiration. En outre, Vincent Placolý a créé deux versions de son *Don Juan*, l'une en français, l'autre en créole. Or, quand des œuvres sont recrées, il faut se demander s'il s'agit d'une réécriture ou d'une adaptation.

Prenons les définitions du Larousse :

REECRITURE n.f. Action de réécrire un texte.⁷⁴

ADAPTATION n.f. [...] 2. Transposition d'une œuvre littéraire dans un autre mode d'expression ; l'œuvre ainsi

73 ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Op. Cit., acte IV scène 2, v. 1741 à 1744, p. 298

74 *Le Petit Larousse 2010*, éditions Larousse, 2009, p.865

*réalisée.*⁷⁵

TRADUCTION n.f. 1. Action de traduire ; ouvrage traduit. [...] 2. Litt. Manière d'exprimer, de manifester qqch par une transposition.⁷⁶

TRADUIRE n.f. 1. Transposer un discours, un texte, l'exprimer dans une langue différente. [...] 2. Exprimer, reproduire de façon transposée ; manifester, révéler.⁷⁷

Les définitions autour de la traductologie sont pertinentes pour répondre à notre hésitation de départ. En effet, qu'il s'agisse du verbe ou du substantif, on retrouve l'idée d'adaptation, car le mot « transposition » est commun aux deux définitions, ainsi que la variation de l'expression. De l'espace européen à l'espace caribéen, parler d'adaptation semble évident. On pourrait choisir la facilité d'affirmer qu'il en est de même lorsque l'on change de langue. Néanmoins, certains passages de *La Tragédie* et de *Don Juan* ne sont qu'une réécriture en créole et en français des premières versions. Il conviendra donc de s'interroger sur les allers-retours des auteurs entre réécriture et adaptation.

C. 1. De l'Europe à la Caraïbe

Changer d'espace géographique implique forcément un déplacement des problématiques. Nous connaissons les tensions entre l'Europe, responsable de la colonisation et de la traite négrière, et les anciennes colonies que sont les Antilles françaises. Pourtant, Vincent Placolly a proposé une nouvelle version de *Don Juan*, et Aimé Césaire a repris *La Tempête* de Shakespeare. Mais ces références européennes sont subversives : les auteurs martiniquais se servent de ce patrimoine culturel pour le réadapter à la société antillaise, à la fois pour prouver qu'ils possèdent cette culture patrimoniale, et également pour que les œuvres soient plus efficaces sur la scène caribéenne. Nous traiterons donc chacune des adaptations l'une après l'autre.

⁷⁵ *Ibid.* p. 14

⁷⁶ *Ibid.* p. 1024

⁷⁷ *Le Petit Larousse 2010*, éditions Larousse, 2009, p. 1024

C. 1.1. *Don Juan, l'Antillais ?*

Dans « [l'] Avertissement » au lecteur, en préambule de sa pièce, Vincent Placolý cite le créateur du personnage séducteur : Tirso de Molina. Il nous rappelle le contexte espagnol et colonial de la pièce, où les jeunes hommes « étaient des jeunes gens libertins, riches, peu croyants et courageux, comblés de tout ce que la vie pouvait offrir de luxe à la jeunesse interrogative. »⁷⁸ En affirmant cette source, il inscrit sa création dans la tradition baroque. En littérature, il est défini ainsi :

...on s'accorde à y voir la coexistence d'un certain nombre de caractères : le goût de l'originalité, voire du surprenant, tant dans les thèmes que dans l'expression, l'abus du style métaphorique, la volonté, parfois outrancière, de se libérer des traditions et des règles, un idéal de mouvement traduisant la conception foncière du transitoire et du changeant dans l'homme, une volonté de pousser jusqu'à l'outrance la violence des passions ou la force des caractères.⁷⁹

Le personnage de Molina est évidemment baroque, car il correspond en tout point à cette définition : original, car il se moque du mariage en abusant les jeunes filles mariées ou pas ; il se libère ainsi « des traditions et des règles » ; enfin, une des caractéristiques communes à toutes les versions est le vagabondage du personnage principal, dont l'impétuosité est poussée à l'extrême. Celui de Placolý porte-t-il les mêmes caractéristiques ?

Chez Tirso de Molina, comme chez Molière et Mozart, *Don Juan* regorge de personnages, affiliés à la noblesse royale. Le personnage éponyme lui-même est fils de Don Diego de Tenorio, un duc. Le Roi est central dans la pièce, car il cherche à rendre justice sur terre :

Tenorio, vous savez en quelle estime je vous tiens ? Nous

78 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, « Avertissement », p. 3

79 VAN TIEGHEM Philippe, Article « Baroque (en littérature) », in *Dictionnaire des littératures*, Tome premier, (publié sous la direction de), éditions Presses universitaires de France, 1968, p. 342

marierons ce garçon avec Isabela, et nous rendrons la paix du cœur à l'innocent duc Octavio. Puis don Juan partira en exil.⁸⁰

Chez Placolý, aucun personnage n'incarne cette volonté de justice. Qu'en est-il de son valet, Sandopi ? Il est sa conscience, tout comme Catalinon est celle du Don Juan espagnol. D'ailleurs, ce sont ces deux hommes qui amènent à définir le comportement de leur maître respectif :

CATALINON

Vous êtes un fléau pour les femmes, mon maître. Pour les mettre en garde contre vous, il faudrait que le crieur public proclame : « Méfiez-vous du séducteur ! Méfiez-vous du pire dupeur d'Espagne ! »

DON JUAN

C'est un titre qui me plaît assez.⁸¹

Chez Placolý :

Sandopi : - Patron, vous n'avez donc de respect pour rien ? En présence du fiancé, vous osez tenter de séduire la jeune fille.

Don Juan : - Il n'est personne qui soit la propriété d'une autre personne.

Ces deux extraits justifient cet aspect « transitoire », « changeant » de l'homme qui ne peut se résoudre à se contenter d'une seule femme, mais qui ne peut aussi en réduire une au mariage, malgré ses promesses. Le personnage placolien n'en fait aucune : il ne trahit pas sa parole. Même dans la scène où il séduit Edmée, il lui propose simplement un rendez-vous le soir-même, alors qu'elle doit rejoindre son fiancé, sans la mener à l'autel. En réalité, Don Juan est déjà marié à Elmire. Mais si les dialogues le mentionnent, le séducteur ne promet rien car il sait qu'il est incapable de s'y tenir :

Elmire : - Mais tu les regardes toutes, il te les faudrait toutes...

Don Juan : - Ah ! Toutes il est vrai... Mais il faudrait que

80 DE MOLINA Tirso, *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*, acte II scène 2, in *Don Juan, textes réunis et présentés*, Jean Massin, éditions complexes, 1993, p. 99

81 DE MOLINA Tirso, *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*, Op. Cit., acte II scène 12, p.108-109

je vive cinquante fois ma vie... Si tu aimes les fleurs, est-ce que tu n'en achèterais qu'une seule pour orner ton salon ? Non, tu les achètes par bouquets, par bottes, par grappes, par paniers...⁸²

C'est une reprise du personnage de Molière, qui était marié à Elvire, mais qui s'est enfui – comme le personnage de Molina – dès le lendemain de la nuit de noces. Placolý se distingue alors du dramaturge classique car son Don Juan revient sans cesse à sa femme, comme un point d'ancrage, qui lui est nécessaire :

Prends-moi par les épaules, enveloppe-moi dans tes bras, berce-moi, caresse-moi... Les aventuriers de la mer fréquentent le grand large. Le froid, les tempêtes s'abattent sur eux comme une malédiction... Réchauffe-moi... Le vent me pousse en avant.⁸³

Catalinon et Sandopi tentent de raisonner les Don Juans, motivés surtout par leurs superstitions. En effet, le valet espagnol rappelle à plusieurs reprises la menace de l'Enfer qui pèse sur le jeune homme, et il craint d'ouvrir la porte la nuit à cause des fantômes :

DON JUAN
(Le valet revient en courant.) Qui est-ce ? Pourquoi trembles-tu ?
CATALINON
Il a une tête de catastrophe.
DON JUAN
Je vais me fâcher. [...]
CATALINON
Jadis, on a trouvé mon aïeule morte comme une grappe qu'on aurait mise à sécher, et il paraît que, depuis, elle rôde comme une âme en peine... Je n'aime pas ce coup.⁸⁴

Sandopi est également plein de superstitions, et n'aime pas adresser la parole aux inconnus la nuit. En outre, ils sont tous deux violentés par leur maître : Don Juan Tenorio « soufflette » Catalinon lorsque ce dernier lui dit que Mota a déposé une liste de « plaintes justifiées »⁸⁵ ; chez Placolý, il frappe à deux reprises

82 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte II scène 5, p. 50

83 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte II scène 5, p. 48

84 DE MOLINA Tirso, *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre, Op. Cit.*, acte III scène 12, p. 130

85 *Ibid.*, acte III scène 10, p. 127

Sandopi, dès le début de la pièce :

Don Juan (le frappant) : - Cassé ça moin di-ou. Quant à ou, pli mizik saucisson, pli ou conten-i !

(La voiture prend un fort cahot.)

Don Juan (le frappant de plus belle) : - Prend précaution épi lauto moin-en !⁸⁶

« La violence des caractères », qui est un des aspects du baroque littéraire, prend toute son ampleur dans ces didascalies. Enfin, les deux pièces ont de commun qu'elles présentent un Don Juan qui craint le contact de l'esprit qui l'emporte à la fin. Il ne le cache pas chez Tirso de Molina car il développe ce sentiment dans la tirade de la scène 15 de l'acte III. Cependant, dans la version antillaise, seule une didascalie nous indique cette crainte :

(... Pendant [que L'Homme Sombre] passe devant Don Juan, celui-ci met familièrement la main sur l'épaule, mais il la retire vivement, comme si quelque chose l'avait brûlé.)⁸⁷

L'image de la brûlure à la main est exactement reprise de la version espagnole : « Quand il m'a pris la main, il me l'a serrée si fort que je me suis cru déjà en enfer : je brûlais tout entier... »⁸⁸ Il le réaffirme à la fin de la pièce :

DON GONZALO

Donne-moi ta main. N'aie pas peur.

DON JUAN

Moi, peur ? *(Il lui tend la main.)* Ah ! ton feu me brûle !⁸⁹

Et chez Placolý : « **Don Juan** : - Lâche-moi, je brûle !... Ta main me brûle ! »⁹⁰

Outre les thèmes communs, la structure de Molina et de

86 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte I scène 1, p. 9 : « Arrête-moi ça, te dis-je !... Ah ! toi et ta musique de charcuterie ! Plus cela va en saucissonnant, et plus tu aimes !... *(La voiture rebondit dans une ornière.)* ... Attention à ma voiture ! » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

87 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte II scène 6, p. 50

88 DE MOLINA Tirso, *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre, Op. Cit.*, acte III scène 15, p. 135

89 *Ibid.*, acte III scène 20, p. 144

90 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte III scène 5, p. 58

Placolý est identique : les deux pièces sont construites en trois actes, selon le schéma suivant :

- Acte I : Don Juan se rend chez l'une des femmes séduites déjà fiancée ;
- Acte II : il retrouve une connaissance dont il se joue : Mota chez Molina, dont il charme la promise après avoir échangé avec lui des politesses, et Yolande chez Placolý. Où il se rend pour déjeuner et pour y retrouver son épouse.
- Acte III : la condamnation finale du personnage principal, suite à l'insulte qu'il a proféré envers Le Commandeur, chez Molina, et L'Homme Sombre, chez Placolý.

Cependant, Jean Massin ne voit pas l'injure du personnage espagnol du même ordre que celle du personnage lyrique de Mozart. Selon lui, le rire serait responsable de la fin tragique de Don Juan : « Et de quelle si énorme terrible insulte Don Giovanni s'est-il rendu coupable ? D'un éclat de rire. »⁹¹ Pourtant, le personnage de Molina se moque du Commandeur : « ... L'inscription est plaisante ! On veut donc se venger, bon vieillard à la barbe de pierre ? »⁹² Chez Placolý, le personnage ne rit qu'une fois – justement avant l'arrivée de L'Homme Sombre : « **Don Juan** (*en agitant les billets*) : - Et ça, c'est de la fumisterie ça ? / (*Ils s'esclaffent.*)⁹³ La différence entre les deux intrigues est que Don Juan Tenorio invite le Commandeur à souper, alors que Don Juan « l'Antillais » subit sa présence.

Don Juan est un personnage baroque car il est sans cesse en mouvement. Chez Molina, il passe de l'Espagne à l'Italie, en évoquant un arrêt possible au Portugal. Chez Placolý, il est souvent en voiture, sauf au dernier acte où il tourne en rond chez lui, mais il demeure dans une activité ininterrompue. Cependant,

91 MASSIN Jean, *Don Juan, textes réunis et présentés*, éditions complexes, 1993, « Présentation par Jean Massin », p. 33

92 DE MOLINA Tirso, *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*, *Op. Cit.*, acte III scène 10, p. 128

93 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes*, *Op. Cit.*, acte III, scène 2, p. 54

si les déplacements de l'Espagnol sont évidents, ceux de l'Antillais sont tronqués : il tourne en rond sur une île. Bien sûr, il a un voyage programmé avec Elmire hors du territoire, mais il ne part pas avec elle. C'est pour cela qu'il retourne toujours chez les mêmes maîtresses, comme Yolande l'illustre ; c'est aussi pour cela qu'Elmire et L'Homme Sombre le rattrapent. Finalement, cette problématique géographique est semblable chez Molière, car même s'il ne revient pas à la même femme, ce Dom Juan tourne en rond en Sicile, ce qui lui vaut d'être rattrapé par les frères d'Elvire, qu'il a épousée puis abandonnée.

Ce mythe dramaturgique semblait voué à disparaître. Jean Massin, qui a réuni plusieurs textes éponymes, pose la question suivante :

Il y a quand même deux points de vue à bien distinguer. La question de savoir si tel mythe a encore un sens renouvelable pour être utilisé dans la poésie d'aujourd'hui, [...] et la question de savoir si tel héros d'un mythe ancien et caduc, nous pouvons encore l'aimer, vibrer avec lui, et cette question nous intéresse tous.⁹⁴

Dans cet extrait, le critique s'interroge à la fois sur les motivations d'une recreation du mythe, mais aussi sur l'intérêt du public pour un tel personnage. S'agissant de Placoly, nous pouvons en effet nous questionner sur l'intérêt qu'il portât à *Don Juan*, et également sur les éléments qui plairaient au public Antillais.

A la première question, nous trouvons la réponse dans « [l']
Avertissement :

A la question que l'on pourrait poser : pourquoi Don Juan ? il faut répondre : pourquoi pas Don Juan ! Y aurait-il un type humain, pétri de la riche pâte de l'universalité, qui nous échapperait, qui nous dépasserait, ou bien qui serait étranger à notre humanité ?
L'Occident a fait du « thème grave de Don Juan » cet « athée de génie », l'un des centres, peut-être le plus important, des interrogations qui concernent son

94 MASSIN Jean, *Don Juan, textes réunis et présentés, Op. Cit.*, « Présentation par Jean Massin », p. 73

humanisme.⁹⁵

Dans le cadre d'une adaptation littéraire, le processus de création doit être défini, surtout lorsque des critiques tels que Jean Massin ou Jean Rousset⁹⁶ annoncent la mort de *Don Juan*. Pour Placolý, ce personnage est un mythe car il est un prisme à travers lequel nous percevons l'être humain sans détour. Cette universalité – occidentale – se transforme sous sa plume en caricature de l'homme antillais : Don Juan est inconstant envers sa femme, toujours sur les routes, sans le sou mais jouant à l'homme éduqué lorsqu'il s'agit de séduire les femmes, tout en pouvant jurer et frapper son entourage privé, et trompeur dans les affaires comme avec Monsieur Louis. C'est là le portrait que nous-mêmes dressons du genre masculin aux Antilles. Comme toute caricature, l'auteur dénonce cet amalgame et cette dépréciation, pour changer autant le point de vue occidental que le point de vue local sur l'homme. Le rire étant la meilleure arme polémique, il en a donc fait une comédie. C'est pour cela que l'œuvre placolienne appartient au mythe de Don Juan : l'auteur utilise l'universalité du personnage pour montrer les travers de la société antillaise.

C. 1. 2. *Quelles tempêtes ?*

Aimé Césaire s'inspire de Shakespeare : *Une tempête* est inspirée de *La Tempête* de l'auteur anglais. Mais l'auteur martiniquais précise : « adaptation pour un théâtre nègre ». Dans une note portant sur une nouvelle publication de la pièce en 1976 – la première version datant de 1969 -, Césaire écrit :

Décrypter Shakespeare : accoucher// LA TEMPÊTE de la pièce coloniale et colonialiste qu'elle porte en elle ; c'est un fait de la critique littéraire avant d'être une œuvre théâtrale.⁹⁷

95 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, « Avertissement », p. 3

96 ROUSSET JEAN, *Le Mythe de Don Juan*, éditions Armand Colin, 1976, pour la présente édition, 2000, p. 180-181

97 ARNOLD Albert James (sous la coordination de), *Aimé Césaire, Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, édition critique, CNRS éditions/ Présence Africaines éditions, 2013, p. 1271

Victor Bourgy dit de la version césairienne que

...comme dans la célèbre réécriture de la pièce par Aimé Césaire, c'est en tant qu'allégorie de la situation coloniale que la pièce est le plus volontiers examinée et le plus souvent jouée.⁹⁸

Il affirme également que Caliban « est dans la pièce le seul opposant à Prospéro. »⁹⁹ Mais le professeur émérite de Haute-Bretagne qualifie la version césairienne de « réécriture ». Or, le projet du poète martiniquais était clairement annoncé dans ses notes : faire surgir la dimension coloniale de l'intrigue. En déplaçant l'objectif central de Shakespeare – qui était la vengeance de Prospéro pour obtenir réparation – en chant pour la liberté de Caliban – et d'Ariel – il s'agit bien d'une *adaptation* du texte shakespearien, ancré dans les problématiques de la société martiniquaise des années 1960-1970.

Cependant, on retrouve des références au texte originel. A commencer par la demande formulée par Ariel de recouvrer sa liberté ; cette supplique est commune aux deux pièces.

En outre, Prospéro accuse Caliban d'avoir tenté de violer Miranda chez Shakespeare et chez Césaire ; seule la réponse de l'esclave diffère : chez Shakespeare, il l'assume, provoquant même son maître d'avoir espéré une descendance. Chez Césaire, il lui renvoie l'accusation : « Violer ! violer ! Dis donc, vieux bouc, tu me prêtes tes idées libidineuses. »¹⁰⁰ Cette remarque trouve justification dans le fait que Miranda est le seul personnage féminin de la pièce, et que Prospéro est sur cette île depuis tant d'années que l'inceste a pu nourrir ses fantasmes.

Le pouvoir de l'exilé agit de la même manière sur Ferdinand, mais n'en est pas la même cause. En effet, le Prospéro

98 BOURGY Victor, *La tempête*, William Shakespeare, « Commentaire », p. 394, in *William Shakespeare, Œuvres complètes*, édition bilingue, éditions Robert Laffont, 2002, pour la traduction française et l'appareil critique de la présente édition.

99 BOURGY Victor, *La tempête*, William Shakespeare, « Commentaire », p. 392, in *William Shakespeare, Œuvres complètes, Op. Cit.*

100 CESAIRE Aimé, *Une tempête, Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 27

shakespearien reconnaît se livrer aux « sciences occultes », ce qui fait de lui un magicien ; mais chez Césaire, rien ne caractérise ainsi Prospéro. Dans ce cas, la faiblesse du jeune homme résulte sans doute de son jeune âge qui l'empêche de porter un coup à un homme plus âgé que lui.

Le discours de Gonzalo contraste avec celui de Prospéro : chez Shakespeare comme chez Césaire, il aspire à une colonie idéale, où

il n'y aurait
Ni riche, ni pauvre, ni serviteur ; contrat, hoirie,
Borne, limite, agriculture, vignoble : rien ! [...]
Tout serait en commun, produit par la nature...¹⁰¹

Chez Césaire :

Je veux dire que si l'île est habitée, comme je le pense, et que nous la colonisons, comme je le souhaite, il faudra se garder comme de la peste d'y apporter nos défauts, oui, ce que nous appelons la civilisation. Qu'ils restent ce qu'ils sont : des sauvages, de bons sauvages, libres, sans complexes ni complications. Quelque chose comme un réservoir d'éternelle jouvence où nous viendrions périodiquement rafraîchir nos âmes vieillies et citadines.¹⁰²

Le trio Trinculo – Stephano – Caliban joue aussi sur les mêmes thèmes dans les deux pièces, et la scène se clôt sur le chant de Caliban. Mais les images qu'il emploie sont différentes : la version shakespearienne donne à entendre un appel littéral à la liberté, alors que Césaire utilise la métaphore des oiseaux - « quiscal », « colibri » et « Raimier » - pour symboliser la liberté. Ces trois espèces vivant dans les milieux tropicaux, on constate alors que le poète renverse le symbole occidental de la colombe comme allégorie de la liberté, pour en proposer un nouveau, propre aux milieux insulaires tropicaux. Même l'onomatopée « youpi ! » se métamorphose en « ohé ! » dans l'œuvre martiniquaise ; sans doute « youpi » résonnait-il trop de

101 SHAKESPEARE William, *La tempête*, acte II scène 1, v. 140 à 142 [...] v. 148, traduction de l'anglais de BOURGY Victor, in *William Shakespeare, Œuvres complètes, Op. Cit.*, p.445

102 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte II scène 2, p. 40-41

manière occidentale contrairement à « ohé », que l'on retrouve dans les chansons traditionnelles antillaises.

Dans les deux pièces, Prospéro interdit à Miranda de dévoiler son identité à Ferdinand— sûrement car qui connaît un nom possède l'objet ; mais la désobéissance n'est pas du même ressort chez les deux auteurs : Miranda se trahit elle-même dans la version shakespearienne, alors que c'est Caliban qui souffle à Ferdinand le prénom de la jeune fille. Cet acte *a priori* anodin montre plus que de l'opposition chez Caliban : il ne craint pas Prospéro, contrairement au personnage de Shakespeare. Dans les deux cas, Prospéro s'inquiète du personnage farouche lorsque les esprits viennent bénir les fiançailles de Miranda et Ferdinand :

J'en avais oublié l'odieuse conspiration
Du bestial Caliban et de ses acolytes,
Contre ma vie. L'heure décidée pour leur complot
Est proche.¹⁰³

Chez Césaire : « Caliban vit, il conspire, il installe sa guérilla et toi, tu ne dis rien... »¹⁰⁴ L'oubli du maître cause sa colère, qu'il exprime envers lui-même chez Shakespeare, mais qu'il retourne contre Ariel chez Césaire ; l'image du colon dominant n'en est que renforcée.

Enfin, l'épilogue des deux versions est totalement différent : chez Shakespeare, Prospéro a perdu tout pouvoir, et, par des jeux de mots, demande au public de le libérer de « l'île », qui est la scène, en applaudissant ; il devient alors le double de l'auteur, d'autant plus lorsque l'on sait que *La Tempête* fut la dernière œuvre dramaturgique de Shakespeare. Chez Césaire, aucun appel au public, bien que Prospéro soit également seul sur scène. En réalité, il espère l'aide de Caliban pour survivre sur cette île.¹⁰⁵ On peut supposer qu'Aimé Césaire estimait que son

103 SHAKESPEARE William, *La tempête*, acte II scène 1, v. 140 à 142 [...] v. 148, traduction de l'anglais de BOURGY Victor, in *William Shakespeare, Œuvres complètes, Op. Cit.*

104 CESAIRE Aimé, *Une tempête, Op. Cit.*, acte III scène 3, p. 71

105 Voir chapitre II : questions de circularité

personnage ne serait pas crédible, et encore moins apprécié du public, s'il en implorait la pitié comme chez Shakespeare ; c'est donc un nouveau déplacement du propos qu'il a effectué.

Les deux versions se ressemblent, certes, mais jusqu'à un certain point : nous avons évoqué les passages similaires, mais nous en avons relevé les différences. Celles-ci révèlent bien un déplacement de problématiques et de jeux de pouvoirs.

C. 2. D'une langue à l'autre

Toute traduction est une réinterprétation de texte, nous dit l'adage. *La Tragédie du roi Christophe* et *Don Juan* ne font pas exception au proverbe. Mais la version créole de la pièce césairienne se prétend une simple réécriture de l'œuvre originale. Nous tenterons d'éclaircir ce point de vue. Quant à *Don Juan*, les variations semblent nombreuses d'un texte à l'autre, conférant une dimension différente selon la langue de l'auteur. Il s'agit donc d'une *adaptation* en français du texte créole. A partir de ce constat, quelle résonance chacun des textes proposent-ils ?

C. 2. 1 De La Tragédie à la Trajédi

Qu'est-ce qui [justifie les traductions du français au créole], puisque, comme on le sait, les lecteurs du créole sont généralement bien alphabétisés en français ? A cette question, réponse peut être pourtant donnée : parfaire la langue créole.¹⁰⁶

Ce travail participerait donc à la reconnaissance du créole comme langue à part entière. L'ouvrage datant de 2010, il s'inscrit dans cette revendication, qui a donné lieu à l'enseignement du créole et à la création du CAPES dans l'Éducation Nationale française à partir de septembre 2011. Auparavant, la langue antillaise ne bénéficiait pas d'une telle reconnaissance de la part de l'État. Cette action est dans le prolongement du militantisme créoliste, fondé par Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant –

106 ARSAYE Jean-Pierre, « Préface » in *Trajédi Rwa Kristof, une traduction créole de « La tragédie du roi Christophe » d' Aimé Césaire*, CARAÏB EDITIONS, septembre 2010

entre autres.

A la première lecture, le texte se veut fidèle à celui de Césaire, malgré le passage du français au créole. Néanmoins, on relève quelques particularités – peu nombreuses, mais existant tout de même – du texte créole. Cependant, ne maîtrisant pas parfaitement la finesse de la langue régionale martiniquaise, il sera difficile pour le chercheur que nous sommes d'établir des comparaisons. Il nous semblait néanmoins important d'évoquer l'existence de cette version.

C. 2. 2. *Les Don Juan de Vincent Placol*

La première chose que l'on remarque, lorsqu'on se confronte à la version créole, est que les didascalies sont en français. Nous en ignorons la cause – car l'auteur ne nous donne aucune explication à ce sujet -, mais nous pouvons émettre des suppositions : puisque le mythe est universel, il fallait que les indications de mise en scène soient compréhensibles du plus grand nombre pour la diffuser : le créole n'était pas très accessible à l'écrit, car la pièce est contemporaine de la *Défense et Illustration de la Langue Créole*. On voit aussi que les didascalies varient d'une version à l'autre, alors qu'elles sont dans la même langue. Prenons par exemple celle qui ouvre la pièce¹⁰⁷ :

Texte créole

(La nuit, la voiture de Don Juan, sur une mauvaise route de campagne, Sandopi conduit ; Don Juan est enfoncé sur le siège arrière, le visage le plus souvent caché par son chapeau. Toute la première partie de l'acte, il sera énervé, irritable, frisant le caprice.)

Texte français

(La nuit, la voiture de Don Juan, sur une mauvaise route de campagne. Sandopi est au volant ; Don Juan est enfoncé dans le siège arrière, le visage le plus souvent dissimulé par son chapeau. Il est d'humeur sombre.)

107 PLACOLY Vincent, *Don Juan*, acte I scène 1, *Op. Cit.*, p. 9 et 33

Première observation : la didascalie est plus longue dans la version créole que dans la version française, mais elle ne compte que deux phrases contre trois. Le vocabulaire est plus élevé dans la version française : « conduit » devient « au volant » et « caché », « dissimulé ». Nous n'avons pas dans la version française d'indication sur le temps que durera la mauvaise humeur du protagoniste, alors que la version créole précise « toute la première partie de l'acte », autrement dit les deux premières scènes. En choisissant le verbe d'état « être » - « il est » - Placolý transforme un énervement momentané en une caractéristique du personnage français. Joue-t-il ici avec l'image que les étrangers ont des Français, en général, c'est-à-dire peu sympathiques ? Ce ne serait pas surprenant, étant donné qu'il s'amuse avec les caricatures.

Quant au personnage créole, il l'infantilise quelque peu avec le complément circonstanciel de manière « frisant le caprice ». Et la raison de cet état est qu'il n'aime pas être contrarié dans ses projets. On retrouve dans cette caractéristique le personnage de Molina qui lève la main sur Catalinon lorsque ce dernier l'avertit des dangers qu'il encourt. La didascalie précisant cette action disparaît totalement dans la version française de Placolý. Ce geste est-il alors représentatif d'une culture, où les tempéraments seraient-ils davantage emportés, comme en Espagne ou aux Antilles ? Ou bien s'agit-il encore une fois d'un jeu caricatural de la part de l'auteur ? Nous dirons un peu des deux, car il est vrai qu'aux Antilles, le rapport au toucher est moins solennel qu'en France. Quoiqu'il en soit, les didascalies, bien qu'écrites dans la même langue, sont différentes.

Qu'en est-il du texte ? Nous n'étudierons pas les deux versions mot-à-mot, mais quelques différences sont évidentes. Tout d'abord, les types de phrase changent selon la version. Ainsi, « Disk la réyé ? » devient : « Il me semble que ton disque-là, il a

un problème. »¹⁰⁸ La question est reformulée en supposition déclarative. Ou encore : « **Elmire** : - Oui cé moin ! Es-ce ou ka songé moin toujou ? » devient : « **Elmire** : - C'est bien moi. Tu te souviens de moi. »¹⁰⁹

La réplique française est composée de deux phrases déclaratives, quand nous avons une exclamative et une interrogative en créole. Les types de phrase sont reconnaissables par la ponctuation ; or, celle-ci indique un ton au comédien. Dans les exclamatives et les interrogatives, le ton est ascendant, que l'on reproduit par un son plus aigu. Dans les déclaratives, le ton monte pour redescendre, donnant au propos une nuance plus affirmée. Soit la langue créole est plus propice à exprimer des émotions, par son accentuation naturelle, contrairement au français, soit le texte français révèle des personnages plus effacés, moins substantiels qu'en créole. Cette hypothèse est légitime par la localisation de la pièce : le texte créole ancre franchement l'action en Martinique :

Elmire : - Si ou oué papa moin épi maman moin téka oué moin pasé en tout grand chimin matinik ka chéché mari moin...

Alors que le texte français est plus vague :

Elmire : - Ah ! si mon père et ma mère me voyaient comme je suis aujourd'hui, en train de parcourir tous les chemins du pays à la recherche de mon mari...¹¹⁰

Une autre localisation est précisée dans le texte créole : « **Don Juan** : - [...] Nou kaï pati Guadeloupe demain. » En français : « **Don Juan** : - [...] Nous prendrons l'avion demain. »¹¹¹ L'ancrage caribéen justifie l'emploi du créole, qui en est la langue régionale, mais limite également l'interprétation du personnage. *A contrario*, le choix de ne pas préciser le lieu exact de l'action en français lui confère une caractéristique plus

108 PLACOLY Vincent, *Don Juan*, acte I scène 1, *Op. Cit.*, p. 9 et 33

109 *Ibid.*, acte II scène 5, p. 23 et p. 48

110 PLACOLY Vincent, *Don Juan*, acte II scène 1, *Op. Cit.*, p. 18 et p. 43

111 *Ibid.*, acte III scène 1, p. 26 et 52

universelle, qui offre au personnage de Placolý une inscription dans la tradition de Don Juan.

Enfin, une dernière différence apparaît : l'acte III du texte créole propose quatre scènes, contre six dans la version française. La tradition européenne veut que l'on change de scène à chaque changement de personnage ; Placolý s'y applique. Peut-être le peu de temps imparti à l'auteur pour créer cette œuvre ne lui a-t-il pas permis de s'attarder sur ce genre de détails.

Une autre explication est plausible : la structure de l'acte III peut se permettre de ne pas respecter cette division traditionnelle. En effet, la scène 4 ouvre sur l'arrivée de Lizadie, qui vient prévenir Don Juan de l'arrivée imminente de L'Homme Sombre, qu'elle considère comme un « dorlis » ; il ne s'embarrasserait donc pas à frapper aux portes pour entrer. Pourtant, il le fait. Mais ayant été annoncé par la Tante de Sylvanise, l'entrée du personnage est logique ; on peut donc se passer d'une didascalie scénique supplémentaire. Cependant, la tirade finale de Sandopi questionne, car il s'était retiré dans la cuisine, puis revient décrocher le téléphone une fois que Don Juan a quitté la scène, emporté par L'Homme Sombre. L'action est tout de même perturbée par ces allers-et-venues. Deux éléments font néanmoins lien : le fait que Sandopi reprenne la conversation avec Elmire - laissée en suspens par Don Juan - et le fait qu'il laisse lui-même en suspens la disparition de son maître, qui serait simplement couché : « i monté dômi... moin trouvé i pa té trè datak. »¹¹²

Les textes de notre corpus sont riches de références : se répondant entre elles, entre les différents auteurs, et s'inscrivant dans un patrimoine littéraire euro-caribéen, les explorations que nous avons proposées ne sont que des prémices à l'analyse intertextuelle des pièces de Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent

112 PLACOLY Vincent, *Don Juan*, acte I scène 1, *Op. Cit.*, acte III scène 4, p. 32

Placol. Mais elles nous éclairent sur la justesse du travail de comparaison, que nous devons à présent vérifier d'un point de vue politique et d'en mesurer les limites.

CHAPITRE 2 : DES AUTEURS EN TRAVERS DE LA SOCIETE

Aimé Césaire, Victor Hugo et Vincent Placol sont trois intellectuels incompris. Cette incompréhension a des origines diverses. Pour Hugo, on se questionne sur sa versatilité politique ; on reproche à Césaire de ne pas avoir été aussi ferme en politique qu'en littérature ; et, au sujet de Placol, son discours n'a plus, ou très peu, de prise en Martinique. En réalité, il s'agissait, pour le gouvernement français, de faire taire la voix de ces hommes qui ne comprenaient rien, ou pas grand-chose, à la politique, et qui osaient déformer l'esthétique littéraire héritée du classicisme.

Cependant, Victor Hugo est reconnu aujourd'hui comme *le* plus grand auteur français. Les huées qu'il a subi lors des premières de ses pièces se sont vite dissipées à la lecture des *Misérables*. Son engagement politique, dès *Le Dernier jour d'un condamné*, en 1829, s'affirme du côté du peuple : en blâmant la peine de mort, il accuse l'État d'injustice car elle ne condamne que les plus démunis. Cette position s'affirmera lors de son exil. Il faut reconnaître que le XIXe siècle est sujet aux troubles politiques ; la Première République a échoué, tout comme l'empire napoléonien, et la Restauration amène le retour de la monarchie, retour très contesté et déstabilisé en 1848. Puis la guerre contre la Prusse donne un nouveau visage politique à la

France.

Le XXe siècle n'est pas en reste. Les deux Grandes Guerres Mondiales dessinent le paysage interne en Europe de la première moitié du siècle, tandis qu'à l'extérieur, les colonies réclament l'indépendance. C'est dans ce contexte qu'Aimé Césaire fait ses premières armes à Paris, avant de revenir en Martinique. Vincent Placol, né l'année de la Départementalisation, grandit dans un contexte a priori post-colonial, où subsiste encore la ségrégation raciale.

Ces trois auteurs ont donc traversé des siècles de troubles. Mais ils ne se contentent pas d'en être spectateurs : ils se positionnent, chacun à leur manière, contre les gouvernements en place. Ils deviennent donc gênants pour l'État français. C'est pour cela que l'homme politique et l'intellectuel, même si ce terme est anachronique en ce qui concerne Hugo, ne font qu'un.

A. Des intellectuels gênants

Comment oublier François Bayrou, homme de lettres reconnu, grand lecteur de Césaire paraît-il qui, ministre de l'Éducation, céda devant les honteuses pressions pour qu'on enlève le « Discours sur le colonialisme » des œuvres à étudier pour le bac ?¹¹³

Écrit un journaliste au lendemain de la mort de l'ancien député-maire. Cet anonyme rappelle toute la censure dont l'auteur a été victime, allant de l'« omission » de ses œuvres dans l'Éducation Nationale au refus de diffuser ses discours à la télévision. Pourtant, le leader de la Négritude connut une renommée littéraire mondiale. L'Afrique, à travers Senghor, lui a ouvert les bras ; la Guyane, grâce à Damas, le rencontra très tôt, et les Afro-américains se sont inspirés de sa pensée dans leur lutte pour la justice sociale. Mais son discours n'en demeurerait pas moins gênant. En effet, le gouvernement français avait de quoi s'offusquer, lorsqu'il dit : « le fascisme, le vrai celui-là, est à nos

113 Article « SARKOZY, la DROITE et CESAIRE », in *Révolution Socialiste* n° 965, supplément spécial Aimé Césaire, juin 2008

portes, menaçant d'emporter de Gaulle lui-même... »¹¹⁴. Ses revendications régulières, cherchant à mener la Martinique vers l'autonomie, ont donné l'image d'un anti-Français de l'autre côté de l'Atlantique. « Le grave est que « l'Europe » est indéfendable. » affirme-t-il dans les premières pages du *Discours sur le colonialisme*¹¹⁵. Même s'il s'est gardé de « tomber dans le racisme noir », et qu'il est resté « avec le Blanc [...] dans un respect mutuel »¹¹⁶, il n'en a pas moins pris les armes pour pointer du doigt les défaillances du gouvernement français à l'égard du statut départemental de la Martinique. En 1950, année marquée par la rébellion récurrente du maire de Fort-de-France contre la France, il demande la parole dans la discussion au sujet du projet de loi visant à limiter la liberté d'expression et les droits civils dans l'Union française – c'est-à-dire les colonies. Obtenant le droit de s'exprimer douze jours plus tard, il en profite pour dénoncer les abus des forces de l'ordre envers les populations indigènes. Les réactions des parlementaires, hormis pour certains gauches extrémistes, sont injurieuses.

Prenons en exemple le dialogue suivant :

Marcel Poimboeuf : Que seriez-vous sans la France ?
 Aimé Césaire : Un homme à qui on n'aurait pas essayé de prendre sa liberté.
 Paul Theetten : C'est ridicule.
 Paul Caron : Vous êtes un insulteur de la patrie.
 A droite : Quelle ingratitude !
 Maurice Bayrou : Vous avez été bien heureux qu'on vous apprenne à lire !
 Aimé Césaire : Ce n'est pas vous, monsieur Bayrou, qui m'avez appris à lire. Si j'ai appris à lire, c'est grâce aux sacrifices de milliers et de milliers de Martiniquais qui ont saigné leurs veines pour que leur fils aient de l'instruction et pour qu'ils puissent les défendre un jour.¹¹⁷

Ou encore lors de la publication de la revue *Tropiques*, d'avril 1941 à septembre 1945, revue qui se proposait comme

114 Article « Danger fasciste » in *Le Progressiste*, 14-21 février 1959

115 CESAIRE Aimé, « Discours sur le colonialisme », *Poésie, théâtre essais et discours*, 1950, éditions CNRS - Présence Africaine, 2013, p. 1448

116 CESAIRE Aimé, *Nègre je suis, nègre je resterai, entretiens avec Françoise Vergès*, éditions Albin Michel « itinéraire du savoir », 2005, p. 28

117 *Annales de l'Assemblée nationale*, 15 mars 1950

réponse aux problèmes antillais « face à une situation coloniale aggravée par le blocus militaire et la montée de l'hitlérisme en Europe. »¹¹⁸

A. 1. La censure d'un dictateur à l'autre

Dans ce régime de Vichy, le Lieutenant de Viasseau Bayle, chef du service d'information, refuse aux césairiens une relance de *Tropiques*, estimant la

revue révolutionnaire, raciale et sectaire, [...] [donnant] le signal de la révolte contre une patrie qui a été pour eux une si bonne patrie.¹¹⁹

Sous le régime de Vichy, la Martinique voit la suppression de son Conseil Général en 1940, au profit d'un Gouverneur aux pleins pouvoirs. Même les Conseils Municipaux sont dissous. Les villes sont dès lors gérées par des békés, propriétaires de plantations. Au-dessus de ces élus est nommé l'Amiral Robert. Bras droit du président Pétain, il applique à la lettre le régime de Vichy. La radio devient le principal média de propagande dès 1941, jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Le système éducatif est également revu, formant davantage d'élèves aux métiers manuels quand la scolarisation dans le secondaire diminue. Il est plus facile d'endoctriner une jeunesse ouvrière, peu cultivée, qu'une jeunesse intellectuelle. En parallèle, deux moyens sont employés pour réduire les protestations :

- Le régime sanitaire et social est avantageux ;
- Des festivités sont organisées sur toute l'île.

Le pain et les jeux sont distribués. Mais les Martiniquais ne s'en contentent pas. Aussi, pour assurer la paix, l'Amiral Robert met-il en place un régime policier répressif, s'appliquant à tous les opposants de la III^e République. La colonie subit la même

118 MENIL René, « Pour une lecture critique de *Tropiques* », octobre 1973, in *Tropiques 1941-1945*, in *Tropiques 1941-1945*, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978, p. XXXI

119 « Lettre du Lieutenant de Viasseau Bayle, chef du service d'information, au directeur de la revue *Tropiques*, Fort-de-France, le 10 mai 1943 », in *Tropiques 1941-1945*, éditions Jean-Michel Place, 1978, « Documents annexes », p. XXXVII-XXXVIII

politique pétainiste qu'en métropole, provoquant un retour en arrière dans les rapports sociaux : un peu moins de cent ans après l'abolition de l'esclavage, les békés reprennent le pouvoir, et les « nègres » souffrent.

A. I. I. *Tropiques, une revue résistante*

C'est dans ce contexte que la revue *Tropiques* paraît. De 1941 à 1945, les auteurs résistent au totalitarisme en rappelant à leurs camarades les richesses écologiques, intellectuelles et fraternelles de la Martinique. Les articles détournent ainsi le débat politique en se concentrant les premières années sur la faune et la flore de l'île :

Ces différentes figures de rhétorique, en des lieux déterminés des textes, étaient destinés dans le contexte politique du moment, avec un clin d'œil en direction du lecteur antillais, à exprimer la pensée des écrivains tout en la masquant aux yeux des autorités de Vichy.¹²⁰

Ou comme le dit Aimé Césaire : « La revue est née à une époque particulièrement ingrate, dans des conditions politiques dangereuses... »¹²¹ Elle a pour vocation de donner une image plus positive de la Martinique dans un contexte fasciste, mais aussi de véhiculer une forme d'opposition à l'extrémisme. Aimé Césaire exprime cette volonté dès la « Présentation » de la revue, dans le premier numéro du 1er avril 1941 :

Où que nous regardions, l'ombre gagne. L'un après l'autre les foyers s'éteignent. Le cercle d'ombre se resserre, parmi des cris d'hommes et des hurlements de fauves. Pourtant nous sommes de ceux qui disent *non* à l'ombre. Nous savons que le salut du monde dépend de nous aussi. Que la terre a besoin de n'importe lesquels d'entre ses fils. Les plus humbles.¹²²

L'ombre, métaphore des bottes nazies, crée deux clans :

120 MENIL René, « Pour une lecture critique de *Tropiques* », octobre 1973, in *Tropiques 1941-1945*, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978, p. XXXI

121 « Entretien avec Aimé Césaire par Jacqueline Leiner », in *Tropiques 1941-1945*, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978, p. V

122 CESAIRE Aimé, « Présentation », *Tropiques* n°1, avril 1941, in *Tropiques 1941-1945*, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978, p. 6

celui des victimes, dont on entend les « cris », et celui des bourreaux, qui poussent des « hurlements de fauves ». Au milieu de ce massacre survivent des résistants. Le « nous » désignent les rédacteurs de la revue, dont les trois principaux sont Aimé et Suzanne Césaire, son épouse, et René Ménil. Les autres collaborateurs interviennent ponctuellement. Ces trois rédacteurs rejoignent « ceux qui disent *non* à l'ombre », autrement dit les résistants au pétainisme. Le deuxième pronom personnel « nous » devient inclusif : il s'agit autant des collaborateurs de *Tropiques* que des résistants. D'où l'assertion suivante qui se lit comme un appel à la résistance, peu importe le degré d'action. Aimé Césaire se détache ici de son combat *nègre* pour un combat au nom de l'humanité. On peut s'étonner, à la lecture de cette présentation, que la revue ne fut pas censurée dès le premier numéro, car Aimé Césaire, professeur de Lettres, distribuait et lisait *Tropiques* à ses élèves. Son influence est telle que les autorités tentent de le forcer à démissionner de son poste de professeur au lycée Schoelcher.

Quand René Ménil évoque les « figures rhétoriques », il ne s'agit pas seulement de figures de style, mais aussi de témoigner d'un travail d'autrui pour mieux rendre compte du malaise local. Ainsi, les travaux de Léo Frobenius font sujet d'un article de Suzanne Césaire, dans lequel elle vante les mérites de cet homme à multiples facettes : « historien, archéologue, ethnologue ; ce n'est pas assez dire : poète. »¹²³

Ce scientifique a mené des recherches sur le concept de Païdeuma, que la rédactrice définit ainsi :

L'homme n'agit pas, il est agi, mû par une force antérieure à l'humanité, une force assimilable à la force vitale elle-même, la Païdeuma fondamentale.¹²⁴

123 CESAIRE Suzanne, « Léo Frobenius et le problème des civilisations », *Tropiques* n°1, avril 1941, in *Tropiques*, 1941-1945, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978, p. 27

124 *Ibid.*

L'étude portait sur les expériences de Frobenius en Afrique – on retrouve ici le concept de négritude – pour parvenir à la conclusion suivante : « L'histoire de la civilisation humaine, c'est l'histoire des transformations du sentiment de la vie. »¹²⁵

De cette conclusion scientifique, Suzanne Césaire formule une conclusion révolutionnaire :

Et telle est la fécondité de cette admirable doctrine qu'elle pose à chacun de nous des problèmes immédiats auxquels il est impossible de se dérober sans lâcheté. [...] Ici aussi, se joue le drame entier.¹²⁶

L'explication du titre de la revue est donnée par René Ménénil :

Qui parle ici ? - Des Martiniquais, vivant sur la ligne des Tropiques, entre les deux Amériques, partageant avec la France les chances de sa culture impériale, et qui s'interrogent aujourd'hui sur leur destin, à l'heure où la civilisation occidentale se révolutionne pour rattraper la vie qui l'avait dépassée. Des gens qui ont derrière eux trois siècles de Récitation et qui toujours vinrent aux assises de la Culture les mains vides, n'ayant jamais rien fait. Nous avons LU la culture des autres. Les plus sots d'entre nous prennent pour de la culture les textes qu'ils ont appris en classe et croient que la culture est chose qui se passe dans la mémoire.¹²⁷

Cet extrait présente le destinataire de la revue - les Martiniquais – et son objectif – leur offrir leur propre culture. La raison de cette action semble évidente : la politique de l'Amiral Robert repose sur l'abrutissement de la population par le système éducatif – faisant des Martiniquais des sujets obéissant au régime - et le retour de la domination blanche. *Tropiques* va à contre-courant de cette politique, en voulant éduquer la population par l'appropriation de sa culture – ce qui lui permettra, *in extenso*, l'appropriation de soi. Pour que cela soit rendu possible, les Martiniquais sont invités à oublier ce qu'ils ont appris dans leur scolarité, afin de se redéfinir non pas en opposition au système

125 *Ibid.* p. 35

126 *Ibid.* p. 36

127 MENIL René, « Naissance de notre art », *Tropiques* n°1, avril 1941, in *Tropiques*, 1941-1945, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978, p. 59

colonial, mais *en-dehors* de ce système ; autrement dit, ils doivent briser leurs chaînes et se reconstruire. L'art y joue un rôle essentiel : imposer une esthétique revient à s'imposer au monde. Or, en 1941, René Ménil reconnaît qu'il n'y a pas encore d'art antillais :

Nous présentons les œuvres futures qui seront valables par une originalité unique. Nous entrevoyons quels seront nos poèmes une fois rejetées les entraves de notre imagination refoulée. Nous étudions déjà les moyens de leur réalisation. Mais tout cela n'est pas encore de l'art. Ce n'est que de la réflexion sur l'art. [...] Nous travaillons au passage de la critique d'art à l'art.¹²⁸

La gestation de l'art se fait en plusieurs étapes :

- La sensibilité qui donnera cette « originalité unique »,
- Les premières versions des poèmes,
- La manière dont on pourra les organiser et les publier.

C'est seulement après ce travail de préparation que l'art antillais trouvera son esthétique propre, qui lui vaudra une reconnaissance sur la scène mondiale.

Bien sûr, ce propos est contestable dans la mesure où les Antilles ont produit des œuvres appartenant à ce que l'on a appelé l'art amérindien, mais cet art exista avant la colonisation et perdura les premiers temps. Il ne trouve donc plus de résonance dans l'actualité coloniale.

Ces trois articles portent des revendications révolutionnaires qui vont au-delà du régime de Vichy : c'est une vraie critique de l'empire colonial que l'on y observe. Malgré les « figures de rhétorique » annoncées par René Ménil, le Vaisseau Bayle a su lire entre les lignes. C'est pour cela qu'il s'opposa à la parution d'une nouvelle revue dans sa lettre du 10 mai 1943. Cependant, l'intelligence du lieutenant ne l'empêche pas de tenir des propos colonialistes :

Mettons de côté ce qu'il y a de choquant à voir des

fonctionnaires, non seulement salariés de l'État français, mais ayant atteint un haut niveau de culture et une place de premier rang dans la société, prétendre donner le signal de la révolte contre une patrie qui a été précisément une si bonne patrie.¹²⁹

Ce discours nous renvoie au rejet de cette culture française que les Martiniquais ont apprise lors de leur scolarité. Le colonialisme apparaît dans la formule « une si bonne patrie ». En effet, puisque les rédacteurs ont pu faire des études grâce à des bourses d'état, ils devraient être redevables à la France au lieu de la contester.

Même si l'amiral Robert est défait de ses fonctions en 1943 au profit du régime gaulliste, la censure et les répressions policières sont toujours de vigueur, comme en témoigne Aimé Césaire :

Une véritable atmosphère de terreur règne dans cette île pacifique, par la volonté d'un homme qui se vante d'être soutenu par le ministre de l'Intérieur M. Jules Moch. [...] C'est pourquoi je demande au gouvernement de bien vouloir accepter la discussion de mon interpellation s'il ne veut pas avoir l'air de se dérober, ce qui à nos yeux apparaîtrait comme un aveu de complicité.¹³⁰

Parce qu'Aimé Césaire fut longtemps la victime de la mauvaise foi française, maintenant la Martinique comme colonie sous statut de département - « moyen grossier de [l']écarter du pouvoir sous couleur de [le lui] confier »¹³¹ - il fut aussi largement critiqué par ses contemporains politiques, lui reprochant son universalisme naïf et un verbe qui « n'avait plus le pouvoir de transformer le monde »¹³². Isolé en politique malgré les apparences, surprotégé par ses partisans qui évitaient de

129 « Lettre du Lieutenant Vaisseau Bayle, chef du service d'information, au directeur de la revue Tropiques, Fort-de-France, le 10 mai 1943, document annexe in *Tropiques, 1941-1945*, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978, p. XXXVII-XXXVIII

130 « Demande d'interpellation à l'Assemblée nationale sur les événements du 6 février 1948 à Fort-de-France », Intervention à l'Assemblée nationale d'Aimé Césaire, séance du 16 mars 1948, in *Aimé Césaire, Écrits politiques, 1935-1956*, série dirigée par Édouard de Lépine et René Hénane, éditions Jean-Michel Place, 2016, p. 149

131 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, 1963, éditions Présence africaine, acte I scène 1, p. 21

132 CONFIAnt Raphaël, *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*, ed. Stock, 1993, p.19

l'exposer, grandeur littéraire décadente, Aimé Césaire devient petit à petit l'intellectuel enfermé dans son bureau de la mairie – selon Raphaël Confiant - jusqu'à se retirer en 2001 au profit de son successeur, Serge Letchimy.

On lui reproche également – le présent signale que cet argument est toujours en vigueur – d'utiliser un verbe trop difficile d'accès à la compréhension. Pourtant, ainsi que le souligne Euzhan Palcy, le *Cahier d'un retour au pays natal* est très connu en Afrique :

Je suis allée en Afrique quand je réalisais les films (sur Aimé Césaire). J'ai rencontré des gens du peuple. Vous dites « Aimé Césaire » et ils répondent : « Mais oui, le *Cahier d'un retour au pays natal* ! » J'ai rencontré des jeunes gens sur un marché à Dakar, qui m'ont cité des passages, juste comme ça, du *Cahier*. Ils ont étudié Césaire à l'école.¹³³

La réalisatrice, dans le souci de diffuser la pensée césairienne au jeune public martiniquais, consacre au poète un documentaire en trois épisodes : *Aimé Césaire, une voix pour l'histoire*. Il est vrai que les jeunes Martiniquais du XXI^e siècle, malgré la profusion des médias, connaissent mal ou pas du tout l'œuvre de Césaire. Aussi ne nous étonnons pas, lorsque l'on demande à un collégien ce qu'il sait de lui, de l'entendre répondre : « C'est lui qui a construit l'aéroport ». Pourtant, Aimé Césaire n'est plus censuré, comme dans les années 70, ainsi qu'en témoigne toujours Euzhan Palcy : « Et j'entendais parler de cet homme politique qui avait été interdit de radio et de télévision. »¹³⁴ Ou encore : « Le « Discours sur le colonialisme » de Césaire circulait sous le manteau. »¹³⁵ dixit Vincent Placolý. La censure s'applique à Césaire car ses œuvres sont jugées illégales, d'après les lois de 1950 :

133 PALCY Euzhan , « Césaire, Une parole vivante, essentielle », in *Césaire et nous, une rencontre entre l'Afrique et les Amériques au XXI^e siècle*, textes réunis par Tshitenge Lubabu Muitubile K., éditions Cauris, 2004, p. 51

134 CESAIRE Aimé, *Discours sur le Colonialisme*, Op. Cit .p. 46

135 PLACOLY Vincent, « La Maison dans laquelle nous avons choisi de vivre, in *Tranchées*, numéro Hors-série Vincent Placolý, Janvier 1993

limitant la liberté d'expression et des droits civils dans l'Union française, et frappant de lourdes peines ceux qui se sont rendus coupables d'atteinte au moral de l'armée et de la nation.¹³⁶

Cependant, la Martinique au XXI^e siècle ne subit aucune pression autoritaire. Pourquoi, dans ce cas, l'extrait suivant n'a-t-il pas davantage de résonance ? :

Donc, camarade, te seront ennemis – de manière haute, lucide et conséquente- non seulement gouverneurs sadiques et préfets tortionnaires, non seulement colons flagellants et banquiers goulus, non seulement macrotteurs politiques lèche-chèques et magistrats aux ordres, mais pareillement et au même titre, journalistes fielleux, académiciens goîtreux endollardés de sottises [...] et d'une manière générale, tous ceux qui, jouant leur rôle dans la sordide division du travail pour la défense de la société occidentale et bourgeoise, tentent de manière diverse et par division infâme de désagréger les forces du Progrès – quitte à nier la possibilité même du Progrès – tous suppôts du capitalisme, tous tenants déclarés ou honteux du colonialisme pillard, tous responsables, tous haïssables, tous négriers, tous redevables désormais de l'agressivité révolutionnaire.¹³⁷

Aujourd'hui devenu héros national post-mortem, on peut dès lors se demander ce qu'il avait de si dangereux pour que l'on bâillonne son verbe.

A. 1. 2. « Portrait d'un dictateur » ou la censure des révolutionnaires

Qu'en est-il pour Vincent Placolý ? En 1972, ce dernier est menacé de mutation dans l'hexagone à cause de ses engagements politiques. Le Groupe Révolution Socialiste (G.R.S.) fondé une année auparavant, dont il fut l'un des dirigeants, mène des actions virulentes contre le pouvoir blanc en place, telles que des manifestations suite à la fermeture d'une usine au Marin. En parallèle, il crée l'Association pour la Liberté d'Expression à la Radio Télévisions (A.L.E.R.T.E.). Pendant quelques mois, il réussit même à lancer une radio-pirate sur les ondes

136 TOUMSON Roger et Simonne, *Aimé Césaire le nègre inconsolé*, biographie, éditions Vents des îles, Fort-de-France, et Syros, Paris, 1993, p. 133-134

137 CESAIRE Aimé, « Discours sur le colonialisme », *Poésie, théâtre essais et discours*, 1950, éditions CNRS - Présence Africaine, 2013, p. 1461

martiniquaises, dénonçant le totalitarisme et l'apartheid menés par le gouvernement français à l'égard des Martiniquais. Ses luttes lui ont valu une surveillance exiguë de ses déplacements, de nombreuses gardes à vue et une menace d'exil. Mais il fut sauvé par ses partisans, qui le défendirent dans tous ses combats. Au départ, Vincent Placolý, tout comme Césaire, était destiné à l'enseignement, mais voyant son peuple sous le joug de la répression policière, l'opposition révolutionnaire devint pour lui une évidence. Heureusement, il obtint gain de cause à chaque procédure judiciaire.

Outre la traversée temporelle, Vincent Placolý a effectué une traversée géographique. La Négritude étant déjà affirmée comme trouvant ses racines identitaires en Afrique, il fallait désormais proposer une avancée, un avenir. Pourquoi pas un sixième continent, pour reprendre le nom du groupe dont le chanteur Kali faisait partie, qui relierait l'arc caribéen aux terres américaines ? En tout cas, sa production littéraire prouve cette volonté politique de rassembler tous les anciens dominés au sein d'une même revendication politique : l'indépendance. Il refusa de mener une carrière en France, de peur de tomber dans la faiblesse de l'intégration, ainsi que le rappelle Rita Christian :

There may well have been a time when Placolý thought of leading a successful life in France, not because he feared that he would have been degenerated into a Marcel Gonstran, but due to the capacity of potential failure in all of us, he was determined to avoid failures – prevent them by « integration » that he would later accomplish by « independence ». ¹³⁸¹³⁹

Quand Césaire démissionne du Parti Communiste pour fonder le Parti Progressiste Martiniquais, Placolý est alors âgé de

138 RITA Christian, « Colonialism, migration, exile and alienation in Vincent Placolý *La vie et la mort de Marcel Gonstran* », in *Vincent Placolý : un écrivain de la décolonisation*, sous la responsabilité de Jean-George Chali et Axel Arthéron, ed. Ibis Rouge, 2014, p. 66

139 « Il fut peut-être un temps où Vincent Placolý songea à mener une brillante carrière en France, non parce qu'il craignait de se voir devenir aussi dégénéré que Marcel Gonstran, mais à cause de cette caractéristique d'échec potentiel propre à chacun de nous ; or, il se refusait toute forme d'échec – en les protégeant de l'« intégration », notion à laquelle il préférera plus tard « indépendance. » traduit par COLLOMB-CLERC Julie

dix ans. Il est collégien lorsque éclatent les événements de décembre 1959, mettant la Savane de Fort-de-France à feu et à sang, dont l'origine fut – une nouvelle fois – une bavure policière. Il a à peine dix-huit ans lors du procès de l'Ojam en 1963, auquel Aimé Césaire dira :

Dans notre génération, nous avons eu des réactions qui sont très semblables à celles auxquelles nous assistons à l'heure actuelle, et je crois que c'est la tâche de chaque génération de reconsidérer le problème et c'est un peu ce que ces jeunes gens ont fait...¹⁴⁰

Rappelons à ce propos qu'un groupe de cette organisation s'en sépara pour fonder le GRS.

Placolyl a donc grandi et mûri dans un contexte politique conflictuel, où la domination blanche faisait toujours des ravages malgré la départementalisation, et où ses compatriotes peinaient à gagner leur vie. C'est là qu'il prend le contre-pied de Césaire : au lieu de considérer le Blanc dans un « respect mutuel », éloignant ainsi les Martiniquais de l'autonomie tant rêvée, il choisit de s'adresser aux opprimés des colons blancs pour fonder une seule unité d'action :

Le GRS, au travers de la construction du Parti révolutionnaire, et dans les classes dans nos pays, veut être un instrument de lutte pour le renversement de l'ordre impérialiste. Prolétaires de la Martinique et de la Guadeloupe, paysans pauvres, lycéens et étudiants, intellectuels révolutionnaires, il est temps de mettre un terme aux exactions capitalistes et colonialistes dans nos pays.¹⁴¹

Ainsi s'adresse-t-il aux victimes du capitalisme, centrant le problème sur une question de classe, et non plus d'un point de vue racial. En effet, l'IVe Internationale, représentant la classe ouvrière, s'oppose à la classe possédante. Par ces revendications se profile l'indépendance tant rêvée des Antillais, par le pouvoir

140 DE LEPINE Édouard et HENANE René, Témoignage d'Aimé Césaire au procès de l'Ojam, audience du 29 novembre 1963 au tribunal correctionnel de la Seine, in *Aimé Césaire, Écrits politiques, 1957-1971*, série dirigée par, éditions Jean-Michel Place, 2016, p. 198

141 DE LEPINE Édouard et PIERRE-CHARLES Phillipe, *Manifeste public du parti Groupe Révolution Socialiste*

du peuple dans une dictature prolétaire : le peuple doit rester armé, conduire une révolution permanente afin de parvenir à une vraie démocratie :

Dévoiler le monde, l'appréhender derrière les fausses évidences, dénoncer les mensonges séculaires, établir les responsabilités, telle est la perspective « révolutionnaire » que Placolý se donne. « Si nous ne voulons pas que le ciment des villes aujourd'hui nous ferme la bouche, dit-il, nous devons d'abord chercher en nous-même [...] de quoi irriguer un geste différent – et j'irais même jusqu'à dire un geste différent – ensuite de ceux qui nous sont proches, accepter les ponts de fraternité sociale. (Cité dans Desportes, 1991).¹⁴²

La fraternité sociale prônée par l'auteur dépassera les frontières françaises, puisqu'il prendra parti à la Dominique pour Desmond Trotter, menacé d'exécution à cause de son appartenance à l'opposition dominicaine. Jean-Georges Chali montre que l'exemple absolu pour Placolý était Che Guevara, militant à toute heure et en tout lieu pour l'indépendance de son pays.¹⁴³ Dans un contexte où les forces de l'ordre représentent la répression dans les grèves ouvrières contre les békés dans les années soixante-dix, le GRS s'est ligué du côté des ouvriers, dans l'espoir d'une reconquête de leur humanité à part entière. Face à ces revendications sur paysage sanguinaire, Vincent Placolý, refusant l'appartenance au territoire français, a bien failli être banni de son pays. Plus grave encore : il était même considéré de mauvaise fréquentation pour d'autres partis indépendantistes martiniquais :

son nom figurait sur une liste de gens à qui il était interdit de parler pour les jeunes militants d'une autre organisation anticolonialiste.¹⁴⁴

142 SOURIEAU Marie-Agnès, « Dramaturgie et histoire : la construction de *Dessalines* de Vincent Placolý, in *L'Annuaire théâtral* n°28 : « Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles », revue québécoise d'études théâtrales, automne 2000

143 CHALI Jean-Georges, *Vincent Placolý, un créole américain*, éditions Desnel, collection Anamnésis, 2008, p. 20

144 PIERRE-CHARLES Philippe, « Au nom de tes amis de combat », discours fait à Sainte-Anne, le 14 janvier 1996, in *Commémoration du cinquantième anniversaire de Vincent Placolý*, novembre 1997, p. 7

C'est dans ce contexte qu'il rédige un supplément à la revue *Révolution Socialiste* intitulé *Portrait d'un dictateur*¹⁴⁵. Le destinataire du texte est Michel Renard, alors maire du Marigot. Le texte contient trois parties : 1. Réalité de la terreur ; 2. Le citoyen Renard ; 3. Le pickpocket de l'histoire. Ces parties nous permettent un constat de forme et un constat de fond : Vincent Placolý maîtrise le discours oratoire, car le schéma de son texte en suit les étapes – c'est la forme – et il utilise la rhétorique pour critiquer la gouvernance de Michel Renard – c'est le fond.

L'exorde, cet appel à l'attention du lecteur, est en quatre paragraphes – le premier situant le jour des méfaits, le dimanche des Rameaux – les trois autres narrant chacun l'agression d'un partisan du G.R.S. : André Pérault, un certain Boléro et Sonson Cochon, dans la commune du Marigot. La symbolique de ce jour de célébration chrétienne est notable : dans la liturgie catholique, c'est le jour où Jésus, conscient de l'imminence de sa mort, entre malgré tout à Jérusalem. C'est un acte sacrificiel que l'on célèbre, au nom de la diffusion de la « Bonne Nouvelle ». L'arrivée des Révolutionnaires Socialistes au Marigot pour distribuer leur tract peut se voir comme une évangélisation politique. Puis, Placolý nomme les « chefs » des criminels, pour mieux les dénoncer, ainsi que leur métier.

Il fait alors la transition pour arriver à son argument :

Ils représentent en fin de compte la lie de la population ouvrière, celle qui reste toujours au fond du magma social, quand un ordre historique disparaît pour être remplacé par celui de l'équilibre social et de l'indépendance, fondé sur le travail réel des masses et la juste répartition des biens.¹⁴⁶

Il développe ainsi l'idée que le « caractère violent et brutal » de ces hommes est le résultat d'un oubli socio-économique ; que s'ils en sont réduits à exécuter de tels ordres,

145 PLACOLY Vincent, *Portrait d'un dictateur*, supplément à *Révolution Socialiste* n°44, édition du G.R.S., avril 1974, in *Tranchées* numéro hors-série spécial Vincent Placolý, janvier 1993

146 PLACOLY Vincent, *Portrait d'un dictateur*, *Op. Cit.*

c'est parce qu'ils sont eux-mêmes victimes de la non-répartition des richesses, et se trouvent

...seulement guidés par leur volonté d'être les plus forts dans une société où l'oppression centenaire des békés a réduit la masse des travailleurs des campagne à l'état de quasi-mendicité.¹⁴⁷

Cet argument lui sert à accuser, finalement, Michel Renard, d'être responsable de ces actes, en « lançant au sein de son Conseil Municipal et au Conseil Général de véritables appels au meurtre et à la sédition. »¹⁴⁸

Puis il dessine le paysage du Marigot, à l'emprise de la terreur du maire et de ses hommes. Le problème étant que Michel Renard étend ses pouvoirs au-delà de sa commune, puisqu'il a convaincu des Samaritains de rejoindre ses troupes. Mais il terrorise également la presse, car France-Antilles, quotidien local, auto-censure son article sur les incidents du dimanche des Rameaux. Vincent Placoloy veut donc rétablir la vérité sur cette matinée : les militants du G.R.S., accompagnés de militants du P.S., viennent attendre la sortie de la messe pour distribuer leurs tracts. Fait surprenant : malgré les menaces des acolytes de Michel Renard, la population, et plus particulièrement les jeunes, s'approchent des militants pour récupérer un papier. Le succès fut tel que

Tous les tracts ont été distribués à la sortie de la messe. Aucun militant n'a cédé ni à la peur, ni à la provocation.¹⁴⁹

Dans cette première partie émerge la censure dont le G.R.S. fut victime, censure qui s'exerçait par des agressions verbales, et surtout physiques, et que les forces de l'ordre n'empêchaient pas :

quatre de nos militants ont été obligés de se défendre physiquement contre les menaces armées des « collaborateurs » du maire ; et ce sous l'œil complaisant

147 *Ibid.*

148 *Ibid.*

149 PLACOLY Vincent, *Portrait d'un dictateur, Op. Cit.*

des gendarmes.¹⁵⁰

La deuxième partie intitulée « Le citoyen Renard » explique son ascension au pouvoir, et les raisons qui lui ont, à la fois, permis d'être élu, et de maintenir son pouvoir totalitaire. Soutenu par la classe bourgeoise et béké, Placol y demande aux Martiniquais, plus particulièrement aux Marigotins, de ne pas le réélire, au nom de la lutte ouvrière et, plus largement, de la démocratie :

Mais quelle est donc cette morale élevée sur l'exploitation éhontée des ouvriers agricoles et des ouvriers de la commune, sur le pouvoir absolu des békés et le pouvoir qu'ils ont de lancer aux troupes de « leurs gens » les garde-mobiles assassins, sur les lâchetés de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie, sur la toute-puissance du préfet et l'impunité de la gendarmerie, sur la dissolution des mouvements d'extrême-gauche et la poursuite des militants révolutionnaires, sur l'obscurantisme de la pensée et le travestissement de la vérité, sinon la Morale bourgeoise, celle de la propriété privée des moyens de production et du rachat à vil prix de l'énergie physique et morale de la classe ouvrière ?¹⁵¹

Outre le combat socialiste, Vincent Placol y s'insurge contre une forme de féodalité, où les forces de l'ordre et les élus, tels que le préfet, ne mettent pas Michel Renard en examen car il a l'avantage pour l'État de préserver le système colonial remis en place sous l'Amiral Robert sans dissimulation. Mais face à la souffrance de la classe ouvrière, le révolutionnaire de la IV^e Internationale Communiste aiguise ses phrases tels des couteaux – ou coutelas. L'idée que la misère sociale conduit à la marginalisation des individus et à leur démonstration de violence donne la priorité au rétablissement d'une justice économique qui rétablirait la justice sociale.

Dans ce pamphlet, la parole révolutionnaire se mêle aux actes : Vincent Placol y, comme ses militants, n'étaient pas seulement des journalistes, rédacteurs et écrivains ; ils osaient défendre leurs idées en place publique, malgré les risques

150 *Ibid.*

151 *Ibid.*

encourus. Daniel Maragnes, dans son hommage au *frère volcan*, écrit :

« Le devoir d'un intellectuel révolutionnaire, avait-il affiché à la porte de son bureau, est d'écrire. Le reste n'a pas plus d'importance que le maïs pour les poules ». ¹⁵²

L'engagement placolien se résume ainsi : les mots ; les mots écrits, ou les mots prononcés. La censure et les injustices nourrissent l'art de Vincent Placolý. Grâce à la diffusion de *Révolution Socialiste* et de *Tranchées*, personne n'a pu le faire taire. Néanmoins, le G.R.S., bien qu'actif, n'est jamais parvenu à remporter la majorité aux législatives, dépassant à peine les 2%. Bien sûr que le PPM d'Aimé Césaire était très puissant, mais un résultat si bas quand les actions étaient si nombreuses reflète tout de même une restriction du champ de l'expression.

Les engagements de nos auteurs sont étroitement liés à l'exil. Qu'il s'agisse d'un départ pour échapper à ses accusateurs comme pour Victor Hugo, ou d'un départ pour les études comme pour Aimé Césaire et Vincent Placolý, les voyages leur ont permis d'affiner leurs plumes et de faire entendre la voix du peuple.

A. 2. L'exil

Victor Hugo se censure lui-même : il choisit de quitter la France en 1851 par suite du coup d'état de Napoléon III, auquel il s'était opposé, et part pour l'Angleterre. Malgré l'amnistie décrétée par l'empereur en 1859, le romantique refuse de rentrer tant que le chef d'état n'aura pas chuté. Il revient finalement en 1870, quand l'armée napoléonienne est défaite à Sedan. Si les Parisiens l'accueillent les bras ouverts, c'est parce qu'ils ont suivi ses publications, comme *Les Misérables* (1862), ou encore *Les Châtiments* (1853), prenant pour cible le Second Empire, et *Les Contemplations* (1856), en hommage à sa fille Léopoldine. Victor Hugo, déjà reconnu comme le chef de file du Romantisme

152 MARAGNES Daniel, « Une rencontre », in *Tranchées* numéro hors-série spécial Vincent Placolý, janvier 1993

français, revient en héros révolutionnaire, incarnant l'espoir d'avancées démocratiques après l'échec du Second Empire.

Pourtant, ses premières amours politiques sont pour la monarchie, qu'il voit comme l'incarnation d'une conscience nationale et le retour de l'héroïsme. Il compose une ode dès 1820, alors qu'il est âgé de dix-huit ans, dédiée à *La mort du duc de Berry*, assassiné par un républicain fanatique. Mais il publie également *Bur-Jargal*, roman

Lorsque le duc Louis-Philippe d'Orléans accède au trône, Victor Hugo le soutient farouchement, depuis ses premières années qualifiées de libérales jusqu'à son effondrement en 1848. Cette année-là, il s'insurge contre la répression du mouvement révolutionnaire par le Général Cavaignac lors des barricades parisiennes de juillet 1848. Il crée alors le journal *l'Événement*, en opposition au gouvernement, dans lequel il appuie la candidature de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidentielle de 1848. Mais Napoléon III l'emporte et instaure le Second Empire dans un coup d'état. Victor Hugo se fâche à l'Assemblée nationale, et se rallie à la gauche suite à son « Discours sur la misère ». Celui qu'il surnomme « Napoléon le Petit » le déçoit, entre autres, sur les projets éducatifs de la loi Falloux et le suffrage électoral. Il écrira dans l'œuvre éponyme :

Le second devoir, c'était, après avoir accepté le combat et toutes ses chances, d'accepter la proscription et toutes ses misères ; de se dresser éternellement debout devant le traître, son serment à la main ; [...] de s'oublier eux-mêmes et de n'avoir plus désormais qu'une plaie, la plaie de la France ; de crier justice ! de ne se laisser jamais apaiser ni fléchir, d'être implacables ; de saisir l'abominable parjure couronné, sinon avec la main de la loi, du moins avec les tenailles de la vérité, et de faire rougir au feu de l'histoire toutes les lettres de son serment pour les lui imprimer sur la face !¹⁵³

Le traître à la patrie blessant la France est Napoléon III, contre qui l'auteur ne cesse de se battre pendant son exil. Car l'auteur des *Misérables* prend la fuite, montrant ainsi son

153 HUGO Victor, *Napoléon Le Petit*, 1852, éditions actes sud pour la présente édition, 2007, p.50

désaccord avec l'empereur. Il profitera de son séjour anglais pour critiquer ouvertement le gouvernement français, notamment par la publication des *Châtiments* (1853), poèmes qui seront largement diffusés en France, malgré la censure dont il est victime.

L'exil offre une pause à Victor Hugo, qui lui permet d'affiner ses réflexions sur le peuple et son pouvoir :

au-dessous de la noblesse, [...] on voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu. C'est le peuple. [...] placé très bas, et aspirant très haut ; ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie...¹⁵⁴

On retrouve ici l'opposition politique entre la noblesse et le peuple qui, mourant de faim, sert les intérêts des plus aisés. Ruy Blas incarne cette soumission absolue envers son maître, Don Salluste, en revêtant les habits d'un noble pour assouvir la vengeance misogyne de son employeur. « Les marques de la servitude » est une image que l'on retrouvera régulièrement chez Hugo : Quasimodo se faisant fouetter en place publique pour avoir participé à la Fête des Fous ; Jean Valjean, fouetté au bagne ; sans parler de la torture infligée de manière récurrente aux femmes : Esméralda, lors de son interrogatoire face à Frolo, se fait briser le pied ; Fantine, mère de Cosette, vend son corps dans l'espoir de payer la garde de sa fille aux Thénardier... Les exemples sont nombreux. La misère, au sens propre comme au sens figuré (« malheur »), est toujours représentée comme la conséquence de la classe dominante, la noblesse, qui cherche à conserver ses richesses au détriment des plus démunis.

Il se montra également défavorable à la peine de mort, ainsi qu'en témoigne les propos suivants :

[...] Messieurs, il y a trois choses qui sont à Dieu et qui n'appartiennent pas à l'homme : l'irrévocable, l'irréparable, l'indissoluble. Malheur à l'homme s'il les introduit dans ses lois. Tôt ou tard, elles font plier la société sous leurs poids, elles dérangent l'équilibre nécessaire des lois et des mœurs, elles ôtent à la justice

154 HUGO Victor, préface de *Ruy Blas*, 1838, Folio théâtre, Ed. Gallimard, 1997, p. 33

humaine ses proportions ; et alors il arrive ceci, réfléchissez-y, messieurs, que la loi éprouve la conscience...¹⁵⁵

Sa prise de position contre cette sentence est largement développée dans *Le Dernier jour d'un condamné*, faisant parti de ses plus jeunes écrits, puisqu'il parut pour la première fois en 1829. Aujourd'hui héros national, reconnu comme porteur des valeurs démocratiques de la République, Victor Hugo était encore hier rejeté de ses pairs pour ses engagements politiques, auxquels il vouait une grande loyauté, qu'il fût monarchiste ou républicain.

A. 3. Des œuvres problématiques

Victor Hugo est rapidement reconnu comme défenseur des plus démunis au nom du droit humain : il prend position très tôt contre l'esclavage. En effet, il publie en 1820 sa première version de *Bug-Jargal*, qu'il a écrit à l'âge de seize ans. Dans ce roman, il

Abordait de front un si immense sujet, la révolte des esclaves noirs de Saint-Domingue en 1791, lutte de géants, trois mondes intéressés dans la question, l'Europe et l'Afrique pour combattants, l'Amérique pour champ de bataille.¹⁵⁶

En effet, l'histoire raconte l'aventure du capitaine Léopold D'Auverney, qui avait rejoint Saint-Domingue pour célébrer ses fiançailles avec Marie, la fille de son oncle. Il fait la connaissance de l'esclave nommé Pierrot, fils d'un roi Kakongo, qui aime sa fiancée. Aveuglé par la jalousie, le héros éprouve quelques difficultés à accorder sa confiance au nègre, qui lui sauve pourtant la vie à plusieurs reprises. Néanmoins, il fallut attendre de Victor Hugo une correspondance avec Victor Schoelcher pour saisir l'horreur de la traite négrière. En outre, sa famille maternelle Trébuchet avait fait fortune grâce à ce commerce à l'île Maurice. L'argent dilapidé ne servait plus la

¹⁵⁵ HUGO Victor, Discours du 15 septembre 1848 prononcée devant l'Assemblée Constituante

¹⁵⁶ HUGO Victor, *Bug-Jargal*, 1826, « Préface de 1832 », collection Folio Classique, éditions Gallimard, 1970 pour la préface et le dossier, 2017 pour les révisions et la présente édition, p.17-18

famille Hugo, mais il n'en reste pas moins que sa mère fit un mariage convenable grâce à cette situation. Or,

Victor Hugo n'a jamais été à Saint-Domingue, mais la documentation de première main ne lui a pas manqué. Dans la Préface de *Bug-Jargal*, datée de janvier 1826, il tient à reconnaître ses dettes : Plusieurs personnes distinguées qui, soit comme colons, soit comme fonctionnaires, ont été mêlées aux troubles de Saint-Domingue, ayant appris la prochaine publication de cet épisode, ont bien voulu communiquer spontanément à l'auteur des matériaux d'autant plus précieux qu'ils sont presque tous inédits [...] Ces documents lui ont été singulièrement utiles pour rectifier ce que le récit du capitaine d'Auverney présentait d'incomplet sous le rapport de la couleur locale, et d'incertain relativement à la vérité historique. Servais Étienne et Georges Debien ont recherché les sources possibles de Bug-Jargal. Que Hugo ait consulté l'Histoire de St.-Domingue de Bryan Edwards, les quatre volumes du conventionnel Garran Coulon Rapport sur les troubles de Saint-Domingue, ou les Mémoires du général Pamphile de Lacroix, qu'il ait entendu quelque ancien officier, quelque colon replié en Métropole ou quelque capitaine au long cours (son grand-père Jean-François Trébuchet, par exemple) évoquer ses souvenirs, le fait est qu'il pouvait choisir dans les livres ou la conversation telle anecdote, tel détail réel propre à stimuler son imagination. Ressource que n'avaient guère eue ceux qui composaient quelques mois après les événements, avec pour toute matière première les dépêches des journaux, les pamphlets anti-Nègres et les ouvrages classiques du Père Labat ou de Charlevoix. Une scène, dans Bug-Jargal (Chapitre XVI, version 1826) me paraît particulièrement réussie : celle où l'Assemblée coloniale délibère pour décider quelles mesures prendre face à l'insurrection. Cette alerte satire de la pagaille parlementaire indique déjà que le grand poète était également un journaliste de génie. Or, pour composer cet épisode (qui ne se trouve pas dans la première version de Bug-Jargal), Hugo devait nécessairement avoir des connaissances sur l'organisation politique de Saint-Domingue, sur les différentes factions qui s'y étaient affrontées, sur les principes qu'elles avaient défendus. Que l'on connaisse ou non le titre exact du livre qu'il a consulté, les noms et prénoms des individus susceptibles de l'avoir renseigné, ce qui compte c'est [172] que la documentation, écrite ou auriculaire, ne lui a pas manqué

83 83 On consultera avec profit l'excellente Présentation des deux Bug-Jargal par Georges Piroué dans le premier volume des Œuvres complètes de Victor Hugo, Club français du livre, 1967... Outre une meilleure connaissance des faits historiques et des conditions sociales, les romans « haïtiens » contiennent, à partir de 1820, des descriptions du pays moins fantaisistes et plus détaillées. On risque moins souvent de prendre le Cap ou Port-au-Prince pour une de ces villes imaginaires que les romanciers désignent par une initiale. Sans être toujours très exactes, les descriptions de la nature tropicale ne se bornent plus aux « forêts impénétrables », aux « déserts

» et aux sempiternels palmiers dont on s'était jusqu'alors contenté. Ce progrès est évidemment dû à une nouvelle esthétique, attirée par ce qui est particulier et unique et donc par une nature inusitée propre à dépayser l'imagination du lecteur. Et ici également, la prolifération des récits de voyage, des « Souvenirs des Antilles » fournissent aux écrivains des éléments d'information.¹⁵⁷

Pourtant, le journal *Le Corsaire* ne prédisait pas autant de succès pour ce qu'il qualifie de « littérature-métis » :

Il paraît qu'on veut établir un genre de littérature fusionnaire, le Nègre est de cette école qui s'énervé en essayant un mélange du beau et du fantasque, et l'union entre le bon et le mauvais goût. Cette littérature-métis sera rejetée par tout le monde.¹⁵⁸

Même si Victor Hugo ne se prononce pas dans ses premières années publiques, il a tout de même accepté l'esclavage comme un fait. En effet, dans *Ruy Blas*, des nègres servent au palais royal :

*Deux nègres, vêtus de velours vert clair et de brocart d'or, jaquettes plissées à grandes basques, paraissent à la porte du fond.*¹⁵⁹

Néanmoins, on constate qu'ils sont vêtus selon l'étiquette du palais, loin d'être réduits à l'image du sauvage. Mais ils ne disent rien et se contentent, dans cette scène, d'écouter les ordres du personnage principal :

*[Ruy Blas] congédie du geste les Noirs, qui s'inclinent en signe d'obéissance et qui sortent.*¹⁶⁰

Deux scènes plus loin, on apprend les raisons de leur mutisme :

DON CESAR [...] *Il agite la sonnette. Entre un des noirs.*
Tu sais écrire ?...
Le noir fait un signe de tête affirmatif. Étonnement de Don César.

¹⁵⁷ HOFFMANN Léon-François, *Le Nègre romantique : personnage littéraire et obsession collective*, 1973, document numérique par Pierre Patenaude, http://classiques.uqac.ca/contemporains/hoffmann_leon_francois/negre_romantique_livre/negre_romantique_personnage.pdf, consulté le 24/07/2021

¹⁵⁸ *Le Corsaire*, article « Butin », Le 1^{er} novembre 1830, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46881750/f3.item>, consulté le 24/07/2021

¹⁵⁹ HUGO Victor, *Ruy Blas*, 1838, Éditions Gallimard, collection Folio théâtre, 1997, acte IV scène 1, p. 161

¹⁶⁰ HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*

A part.

Un signe !

Haut
Es-tu muet,

mon drôle ?
Le noir fait un nouveau signe d'affirmation. Nouvelle stupéfaction de don César.¹⁶¹

Le fait que ce noir sache écrire et entende clairement les propos de Don César nous laisse supposer que son mutisme est le résultat d'une torture : sans doute a-t-il eu la langue coupée lors de sa traite. Les domestiques noirs semblent faire partie du paysage, car leur présence n'amène aucune interrogation des personnages. Seul Don César questionne celui qui vient à sa rencontre. Pour comprendre le choix de Victor Hugo, il est nécessaire de se souvenir de l'époque à laquelle se déroule l'intrigue : cent quarante ans plus tôt, soit au début du XVIII^e siècle. L'Espagne était un grand empire colonisateur à ce moment-là ; l'esclavage fournit de la main d'œuvre dans tous les milieux. Il était donc de fait que la cour d'Espagne possédait des esclaves.

Mais l'auteur aurait pu se contenter de domestiques espagnols. Quel intérêt de mettre en scène des noirs ? En réalité, ils servent l'intrigue : muets, ils ne peuvent divulguer les agissements des personnages, mais n'étant pas sourds, ils peuvent les servir. En outre, on peut supposer que l'auteur de *Bug-Jargal* critique implicitement les maltraitances subies par les esclaves. Placer son intrigue en Espagne trois siècles auparavant évite à Hugo de subir une censure vis-à-vis de ses prises de position. Le public actuel peut en être choqué, mais il est nécessaire de prendre de la distance en contextualisant la pièce et en analysant le rôle de ces personnages.

Quant à son « Discours sur l'Afrique » datant du 18 mai 1879, lors d'un « banquet commémoratif de l'abolition de l'esclavage », auquel était notamment présent Victor Schoelcher, on l'a jugé raciste à cause des propos suivants :

161 *Ibid.*, acte IV scène 4, v. 1822, p. 184

La Méditerranée est un lac de civilisation ; ce n'est certes pas pour rien que la Méditerranée a sur l'un de ses bords le vieil univers et de l'autre toute la barbarie. [...]
Aux faits populaires viennent s'ajouter les faits humains ; la forme définitive s'entrevoit ; le groupe gigantesque se devine ; et, pour ne pas sortir des frontières que vous vous tracez à vous-mêmes, pour rester dans l'ordre des choses où il convient que je m'enferme, je me borne, et ce sera mon dernier mot, à constater ce détail, qui n'est qu'un détail, mais qui est immense : au dix-neuvième siècle, le blanc a fait du noir un homme ; au vingtième siècle, l'Europe fera de l'Afrique un monde.¹⁶²

Il compare l'Europe à l'Afrique, le premier continent comme civilisateur du deuxième encore sauvage. Mais il écrit une lettre dans laquelle il affirmait la chose suivante :

République blanche et république noire sont sœurs, de même que l'homme noir et l'homme blanc sont frères. Il n'y a qu'une humanité, car il n'y a qu'un Dieu. [...]
Blancs et noirs, tous frères, tous égaux, serrons-nous plus que jamais autour du principe des principes : LIBERTE.¹⁶³

Il réagit dans ce courrier à l'exécution de John Brown, afro-américain. Bien sûr qu'il ne s'agit pas de l'Afrique et du statut des Africains ; il semble cependant contradictoire de l'accuser de racisme lorsqu'il affirme de telles positions. Aussi, dans son discours cité précédemment, endosse-t-il le costume du gentil colonisateur, cherchant davantage à éduquer la population qu'à la soumettre. Cette vision est contestable, mais pas raciste dans la mesure où elle ne véhicule pas de haine ni de volonté de domination sur l'autre.

Dans *La Tragédie du roi Christophe*, une réplique du personnage éponyme peut surprendre :

CHRISTOPHE

Bon, bon ! Bien ! Mais ça manque terriblement de femmes. Faites venir ces dames et assignez à chacune

162 HUGO Victor, « Discours sur l'Afrique », le 18 mai 1879, <https://www.lelivrescolaire.fr/page/6756939>, consulté le 06/02/2020

163 HUGO Victor, Lettre du 28 décembre 1859, à Messieurs PROSPER ELIE, J. PAUL aîné et L. AUDAIN, de Paris, <https://www.deslettres.fr/lettre-de-victor-hugo-labolition-de-lesclavage-republique-blanche-republique-noire-soeurs-de-meme-lhomme-noir-lhomme-blanc-freres/>, consulté le 04/02/2020

d'entre elles sa juste place dans la cérémonie. (*Les dames entrent : négresses fessues et attifées.*) - (*Christophe, tapotant quelques croupes.*) Allons Mesdames les marquises, Mesdames les duchesses, mes chères chevalières. (*Les dames prennent place.*) ... Madame de la Seringue, Madame du Petit-Trou, Madame du Tape-à-l'œil ! Ma chère commère !¹⁶⁴

Les propos du roi sont étonnants car ils mettent en évidence le caractère misogyne du personnage. Tout d'abord, il rappelle habilement au Maître de cérémonie qu'elles doivent garder leur place. Lorsqu'elles entrent, Christophe laisse sa main s'égarer sur leurs fessiers. Ce geste déplacé, « tapotant quelques croupes », donne davantage l'image d'un séducteur qu'un roi. En outre, les nouveaux noms des femmes font référence à la sexualité : la seringue, le petit trou... quand il ne s'agit pas de sexisme en associant le nom « Tape-à-l'œil » aux commérages de cette dame.

Pourquoi Aimé Césaire a-t-il prêté de tels propos à son personnage ? Par ces paroles, il rappelle au public l'origine populaire du roi : il était esclave avant la révolution de Saint-Domingue. Il ne possède donc que très peu de connaissances sur l'étiquette d'une cour royale, si ce n'est ce qu'il a pu observer, car il travaillait comme cuisinier à « L'Auberge de la Couronne, dans la ville du Cap-Haïtien, à l'époque le Cap-Français. »¹⁶⁵

Le nom de l'établissement permet d'en définir la fréquentation : il s'agissait sans doute des représentants royaux qui s'y rendaient. Et comme Christophe essaie de créer une cour à l'européenne, il prend justement exemple sur les nobles du vieux continent. Derrière cette réplique *a priori* misogyne et sexiste se dissimule en réalité une critique des Européens. L'œuvre développe le paradoxe d'un roi qui veut se défaire de la domination coloniale mais qui s'inspire des coutumes européennes pour fonder son royaume.

Même si les premiers écrits de Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý semblaient d'abord les destiner à une carrière

164 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, 1963, éditions Présence africaine, édition revue par l'auteur, 1970, acte I scène 3, p. 35

165 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, Le présentateur-commentateur, p.15

littéraire, à laquelle ils aspiraient, l'engagement politique s'imposa à chacun d'eux comme une évidence.

B. Politiciens malgré eux ?

Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolty ont de cela en commun qu'ils sont encore célébrés aujourd'hui. Certes, le dernier d'entre eux n'est connu que dans l'espace Caraïbe, mais ses luttes résonnent encore de nos jours, surtout lorsque l'on découvre au Journal Télévisé du 6 octobre 2016 de Martinique 1ère que des inégalités sur le traitement social persistent entre les Antilles et la métropole.

Pour autant, leur engagement politique a mûri pendant leurs études : Victor Hugo commença à écrire à l'âge de seize ans ; Aimé Césaire, d'abord discret, publie ses premiers textes à Paris en 1934, et Vincent Placolty, né l'année de la Départementalisation, grandit au milieu de troubles politiques, dont ceux de décembre 1959, qui l'ont profondément marqué. Il est évident que Hugo se distingue des auteurs martiniquais en cela que, très jeune, son ego le poussa à s'inscrire parmi les intellectuels de son temps.

B. 1. Un engagement précoce

Lorsqu'il rédige cette ode, *La Mort du Duc de Berry*, Victor Hugo est reçu par Chateaubriand lui-même, qui en fit son disciple. La volonté de Hugo est légendaire au point qu'on lui prête la fameuse déclaration : « Je veux être Chateaubriand ou rien ! ». Légendaire, car cette phrase demeure introuvable.

Il se détache également des auteurs martiniquais par son statut social : issu d'une famille de petite bourgeoisie, il avait des livres à disposition. Il bénéficia donc d'une instruction, qui n'était alors pas à la portée de tous. Cependant, il n'en avait pas conscience dans sa jeunesse, cherchant à briller dans son milieu familial et politique plutôt que de se constituer sa propre idéologie. C'est ainsi qu'en 1816, lors de la défaite de Napoléon

à Waterloo, il écrivit :

Mais du sang des Français cimentant tes malheurs,
Ta chute même, hélas, nous fit verser des pleurs.
Champs de Waterloo, bataille mémorable,
Jour à la fois pour nous, heureux et déplorable.¹⁶⁶

Le jeune poète est alors âgé de 14 ans, et compose ses premiers poèmes en pension. Le dernier vers oppose deux sentiments, la joie et la tristesse, qui semblent oxymoriques. Cependant, le bonheur évoqué par Victor Hugo est dû à la vaillance de l'empereur lors du combat, qu'il a perdu, d'où les pleurs finaux ; le génie du poète jaillit dans le résumé de la bataille destiné aux Français en deux adjectifs. Néanmoins, cette admiration pour Napoléon est encore balbutiante. En effet, il prend d'abord position pour les Bourbons, sans doute par amour pour sa mère, dont il est violemment séparé lors de sa scolarisation en pension. Ce choix du père est une vengeance face à la décision de Sophie de se séparer de son époux. Victor Hugo est meurtri par la coupure du lien maternel.

Jeune adulte et père de famille, il se rapproche de son père, qui combattit dans l'armée de l'empire ; il l'écoute parler de Napoléon. Mais lorsque Charles X est couronné roi, le poète est invité au sacre ; il dédie alors au nouveau monarque une ode, intitulée « Ode sur le sacre ».

Lorsque *Marion Delorme* est censurée par le roi, Victor Hugo compose *Hernani*, pièce dans laquelle le roi Don Carlos est un piètre souverain, mais qui s'élève en devenant empereur. L'admiration pour Napoléon, d'abord en opposition au règne de Charles X, devient un topos poétique.

Une conscience politique se forme alors chez l'auteur : face au coup d'état de Louis Napoléon Bonaparte contre la démocratie, il tente de soulever le peuple français. Il fallut attendre le retour de son exil pour qu'il soit reconnu comme le chef de file du Romantisme, prenant vraiment conscience des inégalités sociales et éducatives, dénoncées dans ses plus grands romans, à

166 HUGO Victor, *Cahier de vers français*, 1815-1816

commencer par *Les Misérables*, mais aussi *Le Dernier jour d'un condamné* dans lequel il développe l'idée que l'absence d'instruction conduit à la délinquance. On voit encore aujourd'hui à quel point sa thèse est d'actualité, lorsque la mairie de Rome décide en octobre 2016 d'offrir cinq cents euros aux élèves majeurs en bons pour la culture, affirmant que c'est le dernier rempart face à l'embrigadement terroriste.

Vincent Placolý a timidement fait ses entrées en politique. Comme Césaire, il a fait ses études au lycée Louis le Grand, trente ans plus tard, soit une génération après. Comme Césaire, il se lie d'amitié avec des étudiants caribéens et africains, tels que Daniel Maragnes et Omar Blondin Diop. Comme Césaire, il est marqué par l'injustice subie par son peuple, mise en place par un gouvernement colonial, malgré la départementalisation. Enfin, comme Césaire, il commence à militer dans certains partis à Paris, tels que le Parti Communiste et l'IVE Internationale qui rend hommage à tous les ouvriers, quelles que soient leurs origines. Pourtant, Aimé Césaire et Vincent Placolý, avant d'être les leaders de leur mouvement politique, eurent des débuts discrets. La principale ressemblance entre les deux hommes, que nous n'avons pas encore citée, est qu'ils ont façonné leurs idées politiques en commençant par écrire des articles : Aimé Césaire fait revivre *l'Étudiant Noir* en 1934, et Vincent Placolý affine sa plume en travaillant très tôt sur son premier roman *La Vie et la mort de Marcel Gonstran*, ainsi qu'en témoigne Daniel Maragnes :

Dans les temps qui ont suivi et jusqu'à son retour à la Martinique, nous rêvions d'écriture en échangeant nos pages. Il écrivait le roman qui devint « la vie et la mort de Marcel Gonstran » que je considère comme l'un des plus grands romans antillais.¹⁶⁷

Le passage par l'écriture fut une évidence, voire une

167 MARAGNES Daniel, « Une rencontre », in *Tranchées, spécial Placolý*, hors-série de janvier 1993

obligation, pour Placolý. Ses articles se voulant critiques littéraires furent en réalité un prétexte à dénoncer l'apartheid sous fond de république dont les Martiniquais étaient victimes :

Dans les chroniques, les compilations d'historiens, les rapports de gendarmeries, les témoignages colportés, soulèvements de nègres égalent insurrections d'esclaves, émeutes de noirs équivalent à troubles, de même que la défaite, le repli, la fuite, produisent l'image d'un pourchassement de loups dans la mangrove insondable, cette informe écologie d'avant la création où les corps se meuvent obscurément dans les ténèbres...¹⁶⁸

D'après Placolý, les fondements de l'identité doivent prendre racine dans une culture et une langue commune. Or, l'identité antillaise doit se renforcer et s'affirmer afin de pouvoir lutter contre la domination française. Pour cela, il faut que les Martiniquais eux-mêmes reconnaissent leur propre valeur culturelle et cessent de considérer le créole comme étant un français déformé. D'où l'importance de l'écriture :

S'il ne s'était agi d'une véritable gangrène de l'esprit antillais actuel, nous ne les aurions pas pris au sérieux. Seulement, ils sont là pour occulter (alors qu'il ne fait pas de doute que nous aurions besoin de toute notre énergie), pour occulter et casser le ressort nécessaire à toute révolution, la conscience de soi-même.¹⁶⁹

Affirme-t-il au sujet des « thèses misérabilistes » qui, pourtant soutenues par des Martiniquais, s'abaissent devant la culture dominante. Apparaît clairement l'argument, que le leader du G.R.S. défendra jusqu'à sa mort, que la révolution, l'engagement, sont avant tout littéraires. Le théâtre s'impose alors comme évidence : il reconnaît lui-même que, dans une révolution, c'est le média privilégié pour véhiculer ses idées. L'homme de lettres et l'homme politique sont indissociables, l'art devant se mettre au service du combat idéologique.

Quant à Aimé Césaire, il fait ses premières armes à Paris

168 PLACOLY Vincent, « Sur une nouvelle de Jorge Luis Borges (ou comment la question de l'identité revient à résoudre le problème du temps de la littérature) » in *Tranchées, spécial Vincent Placolý*, hors-série de janvier 1993

169 PLACOLY Vincent, « Contre le misérabilisme en littérature », in *Révolution Socialiste* N°201, parue le 25/02/1978

dans la revue *L'Étudiant noir*. La rencontre déterminante pour le Martiniquais fut celle de Léopold Sédar Senghor, lors de la rentrée scolaire en 1931 au lycée Louis-le-Grand à Paris. Les étudiants antillais prennent petit à petit conscience de leurs liens avec l'Afrique au contact des étudiants africains. Dans cette mouvance, quatre ans plus tard, Césaire participe à une nouvelle édition de la revue *L'Étudiant noir*. Elle a pour objectif de défendre la cause des Noirs dans un monde colonialiste.

Sa réflexion trouve ses racines lorsqu'il déménage avec ses parents à Fort-de-France, pour intégrer ce que l'on appelait la classe de huitième :

A cette époque-là, c'était la Martinique colonie, vieille colonie ; on ressentait un sentiment, je ne dirais pas d'abandon, plutôt un sentiment profond qu'il y avait des progrès à faire, que nous devions remonter la pente... Le sentiment que nous n'étions pas pleinement ce que nous aurions dû être. [...] chez moi, ce sentiment s'est affirmé davantage encore quand je suis arrivé à Fort-de-France.¹⁷⁰

Il n'est âgé alors que de dix ans. Au lycée, Damas, Guyanais, et lui se distinguent par leur couleur de peau au milieu d'élèves issus des milieux békés. Cette transparence coloniale lui laisse un goût amer. Après son baccalauréat, c'est donc avec joie qu'il quitte la Martinique.

Dans *L'Étudiant Noir*, il écrit un article intitulé « Nègreries : jeunesse noire et assimilation. », dans lequel il trace les premiers contours de ce qu'il appellera la négritude :

La jeunesse Noire veut agir et créer. Elle veut avoir ses poètes, ses romanciers, qui lui diront à elle, ses malheurs à elle, ses grandeurs à elle : elle veut contribuer à la vie universelle, à l'humanisation de l'humanité ; et pour cela, encore une fois, il faut se conserver ou se retrouver : c'est le primat du soi.¹⁷¹

Il revendique le droit pour les Noirs de constituer leur

170 LOUIS Patrice, *Aimé Césaire Rencontre avec un nègre fondamental*, éditions arléa, octobre 2004, p. 16

171 CESAIRE Aimé, « Nègreries : jeunesse noire et assimilation », sur www.cairn.info, publié dans *Les Temps modernes, Formalisme et littérature / Aimé Césaire, 1913-2013*, éditions Gallimard, n° 676, mai 2013, consulté le 04/02/2020

propre culture, non pas en rapport ni d'assimilation ni d'opposition aux Blancs, mais dans une nécessaire émancipation par rapport aux colons. Cette fondation culturelle donnerait une nouvelle perspective à l'Homme, qui entretiendrait un respect avec l'autre. Pour que cette base culturelle soit possible, il faudra avant tout que les Noirs admettent leur identité pour se reconstruire après le traumatisme de l'esclavage. Il n'a qu'une vingtaine d'années quand il publie ce texte. De retour en Martinique, Aimé Césaire universalise sa pensée à tous les peuples dominés dans le *Discours sur le colonialisme*, paru en 1955.

En parallèle, il commence à composer le *Cahier d'un retour au pays natal*. Fort de ses convictions culturelles, il cherche une nouvelle esthétique, en rupture avec la littérature classique, au service d'un discours qu'il étendra à tout colonisé. Mais il ne peut se défaire de sa culture classique. Le recueil se lit donc comme une épopée, Aimé Césaire ayant souvent été comparé à Homère et Ulysse à la fois. C'est là tout le paradoxe du dominé : la culture dominante est tellement ancrée qu'elle devient source d'inspiration. Cependant, il utilise ces ressources pour affronter et dépasser cette domination. La rédaction du *Cahier* est donc un exercice de résilience, qui offre au poète une reconnaissance de ses pairs. Le pari est gagné : il n'est plus le nègre colonisé, mais celui qui incarne la libération littéraire *et* spirituelle.

B. 2. Un engagement paradoxal ?

Cependant, même si Victor Hugo et Aimé Césaire ont défendu très tôt les intérêts de leur peuple, certaines de leurs décisions furent sujets de controverses. Vincent Placol, ferme dans sa position, ne sera pas évoqué ici. Deux événements dans la vie des poètes peuvent être mis en parallèle : l'exil de Victor Hugo, de Bruxelles à l'île de Jersey, et la Départementalisation de la Martinique. En effet, ces deux moments-clés peuvent être perçus comme des désertions face au combat - fuite réelle,

physique, pour Hugo, et fuite intellectuelle et politique pour Césaire. Raphaël Confiand, entre autres, considère que le statut de département proposé par Aimé Césaire est synonyme d'assimilation à la culture dominante :

[Aimé Césaire] sait fort bien qu'« assimiler » signifie « avaler puis digérer » tout à la fois. Il sait que l'assimilation de la Martinique à la France signifie la dévoration et la digestion totales du particularisme martiniquais dans l'entité hexagonale une et indivisible. Il le sait !... Et pourtant, il la réclame.¹⁷²

Les reproches de Confiand s'appuient sur l'argument étymologique. Or, le sens physiologique de digestion n'est que le deuxième et fait référence au domaine des sciences naturelles. Dans le domaine sociologique, le premier sens que donne les dictionnaires est le suivant : « **assimilation** / a-ssi-mi-la-sion / s. f. 1. Action de présenter comme semblable ».¹⁷³

L'étymologie de ce mot est « similis », qui signifie « semblable à ». Le choix des mots est révélateur, aussi bien chez Césaire, ainsi que le souligne Confiand, que chez le critique. Le terme « assimilation » revient en réalité de droit au Parti Communiste, contre lequel Aimé Césaire proposa « départementalisation » :

J'entends encore un vieux communiste, qui m'accompagnait au bateau, me dire : « Rappelle-toi ; ce que nous voulons, c'est que tu reviennes de France avec un statut nouveau pour la Martinique. La Martinique département français. ». [...] J'ai réfléchi un moment et, finalement, j'ai cédé. Pourquoi j'ai cédé ? Parce qu'à la réflexion j'ai compris qu'il ne fallait pas être dupe des mots. [...] cette assimilation était une aliénation. [...] Alors je me suis dit : « Bon, d'accord, je vais demander ce que vous appelez l'assimilation mais que, moi, j'appelle la départementalisation. »¹⁷⁴

C'est d'ailleurs à cause de cette volonté d'assimiler les outremer à la France qu'Aimé Césaire démissionne du P.C. En 1956. Il n'emploiera plus le mot « assimilation » dans ses

172 CONFIAND Raphaël, *Aimé Césaire une traversée paradoxale du siècle*, Op. Cit., p. 164

173 Dictionnaire *Le Littré*, article « assimilation », dictionnaire *Le Littré*, volume 1 : lettres a, b, c

174 LOUIS Patrice, *Aimé Césaire Rencontre avec un nègre fondamental*, Op. Cit., p. 49-50

discours à l'Assemblée Nationale à partir de ce moment-là. Ce qu'il voulait pour son peuple était une égalité de statut avec les départements métropolitains :

Mesdames, messieurs, vous savez qu'une loi de mars 1946 érige la Martinique, la Guadeloupe, la Réunion et la Guyane en départements français. La nouvelle Constitution qui est proposée au suffrage du peuple prévoit que, dans les départements d'outre-mer, la loi française sera appliquée *de plano*.

C'est donc conformément au double point de vue, d'une part, de l'esprit de la loi d'assimilation de 1946, d'autre part à l'esprit de la nouvelle Constitution, que je demande l'application du présent statut à la Martinique, à la Guadeloupe, à la Réunion et à la Guyane française.¹⁷⁵

Dans cette intervention apparaît clairement que l'assimilation selon Césaire appartient au domaine du droit, et non au domaine ni culturel ni ethnologique. Il maîtrise bien les mots, comme il maîtrise sa pensée. Jusqu'en 1981, il ne cessera de se battre pour cette égalité, afin que les Martiniquais obtiennent une autonomie de la part du gouvernement, à l'image des Territoires d'Outre-Mer, pour parvenir à force de travail à l'indépendance. Mais lorsque Valéry Giscard d'Estaing arrive en tête des candidats en Martinique à la présidentielle de 1981, Aimé Césaire et son parti décrètent le Moratoire - c'est-à-dire une pause dans le combat autonomiste et nationaliste - pour se concentrer davantage sur les problèmes socio-économiques :

A l'heure où l'existence même de la Martinique est menacée, il s'agit bien plutôt de tout mettre en œuvre pour la sauver et pour trouver une solution immédiate aux problèmes qui nous assaillent...¹⁷⁶

Cette déclaration est perçue comme un échec pour le peuple Martiniquais, qui se sent abandonné par le père de la négritude, ce père de la patrie martiniquaise. Il faut également reconnaître qu'Aimé Césaire a presque atteint les sept décennies à cette

175 CESAIRE Aimé, « Pour l'alignement du statut de la fonction publique dans les DOM sur celui de la France ; intervention à l'Assemblée nationale ; séance du 5 octobre 1946 », in *Aimé Césaire, Discours politiques, 1935-1956*, publié par Édouard de Lépine, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, 2016, p. 100

176 CESAIRE Aimé, « Profession de foi du P.P.M. », élections législatives de juin 1981 (annexe)

époque-là ; l'âge pouvant justifier une pause dans le combat. Cependant, autant l'assimilation césairienne est compréhensible, autant le moratoire a toujours un goût de trahison, qui s'apparente à une désertion du combat. Pourtant, il continue de défendre les intérêts des outremer à l'Assemblée Nationale, mais les retours sont plus discrets, le P.P.M. donnant volontairement une place plus large aux débats locaux.

Victor Hugo part en exil ; il fuit donc concrètement la France en proie aux houles politiques et sociales ; lui-même serait concerné par un mandat d'arrêt, en tant que membre de comité de résistance. Il déménage donc à Bruxelles, où sa maîtresse Juliette Drouet le rejoint. Il n'y demeure que neuf mois. Pendant cette période, il entreprend la composition des *Châtiments*, recueil enragé vis-à-vis de Napoléon III. Mais avant de réaliser cette œuvre poétique, il écrit un pamphlet, *Napoléon-Le-Petit*, à l'encontre du monarque français, qu'il publie en juillet 1851. Il sait qu'il ne peut rester en Belgique après avoir tenu de tels propos vindicatifs envers son roi. Aussi s'échappe-t-il plus loin, sur l'île de Jersey, en Angleterre, toujours accompagné de Juliette. Ses premiers mois sont occupés par *Les Châtiments*, qu'il compose enfin.

Pendant ce temps, le Second Empire, qu'incarne Louis-Napoléon, s'impose comme un empire autoritaire :

En un mot, je me suis dit : puisque la France ne marche depuis cinquante ans qu'en vertu de l'organisation administrative, militaire, judiciaire, religieuse, financière, du Consulat et de l'Empire, pourquoi n'adopterions-nous pas aussi les institutions politiques de cette époque ? Créées par la même pensée, elles doivent porter en elle le même caractère de nationalité et d'utilité pratique. [...]¹⁷⁷

Louis-Napoléon met en place un système de répressions des libertés, à commencer par celle de la presse, qui peut subir une simple sanction comme une disparition totale d'un journal, si

¹⁷⁷ Louis-Napoléon, « Présentation de la Constitution du 14 janvier 1852 », <https://www.conseil-constitutionnel.fr/les-constitutions-dans-l-histoire/constitution-de-1852-second-empire>, consulté le 04/02/2020

les propos sont jugés antimonarchiques.

Victor Hugo observe le nouveau pouvoir en place depuis Jersey, utilisant la plume comme arme contre celui-ci. Même si ses actes écrits appellent à la résistance, on peut déplorer l'engagement éloigné géographiquement, mais aussi factuellement, comme sa participation aux barricades de juillet 1848. Quand ses camarades Albert Blanqui et Raspail sont arrêtés, manquerait-il de courage, ferait-il preuve de lâcheté, en choisissant l'exil ? Quoiqu'il en soit, il demeure à l'arrière des combats.

Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý méritent leur reconnaissance. Ils ont su imposer leurs idées et leurs combats dans un quotidien troublé par les événements sociaux et politiques. D'intellectuels gênants, ils sont devenus politiciens dans l'espoir d'offrir un meilleur avenir à leur peuple. Car c'est bien pour le peuple – français pour Hugo, martiniquais pour Césaire et Placolý – qu'ils se sont engagés. Pourtant, ils n'appartiennent pas au même parti : Hugo était socialiste, Césaire, communiste puis progressiste, et Placolý révolutionnaire socialiste de l'IVe Internationale communiste qui défend les intérêts des prolétaires. Néanmoins, ils se sont montrés infatigables au combat, définissant leur vie personnelle selon les événements de leur vie publique. Outre l'engagement politique, ils se rejoignent sur l'engagement littéraire, car ils ont tous trois contribué à la création d'une esthétique mieux adaptée aux préoccupations populaires de leur époque, dans le but de donner la voix au peuple.

CHAPITRE 3 : DU MARRONNAGE AU MARRONISME

Afin d'ouvrir notre propos, il nous faut rappeler ce qu'est le marronnage. A l'origine, il s'agit de la fuite d'un esclave de la maison à laquelle il appartenait ; ce terme date de l'époque coloniale, ainsi que le rappelle l'explication suivante :

Même si l'origine du mot « marron » est discutée, on peut la rattacher cependant à deux racines. Le mot espagnol « cimarron » emprunté aux habitants amérindiens arawak d'Haïti, qui signifie « vivant dans les cimes », désigne les animaux domestiques retournés à la vie sauvage, puis, par extension, les « esclaves fugitifs » qui constituaient dans les hauteurs inaccessibles loin des plantations, des enclaves, des sociétés autonomes.

On peut aussi attribuer l'origine de ce mot à *marro* qui veut dire en espagnol la fuite, l'évasion, mais aussi une esquivé, une attente trompée. L'acceptation du mot marronnage semble donc provenir de la combinaison des deux sens, en associant dans sa définition « l'idée d'insoumission et de fuite à celle d'un refuge lointain dans les mornes inhabités, dans les bois, et à celle des rapines nocturnes »¹⁷⁸,¹⁷⁹

Au regard de ces deux acceptations, on comprend alors que le marronnage littéraire consiste à fuir un modèle emprisonnant la pensée pour permettre à celle-ci d'émerger en toute liberté. Il y a donc un refus des contraintes doctrinales au profit de la création d'une nouvelle esthétique.

Bien sûr, nos trois auteurs ont un processus de création qui leur est propre, mais ils ont de cela en commun qu'ils sont parvenus à renier les règles en vigueur, s'imposant alors comme nouvelles figures du monde littéraire. Après tout, Victor Hugo et Aimé Césaire sont les chefs de file de deux mouvements littéraires : le Romantisme et la Négritude. Vincent Placolý se situe entre la Négritude et la Créolité, bien qu'il fût précurseur de l'idée d'une créolité américaine, loin de l'esthétique proposée par

¹⁷⁸ DEBIEN Gabriel, *Les esclaves aux Antilles françaises (XVIIe – XVIIIe siècles)*, Société d'Histoire de la Martinique, Fort-de-France, 1974

¹⁷⁹ DIAGNE Khady Fall, *Le marronnage comme essai d'esthétique littéraire négro-africaine contemporaine : Senghor et Césaire ou la langue décolonisée*, collection Critiques littéraires, éditions L'Harmattan, 2018, p. 11

Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant.

René Louise préfère alors employer le terme « marronisme », plutôt que marronnage, dans son *Manifeste du Marronisme moderne*¹⁸⁰, qui a pour objectif de définir ce qu'il qualifie de philosophie de l'esthétique aux Caraïbes pour une grande partie des arts.

Il explique la chose suivante :

La philosophie du marronisme moderne transcende toute problématique autour du Nègre marron en faisant de celui-ci un mythe fondamental de la civilisation Caribéenne. [...]

Et quand nous marronnons, c'est pour créer une nouvelle voie créatrice, pensée par nous, qui prend en compte notre histoire, et qui nous permet d'éclairer notre futur dans une vision planétaire.¹⁸¹

Dans un premier temps, nous reviendrons sur le marronnage chez nos trois auteurs, que l'on peut qualifier de marron : ils ont fui les esthétiques classiques pour faire émerger une nouvelle esthétique. Ces révolutions littéraires ne se firent pas sans difficulté.

D'autant que, nous le verrons dans un deuxième temps, le mélange des genres participe à cette révolution littéraire : nos trois auteurs se sont défaits des codes génériques en mélangeant la comédie, la tragédie et le drame dans chacune des œuvres de notre corpus. Quant au fond, il bouleverse également l'esthétique des Anciens, car les textes proposent une variation de tons, parfois au sein d'un même propos. Nous proposerons donc un éclairage sur les discours favorables à chaque tonalité.

Enfin, nous tenterons de faire émerger les bouleversements idéologiques dans les propos du corpus d'étude, afin de vérifier si le concept de marronisme peut convenir à nos trois auteurs.

180 LOUISE René, *Manifeste du Marronisme moderne*, éditions LAFONTAINE, « Nouvelle édition », 2006

181 LOUISE René, *Manifeste du Marronisme moderne*, éditions LAFONTAINE, « Nouvelle édition », 2006, p. 10

A. Le marronnage littéraire

La plupart des ouvrages historiques semblent souvent mis au service de revendications d'une réhabilitation de l'image de l'esclave noir servile. Aussi, la révolte des esclaves a été transformée en objet historique, inscrivant le marronnage dans une perspective idéologique et commande la conception qu'on s'en est faite dans l'histoire : le marronnage est l'expression d'un désir profond de liberté, une sorte d'idéal qui conditionne le comportement de l'esclave fugitif. [...]

Les corpus présentent cette similitude notoire de verser dans la mythification de la figure du marron et de la pratique du marronnage. Sublimant l'image de l'être soumis à un système d'exploitation, à des services et à une entreprise de déshumanisation, l'émergence d'une mythification littéraire du concept de marronnage emprunte aux grands récits de geste des poncifs littéraires et esthétiques.¹⁸²

Ainsi, l'image du marron participerait à la création d'un « mythe fondateur »¹⁸³ calqué sur les grands récits épiques de l'Antiquité gréco-romaine. Cela signifierait donc que le personnage du marron s'inscrit dans la lignée des *exempla*, et qu'il n'aurait d'autres fonctions que de servir de base culturelle pour le peuple antillais. Or, selon Glissant,

La résistante populaire est d'abord « coutumière » : c'est l'organisation d'une économie de survie – et parfois violente : c'est le marronnage. [...]

La survie ajoute à la subsistance une dimension « culturelle », soit par ruse, soit par dérision. Car la survie, d'être parcellisée, ne peut concevoir une solennité de ce qui est collectif. La survie détermine les habitudes communes mais ne les consacre pas en tradition. Ainsi, l'organisation de l'économie de survie permet-elle la résistance mais non pas ce rassemblement de résistance qui donnerait la nation.¹⁸⁴

Il y a donc un paradoxe entre les deux théories, car s'il n'y a pas de nation selon Glissant, le marronnage ne peut pas être la base d'une culture commune, puisqu'il n'y a pas de « rassemblement » à sa base.

Néanmoins, les héros du corpus antillais sont des

¹⁸² DIAGNE Khady Fall, *Le marronnage comme essai d'esthétique littéraire négro-africaine contemporaine : Senghor et Césaire ou la langue décolonisée*, op. Cit., p. 41

¹⁸³ *Ibid.*, p. 44

¹⁸⁴ GLISSANT Edouard, *Le Discours antillais*, op. Cit., p. 113-114-115

marrons, car soit ils refusent l'ordre social imposé par les colonisateurs, comme Dessalines et Christophe, soit ils fuient la société comme Don Juan et Caliban. Dans la mesure où Victor Hugo s'est farouchement opposé aux règles établies, on peut le considérer comme un marron littéraire, mettant en scène des personnages refoulés par la société.

Mais ces pratiques dérangent ; c'est pourquoi nous reviendrons plus longuement sur la réception des œuvres, afin de prolonger l'idée de résistance mis en place par ces trois auteurs. Nous verrons dans un dernier temps si ces pratiques et les discours du corpus proposent un nouvel ordre social, tels que l'espéraient les auteurs.

A. 1. Des personnages marrons

La première entreprise intellectuelle de Césaire et Senghor et qui marque la nouveauté dans leur projet d'un mouvement de Négritude, réside dans le fait d'avoir conçu un discours ancré intellectuellement dans une tradition distincte de celle de l'ordre dominant. Ils ont ainsi amorcé une nouvelle ère dans la pensée occidentale et la langue française : celle de la diffraction, de l'insoumission, en somme du trublion, par la manœuvre séditeuse opérée sur la langue support.¹⁸⁵

D'après Diagne, le marronnage littéraire des auteurs sus-cités consiste en un travail linguistique qui échapperait au modèle dominant afin de « [rappeler] le parcours de l'esclave marron »¹⁸⁶. Les autres actes sont relégués au second plan, mettant en première position la création langagière. Cependant, la langue est parfois difficile à saisir, ainsi que le souligne Aimé Césaire¹⁸⁷. C'est pourquoi le théâtre est, selon lui, un média plus accessible pour diffuser un discours. En effet, la réception du public est immédiate, et tous les sens sont éveillés, à commencer par la vue et l'oreille. C'est pourquoi nous nous attarderons sur

¹⁸⁵ DIAGNE Khady Fall, *Le marronnage comme essai d'esthétique littéraire négro-africaine contemporaine : Senghor et Césaire ou la langue décolonisée*, op. Cit., p. 125-126

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 127

¹⁸⁷ CESAIRE Aimé, « Au cours de des instants – Aimé Césaire et la révolte », entretien de France culture, 1966, op. Cit., consulté le 15/ 06/ 2021

le marronnage en acte et en paroles dans notre corpus.

Les deux pièces qui se déroulent en Haïti, *La Tragédie du roi Christophe* et *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, se déroulent après le renversement de l'ordre colonial par les marrons. Ceux-ci étaient dirigés par Toussaint Louverture qui est devenu le héros national. La lignée des chefs d'état n'est donc pas filiale, mais patriotique :

Il ne vous échappera pas non plus que, pour un
peuple qui vient de subir Dessalines, le danger le plus
redoutable s'appelle d'un nom : la tyrannie.¹⁸⁸

Dit Pétion à Christophe. Dans cet extrait paraît l'héritage laissé par Dessalines, qui revient au nouveau monarque. Or, la couronne revient à Christophe car il est le « plus ancien divisionnaire de l'armée »¹⁸⁹, autrement dit, il était sous le commandement de Dessalines. De manière symbolique, c'est Pétion lui-même, le traître de Dessalines, qui remet la gouvernance du pays dans les mains du nouveau roi. Mais Christophe n'est pas idiot : il sait que par ce geste, Pétion montre son ascendance sur l'état haïtien, ce qui signifie qu'il peut reprendre ce qu'il donne, d'autant que l'on sait que le Sénat est sous son autorité. Christophe doit donc fuir le représentant du Sénat, tout en édifiant son pays à « la face du monde »¹⁹⁰. Le marronnage de Christophe est donc nécessaire pour échapper au pouvoir de Pétion et aux Français qui demeurent au large des côtes de l'île.

Cette problématique de la résistance des Européens est commune à Dessalines et Christophe. En effet, dans l'œuvre de Vincent Placolý, l'armée haïtienne doit encore lutter contre les derniers Blancs restant à l'acte I. En revanche, ce qui distingue les deux héros, est que Dessalines doit lutter contre lui-même, ainsi que le titre l'indique : *Dessalines ou la passion de l'indépendance*. La passion est une émotion intérieure, souvent considérée de manière péjorative car elle est définie comme une

¹⁸⁸ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, op. Cit., acte I scène 1

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

cause d'autodestruction.

Mais échapper à Pétion puise sa cause dans sa couleur de peau, ainsi que le rappelle Christophe en le surnommant « Pétion le mulâtre »¹⁹¹. La mise en place du gouvernement est un acte de marronnage car la volonté de reconstruction du peuple haïtien passe par la mise en place d'une économie nécessaire à la survie du peuple. C'est pourquoi Dessalines cherche à mettre en place un marché autour des matières premières, en créant une alliance avec d'autres pays sudaméricains, tels que le Mexique. C'est également pour cette raison que Christophe veut faire travailler tout le monde, même les enfants, pour construire le royaume. Mais nous voyons les limites de la mise en place, car les ministres rejettent leurs décisions, surtout lorsqu'il s'agit des enfants. La « survie économique », bien qu'elle soit un acte marron, n'est pas, ainsi que l'affirme Glissant, un « rassemblement de résistance qui donnerait la nation. »¹⁹²

Don Juan et Caliban passent leur temps à fuir ; fuir la routine maritale chez Placoly, et fuir les coups de bâton chez le deuxième. D'ailleurs, Caliban n'ose pas aller au bout de son geste lorsqu'il menace Prospero du bâton qu'il tient. A la place, il choisit encore le discours oratoire à la violence. Comment expliquer ce recul ? Est-ce une forme de lâcheté chez ce personnage ? Est-ce un refus de toute violence ? D'autant qu'il disparaît de la scène après son dernier discours, pour n'être présent que dans une ultime didascalie : « On entend au loin [...] les débris du chant de Caliban »¹⁹³ Nous pouvons interpréter l'acte manqué comme une façon de rejeter la loi du galion. Caliban est un personnage qui représente le concept de Négritude, dans la mesure où il a « Conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire et de sa culture. »¹⁹⁴

¹⁹¹ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, op. Cit., acte I scène 1

¹⁹² GLISSANT Edouard, *Le Discours antillais*, op. Cit., p. 113-114-115

¹⁹³ CESAIRE Aimé, *Une tempête*, op. Cit., acte III scène 5, p. 92

¹⁹⁴ CESAIRE Aimé, cité par DIAGNE Khady Fall, dans *Le marronnage comme essai d'esthétique littéraire négro-africaine contemporaine : Senghor et Césaire ou la langue décolonisée*, op. cit.,

Vincent Placolý s'inscrit dans

la droite ligne de la négritude et de la pensée césairienne, en-dehors des carences historiques qu'on pourrait bien lui reprocher, [et qui] ont tenté de jeter les bases solides pour l'exploration d'une identité caribéenne possible. [...] Sortir des schèmes, des iconographies liés au passé esclavagiste, sublimer les débris du système plantationnaire, tenir compte d'une réalité présente et préoccupante, voilà l'ambition qu'ont voulu tracer à travers leurs perspectives des hommes et des femmes de talent qui ont eu une grandiose idée de la littérature.

Vincent Placolý participe de cette vision nouvelle...¹⁹⁵

Jean-Georges Chali tisse un lien entre Césaire et Placolý. Plus encore : il place l'auteur comme l'un des héritiers directs de l'idéaliste négritudien. Cependant, selon ces quelques lignes, le travail de Placolý, comme celui de ses confrères, fut de mettre en lumière le *trauma* de l'esclavage, blessure originelle qui est à l'origine des maux de la société actuelle. Et Don Juan est un des fruits de cette société traumatique. Vincent Placolý le souligne : « Don Juan, aventurier du monde absurde des conquêtes coloniales... »¹⁹⁶ Or, d'après Patricia Donatien : « L'esthétique de la blès suppose donc un rejet du legs colonial »¹⁹⁷. Le personnage placolien reflète donc le malaise, cette blès qui incarne le traumatisme de l'esclavage. Donatien rappelle les définitions de ce terme :

Qu'est-ce donc que la blès ? Selon le dictionnaire encyclopédique Désormaux (1)¹⁹⁸ « La « blesse » ou blès est un syndrome créole qu'il est difficile de traduire en termes médicaux occidentaux. [...] La maladie est décrite comme un « désordre des organes » qui peut être mortel... ». Le dictionnaire créole de Raphaël Confiant (2)¹⁹⁹ ajoute à cette première

p. 122

¹⁹⁵ CHALI Jean-Georges, *Vincent Placolý : un créole américain*, collection Anamnésis, éditions Desnel, 2008, p. 14-15

¹⁹⁶ PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, op. cit.*, « Avertissement », p. 4

¹⁹⁷ DONATIEN Patricia, « L'esthétique de la blès dans la littérature caribéenne », article publié le 28/ 07/ 2008, <http://africultures.com/lesthetique-de-la-bles-dans-la-litterature-caribeenne-7978>, consulté le 17/ 06/ 2021

¹⁹⁸ 1. *Dictionnaire encyclopédique des Antilles, et de la Guyane*. Fort de France : Éditions Désormaux, 1992, page 364, cité par DONATIEN Patricia, in « L'esthétique de la blès dans la littérature caribéenne », *op. cit.*

¹⁹⁹ 2. <http://www.palli.ch/~kapeskreyol/> R. Confiant / Dictionnaire du créole martiniquais, cité par

définition celle de E. Vilayleck qui précise que : « Cette maladie touche essentiellement les enfants, surtout les très jeunes enfants, du nourrisson jusqu'à dix / douze ans. Elle se caractérise par des douleurs au niveau du thorax, du dos. En outre, l'enfant est faible, il a de la fièvre, il vomit, il maigrit... certains parlent même d'un corps étranger à l'intérieur de la poitrine. Cette maladie est causée par un traumatisme.... Cette maladie ne peut-être vue et soignée que par certaines personnes spécialisées, les médecins ne savent pas la diagnostiquer. »_

La souffrance de Don Juan n'est pas physique, mais psychologique. Il court après la vie, après le temps, comme s'il était face à une urgence. Mais cette fuite est surtout un refus des valeurs sociétales. En effet, il reproche autant à Sandopi qu'à Elmire de s'attarder sur des expressions ou sur des façons de vivre qui ne lui conviennent pas. Ainsi, il est le fruit d'une « réalité présente et préoccupante ». Le marronnage de Don Juan passe par ce rejet pour tenter de se libérer de ses chaînes fabriquées de cette blès traumatique, qui est relié au rejet des expressions langagières, pour s'en créer des nouvelles. Il rejoint ainsi la thèse de Diagne, selon qui le marronnage est surtout langagier.

La différence observée entre les deux duos de personnages est que le marronnage est nécessaire aux chefs haïtiens pour créer leur état, alors que pour Caliban et Don Juan, le marronnage est un acte de survie face à un traumatisme dont les Antillais ne sont toujours pas libérés. C'est pourquoi le marronnage peut être envisagé comme un acte résistant, un poing levé face à une culture dominante.

A. 2. Résistance idéologique

Ce qui se passe maintenant au théâtre de la rue de Richelieu n'est donc pas le fait de cette administration qui se mourait en faisant claquer dans sa solitude son vieux répertoire et ses vieux acteurs, c'est l'explosion désordonnée d'une pensée qui veut renouveler l'art sous

toutes ses formes, et qui, juste au fond, s'exaspère contre les obstacles, et qui veut tout-à-fait rompre avec un passé que plus tard elle se verra forcer de continuer et de modifier seulement : car il faut que ce qui est déjà bien se retrouve dans ce que l'on veut donner comme mieux ; les progrès humains ne sont qu'à cette condition ; notre civilisation actuelle n'est que le produit de ces additions lentes. La pensée dont nous parlons, que tout le monde a reconnue sans doute, et, faute d'autre nom, appelée le *romantisme*, a dû se précipiter avec toutes ses forces du côté où elle était le plus assurée d'entrer en communication immédiate avec le public ; elle a voulu être jugée, acceptée toute entière sous sa forme dramatique ; elle a fait de M. Hugo, pour quelques jours, son représentant unique ; elle l'a suivi au combat, décidée à vaincre ou à succomber avec lui.²⁰⁰

Dans cet article publié une dizaine de jours après la première représentation d'*Hernani*, le journaliste rappelle que la modernité associée à la Révolution industrielle doit renouveler l'art. Il rappelle que l'art romantique invite justement à ce bouleversement esthétique. Selon l'article, c'est une nécessité afin de s'échapper du cadre imposé par les Anciens.

Le marronnage littéraire peut donc convenir à Victor Hugo dans la mesure où son théâtre devient un élément de survie, car « les progrès humains ne sont qu'à cette condition ». Mais la bataille qu'engendra la nouveauté que représente *Hernani* fut un combat idéologique, sur fond de sifflets qui ponctuèrent la première représentation du 25 février 1830 : « Les menaces étaient dans le parterre, les vociférations occupaient le sommet de la montagne, l'insulte s'était placée à l'orchestre, aux stalles et à la galerie ».²⁰¹ *Ruy Blas* semble plus conventionnel, dans sa structure comme dans ses vers. Néanmoins, la critique lui reconnaît le mérite d'avoir mis en scène des *caractères*, et non des personnages-types :

[le poète] s'est donné du côté des caractères ! faire des maisons et des costumes d'un pays donné et d'une époque donnée, c'est déjà quelque chose, et beaucoup de

²⁰⁰ Article « Des premières représentations d'*Hernani* », in *Le National*, journal quotidien, publié le 08/03/1830, consulté sur www.gallica.bnf.fr le 17/06/2021

²⁰¹ Article « *Hernani* – Avant, Pendant et Après » in *Le Corsaire*, journal quotidien, publié le 02/03/1830, consulté sur www.gallica.bnf.fr le 17/06/2021

gens n'y réussissent pas ; mais faire des hommes et des femmes qui aient une date précise et une patrie déterminée, par leur manière d'agir et de parler, voilà qui est un tour de force que l'ancienne littérature dramatique ne connaissait pas, et que bien peu d'individus exécutent dans la nouvelle.²⁰²

D'après ce journaliste, la minution dont fait preuve Hugo est novatrice, et révolutionnaire car le public « ouvrira les yeux. »²⁰³ Certes, l'auteur de l'article évoque là le futur succès de la pièce ; on peut toutefois y entendre un appel à fréquenter les œuvres de Victor Hugo malgré les tourments sociétaux qu'elles suscitent.

La psychologie est au cœur des révolutions insufflées par nos trois auteurs :

Le projet de Placolý s'inscrit donc dans une perspective authentiquement révolutionnaire. Son écriture nous renvoie justement à la complexité de sa personnalité et on découvre un être héritier d'une triple culture où Afrique, Occident et Amérique se croisent.²⁰⁴

Et forcément, Placolý travaille ses textes pour faire resurgir la richesse culturelle qu'il porte. C'est pourquoi les monologues de Dessalines évoquent une ouverture au monde, tourné vers l'Amérique. C'est aussi pour cette raison que Dessalines ne se trahit jamais, son « courage intrépide et [son] audace folle »²⁰⁵ le poussant à aller au-devant de la mort. C'est là que Placolý dépasse Césaire : alors que Christophe s'embourbe dans sa propre folie révolutionnaire et que Caliban manque sa révolution, Dessalines et Don Juan ont en commun leur entêtement d'aller au bout de leurs convictions. Cependant, lorsque l'on replace *La Tragédie* et *Une tempête* dans leur contexte, elles ont de révolutionnaires les discours qu'elles

²⁰² Article « Ruy Blas, drame en 5 actes et en vers – par M. Victor Hugo », in *La Presse*, journal quotidien, publié le 11/11/ 1838, consulté sur www.gallica.bnf.fr le 17/06/2021

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ CHALI Jean-Georges, *Vincent Placolý : un créole américain*, éditions Desnel, 2008, *op. cit.*, p.31-32

²⁰⁵ PLACOLY Vincent, « Lauréat du prix de la Casa de Las Americas » in *Révolution Socialiste* numéro 401, publié le 06/ 10/ 1983, in *Tranchées spécial Vincent Placolý*, *op. cit.*

tiennent. Vincent Placolý en assume la filiation en les citant toutes deux dans son article « Un portrait de Jean-Jacques Dessalines »²⁰⁶. Il prend l'exemple d'Une *tempête* pour expliquer le « Premier défi » :

Premier défi : aveugler le regard de l'autre ; ce regard où persiste la ligne imaginaire entre la brutale sauvagerie et l'ordre incontestable de la civilisation.²⁰⁷

Quant à *La Tragédie du roi Christophe*, elle sert d'exemple au « Deuxième défi : exorciser les pouvoirs du maître. »²⁰⁸ Vincent Placolý adoube ainsi Aimé Césaire comme auteur révolutionnaire, qui a fait de la littérature une arme contre toute forme de domination ou d'outil colonialiste. Mais, en observant Caliban et Christophe, nous pouvons douter de la réussite du projet révolutionnaire chez nos trois auteurs.

A. 3. Vers un nouvel ordre social ?

Dans son essai *Toussaint Louverture : la Révolution française et le problème colonial*, Césaire explique clairement l'organisation de la société haïtienne – et, par extension, caribéenne :

Telle était la société coloniale : mieux qu'une hiérarchie, une ontologie : en haut, le blanc – l'être au sens plein du terme – en bas, le nègre, sans personnalité juridique, un meuble ; la chose, autant dire *le rien* ; mais entre ce tout et ce rien, un redoutable entre-deux : le mulâtre, l'homme de couleur libre²⁰⁹

Or, Christophe est un monarque nègre, contrairement à Pétion, président mulâtre du sud. La première scène ouvre justement sur une confrontation entre les deux chefs d'état. La question de la couleur de peau est centrale :

²⁰⁶ PLACOLY Vincent, « Un portrait de Jean-Jacques Dessalines », publié le 12-14/ 11/ 1991, in *Tranchées spécial Vincent Placolý, op. cit.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ CESAIRE Aimé, *Toussaint Louverture : la Révolution française et le problème colonial*, éditions Présence africaine, 1960

PETION

Vous rendez mauvaise justice au Sénat !

A vouloir scruter le lait frais de trop près, on finit
par y découvrir des poils noirs ! [...]

CHRISTOPHE

Je ne suis pas un mulâtre à tamiser les phrases. [...] Dès que le mulâtre Pétion aura accepté le pouvoir vide qu'en effet vous m'offrez, le miracle se produira. [...] En sorte que la modification de la Constitution n'est qu'un moyen grossier de m'écarter du pouvoir sous couleur de me le confier !²¹⁰

Pétion lance la première flèche, avec la métaphore du lait et des poils noirs. La boisson, d'un blanc pur, peut se trouver salie par l'invasion du noir. Il s'agit non seulement d'une insulte raciste envers Christophe, le traitant de « sale nègre », mais aussi une menace à peine masquée de renverser son pouvoir si le roi ne prend pas garde à ses revendications.

A l'inverse - « je ne suis pas un mulâtre » - Christophe préfère accuser ouvertement et doublement Pétion, à la fois de mener une politique discriminatoire en précédant son nom du qualificatif « mulâtre » et à la fois en suggérant que sa position résulte de sa couleur de peau. On soulignera ce choix stylistique de l'auteur de placer un adjectif de même longueur que le nom avant celui-ci - « le mulâtre Pétion » - alors que la règle syntaxique est de l'insérer après le substantif. Cet effet met l'adjectif en relief, pour bien faire comprendre au public que la couleur de peau définit encore le statut social malgré la fin de l'esclavage.

Aimé Césaire, en centrant son intrigue autour de Christophe, roi nègre, époux d'une « négresse », porte un regard critique sur la société post-esclavagiste aux Antilles :

Une couronne sur ma tête ne me fera pas
devenir
autre que la simple femme,
la bonne négresse qui dit à son mari
attention !²¹¹

210 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, Acte I scène 1, p. 19-20
211 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, Acte I, scène 7, p. 58

Cette affirmation physiologique devient une revendication identitaire : oui, elle était domestique, oui, c'est une négresse, et elle accède au rang de reine sans rejeter ses racines. Le personnage de Christophe est plus ambigu : tantôt il revendique, à l'image de sa femme, son passé d'esclave, la plupart du temps pour justifier ses choix politiques, tantôt il se prête volontiers au jeu de l'assimilation en voulant imiter les cours européennes : « J'ai ouï dire qu'en France le festin se passait le jour même du sacre. » Et Vastey de dire : « Un roi, une cour, un royaume, voilà ce que nous devrions leur montrer.²¹² »

La question de la couleur de peau relève à la fois de l'aspect physique que de la psychologie identitaire. Preuve en est faite avec l'histoire de Ourika, chantée par Isabelle :

*Enfant de la noire Guinée
D'un ciel brûlant lointaine fleur,
Ourika, fille infortunée,
Déplorait ainsi son malheur.*

*France, toi qui m'avais charmée
Toi que saluaient mes transports
Tu me cachais que sur tes bords,
Je ne serais jamais aimée*

*Blanche couleur, couleur des anges,
Mon âme était digne de toi
O Dieu puissant, que de louanges,
Si tu l'avais faite pour moi !*

*Mais pour l'oubli tu m'as formée !
D'Ourika termine le sort :
C'est un si grand bien que la mort
Pour qui ne peut être aimé.²¹³*

La Guinée et la France sont mises en opposition par leur place dans les strophes : elles sont toutes deux dans le premier vers. Cependant, le pays africain sert seulement de rappel des origines quand la France est personnalisée par son statut de vocatif : le poème s'adresse à ce pays. Ce chant évoque la souffrance identitaire de la fillette qui aime son pays adoptif, mais cette même terre la rejette à cause de sa noirceur. Le « Tu »

212 *Ibid.*, p. 51

213 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, Acte II, scène 2, p. 81-82

désigne la France, et l'emploi de l'imparfait à la forme passive - « toi qui m'avais charmée » - renforce l'image de victime de la colonisation. Pourtant, dans son pays d'origine, elle ressemblait à une « fleur », image d'une enfant épanouie avant d'être emmenée en France, malgré la sécheresse de sa région. La fleur symbolise également la pureté virginale qu'on refuse à la jeune Ourika, ou peut-être que l'on arrache par la force.

A la troisième strophe, on retrouve la vieille croyance, en cours depuis la colonisation, selon laquelle une bonne âme ne peut habiter un Noir, quand elle compare la blancheur de peau à la vertu de l'âme. Les « louanges » ne désignent pas celles qu'elle adresse à Dieu, malgré l'apostrophe « O Dieu puissant », mais celles dont elle aurait bénéficié, avec la condition indiquée au vers suivant.

La dernière strophe annonce le suicide d'Ourika, une victime de la colonisation comme tant d'autres, que l'on « [oublie] », elle qui voulait adopter sa nouvelle patrie. Alors qu'il ne s'agissait là que d'un divertissement, Vastey répond à Isabelle la chose suivante :

C'est pour que désormais il n'y ait plus de par le monde
une jeune fille noire qui ait honte de sa peau et trouve
dans sa couleur un obstacle à la réalisation des vœux de
son cœur.²¹⁴

N'était-ce pas là l'un des combats de Césaire ? Avec cet exemple, on peut affirmer qu'il a centré le sujet de sa pièce autour des principes qui constituent le courant de pensée de la Négritude. Cependant, la *Tragédie* se termine sur la mort de Christophe ; la fin ne permet pas aux Haïtiens d'entrevoir un nouvel ordre social, car Pétion le mulâtre a de nouveau pris le pouvoir.

Dans *Une tempête*, Caliban, contrairement au personnage shakespearien, est un nègre. Il est toujours esclave du maître Prospero, mais en tant que nègre, il porte en lui toutes les problématiques liées à son statut d'esclave :

214 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., Acte II, scène 2, p. 81-82p. 82

CALIBAN

Et toi ? A quoi t'ont servi ton obéissance, ta patience d'oncle Tom, et toute cette lèche ? Tu le vois bien, l'homme devient chaque jour plus exigeant et plus despotique.

ARIEL

N'empêche que j'ai obtenu un premier résultat, il m'a promis ma liberté. A terme, sans doute, mais c'est la première fois qu'il me l'a promise.

CALIBAN

Du flan ! Il te promettra mille fois et te trahira mille fois.²¹⁵

On reconnaît ici la confrontation entre le dominant et les dominés, le dominant ne tenant pas parole, à l'image de l'Etat français qui, à l'heure actuelle, n'a toujours pas accordé l'équivalence de droits sociaux aux Antillais, et les dominés subissant le bon vouloir du maître.

Cependant, contrairement à la *Tragédie*, Aimé Césaire choisit un dénouement offrant une nouvelle perspective : la descendance de Prospero – Miranda – a quitté l'île pour suivre son Ferdinand, son fiancé. ; Caliban sera libre à la mort de son maître. Mais il n'attend pas ce moment fatal pour se libérer de ses chaînes : il parvient à renverser le pouvoir, et soumettre Prospero à sa toute-puissance émanant de la nature :

C'est drôle, depuis quelque temps, nous sommes ici envahis par des sarigues. Y en a partout... Des pécaris, des cochons sauvages, toute cette sale nature ! Mais des sarigues, surtout... Oh, ces yeux ! Et sur la face, ce rictus ignoble ! On jurerait que la jungle veut investir la grotte.²¹⁶

Caliban est fils de Sycorax, une sorcière qui puisait son pouvoir dans les éléments naturels. On comprend donc que cette nature envahissante est le fruit de l'esclave terrestre, qui gagne sa liberté en retrouvant ses racines. Il prend appui sur les sarigues, des marsupiaux dont les femelles portent leurs petits sur leur dos. Le nom est devenu féminin selon cette caractéristique. L'animal

215 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte II, scène 1, p. 36

216 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte III scène 5, p. 92

est une métaphore de la femme noire, qui porte ses enfants sur le dos. Par extension, c'est la nouvelle génération fécondée par les femmes qui continueront le travail de libération amorcé par les anciens esclaves. C'est une nouvelle fois un des principes de la Négritude, selon lequel il est nécessaire d'assumer ses racines africaines et de s'unir avec les pays noirs pour s'émanciper du colonialisme. Or, l'éducation des Antillais fut une priorité pour Césaire, qui voyait là un moyen de former les esprits.

En recentrant le valet et l'esclave au sein de l'intrigue, le pouvoir du dominant se trouve renversé. Ce bouleversement est fortement lié au mélange des genres dramaturgiques, car il en est à la fois la cause, et à la fois nécessaire à l'intrigue.

B. La rupture avec les règles classiques

Tout commence par un refus du passé. Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo justifie longuement ses choix esthétiques à propos de son drame. Ainsi s'oppose-t-il à la théorie classique concernant les trois unités :

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable ; et l'absence de cette sorte de personnage muet décomplèterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire.²¹⁷

D'après lui, restreindre l'action à une journée est invraisemblable, dans la mesure où le public ne détient pas toutes les clés pour en mesurer la gravité. Pour Hugo, chaque élément nouant l'intrigue doit être montré, peu importe la durée ou le nombre de lieux différents. Il ne faut donc pas hésiter à rendre compte de chaque bouleversement au profit d'une meilleure compréhension et d'un impact plus important dans l'esprit du

217 HUGO Victor, préface de *Cromwell*, 1827, éditions GF Flammarion, 1968, Paris, p. 82-83

spectateur. D'ailleurs, il n'hésite pas à personnifier le lieu, en le comparant à un « témoin » des catastrophes, et le temps, en affirmant que « Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier »²¹⁸, comme si l'action fonctionnait indépendamment des exigences dramaturgiques. Quant à l'unité d'action, il préféra la nommer unité d'ensemble, car il ne faut pas y voir une seule action, autrement dit une seule intrigue, mais bien plusieurs actions au service de l'intrigue, qu'il désigne par « action centrale » :

Gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires, sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle...
*L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre.*²¹⁹

De plus, le drame est une « ouverture sur le monde et sur l'histoire... »²²⁰ Or, les œuvres dramaturgiques de Victor Hugo ont un cadre historique qu'est l'Espagne : celle de Charles de Habsbourg – Don Carlos – qui accéda au trône en 1516 avant d'être élu empereur d'Allemagne le 28 juin 1519 ; celle aussi de Charles II, faible roi qui subit de la France, de l'Angleterre et des Provinces-Unies le Traité de la Haye en 1698. Ce pacte consiste à diviser les biens du royaume espagnol entre les puissances précédemment citées. Or, *Ruy Blas* se déroule cette année-là, d'où la fameuse tirade « Bon appétit, Messieurs ! » adressée aux grands du pays qui se disputent les territoires.

Si

Le drame romantique s'affirme avant tout comme *révolution* par rapport aux formes et aux idées qui l'ont précédé.

Il se veut une révolution historique, ou mieux, historiciste. Dans tous les pays, la première revendication d'un auteur de théâtre romantique sera de prendre en compte la transformation actuelle de la société par référence à des moments antérieurs décisifs

218 HUGO Victor, préface de *Cromwell*, *Op. Cit.*, p. 84

219 *Ibid.*

220 *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, « DRAME ROMANTIQUE », collection Encyclopaedia Universalis, éditions Albin Michel, 1997, p. 208

du passé national, ou même du passé d'autres nations.
[...] Comme dans Shakespeare, il faut montrer une
histoire qui ne se fait pas seulement dans les
antichambres de palais, mais dans les campagnes et les
places publiques.²²¹

Cette définition permet de croiser les œuvres hugoliennes avec celles des auteurs antillais de notre corpus. Nous nous défendons tout de même de considérer Aimé Césaire et Vincent Placolty comme des dramaturges romantiques. Néanmoins, cette définition porte un nouvel éclairage sur nos œuvres. En effet, hormis *Don Juan* qui se veut plutôt contemporaine à son époque, *La Tragédie du roi Christophe*, *Dessalines* et *Une tempête* mettent en scène des révolutions ; révolution formelle car elles ont une modernité qui perturbe les entrées génériques traditionnelles ; révolution textuelle par le choix des personnages principaux, soit qui mènent une révolte sur scène, comme Caliban, soit qui ont participé à un soulèvement, comme Christophe - Dessalines est à la jonction des deux.

Les trois pièces posent un cadre à « des moments antérieurs décisifs du passé [...] d'autres nations », car *Dessalines* et *La tragédie* se déroulent à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe en Haïti, et *Une tempête* rappelle la colonisation des Européens dans les Caraïbes. En outre, les lieux varient : tantôt nous sommes chez le chef « d'état » - nous choisissons les guillemets car Prospero n'a pas fait de l'île un pays à proprement parlé – tantôt en campagne, avec une voix donnée aux paysans comme Yayou dans *Dessalines* ou les Paysans dans *La Tragédie*, tantôt nous sommes sur les places publiques pour écouter le discours « national » et – surtout – nationaliste :

Messieurs, pour l'honneur et la survie de ce pays, je ne veux pas qu'il puisse jamais être dit, jamais être soupçonné dans le monde que dix ans de liberté nègre, dix ans de laisser-aller et de démission nègre suffiront pour que soit dilapidé le trésor que le martyr de notre peuple a amassé en cent ans de labeur et de coups de fouet. Aussi bien, qu'on se le dise dès présent, avec moi vous n'aurez pas le droit d'être fatigués. Allez,

221 Dictionnaire des Genres et notions littéraires, « DRAME ROMANTIQUE », Op. Cit., p.209

Messieurs ! Allez, dispersez-vous !²²²

L'article sur le « Drame romantique » précise plus loin :

si [la] première visée [du drame romantique] est d'écrire l'histoire comme totalité d'un peuple, il est aussi lié à la grande poussée d'individualisme qui caractérise, en Europe, la fin du XVIIIe siècle et le XIXe. C'est le temps du *moi*, du héros placé au centre du récit qui s'affirme à la fois comme sujet d'une conscience et d'une action. [...] Le schéma type de drame romantique est celui du héros qui affronte le monde, tente d'y laisser sa marque et se brise contre ses lois [...].²²³

D'après nous, Ruy Blas n'entre pas dans une définition égoïste du héros romantique : bien qu'il espère élever sa condition, ses autres actions ne sont pas la conséquence de son *ego* : il aime la Reine, mais sachant la réciprocité impossible, il en souffre - il accepte même de sauver sa bien-aimée au détriment de sa vie. Cependant, il incarne la conscience du peuple lorsqu'il prend la parole lors du « banquet » du partage des terres espagnoles. Par conséquent, même si le *moi* n'entre pas en jeu, il est bien « sujet d'une conscience est d'une action » en donnant la voix au peuple.

Les autres protagonistes en revanche ont un *ego* que l'on qualifie familièrement de surdimensionné, à commencer par Hernani qui est prêt à sacrifier son amour pour assouvir son désir de vengeance. La conscience qu'il a est surtout celle de l'héritage paternel qui lui confère le statut de banni, et son action est guidée par la poursuite de Don Carlos, plus que celle de Dona Sol. Quant à Prospero, Don Juan, Christophe et Dessalines, le « je » est omniprésent, à tel point que l'assertion légendaire de Louis XIV, « l'Etat, c'est moi. » pourrait s'appliquer aux chefs des îles :

Des plaintes, Germain, contre qui ? La féconde bienfaisance de nos lois, comme de la pluie d'avril, arrose notre sol. Aujourd'hui, quand je traverse nos campagnes, j'oublie la tranchée des canonnières, les chevaux nageant dans le sang jusqu'au poitrail... Germain, le mot plainte ne me dit rien.²²⁴

222 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 29

223 *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, « DRAME ROMANTIQUE », Op. Cit., p. 210

224 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, ediciones Casa de Las

L'empereur haïtien tente d'intégrer la première personne du pluriel à son discours, avec le déterminant possessif « nos », mais le « je » l'emporte tout de même, non seulement par sa présence transcrite, mais également par l'étonnement marqué par la première question : « Des plaintes, Germain, contre qui ? », car la réponse semble évidente : le peuple se plaint du gouvernement dessalinien.

L'égo de Prospero apparaît clairement à la fin de la pièce, dans la réplique suivante :

J'ai déraciné le chêne, soulevé la mer,
ébranlé la montagne, et bombant
ma poitrine contre le sort contraire,
j'ai répondu à Jupiter foudre pour foudre.
Mieux ! De la brute, du monstre, j'ai fait l'homme !²²⁵

L'accumulation des actions prouvent la grande estime que le géographe a de lui-même. Dans les deux derniers vers, il va même jusqu'à se positionner à l'égal d'un dieu, Jupiter, contre qui il aurait gagné le combat, pour devenir ensuite le Créateur avec la proposition 'j'ai fait l'homme ! » Il incarne la conscience et l'action européennes à l'époque de la colonisation, et même celle du gouvernement français vis-à-vis des DOM dans les années soixante.

Don Juan n'entre pas dans la catégorie des chefs ; il domine tout de même son entourage à qui il impose sa façon de vivre. Les femmes subissent et Sandopi le suit. Sa ligne de conduite reflète le désœuvrement d'une société post-coloniale, appauvrie et meurtrie par des siècles de domination. Don Juan est l'allégorie de ce peuple qui est privé à la fois de racine et d'avenir.

Cette première approche générique du drame romantique nous confirme les similitudes chez les auteurs de notre corpus. Il s'agira à présent de revenir plus particulièrement sur les éléments constitutifs du drame afin de prolonger la réflexion sur le

Americas, 1983, présente édition L'Autre mer, 1993, acte II scène 5, p. 41
225 CSAIRE Aimé, *Une tempête*, éditions du Seuil, 1969, Acte III scène 5, p. 89

rapprochement entre Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý.

B. 1. Une unité d'action ?

L'unité d'action, distincte de la simplicité d'action chère à Racine, exige la liaison indissoluble des événements, leur continuité (chaque fil d'action va de l'exposition au dénouement), leur nécessité (ils dépendent des données antérieures, non du hasard). Les actions accessoires, à partir d'Horace et de Cinna, doivent agir sur l'action principale.²²⁶

Hernani, davantage connu pour sa bataille que pour son propos, est une illustration parfaite d'absence d'unité d'action classique : on peut supposer que plusieurs mois se sont écoulés entre l'acte I, où Don Carlos avoue son amour à Dona Sol, et l'acte V où Hernani et Dona Sol meurent après s'être unis. Une multitude d'événements secondaires à l'intrigue amoureuse entre les deux protagonistes s'est déroulé entre temps : Dona Sol se prépare au mariage avec son oncle Don Ruy Gomez à l'acte II, union qui n'aura pas lieu, Don Carlos tente de capturer la jeune femme, puis il est nommé empereur d'Allemagne à l'acte IV, et il accorde la grâce à Hernani. Toutes ces petites intrigues ne convergent pas vers l'action centrale, qui est l'union impossible de Dona Sol et Hernani. En effet, l'amour contrarié des protagonistes ne résultent ni du roi Carlos, ni de Ruy Gomez ; elles sont la conséquence des choix de Hernani. Par exemple, lorsqu'il se présente chez l'oncle de Dona Sol à l'acte III, il révèle de lui-même son identité au roi ; cette action oblige l'hôte Ruy Gomez à le protéger au nom de l'honneur des Da Silva. Au lieu de quitter le château reconnaissant d'avoir la vie sauve, il remet l'heure de sa mort entre les mains de l'oncle, qui accepte le pacte. S'il y a une unité d'action, ce serait davantage la somme des choix du personnage principal.

Prenons Christophe et Dessalines ; les deux chefs haïtiens refusent la colère qui gronde à l'extérieur, dont Pétion tire profit

226 *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, « UNITES REGLE DES TROIS », *Op. Cit.*, p. 842

pour renverser les monarques : dans *La Tragédie*, ses arguments anti-christophiens à l'acte I sont entendus par le peuple et alimente le mécontentement ; dans *Dessalines*, il mène la rébellion contre l'empereur et parvient à le faire assassiner – en traître d'ailleurs : « Ah ! je suis blessé, ils ont tiré dans mon dos ! À moi, Charlotin !... »²²⁷

La notion d'*ego* rejaillit en analysant l'action dramatique dans notre corpus : ils bâtissent eux-mêmes leur destin. On le voit plus clairement à la fin d'*Une tempête* : Prospero envisageait de rentrer dans sa cité natale avec Miranda, sa fille, mais il préfère au final rester sur l'île, avec pour seule compagnie celle de Caliban – compagnie qui se révèle illusoire. Cette ultime décision est guidée par la peur de perdre son autorité de maître sur un autre être humain, car il est aliéné au pouvoir. Caliban renversant la situation, Prospero a tout perdu dans cette dépendance : son pouvoir, sa fille, et le succès de sa vengeance, car il n'est pas présent pour la voir aboutir. Au fond, s'il y a une unité d'action dans cette pièce, c'est Caliban qui la représente : du début à la fin de la pièce, son unique objectif, sa seule quête, est de renverser Prospero afin de garantir l'héritage de Sycorax, « [sa] mère ».

Si l'action est multiple, c'est parce que l'objet de la quête est pluriel pour les personnages de notre corpus. Hernani réclame vengeance pour son père et veut le bonheur nuptial aux côtés de Dona Sol ; Christophe veut se défaire de l'emprise coloniale en constituant une cour à la mode européenne ; Don Juan veut être libre de ses actes mais éprouve l'effroi de la mort qui le conduirait au jugement dernier ; Ruy Blas veut conquérir le cœur de la Reine et parvenir à un rang social plus élevé ; enfin, Dessalines abolit la tyrannie coloniale pour imposer la sienne.

De la double quête principale de chacun des personnages en découlent d'autres secondaires, telles que l'aspiration au repos

227 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte III scène 6, p.86

pour les héros haïtiens, une vie proche de la nature, symbole de liberté, pour les héros hugoliens, ou encore la démonstration argumentée de la justesse du combat chez Caliban et Don Juan :

Il faut que tu comprennes, Prospero ;
des années j'ai courbé la tête,
des années j'ai accepté
tout accepté ;
tes insultes, ton ingratitude
pis encore, plus dégradante que tout le reste,
ta condescendance.
Mais maintenant c'est fini !
Fini, tu entends !²²⁸

Ces nombreuses quêtes révèlent la complexité du personnage, davantage humain que typique – contrairement aux tragédies classiques – né à la fin du XVIIIe siècle, avec Figaro par exemple chez Beaumarchais, qui prend de l'ampleur dans le drame romantique :

Le sujet philosophique de Ruy Blas, c'est le peuple aspirant aux régions élevées ; le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme ; le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine.²²⁹

Victor Hugo lui-même fait le portrait d'un héros tri-dimensionnel. Vincent Placolý témoigne de son travail de recherche avant d'écrire *Dessalines* :

Méthode dite positive qui revient à tisser la série des milieux successifs qui forment l'individu, [...] viennent alors l'étude de l'individu ainsi formé, la recherche des indices qui mettent à nu son vrai fond, les oppositions et les rapprochements qui dégagent sa passion dominante et son tour d'esprit spécial, en bref, l'analyse de l'homme lui-même. [...] Or, je ne parvenais pas à déclencher cette instantanée métamorphose qui pût transformer mon personnage en héros singulier de la tragédie.²³⁰

Le personnage n'est pas simplement une construction dramatique : il est le résultat d'une fouille historique qui

228 CESAIRE Aimé, *Op. Cit.*, Acte III scène 5, p. 87-88

229 HUGO Victor, « Préface », *Ruy Blas, Op. Cit.*, p. 35

230 PLACOLY Vincent, « Un portrait de Jean-Jacques DESSALINES », La Havane, Cuba, 12/14 Novembre 1991 En Busca de la revolucion Haitiana en su bicentenario, Casa de las Americas. Centro de Estudios del Caribe, in *Tranchées*, édition spéciale Vincent Placolý, Janvier 1993

permettrait à l'auteur d'accéder à son âme. Cependant, le parcours individuel de Dessalines présente un vide, car l'individu a mis son être au service de l'indépendance. Fort de ce constat, Placolý comble le manque en choisissant d'animer son personnage de passion individuelle pour l'indépendance, qui le déchire quand il tente de la faire collective. Ainsi, pour reprendre les trois sujets hugoliens, on pourrait définir Dessalines ainsi : le « sujet philosophique », c'est l'ancien colonisé qui apprivoise son indépendance ; le « sujet humain », c'est un homme qui se dévoue à sa cause ; le « sujet dramatique », c'est un empereur qui doit assumer l'échec d'unification de son peuple.

La tâche fut autre pour l'adaptation de *Don Juan* : l'objet de la quête est difficile à définir depuis la création de Molina, car le personnage principal ne se contente pas de séduire les femmes ; il remet en cause tout un système de valeurs. Cependant, on ignore le but de cette démarche. Chez Placolý, il s'agit sans doute de parer à l'urgence de la vie²³¹. Pour cela, il déambule sans cesse sur les routes de Martinique avec son valet Sandopi – seul le dernier acte a pour décor sa maison, dans laquelle il tourne en rond comme un animal pris au piège. Derrière toutes ces interrogations s'esquisse néanmoins une action dramatique : Don Juan veut diriger sa vie selon ses propres principes, défiant même l'autorité divine depuis Molière, lorsqu'il remet en cause son existence :

Regarde autour de toi. Regarde les femmes, les enfants,
les vieillards comme les adolescents ; je les vois tous
assis devant la porte de leur maison en train de pleurer.
[...] Veux-tu me dire ce que fait le bon Dieu dans tout ça
?²³²

Après ces constats, on peut se demander si le bouleversement de l'unité d'action eut pour conséquence de changer la structure avec les unités de temps et de lieu, ou bien si ces unités ont subi des transformations parallèlement à l'unité

231 Voir chapitre III sur les adaptations

232 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes*, éditions Hatier Antilles, 1984, acte II scène 5, p. 49

d'action.

B. 2. Le temps et le lieu : des unités ?

L'unité de temps [...] donne lieu à des interprétations variables : douze ou vingt-quatre heures [...]. Par suite, certains souhaitent réduire le temps fictif aux trois heures réelles de la représentation. Ensuite on s'y adapte en restreignant le sujet au moment de la crise. [...] L'unité de lieu se fonde aussi sur la vraisemblance, car la scène reste offerte aux regards pendant les entractes, et le décor simultané tombe en désuétude vers 1640.²³³

Telle était la règle des unités de temps et de lieu à l'ère classique. Or, Victor Hugo soutient l'idée que l'intrigue ne peut être concentrée sur une seule journée, et que le lieu ne peut être unique. On le voit dans *Hernani* et *Ruy Blas* : dans le premier texte, l'Espagne définit les frontières de l'action, mais les personnages traversent des contrées en fonction de l'évolution de l'intrigue ; dans le deuxième texte, les personnages passent par plusieurs pièces du palais royal de Madrid. En réalité,

Autour de 1830, le drame romantique renoue avec la représentation du passé, [...] mais apparition d'un temps historique, dans sa dimension sociale, et pour la lecture du présent ainsi offerte.²³⁴

Ces abolitions unitaires au profit d'une historicité temporelle et spatiale concernent-elles nos auteurs Martiniquais ? Autrement dit, la théorie du drame romantique définie par Victor Hugo a-t-elle survécu au XXe siècle ?

Partons du constat suivant : *Une tempête*, *Dessalines*, *Christophe* et *Don Juan* ont pour lieu une île. On pourrait donc considérer que l'espace géographique impose aux personnages une unité de lieu, par l'enfermement maritime²³⁵. Cependant, ils se déplacent sur cette île : tantôt chez eux, tantôt auprès du peuple, tantôt en visite chez d'autres personnages, l'intrigue n'est

233 *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, « UNITES REGLE DES TROIS », *Op. Cit.*

234 *Le dictionnaire du littéraire*, article « Temps », sous la direction de ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, éditions Quadrige – PUF, juin 2010, p. 756

235 Voir le chapitre III sur la circularité de la scène

pas concentrée en un seul lieu, mais elle se construit au fur et à mesure de leurs déambulations. On retrouve ici la vision de Victor Hugo, pour qui le lieu est un personnage à part entière en cela qu'il participe à l'intrigue. Par exemple, le cadre montre l'évolution de Dessalines : au milieu des soldats à l'acte I, il est encore le chef des indépendantistes ; à l'acte II, le « salon d'honneur du palais impérial » incarne le couronnement du personnage ; et à l'acte III, le Pont-Rouge annonce symboliquement la trahison de Pétion envers son empereur, car la couleur représente à la fois le sang et la révolte.

Une tempête est définie par deux lieux : chez Prospero et chez Caliban. C'est le maître qui fait des allers-retours entre les deux, sauf à la scène 1 de l'acte II où Ariel rend visite à l'esclave. La soumission de Caliban transparaît par son impossibilité à se déplacer, contrairement aux autres personnages, car il est réduit à l'espace de sa grotte. L'esprit de l'air peut venir le trouver d'abord parce qu'il est apprécié du maître - il jouit donc d'une forme de liberté dans ses déplacements sur l'île – mais aussi parce qu'il est face à l'urgence : il vient pour prévenir Caliban que Prospero prépare une vengeance à son encontre. Ariel agit en camarade de souffrances, ce qui prépare le dialogue autour de l'esclavage et de la conquête de la liberté qui suit.

Quant à la question de la temporalité, elle n'est pas clairement définie par les textes. Seules les didascalies nous indiquent si le respect de l'unité temporelle est appliqué ou pas. Nous ne reviendrons pas sur les pièces de Victor Hugo, car nous connaissons sa position sur cette unité. Rappelons simplement que *Ruy Blas* se déroule sur plusieurs mois, car la pièce commence à la fin du mois de mai de 1698 et se termine en décembre 1698 ou au début de l'année 1699.

Dans les œuvres antillaises de notre corpus, il est difficile de déterminer la temporalité de l'intrigue. Prenons *Don Juan* de Placolý. L'auteur précise dans la première didascalie que c'est « La nuit ». Ce complément circonstanciel est vague, car l'obscurité vient tôt le soir aux Antilles ; il pourrait s'agir du début

de soirée comme le moment précédent l'aurore. La scène 3 de l'acte I, entre Lizadie et Sylvanise, définit mieux le moment : Sylvanise attend impatiemment Don Juan, en route pour lui rendre visite. On comprend donc que nous sommes en début de soirée. Jusqu'à la fin de l'acte II, les actions de Don Juan s'enchaînent ; il n'y a donc pas de rupture temporelle. Néanmoins, entre la fin de l'acte II et le début de l'acte III, on observe une ellipse temporelle : nous étions à l'heure du déjeuner à la fin de l'acte II, et nous voici le soir « Chez Don Juan » à l'acte suivant. S'agit-il du soir-même ? L'intrigue ne suffit pas à préciser le temps écoulé entre les deux. En effet, à l'acte I, on apprend par Sandopi que Don Juan et Elmire, son épouse, doivent partir le lendemain en Guadeloupe pour les vacances. Dans la scène 3 de l'acte III, Elmire est déjà en Guadeloupe et Don Juan lui promet de l'y rejoindre : « Demain bon matin... vini jouin moïn laéroport à névè »²³⁶

Or, les personnages ne disent pas depuis combien de jours Elmire se trouve sur l'île papillon. On pourrait supposer, à la première lecture, que vingt-quatre heures se sont écoulées entre le début et la fin de la pièce, car l'acte III se déroule en début de soirée ; mais cette scène où Don Juan parle à Elmire au téléphone bouscule l'unité temporelle.

La tâche se complique avec *Une tempête* d'Aimé Césaire : l'auteur n'a écrit qu'une didascalie temporelle : « *Du temps s'écoule, symbolisé par le rideau qui descend à demi et remonte.* »²³⁷ On peut donc supposer que, selon l'exemple shakespearien, le reste de la pièce se déroule sur une journée. La mise en scène finale de la reprise du pouvoir par Caliban à la fin laisse entendre que le « temps [écoulé] » fut relativement long.

Dans *Dessalines* et *La Tragédie du roi Christophe*,

236 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte III scène 3, p. 29 : « Je serai à l'aéroport à neuf heures », traduit du créole par PLACOLY Vincent

237 CESAIRE Aimé, *Une tempête, Op. Cit.*, Acte III scène 5, p. 91

l'intrigue en elle-même fait percevoir une durée plus longue que l'unité de vingt-quatre heures, car les pièces mettent en scène l'accession au pouvoir des personnages jusqu'à leur chute. Plusieurs journées se sont donc écoulées entre les deux. En effet, au début de *Dessalines*, il est encore chef des soldats. A l'acte III, il est empereur d'Haïti : dans l'avant dernière scène de l'acte I, il partait livrer un dernier combat à Saint-Domingue ; à la scène 1 de l'acte II, Défilée s'affaire avec des domestiques pour organiser un repas au salon d'honneur. On comprend alors que le héros est déjà chef d'état. Ce couronnement est la conséquence *sine qua non* de la victoire de Dessalines et de ses soldats lors de l'ultime bataille à laquelle ils se préparaient à l'acte précédent.

Si les unités de temps et de lieu n'apparaissent pas dans nos œuvres telle qu'elles sont définies et défendues par les auteurs classiques, sans doute faut-il les observer selon une dimension historique, ainsi que le soulignent les définitions précédentes des notions. Cet ancrage historique doit servir le présent. Autrement dit, les œuvres du corpus sont données à lire – et à entendre – comme des moralités. En effet, si l'Histoire doit être une leçon pour ne pas reproduire les mêmes erreurs, Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolty transforment la scène en une estrade politique. Ainsi, Don Carlos doit inspirer Charles X, alors jeune roi de France en 1830, car le personnage hugolien s'élève autant dans sa position sociale – en devenant empereur d'Allemagne – que dans son âme : sachant l'élection en cours, il vient se recueillir sur le tombeau de Charlemagne – Charles le Grand – pour en prendre exemple. Or, l'admiration du roi fictionnel est celle de l'auteur pour un autre empereur, Napoléon Bonaparte. Victor Hugo recommande alors au roi de France de s'inscrire dans la lignée empirique, et de faire preuve de clémence face à la colère des citoyens. En effet, jouée pour la première fois le 25 février 1830, le discours hugolien précède les barricades de juillet, qu'on appelle les Trois Glorieuses. Suite à cette révolte, Charles X abdique. Louis-Philippe Ier est alors proclamé roi des

Français par la Chambre des députés le 9 août 1930 ; il occupe cette fonction jusqu'en 1848. De plus en plus conservateur appliquant une autorité qui se veut absolue – même envers la presse -, Victor Hugo efface le personnage royal de sa dramaturgie dans *Ruy Blas*, préférant mettre en scène les luttes populaires à travers son personnage éponyme que les préoccupations politiques d'un monarque.

La Tragédie du roi Christophe se veut être un avertissement – ou pire, un contre-exemple – d'une indépendance acquise sans réflexion préalable à la manière de diriger un pays né de l'esclavage. Aux Antilles, face à l'obstination de l'Etat français, la colère des citoyens a déjà fait des victimes dans l'affaire des attentats de l'OJAM : le rêve d'indépendance pousse la jeunesse à se révolter contre les représentants d'état, tels que ceux qui travaillent dans les préfectures. Le discours d'Aimé Césaire se fait entendre à travers le personnage de Madame Christophe, qui prévient son mari des dangers d'un pouvoir mal employé. Six ans plus tard, en 1969, *Une tempête* prend le contrepied de *La Tragédie* en invitant cette fois-ci le peuple antillais à renverser le rapport dominant-dominé en faveur des dominés. L'auteur s'inspire des combats menés par Nelson Mandela et Martin Luther King pour montrer à ses citoyens qu'il existe deux façons d'inverser le pouvoir : soit en employant la manière douce, comme Luther King qui menait des cortèges pacifiques, soit en employant la manière forte, comme Mandela, quitte à être condamné à la prison à perpétuité. On pourrait croire que la victoire de Caliban donne raison au réactionnaire sud-africain ; cependant, le personnage baisse les armes face à Prospero et emploie ses forces *naturelles* pour prendre l'ascendant sur son maître. Ainsi tout porte à penser que le discours d'Ariel teinté des propos du pasteur américain laisse son empreinte chez Caliban. Le discours engagé d'Aimé Césaire dans cette pièce est dû à la fois à son concept de négritude, selon laquelle les peuples noirs peuvent ne faire qu'un pour exister sur un pied d'égalité avec les

blancs, et il résulte aussi de l'expérience de l'auteur comme député de la République qui s'irrite d'un manque d'écoute de la part de ses pairs.

Vincent Placolý a composé *Dessalines ou la passion de l'indépendance* dans un cadre particulier, puisque la pièce est parue pour la première fois en 1983 à Cuba. Or, l'île fait face à un embargo mené par les Etats-Unis. Pétion incarne fortement l'hypocrisie américaine qui accorde l'existence de l'état cubain tout en ayant la main mise sur ses richesses. Dessalines représente le combat de Fidel Castro :

Tout le monde peut venir, avec ses mains crochues,
gratter le sol de notre nation alors !... Flairer comme des
hyènes les richesses dont nous aurons besoin pour
l'édification de notre futur alors !²³⁸

En outre, Vincent Placolý met en garde ses compatriotes contre le pouvoir mulâtre qui serait un héritage du pouvoir colonial, et qui complèterait, à l'image de Pétion, contre les autres citoyens. Les événements historiques des Caraïbes offrent donc un panel de ressources aux discours d'Aimé Césaire et de Vincent Placolý, discours enrichis par les événements contemporains aux œuvres. *Don Juan* paru en 1984 fait référence à une réalité immédiate à l'œuvre ; par conséquent, elle fait exception dans notre corpus, par manque d'ancrage dans l'Histoire. La remise en cause des trois unités chez nos trois auteurs abolit le schéma classique de l'intrigue, car le cadre plus libre et empreint d'Histoire rend l'écriture dramatique plus libre.

B. 3. La (dé)construction de l'intrigue

Un autre effet d'opposition avec les règles classiques est le schéma inversé de la tension dramatique. Dans les tragédies, telles que *Andromaque* de Racine, le dilemme apparaît dès l'acte I, souvent basé sur l'impossible conciliation de l'amour et du

238 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte II scène 5, p.54

politique. Mais l'action semble s'apaiser jusqu'à l'apogée de l'acte III, où les personnages reprennent confiance quant à un dénouement heureux. C'est à partir de l'acte IV que s'amorce la chute, jusqu'à la mort d'un personnage - la plupart du temps – à l'acte V.

Ruy Blas et *Dessalines* respectent plutôt bien les convenances, même si la mort du héros ne résulte pas du *factum* mais de ses propres choix. Cependant, dans *Hernani*, la situation paraît inextricable jusqu'à l'acte III où le destin lui-même s'acharne contre les amants, ici incarné par Don Carlos, qui impose à Don Ruy Gomez l'ultimatum suivant : soit le roi enlève Dona Sol pour l'épouser, soit il remet le rebelle à la sentence royale : « Choisis : - Dona Sol, ou le traître. / Il me faut l'un des deux. »²³⁹

Puis, une éclaircie illumine le drame à l'acte IV, au point où les personnages qui se pensaient condamnés se croient sauvés, car Don Carlos est fait empereur et adoube Hernani, qui est en réalité Jean d'Aragon, et lui donne sa bénédiction pour s'unir avec Dona Sol. Il faut attendre la dernière scène pour que tout bascule dans le drame, avec la mort des amants causée par la soif de vengeance de Don Ruy Gomez.

Le combat de Victor Hugo fut double : moderniser les règles dramaturgiques pour que le théâtre devienne le reflet d'une époque. Cette volonté est partagée avec Aimé Césaire : *La Tragédie du Roi Christophe* est une tragédie « créole » qui incarne les préoccupations contemporaines à la pièce. La rupture avec la tragédie classique est visible dans la structure : il n'y a que trois actes, contrairement aux cinq habituellement préconisés, où la tension ne cesse de monter jusqu'à la chute finale du monarque. Ainsi, l'acte I met en place le pouvoir ébranlé par les menaces de Pétion ; l'acte II souligne tous les défauts et les méfaits du gouvernement représentés par l'obsession de Christophe sur la

239 HUGO Victor, *Hernani*, 1830, *Op. Cit.*, acte III scène 6, v. 1229-1230, p. 107

construction de la citadelle, et l'acte III met en scène la fin de Christophe, qui se suicide, victime d'épuisement : « (*Ce disant, il prend dans sa main le petit revolver qui pend à son cou, au bout d'une chaînette.*) »²⁴⁰

Ce crescendo illustre l'enfermement psychologique du héros. A force de vouloir se libérer du joug colonial par la force, il crée une situation où les oppositions à son gouvernement l'emprisonnent. D'un point de vue psychanalytique, Christophe incarne le traumatisme du dominé, qui refuse d'être assimilé au dominant, mais qui ne parvient à s'extirper du modèle qu'il a connu depuis sa naissance. Frantz Fanon rappelle le phénomène suivant :

Aux Antilles, le jeune Noir, qui à l'école ne cesse de répéter « nos pères, les Gaulois », s'identifie à l'explorateur, au civilisateur, au Blanc qui apporte la vérité aux sauvages, une vérité toute blanche. Il y a identification, c'est-à-dire que le jeune Noir adopte subjectivement une attitude de Blanc.²⁴¹

Il faut alors revenir à l'étymologie du substantif « intrigue » :

Intrigue (it. Intrigare < lat. Intricare = embrouiller, embarrasser ; d'où se livrer à des affaires compliquées). Enchaînement, surtout causal, des faits et des actions d'une pièce ou d'un roman (péripéties, attitudes psychologiques, erreurs), qui aboutissent au dénouement...²⁴²

Dans cette définition apparaissent deux idées éclairantes quant aux bouleversements structurels observables dans *La Tragédie* : l'intrigue est synonyme d'« affaires compliquées » et se construit par des « attitudes psychologiques » et des « erreurs ». Or la pièce d'Aimé Césaire soulève une affaire compliquée qui est de construire un état où les citoyens sont d'anciens dominés ; pour cela, le roi Christophe adopte des

240 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte III scène 7, p. 147

241 FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, 1952 in *Œuvres*, éditions la découverte, 2011, p.184

242 Article « Intrigue » in *Dictionnaire des termes littéraires*, éditions Champion classiques, collection références et dictionnaires, 2005, p. 257

attitudes psychologiques presque tyranniques, qui sont des erreurs. En effet, si les Haïtiens sont libres, ils revendiquent leur droit à cette liberté en refusant toute forme de travail forcé. Cependant, le héros impose cette loi :

Alors tout le monde au travail, au service, à transporter des pierres. Dix pierres par jour la femme, ça ne les tuera pas ! De deux à cinq l'enfant, selon l'âge.²⁴³

L'intrigue de *La Tragédie du roi Christophe* suit les actions du personnage éponyme, et comme celles-ci semblent parfois irrationnelles, la construction de la pièce repose sur la désorganisation politique.

Don Juan de Vincent Placolý est, d'après le sous-titre, une « comédie en 3 actes ». Le genre et la structure sont annoncés sur la première de couverture. Cependant, le schéma va une nouvelle fois à l'encontre de la construction classique. Prenons *L'Avare* de Molière : le premier acte présente les personnages et leurs conflits ; les trois suivants mettent en scène le secours des valets auprès de leurs jeunes maîtres soumis de plus en plus à l'autorité d'Harpagon, et le cinquième acte résout les conflits par un dénouement heureux, sur le modèle du *deus ex machina*, avec la reconnaissance de Valère comme fils du Père Anselme. On a donc une apogée de la tension au quatrième acte, qui retombe *in extremis* au dernier.

Placolý rompt avec ces principes. Tout d'abord, sa courte adaptation tient en trois actes : le premier consiste à nous présenter le personnage principal, qui va rendre visite à l'une de ses maîtresses. Dans l'acte II, il va chez une autre de ses maîtresses, Yolande, où Elvire, son épouse, se trouve également pour se plaindre de ses infidélités. Nous voilà en pleine comédie de boulevard ! Enfin, l'acte III est celui de la chute, véritable descente aux enfers. En effet, l'avant-dernière scène, où Don Juan se fait emporter par l'Homme Sombre, fait basculer l'œuvre dans

243 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte II scène 3, p. 83

le genre tragique. Le texte de Placolý élève l'intrigue, en inscrivant son œuvre, comme les cinq autres de notre corpus, dans une réflexion historique et spirituelle, comme l'ont fait Aimé Césaire et Victor Hugo.

Ce travail presque philosophique n'existait que très peu dans les comédies classiques. Molière a esquissé le genre, avec des œuvres telles que *Le Tartuffe* ou *Le Misanthrope*, mais elles se contentaient de refléter des questions d'ordre social. Vincent Placolý engage son *Don Juan* sur un chemin plus profond que Molina et Molière : il en fait un mythe, car le personnage éponyme devient allégorie :

[*Don Juan*] ne dit pas : tout est permis, mais il affirme que rien ne nous est interdit, ce qui est plus grave. « Il est un produit de sociétés décadentes, qui avait déjà promené son cynisme à travers beaucoup de civilisations déclinantes, quand l'Espagne n'était encore qu'un embryon de peuples, sans structure nationale. » écrit Grégorio Maranon dans son essai sur *Don Juan* et le *donjuanisme*.²⁴⁴

Incarnant systématiquement les défauts d'un « pays » à une époque donnée, la version antillaise réactualise le personnage. Et à travers lui s'exprime le malaise des Antilles dans les années quatre-vingt. C'est sans doute pour cela que la structure de la pièce ne pouvait être celle d'une comédie, sauf si on estime que le genre impose de punir le méchant, autrement dit de condamner Don Juan ; sauf si comédie est à entendre comme œuvre théâtrale :

le mot de comédie a souvent été utilisé pour renvoyer à toute espèce de théâtre, de la même manière que, dans la langue usuelle, comédien veut dire tout simplement acteur.²⁴⁵

En considérant que le terme précise le genre de texte, le débat n'a plus lieu d'être. D'autant que Vincent Placolý rappelle que la citation de Gregorio Maranon « était la meilleure façon de

244 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, « Avertissement », p. 3-4

245 *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, « COMEDIE », *Op. Cit.*, p. 129

reconnaître que le personnage de Don Juan Tenorio appartient à la scène. »²⁴⁶

Par cette déclaration finale, Placolý pare à toute critique d'avoir choisi de réécrire une œuvre européenne et réaffirme l'ancrage dramatique du personnage contre les auteurs qui ont proposé d'autres versions génériques, comme le poème de Byron portant le même nom.

La déconstruction des règles traditionnelles du théâtre, qu'il s'agisse du drame romantique chez Victor Hugo ou du renouvellement générique au XXe siècle, pose forcément la question d'une nouvelle voie créatrice. Autrement dit, il ne suffit pas de remettre en question les coutumes ; encore faut-il proposer une nouvelle poétique.

C. Un corpus marroniste ?

René Louise explique, dans le Manifeste du Marronisme moderne, le lien entre marronnage et marronisme :

Toute culture a ses mythes, il en va de même des civilisations. La philosophie du marronisme a aussi les siens. Le Nègre marron est l'un de nos mythes : Pourquoi ?

Parce que nos cultures et nos civilisations d'Amérique sont issues du marronnage. C'est et fait une vérité historique.

Le marronnage historique condense l'apport des cultures, amérindienne, européenne et africaine. [...]

Nous avons choisi le marronnage conceptuel parce que nous avons un but : contribuer à l'évolution de l'humanité en tant que Caribéen dans une voie qui est la culture, l'esthétique et l'éthique.²⁴⁷

Aussi Placolý était-il un artiste marroniste qui s'ignorait ! En effet, dans le numéro de Tranchées qui lui a été dédié, ses amis ne cessent de rappeler qu'il était nourri par les trois continents que sont l'Afrique, l'Europe et l'Amérique :

Vincent Placolý était un homme d'écriture,

²⁴⁶ PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, « Avertissement », p. 3-4

²⁴⁷ LOUISE René, *Manifeste du Marronisme moderne*, 2006, *op. cit.*, p. 13-14

maniant les mots avec prudence et précaution. En cela certes, il était l'Occident. Mais également d'Afrique ou d'Amérique, pour peur que l'on se souvienne de l'usage méticuleux du Verbe dans les civilisations orales traditionnelles, de sa valeur sacrée, de son efficacité.²⁴⁸

Partisan d'une union culturelle et politique panaméricaines, le « frère volcan » pratiquait déjà l'esthétique marroniste avant qu'elle ne soit conceptualisée.

Aimé Césaire pratique l'art du marronnage par la recreation d'un langage. Mais parvient-il dans son œuvre à synthétiser ses origines génétiques et intellectuelles ? Peut-on considérer Victor Hugo comme un auteur marroniste, malgré l'insistance de René Louise sur le fait que cette esthétique doit émerger de « La Caraïbe et de l'Amérique Latine [qui] seront le microcosme du monde du fait du métissage de leurs peuples qui ont un autre regard sur le monde »²⁴⁹ ? Sans doute, si l'on prend au sens large l'invitation précédente :

Cette philosophie s'adresse à tous les hommes de culture et les artistes du monde qui désirent faire la synthèse marroniste, afin que le monde devienne une seule grande civilisation moderne et humaine, épanouissante pour l'homme.²⁵⁰

Il est vrai que Victor Hugo a vécu au XIXe siècle. Néanmoins, il n'a cessé de lutter pour la justice sociale. En cela, il participe à l'émancipation de l'être humain en se positionnant comme le défenseur des classes populaires, main d'œuvre prolétaire. Ses pièces de théâtre proposent des voies d'épanouissement.

Pour ce faire, René Louise propose des voies d'accès au marronisme en trois cycles, que nous évoquerons successivement afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle nos trois auteurs sont des poètes marronistes.

²⁴⁸ MENIL René, « Vincent Placolý s'en va : Adieu, frère volcan. », in *Tranchées spécial Vincent Placolý, op. cit.*

²⁴⁹ LOUISE René, *Manifeste du Marronisme moderne*, 2006, *op. cit.*, p.30

²⁵⁰ LOUISE René, *Manifeste du Marronisme moderne*, 2006, *op. cit.*, p.30

C. 1. Le marronisme totémique

Le premier cycle, c'est le Marronisme totémique : il se caractérise par un arbre-totem. C'est le rituel de purification du corps qui supprime les obstacles et nous permet de surmonter nos peurs et d'aller vers l'acte de création en s'épanouissant. C'est la première rupture qui fait monter l'émotion, la sensibilité et la connaissance de soi, par le cri dans l'eau, reflet de notre incertitude. Tout est émotion et transcendance : Bon voyage à l'intérieur de vous-même !²⁵¹

Bien que René Louise évoque l'acte de création, nous envisagerons le marronisme totémique à travers les œuvres du corpus. En effet, d'après Vincent Placolý,

la différence entre un Manuel Rosa, un René Bonneville, un Duquesnay, un Daniel Thaly et les autres, Aimé Césaire, Edouard Glissant [...] consiste dans le fait que ces derniers sont parvenus à dépasser les contraintes de la copie première, et réinventer dans l'écriture l'image de ce qu'ils étaient.²⁵²

Notre choix est ainsi justifié. Dans notre corpus, Aimé Césaire est celui qui propos le plus de références à un arbre comme base d'élévation :

Restent la terre, le ciel ; les étoiles, la nuit, nous les Nègres avec la liberté, les racines, les bananiers sauvages. C'est une conception ! Ou bien on met debout ! Et vous savez la suite.²⁵³

Dans ce monologue de Christophe, le personnage inverse le mouvement : il part du haut, avec le cosmos, pour revenir aux racines. Loin d'être empêtré dans son discours, il rappelle que « la nuit » a permis aux « Nègres » d'être libres, car les marrons d'Haïti ont renversé les troupes françaises dans les mornes, et les combats se déroulaient essentiellement dans la nuit. Ainsi, les « racines » et « les bananiers sauvages » sont des éléments totémiques, car ils ont participé au marronnage réel, historique – opposé ici au marronnage conceptuel. Néanmoins, l'élévation du

²⁵¹ *Ibid.*, p. 52

²⁵² PLACOLY Vincent, « Sur une nouvelle de Jorge Luis Borges », in *Tranchées, spécial Vincent Placolý, op. cit.*

²⁵³ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe, op. cit.*, acte II scène 3, p. 87

peuple reste encore à construire : la mise en suspens de Christophe est claire à ce sujet, et se comprend comme une menace du retour des Européens. C'est pourquoi, d'un fait historique, Christophe en bâtit une « conception », qui permettra de voir autre chose que « de la poussière partout »²⁵⁴. L'eau est un élément essentiel dans *La Tragédie* pour plusieurs raisons : l'Arbonite, le « papa fleuve », transporte le bois de construction pour la citadelle ; or, les Paysans qui posent les bases de l'édifice sont embourbés et se fatiguent à la tâche. Face à ces plaintes, le roi se met au travail et fait de la « raque » le symbole du combat duquel le peuple doit sortir vainqueur. En outre, cette scène se déroule sous la pluie, comme pour purifier l'âme des personnages. Cependant, Madame Christophe voit en son époux un autre symbole : celui du figuier maudit « qui prend toute la végétation/ alentour/ et l'étouffe ! »²⁵⁵ L'Histoire lui donne raison, sauf que Henri Christophe s'est « [étouffé] » lui-même à maintenir sa tyrannie.

L'arbre a la même symbolique dans Dessalines : « Les broussailles, comme les hautes forêts sont mon domaine. Je ne connais pas d'autre asile. »²⁵⁶ Dans ce premier acte, l'indépendance n'est pas encore acquise, et la guerre continue entre l'armée de Dessalines et les Français. Le chef évoque alors les combats qui se déroulent dans la nature, protectrice des anciens esclaves : « L'arbre silencieux du mapou boucle sa cartouchière. »²⁵⁷ L'élément naturel fait corps avec le monde spirituel à travers l'image du mapou – ou ceiba – qui a une dimension magique incarnant la force et la sagesse en Haïti. Dans cet extrait, Dessalines en appelle aux forces cosmiques pour venir en aide à ses soldats dans le combat final qui se profile. Le ceiba est également invoqué par Ariel dans *Une tempête* : « Ceiba ! Eployé au soleil fier ! » Or, ce vocatif apparaît alors qu'Ariel se

²⁵⁴ *Ibid.*, acte I scène 6, p. 45

²⁵⁵ *Ibid.*, acte I scène 7, p. 60

²⁵⁶ PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, op. cit., acte I scène 7, p. 27

²⁵⁷ *Ibid.*, acte I scène 4, p. 15

voit une nouvelle fois refuser sa liberté par Prospero.

La référence aux arbres se lit donc comme un appel à la libération, mais aussi comme un ancrage dans la terre originelle :

Mais le destin, c'est justement quand je suis
dans les bois qu'il me parle, qu'il roucoule à mon oreille
attentive [...] Mais qu'ils auraient pensé m'abattre, moi,
le vieux chêne noirci avec la poudre, la dentée, le vouloir
et la détermination des combats inimaginables !²⁵⁸

La superposition de l'empereur à l'image du chêne, qui fait partie des plus anciennes espèces du monde, confère à l'empereur un statut respectable et exemplaire. Les épithètes « vieux » et « noirci » n'affaiblissent pas l'image du héros ; placé avant, « vieux » renvoie justement à l'âge de l'espèce, et « noirci » est justifié par le nouveau statut de Dessalines, qui sort à peine des combats. En outre, la couleur évoquée par l'adjectif trouve deux autres explications : elle est miroir de Dessalines, qui est lui-même noir, et elle inscrit dans une donnée historique les faits de son armée. En effet, s'il est « noirci », c'est à cause des restes du combat, qui ont néanmoins cicatrisé.

Chez Victor Hugo, nous ne trouvons aucun arbre-totem. Pourtant, la nature est sacralisée dans l'œuvre de l'auteur romantique. C'est pourquoi elle est souvent associée au sentiment de liberté :

Quand tout me poursuivait dans toutes les Espagnes
La vieille Catalogne en mère m'a reçu. [...]
Me suivre dans les bois, dans les monts, sur les grèves,
Chez des hommes pareils aux démons de vos
[rêves...]²⁵⁹

Ou dans *Ruy Blas* :

Tous deux nés dans le peuple, - hélas ! c'était l'aurore !
—
Nous nous ressemblions au point qu'on nous prenait
Pour frères ; nous chantions dès l'heure où l'aube naît,
Et le soit, devant Dieu, notre père et notre hôte,

²⁵⁸ *Ibid.*, acte II scène 5, p. 48-49

²⁵⁹ HUGO Victor, *Hernani*, *op. cit.*, acte I scène 2, p. 37, v. 131 – 133 – 139 – 140

Sous le ciel étoilé nous dormions côte à côte !²⁶⁰

Dans ces deux extraits, la nature est, comme pour Dessalines, un refuge, mais elle diffuse également un lien spirituel entre les personnages et leur environnement.

On constate dans ce corpus que l'arbre – et la nature de manière générale – incarne la liberté. Mais cette liberté est l'issue d'un combat dans cinq de nos œuvres – Ruy Blas lui tournant le dos pour survivre. Les images convoquées montrent effectivement l'épanouissement des personnages par l'élément totémique. Toutefois, cette élévation n'est qu'une aspiration, un espoir fauché par les obligations immédiates à l'intrigue. Peut-être que la prochaine étape ouvrira le champ des possibles.

C. 2. Le marronisme zénithal

Le deuxième cycle, c'est le Marronisme zénithal. C'est-à-dire que le jeune marroniste avance dans sa vocation et élargit son champ de vision dans le cosmos. Son cheminement est naturel, mais quand il crée, il sent la présence de quelque chose d'insaisissable : C'est la rencontre avec son maître ascensionné, c'est-à-dire, un guide spirituel invisible qu'il va apprendre à connaître et dont il verra la beauté de son rayonnement lumineux.[...] Et quand le soleil sera au zénith, les marronistes feront des performances symboliques et spirituelles, contemporaines, en l'honneur des grandes civilisations de l'humanité qui ont capté les messages du monde visible et invisible.²⁶¹

Cette deuxième étape nous invite à prendre conscience du geste créateur insufflé par une essence divine. Le zénith est le moment privilégié pour asseoir ce geste, car il symbolise l'hommage aux peuples africains et amérindiens qui ont su maintenir un lien avec le monde des esprits.

Mais le « zénith » n'est pas forcément à prendre au sens propre. En effet, René Louise évoque la « performance », alors que les pièces du corpus ont un texte écrit et des didascalies assez riches pour un metteur en scène. Difficile dès lors d'évoquer une

²⁶⁰ HUGO Victor, *Ruy Blas*, *op. cit.*, acte I scène 3, v. 286 à 290, p. 60

²⁶¹ LOUISE René, *Manifeste du Marronisme moderne*, 2006, *op. cit.*, p.52-53

interprétation comme étant une « performance ». C'est pourquoi nous analyserons davantage l'évolution des personnages que la création des trois auteurs, en se demandant tout d'abord s'ils rencontrent un « guide spirituel », et ce que cette connexion leur apporte.

Néanmoins, une pièce semble faire exception dans cette deuxième étape : *Hernani* de Victor Hugo. En effet, le héros ne semble pas invoquer un « guide spirituel » pour atteindre son zénith. Toutefois, un personnage secondaire en appelle à un être supérieur : Don Carlos, qui invoque Charlemagne :

Charlemagne, pardon ! ces voûtes solitaires
Ne devraient répéter que paroles austères.
Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement
Que nos ambitions font sur ton monument.
- Charlemagne est ici ! Comment, sépulcre sombre,
Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre ?
Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,
Et t'y peux coucher de toute ta hauteur ?²⁶²

Le roi d'Espagne espère être couronné empereur, et, dans son attente, il se rend sur le tombeau du premier empereur de France : Charlemagne. Le premier vers est un vocatif : Carlos s'excuse de souiller le tombeau, avant de lui demander de l'accompagner dans sa destinée politique : « Laisse qu'il te mesure à loisir, ô géant, / Car rien n'est ici-bas si grand que ton néant ! / Que la cendre, à défaut de l'ombre, me conseille ! »²⁶³ Il ne veut pas de l'esprit du défunt, mais plutôt se recueillir auprès de ce qu'il en reste. Don Carlos espère ainsi obtenir la confirmation qu'il ne commet pas d'erreur en ayant choisi cette voie impériale. Les scènes suivantes symbolisent la lignée entre Carlos et Charlemagne, car Charles Quint est nommé empereur. On peut donc supposer que Charlemagne a répondu favorablement à Don Carlos, guide d'autant plus fort que le personnage change sans tarder de comportement, investi de sa nouvelle fonction : il épargne Hernani, lui redonne ses titres de

²⁶² HUGO Victor, *Hernani*, *op. cit.*, acte IV scène 2, v. 1433 à 1440, p. 122-123

²⁶³ HUGO Victor, *Hernani*, *op. cit.*, acte IV scène 2, v. 1591 à 1593, p. 129

noblesse et lui permet d'épouser sa bien-aimée. Puis, il disparaît de la pièce à la fin du quatrième acte, laissant les personnages face à leurs propres choix.

Caliban s'inscrit aussi dans cette lignée spirituelle : Sycorax, sa mère, était une « sorcière » d'après Prospero. Or, le maître se méfie tout autant de lui : « En tout cas, si tu continues, ta sorcellerie ne te mettra pas à l'abri du châtement. »²⁶⁴ Dans cette réplique, la référence à l'héritage maternelle est immédiate : elle survient juste après une sorte de rituel effectué par Caliban, lors duquel il en appelait aux forces de Sycorax. Ces pouvoirs semblent issus de différents éléments naturels de l'île, et elle est comparée au « sol » qu'« on piétine », qu'« [on] souille ». C'est pourquoi on peut considérer que Sycorax est en réalité une métaphore de l'île elle-même, qui a enfermé Ariel, et que Prospero est venu libérer. Mais les forces naturelles finissent par se retourner contre le maître à la fin de la pièce, au point qu'il paraît immobile, enfermé à son tour dans sa grotte « [envahie] de sarigues »²⁶⁵ Caliban puisant ses forces dans sa terre est à l'image de Dessalines qui évoque plusieurs fois Haïti, comme s'il s'agissait d'une entité vivante : « Ma mère, la terre haïtienne, féconde en ses menstrues, méconnaît la ruse et le courbaril des complots. »²⁶⁶ L'image d'Haïti évolue au cours des scènes. En effet, elle n'est qu'une « terre » au premier acte²⁶⁷, qui poursuit sa métamorphose en devenant un « sol » purifié par la pluie, métaphore de l'état dessalinien : « La féconde bienfaisance de nos lois, comme la pluie d'avril, arrose notre sol. »²⁶⁸ La figure maternelle rebondit dans l'extrait cité en premier lieu, mais elle devient sujet de la phrase, alors qu'elle n'était qu'une figure au début de la scène. On retrouve toutefois l'adjectif « féconde », dont les deux emplois sont liés par le même élément : la pluie. En effet, « la féconde bienfaisance de nos lois » est mise en

²⁶⁴ CESAIRE Aimé, *Une tempête*, op. cit., acte I scène 2, p. 26

²⁶⁵ CESAIRE Aimé, *Une tempête*, op. cit., acte III scène 5, p. 92

²⁶⁶ PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, op. cit., acte II scène 5, p. 49

²⁶⁷ « Dans la terre haïtienne, Pétion, dans la terre haïtienne... », *Ibid.*, acte I scène 3

²⁶⁸ *Ibid.*, acte II scène 5

comparaison avec « la pluie d'avril ». Or, les « menstrues » qui offrent au sol ce pouvoir de renouveau est bien la pluie, et Haïti une femme matrice qui donne vie. En affirmant sa filiation avec son île, Dessalines apparaît comme un empereur au cœur pur. Ce portrait est repris à l'acte III : « Nous mourrons tous. Mais l'âme d'Haïti, par qui le cœur harmonieux des divinités chante, est immortelle. »²⁶⁹

Ainsi, la rencontre avec ce « guide spirituel », cet état d'élévation des personnages, offre à l'intrigue une voie vers le dénouement. Même si les héros ne sont pas immédiatement concernés, comme dans *Hernani*, il n'en demeure pas moins que cette révélation leur permet d'ouvrir le champ des possibles, alors que le nœud dramatique semblait indémêlable.

C. 3. Le marronisme écorital

Le troisième cycle, c'est le marronisme écorital. Le soleil se fait cori et quand il se couche au crépuscule, nous voyons le rayon vert : c'est l'occasion d'une grande méditation spirituelle sur nos créations. Le marronisme nous a conduit sur le chemin de la persévérance et de la créativité. La route est balisée, prenez votre envol, en solitaire, comme un condor : Bon voyage lumineux.²⁷⁰

Le rayon vert évoqué par René Louise est un phénomène naturel qui existe vraiment. Toutefois, on observe un paradoxe temporel dans sa conception du troisième cycle : le rayon vert ne dure qu'un bref moment, alors que l'artiste nous invite à « une grande méditation spirituelle ». On peut néanmoins envisager ce court instant comme le point de départ de cette réflexion, qui se poursuivrait pendant la nuit. Dès lors, un autre paradoxe apparaît : celui du « voyage lumineux » qui s'effectuerait dans l'obscurité. Sans doute nous suggère-t-il de maintenir la lumière crépusculaire dans notre esprit durant la méditation ; mais il s'agit là d'une source diffuse, - osons le dire – un éclairage clair-

²⁶⁹ *Ibid.*, acte III scène 6

²⁷⁰ LOUISE René, *Manifeste du Marronisme moderne*, 2006, *op. cit.*, p.53

obscur. L'oxymore hugolien, issu des *Contemplations*²⁷¹, est repris par Dessalines dans la pièce éponyme : « tu voudrais que, de mon règne, on retienne les dorures, les fauves, l'incarnat, le clair-obscur de la patrie. »²⁷² dit-il à Coquille. Dans cet extrait, les notes de couleur fonctionnent en camaïeu, du doré au rouge-vif. L'image du crépuscule, du soleil couchant, cristallise le pouvoir de Dessalines, comme un tableau que Coquille, le poète et historiographe, devrait peindre par les mots. Mais l'empereur sent bien que cette image présage sa mort ; c'est pourquoi il préfère les verbes d'action aux verbes attributifs. Malgré la comparaison maladroite, on remarque que le crépuscule est ici associé à la survie de la patrie haïtienne, et donc à la survie de l'indépendance ; c'est bien là le souhait du héros :

Plus de crépuscules jouant comme des chevreaux avec les fantaisies de la brise marine ; plus de nuits, plus d'oublis... Tout voir, tout faire, tout connaître... Nous leur avons arraché un peu de pensée par la force des armes ; ils apprendront de nous l'ardeur, ainsi que l'appétit de s'asseoir autour du monde, à la table de ce qui se fait de plus grand, de plus inconcevable...²⁷³

Si le héros refuse d'envisager de futurs crépuscules – avec l'anaphore « plus de » -, c'est parce qu'il associe ce moment à l'obscurité à venir, métaphore de l'impotence, quand lui cherche à atteindre une forme d'omnipotence : « Tout voir, tout faire, tout connaître ». En outre, l'image du ressac maritime peut évoquer les négriers qui accostaient. La pièce de Placolý propose donc une réflexion sur l'avenir d'Haïti, depuis son premier chef d'état, en lien avec le moment du crépuscule, envisagé non pas comme un instant de méditation, mais davantage comme une angoisse. Ce sentiment se confirme dans la dernière tirade de Défilée, où le malheur est associé à la nuit : « Voici que vient / Courir sur le ciel de nos nuits / L'aigle de l'insomnie / Rapace, remords. »²⁷⁴

²⁷¹ Recueil de HUGO Victor, 1856

²⁷² PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, op. cit., acte II scène 5, p. 55

²⁷³ PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, op. cit., acte III scène 5, p. 80

²⁷⁴ *Ibid.*, acte III scène 7, p. 88

Chez Césaire, *La Tragédie du roi Christophe* et *Une tempête* sont respectivement la première et la dernière pièce d'une trilogie, que complète *Une saison au Congo* en 1966, trois années séparant chacune d'elles. La suite est conçue selon un retour en arrière sur les rouages de l'indépendance : dans *La Tragédie*, l'indépendance est déjà acquise et l'état doit se construire avec et par les anciens esclaves ; dans *Une Saison au Congo*, l'intrigue se déroule à la jonction de la déclaration d'indépendance ; enfin, dans *Une tempête* se joue la révolte des dominés face aux dominants. Puisque la première pièce est publiée en 1963, année de révoltes des Antillais contre l'état français – comme nous le montre le procès de l'OJAM – elle se lit comme une mise au point intellectuelle sur les mouvements indépendantistes des colonies européennes. Cependant, une fois que Césaire a posé son propre regard sur ces faits politiques, qui lui sert de bilan sur les indépendances récemment acquises, il a suggéré une nouvelle forme de combat, basée sur la reconnaissance d'un passé commun avec l'Afrique – et de racines communes – comme unique moyen d'élévation spirituelle pour accéder à l'affirmation de soi. Toutefois, cette vision panafricaine a ses limites, dans la mesure où l'esclavage extermina les us et coutumes originelles pour asseoir la domination blanche. C'est pour cela que, selon Edouard Glissant, les Antillais ne peuvent s'enraciner, faute d'histoire propre :

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas « sédimenter », si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue, comme chez les peuples qui ont engendré une philosophie souvent totalitaire de l'histoire, les peuples européens, mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'explosion.²⁷⁵

Vincent Placolý poursuit le chemin césairien non pas par le processus de retour, qui a atteint ses limites, mais par la fondation d'une communauté panaméricaine :

²⁷⁵ GLISSANT Edouard, *Le discours antillais*, op. cit., p. 223

Ce renversement d'optique a correspondu aux années 70, années de retour au pays natal. Voyage dans les Amériques ; découverte fondamentale de notre américanité. Découverte, politique d'abord, que nous sommes les enfants appauvris de cent ans de solitude.²⁷⁶

Les renvois à Césaire sont nombreux : comment ne pas penser au *Cahier d'un retour au pays natal* dans la première phrase ? L'adjectif « fondamentale » est également une reprise qui marque à la fois les sources littéraires de Placolý, mais aussi les divergences entre les deux hommes. En effet, on reconnaît Césaire comme « un nègre fondamental »²⁷⁷ alors que Placolý revendique son appartenance au continent américain.

Toutefois, l'action politique de Césaire ne s'arrête pas après cette trilogie théâtrale ; elle se prolonge par une volonté de se diriger vers l'autonomie pour parvenir à l'indépendance.²⁷⁸ Le théâtre césairien des années soixante se lit donc comme un point de départ pour un envol du discours, qui a permis au poète de comprendre que sous le mot « assimilation » se dissimulait en réalité « l'aliénation ».²⁷⁹ C'est pourquoi la poésie est une « arme miraculeuse » luttant contre l'hypocrisie de l'Etat français qui a mis en place un néocolonialisme.

Victor Hugo a évolué lui aussi. Il est vrai que *Bug-Jargal* a marqué ses débuts d'engagement littéraire, qu'il a poursuivi avec ses œuvres dramatiques et poétiques. Mais l'arrivée au pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte le pousse à l'exil parce qu'il s'était soulevé contre lui. C'est à l'île de Guernesey qu'il continue sa carrière littéraire et affirme son changement de cap politique. Déjà forcé à quitter la Belgique à cause de son pamphlet *Napoléon-Le-Petit*, il reprend *Les Misérables* sur l'île anglaise, qu'il avait commencé en France. S'il existait une relation paradoxale entre ses écrits et ses amours politiques dans

²⁷⁶ PLACOLY Vincent, « La maison dans laquelle nous avons choisi de vivre », in *Tranchées, spécial Vincent Placolý, op. cit.*

²⁷⁸ On le voit dans ses discours à l'Assemblée Nationale rassemblés par Edouard de Lépine.

²⁷⁹ CESAIRE Aimé, « En questions », entretien sur la radio Suisse RTS, le 2 juin 1978

les années 1830, les deux se marient désormais jusqu'à faire du poète un homme à l'aube du socialisme de la Troisième république. Les premiers textes de Hugo - poétiques, dramatiques et romanciers – lui offrent donc une base de réflexion pour devenir le défenseur des plus démunis à l'Assemblée Nationale à partir du 8 février 1871, avant de rejoindre la Chambre du Sénat en 1876. Si l'on considère que ses œuvres ont inspiré sa carrière politique, il a atteint ce troisième cycle durant son exil, propice à la rétrospection et au renforcement de ses valeurs.

Notre réflexion pouvait paraître une traversée paradoxale des textes et des vies des auteurs. En effet, mettre en comparaison des pièces d'un auteur français du XIXe siècle face à celles de deux auteurs martiniquais du XXe siècle semble *a priori* prétexte pour fonder un corpus. Toutefois, l'analyse lexicologique tisse les liens entre les œuvres et offre un regard inédit sur les sources littéraires communes. En outre, le deuxième chapitre introduit des points de similitude dans la carrière politique de chacun, en prise avec des gouvernements autoritaires. Ils ont su trouver les armes pour lutter contre l'Etat français, qu'elles fussent littéraires ou militantes. Même si parfois ils ont emprunté des chemins de traverse, ils n'ont cessé d'affiner leurs plumes pour affirmer leur posture politique. C'est pourquoi ils ont dû marronner certaines règles, comme les règles classiques, pour créer une nouvelle esthétique davantage conforme au nouveau visage sociétal. Leur parcours intellectuel s'inscrit dans les trois cycles : totémique, zénithal et écorital, conceptualisés par René Louise, qui sont les étapes initiatiques de l'artiste marroniste. Cette notion est anachronique à notre corpus ; cependant, la pratique marroniste existait avant la théorie. Ce cadre conceptuel met en lumière l'importance que revêt le peuple pour nos auteurs, qui nourrissait leurs idéaux politiques. Nous avons abordé dans cette première partie le lien indissociable entre leur vie publique et leur vie littéraire. Néanmoins, il nous faut approfondir la lecture afin d'écouter la résonance de la *vox populi*, rebondissant entre les

personnages et les auteurs. Nous nous demanderons ainsi si cette voix populaire est démocratique, dans la mesure où les discours et les œuvres politiques fonctionnent en « effets de miroir », où les héros reflètent les défis politiques des auteurs.

DEUXIEME PARTIE :
EFFETS DE MIROIR

Le théâtre présente de multiples tensions, à commencer par la question du texte et de la représentation. Antonin Artaud assume que la représentation prévaut, alors que jusqu'à la fin du XIXe siècle, le texte était plus important que le jeu scénique. Les débats littéraires sur ce sujet émanent de deux concepts dramatiques : la *mimesis* et la *catharsis*. La *mimesis* repose sur le fait que la dramaturgie imite la vie réelle afin de permettre aux spectateurs d'apaiser leurs passions, c'est la *catharsis*. Par conséquent, le théâtre devient miroir de la société. En reflétant les problématiques sociétales, il est porteur d'un discours politique, puisque la *polis* est la cité. Nos trois auteurs, Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolty poursuivent cette tradition. Tout d'abord, ils jouent avec les codes dramaturgiques ; c'est pourquoi la tension typique entre maîtres et valets participe à l'intrigue, afin de faire émerger les luttes entre la classe dominante et la classe dominée, à travers des personnages masculins. Mais ils ont aussi créé des personnages féminins aussi importants que leurs héros masculins, qui portent également un discours sur la femme et son ancrage sociologique, au point d'en faire des allégories. Les personnages sont donc imprégnés des combats politiques de leurs créateurs, tant que l'on peut se demander si la tyrannie politique ne se transformerait-elle pas en tyrannie poétique.

CHAPITRE 1 : MAITRES ET VALETS, LA QUESTION DU DOUBLE

Depuis l'*Amphitryon* de Plaute se pose la question du double. Rappelons succinctement l'intrigue : Amphitryon, général des armées, est l'époux d'Alcmène et le maître de Sosie. Jupiter, dieu des dieux, ayant Mercure pour valet, est amoureux d'Alcmène. Aussi décide-t-il de profiter de l'absence d'Amphitryon, parti en guerre, pour prendre son apparence afin de passer une nuit avec la jeune femme. Mercure doit aussi changer d'aspect pour devenir Sosie. Or, le général et son valet reviennent au petit matin pour découvrir leurs jumeaux. S'en suivent des scènes dramatiques pour le couple, mais aussi des scènes comiques lorsque Sosie est face à lui-même. Jupiter fait tonner sa voix pour expliquer aux pauvres humains ce qu'il a fait et pour annoncer la prochaine naissance d'Hercule. Tout est pardonné... Et oublié ? Rien n'est moins sûr. Car Alcmène se doute malgré tout qu'il ne s'agit pas de son époux, bien que Jupiter en ait l'apparence. Et Sosie est un personnage en souffrance lorsqu'il est face à son double Mercure : la question de son identité est si forte qu'il remet en question sa propre existence. À travers cette première œuvre mettant en scène la problématique du double émergent d'autres questions que l'on peut qualifier d'existentielles. Mais alors qu'en est-il dans la relation maître-valet ? Partant du présupposé que le valet serait un double du maître, y observe-t-on les mêmes tensions ? Le valet est-il le personnage incarnant la *vox populi*, puisqu'il fait partie des personnages populaires ?

Dans *Cahiers de Littérature Générale et Comparée* intitulé « Le Maître et le Valet, figures et ruses du pouvoir »²⁸⁰, François Lecercle propose un article sur « Le sociologique, le politique et l'idéologique : trois facettes de la relation au maître ». L'analyse

280 DIDIER Béatrice et PONNAU Gwenhaël, *Cahiers de Littérature Générale et Comparée* intitulé « Le Maître et le Valet, figures et ruses du pouvoir » (sous la direction de), éditions SEDES, 1998, p. 83

de Lecercle nous servira de guide pour mieux comprendre la relation maître-valet qui nourrit l'écriture de nos auteurs et nous verrons si cette dernière répond véritablement aux exigences du texte.

A. La face sociologique

D'après Gwenhaël Ponnau,

le serviteur « fait triompher la norme », celle-là même qu'imposent, aussi dissemblables soient-ils, les maîtres.²⁸¹

Nous observons que le statut de Caliban est loin de répondre aux attentes de cette assertion puisque ce dernier est le seul esclave du corpus. Ce statut fera l'objet d'une étude plus approfondie dans cette analyse. De plus, le concept de liberté est un concept philosophique posé depuis l'Antiquité : dans le mythe de la Caverne rapporté par Platon dans *La République*, Aristote met en scène des prisonniers n'ayant pour tout point de vue que leur ombre se reflétant sur les parois de la grotte, attachés à des chaînes. Lorsqu'on les délivre, ils se trouvent désorientés, perdus, dans ce monde dont ils ignorent les codes. Même leurs sens sont troublés, habitués au milieu obscur et exigü qu'est la caverne. Ils préfèrent alors retrouver l'environnement auquel ils sont habitués plutôt que de vivre libres dans un milieu étranger. Les héros dramaturgiques ressemblent un peu à ces prisonniers : aspirant à la liberté, ils luttent pour se défaire de leur ancien statut. Ils expriment donc un désir d'émancipation qui peut mener à la liberté ; ce combat est en réalité une quête identitaire qui jaillit dans nos six œuvres.

A. 1. Le valet malheureux

Sandopi nous offre l'image d'un valet soumis : il suit son maître de manière quasi inconditionnelle. Il se permet seulement

281 DIDIER Béatrice et PONNAU Gwenhaël, *Cahiers de Littérature Générale et Comparée*, *Op. Cit.*, « Introduction », p. 8

de lui adresser quelques remarques quant à son vagabondage,
mais rien qui ne remette en cause l'ordre du dominant à dominé :

A lage moin, i ronzèd' souè, moin la ka roulé an lauto
motè-a peu tombé en panne a nimpôte ki moment, ka
minnin an boug ki pa sav ça i lé, a kaille an femme i pa
minme connait', an coté moin pa minme comprend' coté
i yé.²⁸²

Ariel aussi est malheureux dans sa servitude :

Fatigué non pas, mais dégoûté. Je vous ai obéi, mais
pourquoi le cacher, la mort au cœur. C'était pitié de voir
sombrier ce grand vaisseau plein de vie.²⁸³

Soumis à Prospero, il est obligé d'exécuter des ordres qui
lui déplaisent, allant jusqu'à mettre la vie d'autres personnes en
péril. Pourtant, il ne souhaite à aucun moment que Prospero
s'incline, contrairement à Caliban. Sa seule revendication est
d'être délivré de ses chaînes, que Prospero reste maître de l'île ou
pas. Et il y parvient. Il ne veut pas tenter une rébellion car il
estime le pouvoir de son maître comme étant trop fort pour que
quiconque puisse l'affronter :

Inutile d'insister, jeune homme. Mon maître est un
magicien : ni votre fougue ni votre jeunesse ne peuvent
rien contre lui. Suivez-nous et obéissez, c'est ce que vous
avez de mieux à faire.²⁸⁴

C'est ainsi qu'il soumet Ferdinand, jeune prince échoué sur
l'île de Prospero.

Dans l'œuvre shakespearienne, les deux esclaves, Caliban
et Ariel, n'ont pas la même valeur aux yeux du maître : Prospero
préfère l'esprit de l'air à la créature terrestre :

ARIEL

Do you love me, master? No?

282 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scène 1, p. 10 : « A mon âge, il est onze heures du soir, je suis au volant d'un tacot qui peut tomber en panne à n'importe quel moment... en train de servir de chauffeur à un individu lunatique, pour aller chez une femme qu'il ne connaît même pas, où ?... je n'ai même pas bien compris l'adresse... » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

283 CESAIRE Aimé, *Une tempête, Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 22

284 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, 1969, éditions du Seuil, acte I scène 2, p. 32

PROSPERO

Dearly, my delicate Ariel.²⁸⁵

Les deux personnages ont un attachement profond l'un envers l'autre, car l'esprit ne veut décevoir son maître et ce dernier lui assure de lui rendre sa liberté. Il s'agirait presque d'un lien filial entre les deux. Après tout, ce sont des vents favorables qui ont conduit le noble et sa fille jusque sur cette île. En outre, Prospero a délivré Ariel de l'arbre dans lequel Sycorax l'avait enfermé. Ne s'agirait-il pas d'une métaphore de la naissance ? L'image de l'arbre créé par la mère de Caliban pourrait symboliser son utérus, et celle-ci serait morte en couche lors de la délivrance, provoquée par Prospero. Car c'est bien le maître qui a tué Sycorax. Aimé Césaire, dans sa version de 1969, a proposé un Ariel mulâtre, fils de maître et d'esclave, ce qui met en lumière la filiation d'Ariel et de Prospero.

Par ailleurs, la complicité entre Ariel et Prospero chez Shakespeare, est si forte qu'Ariel, au lieu de se placer aux côtés de Caliban afin de lutter contre la domination du maître, tourmente ce dernier afin de nuire à ses projets : « Thou liest ; thou canst not. »²⁸⁶

Répétition qui crée des tensions dans le trio Stephano – Caliban – Trinculo dont ce dernier va faire les frais : comme Stephano savait Trinculo jaloux d'avoir un esclave, Caliban et lui commettent la méprise de le confondre avec Ariel, car ce dernier est invisible. Et lorsque l'esprit découvre le plan de Caliban : « This will I tell my master. »²⁸⁷

285 SHAKESPEARE William, *The Tempest*, 1623, IV, 1, éditions Gallimard, collection Folio théâtre, édition bilingue, 1997, p. 282-284:

ARIEL

M'aimes-tu, mon maître, ou bien pas ?

PROSPERO

Tendrement, mon gracieux Ariel.

Traduit de l'anglais par BONNEFOY Yves

286 SHAKESPEARE William, *The Tempest*, 1623, *Op. Cit.*, III, 2, p. 248: « Tu mens. Tu ne peux pas. » Traduit de l'anglais par BONNEFOY Yves

287 SHAKESPEARE William, *The Tempest*, *Op. Cit.*, III, 2, p. 254 : « Je rapporterai cela à mon maître. »

Pourtant, chez Aimé Césaire, on observe un esprit davantage en souffrance, rêvant à voix haute de sa liberté :

M'ennuyer ! Je crains que les journées
ne me paraissent courtes ![...]
je laisserai tomber
une à une
chacune plus délectable
quatre notes si douces que la dernière
fera lever une brûlure
dans le cœur des esclaves les plus oubliés
Nostalgie de liberté !²⁸⁸

S'exclame-t-il lorsque Prospero lui rend sa liberté. En outre, l'emploi du nom « nostalgie » nous renvoie l'image d'une perte, l'expression d'un regret en se remémorant un souvenir heureux. Césaire nous indique ainsi que la domination de Prospero fut longue et ses conséquences nombreuses, puisque cette liberté est de nouveau fantasmée par Ariel, tant ce souvenir lui semble lointain.

Pour approfondir notre hypothèse de filiation entre le maître et l'esclave, l'esprit d'Ariel pourrait incarner le fantôme d'un enfant mort. Dans ce cas, cette tirade se lit autrement : la liberté réclamée par Ariel s'élève à un niveau spirituel, permettant à son souvenir de s'ancrer dans la mémoire collective de l'esclavage. Le complément circonstanciel de lieu « dans le cœur des esclaves les plus oubliés » inscrit cette écriture de la mémoire dans l'âme même des anciens dominés. L'adjectif « oubliés » ne signifie pas que ceux-ci ont été oubliés, mais qu'ils ont oublié ce qu'ils ont subi. Par conséquent, la libération de l'esprit d'Ariel les invitera à mettre en place le travail de résilience. D'après cette analyse, ce personnage aérien représente les espoirs du peuple, atteignables par la (re)construction existentielle.

Coquille, l'« Ecrivain public et musicien populaire, historiographe officiel de Dessalines », critique lui aussi son chef,

288 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., acte III scène 5, p. 83

sans pour autant remettre son pouvoir en question :

DESSALINES

Et puis, n'oublie pas de me faire rimer trace, traque et trophée...

COQUILLE

Mais c'est impossible, Majesté !²⁸⁹

La soumission de Coquille se révèle par l'hommage au titre de Dessalines. Précédemment, dans la même scène, aux exigences de l'empereur, il répond : « Majesté, ma plume, ma voix, mon âme toute entière... »²⁹⁰

La soumission de Coquille s'est d'abord affirmée lorsqu'il a offert sa poésie au service du pouvoir, puis de la chanter et, à présent, d'incarner au plus profond de lui les luttes du général. Il y a un cannibalisme métaphorique ici, car Coquille est absorbé par Dessalines. Cet étouffement de l'être ne peut durer : dans son dernier monologue, il ose exprimer son désaccord envers le pouvoir en place, car il ne trouve pas les mots qui conviennent pour décrire non pas ce qu'il voit, mais ce qu'on lui a ordonné d'écrire :

... Ils soupirent, ce sont des humeurs d'énuques dont ils empestent l'air que je respire... La poésie de Dessalines me brise ; la leur, gonflée d'ambitions, entretient la faveur des maîtresses.²⁹¹

L'image du souffle, dans cet extrait, rappelle celle de l'inspiration du poète : depuis l'Antiquité, il convoquait les muses pour créer. Cependant, celle de Coquille n'a rien de divin : la création artistique se trouve enclavée par les soldats de Dessalines, d'une part, qui ne cessent de s'enivrer – les « humeurs » qui « empestent » représentent l'haleine alcoolisée – et par Dessalines d'autre part, qui souhaite que seuls les faits apparaissent, ne laissant aucune place à la création poétique. C'est

289 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte II scène 5, p.57

290 *Ibid.*, p. 55

291 PLACOLY Vincent, *Don Juan*, *Op. Cit.*, acte III scène 1, p. 63

d'ailleurs après cette scène que les pillards font irruption et racontent leurs méfaits, symbolisant déjà la chute de l'empereur. Le peuple ne peut donc survivre sans inspiration.

Vincent Placolý inscrit son personnage Sandopi dans la tradition classique : il critique son maître sans pour autant questionner le rang social et il est gourmand à souhait, à l'image d'Arlequin dans les comédies de Marivaux :

Sandopi (*se dirigeant vers la table*) (*à part*) : - quant à moin, zot sav ki ça ka mangé moin zut viv.
(*La scène qui suit est marquée par la présence cachée d'Elmire [...] et par le jeu comique de Sandopi vers la table à manger*).²⁹²

Si ce personnage semble faire preuve de mauvaise éducation, en ne sachant pas résister à la nourriture qu'on lui offre, c'est aussi parce qu'il n'a presque pas déjeuné depuis la veille : « moin pô kô mangé dépi a midi... Ki ça ? an sandrich pressé adan an isnack ? »²⁹³ s'insurge-t-il la nuit précédant les retrouvailles de son maître avec Yolande, pendant laquelle il n'a fait que rouler pour conduire Don Juan chez une autre de ses maîtresses.

En outre, le maître se montre parfois brutal envers Sandopi, suivant ses humeurs : il n'hésite pas à lui taper dessus s'il est fâché après lui : « **Don Juan** (*le frappant*) : - Cassé ça moin di où. »²⁹⁴

Si le valet osait se rebeller, nous ririons de ce comique de geste, comme nous rions devant les farces de Molière, surtout lorsqu'il s'agit d'inversion des rôles. Mais face à Sandopi qui se montre fidèle à toute épreuve, nous ne pouvons qu'éprouver de la sympathie envers lui. Remarquons que, dans son adaptation française, la didascalie indiquant que Don Juan frappe Sandopi n'apparaît pas. Voici trois hypothèses pour expliquer ce

292 *Ibid.*, acte II scène 4 : « Quant à moi, je n'ai pas de problème pour savoir ce qui me fait vivre. » Traduit du créole par PLACOLY Vincent.

293 *Ibid.*, acte I scène 4 : « Et qu'est-ce que j'ai mangé ce midi ? Un sandwich sur le pouce dans un snack... » Traduit du créole par PLACOLY Vincent.

294 *Ibid.* acte I scène 1 : « Arrête-moi ça te dis-je ! » Traduit du créole par PLACOLY Vincent.

changement : dans la culture antillaise, la main est plus légère ; on peut supposer aussi que Vincent Placolý s'adresse à un public et à un metteur en scène avertis, qui savent, d'après la situation, que Don Juan donne des coups à Sandopi sans avoir besoin de le préciser ; mais, dans ces cas-là, pourquoi ce geste apparaît-il dans la version antillaise alors qu'il paraît évident ? Ou bien s'agit-il d'une critique de la société antillaise, moins marquée dans le texte français, qui conserve un rapport de dominant à dominé dans une société post-esclavagiste. De ce que nous savons de l'engagement de l'auteur, nous opterions davantage pour cette explication.

Coquille aussi est victime de pression de la part des acolytes de Dessalines : entre les soldats qui insistent pour que leur nom soit inscrit dans l'Histoire haïtienne qu'il est en train d'écrire, ceux comme Christophe qui, au contraire, ne veulent pas y figurer, et Dessalines lui-même qui le nomme à la fonction d'«historiographe » d'Haïti, il perd ses mots et risque sa vie :

Mais venez donc me faire mon travail à ma place ! Venez donc m'arracher la plume des mains et souffler sur l'esprit qui m'anime !... Bâillonnez-moi ! Coupez-moi la main qui tient la plume !... Liberté, liberté...²⁹⁵

Cette réplique est construite sur un système de rejet : au début, « les mains » est le complément du nom « plume ». A la fin de la tirade, « la plume » devient le complément d'objet direct dans la proposition relative épithète du nom « main », « qui tient la plume ! ». Cette interdépendance entre le corps du poète et son outil de travail montre qu'ils sont indissociables. On observe également un paradoxe sur le choix des verbes : « souffler sur l'esprit qui m'anime » appartient à la même sémantique que «Bâillonnez-moi ! » pour Coquille. D'un point de vue artistique, le lien logique apparaît : si un poète se trouve forcé d'écrire ce qu'on lui dicte, l'inspiration est bafouée.

295 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte II scène 2, p. 36

Nous avons déjà évoqué Ruy Blas, qui souhaite s'élever dans la société par le biais du déguisement imposé par son maître. Il prouve la thèse de Figaro, le valet de Beaumarchais, que le rang n'est qu'une question de naissance, et non pas de mérite. Dans notre corpus, les personnages principaux sont à l'image de Ruy Blas, car ils tentent de trouver une libération, aussi bien sur le plan spirituel que politique. Néanmoins, pour certains, tels que Ruy Blas, ce désir n'est que fantasme, car la pression sociale empêche toute réalisation de soi.

Ruy Blas se prend au jeu, allant jusqu'à oublier les raisons de son ascension sociale. C'est pourquoi, quand Don Salluste réapparaît, Ruy Blas exprime sa – mauvaise – surprise :

DON SALLUSTE	Bonjour
RUY BLAS, <i>effaré.</i>	<i>A part.</i>
Grand Dieu ! Je suis perdu ! Le marquis ! DON SALLUSTE, <i>souriant</i>	Je parie
Que vous ne pensiez pas à moi.	
RUY BLAS	Sa seigneurie
En effet, me surprend. ²⁹⁶	

La première réplique du valet a un rythme ternaire construit sur trois phrases exclamatives. La phrase centrale est la seule à contenir un verbe, les deux autres étant nominales. Chacune des phrases est la conséquence de l'autre : la première s'entend comme une prière, résultant du désespoir exprimé dans la deuxième, sentiment causé par le marquis. Ruy Blas reprend sa place dans la formule « sa seigneurie », qui rappelle la noblesse de son maître, lui n'étant qu'un valet. La supériorité de Salluste se remarque dans l'ingéniosité de son plan, car il revient au moment où Ruy Blas avait acquis les faveurs de la Reine et l'admiration de la cour.

Dans cette scène, non seulement Don Salluste souhaite

296 HUGO Victor, *Ruy Blas, Op. Cit.*, acte III scène 5, v. 1308 à 1311, p. 144

prendre connaissance des progrès de son valet dans son projet de vengeance, mais il lui rappelle aussi son statut en le rabaisant par de petites actions, alors que Ruy Blas essaie de lui parler de politique d'égal à égal :

RUY BLAS, *reprenant et essayant
de convaincre Don Salluste*
Daignez voir à quel point la guerre est malaisée.
Que faire sans argent ? Excellence, écoutez.
Le salut de l'Espagne est dans nos probités.
Pour moi, j'ai, comme si notre armée était prête,
Fait dire à l'empereur que je lui tiendrais tête...

DON SALLUSTE, *interrompant Ruy Blas
et lui montrant son mouchoir, qu'il a laissé tomber en
entrant.*
Pardon ! ramassez-moi mon mouchoir.²⁹⁷

La domination du maître se traduit ici de trois manières : par le rappel au devoir d'obéissance, avec le verbe « ramassez » de type injonctif ; par l'action, car Ruy Blas doit se baisser pour exécuter l'ordre, et par le fait de lui couper la parole quand le valet tente de soulever les questions politiques avec Don Salluste et l'ironie du « Pardon », car Salluste n'est pas un personnage qui s'excuse.

Ce désir d'émancipation est donc à la fois politique – Ruy Blas souhaitant intervenir dans les affaires de l'état – mais aussi individuel – il parvient à se défaire de ses chaînes. On retrouve cette double volonté dans les pièces d' Aimé Césaire et de Vincent Placolý, pour des raisons souvent similaires, parfois divergentes.

D'un point de vue sociologique, Coquille et Sandopi sont des valets car ce sont des personnages soumis à l'autorité de leur maître – Dessalines et Don Juan – mais ils ne remettent pas en cause l'ordre social ; ils se contentent de poser un regard sur celles-ci. On émettra une hypothèse ultérieurement concernant le choix des auteurs de ne pas vouloir bouleverser la hiérarchie à travers ces personnages.

297 *Ibid.*, v. 1346 à 1351, p. 147

A. 2. Le bouffon

Hugonin non plus ne se rebelle pas contre Christophe : Aimé Césaire précise, dans la présentation des personnages, qu'il s'agit d'un « mélange de parasite, de bouffon et d'agent politique »²⁹⁸

Sa première apparition répond aux critères de l'auteur : il se mêle à la foule, hélant la marchande qui tente de vendre sa marchandise en reprenant ses mots pour en faire des allusions sexuelles :

MARCHANDE

Du rapadou, Papa ? ou du tassau ?

HUGONIN

Dis donc, la belle, ce n'est pas du rapadou que je veux, c'est de toi, doudou ! Pas de tassau, te donner l'assaut, ma doudou !²⁹⁹

Et il continue ainsi jusqu'à ce qu'elle appelle la police à l'aide, ce qui rajoute un effet comique, car Hugonin est du corps des agents ! On perçoit déjà l'image du parasite, qui empêche le peuple de travailler correctement, mais aussi l'image d'agent politique, car il a revêtu l'uniforme.

Quant au bouffon, il fait quelques fois irruption, comme le jour du couronnement de Christophe :

CHRISTOPHE

Aïe ! Aïe ! Qu'est-ce qui me mord au jarret ?

HUGONIN, *sortant de dessous la table*

Oua, oua, oua ! Je veux dire que je suis le chien de Sa Majesté, le carlin de Sa Majesté, le bichon de Sa Majesté, le mâtin, le dogue de Sa Majesté !

CHRISTOPHE

Un compliment qui me fait mal au mollet ! Va te coucher, espèce d'imbécile !³⁰⁰

Le comique de paroles rappelle la volonté de Christophe d'avoir une cour « à l'européenne », par les races de chien énumérées par Hugonin, qui sont de prédilection pour cette noblesse. Christophe joue avec les mots en donnant les mêmes

298 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du Roi Christophe*, Op. Cit.

299 *Ibid.* acte I scène 2, p. 24

300 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du Roi Christophe*, Op. Cit. Acte I scène 7, p. 57

ordres à son valet qu'on le ferait pour un chien, rappelant sa position de maître dominant face à un serviteur qu'il estime peu.

Mais le comique de geste – la morsure au mollet qu'inflige Hugonin à Christophe – peut se lire comme un avertissement : c'est ainsi que les chiens capturent leurs proies quand elles sont plus hautes qu'eux. L'image du chien est aussi un écho de l'esclavage, car les contremaîtres utilisaient ces animaux pour gérer les esclaves aux champs, et les rattraper au jarret lorsqu'ils tentaient de s'enfuir. Cette piqûre de rappel a lieu juste avant la lettre de Wilberforce qui met en garde Christophe devant sa précipitation à vouloir construire Haïti.

On retrouve le terme « jarret » dans *Une tempête* :

Puisque nuit il y a, consacrons-la à réparer nos forces quelques peu éprouvées par les trop copieuses... émotions de la journée, et demain à l'aube, d'un jarret rajeuni, nous tombons sur le poil du tyran.³⁰¹

Cette image, émise par Stephano, apparaît quand il s'agit de pouvoir. Il semble penser qu'il pourra renverser Prospero comme un poil gênant que l'on épile sur une peau déjà lisse.

Hugonin incarne le valet de comédie énonçant de graves idées sous des images cocasses. Par exemple, au sujet de l'alcool, il s'exprime ainsi :

Alors quoi ? Plus de bière ? Plus de champagne ? Moi qui vous parle, je suis patriote tout comme un autre. Antiblanc tout comme un autre, mais j'avoue que le champagne !³⁰²

Dans cette réplique, deux énoncés paraissent entre les lignes : on perçoit la revendication de liberté de penser, et une critique devant l'ultra nationalisme de Christophe, qui rejette tout ce qui vient d'Europe. On peut presque entendre derrière ce « Moi qui vous parle, je suis patriote tout comme un autre. » la phrase suivante : « Moi qui TE parle, Christophe, je suis patriote tout

301 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., acte III scène 2, p. 65

302 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du Roi Christophe*, Op. Cit. Acte I scène 7, p. 54

comme toi... ». Or, ces dernières années, les Antilles sont les plus grandes régions consommatrices de champagne. Par conséquent, Hugonin est à l'image des Antillais, qui revendiquent leur attachement à leur culture sans rejeter les éléments de la culture dominante. Ainsi, l'alcool est source de bien de révélations, car le duo de valets comiques Trinculo et Stephano dévoile un autre rapport de force :

TRINCULO

L'arrêtant

Dis donc, tu ne vas quand même pas gaspiller cette ambrosie dans la gorge du premier sauvage venu !

STEPHANO

Égoïste... Va ! Laisse-moi accomplir ma mission civilisatrice.

Offrant à boire à Caliban

Remarque, un peu dégrossi, il sera de meilleur rapport et pour toi et pour moi. D'accord ? On l'exploite en commun ? Marché conclu ?³⁰³

Ce dialogue révèle le racisme européen prédominant : l'un refuse de partager le vin avec ce qu'il prend pour un « sauvage » - clin d'œil biblique – et l'autre pense l'éduquer en le faisant boire. Or, cette éducation sera rentable, puisqu'ils espèrent transformer Caliban en bête de foire. D'ailleurs, Stephano reconnaît cette mise en esclavage par le verbe « exploite ». Notons que, dans cette scène, Caliban est prêt à se soumettre à Stephano à condition qu'il parvienne à chasser Prospero.

Cependant, lorsque Stephano et Trinculo constatent que leurs seigneurs ne sont pas morts dans le naufrage, ils reprennent leur place de valet : « Nous nous jetons à vos pieds miséricordieux. »³⁰⁴

Si les bouffons ne renversent pas non plus l'ordre établi ni ne le bouleversent, on peut se demander quel rôle ils occupent. *La Tragédie du roi Christophe* est une tragédie, comme son nom l'indique, et *Une tempête*, un drame. Or, dans les spectacles

303 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte III scène 2, p. 61

304 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte III scène 5, Stephano p. 84

antiques, la comédie était donnée soit entre deux tragédies, soit en entracte, car il fallait que le public puisse se détendre au milieu d'une telle tension. On peut supposer que Césaire a conçu ses pièces de la même manière, incluant des ressorts comiques pour ne pas alourdir davantage l'intrigue dramatique.

B. La face politique

Le rapport entre maître et valet est parfois un rapport de force, mettant à jour certains traits du maître qu'il se refuse de voir ; à ce moment-là le valet devient le miroir inversé du maître, comme entre Caliban et Prospero ou entre Don Juan et Sandopi. Mais parfois ce conflit politique résulte d'un espoir trop grand de monter dans la hiérarchie sociale, comme pour Ruy Blas ou Hernani. Ce dernier, même s'il n'est pas un valet à proprement parler, est le fils d'un banni, sujet du roi d'Espagne. Par conséquent, il est soumis à l'autorité de Don César. Cette somme de duos ouvre ainsi la relation maître-valet dans une perspective politique, où les dominants tiennent à leur position remise en cause par le dominé.

B. 1. Le valet comme miroir inversé du maître

William Shakespeare proposait un Caliban soumis, bien que malheureux, car effrayé par la toute-puissance de Prospero :

Lo, now, lo !
Here comes a spirit of his, and to torment me
For bringing wood in slowly. I'll fall flat;
Perchance he will not mind me.³⁰⁵

L'univers dramaturgique de Shakespeare est empreint de merveilleux, et Prospero ici en est le maître. Son pouvoir n'est donc pas défini par la couleur de peau, mais par la connaissance de la magie, savoir antérieur à l'arrivée sur l'île ; on le voit bien à l'acte IV, scène 1 où les dieux romains et les esprits se rejoignent

305 SHAKESPEARE William, *The Tempest*, *Op. Cit.*, II, 2, p. 206: « Et là, qu'est-ce qui vient là/ Sinon encore un de ses esprits/ Qui va me tourmenter parce que son bois/ Je ne le rentre pas assez vite? A plat ventre ! / Peut-être qu'il ne me remarquera pas. » Traduit de l'anglais par BONNEFOY Yves

pour célébrer la réussite de l'entreprise de Prospero, qui est d'obtenir réparation pour les torts que son frère lui a causés.

Chez Césaire, le rapport dominant/ dominé s'ancre dans une réalité historique : celle de l'esclavage ; l'autorité de Prospero est rendue possible par cette seule réalité, car ses pouvoirs magiques ne sont qu'un prétexte : ses ennemis politiques l'ont accusé de sorcellerie car il avait découvert d'autres territoires à explorer. Or

*La très Sainte Inquisition [...], agissant par délégation spéciale du Saint-Siège apostolique,[...] informé des erreurs que tu professes, insinues et publiques contre Dieu et la Création quant à la forme de la terre et la possibilité de découvrir d'autres terres, alors qu'il est avéré que le Prophète Isaïe nous apprend que le Seigneur est assis sur le cercle du monde...*³⁰⁶

Ce retour en arrière nous permet de saisir deux choses : tout d'abord que Césaire a respecté le contexte historique shakespearien, par la présence de l'Inquisition et le refus de cette institution de reconnaître que la Terre est ronde ; mais aussi de voir en Prospero, chose nouvelle par rapport au personnage original, l'âme d'un conquérant, qui envisage déjà de fonder « un empire » en s'emparant de territoires ultra-marins :

[...] quand ils surent que par mes calculs, j'avais situé avec précision ces terres qui depuis des siècles sont promises à la quête de l'homme, et que je commençais mes préparatifs pour en prendre possession, ils ourdirent un complot pour me voler cet empire à naître.³⁰⁷

Prospero incarne par conséquent la colonisation de l'époque shakespearienne, qui consistait à découvrir d'autres territoires et à soumettre les peuples autochtones à leur autorité – sous prétexte de conversion au Christianisme. Caliban et Ariel sont les autochtones en question, réduits en esclavage par l'Européen.

306 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., I, 2, p. 21

307 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., I, 2, p. 20

Don Juan, en séducteur, a une attitude de dominant. Il a conscience de sa conduite déplacée. Sandopi la lui fait remarquer lorsqu'il séduit Edmée, jeune paysanne fiancée à Gros-Edouard sur le point de se marier, ce à quoi Don Juan répond par une maxime qui pourrait définir sa philosophie :

Sandopi : - Mait' ou pa ka respecté ayen alors ? Fiancé jeune fi-a là, é ou noze quan minme palé baï en zoreille !

Don Juan : - Pèsonne pa popyété pèsonne ! ...³⁰⁸

Malgré tout, la présence de Sandopi est nécessaire à Don Juan car cette soif de conquête féminine paraît répréhensible aux yeux de la société, qu'incarne le valet. Or si aucun personnage n'avait exprimé son avis sur la conduite de Don Juan, la pièce aurait été détestable à cause du personnage principal.

Il ne cesse d'ailleurs de s'opposer à son maître jusqu'à devenir sa conscience, ou, pour reprendre une image biblique, l'œil de Caïn : il lui rappelle qu'il a une gentille femme aimante qui l'attend chez lui ; il le sermonne sur ses mauvaises manières lorsqu'il est reçu :

mamzèle ou a, est-ce ou sav ça i té mété ba-ou ? An bel gigot épi empli boissons, mais chaque fois-a cé minme bagage la, dépi ou allé a caille en moun, ou kon la comète... Cé non merci ki nom-ou.³⁰⁹

et l'avertit du danger que représente cet Homme Sombre : « Mait', lè ouè la line ka cléré en grand ciel, moin pa ka palé ba moun moin pa connait'. »³¹⁰

Aussi bien chez Shakespeare que chez Césaire se pose la question de la réparation ; mais celle-ci ne se situe pas au même plan. Ainsi que nous l'avons énoncé, le Prospero shakespearien est le personnage qui la réclame et met tout en œuvre pour l'obtenir ; chez Césaire, c'est Caliban qui clame l'injustice de sa condition et qui cherche à renverser le pouvoir en guise de

308 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scène 5, p. 17

309 *Ibid.*, acte I scène 4, p. 13

310 *Ibid.*, acte I scène 2, p. 11

réparation, afin de se réapproprier son territoire. Leur demande est exaucée dans les deux cas :

I must be here confined by you,
Or sent to Naples. Let me not
Since I have my dukedom got
And pardon'd the deceiver, dwell
In this bare island by your spell...³¹¹

Chez Césaire, l'obtention de la réparation apparaît de manière plus subtile. En effet, Prospero s'est emparé de l'île de Caliban, héritage maternel. On sait que l'esclave la considère toujours vivante, vibrant dans chaque élément qui compose cette terre. Or, à la fin, Prospero voit son habitation envahie :

C'est drôle, depuis quelque temps, nous sommes ici envahis par des sarigues. Y en a partout... Des pécaris, des cochons sauvages, toute cette sale nature ! [...] On jurerait que la jungle veut investir la grotte.³¹²

Et le rideau se ferme sur :

On entend au loin parmi le bruit du ressac et des piaillements d'oiseaux les débris du chant de Caliban

LA LIBERTE OHE, LA LIBERTE ³¹³

L'effet de miroir inversé s'affirme dans une relation de dépendance qu'entretient le maître avec son valet. Le dominant n'en prend conscience qu'à la fin, alors qu'il perd peu à peu la raison. En effet, assoiffé de pouvoir de domination, il refuse d'abandonner ce qu'il nomme son « œuvre ». Son désir est si grand qu'il en devient esclave :

Eh bien, mon vieux Caliban, nous ne sommes plus que deux sur cette île, plus que toi et moi. Toi et moi ! Toi-Moi ! Moi-Toi ! Mais qu'est-ce qu'il fout ?³¹⁴

311 SHAKESPEARE William, *The Tempest*, *Op. Cit.*, Epilogue, p. 352: « Vais-je ici resté confiné/ par vous? Pourrai-je partir/ Pour Naples ? Veuillez souffrir, / Mon duché m'étant restitué, / Le traître étant pardonné, / Que je quitte ce banc de sable... » Traduit de l'anglais par BONNEFOY Yves

312 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, III, 5, p. 92

313 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, III, 5, p. 92

314 *Ibid.*

La dernière phrase nous indique que le maître parle seul, malgré la présence répétée de la deuxième personne du singulier. Dans l'évolution des pronoms personnels, on observe que le « moi » ne prend une majuscule qu'à la troisième occurrence. Ce qui marque une dépendance du maître vis-à-vis de son valet. L'effet stylistique, avec la reprise anaphorique des pronoms personnels, contient une subversion montrant une fusion entre les deux personnages. Cependant, cette fusion est rejetée par Caliban. Prospero se métamorphose alors en cannibale, près à aspirer l'énergie de son esclave pour survivre. L'aspect cruel du double apparaît dans cette volonté d'absorber l'autre.

Don Juan aussi est dépendant de Sandopi : son valet est tour à tour chauffeur, mécanicien, protecteur et même complice de ses roublardises ! Chaque facette du personnage se vérifie à deux reprises dans la pièce : chauffeur, quand ils se rendent chez Sylvanise et en repartent ; mécanicien, lorsque la voiture « s'arrête en cahotant » et qu'il affirme à Don Juan que c'est un problème de dynamo : « Lauto a mô. Moin té dit-ou fallé té changé dynamo-a. »³¹⁵ - mais aussi quand il ouvre le capot de la voiture pour essayer de la réparer - ; protecteur, lorsqu'il retient Gros-Edouard, le fiancé d'Edmée, de ne pas s'en prendre à son maître, mais aussi quand il tente de fermer la maison afin que l'Homme Sombre ne puisse pas y pénétrer ; complice enfin, parce qu'il conduit Don Juan à travers l'île pour voir ses maîtresses, et parce qu'il rejoint son maître dans le rire quand celui-ci est parvenu à voler de nouveau Loulou en lui faisant croire à une « big affaire » de bungalows :

Don Juan (*en agitant les billets*) : - E ça ? Dit moin si tala cé dleau.

(*ils s'esclaffent*)³¹⁶

315 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scène 4, p. 13: « Le moteur est foutu. Je vous avais dit qu'il fallait changer la dynamo. » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

316 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte III scène 2, p. 28 : « Et ça, c'est de la fumisterie ça ? » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

C'est la seule didascalie de la pièce où les deux personnages sont en accord, au point de mêler leur rire. Sandopi, qui se voulait moralisateur avant cette scène, semble partager la jouissance que provoquent les méfaits de son maître. Les deux se confondant, on peut encore une fois analyser cette assimilation comme du cannibalisme, le maître ayant absorbé les valeurs de son valet. Cette analyse soulève une question essentielle : celle de l'assimilation. En effet, les valets semblaient refléter une certaine vertu morale. Mais s'ils adoptent les principes de leurs maîtres, ils ont donc des similitudes avec ceux-ci. Dans ce cas, qu'advient-il de la *vox populi* ? Est-elle étouffée, avalée, écrasée par une culture dominante ?

B. 2. L'ascension sociale : une chimère dangereuse

Ainsi que nous l'avons rappelé dans notre première partie, l'époque contemporaine à Victor Hugo est teintée de bouleversements politiques, la France voguant entre les deux premières Républiques et la Restauration. La chute de la monarchie royale au siècle précédent offrait au Tiers-Etat et à la petite bourgeoisie des perspectives d'ascension sociale, perspectives noyées dans l'œuf par le putsch de Louis-Philippe.

Hugo inscrit ses œuvres dans cette contemporanéité, mêlée de ses aspirations personnelles : Hernani est un héros plein de rancune au début de la pièce, qui n'a pour seul objectif que de tuer Don Carlos, le roi d'Espagne, pour avoir banni sa famille du royaume de Castille :

Ce que je veux de toi, ce n'est point faveurs vaines,
C'est l'âme de ton corps, c'est le sang de tes veines,
C'est tout ce qu'un poignard furieux et vainqueur
En y fouillant longtemps peut prendre au fond d'un

[cœur.]³¹⁷

Dit-il dans un monologue, où il s'adresse fictivement à son ennemi. Dans cet extrait, on remarque un crescendo sur les

317 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte I scène 4, v. 403 à 406, p. 54

parties corporelles que souhaite s'approprier Hernani chez Don Carlos : il part de l'âme, élément immatériel, et finit par vouloir occire tout ce que le cœur peut contenir : sang, veines, et sentiments. Cette réplique fantasmagorique révèle le désir érotique mêlé à la haine de Hernani : l'image du couteau qui pénètre longuement le cœur, superposée au vocabulaire du sang et des veines, confère au héros l'image d'un cannibale.

Pourtant, sa haine est contrebalancée par l'amour qu'il porte à Dona Sol. Aussi - bien qu'il affirme suivre le roi « jour et nuit » (v.381) pour assouvir sa vengeance - se contredit-il par ses actes : il suit en réalité Dona Sol, prêt à la protéger contre l'assaut d'un prétendant trop envahissant - fût-ce le roi - jusque dans les montagnes d'Aragon, où la jeune femme se prépare à épouser son oncle, Don Ruy Gomez.

Il se contredit de nouveau lorsqu'il se retrouve face à Don Carlos, qui vient d'être nommé empereur d'Allemagne, et qu'il pourrait provoquer en duel. Il n'en fait rien et accepte la grâce que le roi lui accorde, car il peut épouser sa bien-aimée :

DON CARLOS, à *don Ruy Gomez*
Mon cousin, ta noblesse est jalouse,
Je sais. Mais Aragon peut épouser Silva.

DON RUY GOMEZ, *sombre*.
Ce n'est pas ma noblesse.

HERNANI, *regardant dona Sol avec amour et la tenant
embrassée.*

Oh ! Ma haine s'en va !

Il jette son poignard.

Hernani, retrouvant son titre de duc d'Aragon et pouvant vivre son amour au grand jour, oublie que la mort est suspendue à son ombre.

Ruy Blas, quant à lui, fait partie de ces valets rémunérés selon le travail qu'ils fournissent. Ainsi Don Salluste, son maître, lui promet-il assez d'argent pour se créer une condition s'il suit ses instructions. Ruy Blas accepte pour deux raisons : il hait le duc et il aime la Reine. Il espère pouvoir se rapprocher de cette

dernière grâce à son émancipation. Ce déchirement est le fait même de la passion, inscrite dans le jeu d'opposition.

Marionnette de Victor Hugo, Ruy Blas doit justement incarner Don César afin de séduire la Reine pour mieux la faire chuter pour adultère :

RUY BLAS, *éperdu, bas à don Salluste*
Et que m'ordonnez-vous, seigneur, présentement ?

DON SALLUSTE, *lui montrant la reine
qui traverse lentement la galerie.*
De plaire à cette femme et d'être son amant.³¹⁸

Ce dernier vers clôt l'acte I, laissant ainsi le public pantois, suscitant sa curiosité. Victor Hugo a fait le choix de ne pas offrir de réplique au héros, pour jouer ainsi avec le voyeurisme du public, effaré par la méchanceté de Don Salluste, mais curieux de découvrir la suite. La perversité de l'auteur comme des personnages transparaît : Victor Hugo, comme Don Salluste, s'amuse à observer le dilemme qui agite Ruy Blas :

DON SALLUSTE, *à Ruy Blas,*
en lui mettant le chapeau sur la tête.
Quel vertige vous gagne ?
Couvrez-vous, don César, vous êtes grand d'Espagne.³¹⁹

Il est vrai que Ruy Blas est un valet soumis à la volonté d'un maître. Cependant, il est employé par celui-ci. Il pouvait donc refuser le pacte proposé par Don Salluste et proposer ses services à un autre noble. Lui aussi est pris dans le jeu de la perversité, car en acceptant ce rôle de Don César, il choisit de mentir à celle qu'il aime.

Néanmoins, le héros se prend au jeu, au point d'oser élever le ton face aux nobles de la cour qui se partagent les terres d'Espagne avant que la trésorerie ne s'assèche. Nous ajouterons simplement que cette tirade³²⁰ démontre que Ruy Blas a oublié sa vraie condition, celle de valet, et s'exprime d'égal à égal avec ces

318 HUGO Victor, *Ruy Blas, Op. Cit.*, acte I scène 5, v. 583-584, p. 81

319 *Ibid.*, v. 581-582

320 HUGO Victor, *Ruy Blas, Op. Cit.*, la tirade de l'acte III scène 2 commençant par « Bon appétit! Messieurs ! » v. 1058, p. 129 à 133

hommes.

Hernani, marié à Dona Sol, noyé dans l'allégresse de ses récentes noces, oublie sa dette envers Don Ruy Gomez : « Une blessure ancienne, et qui semblait fermée, /Se rouvre... »³²¹ Le banni, après avoir été soumis aux lois d'Espagne, se trouve enchaîné à la mort, soumis à sa propre parole. Tantôt hors-la-loi, tantôt gentilhomme, il ne peut y échapper. C'est là que se construit le drame : alors que l'acte IV offrait des perspectives réjouissantes pour le héros et sa dame, le « vieillard » encombre l'acte V en faisant sonner le glas par le son du cor. Le bonheur d'avoir lavé le nom de son père, et par conséquent le sien, et celui d'avoir pu épouser Dona Sol n'étaient que fugaces, car l'ombre guettait. Nous reviendrons sur cette notion.

Ruy Blas subit un rappel du même ordre : il a séduit la reine et la cour par son esprit, quand Don Salluste revient :

RUY BLAS, <i>effaré</i>	<i>A part</i>
Grand Dieu ! Je suis perdu ! Le marquis !	
DON SALLUSTE, <i>souriant</i> .	
Que vous ne pensiez pas à moi. ³²²	Je parie

Dans *Ruy Blas*, contrairement à *Hernani*, le maître ne surprend pas le valet au dernier moment, lui offrant ainsi une possibilité d'échapper à la mort et la Reine au déshonneur. En effet, Don Salluste partage ses plans avec Ruy Blas, afin que celui-ci l'aide à surprendre la Reine en tête-à-tête amoureux, pour mieux la compromettre. Le duc compte évidemment sur Ruy Blas comme témoin de la tromperie royale.

B. 3. Caliban et Ruy Blas, deux combattants isolés ?

Une tempête et *Ruy Blas* mettent en avant des personnages soumis, qui prennent peu à peu les armes à leur disposition. Ainsi,

321 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte V scène 4, v. 2003-2004, p. 162

322 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte III scène 5, v. 1309 -1310, p. 144

Caliban utilise le langage du maître pour s'affirmer, et Ruy Blas devient le bras justicier.

L'esclave d'*Une tempête* reprend le combat de son auteur, en maîtrisant parfaitement le discours dominant, au point de le retourner contre Prospero :

PROSPERO

Puisque tu manies si bien l'invective, tu pourrais au moins me bénir de t'avoir appris à parler. Un barbare ! Une bête brute que j'ai éduquée, formée, que j'ai tirée de l'animalité qui l'engangue encore de toute part !

CALIBAN

D'abord ce n'est pas vrai. Tu ne m'as rien appris du tout. Sauf, bien sûr, à baragouiner ton langage pour comprendre tes ordres...³²³

Prospero défend son statut à l'aide des arguments esclavagistes, selon lesquels la colonisation permet d'éduquer les sauvages. Il s'approprie une toute-puissance presque divine avec le verbe « bénir », qui n'est pas sans faire écho à la conversion forcée des peuples colonisée au christianisme. L'allitération suivante en « b », « barbare », « bête brute », sonne comme un crachat jeté à la figure de celui qu'il considérerait comme un animal. Les trois verbes d'action dont il se vante sont presque synonymes, si on ne remarquait pas une augmentation de la violence dans l'éducation de Caliban : il a commencé par « l'éduquer », mais cela ne suffisant pas face à son « animalité », on comprend qu'il a dû user de moyens plus extrêmes pour se faire obéir.

Caliban a effectivement évolué, car il réfute désormais la domination de Prospero. Et cela commence par l'appropriation du langage : il montre à son maître que, malgré le peu de vocables appris – seulement ceux nécessaires à sa tâche – il a acquis de lui-même un vocabulaire assez fourni qui lui permet de répondre à Prospero.

Ruy Blas reconnaît la faiblesse de son statut au début de la

323 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 25

pièce :

J'avais bâti des plans surtout, - une montagne
De projets ; - je plaignais le malheur de l'Espagne ;
Je croyais, pauvre esprit, qu'au monde je manquais...-
Ami, le résultat, tu le vois : un laquais !³²⁴

L'imparfait s'oppose au présent dans cet extrait : Ruy Blas espérait pouvoir agir sur la politique du pays en gravissant les échelons. La phrase nominale suffit à exprimer sa déception de n'être qu'un « laquais » au service d'un homme qui ne lui offre aucune perspective. En effet, lorsque son ancien compagnon Don César lui conseille de tenir bon, il répond : « Le marquis de Finlas est mon maître. »³²⁵ Phrase qui sonne comme une condamnation.

Ces neuf syllabes finissent le vers de César, ajoutant davantage de dramatisation à la situation. Néanmoins, cette affirmation de départ a deux fonctions : elle permet à la fois au lecteur de comprendre l'objectif de Ruy Blas et, pour le personnage, d'être conscient de sa situation initiale. Personnage déjà élevé d'un point de vue morale, l'élément perturbateur qu'est le plan de vengeance de son maître l'élève d'un point de vue social, bien qu'il ne s'agisse que d'un travestissement.

Caliban, lui, refuse de se cacher. Même s'il demeure prisonnier de sa grotte, il utilise son habitat comme refuge avant d'atteindre ses pleins pouvoirs :

Bon ! Me voilà bon ! Hommes et éléments contre moi !
Mais bah ! J'ai l'habitude... Patience ! Je les aurai. En
attendant, cachons-nous... Laissons passer Prospero, son
orage, ses flics, et aboyer les sept gueules de la
Malédiction !³²⁶

Il ne se révolte pas malgré les injustices commises envers lui. En réalité, la grotte lui offre un abri face aux pouvoirs de Prospero. Dès lors, la toute-puissance du maître est remise en cause, car il ne peut toucher l'esclave lorsqu'il est dans sa grotte.

324 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte I scène 3, v. 317 à 320, p. 61

325 *Ibid.* v. 325 p. 61

326 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte III scène 1, p. 56

On remarque tout de même une vision apocalyptique des méfaits de Prospero, avec la métaphore des « sept gueules de la Malédiction », faisant du maître un dieu. Caliban interviendra une fois que tous les « sorts » seront annihilés, tel le Christ venant tendre la main aux fidèles toujours vivants après l'Apocalypse. Il incarne alors la voix de la résistance, rassemblant tous les colonisés sous un même discours pour les conduire à la révolution, garante de la liberté.

Ruy Blas aussi a un refuge : le cœur de la Reine : c'est la réciprocité des sentiments qui lui donne le courage de prendre part à la politique de l'Espagne. Il grandit en gagnant en assurance grâce à elle, à commencer par le duel que Don Guritan provoque. Casilda, servante de la Reine, a assisté à cette invitation, et en avertit la Reine. Cette dernière, amoureuse du valet, l'épargne en éloignant l'adversaire. Six mois s'écoulent entre l'acte II et l'acte III, pendant lesquels Ruy Blas a tenu son rôle de noble de cour. Lorsqu'il revoit la Reine, il en obtient les hommages malgré lui suite à la tirade de la scène 2 de l'acte III. C'est lors de ce dialogue que les amants s'avouent mutuellement leur amour. Suite à cette révélation, Ruy Blas prononce une tirade dans laquelle il dit :

Devant moi tout un monde, un monde de lumière,
Comme ces paradis qu'en songe nous voyons,
S'entrouvre en m'inondant de vie et de rayons ! [...]
Je suis plus que le roi puisque la reine m'aime !
Oh ! Cela m'éblouit. Heureux, aimé, vainqueur !
Duc d'Olmédo, - l'Espagne à mes pieds, - j'ai gagné son
[cœur !³²⁷

De la puissance de l'amour naît une puissance politique ; les deux champs lexicaux construisent la tirade. Ruy Blas oublie sa place réelle, se considérant au-dessus du roi car aimé de la Reine. Bien sûr que l'élévation en question est avant tout une élévation spirituelle, donnant lieu à des fantasmes de pouvoir. Mais en lui avouant son amour, la Reine reconnaît en lui un égal. Même si elle joue les coquettes dans la scène finale, elle soutient

327 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte III scène 4, v. 1278 à 1288, p. 142

son amant même quand il tue Don Salluste, afin de la protéger du scandale.

Caliban n'a pas d'égal ; il combat seul. Même quand il essaie de s'allier avec Trinculo et Stephano, il rompt rapidement cette alliance quand il se rend compte qu'ils ne sont pas à la hauteur. Ariel aurait pu le rejoindre dans le combat pour la liberté, mais ce dernier opte pour un affranchissement pacifiste. Caliban, même s'il le considère à la fois comme son « frère » et qu'il lui « souhaite bonne chance »³²⁸, ne partage pas le même avis quant à la méthode à suivre : il veut répondre à la domination de Prospero par la violence. C'est d'ailleurs seul qu'il le vaincra, alors qu'Ariel aura obtenu satisfaction grâce à sa patience et à sa loyauté. Néanmoins, le combat de Caliban trouve des échos auprès des anciens colonisés, à travers les nombreuses références langagières, telles que « Uhuru », terme swahili signifiant « liberté », ou encore « Freedom now ! », slogan de Mandela contre l'apartheid sud-africain. Il n'est alors pas un personnage, c'est-à-dire une personne émergeant d'une fiction, mais davantage une allégorie regroupant les quêtes existentielles et de justice des peuples noirs.

C. La face idéologique

Il y a, dans *Ruy Blas*, un renversement de situation, malgré l'issue fatale qui se profile à l'horizon : Don Salluste ne peut mettre sa vengeance en place sans son valet. Par conséquent, malgré son rang, il devient inférieur à Ruy Blas dans cette relation de maître-valet. Quant à Ruy Blas, il a gagné en assurance en s'apercevant qu'il savait s'adresser à la cour comme un courtisan, et qu'il plaisait à la Reine. Malgré la trahison envers la Reine et surtout envers soi, le héros hugolien est considéré comme tel car il incarne des valeurs. Or, depuis les comédies de Molière, les valets sont souvent porteurs de valeurs morales qui

328 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, éditions du Seuil, 1969, acte II scène 1, p.38

contribuent à aider les jeunes maîtres contre les vieux pères. Dans notre corpus, les qualités des dominés n'aident pas forcément les dominants, mais elles permettent d'équilibrer le discours vigoureux et parfois apathiques des dominants.

C. 1. Des valets et des valeurs

Dans l'analyse de *Pseudolus* de Plaute, François Lecercle souligne que :

Cette fiction ostensible permet donc de suggérer des choses qui n'ont rien pour plaire à la vieille moralité romaine : que la distribution des vices et des vertus n'est pas conforme à ce que veulent les hiérarchies sociales...³²⁹

Cette vision du critique peut tout aussi bien s'appliquer aux œuvres hugoliennes. Cette idée paraissait déjà chez Beaumarchais, à travers le personnage de Figaro, qui se targuait d'avoir de l'esprit à défaut d'avoir de la fortune, et que seule la naissance décidait du sort des hommes.

Sandopi, figure archétypale de la voix populaire, incarne les valeurs appréciées par la société. Par ailleurs, Don Juan, homme cultivé, maîtrise aussi bien le français que le créole et en use comme arme de séduction. Il maîtrise si bien la langue régionale qu'il s'exprime avec aisance dans les trois niveaux de langue. Prenons la scène 5 de l'acte I, où il séduit Edmée sous les yeux de son fiancé ; il s'adresse à Sandopi dans un registre familial : « Sandopi, lévé cô-ou a tè-a ! » Mais il emploie un langage soutenu en s'adressant à Edmée : « Ki lage ou jeune fi ? » Une fois qu'il la sait sous son emprise, il se permet de revenir à un langage plus courant : « Moin pou viré pa ici-a au souè, ou ni an bagage pou fè ? »³³⁰ Cela montre la duplicité du personnage de Don Juan, capable d'une extrême violence et d'une parfaite

329 DIDIER Béatrice et PONNAU Gwenhaël, *Cahiers de Littérature Générale et Comparée* intitulé « Le Maître et le Valet, figures et ruses du pouvoir », (sous la direction de), *Op. Cit.*, p. 99

330 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scène 5, p. 16-17 : « Sandopi ! Un peu de tenue ! » / Quel est ton âge, mon enfant ? / Il faut que je retourne dans le quartier ce soir ; êtes-vous libre ? » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

courtoisie.

A l'inverse, Sandopi ne s'exprime qu'en créole et son niveau de langage demeure courant, voire familier, avec la reprise pronominale des noms propres. L'auteur marque ici sa volonté politique de faire valoir la langue créole comme langue poétique, loin de l'image vernaculaire. Vincent Placolý s'inscrit alors dans une politique de défense du créole, qui passe par sa démonstration esthétique : la langue permet de définir les personnages, idée déjà présente dans *Le Jeu de l'Amour et du hasard* de Marivaux, où les maîtres et les valets se reconnaissent à travers leurs discours. Malgré cette différence d'éducation, Sandopi fait preuve de grandes vertus morales, essayant même de ramener son maître à la spiritualité, que celui-ci rejette violemment.

A propos des deux *Tempêtes*, On remarque que ni Shakespeare ni Césaire n'ont proposé de scène mettant en présence Prospero, Caliban et Ariel. On pourrait justifier ce choix par l'appartenance des personnages à des espaces différents : Ariel évolue dans les airs ; Caliban est terrestre. Quant à Prospero, il se situe entre les deux, maîtrisant ces deux éléments. En réalité, chacun des esclaves représente une facette du maître : Ariel incarne son bon côté, généreux, tendre et protecteur alors que Caliban est monstrueux dans son apparence comme par son désir de vengeance.

C'est tout aussi vrai chez Césaire, mais l'auteur martiniquais a créé une scène inédite où Ariel et Caliban se rejoignent dans leur condition d'esclave, Ariel allant même jusqu'à prévenir Caliban que leur maître lui prépare une revanche. Ce qui est sans doute la raison pour laquelle le rapport entre Ariel et Prospero est beaucoup moins fort que chez Shakespeare. Dans la scène qui ouvre l'acte II, deux idéologies s'affrontent : rappelons que Caliban reprend le slogan des Black Panthers, alors qu'Ariel fait écho au fameux « I have a dream » de Martin Luther King, deux idéologies américaines qui coexistaient :

Ariel³³¹

J'ai souvent fait le rêve
exaltant qu'un jour,
Prospero, toi et moi, nous
entreprendrions, frères
associés, de bâtir un
monde merveilleux,
chacun apportant en
contribution ses qualités
propres : patience, vitalité,
amour, volonté aussi, et
rigueur, sans compter les
quelques bouffées de rêve
sans quoi l'humanité
périrait d'asphyxie.

Martin Luther King³³²

I have a dream that one day
this nation will rise up and
live out the true meaning
of its creed: "We hold these
truths to be self-evident,
that all men are created
equal."

I have a dream that one day
on the red hills of Georgia,
the sons of former slaves
and the sons of former
slave owners will be able
to sit down together at the
table of brotherhood.

I have a dream that one day
even the state of
Mississippi, a state
sweltering with the heat of
injustice, sweltering with
the heat of oppression, will
be transformed into an
oasis of freedom and
justice.

Ainsi, Césaire confère à son œuvre une portée universelle, respectant la volonté de rassembler les peuples noirs, renvoyant à la Négritude. Chaque personnage incarne un combat ayant le même objectif : l'égalité et la liberté de tout être humain. Le chemin pour y parvenir diffère : Caliban – Black Panthers- lève le poing en signe de chargement au combat, et Ariel – Luther King - prône une communication bienveillante entre les anciens maîtres et esclaves. Ce qui permet de les réunir, c'est la reconnaissance de l'autorité tyrannique de Prospero :

CALIBAN

Tu le vois bien, l'homme devient chaque jour plus exigeant et plus despotique.

ARIEL

N'empêche que...³³³

On constate qu'Ariel ne contredit pas Caliban quant à

331 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., II, 2, p. 38

332 KING Martin Luther, « I have a dream », discours du 28 août 1963, Washington District, <https://www.archives.gov/files/press/exhibits/dream-speech.pdf>, consulté le 11/02/2020

333 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., II, 2, p. 36

l'adjectif employé, mais il change de sujet, ce qui nous permet de conclure qu'ils partagent le même avis.

Les deux libérations des esclaves, l'une voulue par le maître et l'autre acquise de force, incarnent ce double aspect du personnage de Prospero : il est libéré d'Ariel, car en lui enlevant ses chaînes, il s'ôte une responsabilité, mais il finit envahi, étouffé par la nature que Caliban commande, incarnant le renversement de domination.

C. 2. Le nom

Ruy Blas, Hernani et Caliban ont une double identité : celle qu'on leur a imposée et celle qu'ils choisissent. Les personnages hugoliens sont éponymes, alors que Caliban, pourtant central chez Césaire, n'est pas présent dans le titre de l'œuvre. *Une tempête* est, nous dit Césaire, une « adaptation pour un théâtre nègre de *La Tempête* de Shakespeare ». Ainsi, même si Caliban n'est pas cité dans le titre, il est représenté par l'adjectif « nègre ».

Les trois personnages ont un rapport différent avec leur identité de départ. En effet, Caliban refuse le nom que le maître lui a attribué, pour s'en approprier un autre :

Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l'homme sans nom. Plus exactement, l'homme dont on a volé le nom. Tu parles d'histoire. Eh bien ça, c'est de l'histoire, et fameuse ! Chaque fois que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité. Uhuru !³³⁴

Il y a un jeu de mots autour de la famille du verbe « appeler ». La première occurrence injonctive amène un affrontement contre Prospero. La deuxième occurrence au futur « appelleras » est une prise de conscience de Caliban que sa situation ne changera pas dans l'immédiat, car son maître continuera à le désigner par son nom d'esclave. Mais la troisième occurrence n'a pas le même sens, « rappeler » étant synonyme de

334 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 28

« se souvenir ».

Ainsi, le personnage commence à exister car il pense et possède une mémoire qui peut s'exprimer grâce au langage du dominant. On reconnaît en filigrane la maxime de Descartes : « Cogito ergo sum. », « Je pense donc je suis. » Cette logique mémorielle entraîne un refus de cette identité dont ne dépend pas le refus du nom ; au contraire, il exprime une volonté libératrice que justifie l'exclamation « Uhuru ! ». De fait, le « X » n'est pas une non-identité, comme celle que l'on donne aux enfants abandonnés ; la lettre ne fait pas non plus écho à l'illettrisme de l'esclave, croix qui valait signature pour ceux qui ne savaient pas écrire, car sa maîtrise du langage prouve le contraire. Il s'agit en réalité d'une référence à Malcolm X, défenseur des droits pour les Afro-américains, dont le vrai nom était Malcolm Little. Il choisit le « X » pour deux raisons : c'était à la fois en refus d'un nom américain qui effaçait ses origines africaines, mais également une référence aux croix que l'on marquait au fer rouge sur les bras de certains esclaves. Caliban est Malcom X. Cette nouvelle identité lui permet de se rebeller contre son maître, jusqu'à son affranchissement total. Il assume donc son choix jusqu'à la fin de l'œuvre.

Ruy Blas est également victime d'une identité imposée : Don Salluste baptise momentanément son valet Don César pour l'introduire à la cour afin qu'il séduise la Reine. Ironie du sort, il s'agit du nom d'un ami proche de Ruy Blas, que Salluste utilise après la scène de retrouvailles entre les deux hommes. Ainsi, le maître remplace Don César par un autre, lui qui avait refusé d'être le complice de sa vengeance. Contrairement à Caliban, Ruy Blas oublie son origine, car il s'identifie lui-même comme étant le duc D'Olmédo :

Duc d'Olmedo...³³⁵

Heureux, aimé, vainqueur,

335 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte III scène 4, v.1287- 1288, p. 142

C'est Don Salluste qui, à son retour, le ramène à sa place :

RUY BLAS

Je suis duc d'Olmedo, ministre tout-puissant !
Je relève le front sous le pied qui m'écrase

DON SALLUSTE

Comment dit-il cela ? Répétez donc la phrase.
Ruy Blas, duc d'Olmedo ? Vos yeux ont un bandeau,
Ce n'est que sur Bazan qu'on a mis Olmedo.³³⁶

Bazan étant le nom de famille de Ruy Blas. Même face à son maître, il affirme son sang bleu, appartenance fictive à la noblesse créée par et pour Salluste. Le valet reprend ses esprits au moment où le maître cherche à faire chanter la Reine :

RUY BLAS, *comme se réveillant tout à coup.*

Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais !
Arrachant des mains de la reine la plume et le parchemin qu'il déchire.
Ne signez pas, madame ! - Enfin ! - Je suffoquais !³³⁷

L'aveu du héros sauve la Reine, et libère le valet. Il ne cesse de répéter son nom jusqu'à sa mort, comme un mantra existentiel. Grâce à cela, les masques tombent, Salluste aussi. Tuer le maître consiste alors à s'en affranchir en regagnant sa véritable identité.³³⁸ Comme pour Caliban, la liberté est synonyme de retour à ses origines.

Il en est autrement pour Hernani : ce nom est celui du rebelle qu'il est devenu, par suite du bannissement de son père. C'est donc un nom de condamnation, issu de l'héritage paternel :

Fusses-tu Hernani, fusses-tu cent fois pire,
Pour ta vie, au lieu d'or, offrit-on un empire,
Mon hôte ! Je te dois protéger en ce lieu,
Même contre le roi, car je te tiens de Dieu !³³⁹

Don Ruy Gomez fait preuve de charité chrétienne, malgré la récompense offerte pour la capture du rebelle. Il ignore alors

336 *Ibid.*, v. 1468-à 1472, p. 153-154

337 *Ibid.* Acte V scène 3, v. 2143-2144, p. 219

338 Voir partie II, chapitre 1

339 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte III scène 3, v. 885 à 889, p. 87

que c'est l'amant de sa fiancée, Dona Sol. Lorsqu'il le découvre, Hernani, par honneur, lui offre de décider du jour de sa mort.

Un espoir jaillit cependant lorsque Hernani est prêt à affronter le roi Carlos. Il révèle pour la première fois sa véritable identité : « Place à Jean d'Aragon ! Ducs et comtes, ma place ! / Je suis Jean d'Aragon, roi, bourreaux et valets ! »³⁴⁰

Le roi se souvient de ce nom et lui accorde sa grâce. En retrouvant son titre de noblesse, il peut épouser sa bien-aimée et mener une vie publique. Mais la parole du rebelle prévaut sur son sang bleu, puisque Ruy Gomez le rattrape la nuit de ses noces. Par conséquent, alors qu'il a occulté son passé de brigand, le vieillard le lui rappelle. Hernani fait le choix du bonheur en abandonnant son projet de vengeance ; Victor Hugo, lui, condamne son héros dès le titre de la pièce, car elle porte le nom du rebelle, et non celui du noble. Néanmoins, en s'acquittant de sa dette envers Ruy Gomez, il assume son passé. Il trouve donc la liberté dans l'honneur, même si elle le conduit à la mort. Ainsi, il peut partir apaiser car toutes ses dettes sont réglées.

C. 3. Tuer le père

Ne serait-il pas intéressant de faire appel à cette figure oedipienne pour évoquer l'issue de quelques relations maître-valet de notre corpus, comme celle de Prospero et Caliban, Sandopi et Don Juan, ainsi que Ruy Blas et Don Salluste ?

Revenons un instant sur la dernière réplique de Prospero :

Eh bien, mon vieux Caliban, nous ne sommes plus que
deux sur cette île, plus que toi et moi. Toi et moi ! Toi-
Moi ! Moi-Toi ! Mais qu'est-ce qu'il fout ?³⁴¹

Le jeu d'inversion des pronoms nous permet de comprendre que Prospero n'existe qu'à travers sa relation avec Caliban, car il n'y aurait pas de valet s'il n'y avait pas de maître. Dans ce cas, la liberté que Caliban s'est accordée symbolise aussi la fin de la

340 *Ibid.*, acte IV scène 4, v. 1738-1739, p. 142

341 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, III, 5, p. 92

toute-puissance du maître, et donc de son existence, puisqu'il ne se définissait que dans ce rôle.

Dans *Don Juan* de Placolý, tout au long de la pièce, jusqu'au dernier tableau où il décroche le téléphone pour répondre à Elmire, jamais Sandopi n'abandonne son maître ou tente de renverser sa situation :

Man Elmire ?... ayen pa passé... missié Don Juan ? i ka défend' cô-i.... i monté dômi... moin trouvé i pa té trè datak.³⁴²

Le seul moment où Don Juan se retrouve sans son valet, c'est lorsque l'Homme Sombre arrive chez lui : la didascalie nous dit que « Sandopi et Lizadie se précipitent à la cuisine. »³⁴³ Le départ de Don Juan avec l'Homme Sombre symbolise évidemment la mort du personnage, mais on pourrait l'analyser par le prisme de notre première idée concernant Sandopi : si le valet incarne la conscience de Don Juan, et qu'il disparaît de la scène - autrement dit il se sépare de son maître – alors ce dernier est forcément condamné, privé de sa moitié positive – ou de son âme.

Ruy Blas, ainsi que nous l'avons dit, est complice malgré lui des méfaits de son maître. Cependant, imprégné de vertu morale et d'amour pour la Reine, il ne peut se résoudre à la mettre en danger. En outre, ayant davantage confiance en lui qu'au début de l'intrigue, par son rayonnement au sein des grands d'Espagne, il devient de plus en plus son propre maître, prenant ses propres décisions. C'est pourquoi il finit par s'opposer à Don Salluste, dans une scène où le meurtre est donné à voir au public :

DON SALLUSTE, *appelant*.

Au meurtre ! Au secours !

RUY BLAS, *levant l'épée*.

As-tu bientôt fini ?

DON SALLUSTE, *se jetant sur lui en criant*.

342 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte III scène 4, p. 32 : « Madame Elmire ?... Ce n'est rien. Monsieur ? Il est monté se coucher. Je l'ai trouvé très fatigué. » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

343 *Ibid.*, acte III, scène 4, p. 30

Je meurs assassiné ! Démon !

RUY BLAS, *le poussant dans le cabinet.*
Tu meurs puni !³⁴⁴

L'inversion des rôles est poussée à son paroxysme : non seulement Ruy Blas rend justice, droit qui n'était octroyé qu'aux nobles, mais en plus il devient le démon. Or, rappelons que ce nom, dans l'acte I, désignait uniquement Don Salluste. En tuant son maître, nous avons le sentiment qu'il perd la moitié de lui-même, l'ombre s'emparant alors de lui. C'est une image spirituelle faisant écho à la vie spirituelle de l'auteur. Évidemment, en tant que héros romantique, il ne pouvait vivre avec ce meurtre sur la conscience. Il tue son double et se donne la mort, mais il part libérer de ses tourments. La part d'ombre de Ruy Blas incarnée par Don Salluste est quasi psychanalytique, car, hormis pour la scène 5 de l'acte I, où les deux personnages se mêlent à la cour, afin que Salluste présente Ruy Blas sous le nom de Don César, on pourrait proposer une mise en scène dans laquelle un seul personnage interpréterait les deux rôles. Ce lien outrepassant la simple relation maître-valet est d'autant plus fort que *Ruy Blas* précède la rédaction des *Jumeaux*, pièce qui reprend le mythe du Masque de fer, sous lequel aurait été emprisonné le frère jumeau de Louis XIV. Cette œuvre inachevée met en scène les deux frères princiers de France, où l'un efface l'existence de l'autre. On retrouve ici le mythe de Caïn et Abel, où le premier tue le deuxième par jalousie : Dieu préfère Abel car ses offrandes sont plus importantes. En effet, Caïn se contente d'offrir des fruits et des légumes alors que son frère apporte des moutons. A partir de ces éléments-là, nous pourrions envisager un Ruy Blas à l'image de Caïn, tuant l'homme le plus proche de lui pour exister à part entière et gagner définitivement l'amour de la Reine – par conséquent gagner en reconnaissance sociale. Mais en tant que héros romantique, ses valeurs l'empêchent de poursuivre sa quête après le meurtre du maître.

344 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte V scène 4, v. 2210-2211, p. 224

C. 4. Le nom, affranchissement du *Moi*

Ruy Blas, Hernani et Caliban ont une double identité : celle qu'on leur a imposée et celle qu'ils choisissent. Les personnages hugoliens sont éponymes, alors que Caliban, pourtant central chez Césaire, n'est pas présent dans le titre de l'œuvre. *Une tempête* est, nous dit Césaire, une « adaptation pour un théâtre nègre de *La Tempête* de Shakespeare ». Ainsi, même si Caliban n'est pas cité dans le titre, il est représenté par l'adjectif « nègre ».

Les trois personnages ont un rapport différent avec leur identité de départ. En effet, Caliban refuse le nom que le maître lui a attribué, pour s'en approprier un autre :

Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l'homme sans nom. Plus exactement, l'homme dont on a volé le nom. Tu parles d'histoire. Eh bien ça, c'est de l'histoire, et fameuse ! Chaque fois que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité. Uhuru !³⁴⁵

Il y a un jeu de mots autour de la famille du verbe « appeler ». La première occurrence injonctive amène un affrontement contre Prospero. La deuxième occurrence au futur « appelleras » est une prise de conscience de Caliban que sa situation ne changera pas dans l'immédiat, car son maître continuera à le désigner par son nom d'esclave. Mais la troisième occurrence n'a pas le même sens, « rappeler » étant synonyme de « se souvenir ».

Ainsi, le personnage commence à exister car il pense et possède une mémoire qui peut s'exprimer grâce au langage du dominant. On reconnaît en filigrane la maxime de Descartes : « Cogito ergo sum. », « Je pense donc je suis. » Cette logique mémorielle entraîne un refus de cette identité dont ne dépend pas le refus du nom ; au contraire, il exprime une volonté libératrice que justifie l'exclamation « Uhuru ! ». De fait, le « X » n'est pas

345 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 28

une non-identité, comme celle que l'on donne aux enfants abandonnés ; la lettre ne fait pas non plus écho à l'illettrisme de l'esclave, croix qui valait signature pour ceux qui ne savaient pas écrire, car sa maîtrise du langage prouve le contraire. Il s'agit en réalité d'une référence à Malcolm X, défenseur des droits pour les Afro-américains, dont le vrai nom était Malcolm Little. Il choisit le « X » pour deux raisons : c'était à la fois en refus d'un nom américain qui effaçait ses origines africaines, mais également une référence au croix que l'on marquait au fer rouge sur les bras de certains esclaves. Caliban est Malcom X. Cette nouvelle identité lui permet de se rebeller contre son maître, jusqu'à son affranchissement total. Il assume donc son choix jusqu'à la fin de l'œuvre.

Ruy Blas est également victime d'une identité imposée : Don Salluste baptise momentanément son valet Don César pour l'introduire à la cour afin qu'il séduise la Reine. Ironie du sort, il s'agit du nom d'un ami proche de Ruy Blas, que Salluste utilise après la scène de retrouvailles entre les deux hommes. Ainsi, le maître remplace Don César par un autre, lui qui avait refusé d'être le complice de sa vengeance. Contrairement à Caliban, Ruy Blas oublie son origine, car il s'identifie lui-même comme étant le duc D'olmédo :

Heureux, aimé, vainqueur,
Duc d'Olmedo...³⁴⁶

C'est Don Salluste qui, à son retour, le ramène à sa place :

RUY BLAS
Je suis duc d'Olmedo, ministre tout-puissant !
Je relève le front sous le pied qui m'écrase

DON SALLUSTE
Comment dit-il cela ? Répétez donc la phrase.
Ruy Blas, duc d'Olmedo ? Vos yeux ont un bandeau,
Ce n'est que sur Bazan qu'on a mis Olmedo.³⁴⁷

346 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte III scène 4, v.1287- 1288, p. 142
347 *Ibid.*, v. 1468-à 1472, p. 153-154

Bazan étant le nom de famille de Ruy Blas. Même face à son maître, il affirme son sang bleu, appartenance fictive à la noblesse créée par et pour Salluste. Le valet reprend ses esprits au moment où le maître cherche à faire chanter la Reine :

RUY BLAS, *comme se réveillant tout à coup.*
Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais !
Arrachant des mains de la reine la plume et le parchemin
qu'il déchire.
Ne signez pas, madame ! - Enfin ! - Je suffoquais !³⁴⁸

L'aveu du héros sauve la Reine, et libère le valet. Il ne cesse de répéter son nom jusqu'à sa mort, comme un mantra existentiel. Grâce à cela, les masques tombent, Salluste aussi. Tuer le maître consiste alors à s'en affranchir en regagnant sa véritable identité.³⁴⁹ Comme pour Caliban, la liberté est synonyme de retour à ses origines.

Il en est autrement pour Hernani : ce nom est celui du rebelle qu'il est devenu, suite au bannissement de son père. C'est donc un nom de condamnation, issu de l'héritage paternel :

Fusses-tu Hernani, fusses-tu cent fois pire,
Pour ta vie, au lieu d'or, offrit-on un empire,
Mon hôte ! Je te dois protéger en ce lieu,
Même contre le roi, car je te tiens de Dieu !³⁵⁰

Don Ruy Gomez fait preuve de charité chrétienne, malgré la récompense offerte pour la capture du rebelle. Il ignore alors que c'est l'amant de sa fiancée, Dona Sol. Lorsqu'il le découvre, Hernani, par honneur, lui offre de décider du jour de sa mort.

Un espoir jaillit cependant lorsque Hernani est prêt à affronter le roi Carlos. Il révèle pour la première fois sa véritable identité : « Place à Jean d'Aragon ! Ducs et comtes, ma place ! / Je suis Jean d'Aragon, roi, bourreaux et valets ! »³⁵¹

Le roi se souvient de ce nom et lui accorde sa grâce. En

348 *Ibid.* Acte V scène 3, v. 2143-2144, p. 219

349 Voir partie II, chapitre 1

350 HUGO Victor, *Hernani, Op. Cit.*, acte III scène 3, v. 885 à 889, p. 87

351 *Ibid.*, acte IV scène 4, v. 1738-1739, p. 142

retrouvant son titre de noblesse, il peut épouser sa bien-aimée et mener une vie publique. Mais la parole du rebelle prévaut sur son sang bleu, puisque Ruy Gomez le rattrape la nuit de ses noces. Par conséquent, alors qu'il a occulté son passé de brigand, le vieillard le lui rappelle. Hernani fait le choix du bonheur en abandonnant son projet de vengeance ; Victor Hugo, lui, condamne son héros dès le titre de la pièce, car elle porte le nom du rebelle, et non celui du noble. Néanmoins, en s'acquittant de sa dette envers Ruy Gomez, il assume son passé. Il trouve donc la liberté dans l'honneur, même si elle le conduit à la mort. Ainsi, il peut partir apaisé car toutes ses dettes sont réglées.

On remarque qu'il subsiste à travers les âges cette interdépendance entre les maîtres et les valets. Cependant, l'analyse de François Lecercle, consacrée à l'étude de la comédie, montre ses limites dans la mesure où elle ne s'accorde pas à une lecture des autres genres dramatiques : nous avons observé dans les tragédies une immobilité de statut, le valet n'étant là que pour incarner des valeurs ou des idées populaires ; dans les drames romantiques, en revanche, le maître et le valet constituent un tout, fusionnant en un unique personnage, qui combat ses propres démons. L'analyse de la relation entre maîtres et valets dans notre corpus confirme que la voix du peuple a plus de force que celle des dominants ; néanmoins la situation paraît inextricable, tant la hiérarchie semble ancrée dans une domination à la fois de rang, mais aussi de sexe. La *vox populi*, qui paraît étouffée par l'organisation sociale, pourrait-elle se faire entendre à travers les femmes ?

CHAPITRE 2 : HOMMES ET FEMMES

Derrière chaque grand homme se cache une femme, nous dit l'adage. A la scène comme à la vie, on ne peut qu'approuver. En effet, l'intrigue des tragédies antiques était souvent construite sur le dilemme d'un héros, divisé entre son devoir national et l'amour d'une femme. On connaît alors le destin d'un tel personnage : la mort. Les six œuvres de notre corpus appartiennent à trois genres différents : la tragédie, le drame et la comédie. Pourtant, dans cinq d'entre elles, le personnage principal – masculin – meurt. Que deviennent alors les femmes de notre corpus ? De quelle manière pouvons-nous envisager la relation homme-femme ? Ont-elles voie au chapitre ? Si tel est le cas, quelles voix font-elles résonner ? Il serait trop réducteur de les considérer comme des conseillères ou des mères adoptives.

Les œuvres étudiées nous offrent un panel de personnages féminins complexes, qui se définissent d'abord par le regard de l'homme : tantôt l'amante, tantôt la mère, elles nourrissent les fantasmes. Parfois idéalisées, elles n'en sont pas moins dominées par les hommes, jusqu'à devenir des victimes de leurs volontés. Cependant, trois d'entre elles, Miranda, Défilée et Madame Christophe, garantissent une continuité de l'œuvre des personnages masculins.

A. La dame de cœur³⁵²

Cette carte à jouer représente plusieurs aspects de la femme, qui conviennent à nos personnages féminins : elle symbolise évidemment l'amante, avec le complément du nom « de cœur » ; elle évoque aussi la femme maternelle ; mais elle est surtout une source de fantasmes, quand elle est placée sur un piédestal par son amant.

A. 1. L'amante

La femme aimante, portant son héros à bras-le-corps, dont le destin est lié à l'homme à cause de la réciprocité amoureuse, apparaît à travers le personnage de Dona Sol. Amante du personnage éponyme, elle est prête à renier sa famille et son statut pour ce dernier. Elle devient alors l'élément déclencheur du drame. En effet, en soutenant avec force son amant, elle l'oblige à revenir sur ses pas à maintes reprises, le condamnant sans le savoir : dans la scène 2 de l'acte I, elle repousse les objections d'Hernani, quand il lui rappelle- et nous apprend – la vie qu'il mène, par deux occurrences : « Je vous suivrai. »³⁵³ Après la troisième réplique du héros, elle conclut par : « Nous partirons demain. »³⁵⁴ Elle prend cette décision pour eux deux, avec le

352 On remarquera que les dernières éditions de *Ruy Blas* de Victor Hugo, chez Gallimard, collection Folio théâtre, présentent la carte à jouer de la Dame de cœur pour illustrer le personnage de la reine en première de couverture.

353 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, v. 125/ 147, p. 36-37

354 *Ibid.*, v. 150, p. 37

pronom personnel « nous » dans une phrase affirmative, et Hernani se laisse attendrir.

Dans chaque acte, Dona Sol réaffirme sa volonté de suivre Hernani et de partager le fardeau de sa destinée. Elle incarne le sacrifice par amour : à l'acte I, elle veut s'enfuir avec lui, ainsi que nous l'avons montré. A l'acte II, elle affirme : « J'aime mieux vivre avec lui, mon Hernani, mon roi /Vivre errante en dehors du monde et de la loi... »³⁵⁵ « roi » et « errante » s'opposent dans un système oxymorique à plusieurs degrés : d'un point de vue sémantique, l'errance est contraire à la royauté, vie d'incertitudes contre une vie sédentaire et rentière. Ils s'opposent aussi sur le genre : « roi » est masculin, « errante » féminin, s'unissant tout de même par le déterminant possessif « mon ». Enfin, dans la construction du vers, « roi » est à la fin alors que « errante » au début du vers suivant. Par cette construction, Dona Sol se soumet à son amant. Mais, par son insistance, elle dévie Hernani de sa soif de vengeance, qui était l'objet premier de sa quête, pour en proposer un nouveau : l'amour. C'est pourquoi nous avons énoncé que Dona Sol incarnait l'élément déclencheur de l'intrigue, dont la résolution en se trouve que dans la mort. A l'acte IV, quand Hernani se dévoile à Don Carlos, le roi, et que celui-ci s'apprête à le condamner, elle supplie le monarque : « Sire, ayez la pitié de nous tuer ensemble ! »³⁵⁶

Enfin, à l'acte V se confirme la volonté de la duchesse de suivre son amant jusqu'à la mort : « Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes. /Partons d'un vol égal vers un monde meilleur. »³⁵⁷ Cette tirade offre au « nous » une nouvelle perspective : Hernani et Dona Sol ne peuvent s'aimer dans leur vie terrestre. Elle affirme à son amant que la mort les réunira. « Partons », à l'impératif, est une injonction parallèle à celle du début de la pièce : « Nous partirons ». Les deux formes verbales de « partir » ont valeur d'injonction. Jusqu'au bout, Dona Sol aura

355 *Ibid.*, acte II scène 2, v. 511-512, p. 62

356 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte IV scène 4, v. 1750, p. 142

357 *Ibid.*, acte V scène 6, v. 2152-2153, p. 172

pris les décisions à la place d'Hernani, car sans doute n'aurait-il pas cédé à Don Ruy Gomez si elle n'avait pas bu le poison avant lui. L'image angélique du couple forme un tableau presque christique, car Dona Sol espère que leur sacrifice leur permettra d'accéder à la vie éternelle.

Dans *Ruy Blas*, les sentiments de La reine ne sont pas aussi forts que ceux du héros : quand elle se fait coquette, lui l'aime au point d'en mourir. Elle survit à son infidélité alors que le valet meurt. Cette distance entre les deux personnages révèle que Victor Hugo réactualise les codes de la fin 'Amor, où la femme, supérieure d'un point de vue social, mais aussi placée sur un piédestal par son amant, doit demeurer inaccessible. En outre, la fin 'Amor est un jeu amoureux. Or, Ruy Blas, appartenant au Tiers-Etat, n'en maîtrise pas les codes :

RUY BLAS

Puis, à minuit, au parc royal, comme un voleur,
Je me glisse et je vais déposer cette fleur
Sur son banc favori. Même, hier, j'osai mettre
Dans le bouquet, - vraiment, plains-moi, frère ! - une
[lettre !]
La nuit, pour parvenir jusqu'à ce banc, il faut
Franchir les murs du parc, et je rencontre en haut
Ces broussailles de fer qu'on met sur les murailles.³⁵⁸

Cet aveu que Ruy Blas fait à Don César, son compagnon de fortune, rappelle la scène du balcon dans *Roméo et Juliette* de William Shakespeare :

JULIET

How camest thou hither, tell me, and wherefore?
The orchard walls are high and hard to climb
And the place death, considering you thou art,
If any of my kinsmen find thee here. [...]

ROMEO

I have night's cloak to hide me from their eyes...³⁵⁹

358 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte I, scène 3, v. 403 à 409, p. 65

359 SHAKESPEARE William, *Romeo and Juliet*, 1599, in *William Shakespeare, Œuvres complètes*, édition bilingue, Tragédies 1, éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1995 acte II scène 1, p. 570, v. 104 à 107 : « Comment es-tu venu ici, et pourquoi ? / Les murs du verger sont bien hauts pour l'escalade, / Et cet endroit serait ta mort, vu qui tu es, / Si l'un de mes cousins te découvrirait ici. » Traduit de l'anglais par BOURGY Victor

L'image du héros grimant les murs qui le séparent de sa bien-aimée, malgré les herbes qui l'écorchent, et la mort suspendue, est présente dans les deux scènes. D'autant que Victor Hugo nourrissait une grande admiration pour le dramaturge anglais, lui ayant même dédié un essai intitulé *William Shakespeare*. Quant à la lettre de Ruy Blas, destinée à la reine, elle fait écho aux chansons d'amour que les troubadours, au Moyen Age, chantaient pour leur bien-aimée. Cette référence médiévale se confirme aussi par la place des personnages : Ruy Blas est en bas, au sens propre, et La reine en haut, dans ses appartements, positions que l'on trouve déjà dans *Roméo et Juliette*. La mise en scène appuie la différence de position sociale des personnages.

De cette différence sociale naît une différence langagière : le langage de Ruy Blas est clair ; il ignore les détours ou toute forme de tautologie pour affirmer sa pensée. Il n'en est pas de même pour La reine :

Quand l'âme a soif, il faut qu'elle se désaltère,
Fût-ce dans du poison !
Elle remet la lettre et la dentelle dans sa poitrine.

Je n'ai rien sur la terre.
Mais enfin il faut bien que j'aime quelqu'un, moi !
Oh ! S'il avait voulu, j'aurais aimé le roi.
Mais il me laisse ainsi, - seule, - d'amour privée.³⁶⁰

Dans la scène précédente, La reine expliquait l'absence du roi, parti à la chasse. Elle s'ennuie, enfermée dans ses appartements sans loisir. L'image du liquide mortel soulageant l'âme annonce la fin de la pièce. Mais c'est une image inversée, car le poison est destiné à Ruy Blas, non à La reine. Le pronom personnel « moi » rejeté en fin de vers lui confère une personnalité égoïste, peu soucieuse des autres. Au vers suivant, l'échec du couple royal apparaît : « il » ne se laisse pas aimer par « je ». D'ailleurs, « moi » rime avec « le roi », mais c'est encore

360 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte II scène 2, v. 801 à 805, p. 99

un système d'opposition qui apparaît ici. La solitude de La reine l'amène au jeu amoureux avec Ruy Blas. Elle n'éprouve donc pas de réciprocité réelle pour le valet ; elle s'y intéresse par ennui, alors que lui croit en son honnêteté. Selon l'étude de Chantal Gleyses,

...plutôt que d'implorer l'homme de satisfaire des besoins pressants, [la femme] se permet de jouer avec les désirs masculins, prenant plaisir à les provoquer avec une tranquille insouciance pour mieux pouvoir ensuite les repousser. Elle jouit ainsi, sans scrupules ni remords, d'une véritable domination...³⁶¹

Dans ce chapitre, l'auteure explique que la femme, passant du joug paternel au joug marital, trouve une échappatoire dans le jeu amoureux. En effet, la séduction était un recours à la monotonie à laquelle la femme était contrainte, trouvant là un pouvoir qu'elle ignorait jusqu'alors. Mais, ainsi que le précise Chantal Gleyses, « ce pouvoir a l'inconsistance d'un amusement et ne se conçoit qu'éphémère. »

Cependant, le valet a des points communs avec La reine : elle a perdu sa liberté en épousant le roi ; Ruy Blas aussi :

Donne-moi ta main que je la serre,
Comme en cet heureux temps de joie et de misère [...]
Où j'avais froid la nuit, où j'étais libre enfin !
- Quand tu me connaissais, j'étais un homme encore.³⁶²

L'usage des temps est intéressant : le présent de l'impératif et du subjonctif exprimant un souhait s'oppose à l'inaccompli de l'imparfait de l'indicatif. Ils confèrent aux propos de Ruy Blas le sentiment de nostalgie, propre au héros romantique.

Cette tirade fait écho à la détresse de La Reine dans la scène 1 de l'acte II. Le valet a vendu son honneur pour deux raisons : il a choisi d'entrer au service d'un noble, Don Salluste, pour accéder au palais. En plus de cela, il a doublé ses chaînes en nourrissant un amour profond pour la plus grande dame du pays, La Reine :

361 GLEYSSES Chantal, *La Femme coupable, Petite histoire de l'épouse adultère au XIXème siècle*, éditions Imago, 1994, p. 129

362 HUGO Victor, *Ruy Blas, Op. Cit.*, acte I, scène 3, v. 281 à 285, p. 59

Cherches- y quelque chose
d'étrange, d'insensé, d'horrible et d'inouï. [...]
Oui, compose un poison affreux, creuse un abîme
Plus sourd que la folie et plus noir que le crime [...]
- je suis amoureux de la reine !³⁶³

Cette scène fait écho à la scène 1 de l'acte II, où La Reine est recluse dans ses appartements avec La Duchesse. En effet, Ruy Blas y reconnaît sa mise en esclavage, quand la Reine se lamente de sa prison dorée. Tentons une mise en parallèle :

Thèmes	Acte I scène 3	Acte II scène 1
Le roi	<i><u>Cet homme-là ! le roi ! je suis jaloux de lui ! [...]</u> / puisque j'aime sa femme ! (v. 380-382)</i>	<i><u>Le roi chasse. Toujours absent. Ah ! quel ennui !</u> / En six mois, j'ai passé douze jours près de lui. (v. 643-644)</i>
Don Salluste	Don César : <i>Espère.</i> Ruy Blas : <i>Le marquis de Finlas est mon maître.</i> (v. 325-326)	<i>[...] ce marquis de Finlas ! il me pèse !/ Cet homme-là me hait ! (v. 586-587)</i> <i><u>Ce marquis est pour moi comme le mauvais ange.</u></i> (v. 590)
Le poison	Pour Ruy Blas : l'amour <i>Oui, compose un <u>poison</u> affreux, creuse un abîme/ Plus sourd que la folie et plus noir que le crime/ [...] je suis <u>amoureux</u> de la reine ! (v. 361 à 366)</i>	Pour La Reine : Don Salluste <i>Dans mes rêves, la nuit, je rencontre en chemin/ Cet effrayant <u>démon</u> qui me baise la main/ [...] Et, comme un noir <u>poison</u> qui va de veine en veine... (v. 611 à 614)</i>
Leur passé	<i>Et le soir, <u>devant Dieu, notre père et notre hôte</u>/ Sous le ciel étoilé nous dormions côte à côte ! / Oui, nous partageons tout. (v. 289 à 291) <u>Orphelin</u>, par pitié</i>	<i>Que ne suis-je encor, moi qui crains tous ces grands, / Dans ma bonne Allemagne <u>avec mes bons parents</u> ! / <u>Comme, ma sœur et moi, nous courions dans les herbes</u> ! / Et puis des</i>

363 HUGO Victor, *Ruy Blas*, Op. Cit., acte I, scène 3 v.358 à 366, p. 63

*nourri dans un collège/
De science et d'orgueil...*
(v. 298-299)

*paysans passaient,
traînant des gerbes ; /
Nous leur parlions.
C'était charmant.*
(v. 699 à 703)

Cette mise en perspective nous permet d'éclaircir les points communs entre les deux personnages : ils haïssent tous les deux Don Salluste ; ils souffrent d'un manque de réciprocité dans leur sentiment amoureux, le roi étant la cause de leurs souffrances ; ils ont grandi tous deux dans un sentiment de liberté au milieu de la nature ; enfin, une forme de poison se distille dans leurs veines, bien que celui-ci soit différent : pour Ruy Blas, il s'agit de l'amour qu'il éprouve pour La Reine, alors qu'il s'agit pour elle de la haine que lui voue Don Salluste. On peut alors se demander si le jeu de séduction que La Reine entretient avec le valet ne devient pas une échappatoire, voire une forme de protection, face à la violence du marquis. Une première distanciation apparaît : Ruy Blas est heureux de son sort, alors que La Reine est victime des hommes qui l'entourent : Le Roi, trop absent, et Don Salluste.

Cependant, des différences sémantiques apparaissent dans ce relevé ; elles mettent à jour la différence de classe sociale entre les deux personnages : la Reine nomme son époux « Le roi », affirmant ainsi sa position sociale, mais aussi la distance existante entre eux, car cette désignation ne permet aucune intimité. Ruy Blas, par sa haine, le désigne par « Cet homme-là » avant de préciser son identité. Le déterminant démonstratif « cet » donne l'image d'une proximité alors que, renforcé par l'adverbe « là », le groupe nominal est empli de dédain. Un grand d'Espagne n'aurait pas osé traiter ainsi son seigneur. On remarque le même procédé quand il s'agit de nommer le marquis, en inversion : c'est la Reine qui emploie le démonstratif « ce » à deux reprises, montrant à la fois la peur qu'elle a de lui, mais rappelant également sa supériorité sociale.

La réponse de Ruy Blas à Don César concernant Don Salluste est l'antithèse de « Espère » : on pourrait ajouter au début

de la réplique « Je ne peux. » Sa soumission est totale par l'abnégation même de sa liberté. La Reine, elle, voit Don Salluste comme un « mauvais ange » ou encore un « démon ». Ce lexique emprunt au catholicisme rend le marquis responsable de sa chute, comme l'ange Lucifer se condamna lui-même en trahissant Dieu dans la *Genèse*.

Enfin, Ruy Blas n'avait que « Dieu » comme protecteur – on retrouve l'opposition entre Don Salluste et Ruy Blas - et il menait une vie nocturne. La Reine, contrairement au valet, nous offre un paysage bucolique de son enfance, en plein jour – osons dire en pleine lumière - entourée d'une famille aimante. On retrouve ici l'opposition chère à Hugo entre le clair et l'obscur. Malgré les similitudes de sentiments, les deux personnages ne peuvent pas espérer une fin heureuse, à cause de leur statut social qui les sépare.

A. 2. La mère

Dans la présentation des personnages de *Dessalines*, on aperçoit le nom d'une femme, Défilée, dont on nous dit qu'elle est « cantinière de l'armée haïtienne ». Elle n'a donc pas le même statut que celui de Madame Christophe, car elle occupe une place de domestique. Ainsi que son nom l'indique, Défilée « La-folle-sa-yo »³⁶⁴ ne devrait pas être en mesure de raisonner car sa parole suit le mouvement de sa pensée et, *a priori*, celle-ci n'a pas de construction logique. Pourtant, elle bouleverse l'image de la femme antillaise, maternelle et soumise à la domination masculine.

On remarque qu'elle est chef de cuisine : à l'acte II scène 1, elle donne des ordres très précis à deux domestiques :

Allons, mesdemoiselles, balancez, balancez !... Agitez-vous ! E pa fait moin com molocoï en ba touf

364 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 5, p. 16

bambou !³⁶⁵

Ce rôle de cantinière reprend l'image de la « manman kréyol » qui reste au domicile et nourrit sa famille. En outre, on remarque qu'elle possède une bonne connaissance des objets de valeur, ainsi que de leurs noms européens : « Si tu veux, ma fille. Mais il faut l'appeler flaon à liqueurs. »³⁶⁶ On suppose que, pour avoir une telle connaissance, elle était domestique de maison avant l'indépendance haïtienne. On peut ajouter qu'une telle place dans la société et que de telles compétences signifient qu'elle n'est pas si illogique qu'on ne le pense.

Placolý nous offre un éclairage sur la différence entre la sémantique du nom et les compétences qu'elle possède. Les propos suivants sont ceux du personnage : « On dit que je suis folle ; mais je suis de la folie grimpante et belle de l'orchidée sauvage. »³⁶⁷

Non seulement elle a conscience des « on-dit » à son sujet, ce qui prouve qu'elle est attentive à son environnement, mais en plus elle est capable d'expliquer en quoi consiste sa folie : c'est l'expression d'une pensée qui imprègne ceux qui l'entourent, car elle se fait ascendante – autrement dit elle s'inscrit doucement dans l'esprit de l'auditeur – et cette pensée est « belle » car elle s'épanouit dans une articulation colorée. Elle porte un regard esthétique sur son entourage, ce qui offre une pause aux soldats. Même Dessalines, empereur impitoyable, vient la trouver pour être bercé.

Elle nous offre d'ailleurs plusieurs tableaux, dont le plus évident est : « Est-ce que tu aurais fait passer sur le ciel clair de notre joie de vivre le pinceau des soucis d'aujourd'hui ? »³⁶⁸ demande-t-elle à Coquille, l'artiste officiel de la cour dessalinienne. Folle, elle ne l'est certainement pas. Elle propose simplement un regard plus artistique et plus vibrant sur le monde

365 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte II scène 1, p.31

366 *Ibid.*, acte II scène 1, p.32

367 *Ibid.*, p. 33

368 *Ibid.*, acte II scène 4, p. 40

qui l'entoure. Elle devient d'ailleurs plus artiste que l'artiste officiel qu'est Coquille, qui, comme son nom l'indique, est vide – ou vidé – de poésie. En réalité, elle s'affranchit de sa condition féminine en s'appropriant l'espace – la cantine étant la litote d'Haïti.

A. 3. La femme comme objet de fantasmes

Dans la construction de l'intrigue de *Hernani*, et malgré les affirmations de Dona Sol, on constate que c'est davantage Hernani qui suit sa bien-aimée que l'inverse. En effet, lorsque Don Carlos violente Dona Sol qui se refuse à lui, Hernani surgit pour la sauver :

DONA SOL
Hernani, sauvez-moi de lui !

HERNANI
soyez tranquille,
Mon amour !³⁶⁹

Ou encore le jour des noces de Don Ruy Gomez avec Dona Sol, alors que celle-ci est prisonnière du logis de son fiancé :

DON RUY GOMEZ
Laisser son hôte attendre ! ah ! c'est mal !
*La porte du fond s'ouvre. Paraît Hernani déguisé en pèlerin.*³⁷⁰

Dans le domaine de la religion, un pèlerin est un homme qui mène une quête spirituelle en se rendant à pied vers un lieu sacré. Cette image attribuée à Hernani conforte à la fois la fidélité absolue du personnage et le caractère angélique, solaire, de Dona Sol, vers qui il se dirige.

Ce n'est pas sans rappeler la relation entre Guenièvre et Lancelot, dans la légende arthurienne : dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, Lancelot suit Guenièvre littéralement à la trace, alors que personne ne sait de qui il s'agit

369 HUGO Victor, *Hernani, Op. Cit.*, acte II scène 3, v. 549-550, p. 65

370 HUGO Victor, *Hernani, Op. Cit.*, acte III scène 1, v. 823, p. 81

lorsqu'il apparaît. Mais lui est déjà à la quête de la reine, enlevée par Keu, chevalier de la Table ronde, pour la conduire à Méléagant, le prince du royaume de Gorre :

Bien loing devant tote la rote
Mes sire Gauvains chevalchoit ;
Ne tarda gaires quant il voit
Venir un chevalier le pas
Sor un cheval duillant et las
Apantoisant et tressüé.³⁷¹

Par la suite, ce chevalier du nom de Lancelot demandera un destrier à Gauvain pour poursuivre sa quête consistant à sauver la reine Guenièvre, le sien était épuisé, ainsi que l'on voit dans l'extrait.

Enfin, dans la dernière scène, Dona Sol boit le poison en premier, alors que Hernani demandait grâce à son bourreau ; c'est donc lui qui la suit dans la mort : « DONA SOL : Ne te plains pas de moi, je t'ai gardé ta part. »³⁷² L'amour qu'elle lui porte, à lui qui se mésestime tant, justifie qu'il la suive. Dona Sol est celle qui illumine la pièce ; son nom lui-même porte la symbolique de la lumière, signifiant « soleil » en espagnol. Elle incarne alors plusieurs images : c'est la lumière qui montre le chemin à suivre à Hernani, telle une boussole ou l'Étoile du Berger, mais c'est aussi la voie de la rédemption, avec toute la symbolique chrétienne présente dans le discours de son amant lorsqu'il s'adresse à elle. Dans la première scène de duo amoureux, Hernani éprouve une grande félicité de se voir accorder une heure avec son aimée : « Ange ! Une heure avec vous ! Une heure, en vérité, /A qui voudrait la vie, et puis l'éternité ! »³⁷³ Cette comparaison à l'ange est le leitmotiv de Hernani : « Ange ! il est

371 DE TROYES Chrétien, *Le Chevalier de la Charrette*, éditions Honoré Champion Éditeur, Paris, 1997, v. 268-273, p. 9 : « Messire Gauvain chevauchait bien loin devant tous. Il ne tarda guère à voir venir un chevalier qui n'avancait qu'au pas sur un cheval harassé, haletant, tout en eau. » Traduit de l'Ancien français par FRAPPIER Jean, In *Le Chevalier de la Charrette (Lancelot)*, DE TROYES Chrétien, éditions Honoré Champion, 1982, p. 33

372 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte V scène 6, v. 2126, p. 170

373 *Ibid.*, acte I scène 2, v. 61-62, p. 33

toujours tard pour être ensemble. »³⁷⁴ Ou encore : « Un ange du seigneur m'attendait sur le seuil. »³⁷⁵

La dame mise sur un piédestal est un héritage de l'amour courtois : la bien-aimée était, en général, de naissance plus haute que son courtisan, et il était coutume d'instaurer une distance, voire une indifférence, envers le jeune homme. La scène la plus représentative de ce discours est celle de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, dans la fameuse scène du balcon. On retrouve cette tradition médiévale dans le duo amoureux que forment Hernani et Dona Sol.

Victor Hugo ne s'est pas contenté de faire de Dona Sol un personnage éprouvant un amour absolu ; elle sauve Hernani de la mort à plusieurs reprises – inversant ainsi l'image du héros. Dans ce cas, est-ce Hernani, le héros romantique, ou Dona Sol ? Marcelle Bilon, dans son étude sur *Hernani*, affirme la chose suivante à propos du personnage éponyme : « C'est aussi un amant exalté et jaloux, chevaleresque, prêt à tout braver et à mourir pour Dona Sol. »³⁷⁶ Le dernier élément décrivant le personnage n'est pas tout à fait exact : dans l'acte III, lorsque Don Ruy Gomez comprend qu'il a reçu un double traître dans sa demeure – double car c'est un banni qui vient lui dérober sa promesse, Dona Sol le retient de lever la main sur son amant : « Seigneur, ce n'est pas lui ! Ne frappez que moi-même !... »³⁷⁷ Plus loin, elle choisit de se livrer au roi plutôt que de lui remettre la vie de Hernani ou de son oncle, Don Ruy Gomez, entre les mains du roi :

La tête de mon oncle ou l'autre !... Moi plutôt !
Au roi
Je vous suis.³⁷⁸

374 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte V scène 3, v. 1896, p. 155

375 *Ibid.*, v. 1930, p. 157

376 BILON Marcelle, *étude sur Hernani*, « Épreuve de français premières L/ES/S/STT », collection Résonances, éditions Ellipses, 1996, p. 47

377 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte III scène 5, v. 1089, p. 97

378 *Ibid.*, acte III scène 6, v. 1232-1233, p. 107

A l'acte IV, lorsque Hernani dévoile sa véritable identité au roi et le menace de son épée, Dona Sol le supplie : « Sire, pardon ! pitié ! Sire, soyez clément ! [...] Majesté ! je me traîne à vos sacrés genoux ! »³⁷⁹ Elle agit de même lorsque Don Ruy Gomez sonne le cor fatal pour Hernani : « *A don Ruy* Faites grâce aujourd'hui ! »³⁸⁰

Ce relevé met en évidence la bravoure de la jeune femme, son caractère sacrificiel et sa fermeté décisionnelle. Hernani, face à elle, se montre hésitant à aller jusqu'au bout de son amour dans la première partie de la pièce, car il ne peut lui offrir une vie décente. Et, à la fin de la pièce, il ne meurt pas « pour elle », comme l'affirme Marcelle Bilon, mais parce qu'elle a bu le poison en premier !

La lumière de Dona Sol est en contraste avec la noirceur qui entoure Hernani. Les deux personnages sont construits en opposition : le mal-aimé condamné de naissance et la dame pure et fidèle. Une tirade de Hernani met en lumière les contrastes des personnages. Nous nous attarderons sur son analyse :

Hélas ! j'ai blasphémé ! Si j'étais à ta place,
Dona Sol, j'en aurais assez, je serai lasse
935 De ce fou furieux, de ce sombre insensé
Qui ne sait caresser qu'après qu'il a blessé.
Je lui dirais : Va-t'en ! - Repousse-moi, repousse !
Et je te bénirai, car tu fus bonne et douce,
Car tu m'as supporté trop longtemps, car je suis
940 Mauvais, je noircirais tes jours avec mes nuits !
Car c'en est trop enfin, ton âme est belle et haute
Et pure, et je suis si méchant, est-ce ta faute ?
Épouse le vieux duc ! il est bon, noble, il a
Par sa mère Olmedo, par son père Alcalá.
945 Encore un coup, sois riche avec lui, sois heureuse !
Moi, sais-tu ce que peut cette main généreuse
T'offrir de magnifique ? Une dot de douleurs.
Tu pourras y choisir ou du sang ou des pleurs.
L'exil, les fers, la mort, l'effroi qui m'environne,
950 C'est là ton collier d'or, c'est ta belle couronne,
Et jamais à l'épouse un époux plein d'orgueil
N'offrit plus riche écrin de misère et de deuil !
Épouse le vieillard, te dis-je ; il te mérite !
Eh ! qui jamais croira que ma tête proscrite
955 Aille avec ton front pur ? Qui, nous voyant tous
[deux,

379 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte IV scène 4, v. 1746-1751, p. 142

380 *Ibid.*, acte V scène 6, v. 2089, p. 168

lumière est de nouveau assombrie par l'adjectif « méchant » qui qualifie Ruy Blas. Le héros refuse d'entraîner Dona Sol dans sa chute.

Le deuxième mouvement commence par l'ordre « Épouse le vieux duc ! ». Cette phrase simple introduit la suite du discours, construit sur l'opposition entre Ruy Blas et Don Ruy Gomez : il est vieux, « je » est jeune ; c'est un « duc », « je » est banni et sans titre. Au niveau de la structure, « méchant » est sur la septième et huitième syllabes du vers précédent, alors que les qualificatifs du duc se situent sur la neuvième et dixième syllabes. Il y a donc une continuité des deux vers, miroir de la continuité des contrastes entre les deux hommes.

Puis Ruy Blas fait le lien entre la richesse et le bonheur : il pense que les biens de son oncle suffiront à la contenter. Les vers suivants suivent une construction par oxymores : « T'offrir de magnifique ? Une dot de douleurs » Les présents de leurs noces n'auront justement rien de « magnifique », puisque ce seront des « douleurs ». Les vers 949 et 950 ont un parallèle oxymorique : dans le premier, nous avons une accumulation de quatre substantifs, finissant par « m'environne », de sorte que si « l'effroi » en est le sujet syntaxique, les trois autres noms en sont les sujets sémantiques ; « l'effroi » synthétise ces premiers.

Or, il y a deux rimes dans ces vers : une interne, car « mort » rime avec « or » et une en fin de vers : « environne/couronne ». De nouveau, ces rimes sont des oxymores : l'or a un éclat pur, alors que la mort est sombre, et la couronne ne peut pas être « belle », puisqu'il s'agit de « l'effroi ». Enfin, dans les vers 951-952, « l'épouse » est valorisée par l'absence d'ajouts, contrairement à « l'époux » entouré de termes péjoratifs : « plein d'orgueil », qui ne possède que « la misère » - synonyme de malheurs accompagnés de pauvreté – et n'offrant pour toute perspective que « le deuil ». Et tout cela en contrepoint des promesses qu'apporterait l'union de Dona Sol avec son oncle,

Don Ruy Gomez.

La phrase simple qui ouvre le troisième mouvement diffère de celle du vers 943 : « Épouse le vieillard ! » Le titre de noblesse a disparu, pas la question de l'âge. Sauf qu'il y a un procédé de substantivation - « vieil » est devenu « vieillard » – devenant péjoratif. Ce n'est, en apparence, pas logique par rapport au discours de Hernani. Sauf qu'il éprouve un tel dégoût de lui-même qu'il le projette sur son concurrent. Puis les oppositions reviennent, selon la même structure qu'au début de la tirade, l'incompatibilité du « Je » et du « Tu » : « ma tête proscrite » contre « ton front pur », suivi de la construction ponctuée par les pronoms personnels « Toi » et « moi » du vers 956 à 958, que l'on peut synthétiser en un petit tableau :

TOI	MOI
calme	violent
belle	hasardeux
paisible	heurté
croissant comme	dans l'orage à des
une fleur à	écueils sans
l'ombre	nombre

Il revient, après cela, sur l'amour qui l'unit à Dona Sol. Mais il le considère illégitime, car Dieu ne l'autorise pas : « Dieu ne te fit pas pour moi », « je n'ai nul droit d'en haut sur toi » et « Jamais à nos amours le ciel n'a consenti. » Évidemment, Hernani n'est pas prophète ; il l'utilise comme excuse pour se défaire de sa responsabilité de causer de la peine à sa dame. Mais c'est aussi le retour de l'image divine qu'il a d'elle, que l'on trouvait au début de ces vers, et qui l'oppose à elle. En effet, son « double rêve » consistant à « punir et charmer » est impossible car il est envahi par le désir de vengeance contradictoire à son souhait d'épousailles.

Les deux derniers vers proposent une synthèse des propos de Hernani : on a une mise en opposition « Tu vis et je suis mort », aussi bien dans les termes que dans la construction

syntaxique - « vis » étant un verbe d'action, « suis mort » est du passé composé montrant l'immutabilité de la situation. L'orgueil qui motive Hernani est visible dans le double emploi de la première personne : « ma tombe » et « avec moi ». La construction syntaxique est redondante, mais elle permet au locuteur de bien souligner qu'elle se condamne si elle le suit, et qu'il est déjà dans la tombe, donc mort.

Le contraste entre les deux personnages ne fait que renforcer leur amour. La destinée du héros est étroitement liée à celle de Dona Sol, car lorsque le roi Don Carlos l'adoube, Hernani abandonne sa vengeance pour épouser celle qu'il aime. Il la suit même jusque dans la mort, car il met fin à ses jours parce qu'elle a bu le poison la première.

Femme amante, Femme mère ou encore élevée par l'homme : ces trois images sont celles que les personnages masculins confèrent aux personnages masculins.

B. Sous le joug masculin

Pourtant, dans notre corpus, les différentes sociétés sont dirigées par des hommes. Ceux-ci, aidés par les valeurs sociétales, abusent de l'ascendant conféré par leur sexe. Les personnages féminins doivent alors composer avec.

B.1. La domination masculine

L'honneur est un point essentiel pour les personnages masculins, tout comme pour les personnages féminins. Cependant, si le protagoniste est perçu comme étant démuné de morale, qu'advient-il de son épouse ? C'est justement cette interrogation qui concerne Elmire, femme de Don Juan, dans l'œuvre éponyme de Vincent Placolý.

La première fois que l'on entend son nom, c'est par le personnage de Sandopi, qui loue sa maîtresse :

Mi bon femme ! i gentille, serviab, an nannan femme tout bonnement, i ka semb an jeune fi, toujou adans an chéri-mon-amour ki pa ka fini épi missié, an je-taime con si la pli téka tombé.³⁸²

Sandopi l'admire, car elle reste fidèle à Don Juan, malgré ses méfaits. Ce qui est intéressant d'observer, c'est qu'elle disparaît totalement de la scène à l'acte III, jusqu'à la dernière réplique, où Sandopi lui parle au téléphone : « Man Elmire ?... »³⁸³

Le silence qui entoure Elmire trouve une explication dans l'intrigue de la pièce : elle est déjà arrivée en Guadeloupe où elle attend Don Juan ; mais c'est également un silence qui la condamne : on ne parle plus d'elle, elle est exclue de la société. Sandopi incarne alors les us et coutumes, car il est la conscience de son maître, et ses actions rendent compte du jugement que l'on porte sur Elmire : de femme admirable elle devient la femme cachée, dont on ne parle pas.

En effet, elle a commis une faute : Elmire s'est rendue chez la maîtresse de son mari, Yolande, pour s'en plaindre :

Yolande : – Elmire ! Ça ki passé ?...

Elmire : - Ou conait moin ? Nou pa janmin join...

Yolande : - Don Juan las palé moin di ou. Considéré i mété an pôtré-ou an caille la.³⁸⁴

Remarquons qu'Elmire, contrairement au *Dom Juan* de Molière, n'a personne pour la sauver : chez Molière, le séducteur

382 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scène 1, p. 10 : « Quand je pense à Elmire, son épouse. Un modèle de femme !... Gentille, bonne, généreuse, une crème ! Amoureuse comme une jeune fille... Lorsqu'elle lui parle, c'est du chéri-mon-amour-je-t'aime à n'en plus finir ! » Traduit du créole par PLACOLY Vincent.

383 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte III scène 4, p. 32 : « Madame Elmire ? » Traduit du créole par PLACOLY Vincent.

384 *Ibid.*, acte II scène 2, p. 18 :

« **Yolande** : - Elmire ! ... Qu'est-ce qui s'est passé ?

Elmire : - Vous me connaissez ? Nous ne nous sommes jamais rencontrées.

Yolande : - Don Juan me parlait souvent de vous. C'est comme s'il avait accroché votre image dans ma maison. »

Traduit du créole par PLACOLY Vincent.

est poursuivi par les deux frères qui veulent venger leur sœur, qui s'est échappée du couvent à cause des promesses de Dom Juan :

Ainsi, Monsieur, je ne feindrai point de vous dire que l'offense que nous cherchons à venger est une sœur séduite et enlevée d'un couvent, et que l'auteur de cette offense est un Dom Juan Tenorio, fils de Dom Louis Tenorio.³⁸⁵

Dans la pièce de Placolý, après les présentations d'usage et la petite rivalité entre les deux femmes exprimée - « ça zié pa ouè, tchè pa fè mal. » - Placolý nous indique que « le dialogue qui suit se passe comme entre deux sœurs parlant de leur frère effronté. »³⁸⁶ Elles partagent le même avis sur les deux propos qui suivent, les justifications que Don Juan leur donne au sujet de son infidélité et la douleur que son départ leur cause :

Yolande : - [...] I dit moin : « Yolande, moin lé tout moun resté au fil à plomb épi cô yo. Si ou ouè tout' moun pa au fil à plomb, moin minme obligé maché en travè ». ³⁸⁷

Et ensuite : « **Elmire** : - [...] lé ouè i pati, caille la dézerté. »

Don Juan, à la scène suivante, pense agir sans peiner les femmes qui l'entourent, en évitant de les voir trop souvent, ce qui condamne davantage le personnage car le public vient d'entendre le contraire :

Yo toujou ka attend' moin. Cè pouki moin obligé passé de yonn a laut' con ça sans resté. Moin pas lé fait yo la peine.³⁸⁸

Don Juan, on le savait, perd son honneur à courir ainsi les femmes. Dans ce cas, peut-on reprocher à Elmire de le surveiller

385 MOLIERE, *Dom Juan ou le festin de pierre*, 1682, acte III scène 3,

<https://www.atramenta.net/lire/dom-juan-ou-le-festin-de-pierre/339>

386 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte II scène 2, p. 19 : « Yolande – [...] Il m'a dit : « Yolande, ah ! si tout le monde pouvait vivre en accord avec ses principes ! Mais si le monde s'accommode à marcher de travers, pourquoi veux-tu que moi, je m'oblige à marcher droit ? »

387 *Ibid.*, acte II scène 2, p. 20 : « Quand il s'en va, tout est déserté. »

388 *Ibid.*, acte II scène 3, p. 21 : « Elles sont toujours en train de m'attendre. Il faut donc que je passe les voir l'une et l'autre, de temps à autre. Je ne voudrais pas leur faire de la peine. »

Traduit du créole par PLACOLY Vincent

et de le suivre ? C'est un personnage en souffrance, car le mari déserte toujours la maison. On ne peut pas non plus affirmer qu'elle perd la raison, car elle tient des propos logiques à Yolande, mêlés de peine. Elle parvient même à menacer son mari de le quitter : « moin pa lé ouè ou encô pou ou pa fè moin soufè. »³⁸⁹, ce qui pourrait aussi éclairer son absence dans le reste de la pièce.

Si Elmire ne perd pas la raison, qu'elle agit en ayant conscience des conséquences, c'est bien parce qu'elle veut y mettre un terme, mais on peut aussi y voir une critique de la notion de « poto-mitan » de Vincent Placolý. D'abord parce que la scène de confidences entre Elmire et Yolande, l'épouse et la maîtresse, est une création de l'auteur martiniquais. Mais aussi parce que Vincent Placolý, dans toute son œuvre, tente de bousculer les préjugés, en apportant un regard nouveau sur la société antillaise. En nous fiant à cette pancarte que nous avons évoquée au début, qui était affichée à la porte de son bureau - « Le travail de tout intellectuel révolutionnaire est d'écrire ; le reste n'a pas plus d'importance que du maïs jeté aux poules. » - il est peu probable qu'il ait créé ce personnage d'Elmire dans l'objectif de la condamner, comme le public condamne son mari. Bien sûr, ce ne sont que des hypothèses, car rien de la part de l'auteur n'abonde dans ce sens ni ne dit le contraire. Cependant,

Il faut dire que la société les confine dans l'espace de la case afin qu'elles jouent le rôle de femme-mère, ce à quoi plusieurs femmes s'opposent. De fait, les personnages féminins sont contraints à la *drive* pour fuir les conventions sociales. [...] En errant, la femme revendique que l'espace fait partie de la constitution de son identité.³⁹⁰

Elmire assume donc la décision de quitter le domicile conjugal pour courir après son mari en toute conscience, afin de se libérer de son emprise et de pouvoir partager sa peine. Le silence qui entourait l'infidélité de son mari est rompu. Ils ne se

389 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte II scène 5, p. 24 : « Je ne veux plus te voir, tu me fais trop souffrir. » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

390 PIERRE Emeline, *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial*, édition L'Harmattan, 2008, p. 56

rencontreront plus dans la pièce. Ce personnage nouveau dans la mythologie donjuanesque convient à la société de la fin du XXe siècle pour deux raisons : l'émancipation féminine se renforce depuis la fin des Trente Glorieuses en France, et Vincent Placolý, en écrivain révolutionnaire, repense la société antillaise.

Dans *Hernani*, les hommes dirigent les femmes. En effet, Dona Sol est promise à son vieil oncle :

Écoutez. L'homme auquel, jeune, on vous destina,
Ruy de Sylva, votre oncle, est duc de Pastrana,
Richomme d'Aragon, comte et grand de Castille.³⁹¹

L'emploi du pronom indéfini « on » désigne la famille de la jeune fille. Le verbe « destina » démontre l'impuissance de Dona Sol : elle n'a pas la possibilité de choix.

De plus, quand Don Carlos découvre la vraie identité de Hernani, il vient d'être désigné comme successeur à l'empereur d'Allemagne. Imprégné de bons sentiments, il pardonne aisément à Hernani les agissements de son père. Dans cette allégresse, il offre la main de Dona Sol à Hernani : « DON CARLOS, *la montrant à Hernani*/Duc, voilà ton épouse. »³⁹² Le sexisme du personnage transparaît dans deux éléments : Dona Sol est désignée par le pronom personnel « la », complément d'objet direct de « montrant » - la fonction appuie notre analyse – et s'adresse uniquement à Hernani – et non aux deux amants - par le titre « duc ».

Un peu plus haut, lorsque Dona Sol supplie le roi de gracier le héros : « DON CARLOS, *la regarde immobile*/ Quel penser sinistre vous absorbe ?³⁹³ » On retrouve le pronom personnel COD³⁹⁴ « la ». L'adjectif « immobile » signifie que le personnage

391 HUGO Victor Hugo, *Hernani*, 1830, acte I scène 2, v. 105 à 107, p. 35

392 *Ibid.*, acte IV scène 4, v. 1757, p. 143

393 *Ibid.*, acte IV scène 4, v. 1753, p. 143

394 Complément d'objet direct

ne bouge pas, mais surtout qu'il ne la considère pas comme méritant un égard quelconque : sa réponse donne l'image d'une femme hystérique, image oh combien véhiculée par les hommes !

B. 2. La femme prisonnière

La Reine dans *Ruy Blas* est une jeune femme qui tente de se déchaîner, au sens propre du terme, des conventions qui l'enferment : « Aujourd'hui je suis reine. Autrefois j'étais libre ! »³⁹⁵ Elle regarde désormais la vie qui défile du haut de ses appartements, sans même pouvoir regarder à la fenêtre : « Une reine d'Espagne / Ne doit pas regarder par la fenêtre. »³⁹⁶ Et elle a droit à une leçon sur l'étiquette de la cour d'Espagne distillée par La duchesse, sa première femme de chambre. Elle en vient même à intérioriser ce cloisonnement : elle est assise « dans un coin », nous dit-on au début de l'acte II, et la duchesse dans le « coin opposé ». La pièce est parcourue d'ouvertures – deux portes donnent accès à ce salon doté de « grandes fenêtres ouvertes » - mais La reine n'y a pas accès. Cet enchaînement de règles survient après l'exclamation de La reine : « Je veux sortir ! » Nous comprenons que La reine est enfermée depuis quelques temps, car elle perd là son sang-froid devant l'immuabilité de la situation. De plus, son statut social ne se définit que par son mariage : elle ne serait pas reine si elle n'avait épousé le roi.

Le rôle que Victor Hugo lui a attribué est éloigné de l'image de la reine dans la tradition littéraire. Par exemple, dans les romans arthuriens, Guenièvre est souvent enlevée, car elle symbolise la terre : un royaume sans reine n'en est plus un. Ses captures représentent donc un affaiblissement du pouvoir d'Arthur. On constate la même chose dans les tragédies classiques, où un monarque, comme Pyrrhus dans *Andromaque*, sait qu'il manque de pouvoir sans une femme à ses côtés. Or, dans

395 HUGO Victor, *Ruy Blas*, Op. Cit., acte II, scène 1, v. 714, p. 93

396 *Ibid.*, acte II, scène 1, La Duchesse, v. 742-743, p. 95

Ruy Blas, la Reine est réduite à un rôle d'objet décoratif, délaissée par son mari. On peut d'ailleurs se demander si la chasse, activité à laquelle il s'adonne si longuement, ne cache pas en réalité un adultère.

Elmire, dans *Don Juan*, est aussi prisonnière par le regard que la société porte sur elle. Tout d'abord, elle n'apparaît sur scène qu'à l'acte II. Il s'agit de l'acte central, car la pièce en compte trois ; celui-ci se déroule chez l'une des maîtresses de son mari. Elmire ouvre cette deuxième partie par un monologue. Elle y explique la raison pour laquelle elle part chercher son mari sur les routes : « i fo moin ouè i ! moin ka senti an bagai pé rivé i !... »³⁹⁷ Elle pense que son époux est en danger. Pourquoi Vincent Placolý a-t-il eu besoin de ce monologue ? Parce que l'intrigue se situe en Martinique, et qu'une Martiniquaise met son honneur en jeu si elle court après un homme. La femme, dans la tradition antillaise, est le « potto-mitan » du foyer, c'est-à-dire celle qui gère tout à la maison d'une main de fer, même son mari, mais en toute discrétion. Or Elmire, dans son geste, va à l'encontre de cette image. Elle le dit :

Si ou ouè papa moin épi maman moin téka ouè moin pasé
en tout gran chimin matinik ka chèche mari moin, yo di
moin kon sa : « Elmire, ou ka fè la famille wonte !
ritounin acaille lé paren ! vakabon ka fè vakabone ». ³⁹⁸

Les propos qu'Elmire imagine trouvent leur justification dans le regard de la société martiniquaise : les parents auraient honte s'ils apprenaient les déambulations de leur fille car on les leur aurait rapportées. C'est pour cette raison qu'elle se sent obligée de justifier ses actes au public – car tout monologue est une parole adressée uniquement au public. Ses errances sont doublement condamnables, car elle va chercher son mari chez

397 PLACOLY Vincent, *Don Juan*, 1984, acte II scène 1, p. 18 : « Je sens qu'il va lui arriver quelque chose ! »

398 *Ibid.* : « si mon père et ma mère me voyaient comme je suis aujourd'hui, en train de parcourir tous les chemins du pays à la recherche de mon mari, ils me diraient : « Elmire, tu fais honte à ta famille. Reviens vivre à la maison. Ton voyou de mari te rend pareil à lui. »
Traduit du créole par PLACOLY Vincent

l'une de ses maîtresses, où se déroulera tout le reste de l'acte II. Elmire est donc une femme triplement prisonnière : par les liens du mariage qui l'unissent à Don Juan, par le rejet de ses parents, et enfin par le regard condamnant de la société.

B. 3. La femme victime de violences masculines

La seule œuvre du corpus mettant en scène l'abus d'une femme est *Hernani*. D'après le principe de bienséance, en vigueur dans les tragédies classiques, « on ne montre pas sur scène ce qui ne provoquerait qu'«incrédulité et révolte», d'après l'*Art poétique* d'Horace. Or Victor Hugo s'est affranchi de ces règles justement au nom de la vraisemblance : ses personnages sont avant tout humains, dans leurs qualités, mais surtout dans leurs défauts.

Don Carlos, le roi d'Espagne, a un comportement déplacé envers Dona Sol : la scène 2 de l'acte II est construite sur la violence du roi envers la jeune femme, qui se traduit par trois brusqueries : tout d'abord, il la tient contre son gré :

DON CARLOS, essayant de l'attirer.

Et

DONA SOL, le repoussant.

Puis il se fâche :

DON CARLOS, la saisissant avec violence

Et

DONA SOL, se débattant.

Enfin, il tente de l'enlever.

Finalement, elle parvient à s'en défaire en lui volant son poignard, faisant de l'objet sa défense, avant d'appeler Hernani à son secours. Remarquons l'ironie de la situation : Dona Sol pouvait se défendre seule, mais elle a quand même sollicité l'aide de son amant.

Nous n'avons plus l'image du roi d'Espagne dans cette scène, mais l'expression d'un désir brutal d'un homme pour une

femme. Il n'évoque son rang que pour tenter la jeune femme, et oublie ce que ce rang induit, l'ardeur de ses sentiments prenant le dessus. C'est au moment où Hernani surgit qu'il reprend ses esprits, ainsi que le veut le jeu de miroir entre les deux hommes. A ce propos, notons que les trois gestes déplacés du roi se trouvent dans les propos de Hernani : « Je n'avais qu'un désir, qu'une ardeur, qu'un besoin... »³⁹⁹

Bien qu'il soit à la fois juge, justicier et témoin de la mauvaise conduite de Don Carlos envers Dona Sol, il éprouve la même violence dans ses sentiments : le désir fait écho à l'attirance du roi, l'ardeur donne l'image du désir physique et le besoin est incontrôlable. Apparaît une nouvelle fois l'image du personnage et de son double.

L'idéal féminin est étouffé par le pouvoir décisionnaire du masculin. Les règles sociétales sont établies par l'homme, et, même pure et innocente, nos personnages féminins sont soumis à leur volonté. Mais les auteurs ont créé des femmes puissantes, nécessaires à l'héritage qu'ils espèrent léguer aux générations futures.

C. La garantie d'une perpétuité

Les femmes possèdent ainsi une échappatoire : en tant que femmes, même en devenir, elles assurent la pérennité des hommes.

C. 1. Miranda ou le lien filial

Prospero, dans *Une tempête*, voit en sa fille, Miranda, l'opportunité d'obtenir réparation des torts qu'il a subi : lorsqu'il demande à Ariel de provoquer une tempête afin que le navire en approche fasse naufrage, sa décision tient à un subtil calcul. Il a reconnu parmi les passagers Gonzalo, à qui il doit sa condamnation, et son fils, Ferdinand. Il va alors permettre à

399 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte II scène 3, v. 572, p. 66

Miranda et au fils de son ennemi de se rapprocher afin qu'ils aboutissent à des vœux de mariage. Prospero obtient ainsi une double réparation : restitution de son titre honorifique, et assouvissement d'une petite vengeance en mariant sa fille à Ferdinand.

Cependant, bien que l'honneur de Prospero soit rétabli, seule sa fille quitte l'île au bras de son fiancé, pour rejoindre Milan. Le devoir patriarcal a abouti ; il peut rester en retrait de la civilisation, rejoignant alors Caliban.

Avec cette analyse surgit la question suivante : pourquoi Prospero a-t-il tout mis en œuvre pour conquérir l'île sur laquelle il a échoué ? Est-il un colonisateur sans scrupule, voulant imposer sa domination de blanc, ou bâtissait-il déjà des projets ? Force est de constater qu'il a agi pour le bien de sa fille. Il lui a permis de s'épanouir dans la nature, devenant une « reine des pistils, des pistes et des eaux vives »⁴⁰⁰, à l'image shakespearienne de la nymphe, mais devenant également une jeune femme, sure d'elle et accomplie. Il lui assure ainsi un beau mariage.

On remarque également que Miranda s'affranchit du joug paternel : elle s'oppose, dès la deuxième scène, à son père : alors qu'il emploie à deux reprises le qualificatif « petite » suivi du substantif « fille » puis « princesse », elle lui rétorque : « Vous vous moquez, mon père, sauvageonne je suis, et m'en voyez fort aise ! »⁴⁰¹ Deux remarques. La première, à propos des substantifs : « Fille » fait à la fois référence à son statut de jeune fille, non mariée, et il rappelle la filiation des deux personnages. Dans la réplique suivante, la « fille » devient « princesse » ; le lien étant posé, Prospero lui rappelle – et lui recommande aussi de s'en souvenir – le sang bleu qui coule dans ses veines. Chose dont elle n'a pas connaissance, car son père a quitté Milan lorsqu'elle n'était qu'un nourrisson.

Deuxième remarque : la réplique de Miranda semble à

400 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 20

401 *Ibid.*, p. 19

première vue légère, reflétant l'aspect insouciant de sa jeunesse. Pourtant, elle contredit les propos que Prospero vient de tenir : par le substantif « sauvageonne », elle rejette à la fois la filiation et son appartenance à la noblesse. Car qui est sauvage n'appartient à personne et se trouve hors de la société. Elle affirme donc son indépendance.

En outre, elle s'impose comme maîtresse des lieux. Si Prospero a appris les divers éléments naturels grâce à Caliban, Miranda évolue sans crainte dans cet environnement. D'autant qu'elle affirme son aliénation au mode de vie autochtone, car les « sauvages » étaient nommés ainsi par les colonisateurs. On l'observe par deux fois :

Quelque chose comme la reine des pistils, des pistes et des eaux vives, toujours à courir pieds nus parmi les épines et les fleurs, respectée des unes et caressée des autres.⁴⁰²

Et

Je vous montrerai les plages et les forêts, je vous nommerai les fruits et les fleurs, je vous ferai découvrir un monde d'insectes, des lézards de toutes les couleurs, les oiseaux...⁴⁰³

Dans le premier extrait, elle décrit son sentiment de toute-puissance sur la nature, qui ne représente aucun danger pour elle, et qui s'incline sur son passage. Plus qu'une nymphe, elle incarne une référence à Orphée qui, par son chant mélodieux, charmait la nature et les êtres les plus cruels.

Dans le deuxième extrait, la comparaison à une nymphe ou à une divinité apparaît dans l'envie de faire visiter l'île à Ferdinand, comme s'il s'agissait de son royaume, mais également dans le double sens du verbe « nommer » : le sens propre, d'indiquer le nom d'une chose, et le sens classique, baptiser. Or, celui qui nomme crée, car au début fut le Verbe Créateur, nouvelle référence à Orphée. Mais nommer, c'est aussi assurer sa domination sur les éléments.

402 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 20

403 *Ibid.*, p. 31

D'ailleurs, dans la scène 1 de l'acte III, elle ne peut donner son nom à Ferdinand, car son père le lui a interdit. Deux explications à cette interdiction convergent : Prospero le lui a interdit afin que son identité à lui ne soit pas révélée, et que ses plans n'échouent pas ; mais il refuse également de la donner à un jeune homme qui n'a pas encore fait ses preuves auprès de lui. Chose étonnante, c'est Caliban qui « souffle à Ferdinand le nom de la jeune fille ». Ainsi, il désobéit aux ordres de son maître, et se défait en même temps de l'héritière du colon. Cette scène fait écho à la Tentation d'Adam et Eve : Caliban désobéit à l'ordre de Prospero, le maître absolu de l'île, et les deux jeunes gens sont aussi innocents que les premiers hommes. En susurrant le nom de Miranda à Ferdinand, Caliban lui livre une connaissance qui permet au jeune homme de posséder Miranda.

Par ces éléments, on voit que Miranda devient supérieure à Prospero : le père a besoin des créatures de l'île pour s'approprier son environnement ; Miranda y évolue sans aide ni crainte. Cet état de fait vient sans doute du fait que Prospero a connu une autre vie avant d'arriver sur l'île, alors que Miranda y a grandi. Ce qui fait d'elle une sorte de miroir inversé de son père.

En effet, après ces observations revient la problématique de la domination. Prospero doit faire preuve d'autorité, au point de se comporter comme un esclavagiste, pour pouvoir évoluer sur cette île, alors que Miranda n'a pas besoin de dominer : elle se fait respecter. Si Prospero incarne le colonisateur esclavagiste, Miranda représente les blancs créoles, eux-mêmes autochtones. Bien sûr, ils sont au haut de la hiérarchie, car enfants de maîtres, mais la terre sur laquelle ils sont nés est aussi la leur. Faut-il y voir un regard plus modéré que porte Aimé Césaire sur les blancs créoles ?

La réponse est plus complexe que cela. Miranda aime Ferdinand. Elle est donc prête à quitter son éden pour lui : « Oh ! Vous savez, accrochée à votre étoile, Monseigneur... Je suis prête

à affronter les démons de l'enfer ! »⁴⁰⁴

Prospero, lui, tient tant à ce territoire conquis qu'il sombre dans une folie obsessionnelle :

Je ne laisserai pas périr mon œuvre...
Hurlant
Je défendrai la civilisation !
*Il tire dans toutes les directions.*⁴⁰⁵

Avant cela, Caliban le désignait comme étant « un vieil intoxiqué ».

Finalement, le colon Prospero et sa fille se trouvent enchaînés de deux manières différentes : l'un à sa folie et l'autre à l'amour. Même si le devoir de Prospero était de rétablir son nom dans la société milanaise, afin de donner un avenir à sa fille, Miranda n'est pas responsable du destin de son père, qui a fait son choix : celui de rester sur cette île pour garder son pouvoir.

Cette image de la femme qui s'émancipe du joug paternel, et de manière plus large, du joug masculin, date de l'époque romantique. Car rappelons qu'*Une tempête* d'Aimé Césaire est une « adaptation pour un théâtre nègre » de *La Tempête* de Shakespeare. Or, Shakespeare, tant admiré par Victor Hugo, est reconnu aujourd'hui comme le premier dramaturge romantique.

C. 2. Défilée ou la mémoire de Dessalines

Remarquons que Défilée se présente au lecteur/ public en chantant :

Tabatié moué tombé,
Tabatié moué tombé,
Tabatié moué tombé
Mamzel Marie ramassé li pou moué⁴⁰⁶

Le créole est convoqué dans chacun de ses chants. Le choix

404 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte III, scène 5, p. 81

405 *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 92

406 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte I scène 5, p.16 :
« Mon tabatier est tombé, mon tabatier est tombé, mon tabatier est tombé, Mademoiselle Marie l'a ramassé pour moi. »

de cette langue s'explique à la fois par le fait qu'il s'agit de la langue du peuple, mais aussi parce que derrière ces airs populaires se dissimulent des messages graves, compris seulement par les créolophones, et non par les colons. Pourquoi ? Parce que ces chants étaient partagés dans les cases des esclaves, après les journées de travail, à la nuit tombée. Il ne fallait donc pas que les maîtres comprennent les propos qu'ils échangeaient. Le chant, la musique et la danse donnaient l'apparence d'une fête, alors qu'ils exprimaient leur douleur et leur colère.

Dans ce chant de présentation, le « Tabatié » peut être à la fois l'objet qui permet de tasser le tabac, mais il peut aussi s'agir d'un esclave qui avait la fonction de récolter le tabac ou bien de le traiter. A ce moment-là, s'il est tombé, c'est qu'il est mort. Et « Mamzel Marie » a ramassé son cadavre pour le ramener près d'un être cher. Défilée, comme Madame Christophe, est pleine de sagesse car elle porte la mémoire douloureuse du passé. C'est pour cette raison qu'elle se permet de reprendre les domestiques placées sous ses ordres, et que Dessalines revient lui prêter oreille : « Tu chantais, Défilée, et j'avais oublié. »⁴⁰⁷

Le sens premier est l'oubli du roi de cette caractéristique du personnage, mais on peut aussi l'entendre de la manière suivante : « j'avais oublié le chant que tu portais ». Et c'est justement lorsque Dessalines prend le temps de l'écouter de nouveau que l'essence de ce personnage apparaît comme la personnification d'Haïti : « Leurs dents ont goûté au sang des hommes ; mais pas sur toi, La-Folle-Sa-Yo, pas sur toi, ô mon pays... »⁴⁰⁸ ou encore : « Vous voilà, mes enfants, mes fils, mes chers petits bourgeons de ma jeunesse... »⁴⁰⁹

Elle n'est pas exactement calquée sur Madame Christophe,

407 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte III scène 6, p.74

408 *Ibid.*

409 *Ibid.*, acte I scène 5, p. 17

car celle-ci est plus droite que Défilée dans sa verticalité ; toutefois, elle incarne à la fois la mémoire du passé, avec les chants, et une sorte de nymphe car elle communique – voire même communit – avec les éléments naturels :

L'alignement des sillons, les saisons et les bénédictions du ciel, la maturité, attendue au foyer comme le dernier enfant, du berceau à l'école, répond des promesses de l'ensemencement, la nature et les mers sont à nous... Elle est pure, elle pousse en nous, l'inévitable frondaison ; et gonflées comme ces étendards des brises de l'Artibonite, voilà que nous passons sur les siècles, oiseaux, vaisseaux...⁴¹⁰

Dans cette tirade, Défilée reprend l'image du cycle de la vie, étroitement lié aux éléments naturels : elle commence par la naissance, guidée par les astres, et finit par la mort, qui n'efface pas pour autant le souvenir, que le vent portera. Le propos de Défilée n'a pas pour objet la vie humaine, mais davantage la reconstruction post-coloniale : les anciens esclaves se sont approprié leur environnement, commencent à bâtir leur pays, espérant lui procurer des lendemains meilleurs.

L'avenir d'Haïti constitue l'inquiétude majeure de Défilée, contrairement à Dessalines, très ancré dans le présent et les luttes qu'il doit mener. C'est elle qui clôt la pièce, avec des paroles dignes des oracles de l'Antiquité :

Je vois
Pour encore plusieurs siècles à venir
Une pluie de malheurs
Sur nos têtes échevelées.
J'aperçois de l'horizon funèbre
Avancer sur nos angoisses
Un train de nuages plus noirs
Que les souffrances de la pauvre Défilée. [...] ⁴¹¹

Force est de constater qu'elle a vu juste, puisque Haïti est toujours dans le désarroi. Hormis les chants, c'est le seul extrait de *Dessalines* écrit en vers. Est-ce pour faire écho aux vers de

410 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte II scène 1, p.33-34

411 *Ibid.*, acte III, scène 7, p. 87

Madame Christophe dans la dernière scène ? Ou bien pour respecter la tradition du coryphée antique qui clôturait souvent les tragédies par des prédictions ? Ou bien encore est-ce un clin d'œil aux œuvres classiques ? Nous dirons que c'est tout à la fois : Vincent Placolý n'a jamais nié l'influence et l'admiration qu'il éprouvait envers Aimé Césaire ; de plus, professeur de Lettres, il connaissait la littérature antique et classique. Ses œuvres sont forcément imprégnées de quelques éléments qu'il a croisés lors de ses études.

Revenons à Défilée. Cette dernière tirade ferme la pièce ainsi :

Yo touyé Dessalines
Tignan
Yo coupé tèt a li
Tignan
Dessalines papa moin
Tignan
Moin pap' jam'm blié ou
Tignan.⁴¹²

Pour les connaisseurs du bèlè, on retrouve ici les « répondè » avec l'anaphore « Tignan ». On pourrait chanter ces quelques vers sur un rythme de « bèlè pitché », où le pied frappe le sol sur les « répondè ». Ce pas piqué peut représenter l'animal prêt à charger face à une menace. On retrouve la Défilée maternelle qui protège son foyer. Mais elle dit plus que cela : Dessalines était son « papa ».

Cette dernière tirade permet de faire la synthèse de tout ce que représente Défilée : une femme dotée d'une vision accrue, au sens propre comme au sens figuré ; une mère de la patrie qui s'occupait de ses « enfants » ; une image en écho à celle de Madame Christophe ; et, enfin, l'allégorie d'Haïti, fille de

412 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte III scène 7, p. 88 : « Vous avez tué Dessalines/ Tignan/ Vous lui avez coupé la tête/ Tignan/ Dessalines était mon papa/ Tignan/ Mon papa je ne t'oublierai jamais/ Tignan. » Traduit du créole par COLLOMB-CLERC Julie

Dessalines.

C. 3. Madame Christophe, incarnation de la matrice

Dans *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire. Madame Christophe et son époux, roi d'Haïti au moment de l'intrigue, ont connu l'esclavage et ont vécu tous deux le combat de Toussaint Louverture, puis de Dessalines. Ce passé commun permet à Madame Christophe de s'adresser à son mari sans détours, car elle ne craint rien de lui, contrairement à la majorité de ses partisans :

Une couronne sur la tête ne me fera pas
devenir
autre que la simple femme,
la bonne négresse qui dit à son mari
*attention !*⁴¹³

Notons la résonance intime entre Madame Christophe et Christophe. Ce début de tirade justifie la liberté d'expression dont elle bénéficie. Cette liberté est appuyée par l'emploi du « tu » pour s'adresser à son mari : « je *te* vois... »

A cette réplique au ton tragique Christophe répond de manière beaucoup plus détachée : il s'adresse à elle par le vocatif « Madame » - à trois reprises ! - et la vouvoie : « comprenez-vous ? ». Pourquoi un tel décalage ? Parce que, tout d'abord, Madame Christophe ne prend pas de risque, étant un personnage en arrière-plan (elle n'apparaît qu'à la septième scène !), alors que son mari doit s'imposer comme monarque. Il est en position de supériorité sur chaque Haïtien et attend d'être respecté de tous, même de son épouse. Or, elle s'est permise d'intervenir dans la sphère sociale du pouvoir, alors que ce rôle ne lui revient pas, à cause de son statut de femme. On pourrait interpréter le vouvoiement de Christophe comme significatif d'un agacement.

Ensuite, on peut supposer qu'il s'adresse à elle autant qu'il répond des critiques que l'on lui adresse ; Madame Christophe

413 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 7, p. 58

deviendrait alors une *vox populi*, rapportant les inquiétudes de son peuple.

Enfin, en s'appuyant sur les éléments intertextuels, on pourrait donner un ton comique à ce décalage dans le couple, qui se justifierait par une didascalie de l'auteur : « Tout ce premier acte est en style bouffon et parodique, où le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures d'éclair. »⁴¹⁴

Madame Christophe n'apparaît que dans trois scènes : la scène 7 de l'acte I, et les scènes 7 et 9 de l'acte III. Ses interventions semblent hors du temps et de l'action. Par exemple, dans la scène 7 de l'acte I, il s'agit du « repas anniversaire du couronnement », d'après la didascalie. Pendant cette fête, Christophe reçoit une lettre de Wilberforce. Si l'on suppose qu'il s'éloigne de ses convives pour la lire, Madame Christophe n'est alors entendue et vue que par son époux.

En outre, la scène 7 de l'acte III a une « Atmosphère inquiétante de cérémonie vaudou », et c'est justement Madame Christophe qui semble mener le rituel par son chant. D'ailleurs, personne d'autre à part Christophe ne répond à son épouse ni ne lui adresse la parole. Seul le monarque reprend les paroles en écho à celles de sa femme.

Enfin, dans la dernière scène, aucun personnage ne s'adresse à elle, ne serait-ce que pour lui présenter les condoléances.

Dans ce cas, Madame Christophe pourrait bien ne pas être de ce monde – ou en tout cas ne plus l'être. Son esprit demeurerait aux côtés de son époux jusqu'à la fin, incarnant la conscience du roi. Après tout, celui-ci est souvent perturbé par des moments de troubles ou d'hallucinations : « *Halluciné* » (I, 7). Elle incarne pour plusieurs raisons la Terre-mère : dans sa première tirade à l'acte I, elle s'affirme comme mère du peuple. Puis elle devient prêtresse vaudou à l'acte III, son chant faisant écho à ses racines : « Solé, Solé-ô, moin pa moun icit/ Moin cé moun l'Afric... »⁴¹⁵

414 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte I, p. 18

415 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte III, 7, p. 142 : « Soleil, oh !

Or, Christophe rappelle constamment à son peuple que leurs racines sont africaines, et c'est d'ailleurs cette terre qu'il convoque comme veilleuse après la mort : « Afrique ! Aide-moi à rentrer, porte-moi comme un vieil enfant dans tes bras... »⁴¹⁶

Enfin, Madame Christophe, à la mort de son époux, promet de semer les graines du souvenir de son règne :

défais-toi de ton orgueil de pierre
pour songer d'une petite vieille
qui claudiquant à travers poussières et pluies dans le jour
ébréché jusqu'au bout du voyage glanera ton nom.⁴¹⁷

Encore une fois, l'image proposée par ces vers libres, où l'âge de la vieillesse s'impose, reprend celle de l'imaginaire collectif, véhiculée par quelques contes de fée : la sorcière vivant au fond des bois. La sorcellerie, ou du moins le rituel spirituel, paraît dans les deux derniers vers où la vieille femme ne fait plus qu'un avec les « poussières et les pluies », qui l'aident à transporter la mémoire de son défunt mari.

Par ailleurs, on remarque que Madame Christophe intervient lorsque Christophe évoque la nature. Par exemple, lorsqu'il lit la lettre de Wilberforce à voix haute, on entend ces propos : « « On n'invente pas un arbre, on le plante ! On ne lui extrait pas les fruits, on le laisse porter » »⁴¹⁸ Plus loin : « *Semer*, me dit-il, *les graines de la civilisation* » Et de répondre à ce discours : Sur le sort d'un peuple, s'en remettre au soleil, à la pluie, aux saisons, drôle d'idée ! »

Et c'est là que Madame Christophe fait son apparition. Les évocations de la nature deviennent alors des *invocations*. Car elle commence sa tirade par : « Christophe ! / Je ne suis qu'une simple femme, moi », comme si elle répondait à la phrase ironique de

Soleil, moi je ne suis pas d'ici/ Moi je suis d'Afrique. » Traduit du créole par COLLOMB-CLERC Julie

416 *Ibid.*, acte III, 7, p. 147

417 *Ibid.*, acte III, 9, p. 151-152

418 *Ibid.*, acte I scène 7, p. 57-58

son époux, en lui rappelant qu'il ne doit pas provoquer la nature, mais la respecter dans son intégrité.

Madame Christophe est donc plus qu'une « simple femme » : elle est la nature-mère, la matrice, qui bouscule les projets délirants du roi. Ainsi, il prétend, dans la même scène, « vouloir réussir quelque chose d'impossible ! Contre le sort, contre l'Histoire, contre la Nature... »⁴¹⁹

Il explique qu'il veut bâtir une citadelle, bafouant ainsi sa terre. C'est justement ce défi contre-nature qui le conduit à sa perte, car pour y parvenir, il brandit le drapeau de la menace de mort à quiconque ne travaillerait pas efficacement à la construction.

Ainsi que nous l'avons vu, Madame Christophe ouvre la scène 7 de l'acte III par un chant vaudou. La réplique de Christophe commence par des métaphores liées à la nature :

Mais la toujours jeune forêt lance sa sève, toujours,
dépêchant à la plus fine liane, à la mousse, à la mouche
bleue, à l'incertaine luciole, leur dû irréprochable.⁴²⁰

A cette rêverie se superpose l'image du Congo aux nombreux arbres : « Congo, tu as vu le long des routes, parfois, des arbres grands, forts, redoutables... »⁴²¹ Dans la littérature césairienne, le Congo – représentant l'Afrique – est la terre-matrice, toujours associée à l'image de la femme. Dans la *Tragédie*, nous avons : « Afrique ! Aide-moi à rentrer, porte-moi comme un vieil enfant dans tes bras... »⁴²² Et Madame Christophe, ainsi que nous l'avons vu, respecte sa dernière volonté en permettant à la pensée christophienne de s'envoler afin de voyager à travers l'espace et le temps.

La métaphore de l'arbre enraciné, même si parfois « ébréché », revient dans la dernière scène, à la mort du roi :

419 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., I, 7, p. 62

420 *Ibid.*, acte III scène 7, p. 141

421 *Ibid.*, acte III scène 7, p. 141

422 *Ibid.*, acte III scène 7, p. 147

« Faut dire que c'était un grand arbre. »⁴²³

A ne pas écouter cette voix spirituelle pleine de sagesse, Christophe se perd dans son obsession de bâtir cette citadelle, emblème du travail qu'ils estiment nécessaire pour se construire soi-même.

La relation homme-femme dans notre corpus s'envisage dans un système de miroir : la femme est parfois le reflet de l'homme, comme Dona Sol ou Elmire, parfois prisonnière de celui-ci et des normes qu'il a imposées, comme La reine. Les personnages féminins dans la littérature du XIXe siècle se font miroir de la réalité, car elles ne peuvent outrepasser le rôle que la société leur a attribué. En revanche, les pièces antillaises reviennent à la divinité féminine, à l'image de Gaïa, la déesse créatrice de la nature. Les sources africaines de Vincent Placolý et d'Aimé Césaire ont sans doute participé à ce travail de recreation et de redéfinition du personnage féminin dans la littérature francophone. Ainsi, ils ont pu redéfinir la place de la femme dans la société, conformément à l'évolution du XXe siècle, mais aussi à leur propre engagement, car l'épouse de Césaire combattit à ses côtés dans le mouvement de la Négritude en faisant résonner sa voix, comme dans *Tropiques*.

423 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., III, 9, p. 151

CHAPITRE 3 : LE HEROS, UN MIROIR DE L'AUTEUR ?

Les auteurs ont travaillé sur des personnages féminins complexes, à la fois subversives et enchanteresses, déboussolées et affirmées. Si ces femmes nous renseignent sur les personnages masculins, comme un effet de miroir, et que la relation maître et valet nous permet de mieux définir les personnages principaux, nous n'avons pas encore exploré ces personnages masculins indépendamment des autres. Les trois auteurs, Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placol, sont des hommes, tout comme leurs protagonistes. Il est évident que l'appartenance au même sexe ne justifie pas à elle seule de les mettre en parallèle. Cependant, la création d'un personnage résulte d'une réflexion intellectuelle. Dans ce cas, Dessalines, Ruy Blas, Henri Christophe, Don Juan, Hernani et Prospero entretiennent-ils des liaisons poétiques avec nos auteurs ? Et si ces liaisons apparaissent, peuvent-ils être considérés comme des miroirs de leurs créateurs ? Nos auteurs mènent une carrière politique aussi riche que leur carrière littéraire ; leurs personnages sont donc

inspirés de leurs combats et de leurs discours. Le talent reconnu de Placoly, Césaire et Hugo est d'avoir été d'excellents orateurs. Or l'art oratoire suppose une mise en scène de la parole publique. Enfin, nous reviendrons sur la fonction du poète, qui éclaire le monde, mais qui peut parfois se montrer tyrannique en imposant sa vision du monde.

A. Du discours à la création

Hommes publics et politiques, les auteurs de notre corpus maîtrisaient la rhétorique. Leur talent discursif résultait sans doute de la qualité de leurs études littéraires, car ils ont en commun d'avoir étudié tous les trois les auteurs antiques. Observateurs de leur société, ils ont aiguisé leurs plumes très tôt au service d'idéaux politiques. Si drame il y avait, c'était avant tout celui du peuple, qu'il s'agisse du petit peuple français sous la Restauration ou du peuple martiniquais perdu dans les méandres d'une départementalisation au goût d'assimilation. C'est pourquoi, enrichis de leurs idéaux, ils ont tenté de créer des *exemplum* littéraires afin d'amoinrir la souffrance populaire, voire de soutenir les révoltes.

A. 1. De la dénonciation à l'action

Dans la *Lettre à Maurice Thorez*, Aimé Césaire donne sa démission au Parti Communiste Français en 1956. Il dénonce l'aveuglement du groupe politique face aux crimes du communisme stalinien, ainsi que l'absence d'engagement pour les Outremer. Ainsi, il affirme sa volonté de créer un nouveau parti en adéquation avec les réalités sociétales de la Martinique. Mais, Césaire le sait, obtenir davantage d'autonomie peut s'avérer dangereux, et donner naissance à des dérives totalitaires. Aussi s'inspire-t-il de l'exemple d'Haïti, première île à avoir acquis son indépendance par une révolution, qui fut menée par Toussaint Louverture. Après la mort de celui-ci, deux chefs se sont succédé à la tête de l'État : Dessalines, puis Christophe. Or, depuis le XIXe siècle, Haïti souffre. L'île est indépendante, certes, mais le

peuple se trouve en proie à des dirigeants totalitaires et corrompus.

Aimé Césaire attend que la Martinique obtienne une forme d'autonomie par l'État français. Cependant, la France ne cesse de repousser – dans le temps et dans le déni – les demandes du député adressées à l'Assemblée Nationale. Un état sourd aux revendications conduit la jeunesse antillaise à se révolter. C'est dans ce contexte qu'Aimé Césaire témoigne en faveur des accusés lors du procès de l'Ojam. Au lieu de discréditer leurs actions contre les forces de l'ordre, il place sur le banc des accusés l'État français :

Il y a eu dans cette attitude des jeunes, beaucoup de désespoir, beaucoup de déception. Ils ont longtemps attendu, et ils n'ont rien vu venir. On leur a fait des promesses qui n'ont pas été tenues.

En effet, depuis très longtemps, nous savons que le statut des départements d'outre-mer n'est pas très adéquat, qu'il ne permet pas de résoudre les immenses problèmes que confrontent ces petits pays.

Nous le savons depuis longtemps, on le sait dans les milieux gouvernementaux. On l'a dit au Parlement et on le répète sans cesse depuis 10 ans, on a parlé de réformes et jamais les réformes ne sont venues.⁴²⁴

Face à l'insistance du député martiniquais, la France octroie au conseil général un droit de consultation sur les textes de lois à soumettre au Parlement. Mais ce ne fut qu'un moyen de taire les accusations portées contre l'État. Ou, pour citer Aimé Césaire dans ce même procès : « ...vraiment cette réforme n'a été qu'une caricature de nos réformes. »⁴²⁵ Car le gouvernement ne prend pas en compte les remarques du conseil général. Or, dans *La Tragédie du roi Christophe*, on trouve une réplique à peu près similaire du personnage principal : « En sorte que la modification de la Constitution n'est qu'un moyen grossier de m'écarter du pouvoir sous couleur de me le confier ! »⁴²⁶ harangue-t-il Pétion, président mulâtre de Saint-Domingue. La couleur de peau est

424 DE LEPINE Edouard, « Témoignage d'Aimé Césaire au procès de l'Ojam, audience du 26 novembre 1963 au tribunal correctionnel de la Seine », in *Aimé Césaire, Écrits politiques, 1957-1971, Op. Cit.*, p. 188

425 *Ibid.*, p. 194

426 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe, Op. Cit.*, acte I scène 1, p. 21

essentielle au débat : Christophe se revendique comme « nègre » face à Pétion, président démocratique, qui veut imposer au roi d'Haïti sa façon de gouverner.

Dans ce duo, on retrouve la rivalité du conseil général face à la préfecture en Martinique. Le préfet, représentant du président de la République française, est un homme du gouvernement, à qui on a confié les pleins pouvoirs au début des années soixante. Le conseil général, quant à lui, est formé de Martiniquais, dont le rôle se limite simplement à être consultatif. Or une telle impuissance face à la souveraineté d'un état amène le peuple à se révolter - et à se retrouver sur le banc des accusés, comme ces jeunes révolutionnaires. Après tout, Christophe meurt tandis que les troupes de Pétion envahissent – de nouveau – Haïti. Il est vrai qu'il s'agit d'une mise en scène de la victoire de la démocratie sur la tyrannie. Mais cette victoire peut se lire autrement : il s'agit de celle d'un gouvernement autoritaire – sous l'apparence démocrate – qui tente de s'affranchir de celui-ci.

Certes, Haïti n'est plus une colonie française. Cependant, les navires coloniaux sont encore amarrés aux ports :

PREMIER CITOYEN

C'est étonnant quand même, ce bateau qui depuis deux mois se présente périodiquement à l'entrée du port et auquel on refuse le droit d'entrer.

HUGONIN

[...] Traduction libre : c'est le bateau du roi de France !⁴²⁷

Les colons mis à la porte n'attendent qu'une occasion pour s'emparer de nouveau de l'île. Devant la menace, Christophe doit guider son peuple vers l'émancipation totale. Ses tirades font écho aux discours d'Aimé Césaire.

Observons le tableau suivant :

Sujets	Aimé Césaire	Christophe
Les	...nous, hommes de couleur, en ce moment précis de l'évolution historique, avons, dans notre conscience, pris possession de	de noms de gloire je veux couvrir vos noms d'esclaves/ de noms d'orgueil nos noms d'infamie,

⁴²⁷ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 25

projets	tout le champ de notre singularité et que nous sommes prêts à assumer sur tous les plans et dans tous les domaines les responsabilités qui découlent de cette prise de conscience. ⁴²⁸	de noms de rachat nos noms d'orphelin ! C'est d'une nouvelle naissance, Messieurs, qu'il s'agit ! ⁴²⁹
L'unité	Nous voulons que nos sociétés s'élèvent à un degré supérieur de développement [...] sans que rien d'extérieur vienne gauchir cette croissance, ou l'altérer ou la compromettre. ⁴³⁰	J'espère [que Pétion] comprendra que le moment est venu d'en finir avec nos querelles pour édifier ce pays et unir ce peuple contre un danger plus proche qu'on ne suppose et qui menacerait jusqu'à son existence même ! ⁴³¹
Le statut du territoire	La Constitution a les mérites et les défauts que vous savez, mais en tout cas la Constitution a prévu le changement de statut. ⁴³²	... je vous le dis tout net : le changement apporté à la Constitution par le Sénat constitue une mesure de défiance contre moi, contre ma personne... ⁴³³

Dans ce tableau non exhaustif, le relevé suit une progression logique, de l'idée – voire l'idéologie – à sa mise en place. Césaire/ Christophe aspire à relever leur peuple du joug de l'esclavage, qui les a placés en soumission au colon blanc. La question de la dignité, la reconquête de soi-même assumant les affres du passé et la renaissance forment des leitmotivs chez les deux hommes. En outre, ils revendiquent tous deux – osons le dire – leur négritude. Ce n'est plus à démontrer chez Césaire. Quant à Christophe, il fait front à Piéton dans toute sa « négreur », comme dans la scène 1 de l'acte I, mais aussi à la scène 7 du même acte, dans un nous inclusif : « Nous seuls, Madame, vous m'entendez, nous seuls, les nègres ! »⁴³⁴ Et enfin lorsqu'il convoque l'Afrique pour devenir sa tombe, tel un retour

428 DE LEPINE Edouard, « Lettre à Maurice Thorez », in *Aimé Césaire, Écrits politiques, 1935-1956, Op. Cit.*, p. 389

429 CESAIRE, *La Tragédie du roi Christophe*, acte I scène 3, *Op. Cit.*, p. 37

430 *Ibid.*, p. 391

431 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, acte I scène 6, *Op. Cit.*, p. 46

432 DE LEPINE Edouard, « Témoignage d'Aimé Césaire au procès de l'Ojam, audience du 26 novembre 1963 au tribunal correctionnel de la Seine », in *Aimé Césaire, Écrits politiques, 1957-1971, Op. Cit.*, p. 191

433 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, acte I scène 1, *Op. Cit.*, p. 20

434 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte I scène 7, p. 59

à la terre maternelle, dans la scène 7 de l'acte III.

Ils partagent comme objectif d'unir un peuple. Chez Césaire, il ne s'agit pas seulement du peuple martiniquais, mais de l'ensemble des peuples noirs, les Antillais en assumant leurs liens avec l'Afrique, projet énoncé dans le concept de la Négritude. Christophe lui tente de rallier Saint-Domingue à Haïti, pour mieux lutter contre la domination européenne. Christophe échoue ; mais Césaire poursuivra toute sa vie l'objectif de relier les peuples noirs entre eux, en maintenant un lien avec l'Afrique.

Enfin, la dernière ligne n'offre pas un parallèle de même niveau : Césaire, dans son témoignage, évoque la possibilité d'offrir à la Martinique davantage d'autonomie en changeant la Constitution française, possibilité aux perspectives réjouissantes pour l'auteur, alors que dans *La Tragédie*, cette modification a déjà été effectuée en défaveur du monarque. Pétion, dépositaire de ce changement, le justifie ainsi : « ... il ne vous échappera pas non plus que pour un peuple qui vient de subir Dessalines, le danger le plus redoutable s'appelle d'un nom : la tyrannie. »⁴³⁵ D'après le président, ôter les pleins pouvoirs au chef d'Haïti garantit la sécurité du peuple, qui ne risque pas de se trouver victime d'un nouveau dictateur.

Or, l'auteur condamne Pétion autant que Christophe : le premier, représentant le gouvernement français, est un personnage trop proche des anciens colonisateurs. On l'observe dans sa réplique au racisme implicite : « A vouloir scruter le lait frais de trop près, on finit par y découvrir des poils noirs ! »⁴³⁶ Le « lait frais » en question symbolise le pouvoir pétionien que vient gâcher l'ambition christophienne nègre et poilue – renvoyant à l'image exploitée pendant l'esclavage de sous-homme, souvent comparé au singe.

Dans ce cas, pourquoi condamner Christophe ? Après tout, Césaire lui-même affirme que l'indépendance ne peut se gagner qu'à la force des bras, comme son personnage. Mais le monarque,

435 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, acte I scène 1, *Op. Cit.*, p. 20

436 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, acte I scène 1, *Op. Cit.*, p. 19

au fil de la pièce, ressemble étrangement au gouvernement stalinien. Le communisme russe embrigadait le peuple entier, soumettait celui-ci à la construction effrénée de bâtiments et tuait quiconque osait s'opposer à lui. Christophe veut « édifier le peuple », et pour cela il met en place un hymne national dont le rhum devient le symbole, il demande à chaque citoyen de participer à la construction de la citadelle, édifice qui montrera la grandeur de Christophe – et du peuple, prétend-il - au reste du monde, et surtout des anciens colons ; mais, surtout, il tue tous ceux qui osent critiquer sa manière de gouverner.

La Tragédie du roi Christophe a donc une double fonction : raviver la mémoire des victimes de régimes totalitaires, telles que celles du gouvernement stalinien, et servir de contre-exemple à l'obtention d'une indépendance trop rapide, qui conduirait les chefs à imposer leurs lois pour garantir le maintien de cette liberté. Aimé Césaire, en créant le personnage de Christophe, lui a prêté ses combats, mais aussi ses inquiétudes quant à l'avenir des départements d'Outre-mer : Aimé Césaire a tenu les propos suivants devant l'Assemblée Nationale :

En conclusion, mesdames, messieurs, je voudrais vous rappeler que c'est nous qui avons demandé que la Martinique, la Guadeloupe et la Réunion fussent transformés en départements français, ce que l'on a appelé – à tort, je crois – l'assimilation.
[...] mais je vous dis que l'assimilation que vous nous offrez aujourd'hui n'est qu'une caricature de celle que vous nous avez demandée.⁴³⁷

Quelques années plus tard, Christophe s'indigne auprès de Pétion :

Tonnerre ! Un pouvoir sans croûte ni mie, une rognure, une râclure de pouvoir, voilà ce que vous m'offrez, Pétion, au nom de la République !⁴³⁸

Comment ne pas ressentir l'expérience du député Césaire

437 CESAIRE Aimé, « Intervention à l'Assemblée Nationale, 2^e séance du 4 mai 1948 », in *Aimé Césaire, écrits politiques, 1935-1956*, par DE LEPINE Edouard, Op. Cit., p. 162

438 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 1, p. 20

dans les discours de son héros haïtien ?

A. 2. Le théâtre bienveillant

Victor Hugo, blessé dans son orgueil par la censure de sa pièce *Marion de Lorme*, revient à l'écriture d'une nouvelle œuvre dramaturgique dès la fin août 1829, qui sera *Hernani*. Or, à partir du 9 août 1829, un nouveau ministère se met en place sous Charles X. Le roi confie à Jules de Polignac cette tâche, en le nommant à la fois président du Conseil et ministre des Affaires étrangères. Or, le royaliste profite de ses nouvelles fonctions pour offrir les différents ministères à ses amis politiques, tels que La Bourdonnaye, incarnant la Terreur blanche, qui devient ministre de l'Intérieur, et le maréchal comte de Bourmont au ministère de la Guerre.

Face à ce gouvernement ultraroyaliste, l'opposition s'organise dans la presse. Le journal *Le Globe*, fondé par Paul-François Dubois et Pierre Leroux en septembre 1824 aux accents libéraux, dénonce un gouvernement injustement nommé. Ainsi la manœuvre politique des royalistes éclate au grand jour.

La décision de Charles X de refonder le gouvernement sera à l'origine des Trois glorieuses de juillet 1830, où le peuple dressera une première fois des barricades dans Paris pour marquer son désaccord avec la politique du pays.

Dans ce chaos politique, où la monarchie absolue menace d'émerger de nouveau, Victor Hugo écrit *Hernani*. En 1829, la sympathie politique de l'auteur s'exprime envers le roi Charles X. Il changera de bord plus tard. Conscient des décisions du roi et des bouleversements du pays, la pièce laisse entendre des conseils que l'auteur prodigue au roi. En effet, « Carlos » est le patronyme espagnol de « Charles », roi d'Espagne dans l'œuvre. Rappelons que Victor Hugo a choisi ce cadre étranger pour éviter une nouvelle censure.

Don Carlos est un roi, au départ, qui poursuit deux quêtes : Hernani, le chef des rebelles, qu'il veut capturer, et Dona Sol, la

jeune pucelle qu'il désire. Se met en place une forme de course-poursuite selon le schéma suivant dans les quatre premiers actes : Dona Sol attend toujours Hernani dans les différents lieux où elle se trouve ; le rebelle la retrouve, puis Don Carlos apparaît. Ces situations ne confèrent pas au roi une stature de souverain. Il ressemble davantage à un personnage de comédie – ou de boulevard ! -, surtout lorsqu'il est forcé de se cacher dans l'armoire à la scène 2 de l'acte I.

Cependant, le personnage évolue à un moment décisif : dans la scène 4 de l'acte IV, il apprend son couronnement comme empereur d'Allemagne. Il abandonne alors ses quêtes précédentes pour une nouvelle : être un grand seigneur. Pour Don Carlos, cela signifie faire preuve d'une grandeur d'âme. Résolution qu'il applique dans la même scène, en annulant le bannissement de Hernani et en lui offrant la main de Dona Sol.

Cette volonté de devenir un monarque exemplaire est développée dans le monologue de la scène 2 de l'acte IV. Ce discours s'avère révélateur des ambitions du roi dès le premier vers, car il s'adresse à Charlemagne, devant son tombeau : « Charlemagne, pardon ! »⁴³⁹

Don Carlos se montre humble devant la sépulture de l'ancien empereur, et bat sa coulpe. L'empereur médiéval incarne pour Hugo l'exemple que tout monarque devrait suivre. C'est là le premier conseil adressé à Charles X. Il poursuit en rappelant l'ordre féodal de la société : « Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet. »⁴⁴⁰ L'auteur précise plus loin l'identité de ces chefs : l'empereur et le pape⁴⁴¹. Ce rappel hiérarchique, répété à plusieurs reprises, est destiné au roi de France, qui n'a pas le statut d'empereur. En tant que simple monarque, il doit donc répondre de ses actes à l'empereur et au pape. Or, l'empereur en question est, de manière implicite, Napoléon, auquel Victor Hugo voue une grande admiration. Ainsi cette référence place le roi de

439 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte IV scène 2, v. 1433, p. 123

440 *Ibid.*, v. 1444, p. 124

441 *Ibid.*, v. 1461, p. 124

France en-dessous de l'ex empereur, car ses vertus et ses conquêtes n'équivalent pas celles de Napoléon.

Hugo compare même l'association des deux fonctions à celle de Dieu : « Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur. »⁴⁴² Il ne s'agit pas d'un blasphème pour Hugo, car si le pape est le représentant de Dieu sur terre et le chef de l'Église catholique, l'empereur dirige son armée. Il souligne la lignée des empereurs et des papes, en nommant les premiers de chaque : Pierre et César. On notera cependant que César a combattu les Chrétiens d'Israël, dont Pierre, d'après la *Bible de Jérusalem*, et que César n'était pas un empereur : le premier à avoir porté ce titre à Rome fut Auguste, César étant désigné comme « dictateur à vie ». Peut-être cette association hugolienne entre deux adversaires traduit-elle l'espoir de réconcilier la France avec l'Église. En tout cas, elle tient son rôle de rappel à l'ordre.

Puis Victor Hugo, à travers Don Carlos, avertit Charles X des risques qu'il encourt :

... - Rois ! Regardez en bas !
- Ah ! Le peuple ! - océan ! - onde sans cesse émue !
Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue !
Vague qui broie un trône et berce un tombeau !
Miroir où rarement un roi se voit en beau !⁴⁴³

L'apostrophe aux rois s'adresse directement à Charles X. Mais sans doute pour éviter la censure Hugo a-t-il choisi le pluriel. L'auteur craignait tant l'interdiction de sa pièce qu'il a même supprimé les vers 1525 à 1536 dans l'édition originale. Le public ignorait donc le destinataire de ce passage. L'instinct de l'auteur fut de bon augure, car la métaphore de la mer en mouvement pour désigner la colère du peuple face à leurs monarques aurait pu déranger les royalistes. Figure de style d'autant plus troublante qu'elle évoque un paradoxe populaire : parvenir à déchoir un roi – voire le décapiter comme Louis XVI – pour mieux le louer une fois qu'il est mort. Ce peuple devient

442 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, v. 1480, p. 125

443 *Ibid.*, v. 1536 à 1540, p. 127

donc un « miroir » inversé du roi. Don Carlos/Victor Hugo explique la raison de ce mécontentement :

Apprends-moi tes secrets de vaincre et de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner !
- N'est-ce pas ?⁴⁴⁴

L'auteur remet en question la volonté de toute-puissance du roi, par deux éléments. Tout d'abord, l'impératif confère aux propos de Carlos une prière adressée à Charlemagne, dans laquelle il supplie l'empereur de le conforter dans ses décisions totalitaires. Car, devant ce tombeau, Don Carlos perd ses certitudes, et c'est un monarque désemparé qui se dévoile.

Ainsi Victor Hugo met-il en garde Charles X, dont la décision de laisser à Jules de Polignac le soin de refonder le gouvernement peut provoquer des troubles chez le peuple, à cause des ministres ultras. Les mois suivants donnent raison au chef de file du romantisme, à un point près : devant la colère des Français, Charles X, en 1830, tente de nouvelles nominations au gouvernement, concernant des monarchistes constitutionnels. Mais le pays étant dans un tel désarroi que cet essai réconciliateur n'aboutit pas, car il n'est pas entendu à temps. Le monarque sera déchu cette même année 1830.

A. 3. Un héros exemplaire ?

L'exemplarité est synonyme de modèle à suivre. Dans la revue *Tranchées* du Groupe Révolution Socialiste, Placolty fait appel aux états indépendants de la Caraïbe comme exemples contre les déviances de la société martiniquaise.

La seule chose que j'espère en Haïti (pas celle des Duvalier, mais bien celle où la négaille pour la première fois se mit debout), lorsqu'on lui fera parcourir à cheval les routes des Dessalines et des Christophe, et s'il consent à prêter l'oreille aux rumeurs qui lui parviendront des sierras toutes proches (Cuba), il apprenne à connaître le sens des mots HONNEUR et RESPECT.[...] l'honneur et le respect que l'on doit aux nègres dans son combat centenaire, comme tous les représentants du féodalisme,

444 HUGO Victor Hugo, *Hernani*, *Op. Cit.*, v. 1571-1572, p. 128

du nationalisme-bourgeois, du racisme, de
l'obscurantisme et des impérialismes.⁴⁴⁵

Dans cet extrait, on constate que deux îles sont convoquées : Haïti et Cuba. En tant que leader de la IV^e Internationale Communiste, ses idéaux politiques le rapprochent de Fidel Castro, qui a su libérer Cuba de l'emprise nord-américaine. Quant à Haïti, elle incarne l'espérance des Caribéens d'accéder à l'indépendance. Cependant, il serait faux de considérer que Placolý a une vision utopique de ces états. En effet, il a voyagé à plusieurs reprises dans la Caraïbe, et surtout à Cuba, où il a pu notamment éditer pour la première fois sa pièce *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, grâce à la maison d'édition « Casa de las Americas ».

Dans cette lettre à Aimé Césaire, il aborde déjà les thèmes qu'il développera dans son œuvre. Et qu'elle soit une réponse au député-maire ne fait aucun doute : Placolý évoque déjà les deux héros de l'indépendance, Dessalines et Christophe, et réemploie l'image de Césaire : « la négraille [qui] pour la première fois se mit debout. » que l'on trouve dans le *Cahier d'un retour au pays natal* :

Et elle est debout la négraille

la négraille assise
Inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont...⁴⁴⁶

Sept ans plus tard, Vincent Placolý partage sa vision de l'indépendance haïtienne avec *Dessalines*. Dans ce texte, l'empereur devient le reflet des réflexions de l'auteur, sous trois aspects. Tout d'abord, Jacques Dessalines s'inscrit dans la tradition du héros tragique. Mais il est davantage ancré dans une ouverture panaméricaine au niveau de la politique qu'il souhaite

445 PLACOLY Vincent, « Lettre à Aimé Césaire », le 14 février 1976, publiée dans la Revue Socialiste n°112, in *Tranchées*, numéro hors-série spécial Vincent Placolý, janvier 1993

446 CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, 1939, in *La Poésie*, éditions du Seuil, février 1994, p. 54

mener. Cette ouverture lui confère une modernité car il affirme sa mondialité.

A.3.1. *Un héros tragique*

Le tragique naît au départ du fait que l'homme ne se satisfait pas de l'existence qui lui est donnée : il n'y trouve que vérités partielles ou mensonge et illusion. [...] Aussi le héros tragique [...] cherche-t-il à se révolter. Passant de sujet souffrant à sujet agissant, il entend s'affirmer dans le présent d'une action, fût-elle désespérée, et veut mériter par un pacte libre sa grâce ou sa mort.⁴⁴⁷

Dessalines ne cesse d'agir : dans l'acte I, il retourne au combat sans hésitation ; dans l'acte II, il écoute les doléances de son peuple rapportées par Germain – ce qui coûtera la vie du personnage – et dans l'acte III, il s'élançe seul face à ses ennemis, Pétion et Christophe. Mais chaque action répond à une attaque, d'où l'image du « sujet souffrant ». En effet, dans l'acte I, il veut empêcher les Occidentaux de s'emparer de nouveau d'Haïti :

CHRISTOPHE

Il n'y a plus de temps. C'est la guerre, toujours. Souvenez-vous : notre pays ne peut survivre qu'en criant aux armes de six mois en six mois.

PETION

C'est bien de survivre qu'il s'agit. Les États-Unis, l'Angleterre et l'Espagne, augmentant par bateaux entiers les restes déchiquetés de l'artillerie française, ont transformé cette ville en une monstrueuse tortue de fer et de mitraille.⁴⁴⁸

Dessalines analyse la situation avec discernement : malgré la déclaration de l'indépendance d'Haïti, le combat n'est pas terminé tant que les colons siègent dans les ports de l'île.

La dimension tragique du personnage naît lorsque, enfin couronné empereur, il poursuit son idéal de liberté contre les colonisateurs, allant condamner toute personne trop familière avec les anciens ennemis :

GERMAIN

Supplique du trésorier Noblet pour le recouvrement de ses biens.

447 BERETTA Alain, *Le tragique*, collection réseau genres/registres, édition ellipses, Paris, 2000

448 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 4, p.14

DESSALINES

J'avais jeté l'anathème sur la France et ses ressortissants.

GERMAIN

Il fait valoir que, dévoué à la cause de notre race, il mérite le nom de notre peuple.

DESSALINES

Sa peau ressemble à l'uniforme de la trahison.

GERMAIN

Il n'est pas étranger. Né en Haïti, notre sol est sa nation.

DESSALINES

Il est né à Saint-Domingue. Notre révolution a fait de lui le fils des exploitants d'hier... Lorsqu'un étranger se fixe dans une contrée autre que la sienne, et que cette contrée vient d'être la proie des horreurs de la guerre civile, cet étranger-là se trouve tenu d'en subir les conséquences. Voilà ce que j'ai dit.⁴⁴⁹

L'action incessante permet au héros de s'ancrer dans le présent. Mais ses décisions dérangent, comme celle qui statue du sort de Noblet. Dès lors, au lieu de bénéficier de la grâce de ses sujets, la mort le guette, incarnée par Pétion. Par conséquent, Dessalines ne représente pas un idéal pour ses sujets ; néanmoins, par sa volonté d'alliance avec des états d'Amérique du sud, il prolonge la réflexion politique post-coloniale.

A. 3. 2. *Les alliances*

Dessalines appartient à la compréhension originelle de notre monde, que partageaient à la fois Washington et Marti de l'unité historique des deux hémisphères (Amérique du sud-Amérique du nord). N'oublions pas que de nombreux Haïtiens participèrent, les armes à la main, à la fondation des États-Unis d'Amérique, ainsi qu'à la révolution vénézuélienne, sous le drapeau de Miranda. Il me semble qu'il faut chercher là les véritables vertus de notre civilisation. [...] Le génie de Dessalines, vois-tu, réside en cela : comment un nègre, dont les origines sont obscures, esclave, marron, analphabète de surcroît, a pu concevoir la cohérence de son monde et trouver les moyens qu'il fallait pour la réalisation des exigences de son histoire.⁴⁵⁰

Vincent Placolý réaffirme ici que l'identité antillaise doit se construire non pas par le retour aux racines africaines, ainsi que le préconisait Aimé Césaire, mais dans une perspective

449 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte II scène 5

450 « Vincent Placolý, Lauréat du prix de la Casa de Las Americas », entretien du 6 octobre 1983, publié dans la Revue Socialiste n°106, *Tranchées*, numéro hors-série spécial Vincent Placolý, janvier 1993

américano-caribéenne. Son personnage de Dessalines lui permet de rappeler l'implication des Caribéens dans l'Histoire sud-américaine :

DESSALINES

Boisrond, [...] fais partir par le premier courrier pour Cuba, à Miranda qui s'y trouve, le message de notre amitié.

PETION

Les États-Unis, l'Angleterre et l'Espagne rechigneront une alliance trop ouverte avec les forces rebelles du Vénézuélien ; et d'ici qu'ils la prennent pour une déclaration de guerre...⁴⁵¹

Dans ce court dialogue, Miranda apparaît comme le chef des rebelles, prêt à conquérir sa liberté contre les colons par les armes, à l'image d'Haïti. Le séjour du Vénézuélien à Cuba résonne comme un hommage à cette autre île indépendante. Mais Pétion se montre frileux. Il préférerait négocier avec les Occidentaux plutôt que de leur déclarer ouvertement une nouvelle guerre. En cela, le chef des armées haïtiennes est inspiré d'Aimé Césaire, qui a préféré la Départementalisation à l'indépendance de la Martinique. Plus qu'un argument théâtral, l'Histoire confirme l'engagement d'Haïti aux côtés des Vénézuéliens. Dessalines devient alors un double de l'auteur, pour qui l'Amérique du sud offre une perspective d'avenir aux îles de la Caraïbe.

A. 3. 3. *Dessalines, un humaniste ?*

Le personnage de Dessalines est paradoxal : à la fois assoiffé de liberté et de sang, analphabète et empereur, et enfin, totalitaire et humaniste. Observons ce dernier point. Le héros haïtien n'accorde aucun répit à son peuple tant que celui-ci ne sera pas totalement libéré du joug colonial, quitte à condamner ses propres partisans. Cependant, il incarne une nouvelle conscience : celle d'appartenir au monde. Mais la construction de cette pensée a une logique inversée. Dans l'acte I, l'empereur

451 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 6, p.19

affirme une idée de manière absolue, faisant presque de celle-ci un dogme : « Nous sommes toute l'humanité. »⁴⁵²

Ce « Nous » inclut seulement les Haïtiens, et exclut le reste du monde. Ainsi Haïti incarne-t-elle par son Histoire celle du monde. Cette première image, très forte, sera reprise de manière plus nuancée. A commencer par Pétion : « Au regard de l'humanité, nous ne sommes pas rien. »⁴⁵³

Par rapport à l'affirmation initiale, la phrase présente deux modifications. La première est que le général ne s'inclut pas dans l'humanité, puisqu'elle devient observatrice des événements en Haïti. La seconde est que Pétion manque d'assurance, par l'emploi de la négation : « nous ne sommes pas rien » n'est pas ici la paraphrase de « nous sommes tout » ; elle affirme davantage que leurs actes sont pris en considération par le reste du monde. Cette nuance est significative quand on sait que Pétion cherche à reconstruire son pays – et lui-même – par des alliances avec les anciens esclavagistes. Il ne peut exister par lui-même, seulement attendre l'approbation de l'autre.

Comme en écho à cette déclaration, Dessalines dit à Germain un peu plus loin : « Il n'y a plus de races dans le monde que je connais ; nous sommes des êtres humains... »⁴⁵⁴

En comparant cette phrase à l'affirmation de départ, ce propos reflète l'acceptation de Dessalines non plus de s'affirmer contre le reste du monde, mais d'inscrire son peuple dans l'espèce humaine. Le combat à mener désormais est d'affirmer son existence et son appartenance à l'humanité, comme reconquête de soi après la déshumanisation dont ces anciens esclaves furent victimes.

Malgré les travers de l'empereur dans la lutte pour la conquête d'une libération absolue du passé esclavagiste, Dessalines incarne un exemple pour l'auteur, pour Cuba aussi,

452 *Ibid.*, acte I scène 4, p. 15

453 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte II scène 3, p.38

454 *Ibid.*, acte II scène 5, p. 43

puisqu'il son texte y a été auréolé, et de manière plus générale pour ceux qui ont soif de justice :

Retrouver en nous-mêmes la force d'agir, aussi simple que cela paraisse en le disant, est la seule chose importante dont nous avons besoin aujourd'hui. Où tirer cette force, sinon de la froide considération de ce que nous sommes devenus. Il est nécessaire de tirer de notre histoire les moyens de notre grandeur métaphysique. Il n'y a de grandeur qu'agissante et révolutionnaire...⁴⁵⁵

B. Se mettre en scène

La mise en scène de la parole est l'un des aspects du discours oratoire. Par définition, cet art consiste à convaincre et persuader par la parole. Dans l'Antiquité, les politiciens furent les premiers à s'y exercer, puis l'art dramatique s'est emparé de cette forme. Une fois de plus, théâtre et politique s'entremêlent. Encore faut-il déterminer si les discours politiques tiennent de la dramaturgie ou si le théâtre est le lieu d'expression du discours oratoire. Nous ne disposons pas de documents filmés sur les prises de parole de Vincent Placolý ; nous essaierons donc de palier à ce manque par l'oralité dans ses articles. Quant à Aimé Césaire et Victor Hugo, leurs discours à l'Assemblée Nationale nous serviront d'éléments comparatifs aux propos de leurs personnages. Dans un premier temps, il s'agira d'analyser la structure des tirades, afin de vérifier leur appartenance à l'art oratoire. Les didascalies permettent au lecteur de visualiser la mise en scène du propos ; il faudra donc les analyser également. Ces éléments nous aideront à répondre au questionnement de départ, en analysant davantage quelques discours de nos auteurs.

B. 1. Les tirades

L'analyse portera sur trois extraits : la tirade de Caliban dans *Une tempête* à la scène 5 de l'acte III, celle de Ruy Blas dans la pièce éponyme à la scène 2 de l'acte III et celle de Dessalines à l'acte II scène 5. Cette analyse suivra les étapes d'un discours

455 PLACOLY Vincent, « Contre le misérabilisme en littérature », le 25 février 1978, publié dans la Revue Socialiste n°201, *Tranchées*, numéro hors-série spécial Vincent Placolý, janvier 1993

oratoire.

Plan	<i>Une Tempête</i>	<i>Ruy Blas</i>	<i>Dessalines ou la passion de l'indépendance</i>
Exorde	Il faut que tu comprennes, Prospero...	Bon appétit ! Messieurs ! (v. 1058)	Ils disent aussi que cette tête-là est vide, je sais.
Thèse	des années j'ai accepté/ tout accepté/ [...] Mais maintenant c'est fini !	Vous choisissez [...]/ L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure ! Donc vous n'avez pas ici d'autres intérêts que d'emplir votre poche et vous enfuir après ! (v. 1061 à 1064)	Notre dignité, voilà ce qu'ils veulent, tous ceux pour qui l'histoire d'Haïti se compterait, s'ils pouvaient, à la hauteur de sacs d'or qu'ils empilent, je le sais, dans les banques de New York, de Londres, de Kingston...
Première partie	Prospero, tu es un grand illusionniste	L'Europe, qui vous hait, vous regarde en riant. (v. 1076)	Notre café, notre sucre et notre coton, ils en demandent le prix qu'ils veulent.
Deuxième partie	Et je sais qu'un jour mon poing nu [...] suffira pour écraser ton monde	Le peuple, [...] / Portant sa charge énorme et sous laquelle il ploie/ Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos	Est-ce qu'ils viendraient m'apprendre à moi la dose de génie qu'il convient de nous administrer, population de nègres sans exemple ?

		filles de joie... (v. 1092 à 1094)	
Troisième partie	(Aucune)	Tout se fait par intrigue et rien par loyauté. / L'Espagne est un égout où vient l'impureté/ De toute nation. (v. 1106 à 1109)	(Aucune)
Réfutation	A propos, tu as une occasion d'en finir...	(Aucune)	et ce n'est pas demain que la mauvaise herbe poussera devant ma porte !

<p style="text-align: center;">Péroraison</p>	<p>Ta vocation est de m'emmerder</p>	<p>- Voilà - L'Europe, hélas ! Écrase du talon/ Ce pays qui fut pourpre et n'est plus que haillon !...</p> <p>(v. 1131-1132)</p> <p>Et vous vous disputez à qui prendra le reste ! ...</p> <p>(v. 1134)</p> <p>-Charles Quint ! Dans ces temps d'opprobre et de terreur, / Que fais-tu dans ta tombe, ô puissant empereur ?</p> <p>(v. 1139-1140)</p>	<p>Ma mère, la terre haïtienne, féconde en ses menstrues, méconnaît la ruse et le courbaril des complots. Elle tourne autour de moi. C'est le monde de demain, dont nous avons commencé de tracer les lignes !</p>
--	--------------------------------------	---	--

D'après ce tableau, la structure des tirades suit à peu près le modèle du discours oratoire. On constate que chacun d'eux commence par un vocatif, un appel d'attention, pour le destinataire : Prospero, les conseillers royaux et les anciens colons. Il ne faudrait pas oublier que le destinataire ultime est le public. Dans ce cas, le discours sert à la fois à l'intrigue, mais aussi à engager une réflexion avec les spectateurs. Dès lors, le discours dramatique devient politique - car il s'adresse - au sens étymologique du terme, à la cité. La thèse des trois personnages partage le même concept : celui de la réparation : réparation morale et identitaire chez Caliban, auxquelles s'ajoute la réparation financière pour Dessalines ; réparation morale et financière chez Ruy Blas. Néanmoins, le développement diffère dans son organisation : deux parties seulement chez Placoly et Césaire, quand on en délimite trois chez Hugo. Cette différence tient peut-être de leur époque. En effet, au XIXe siècle, même si la dramaturgie tourne le dos au classicisme pour proposer de nouvelles règles, les techniques de style telles que l'art oratoire sont encore en vigueur. La littérature, surtout après la Deuxième Guerre Mondiale, n'a plus la même substance qu'un siècle auparavant. C'est sans doute pour cela qu'une divergence structurelle apparaît.

Mais on peut aussi l'expliquer par le contenu des propos des personnages : Dessalines et Caliban refusent tout compromis avec le dominant ; leur seule perspective, leur objectif absolu, est un avenir sans chaîne. Dessalines est celui qui affirme le plus ce positionnement de guide pour garantir l'avenir de son peuple. Ruy Blas, en revanche, critique la faiblesse de son roi qui « Courbe son front pensif sur l'empire croule ! » (v.1130) – donc inactif et résigné – pour mieux faire appel à la mémoire de feu Charles Quint, qu'il considère comme un « géant » (v. 1153), reflet du jugement européen. Le discours du valet est ici emplis de nostalgie, à l'image de celle de Victor Hugo envers Napoléon. Mais c'est aussi une référence à *Hernani*, où Don Carlos - Charles Quint – montre les premiers signes d'un empereur juste et sage.

Les conclusions des tirades n'ouvrent pas le discours de la même manière : Ruy Blas regrette un empereur décédé ; mais Caliban offre une alternative à Prospero, qu'il lui sait impossible : celle de quitter l'île et, par conséquent, libérer l'esclave. On peut considérer cette proposition comme une

réfutation, car elle absoudrait la relation dominant/dominé entre les personnages - le discours de Caliban s'annulerait si Prospero envisageait cette possibilité. Quant à Dessalines, seul le travail ouvrira les routes de l'avenir, alimenté par une volonté de fer. Victor Hugo opte pour le lieu commun du « c'était mieux avant » ; la tirade de Ruy Blas, hormis la portée européenne du discours, n'offre pas d'originalité au niveau de la réflexion. Mais Caliban renverse le discours : il était le dominé dans le passé, mais prend le dessus sur son maître par un subtil avilissement de celui-ci : Prospero est tellement dépendant de Caliban qu'il devient un « vieil intoxiqué ». C'est le premier retournement de situation dans la pièce, qui se poursuivra jusqu'à la prise totale du pouvoir par Caliban. Dessalines ouvre la réflexion, non plus dans un contexte de domination, mais en nous questionnant sur la possibilité d'un système qui permettrait à toutes les Antilles d'être indépendantes.

B. 2. Les didascalies

Anne Ubersfeld propose la conclusion suivant à propos des signes au théâtre :

Chaque moment de l'histoire, chaque représentation nouvelle reconstruit P⁴⁵⁶ comme un référent nouveau à T⁴⁵⁷, comme un nouveau « réel » référentiel (nécessairement quelque peu décalé), avec un référent second r⁴⁵⁸ différent, dans la mesure où ce référent r est *actuel* (en fonction du moment précis, *hic et nunc*), de la représentation.

On comprend ainsi comment et pourquoi le théâtre (même le théâtre pittoresque ou psychologique) est une pratique idéologique, et même, le plus souvent, très concrètement politique.⁴⁵⁹

Dans son analyse, la tension entre texte et représentation se dissout au profit d'un art politique. Le théâtre serait un renouvellement incessant dans sa pratique, se mettant continuellement à jour dans sa contemporanéité. Les didascalies de nos œuvres, prémices de la mise en scène, nous invitent-elles à une lecture politique des textes ?

Dans *La tragédie du roi Christophe*, l'acte I commence par une indication de l'auteur : « Tout ce premier acte est en style bouffon et parodique, où le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures

456 P = Ensemble des signes de la représentation

457 T = Ensemble des signes textuels

458 Référent de T

459 UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, collection Lettres Sup, éditions Belin, 1996, p. 29

d'éclair.»⁴⁶⁰ D'après ces recommandations, le premier acte serait essentiellement comique, ponctué de répliques plus intenses d'un point de vue dramatique. Le lecteur est conditionné pour une approche comique du texte. Mais la première scène remet cette lecture en cause, car le dialogue entre Pétion et Christophe ne paraît ni bouffon, ni parodique. Quant aux « déchirures d'éclair », elles ne semblent pas présentes à ce moment-là. Seule la dernière didascalie appelle à cet effet : « (*Ton terrible, contrastant avec la détente précédente.*) »⁴⁶¹ Cette intervention qui clôt la première scène contraste avec l'échange entre les deux chefs : Christophe affronte Pétion, lui reprochant de ne lui laisser qu'une moitié de gouvernement ; il est donc difficile pour un lecteur d'imaginer un ton de « détente » dans un tel combat oratoire. Cependant, cette didascalie introduit la dernière réplique de Christophe : « Pour le reste (*il tire son épée et la brandit*), mon épée et mon droit ! »⁴⁶² L'emphase justifie le « ton terrible », nécessaire à Christophe car il affirme ici sa position de monarque et se montre prêt au combat contre Saint-Domingue par la sortie de l'épée.

On observe également un changement de ton dans la deuxième scène : nous sommes à l'extérieur du palais, au milieu du peuple. Vastey, le secrétaire du roi, fait son entrée pour disperser les badauds qui parlaient du bateau français toujours amarré à Port-au-Prince. Le Premier Citoyen interpelle le notable pour lui demander conseil sur la position à tenir face à ce retour voulu des esclavagistes. La didascalie précédant la réponse de Vastey indique : « *haussant le ton et comme haranguant la foule.* »⁴⁶³ L'amplification de la voix montre que Vastey s'adresse à tous les citoyens, et qu'il les encourage à s'affirmer comme peuple indépendant. « (*A ce moment, Christophe apparaît, à cheval, parmi un brillant état-major.*) »⁴⁶⁴ La « déchirure d'éclair » introduisant un « ton sérieux » illumine la scène par ce « brillant état-major ». L'adjectif brillant, en effet, nous renvoie à deux images : soit il qualifie la luminosité produite par les costumes, auquel cas la scène s'illuminerait comme par un éclair, soit il fait référence à l'intelligence de ses membres. A

460 CESAIRE Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I, p.18

461 *Ibid.*, acte I scène 1, p. 23

462 *Ibid.*, p. 23

463 CESAIRE Aimé, *La tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 28

464 *Ibid.*, Op. Cit., acte I, scène 2, p.27

la simple lecture du texte, le premier sens semble davantage convenir, car seul Christophe prend la parole ; on ne peut donc juger des qualités intellectuelles de sa garde. De plus, sa tirade sert à ramener ses citoyens au calme et à les disperser, alors que Vastey avait échoué. Son intervention est un coup d'éclat dans l'agitation de la Place publique.

Dans la préface de *Ruy Blas*, Victor Hugo explique que

Les trois formes souveraines de l'art pourraient y paraître personnifiées et résumées. Don Salluste serait le drame, don César la comédie, Ruy Blas la tragédie. Le drame noue l'action, la comédie l'embrouille, la tragédie la tranche.⁴⁶⁵

L'auteur donne au lecteur la raison de ces fréquents changements de ton. Dans la scène 2 de l'acte I, mettant en scène Don César et Don Salluste, les caractères dramaturgiques définis par l'auteur apparaissent :

DON SALLUSTE
C'est grand plaisir de voir un gueux comme cela !
DON CESAR, *saluant*.
Je suis charmé...
DON SALLUSTE
Monsieur, on sait de vos
histoires.
DON CESAR, *gracieusement*.
Qui sont de votre goût ?⁴⁶⁶

Les deux didascalies, « *saluant* » et « *gracieusement* », soulignent un décalage entre les accusations de Don Salluste et la nonchalance de Don César. En outre seul Don César bénéficie d'indications scéniques, pour mieux permettre au lecteur de se représenter le comique de geste associée au comique de mots. Le ton de Don Salluste est plus solennel. Le drame qu'il incarne, d'après Hugo, est cette soif de vengeance personnelle contre la reine. La quête du personnage définit ses actions ; l'intrigue se noue autour de lui par ses propres choix. Il ne s'agit donc pas de destinée définie par une grandeur guerrière ou de vertus, comme dans la tragédie, mais bien d'un destin choisi. Quant à Don César, les didascalies appuient l'image du noble prenant les traits d'un valet de comédie. Elles montrent alors un personnage ayant

465 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, « préface », p. 35

466 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, v. 64 à 66, p. 45

perdu sa fortune, prêt à servir Don Salluste :

DON SALLUSTE
César, je ne mets à cela
Qu'une condition. - Dans l'instant, je m'explique.
Prenez d'abord ma bourse.
DON CESAR, *soupesant la bourse qui est pleine d'or.*
Ah ça ! c'est magnifique !
DON SALLUSTE
Et je vais vous donner cinq cents ducats...
DON CESAR, *ébloui.*
Marquis !
DON SALLUSTE, *continuant.*
Dès aujourd'hui !
DON CESAR
Pardieu, je vous suis tout acquis.⁴⁶⁷

L'intrigue politique se met en place entre les nobles. Don Salluste profite de sa position pour acheter son cousin. Les didascalies précèdent le propos, le rendant presque inutile, car elles suffisent au lecteur pour comprendre l'intérêt de Don César. Cependant, aussi infortuné qu'il soit, César fait preuve de vertu et de gentillesse en refusant d'aider son cousin à se venger d'une femme. Les deux personnages représentent chacun une facette de la noblesse : Don Salluste la fortune et Don César les vertus qui incombent à son rang. Les indications scéniques servent chacune de ses facettes, car quand Don Salluste « *[Baisse] la voix de plus en plus* », pour comploter, Don César « *se redresse et regarde fièrement Don Salluste* ». Le personnage de comédie n'est ni un imbécile - car il analyse Don Salluste avec discernement - ni un lâche.

Certes les didascalies en elles-mêmes ne permettent pas de saisir la portée totale de la tension politique de cette scène, mais elles éclairent deux personnages, ayant le même rang, mais pas la même valeur. Deux visions s'opposent ici : celui qui possède et pense pouvoir manipuler son entourage grâce à son argent, et celui qui a dilapidé ses biens, mais qui conserve les valeurs morales – presque idéales - de la noblesse.

La version de *Don Juan* de Vincent Placolý ne présente pas, à la première lecture, une vision politique du monde. Cependant, en revenant à l'étymologie de « politique » comme affaires de la cité, l'approche est

467 *Ibid.*, acte I scène 2, v. 184 à 188, p. 53

différente. Car ce texte traite les relations amoureuses aux Antilles. Il s'agit bien d'une préoccupation des citoyens, où les relations hommes-femmes répondent à des codes spécifiques. La scène 3 de l'acte I est un dialogue entre Sylvanise dernière conquête de Don Juan, et sa tante Lizadie. Une didascalie précède les propos :

*(Maison des Polydor. Elle est simple et bien tenue. Sylvanise est une jeune fille habillée avec gentillesse et éclat. Elle porte une fleur à ses cheveux. Durant toute la scène, elle est fiévreuse, sans être à proprement parler agitée. Elle est fiévreuse. Lizadie, la tante de Sylvanise, est une femme d'âge mûr, très belle, et dont le port, mesuré, attire la confiance).*⁴⁶⁸

Cette indication nous donne tout d'abord l'image d'un intérieur géré avec soin et sans prétention. On suppose donc que les occupantes sont modestes. La naïveté de la jeune fille apparaît à travers deux éléments : « gentillesse » et la « fleur à ses cheveux ». L'accessoire incarne la virginité de Sylvanise, qui justifie sans doute la fébrilité de la rencontre amoureuse ; mais le substantif « gentillesse » surprend pour décrire une tenue vestimentaire. Sans doute faut-il l'entendre selon son héritage étymologique : son radical « gent » datant du XI^e siècle signifie « bien né » et, par extension, « beau, belle ». Sa tenue vestimentaire est donc belle. Quant à son émotion, l'auteur répète que Sylvanise « est fiévreuse ». L'insistance de Placolý attire l'attention sur l'émotion contenue, car celle-ci n'est pas « agitée », mais toutefois visible. A ses côtés se trouve sa tante. Les adjectifs « mûr » et « très belle » nous permet de saisir qu'il s'agit d'une femme d'expérience, car sa beauté a dû lui valoir nombre de courtisans. Mais c'est une dame digne, qui « attire la confiance », autrement dit apte à entendre les confidences. Cette première didascalie nous apporte un bon nombre d'informations sur les personnages, et anticipe le dialogue qui va suivre, dans lequel nous aurons une tante sage et avisée écoutant sa nièce encore vertueuse lui faire part de ses premiers émois : « Cé premier fois moin ka senti moin peu pa viv sans an nhomme. Lexistence moin changé. »⁴⁶⁹

Le dialogue qui suit répond à nos attentes : Sylvanise fait part à sa tante

468 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scène 3, p. 11

469 *Ibid.*, acte I scène 3, p. 12

non seulement de ses sentiments, mais aussi de ce qu'elle a fait avec Don Juan lors de leur première rencontre. A ses paroles, Lizadie est tour à tour « désabusée », « inquiète », puis « abattue » face à sa nièce « transportée ». Le monologue final confirme l'image de cette tante que la didascalie d'ouverture nous donnait :

« jeunesse, i faut couté grand moun... ». [...] (*Elle montre Sylvanise à la fenêtre*). I l'évé épi moin dans l'honnêteté et dans la religion. Lan messe li tout lé dimanche, confession-i chaque mois, mais rien ki péché véniel, absolution-i ka tombé.⁴⁷⁰

Lizadie a pris soin d'élever sa nièce de manière vertueuse, mais l'innocence de la jeune fille est bafouée par l'impétuosité du séducteur. La didascalie précédant le monologue sont des points de suspension, comme si Lizadie soupirait. La tante a renoncé à faire la morale à Sylvanise, car elle sait qu'il est trop tard. Cependant, la jeune fille ne sera pas perdue, car Lizadie restera présente pendant la visite de Don Juan. Ainsi, elle sauve sa nièce de la déchéance. Évidemment, il s'agit là d'une lecture culturelle de ce dialogue, où le rôle de chaperonne devient désuet, voire ridicule, pour tout lecteur extérieur aux Antilles – car c'était encore pratique courante dans les années quatre-vingt que de surveiller une jeune fille au bal. D'où l'aspect politique de ce dialogue, propre au lieu défini.

Les didascalies nous renseignent donc sur la portée politique des pièces. Parfois suffisantes à elles-seules, elles nous permettent d'actualiser de manière incessante les pièces de nos auteurs.

B. 3. Trois discours politiques

Hommes de lettres et hommes politiques, nos trois auteurs ont mis en scène leurs discours politiques selon différents procédés : intervention lyrique de Victor Hugo à l'Assemblée Nationale le 1er Mars 1871 au sujet de l'Alsace et de la Lorraine que la Prusse voudrait annexer avant d'offrir la paix à la France ; état des lieux de la Martinique par Aimé Césaire lors de la 2^e séance

470 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, p. 13 : « « « Jeunesse, écoutez les anciens » [...] Je l'ai élevée dans l'honnêteté et dans la religion. A la messe, tous les dimanches, à la confesse, tous les mois ; elle n'avait que des péchés véniels ; aucun problème pour que le prêtre lui accorde son absolution... » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

du 9 novembre 1968 pour proposer la régionalisation du département, et narration du séjour de Vincent Placol y par lui-même, à la Dominique, pour les cérémonies de l'Indépendance de l'île, dans son article « Sunny day, isn't it ? »^{471 472} . Il est vrai que cet article n'est pas un discours au sens de « paroles rapportées directement », mais s'agissant d'un épisode autobiographique, l'emploi de la première personne nous permet de le considérer comme du discours direct. Ces trois discours présentent un thème commun : l'avenir des départements français. Nous concluons chaque analyse par un écho actuel, qui nous éclairera sur la portée de leurs discours.

Le 1er mars 1871 se tient une séance à l'Assemblée Nationale au sujet de l'annexion de l'Alsace et de la Lorraine par les Prussiens, à laquelle s'ajouterait la prise de Paris par les soldats ennemis. En échange, le chancelier Bismarck offre à la France une réduction de ses dettes et la fin des bombardements sur la capitale française. Edgar Quinet, historien et représentant de la Seine, ouvre la séance en rappelant aux députés la nécessité de ne pas céder au chantage prussien au nom de la liberté et de la République⁴⁷³. Ces propos provoquent un malaise, que le rapporteur nomme « mouvements en sens divers », c'est-à-dire de tous les partis. A ce moment-là, Victor Hugo « demande la parole ». Il l'obtient quelques instants plus tard. Son discours évolue selon trois mouvements : dans un premier temps, il rappelle la lutte du peuple parisien qui a permis à la capitale de ne pas céder. Paris est personnifiée par l'emploi de la litote, la ville se confondant avec ses habitants :

Paris, depuis cinq mois. Paris combattant fait l'étonnement du monde ;
Paris, en cinq mois de République, a conquis plus d'honneur qu'elle n'en
avait perdu en dix-neuf ans d'empire.⁴⁷⁴

Malgré l'état de siège, le poète glorifie la ténacité du peuple par la récurrence du nom propre. Le mélioratif « plus que » mettant en comparaison

471 Paru le 11 novembre 1978 dans la Revue Socialiste N° 230, in *Tranchées*, numéro hors-série spécial Vincent Placol y, janvier 1993

472 Voir annexes

473 « Il faut que la France sache qu'elle est rentrée dans la liberté [...] il faut qu'elle sache qu'elle porte encore en elle l'avenir du monde sous l'égide de la République... »

474 <https://www.cairn.info/revue-parlements1-2004-1-page-113.htm#>, consulté le 26/10/2020

deux durées, cinq mois et dix-neuf ans, l'une courte, l'autre longue, crée une emphase. Victor Hugo cherche à persuader les députés de renoncer au traité de paix, en faisant appel à leur nationalisme.

Dans un deuxième temps, il devient visionnaire. Partant de la supposition où la France aura capitulé face à l'Allemagne, il expose la situation future des deux « nations » : « Il y a désormais en Europe deux nations qui seront redoutables : l'une parce qu'elle sera victorieuse, l'autre parce qu'elle sera vaincue. »⁴⁷⁵ « l'une » est l'Allemagne, et « l'autre » la France. Hugo explique pourquoi la France « vaincue » serait « redoutable » : parce qu'elle conserverait malgré la domination prussienne, « le droit humain ; elle aura la tribune libre, la presse libre, la parole libre, la conscience libre, l'âme haute ! »⁴⁷⁶ L'accumulation présente un crescendo de valeurs, allant du débat à une unité populaire dans « la conscience libre », illustrant ce qu'il nomme « le droit humain » : la liberté à tous les niveaux au nom de la fierté patriotique. Cependant, cette perspective ne peut s'envisager : capituler signifierait abandonner l'Alsace et la Lorraine aux Allemands, ce qui anéantirait la fierté du peuple français. Victor Hugo s'oppose donc à la paix, en rappelant à la fin que la France n'a jamais cédé contre ses envahisseurs.

Enfin, il clôt son intervention par un espoir avant-gardiste, celui de fonder les « États-Unis d'Europe », pour garantir la paix entre les pays voisins du vieux continent. Cette proposition, selon Victor Hugo, est le seul moyen d'abolir la féodalité des monarchies au profit de Républiques fraternelles : « Plus de frontières ! Le Rhin à tous ! Soyons la même République, soyons les États-Unis d'Europe, soyons la fédération continentale ; soyons la liberté européenne. »⁴⁷⁷ Il faudra attendre un siècle avant que cet espoir ne se concrétise, avec la création de l'espace Schengen en 1985.

Lors de la 2^e séance du 9 novembre 1968 de l'Assemblée Nationale, Aimé Césaire prend la parole. Il fait tout d'abord le bilan de la situation des départements d'outre-mer. Cette liste est introduite par l'anaphore « il y a », statuant sur l'échec point par point du Ve plan, censé réviser l'implication de l'État dans chaque domaine. Cette formule impersonnelle est rhétorique, car

475 <https://www.cairn.info/revue-parlements1-2004-1-page-113.htm#>, consulté le 26/10/2020

476 *Ibid.*

477 *Ibid.*

elle accuse indirectement la France de ces échecs. Il compare la situation des Antilles françaises à celle de la Sardaigne et de la Corse, la première étant devenue une « région autonome », lui offrant la capacité de gérer son économie selon ses spécificités régionales et insulaires, contrairement à la Corse, qui s'est « abîmée dans l'État »⁴⁷⁸. Les Outremer sont comparables à la Corse, car

cet État, avec sa centralisation, ses méthodes bureaucratiques, ses tendances technocratiques, [s'est] montré peu apte à mobiliser les énergies locales, peu capable de s'accommoder, avec toute la pertinence et la souplesse désirables, à ces données très spécifiques que constituent l'insularité, d'une part, et le sous-développement, d'autre part.⁴⁷⁹

L'éloignement des départements ultra-marins empêchent ceux-ci de prospérer et de bénéficier du même accès à l'éducation qu'en métropole. D'après Césaire, la régionalisation serait une mesure efficace pour palier à ces échecs. L'efficacité de ce nouveau statut est envisageable que sous certaines conditions :

La première est que cette régionalisation assure la participation – pour employer un mot à la mode – de la population toute entière à tous les niveaux, au niveau de la délimitation, comme au niveau de l'exécution.⁴⁸⁰

Il explique par la suite la constitution de deux institutions, une assemblée régionale, élue par le peuple, et un « exécutif élu par l'assemblée régionale ».

Quant à la deuxième condition, il s'agit de créer « un espace économique rationnel et [...] une identification ethnoculturelle précise. »⁴⁸¹ Il ouvre ainsi la perspective à une unification de l'espace Antilles-Guyane. Ainsi, les pouvoirs centralisés à Paris seraient représentés dans cet espace, donnant aux territoires une autonomie plus large et plus adaptée aux réalités locales.

La Départementalisation des anciennes colonies ouvrait la voie à une

478 Il cite des extraits de Maurice Le Lannou, géographe, auteur du *Déménagement du territoire*

479 CESAIRE Aimé, « Pour la régionalisation », Intervention à l'Assemblée Nationale, 2^e séance du 9 novembre 1968, In *Aimé Césaire, Ecrits politiques*, DE LEPINE EDOUARD, *Op. Cit.*, p.280

480 *Ibid.*

481 CESAIRE Aimé, « Pour la régionalisation », Intervention à l'Assemblée Nationale, 2^e séance du 9 novembre 1968, In *Aimé Césaire, Ecrits politiques*, DE LEPINE Edouard, *Op. Cit.*, p.281

autonomie de ces territoires ; autonomie, à condition que les peuples fournissent les efforts nécessaires pour y parvenir. Tel fut l'argumentaire d'Aimé Césaire. Une dizaine d'année plus tard, il préconise la régionalisation des départements, estimant que les peuples colonisés ont prouvé leur capacité à se gérer. Le statut de région ne sera accordé qu'en 1982, sous la présidence de François Mitterrand, soit quatorze ans plus tard.

Par ailleurs, le Conseil Général et le Conseil Régional ont fusionné en Martinique, suite à une consultation des Martiniquais, en une seule institution, la Collectivité Territoriale de Martinique en décembre 2015. Cette nouvelle assemblée répond à l'attente d'Aimé Césaire, car son objectif est de garantir l'autonomie du territoire. Il est trop tôt pour juger de son efficacité, mais les accords économiques, culturelles et éducatifs envisagés avec d'autres états de la Caraïbe suivent cette logique. Malgré tout, certains s'offusquent de la naïveté des Martiniquais qui pensent être libérés du joug néo-colonialiste de la France.

Vincent Placolý, dans son article « Sunny day, isn't it ? », rapporte son voyage à la Dominique pour assister aux cérémonies de l'Indépendance. Cette narration est à la première personne du pluriel « nous », désignant des amis, sans doute communistes, de l'intellectuel révolutionnaire qui l'ont accompagné. Le récit se veut naïf, à la fois distant et présentant les raisons de divers étonnements des Martiniquais. A commencer par l'échange avec les pêcheurs de Grand-Rivière qui « coupés du reste de la Martinique, [...] se sentent plus proches de Roseau que de Sainte-Anne. »⁴⁸²

Placolý formule un premier constat : « la solidarité des gens de la mer est plus forte que les lois. »⁴⁸³ Cette première observation abolit la notion de frontières nationales au profit d'une appartenance communautaire.

Deuxième source d'étonnement : le calme régnant dans les rues en ce jour de festivités. Selon l'auteur, l'absence de manifestations joyeuses souligne à la fois le caractère solennel de cette journée et le travail que le peuple devra fournir pour assurer sa survie économique.

Le premier visage politique qui apparaît est celui de Patrick John. Celui-

482 PLACOLY Vincent, « Sunny day, isn't it? » in *Tranchées, spécial Vincent Placolý, Op. Cit.*

483 PLACOLY Vincent, « Sunny day, isn't it? » in *Tranchées, spécial Vincent Placolý, Op. Cit.*

ci était le bras-droit du Premier Ministre britannique Edward Leblanc au pouvoir assombri par la corruption ; pourtant, ce « colonel » négocie l'indépendance de la Dominique avec l'Angleterre, ce qui lui vaut le respect du peuple. Il a notamment l'honneur ce jour-là « [d'annoncer] la levée du drapeau de la nation naissante. »⁴⁸⁴ Ce geste incarne l'armistice entre les deux pays.

L'autre nom prononcé, car entre guillemets, est celui de Desmond Trotter. Ce révolutionnaire rasta fut accusé à tort du meurtre d'un touriste américain du nom de Albert John Jirasek ; Trotter devient alors martyr de la colonie britannique. Mais l'indépendance lui offre sa libération, symbole d'une nouvelle ère. En outre, cette époque est caractérisée par l'indépendance d'autres îles, comme Sainte Lucie un mois après la Dominique, permettant aux Caribéens d'envisager des accords mercantiles et culturels. Mais les Antilles françaises en seront exclues : « Qu'advient-il alors de la Martinique et de la Guadeloupe ? Ici vous serez les étrangers de demain ».⁴⁸⁵ Le pronom personnel « vous » fait référence à un interlocuteur dont l'identité nous est inconnue. Il peut tout autant s'agir de remarques venant de différentes personnes, comme il peut désigner un raisonnement interne à l'auteur. Cette supposition trouve sa justification dans la suite de l'article :

A des moments donnés, il existe des questions qu'aucun individu ne peut fuir. S'il ne les regarde pas en face, c'est qu'il a déjà largué le droit d'appartenir à l'espèce humaine, telle que l'histoire ne se fait pas sans elle.

Pourquoi les Antillais seraient-ils des « étrangers » à la Dominique et à Sainte-Lucie ? Car ce sont les seuls à ne pas avoir obtenu l'indépendance dans l'espace Caraïbe. La conclusion de l'auteur abonde dans ce sens : « C'est le souvenir d'un drapeau neuf flottant sur l'avenir incertain d'un peuple indépendant qui ne nous est lointain que de trente kilomètres. » Cette dernière phrase évoque le désir et la lutte de Vincent Placoly pour l'indépendance des départements d'Outre-mer, tout en rappelant que ce nouveau statut supposerait un travail de reconstruction. Mais ce désir devient regret par le

484 *Ibid.*

485 *Ibid.*

substantif « souvenir », donnant un caractère nostalgique à cette traversée, et par la proximité géographique de la Dominique avec la Martinique, qui ne suffit pas à une proximité politique. Le titre de l'article est donc ironique, car ce séjour met Vincent Placolty face aux échecs de son combat.

Ce constat amer est toujours actuel, car la Martinique et la Guadeloupe ne font pas parties du CARICOM, espace économique, politique et culturel des Caraïbes.

C. Le poète, un tyran ?

L'art oratoire, les didascalies et les trois discours de nos auteurs mettent en évidence la relation étroite qu'ils entretiennent avec le personnage principal. Pourtant, chaque protagoniste peut être considéré comme un tyran :

1. **TYRAN** n.m. (lat. *tyrannus*, du gr.) 1. Souverain despotique, injuste et cruel. 2. *Fig.* Personne qui abuse de son autorité. *Tyran domestique*. 3. ANTIQ. GR. Chef populaire exerçant un pouvoir personnel obtenu par un coup de force et s'appuyant sur le peuple.
2. **TYRAN** n. m. Oiseau passereau, insectivore et bon chanteur, appelé aussi *gobe-mouches américains*. (Famille des tyrannidés.)⁴⁸⁶

Prospero, Hernani, Christophe, Dessalines, Ruy Blas et Don Juan sont à l'image de la première définition. La deuxième définition, du domaine animalier, est intéressante par la particularité de l'oiseau d'être un « bon chanteur ». Or, le mythe d'Orphée souligne le rapport entre le chant et la poésie, mais aussi entre le chant et le charme. Seul peut-être Dessalines ne correspond-il pas à cette représentation. Quoiqu'il en soit, le dictionnaire nous indique un lien entre celui qui « abuse de son autorité » et un « bon chanteur ».

La fonction du poète est définie par deux auteurs du XIXe siècle : Victor Hugo et Arthur Rimbaud. Le romantique estime que le poète doit éclairer le peuple, à l'image d'un voyant, pour le conduire à la vérité divine ; le jeune Rimbaud réemploie ce terme, dans un sens différent : selon lui, le poète devient voyant après avoir fourni un travail d'introspection, pour parvenir à

486 *Le Petit Larousse illustré 2010*, éditions Larousse, article « Tyran », p. 1043

une poésie universelle :

le poète futur, qu'il cherche à incarner, en travaillant, en *se* travaillant, aura surmonté le divorce du moi et du non-moi, grâce à la conscience de l'objectif, qui, venu de l'âme universelle, est intérieur au Je créateur ; il parviendra ainsi à construire une œuvre où données externes et visions internes coïncideront en une seule expression, universelle, saisissable par tous, matérialiste et objective, c'est-à-dire unissant parole et idée, esprit et matière, idées intérieures et images extérieures.⁴⁸⁷

Les deux poètes ont un objectif similaire, celui de transmettre une vérité universelle au peuple. D'après cette fonction, se pourrait-il que la parole poétique - qui se voudrait prophétique – impose sa propre conception de l'universalité au monde, et devienne ainsi tyrannique dans son absolutisme ? Dans notre corpus, quatre personnages sont des tyrans, selon les différents sens du premier substantif ; cependant, nous nous intéresserons plus particulièrement à Christophe et Dessalines. Cette tyrannie s'exerce par le pouvoir d'une parole poétique, montrant ainsi le rapport entre les deux homophones. Plus largement, il conviendra d'établir une liaison entre ces personnages, auxquels nous incluront Hernani, et leurs créateurs, qui, en tant que poètes, détiennent « un pouvoir absolu ».

C.1. Les personnages tyranniques

Le premier sens proposé par ce dictionnaire correspond au pouvoir de Dessalines et de Christophe : tous deux choisis par le peuple pour avoir mené la lutte pour l'Indépendance – Césaire dit de Christophe qu'il s'agit de « l'épigone » de Dessalines – ils exercent un pouvoir absolu sur leurs camarades :

CHRISTOPHE

Tenez, regardez !... Allez, regardez, vous dis-je !... Général Guerrier... qu'avez-vous vu ?

GUERRIER

Un pauvre paysan, Majesté. Fatigué sans doute !

CHRISTOPHE

Fatigué !... Général ! Batterie douze en position ! Pointez ! Feu !⁴⁸⁸

Le paysan, Métellus, Brelle... Tant de personnages qui tombent sous la

487 SCHAEFFER Gérard, commentaire in *Arthur Rimbaud, Lettres du voyant*, éditées et commentées par Gérard Schaeffer, éditions Librairie Droz, Genève, collection Textes littéraires français, 1975, p. 173

488 CESAIRE Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte II scène 2, p. 78

colère christophienne, ce qui fait dire à Métellus que ce gouvernement, en conflit avec celui de Pétion, est une « double tyrannie »⁴⁸⁹ ; et un député du côté de Pétion de s'exclamer : « Pas de transaction avec le tyran ! »⁴⁹⁰ Le tyran étant Christophe.

Le pouvoir absolu de Christophe et Dessalines, selon la définition proposée ci-dessus, s'affirme jusque dans leurs propos-mêmes :

CHRISTOPHE

Inutile, Vastey. Il n'y aura qu'un seul pasteur et un seul troupeau.⁴⁹¹

Le roi s'empare d'une double fonction : celui de chef d'État, mais aussi chef religieux, avec cette métaphore biblique. L'absolutisme de Christophe est parallèle à celle de Louis XIV, auto-proclamé roi de France et représentant de Dieu sur Terre, se plaçant à égalité avec le Pape. Christophe revendique ce statut : « Ma nomination vaut bien la consécration du Pape. »⁴⁹²

Quant à Dessalines :

PETION

Et qui, sur le moment, garantit cette Constitution ?

DESSALINES

Moi, Pétion, et moi seul.⁴⁹³

Plus loin encore : « Ha ! Ha ! L'armée, c'est moi, Boisrond, et personne d'autre ! »⁴⁹⁴ Cette scène de retour en arrière montre un monarque intransigeant ; il n'autorise aucun repos pour son peuple, estimant qu'il doit travailler sans cesse, au sens propre du terme, pour se (re)construire.

Le tyran dramatique se trouve en interaction avec d'autres personnages, qui, en général, représentent la volonté du peuple, autrement dit la démocratie, ennemie de la tyrannie. Mais dans les deux pièces, on constate que l'entourage de Christophe, comme celui de Dessalines, a peur du chef. Diego Lanza l'explique ainsi :

489 *Ibid.*, acte I, scène 5, p. 43

490 *Ibid.*, acte I, scène 6, p. 48

491 CESAIRE Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte II, scène 6, p. 58

492 *Ibid.*, acte II, scène 7, p. 101

493 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte I, scène 6, p.20

494 *Ibid.*, acte I scène 7, p.27

Dans chaque représentation du tyran, en lien étroit avec la définition de son pouvoir, de sa liberté inconditionnelle de faire ce qu'il veut, se manifeste la peur qui accompagne toujours le pouvoir. En particulier, la peur que ses sujets ont de lui.⁴⁹⁵

Dans les deux pièces qui nous intéressent, Henri Christophe et Jean-Jacques Dessalines s'affirment comme chef absolu de leur peuple, créant ainsi cette peur qui s'empare des Haïtiens : lorsque Vastey, pourtant fidèle au roi césairien, compare Christophe à Pétion, un citoyen lui répond : « Faites attention, Monsieur. Il y a des comparaisons blessantes... Blessantes et dangereuses ! »⁴⁹⁶ On comprend ici que la liberté d'expression et de pensée est bafouée par le pouvoir en place. Remarquons à ce sujet que ce citoyen emploie le « Il » impersonnel, pour ne désigner personne en particulier – bien que nous connaissions, comme les Haïtiens, la personne désignée. Cependant, les deux adjectifs ne sont pas forcément attribués à Christophe. Certes, il peut être « blessé » par cette comparaison, mais les citoyens aussi car, au début de la pièce, ils sont ralliés derrière leur roi, considérant Pétion comme un traître à la patrie. En revanche, oser tenir de tels propos peut être dangereux car lourd de conséquence pour le locuteur.

Dans *Dessalines*, deux personnages osent un aparté en présence de leur chef, qui leur rétorque : « De quoi parlez-vous dans mon dos ? Toute parole doit passer devant moi. Je veux pouvoir peser le cœur de tous. »⁴⁹⁷ La liberté d'expression est, encore une fois, soumise à l'autorité de Dessalines. La litote « cœur de tous », représentant les pensées les plus profondes, les plus secrètes, fait du chef le juge de l'âme humaine. Il rejoint donc Christophe dans son autorité absolue, soi-disant déterminée par Dieu. L'indépendance d'Haïti est prononcée, certes, mais le peuple, dans les deux œuvres, soumis aux tyrans, associe sa situation à une forme d'esclavage :

Mais je me dis comme ça que si nous avons rejeté les Blancs à la mer, c'était pour l'avoir à nous, cette terre, pas pour peiner sur la terre des autres, même noirs, l'avoir à nous comme on a une femme, quoi !⁴⁹⁸

495 LANZA Diego, *Le Tyran et son public*, 1977, éditions L'antiquité au présent, Belin, p. 59

496 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 27

497 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte I scène 7, p.25

498 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte II, scène 1, Premier Paysan, p.74

On constate une dérive politique car si l'idée de la lutte contre le colonialisme était importante, on assiste à un échec politique car on change de maître et non de société. On observe une usurpation du pouvoir de la part des chefs haïtiens qui s'accaparent ce pouvoir et laissent ce peuple démuné ; ils perpétuent ainsi l'esclavage : bien qu'ils aient chassé le colonisateur, ils ont imposé un esclavage nègre par mimétisme. Cet élément est révélateur du degré d'aliénation étudié par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* : « Le Noir veut être Blanc. Le blanc s'acharne à réaliser une condition d'homme. [...] pour le Noir, il n'y a qu'un destin. Et il est blanc. »⁴⁹⁹ La comparaison à la femme est intéressante, car dans l'acte II, Christophe va organiser des semblants de mariage. Il y a donc une inversion de la société esclavagiste, car le maître ne donnait pas les femmes. Christophe s'impose en patriarche, par cette réorganisation de la société. Cet ascendant sur la femme a une double valeur : il impose son système politique.

Et dans *Dessalines* :

Le travail forcé, Général, l'éloignement de nos familles, le passeport infâme, le petit peu de terre que nous cultivons à dos nu, le bâton, la roue, le gragement... Est-ce pour cela que nous avons donné nos fils ?⁵⁰⁰

Répond Le vieux paysan – encore ce type de personnage - à Yayou, un des combattants fidèles de Dessalines. On retrouve les maltraitances subies par les esclaves dans cette accumulation, alors que ce sont des hommes censés être libres. Cette réplique est une critique du nationalisme césairien. Placolý, aux idéologies prolétaires, veut que le pouvoir soit partagé avec le « petit peuple » : les paysans sont les premiers à devoir garantir une indépendance agricole, afin de parvenir à une indépendance économique. Par conséquent, l'image du tyran se justifie par la volonté des chefs d'État à mettre leur peuple au travail, sexe, âge et catégorie sociale confondus :

CHRISTOPHE

Pour la citadelle, il faut faire plus et plus vite. On devrait pouvoir tirer meilleur parti de toutes les forces du pays, je dis toutes, des femmes

499 FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, édition du Seuil, collection Essais, format Points, 1971, p. 7 et 8

500 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte III, scène 4, p.70

comme des enfants.

VASTEY

Des enfants ?

CHRISTOPHE

Oui, des enfants ! Crécoquin ! C'est leur avenir que nous construisons !⁵⁰¹

On retrouve la même problématique liée aux enfants dans *Dessalines* :

GERMAIN

Supplique de l'instituteur Laborie. Il demande à ce que soit revu le code de l'instruction civile.

DESSALINES

En quel sens, mon Dieu ?... En quel sens ?... Déjà mes enfants peuvent m'apprendre à lire.

GERMAIN

Il dit que les écoles ne sont pas des casernes, et que la jeunesse, enrégimentée...⁵⁰²

Dans l'extrait de Césaire, les enfants sont appelés au travail physique, puisqu'ils participeront à la construction de la Citadelle ; chez Placolý, il s'agit davantage d'un contrôle intellectuel, où le savoir prime – on le voit dans l'acquisition de la compétence liée à la lecture – mais l'esprit est conditionné pour servir la patrie. Pour résumer l'emprise des deux chefs sur Haïti, la réplique suivante convient parfaitement, même s'il s'agit de *Christophe* :

DEUXIEME DAME

Le charmant paradoxe ! En somme, le roi Christophe servirait la liberté par les moyens de la servitude !⁵⁰³

Si même les femmes, bénéficiant habituellement d'une forme de protection masculine, se plaignent de leurs chefs, c'est qu'« il y a quelque chose de pourri dans le royaume... ».

C. 2. La poésie au service du pouvoir absolu

Dans la *Tragédie du roi Christophe*, l'instauration d'une culture nationale trouve comme fondations la poésie et le rhum :

CHANLATTE

Quels doux roseaux dans ces plaines jaunissent !

501 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Présence africaine, 1963, acte II, scène 3, p.83
502 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte II, scène 4, p.42
503 CESAIRE Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte II, scène 2, p. 80

*J'entends au loin cent pressoirs qui gémissent
Du jonc noueux le nectar exprimé
Brille à mes yeux, en sucre transformé
Ou pétillant dans sa mousse légère
Monte, frémit, et s'échappe du verre.*

CHRISTOPHE

Il n'y a pas de doute, c'est du rhum qu'il s'agit. C'est bien, Chanlatte, ça fait très national et nous le ferons apprendre dans les écoles.⁵⁰⁴

Cet échange présente un comique de paroles pour deux raisons : Chanlatte est à l'image du valet de comédie, qui se met à chanter lorsqu'il peut boire, et le roi veut faire de cet air un hymne national.

Derrière le ton comique se dissimule une revendication : la canne ayant été cultivée par les esclaves pour les maîtres, elle appartient désormais à la nation haïtienne. C'est donc d'abord une revanche sur le passé. Le rhum devient alors une boisson nationale comme signe d'affranchissement du joug colonial.

Dans *Dessalines*, Coquille incarne la poésie nationaliste : tout d'abord écrivain public et musicien, l'empereur le nomme historiographe d'Haïti. Le nom du personnage conforte l'image d'un poète au service de la nation. En effet, en tant que coquille *vide*, il ne sait penser par lui-même ; d'où la nécessité de lui donner matière à création. La souffrance du personnage résulte d'une lutte interne entre ce qu'il doit et ce qu'il devrait écrire. Ce combat trouve son expression dans quatre monologues, dont deux qui cadrent le premier acte. Il ouvre la pièce par un discours qui a plusieurs fonctions : permettre au personnage de se présenter : « N'oubliez pas mon nom, Coquille des Cayes, samba. J'exerce le dur métier d'écrivain public... »⁵⁰⁵ Mais aussi présenter la situation post-colonialiste de l'intrigue par une image implicite : « Chapeau-soldat, chapeau-soldat... mais est-ce que ça ne fait pas trop nègre, chapeau-soldat... »⁵⁰⁶ Le questionnement de Coquille porte sur l'image du nègre, autrement dit celui de l'esclave, dans l'expression « chapeau-soldat ». Enfin, il a pour fonction de présenter le lieu de l'intrigue par un autre élément implicite : « Mon maître Lhérisson, qui chanta les prouesses de Toussaint

504 CESAIRE Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 7, p. 54

505 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 1, p. 7

506 *Ibid.*

Louverture... »⁵⁰⁷ La référence à Toussaint Louverture permet au lecteur/public de situer la pièce à Haïti.

Le poète se bat avec les thèmes qu'on lui impose : la nuit, qui offre le repos aux soldats de Dessalines, la guerre qu'ils sont encore en train de mener, les événements que l'empereur lui demande de rapporter... tout cela le conduit à une forme de folie verbale à l'acte III, car dépossédé de lui-même et suivant les directives qui se renouvellent sans cesse, il perd ses repères ; il ne lui reste que ses connaissances artistiques. Ses dernières paroles avant de disparaître de la pièce sont : « A l'aide ! A mon secours ! » La didascalie de préciser : « (*Il se met à chanter, dans une espèce de transe, un chant abakua.*) »⁵⁰⁸

Le poète ne meurt pas, mais l'énergie créatrice qu'il avait contenue jusque-là jaillit violemment, mettant le personnage dans un état second, la « transe ». La tyrannie du gouvernement dessalinien passe par l'embrigadement des esprits, mais Coquille le met en échec en libérant sa parole. A travers le poète, la chute de l'empereur apparaît, car Haïti refuse cet absolutisme. On le voit dans la construction même de la pièce, car, suite au dernier monologue de Coquille, Pétion et trois autres officiers entrent sur scène pour organiser l'assassinat de Dessalines.

La poésie est également l'instrument d'un pouvoir absolu dans les rapports humains. Aussi Prospero et Don Juan l'utilisent-ils pour exercer leur autorité sur leur entourage. Dès Shakespeare, le personnage de *La Tempête* devait l'obéissance de ses sujets par une forme de magie qui puisait son pouvoir dans le langage. Le poète anglais crée un personnage incarnant le mot latin *carmen*, chant et charme. Le langage enchanteur est donc lié à la poésie.

Césaire réactualise cette caractéristique : Prospero tient Ariel par la promesse de sa liberté en échange des services rendus au despote : « Écrase ! Je n'aime pas les arbres à paroles. Quant à ta liberté, tu l'auras, mais à mon heure. »⁵⁰⁹ dit-il à Ariel. La métaphore d'Ariel comparé à un arbre à paroles fait écho à la servitude de l'esprit, car les nègres se réunissaient sous « l'arbre à palabres » pour débattre. La toute-puissance du maître réside dans ses prises

507 *Ibid.*

508 *Ibid.*, acte III scène 1, p.65

509 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 23

de décision. Le pouvoir langagier apparaît également dans le rapport de force entre Prospero et Caliban, car le Napolitain prit la langue comme arme pour assouvir sa domination sur l'autochtone.

Outre la relation maître-valet établie selon des codes linguistiques, Prospero soumet Ferdinand, jeune noble naufragé par sa faute, grâce à un langage affirmé :

Prospero
ça tombe bien, j'ai besoin de bras. Tu me serviras d'esclave dans mon hacienda.

Ferdinand
[...] Monsieur, je défendrai ma vie avec ma liberté !

Prospero
Pauvre sot ! Regarde : ton bras faiblit, tes genoux se dérobent ! Traître ! Je pourrais te tuer !... Mais j'ai besoin de main-d'œuvre. Suis-moi.
[...]

Ferdinand
Dieu ! Quelle est cette sorcellerie ? Vaincu et captif, loin de me rebeller contre mon sort, je trouve doux mon servage...⁵¹⁰

Ferdinand accepte son sort car il est sous le charme de Miranda, rappelant ici l'hérédité du pouvoir. Cependant, il pourrait refuser d'être réduit en esclavage, mais il n'en est rien. Jeune homme noble, donc ayant appris le maniement des armes, il ne parvient pas à dominer la volonté du maître.

Dans *Don Juan*, on observe le même rapport de force entre le personnage éponyme et son entourage. La réplique la plus remarquable dans ce sens est celle d'Elmire : « An an sens moin daccô épi-ou... an sens cœur moin ou pa ni raison. »⁵¹¹ Dans cette réflexion s'opposent deux concepts : celui du langage et celui des valeurs. La maîtrise du langage de Don Juan lui donne le pouvoir de vivre selon ses principes ; mais Elmire et Sandopi, incarnant les valeurs populaires, expriment leurs désaccords avec le maître car celui-ci est en désaccord avec la société.

Cette domination par le langage se met en place grâce aux images poétiques que le personnage emploie. Elles lui servent tout d'abord à justifier

510 *Ibid.*, acte I scène 2, p. 31-32

511 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte II scène 5, p. 23 : « Il faut que je sois d'accord avec toi ; mais quand je consulte mon cœur, je sais que tu n'as pas raison. » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

son comportement :

Elmire : - Ou ka jété zié enlè lezaut' aussi ; ou cé lé yo tout'.

Don Juan : - Ah ! tout'... pou tout' bon ! faudré moin cé viv cinquante fois... lè ou aimé flè, es-ce cé en cèl flè ou ka acheté mété bô caille ou ? ou ka acheté flè pa bouquets, pa botte, pa grappe, pa panier...⁵¹²

Non seulement il sait créer une métaphore, mais on constate aussi qu'il connaît les images courantes, car l'association femme-fleur est devenue un topos poétique.

Outre la justification de son comportement, il cherche à donner un sens à son existence :

Gadé limiè ki en ciel la ; cé dé ti lamp ka cléré ba nou ; cé dé milliar de kilomèt ki là ou sav. Nou ka ouè yo, mé es-ce yo ka ouè nou ? Zié yo ka pôté enlè nou, ou sav pouki ? pace nou cé dé ti lamp aussi. Nou pa ka cléré fô, mé nou ka cléré quan minme.⁵¹³

Dit-il à Sandopi, après avoir quitté la jeune Sylvanise. Comparer l'Homme aux étoiles et à des petites lampes fait appel à la notion de mortalité, car l'énergie nécessaire à toute vie fait partie de l'univers, que nous lui rendons à notre mort. Don Juan, par ces réflexions métaphysiques, renvoie l'image d'un homme qui n'a peur de rien, ainsi que le souligne Sandopi : « Ou cé dit ou pa pè ayen. »⁵¹⁴ Il confirme cette volonté de ne trembler devant personne, même quand la mort frappe à sa porte : « moin ka allé épi-i. Tout' tem cé pou apprend' moin ça ka passé pa dèyè dos lézhomm', moin ka suiv'. »⁵¹⁵ Ou encore :

Homme Sombre : - I fau pas ou fait dèyè.

Don Juan (*il tend la main à l'Homme Sombre*) : - Cé an fait dèyè ki ni

512 *Ibid.*, acte II scène 5, p. 24 :

« Elmire : - Mais tu les regardes toutes, il te les faudrait toutes !

Don Juan : - Ah ! Toutes, il est vrai... Mais il faudrait que je vive cinquante fois ma vie... Si tu aimes les fleurs, est-ce que tu n'en achèterais qu'une seule pour orner ton salon ? Non, tu les achètes par bouquets, par bottes, par grappes, par paniers ... » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

513 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scène 4, p. 14-15 : « Regarde-moi ces lumières qui brillent dans le ciel. Elles sont autant de petites lampes qui nous éclairent, à des milliards et des milliards de kilomètres d'elles de nous. Nous les voyons ; mais est-ce que tu sais si elles nous voient ?... Hé bien je te dirai que leur regard arrive jusqu'à nous ; et sais-tu pourquoi ? C'est parce que nous sommes comme elles des petites lampes. Nous n'éclairons pas fort peut-être, mais nous avons chacun d'entre nous notre éclat. » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

514 *Ibid.*, p. 14 : « Si c'est pour me raconter encore une fois que vous n'avez peur de rien... » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

515 *Ibid.*, acte III scène 4, p. 30 : « Où il voudra bien m'emmener. Tant qu'il s'agit d'apprendre l'invisible de notre humanité, je suis partant. » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

dangé.⁵¹⁶

Les images confèrent au discours de Don Juan une façon poétique de vivre, mais elles sont en opposition avec ses actes : il sublime auprès des siens, même auprès de la mort – qu'incarne l'Homme Sombre – un comportement condamnable. La poésie sert donc à asseoir un pouvoir absolu, aussi critiquable soit-il.

C. 3. Auteurs et personnages

Imposer une vision du monde et du devoir relève de la tyrannie. Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placoloy seraient-ils des tyrans ? En prélude à notre réflexion, nous analyserons le rôle de la poésie dans le discours de Hernani, héros romantique, pour qui la poésie est une arme lui servant à atteindre ses objectifs. En effet, dès la scène 2 de l'acte I, ce personnage donne un ultimatum à Dona Sol : « Il faut choisir des deux, l'épouser ou me suivre. »⁵¹⁷ Dans la tirade qui précède, Hernani oppose deux images de l'époux : Don Ruy de Silva, à qui la jeune fille est promise, vieux mais riche, et lui-même, pauvre et banni. Cependant, il fait preuve de persuasion en se décrivant de manière à convoquer la pitié de son auditoire :

Moi, je suis pauvre, et n'eus
Tout enfant, que les bois où je fuyais pieds nus.
Peut-être ai-je des droits, dans l'ombre ensevelis,
Qu'un drap d'échafaud noir cache encore sous ses plis,
Et qui, si mon attente un jour n'est pas trompée,
Pourront de ce fourreau sortir avec l'épée.⁵¹⁸

Le pronom personnel « Moi » renforçant le « je » suivant crée une emphase portant sur le statut d'infortune d'Hernani. L'emploi du passé simple au même vers vient expliquer la raison de cette pauvreté : il raconte son enfance à Dona Sol, que justifie le complément circonstanciel de temps « Tout enfant ». A l'image du banni s'ajoute celui du bon sauvage vivant dans « les bois » « pieds nus ». La phrase suivante commence par un adverbe de

516 *Ibid.*, p. 32 : « **L'Homme sombre** : - Que tes actes suivent donc tes paroles.

Don Juan (*il tend la main à l'Homme Sombre*) : - C'est quand l'homme ne marche pas qu'il perd son âme. Il ne peut pas regarder en arrière. »

517 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, v. 124, p. 36

518 *Ibid.*, acte I scène 2, v. 113 à 120, p. 36

supposition, au sujet de ses « droits », mais qui sont entourés de noirceur : « échafaud noir » comme métaphore de la mort, « l'ombre » qui à la fois le protège du roi et marque sa destinée, qu'est la mort, ainsi qu'il le dit lui-même : « Pourront de ce fourreau sortir avec l'épée. » Le sujet du verbe étant « des droits », un duel inévitable avec le roi le délivrera de son bannissement.

L'emphase, les métaphores et les suppositions touchent la jeune Dona Sol, qui se laisse attendrir par ce discours, jusqu'à lui répondre : « Je vous suivrai. »⁵¹⁹

Dans la scène 4 de l'acte II, Hernani prononce de longues tirades pour justifier son refus de se voir accompagné dans son exil par Dona Sol. Mais il lui déclare en même temps sa flamme, en la comparant tour à tour à un « Ange »⁵²⁰, ou « cette fleur au bord du précipice »⁵²¹. Il manifeste le bonheur d'être aimé, tout en employant le passé comme abouti : « Dona Sol, à mes yeux quand tu te révélâs, / Bonne, et daignant m'aimer d'un amour secourable... »⁵²² Ou encore : « Je suis un homme heureux et je veux qu'on m'envie ! Car vous m'avez aimé ! Car vous me l'avez dit ! »⁵²³ Dona Sol, amoureuse mais surtout attendrie par ses déclarations, cherche à le convaincre de rester près d'elle. Demande à laquelle il accède : « Eh bien ! Non, non, je reste. »⁵²⁴

Certes, Hernani est un personnage torturé, partagé entre son désir de vengeance et son amour pour Dona Sol. Néanmoins, son langage poétique parvient à toucher l'auditoire, au point de le persuader. Le seul qui demeurera insensible à ses plaintes est Don Ruy de Silva, blessé à la fois dans son orgueil, mais aussi blessé d'amour. On pourrait donc considérer ce personnage comme un manipulateur, déclarant à qui veut l'entendre qu'il veut tuer le roi mais ne le fait pas – sa haine disparaissant aussitôt que Don Carlos le rétablit dans la société – et qu'il veut épargner une vie de rebelle à Dona Sol, mais revenant toujours à elle après l'avoir convaincue de son amour. Il

519 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, v. 125, p. 36

520 *Ibid.*, acte II scène 4, v. 656, p. 71

521 *Ibid.*, v. 666, p. 71

522 *Ibid.*, v. 648-649, p. 71

523 *Ibid.*, v. 662-663, p. 71

524 *Ibid.*, acte II scène 4, v. 682, p. 72

détient donc un pouvoir absolu sur la jeune fille, qu'il exerce de manière infantile. Pour autant, il ne le fait sans méchanceté aucune, ni dans l'intention de nuire. On ne peut donc pas comparer Hernani à un tyran.

Victor Hugo, cependant, dans l'ode de « La mort du duc de Berry », parue dans *Odes et ballades* en 1826, clame la grandeur des Bourbons. Cette lignée royale se meurt, à cause de « L'Anarchie » à laquelle la France est en proie lors de la chute de la 1^{ère} République. Dans le tableau de la veillée du duc, Victor Hugo peint une famille en pleurs, avec le champ lexical de la tristesse :

C'est un père à genoux, c'est un frère en alarmes,
Une sœur qui n'a point de larmes
Pour calmer ses sombres douleurs [...]
Plus loin, c'est une épouse... Oh ! qui peindra ses
[craintes,
Sa force, ses doux soins, son amour assidu ? [...]
Il a béni sa fille, à son amour ravie...⁵²⁵

Ce portrait porte une caractéristique universelle, par la présence de tous les membres de la famille au chevet du défunt, et par la mort inéluctable qui nous ôte les êtres chers. Cette universalité en amène une autre : le deuil du duc de Berry est la litote du deuil du poète pour la France : « Qui pourra consoler, dans sa terreur profonde, / La France, veuve de ses rois ? » Par cette formulation, l'ode devient politique. Le vocabulaire religieux définit la position monarchiste de l'auteur : Ravillac, assassin d'Henri IV, incarne « Le démon [régicide] » qui envahit la France :

Et le monstre, étendant ses deux ailes livides,
Aux applaudissements des ombres régicides,
S'envola du fond des enfers.

Le démon, vers nos bords tournant son vol funeste,
Voulut, brisant ces lys qu'il flétrit tant de fois,
Épuiser d'un seul coup le déplorable reste
D'un sang trop fertile en bons rois.⁵²⁶

Le champ lexical de l'enfer s'oppose à celui de la royauté, le premier cherchant à anéantir le deuxième. Le dernier vers de l'extrait contient une

525 HUGO Victor, « La mort du duc de Berry » in *Odes et Ballades / Les Orientales*, éditions GF Flammarion, 1968, v. 25 à 28 [...] p. 62-63, v. 41-42 p. 63 [...] v. 85 p. 64
526 *Ibid.*, v. 58 à 64 p. 63

image méliorative, avec la préposition « trop » qui amplifie l'adjectif « fertile » et « bons » qualifiant « rois ». Ainsi transparait les valeurs monarchiques de Victor Hugo. D'après la dernière strophe, la France doit se purifier en suivant l'exemple de la Vierge : « Une femme apparut, qui, faible et sans défense, / Brisa du pied son front maudit. » Le possessif renvoie au Serpent plus haut dans cette même strophe. L'image d'un pays « faible et sans défense » se justifie par la disparition accélérée de ses rois depuis la Révolution, car les hommes nobles composaient les armées de la France en leur qualité de chevaliers.

Ce poème de jeunesse donne au lecteur une vision positive du système monarchique, alors que les Français ont commis des régicides lors de la Révolution. Certains, comme Victor Hugo, aspirent pourtant au retour de cette monarchie, Napoléon étant devenu l'*exemplum*. La critique de la démocratie est vive, car elle est associée aux images infernales. Victor Hugo est tyrannique car il se fait le bourreau de tous les ennemis des rois dans ce poème.

Dans son article « Panorama »⁵²⁷, Aimé Césaire revendique une « Renaissance » du peuple Martiniquais dans une société post-coloniale. Le territoire, qui est toujours une colonie française, demeure dans un rapport de force dominants-dominés. Ce déséquilibre sociétal préserve les injustices :

On tremble en pensant à la qualité des âmes formées ici depuis un siècle bientôt. Un siècle d'esclavage sournois, de démission, de lâcheté individuelle et collective.

Un égoïsme féroce.

Un conformisme répugnant.

Un siècle après l'abolition de l'esclavage, on ne saurait imaginer le degré d'indifférence, de mépris que professe à l'égard du prolétariat noir, la bourgeoisie de ce pays.⁵²⁸

L'auteur exprime ici un dégoût, que partagent les Martiniquais « noirs » : après 1848, l'espoir de la liberté envahit le cœur des anciens esclaves ; mais le statut de colonie les maintient dans leur position de

527 CESAIRE Aimé, article « Panorama », paru dans *Tropiques* n°10, *Op. Cit.*, p. 9
528 *Ibid.*

dominés. La première accumulation, dans la deuxième phrase de l'extrait, fait écho à la colère de l'auteur : les assonances en « s » et « ch » donnent une fluidité à un propos venimeux. Les phrases nominales forment un paragraphe chacune, dont la deuxième est la conséquence de la première : les intérêts personnels justifient le système colonial, dont le « conformisme » date de l'esclavage. Ici Aimé Césaire dénonce l'esclavage moderne.

Ce sont, entre autres, les raisons qui conduisent l'auteur à appeler à la révolution :

La Révolution martiniquaise se fera au nom du pain, bien sûr ; mais aussi au nom de l'air et de la poésie (ce qui revient au même).⁵²⁹

La nourriture alimentaire et la nourriture intellectuelle « [reviennent] au même » car elles sont liées par l'idée de la liberté : dans l'économie de l'île, ce qui permettrait aux Martiniquais d'être *autonomes*, et une liberté intellectuelle, sans censure, une manière de reconquérir leur identité.

Cependant, ses revendications ne sont pas indépendantistes :

Principe d'une saine politique antillaise : ouvrir les fenêtres. De l'air. De l'air.

*

Par quoi je condamne toute idée d'*Indépendance antillaise*.

*

...Mais ce n'est pas pour aboyer avec les chiens.

*

...Mais ce n'est pas pour jeter mes perles aux pourceaux. La *dépendance* martiniquaise, voulue, calculée, raisonnée autant que sentimentale ne sera ni dé-chéance ni sous-chéance.⁵³⁰

La surprise du lecteur est compréhensible : après avoir critiqué avec véhémence la société coloniale, on pourrait penser qu'il change de position dans la conclusion. En réalité, il veut permettre à son peuple de retrouver un souffle de liberté, mais elle ne dépend pas de la soumission de l'autre. Autrement dit, il revendique une égalité entre les anciens esclaves et la « bourgeoisie ». La référence à sa pièce *Et les chiens se taisaient* sert à éclaircir sa proposition : il reste du côté du prolétariat, car il veut lui offrir un meilleur avenir. La Martinique fait partie de la France, selon lui, et il se

529 CESAIRE Aimé, article « Panorama », paru dans *Tropiques* n°10, *Op. Cit.*, p. 9
530 *Ibid.*, p. 10

reconnaît comme Français :

Je ne connais qu'une France. Celle de la Révolution. Celle de Toussaint
Louverture.
Tant pis pour la cathédrale gothique.⁵³¹

Par l'Histoire commune des Antilles avec la France, les îles s'intègrent parfaitement dans le nouveau paysage français. Se dessine ici le projet de départementalisation, qui sera voté en 1946. Cet article montre un intellectuel en action, qui impose cependant ses volontés : entre le groupe verbal « Je condamne » et le nouveau statut en 1946 déjà défendu ici, Aimé Césaire a atteint ses objectifs. Bien sûr qu'il pensait avant tout au bonheur de son peuple ; il n'en demeure pas moins un tyran qui fit ce qu'il énonçait dans sa poésie.

Enfin, Vincent Placolý se montre virulent dans sa « Lettre à Aimé Césaire »⁵³² : il accuse le député-maire de recevoir Léopold Sédar Senghor en Martinique, car ce partisan de la Négritude est devenu un dictateur sénégalais. Le pouvoir absolu du chef d'état s'exerce par l'effacement de plusieurs intellectuels : Omar Blondin Diop est assassiné, Camara Laye est réduit à la pauvreté, et Sidi Gueye, Thiémoko Camara et Pap N'Diave Blondi sont portés disparus à cause, selon Placolý, de leur militantisme révolutionnaire.

Tous ces noms sont introduits par l'anaphore « Demandez-lui de ma part ». En introduction à cette requête, Placolý expose deux raisons qui l'ont conduit à écrire à Aimé Césaire :

une autocensure de bon aloi m'a retenu d'adresser la parole à celui dont
le gouvernement couvrit l'assassinat de mon ami Omar Blondin
Diop...⁵³³

Mais aussi

C'est donc à vous que je m'adresse, puisque vous l'entendrez ; pour qui
il me reste un dernier respect en tant qu'intellectuel et en tant qu'écrivain
politique.⁵³⁴

531 CESAIRE Aimé, article « Panorama », paru dans *Tropiques* n°10, *Op. Cit.*, p. 10

532 PLACOLY Vincent, « Lettre à Aimé Césaire », *Op. Cit.*

533 PLACOLY Vincent, « Lettre à Aimé Césaire », *Op. Cit.*

534 *Ibid.*

A priori, il n'accuse pas Césaire d'autres méfaits que celui d'avoir invité son ami. Néanmoins, il émet des critiques envers le maire. A commencer par une critique littéraire :

permettez-moi de penser [...] qu'UNE SAISON AU CONGO eût été mieux venue, pour l'éducation des masses antillaises, que la TRAGÉDIE.⁵³⁵

Il place ainsi l'Afrique au cœur du débat, de manière explicite, quand *La Tragédie du roi Christophe* ne le fait que de manière implicite. Ainsi la critique se poursuit-elle sur le thème de la Négritude, car ce concept repose sur le lien entre les Antilles et l'Afrique. Il reproche à Césaire, très finement, de se fier à une amitié intellectuelle, qui l'aveugle à propos du destin des Africains. Mais il reconnaît au maire de Fort de France sa ténacité révolutionnaire, contrairement à Senghor :

Mais la Révolution n'a qu'une seule voix. Rappelez à Senghor, en rappelant vos souvenirs, ces accents qui n'ont pas manqué de vous bouleverser en votre jeunesse commune. Lui les a oubliés.⁵³⁶

En faisant appel au pathos du destinataire, par la nostalgie ressentie aux souvenirs de jeunesse, il tente de persuader Césaire d'éclairer de nouveau le dictateur. La dernière phrase implique une opposition, par l'emploi du pronom personnel « Lui », qui sous-entend « contrairement à vous ». Là le respect de Placolý pour Aimé Césaire éclate.

Vincent Placolý conclut par une accumulation de systèmes politiques absolutistes, que représentent Senghor et son gouvernement :

tous les représentants du féodalisme, du nationalisme-bourgeois, du racisme, de l'obscurantisme et des impérialismes.⁵³⁷

Même si l'attaque n'est pas directement contre Aimé Césaire, il est tout de même visé en sa qualité d'hôte. Le révolutionnaire Placolý fait appel au révolutionnaire Césaire, car il tente de réveiller sa conscience. Il dénonce la

535 *Ibid.*

536 *Ibid.*

537 PLACOLY Vincent, « Lettre à Aimé Césaire », *Op. Cit.*

Négritude comme prétexte pour le Martiniquais d'entretenir son amitié avec Senghor. Il se montre ferme dans sa position anti-dictature, non pas en adressant une requête à Aimé Césaire, mais davantage en essayant de forcer sa mémoire. Il n'exerce pas un pouvoir absolu au sens propre du terme, mais il défend absolument ses principes et ses idéaux. Dans cette mesure, nous pouvons considérer Vincent Placolty comme le tyran des despotes.

La question du miroir dramatique implique une réflexion sur le thème du double : double du maître incarné par le valet, double féminin et double de l'auteur. Ces thèmes peuvent sembler redondants car ils sont souvent analysés par les critiques. Néanmoins, notre approche enrichit ces sujets, car ils sont nourris d'un corpus antillais qui n'a pas été étudié par ces entrées. En outre, la problématique de la tyrannie des personnages parallèle à celle des auteurs met en perspective la nécessité d'une telle prise de position : sans affirmation ferme des idéaux, on ne peut participer à la progression de la cité. Or, les Antilles étant des départements et des régions français, c'est tout le peuple français qui semble concerné par les combats d'Aimé Césaire et de Vincent Placolty, tout comme il l'était par les combats de Victor Hugo. La circularité dramatique semble alors propice à la circulation des idées.

TROISIEME PARTIE :
DE LA CIRCULARITE
A LA SPIRITUALITE

Le cercle géométrique participe depuis la Grèce antique à la conceptualisation du théâtre. En effet, l'*orchestra*, qui servait à la fois de lieu d'offrandes, de cérémonies officielles et d'espace « scénique », formait un demi-cercle, complété par un demi-cercle de gradins adossés à une colline, le tout formant un cercle parfait. Cette figure géométrique permettait de ne pas marquer de rupture entre l'espace du spectacle et celui des spectateurs, mais au contraire d'assurer une continuité entre l'action et le public. La *mimesis* était ainsi garantie, les spectateurs étant invités à soulager leurs passions en partageant les préoccupations des personnages.

Aujourd'hui, nous retrouvons cette circularité par l'architecture des salles de théâtre. Il est vrai qu'à partir du moment où les espaces furent murés, il fallut trouver une solution pour préserver une bonne acoustique. Dès lors, les Italiens, au XIV^e siècle, ont constaté que construire une salle en forme de cercle offrait aux comédiens une meilleure résonance, et au public une qualité d'écoute non négligeable ; d'autant plus lorsque l'on sait que les spectateurs ne faisaient pas « vœu » de silence aux trois coups.

Le cercle est donc indissociable de l'art dramatique. D'abord architectural, il servait, dans l'Antiquité, à livrer un message politique à la cité. Le cercle visuel était donc associé à un cercle abstrait, celui de la parole. En est-il toujours de même chez nos trois auteurs ? La circularité des salles demeure-t-elle garante d'une circularité des idées ? Les propos de nos auteurs sont-ils nouveaux ou résultent-ils d'une circularité de textes ? Quelle circularité peut-on observer entre leurs œuvres dramaturgiques, et entre eux ? Et si le propos est circulaire, n'est-ce pas parce que l'action tourne littéralement en rond, n'offrant aucune échappatoire à nos personnages ?

Chaque idée trouve ses racines dans un système de références, un monde de connaissances défini par l'espace géographique dans lequel on évolue. Par conséquent, Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý puisent leur inspiration chez les auteurs occidentaux, bien que Placolý se soit revendiqué comme Américano-caribéen. Il faudra donc définir ce qui relève de l'emprunt, de la réécriture et de l'adaptation chez ces trois auteurs. L'analyse littéraire nous offrira la possibilité d'explorer le champ de la représentation, car le théâtre est une tension entre texte et représentation. Par conséquent, nous nous attarderons sur des éléments et des propositions de

mise en scène de notre corpus, afin de faire émerger le discours hélicoïdal des personnages, en nous interrogeant sur la place accordée au public dans ces œuvres modernes.

CHAPITRE 1 : L'ESPACE, UN LIEU DE QUESTIONNEMENTS

Cette circularité référentielle déplace le questionnement : si elle est visible d'un point de vue textuel, peut-on parvenir à la même conclusion à propos de la représentation de ces textes ? Afin d'y répondre, nous reviendrons sur les didascalies pour observer la mise en abyme de la circularité dramaturgique. Cette circularité fictionnelle est doublée d'une limitation spatiale, empêchant tout déplacement à nos personnages. Par le doublement de la circularité intra textuelle, nos personnages sont-ils condamnés à revenir au point de départ ?

A. Les didascalies : une mise en abyme d'un espace circulaire

Jusqu'alors, nous nous sommes intéressés essentiellement aux dialogues de nos œuvres. À présent, nous allons davantage analyser les didascalies, qui nous renseignent sur la circularité de l'espace. Celle-ci est déjà en vigueur par la forme de la salle de théâtre. Or, nos six œuvres proposent une mise en abyme de cette rondeur sur scène. Déjà parce que cinq d'entre elles se déroulent dans un espace fermé : l'île et le palais du roi dans *Ruy Blas*. Cet enfermement spatial est-il analogique à un enfermement psychologique ?

En ce qui concerne l'espace haïtien, rappelons qu'il s'agit de celui *imaginé* par Aimé Césaire et Vincent Placolty tel qu'il était à l'époque de Dessalines et de Christophe ; l'espace ilien est par conséquent fictionnel dès la création des auteurs, en plus d'être fictionnel par sa définition dramaturgique. Il en est de même pour l'Espagne chez Victor Hugo, pays qu'il n'a non seulement jamais visité, mais en plus l'intrigue se déroule deux siècles auparavant ! Nous nous attarderons donc sur la symbolique des lieux, afin de déterminer s'il y a une circularité. D'autant que trois de nos œuvres ont une double circularité : en plus de l'île, espace géographique, les protagonistes reviennent au dernier acte à leur point de départ. Comment justifier ce choix des dramaturges ? Pourrions-nous comparer ces retours à celui du fils prodigue de la parabole christique ? Sans doute pas, mais nous verrons que nos auteurs nous invitent tout de même à cette réflexion.

A. 1. Un enfermement spatial

Quatre pièces se déroulent sur une île : *Dessalines* et *La Tragédie* en Haïti ; *Don Juan* en Martinique dans la version créole ; quant à *Une tempête*, sa localisation est moins définie. Le seul élément qui nous permettrait de justifier son ancrage dans l'espace Caraïbe serait l'origine d'Aimé Césaire, ainsi que le personnage de Caliban qui porte les revendications des dominés. Après tout, il a reconnu dans son entrevue avec Lilyan Kesteloot que *Une Tempête* « a été écrite en pensant à l'Amérique noire. »⁵³⁸ Mais cette théorie peut être facilement défaits en trois points : Césaire annonce qu'il s'est inspiré de *La Tempête* de Shakespeare ; or, cette première version se déroule en méditerranée. On y trouve également des îles et, cette mer étant la frontière entre l'Europe et l'Afrique, le rapport dominant/ dominé est crédible, d'autant que les maghrébins noirs ont aussi été mis en esclavage par les maghrébins blancs. Enfin, Césaire a voyagé en Afrique à plusieurs reprises ; il a donc pu vouloir respecter l'espace africo-méditerranéen de Shakespeare. Néanmoins, l'île délimite l'action.

La tradition classique veut que le lieu soit unique ; on pourrait dire que nos auteurs ont respecté ce point, par la frontière que représente l'eau. Dans *Ruy Blas*, les personnages sont également cloisonnés par les murs du palais royal à Madrid. Chose surprenante, les premières didascalies ne nous renseignent pas toujours sur la précision du lieu. En effet, Vincent Placoloy joue avec les références du public, à qui il laisse le soin de deviner le lieu, avant qu'il ne soit prononcé : le titre de la pièce *Dessalines* est éponyme du premier empereur d'Haïti après le renversement du pouvoir colonial français ; *Don Juan* est en créole martiniquais. Mais pour cette dernière, il faut lire les premières répliques pour le savoir, car les didascalies qui présentent l'acte I sont en français

Chez Césaire, il en est autrement : dans la *Tragédie*, c'est le Présentateur-Commentateur qui nomme l'île, après le combat des coqs Pétion et Christophe : « Dans l'île de Haïti, jadis colonie française sous le nom de

538 DE LEPINE Edouard (sous la direction de), « Entretien avec Lilyan Kesteloot », in *Écrits politiques*, Aimé Césaire, 1957-1971, *Op. Cit.*, p. 331

Saint-Domingue... »⁵³⁹ L'auteur a eu besoin d'inclure un Présentateur-Commentateur, autrement dit un narrateur supplémentaire aux personnages dramatiques, pour préciser les circonstances de la pièce. Sans lui, le public n'aurait-il pas su définir l'espace de l'action ? Sans doute que si, mais l'auteur souhaitait donner à sa pièce une portée universelle, pour mettre en avant les dangers d'une indépendance trop vite acquise chez les anciennes colonies. Quoiqu'il en soit, l'enfermement des personnages sur cette île est visible à la fois par l'espace géographique qu'est l'île, mais aussi l'espace historique de l'intrigue, car les bateaux français sont toujours amarrés au port, car, comme le dit Hugonin : « si Monsieur a besoin de triques pour soigner ses lombagos, la cale en est pleine. »⁵⁴⁰ Autrement dit, les Français attendent une occasion pour se réapproprier la colonie.

La situation est similaire dans l'acte I de *Dessalines*, où nous assistons aux dernières batailles des esclaves haïtiens. Mais Haïti est toujours convoitée, notamment pour ses richesses naturelles, car beaucoup de pays cherchent à faire commerce avec l'empire : « je suis fier que toutes sortes d'étrangers viennent s'enrichir sur le dos de la nation. »⁵⁴¹

Les anciens esclaves sont donc soumis aux lois du marché, afin de garnir les caisses de l'État. Devenus indépendants, le peuple haïtien est alors confronté à un nouvel enfermement : celui du commerce international.

Dans *Une tempête*, il y a un balbutiement entre l'île shakespearienne et l'idéologie césairienne. En effet, Caliban chez Shakespeare a les « yeux bleus », ce qui rend peu probable une généalogie nègre. Donc l'île de Prospero ne se situe certainement pas dans le bassin caribéen. Chez Césaire, ce personnage est noir : il le revendique lui-même. Mais les esclaves nègres n'étaient pas seulement déportés dans les Caraïbes. Cependant, cette incertitude sur la localisation de l'intrigue s'efface devant un fait commun aux deux œuvres : les personnages sont sur une île ; ils subissent donc l'omniprésence de chacun, et surtout de Prospero. D'ailleurs, ce dernier ne parvient pas à la quitter, prisonnier de l'aliénation à Caliban. Mais si les autres

539 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., Le Présentateur-Commentateur, p.14

540 *Ibid.*, acte I scène 2, p. 25

541 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte II scène V, p.53

personnages peuvent en partir, c'est aussi par la volonté de Prospero, aussi bien en ce qui concerne les Milanais - qui rentrent avec Miranda, promise à Ferdinand - que Ariel, libéré de ses chaînes, qui s'envole vers d'autres horizons, où il chantera des notes empreintes de liberté pour donner de la vigueur à ceux qui subissent encore le joug de l'esclavage.

Don Juan en créole ancre son intrigue en Martinique. On le sait grâce aux premiers dialogues entre le protagoniste et Sandopi, écrits en créole martiniquais. La localité est confirmée par Elmire, quand elle prononce le nom de l'île. Parmi nos personnages, seule Elmire sort de cet espace, quand on apprend à l'acte III qu'elle se trouve en Guadeloupe, où elle attend son mari ; les autres restent en Martinique. La prison insulaire a pour conséquence que, comme dans le *Dom Juan* de Molière qui se déroule en Sicile, plusieurs personnages lui courent après et finissent par le rattraper, incarné par le châtiment divin de l'Homme Sombre. La problématique de l'île est la même dans la version française, même si le lieu n'est pas clairement nommé.

Finalement, seul *Ruy Blas* annonce clairement les lieux de l'action dans ses didascalies : « Le salon de Danaé dans le palais du roi, à Madrid. »⁵⁴² Telle est la première phrase du texte. Les personnages évoluent d'une pièce à l'autre du palais, sans en sortir jamais. Ainsi aux actes suivants peut-on lire :

Un salon contigu à la chambre à coucher de la reine.⁵⁴³

La salle dite *salle de gouvernement*, dans le palais royal, à Madrid.⁵⁴⁴

Une petite chambre somptueuse et sombre.⁵⁴⁵

Même chambre.⁵⁴⁶

Ruy Blas et *La Reine* évoquent sans détour leur sentiment d'enfermement, pour des raisons diverses ; mais cette expression trouve sa justification dans le fait que ni l'un ni l'autre ne peuvent en sortir. Les deux personnages « secondaires » qui vont et viennent sont Don Salluste, la main funeste, car il est banni du palais, et Don César, venu quémander quelques

542 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte I, p. 39

543 *Ibid.*, acte II, p. 82

544 *Ibid.*, acte III, p. 122

545 *Ibid.*, acte IV, p. 156

546 *Ibid.*, acte V, p. 207

sous et éloigné de Madrid par les hommes de Salluste, qui revient pour réclamer vengeance de son exil en Afrique.

Concernant les salles où se trouvent nos personnages, on constate que, à part le salon royal de l'acte II, elles sont toutes assombries par des rideaux allant du pourpre au vert sombre ; ces couleurs nobles ne permettent toutefois pas de laisser l'éclairage extérieur y pénétrer. Le palais est donc plongé dans l'obscurité, tel un lieu secret éloigné du peuple. Quant au salon de la reine, même s'il est la seule pièce pourvu de grandes fenêtres sans rideau, La Reine n'a pas de droit de s'approcher de la lumière, telle que l'étiquette de la cour d'Espagne l'exige, incarné par La Duchesse. Plus que de l'enfermement spatial, les symboles des lieux emprisonnent nos personnages.

A. 2. La symbolique de l'espace

Bénédicte André introduit ainsi la notion de l'île :

... les définitions de Joël Bonnemaïson fournissent un excellent point de départ à une réflexion sur le vécu de l'île, en mettant en exergue l'état de rupture, que le géographe différencie de celui de l'isolement. Car c'est bien dans la rupture que se vit l'îlénité, sans pour autant que celle-ci soit systématiquement synonyme d'enfermement ou de condamnation.⁵⁴⁷

La « rupture » évoquée ici est celle qui résulte du regard de l'autre. Car elle explique que l'île n'existe pas sans le continent, et que les îliens n'en sont pas tant qu'il n'y a pas de continentaux. Ce point de vue est intéressant car il remet en question l'espace fermé que constitue l'île, en se concentrant davantage sur les distances entre les autochtones et les arrivants, distances géographique, culturelle, éthique - voire ethnologique – et politique. Cette notion nous invite donc à une nouvelle réflexion sur l'espace pour les quatre œuvres qui ont l'île pour cadre.

L'espace de l'île pose donc la question de l'altérité. Par rapport à notre corpus, elle prend plusieurs aspects : altérité du lecteur/ public, car nous sommes avant tout au théâtre, et altérité culturelle aussi bien d'un plan diachronique que spatiale. C'est là que les symboles des lieux entrent en

547 ANDRE Bénédicte, « Introduction » in *Îlénité, perspectives littéraires sur le vécu insulaire*, éditions Pétra, août 2016, p.28

scène.

L'appréciation du continental sur les autochtones est l'un des ressorts dramatiques d'*Une tempête*. Deux cultures s'y affrontent, et celle du dominant cherche à anéantir celle du dominé par aliénation. L'espace cristallise ce rapport de force, car nous avons d'un côté l'espace fantasmé – Milan – et l'espace réel – l'île. Il y a donc un renversement des codes habituels : d'ordinaire, l'île est idéalisée par les continentaux, car elle se veut synonyme d'exotisme, de vacances, et de beauté. Or, Aimé Césaire réécrit Shakespeare en insistant sur la volonté des personnages de rentrer chez eux, de quitter l'île. Milan est fantasmé car Prospero a quitté le royaume depuis une quinzaine d'années, et le retour des personnages bouleversera la hiérarchie, car Miranda, fiancée à Ferdinand, y rétablira l'honneur et le titre de son père.

Malgré ce jeu d'inversion, les dominants arrivent – ou sont arrivés – sur l'île avec leur culture qu'ils tentent d'imposer aux autochtones, pensant qu'ils sont, à l'image de Caliban, des sauvages : « Un barbare ! Une bête brute que j'ai éduquée, formée, que j'ai tirée de l'animalité qui l'engangue encore de toute part ! »⁵⁴⁸ La rupture entre les personnages est culturelle, car ils se parlent, sans se comprendre. Sauf peut-être Caliban, qui semble avoir bien défini le caractère de son maître. Mais si c'est « dans la rupture que se vit l'îlénité », cette rupture semble donner existence aux dominés ; même davantage : elle leur donne une voix. Ils n'auraient pas incarné autant le combat des dominés si les Milanais n'étaient pas sur leur île, car leur discours aurait manqué d'essence. Dès lors, cette rupture semble nécessaire pour que l'îlien prenne son essor.

Dessalines et *La Tragédie* s'inscrivent dans cette perspective, car Haïti fut une colonie française. La tension dramatique résulte donc d'une rupture du système esclavagiste, sur fond de guerre civile. Les Haïtiens ont un double ennemi dans les deux pièces : la France, toujours présente par ses bateaux amarrés au port, et Pétion, qui instaure la République du Sud, et qui crée ainsi l'État de Saint-Domingue.

548 CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 25

Dans *Dessalines*, la bataille est incarnée par les lieux : nous avons une « tente d'état-major » à l'acte I, autrement dit militaire, à Saint-Domingue ; puis le « palais impérial » à l'acte II, qui montre l'ascension de Dessalines ; enfin le « Pont-Rouge » à l'acte III, où s'affronte les deux clans haïtiens. Ce dernier lieu porte un nom intéressant, car « Rouge » est évidemment la couleur du sang, mais aussi de la révolution. Or, l'acte III met en scène le complot contre l'empereur. Le « Pont » quant à lui est une construction qui aide à traverser un passage dangereux. Il favorise ici la trahison de Pétion, et permet aux Haïtiens d'envisager un autre avenir.

Christophe, dans *La Tragédie*, ne cesse d'évoluer sur le territoire haïtien, surtout au premier acte : on passe du Cap au palais royal, en s'arrêtant à la cathédrale pour le couronnement... bref, c'est l'effervescence, car Christophe met son pouvoir en place et tente d'imposer son autorité de monarque. L'acte II est plus apaisé, car il se déroule principalement au Cap-Henry, chez Christophe – son nom royal étant Henry Ier – sauf la dernière scène qui a lieu à la Citadelle. Il manquait ce symbole pour que l'autorité royale soit incontestable ; mais elle est encore en construction, ce qui remet en cause le pouvoir christophien. L'acte III est entrecoupé par une scène à la « Chambre de la sacristie », où Christophe est examiné par des médecins ; le reste de l'acte a lieu au Palais royal. Cette salle annonce la mort du personnage, car le nom solennel du lieu évoque l'extrême onction que l'on donne aux mourants, même si le médecin dit qu' « il s'en sortira ».

La rupture n'est donc pas seulement entre les anciens dominants et dominés, mais elle s'opère aussi dans les déplacements de Christophe, car les lieux incarnent une évolution de l'intrigue qui se fait en rupture avec le peuple. Par exemple, même quand Christophe se joint à la foule populaire à l'acte I, il se place en hauteur sur son cheval. Son autorité sur le peuple est motivée par le refus du retour du système esclavagiste. Mais il renforce la mise à distance en se déplaçant plus que dans les espaces réservés à la royauté, sauf lorsqu'il se rend à la Citadelle. Cependant, lors de ce déplacement où le roi voudrait s'assimiler au peuple, Christophe donne des ordres au Contremaître, et tente de réveiller le courage de ses hommes comme s'ils étaient encore en guerre, car « il brandit son épée contre le ciel » à la fin de l'acte II. Même s'il

reprend les traits d'un chef de guerre et non plus d'un roi, il n'en est pas moins un chef face à des ouvriers qui chantent les paroles suivantes :

*A manger de ce pain-là
On ne nous y prendra plus
Pour les beaux yeux de personne
Plus nous ne nous mourrons
Plus nous ne mourrons.⁵⁴⁹*

On comprend que le peuple refuse d'accomplir les tâches dans les conditions imposées par Christophe, quel que soit leur chef, car ils ont trop souffert de l'esclavage. Les lieux représentent donc une rupture de classe entre le roi Christophe et son peuple, et non plus une rupture historique.

Victor Hugo joue avec l'altérité culturelle : dans *Hernani*, des personnages historiques cadrent les pièces où évoluent les personnages, et dans *Ruy Blas*, l'acte I se déroule dans le salon de Danaé. L'auteur suppose donc que le lecteur possède les connaissances nécessaires pour interpréter cette symbolique.

Revenons à *Ruy Blas*. Dans la mythologie grecque, Danaé est prisonnière à plusieurs reprises : son père Acrisios l'enferme d'abord dans une tour pour ensuite la jeter au fleuve dans un coffre, avec son fils, Persée, qu'elle a engendrée grâce à la pluie d'or de Zeus. Puis Polydecte, roi de l'île où elle a échoué, tente de l'épouser de force. Après le sauvetage de son fils, elle parvient à rentrer chez elle où elle mourra emmurée vivante.

Or, le salon de Danaé est celui dans lequel se déroule l'exposition de l'acte I, où Ruy Blas se trouve contraint d'obéir à son maître Don Salluste. Nous trouvons des similitudes entre le mythe de Danaé et le destin de Ruy Blas : le héros est enfermé dans ce palais, qui renferme aussi celle qu'il aime et qu'il compare à une divinité. Puis Don Salluste veut forcer La reine à s'enfuir avec le valet, prétendant qu'il est Don César et qu'elle trouvera le bonheur auprès de lui. Enfin, Ruy Blas se donne la mort devant elle, toujours prisonnier des murs royaux.

Se juxtaposent alors deux mythes. En effet, on peut également comparer ce palais à un labyrinthe, au centre duquel se cache le minotaure, incarné par

549 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte II scène 8, p. 104

Don Salluste. Car cette créature mythique est l'incarnation des pulsions nées de l'instinct, et Don Salluste n'a pas la noblesse de cœur car il possède, pourrait-on dire, « l'instinct de vengeance ». De plus, c'est un personnage caché dans l'ombre, qui cherche à nuire son entourage. Le fil d'Ariane, pour Ruy Blas, le Thésée hugolien, est davantage l'honneur motivé par l'amour, que l'amour pour la reine en lui-même.

Hernani ouvre avec une référence :

DONA JOSEFA DUARTE,

*Vieille en noir, avec le corps de sa jupe cousu de jais à la mode
d'Isabelle la Catholique.*⁵⁵⁰

Cette mention de la reine Isabelle la Catholique renvoie au personnage même de Hernani, car elle fut la mère de Jean d'Aragon, le vrai nom du héros. Cette didascalie hugolienne est un indice sur l'identité du personnage. Ainsi la tenue de la duègne représente-t-elle à la fois le côté maternel de la femme – qui correspond au rôle d'une gouvernante – et plus largement le caractère protecteur des personnages féminins envers Hernani, notamment chez Dona Sol.

Mais cette reine est également à l'origine des premières Inquisitions espagnoles. Cette référence est donc plus noire qu'elle n'y paraît, car on y retrouve l'image du personnage qui se cache, pourchassé par son ennemi, et qui meurt sous les feux du poison – comme les condamnés mouraient sur le bûcher.

Aragon est nommé une nouvelle fois à l'ouverture de l'acte III : « Le château de Silva / Dans les montagnes d'Aragon »⁵⁵¹ C'est l'acte central de la pièce. Or, si l'élément le plus important est celui du nom du château, sa localisation est intéressante : la bâtisse est encerclée par les montagnes qui sont sur les terres d'Aragon. Le lecteur est alors certain que le mariage prévu entre Ruy Gomez et Dona Sol ne se fera pas, car le vieil homme se trouve sur le terrain d'Hernani. On pourrait alors penser que notre héros sera favorisé par

550 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte I scène 1, p. 27

551 *Ibid.*, acte III scène 1, p. 76

les lieux ; il n'en est rien. C'est lui qui se trouve pris au piège à la fin de l'acte III : pensant qu'aucune échappatoire ne lui est possible, il remet sa vie entre les mains de son rival. La hiérarchie des lieux prend ici toute son importance : la famille Silva prime sur la famille Aragon, et prend le dessus. La scène 6 éclaire d'ailleurs ce point, lorsque Ruy Gomez commente les portraits de sa galerie à la visite de Don Carlos, le roi.

Enfin, le tombeau de Charlemagne, lieu de l'acte IV, est à la fois un lieu de recueillement, mais également un symbole de mort. Or, c'est sur ce tombeau que Hernani se voit pardonner par Don Carlos, qui l'autorise en même temps à épouser Dona Sol. Leurs fiançailles sont adoubées sur une tombe ! Ce qui confirme le présage funeste pressenti par nos personnages. Les didascalies des deux œuvres de Victor Hugo enferment donc les personnages. Encore faut-il que le spectateur soit capable d'analyser ces éléments.

La notion d'« îléité » définie par Bénédicte André s'expérimente davantage dans *Don Juan* de Placolý. En effet, l'espace géographique de l'œuvre offre à l'auteur un terrain de jeux qui lui permet d'explorer tous les stéréotypes façonnés aussi bien par le regard du dominant que par celui des autochtones. Le personnage en lui-même est déjà symbolique, car mythique ; l'auteur passe donc un contrat tacite avec le spectateur, qui consiste à respecter les grandes lignes du personnage donjuanesque, afin de ne pas trahir l'attente du public. Mais il a ajouté à son personnage qui habite aux Antilles l'habileté de ruser dans les affaires commerciales. Il s'agit d'un trait que l'on suppose courant chez les Antillais, tout comme la double facette – agréable en société et colérique dans l'intimité.

Dans la version française, l'espace n'est pas clairement défini ; nous ignorons même si les personnages se trouvent sur une île. La seule indication que nous ayons est la suivante : « On dit qu'il a fait le voyage en Haïti chercher ce qu'on appelle « tisane de la fidélité ». »⁵⁵² Mais l'auteur ne nous renseigne pas davantage sur ce déplacement. La version française serait-elle plus

552 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte III scène 4, p. 55

universelle que la version créole ? Non, car l'universalité du mythe n'est pas remise en cause par l'ancrage caribéen ; au contraire : Vincent Placol y propose un nouveau portrait de Don Juan, porté par le regard altéré du public. Dans les six œuvres du corpus la question du retour est évoquée. Mais le substantif n'est pas le même vocable selon les pièces.

A. 3. Au point de départ ?

Le retour suppose de revenir au point de départ. Parfois possible, parfois objet de fantasme, il est au cœur des intrigues. Mais il s'agit également de questionner la dimension psychologique de cette notion, dans la mesure où parfois il s'agit d'un retour à soi. Trois de nos œuvres proposent un retour concret au lieu de départ : *Hernani*, *Dessalines* et *Don Juan*.

Les premier et dernier actes de *Hernani* se déroulent à Saragosse. Don Juan est parti de chez lui – Sandopi nous livre cette information – et l'acte III a pour cadre sa maison. Quant à *Dessalines*, ce n'est pas le nom du lieu lui-même qui indique un retour, mais le fait qu'il soit de nouveau dans une tente, en présence de son état-major, et prêt à livrer un nouveau combat.

Les personnages suivent donc un parcours que l'on pourrait qualifier d'initiatique, car ils vivent tous des aventures : *Hernani* passe du rebelle au fiancé, *Dessalines*, Général de l'armée haïtienne, est empereur, et *Don Juan* va à la rencontre de sa dernière conquête, *Sylvanise*, qui lui vaudra sa perte. Dans ces trois œuvres, le point de départ est un lieu fatal, où le résultat de ces expériences est la mort.

Dans *Une tempête* et *La Tragédie*, Aimé Césaire compose sur le thème du retour fantasmé par les personnages. En effet, Christophe rêve de rejoindre sa terre maternelle, l'Afrique : « Afrique ! Aide-moi à rentrer, porte-moi comme un vieil enfant dans tes bras, et puis tu me dévêtiras, me laveras. »⁵⁵³ Le verbe « rentrer » suppose un départ de chez soi, où le personnage prie le continent de lui accorder un nouveau baptême. La mise à nue symbolise à la fois de se défaire de son statut de roi, mais aussi de vouloir se montrer sans artifice, dans son entière vérité. L'Afrique est fantasmée car Christophe est né esclave en Haïti ; il n'a donc jamais connu la terre ancestrale. De plus, ces

553 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte III scène 7, p. 147

De plus, les deux notions sont intrinsèquement liées, car il n'y aurait pas de périphérie sans centre, et la réciproque est valable. Ainsi, nous observerons l'influence de ces espaces géographiques sur nos personnages, pour revenir sur la construction de l'intrigue.

B. 1. Centres et périphéries

Tout d'abord, les notions de centre et de périphéries ont plusieurs acceptations : tantôt il s'agit de la capitale d'un état, autour de laquelle gravite les autres villes – regroupées en France sous l'appellation « Province » -, tantôt il s'agit d'une agglomération, entourée d'autres villes plus petites. Cependant, la notion de périphérie renvoie à une image souvent péjorative, car elle est le plus souvent synonyme de banlieue. Il conviendra d'observer si nos textes portent ce regard négatif.

Ces définitions géographiques questionnent nos œuvres, la première justification étant que leur lieu est, pour cinq d'entre elles, lieu de projections fantasmagoriques : l'Espagne dans *Ruy Blas* et *Hernani* est recrée par un auteur français ; l'État Haïtien est supposé ainsi par Vincent Placolty et Aimé Césaire ; enfin, l'île d'*Une tempête* n'a pas de données géographiques clairement définies. Seule la Martinique du *Don Juan* en créole est vraisemblable, car la pièce fut écrite par un Martiniquais dans une époque qui lui est contemporaine.

Malgré cette certitude, le centre de la pièce – voulu par l'auteur – n'est pas évident : si on considère l'espace martiniquais comme un tout, le centre est-il la maison de Don Juan, d'où il part et d'où il revient ? Ou bien est-il la France hexagonale, dont la Martinique est un département, donc une périphérie ? Tout dépend du point de vue que l'on adopte. Si on prend le parti de l'auteur, le centre est celui de l'intrigue : chez Don Juan ; si on devient public de l'œuvre, c'est celui de la France hexagonale. Par conséquent, Vincent Placolty joue avec l'image péjorative de l'Antillais véhiculée par les continentaux.

Ces points de vue sont valables pour toutes les œuvres ayant une géographie ultra-marine. Exceptée peut-être pour *Une tempête*, qui propose dans son texte tous les points de vue : nous avons celui des dominés avec

Ariel et Caliban, celui des dominants absolus avec Prospero, et celui des dominants que l'on pourrait qualifier de naturalistes, incarnés par Gonzalo. Le centre de l'intrigue est donc la grotte de Prospero, où se joue la double intrigue amoureuse et politique.

Dans *Dessalines* et *La Tragédie*, l'État haïtien est encore en construction. Mais le lieu principal de l'œuvre césairienne est Le Cap – alors que la capitale d'Haïti est Port-au-Prince – et dans la pièce de Placol, le centre n'est pas précisé. On pourrait presque affirmer que le centre de *Dessalines* est là où se trouvent le héros et son état-major. Mais si on tient tel propos, la notion de périphérie disparaît. Or, elle existe, incarnée par les personnages du complot, extérieurs au gouvernement haïtien. Il y a donc une personnification des lieux dans cette pièce. *La Tragédie* présente le même système de construction, où les périphéries sont représentées par des personnages extérieurs au gouvernement christophien.

Dans *Hernani*, le centre de la pièce est Saragosse, car c'est le point de départ et de retour des personnages. Espagne imaginaire ? Pas tout à fait. En réalité, Napoléon – admiré par Victor Hugo – tente une invasion dans la région d'Aragon. Ce n'est donc pas un hasard si le poète romantique choisit ce cadre pour sa pièce de 1830. Cette donnée historique questionne le centre de l'intrigue, car n'est-il pas à ce moment-là la France napoléonienne regrettée par l'auteur ? Quoiqu'il en soit, le système de valeurs sur les lieux est renversé : Saragosse, le centre, est un lieu négatif car à l'acte I, tous les personnages sont contrariés par les événements à venir ; à l'acte II, le roi Carlos s'en prend à Dona Sol, et à l'acte V, c'est la mort du héros. À l'inverse, les montagnes d'Aragon favorisent le héros à l'acte III, et à l'acte IV, le tombeau de Charlemagne offre des perspectives réjouissantes au roi et à Hernani ; c'est l'apogée de la pièce.

Dans *Ruy Blas*, le cadre est le palais royal de Madrid, mais aucune des salles ne constituent le centre de l'intrigue, car les personnages évoluent à l'intérieur entre les actes. Le palais est donc un espace créé par l'auteur et supposé par le public, car les didascalies ne décrivent aucunement ce bâtiment ; seuls les décors intérieurs changent. Quant à la référence à Madrid,

elle ne sert qu'à justifier le lieu de l'action qu'est le palais royal, car c'était déjà la capitale espagnole. Dès lors, on peut se demander ce que sont les périphéries : s'agit-il de chacune des salles, ou bien de ce qui se passe à l'extérieur du palais – hors du champ de l'intrigue ? Le fait que chaque lieu fait partie du palais nous permet de penser que la deuxième possibilité est la meilleure des réponses, car même si les actions sont hors de la scène - à comprendre hors de ce qui est donné à voir au spectateur – il n'en demeure pas moins qu'elles participent à la construction de l'intrigue. Mais ce qui est extérieur au palais est de l'ordre du secret ou de l'interdit : Don César est enlevé secrètement par les hommes de Don Salluste hors du palais ; la Reine n'a pas le droit de regarder par la fenêtre et Ruy Blas passe par le jardin pour délivrer des billets doux à cette dernière. Les périphéries du palais sont donc des lieux perçus comme incertains et dangereux par les personnages, et donnés à voir ainsi par l'auteur. Pourtant, les personnages reviennent dans le centre qu'est le palais, et l'intrigue se poursuit. Par exemple, si la Reine n'avait pu accéder au jardin, elle n'aurait pas trouvé le mot laissé par son amant qu'elle garde contre son cœur :

Chaque fois qu'à ce banc je vais chercher les fleurs,
Je promets à mon Dieu, dont l'appui me délaisse,
De ne plus y retourner. J'y retourne sans cesse.⁵⁵⁵

La différence d'appréciation entre le centre et les périphéries dépend de sa place dans le schéma actanciel : si les périphéries sont des lieux adjuvants, elles sont positives ; si elles sont des opposants, leur appréciation est péjorative. Aussi peut-on considérer que les lieux incarnent une entité qui influence l'intrigue. Parfois, cette entité abstraite devient concrète quand les lieux sont représentés par des personnages.

B. 2. Le décentrement comme principe de construction dramaturgique

Parler de décentrement implique deux systèmes représentatifs : l'espace visible et l'espace invisible, que l'on nomme hors champ en photographie. Dans certaines œuvres du corpus, l'espace visible est à la fois constitué du

555 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte II scène 2, v. 764 à 766, p. 97

centre et de ses périphéries. C'est le cas de *Hernani*, *Une tempête* et *La Tragédie du roi Christophe*. Dans ces trois pièces, le centre est le lieu où siège le personnage dominant : Saragosse, la Grotte de Prospero et le Cap. Mais les protagonistes n'y demeurent pas ; leurs mouvements construisent alors l'intrigue.

Il est vrai que Victor Hugo s'est inspiré du baroque espagnol pour créer les décors de *Hernani* ; néanmoins, ils ne sont pas figuratifs. Prenons le lieu de l'acte III : « Le château de Silva/ Dans les montagnes d'Aragon »⁵⁵⁶ Il est nécessaire pour l'intrigue que l'espace soit enclavé, car c'est à la fois un refuge pour Hernani le rebelle et ses hommes, mais aussi le lieu où il va sceller son destin par le pacte avec Don Ruy Gomez. La localité se lit donc comme une mise en abîme de l'intrigue.

Dans *Une tempête*, la Grotte de Caliban sert de lieu où il possède la liberté d'expression ; il s'agirait davantage d'un abri symbolique que concret, car Caliban ne craint rien tant qu'il reste dans son espace : les pouvoirs de Prospero y sont inefficaces. Quant à la Grotte de Prospero, elle se dégrade à la fin, alors que lui-même reprochait à Caliban de ne pas savoir entretenir son intérieur : « Elle serait moins « ghetto » si tu te donnais la peine de la tenir propre ! »⁵⁵⁷ Cette dégradation s'accompagne du renversement de situation entre l'esclave et le maître, Prospero résigné à vivre à l'intérieur de la grotte, envahi de « sarigues », Caliban à l'extérieur, libéré de ses chaînes. Ce qui était le centre de l'intrigue devient un enfermement pour le maître alors que la périphérie se fait écho du chant de liberté chez Caliban, qui occupe tout cet espace extérieur.

Le centre pourrait alors être le lieu du pouvoir, comme dans *La Tragédie du roi Christophe*. Cependant, lorsque le héros sort de son palais situé au Cap, c'est pour aller à la rencontre de la population. Mais son discours change quelque peu selon le lieu où il se trouve : au palais, ses préoccupations sont celles de la construction de l'État haïtien, avec la question d'un hymne, d'une boisson nationale, d'une cour, d'une Église, etc. En public, il veut encourager ses citoyens à travailler dans la même direction que ses décisions officielles.

556 HUGO Victor, *Hernani*, Op. Cit., acte III scène 1, p. 76

557 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 26

On peut alors lier les espaces qu'il occupe selon le schéma suivant : ses décisions officielles au palais et leurs applications en public. Il paraît surprenant que le symbole de son règne, la Citadelle, ne constitue qu'une petite partie de l'intrigue, alors que sa construction devait représenter l'affranchissement du peuple haïtien et sa toute-puissance existentielle face au monde.

Quant aux espaces champ et hors champ – centre et périphérie -, il convient de les considérer à la fois comme une différence entre espace visible et espace invisible, mais aussi comme espace du pouvoir – le centre - et espace extérieur au pouvoir – périphérie invisible aux yeux du chef. La première acceptation s'observe dans *Ruy Blas* et *Don Juan*. L'intrigue ne pourrait se nouer si Don Salluste n'avait pu trouver un moyen d'envoyer Don César hors du palais et hors de Madrid, car Ruy Blas prend son identité. Tout comme l'intrigue amoureuse entre La Reine et le héros romantique n'aurait pu se mettre en place sans l'évocation du jardin, sous le balcon des appartements royaux, ni sans l'absence du roi parti chasser. Dès lors, l'hors-champ est inclus dans l'intrigue, grâce aux propos des personnages qui y font référence. C'est ainsi que Sandopi, dans *Don Juan*, rappelle dans la scène d'exposition que son maître et lui viennent de quitter le domicile conjugal. Tout comme la rencontre entre Sylvanise et Don Juan que l'auteur n'a pas écrite, mais que l'on suppose par la construction des dialogues :

Don Juan : - [...] Es-ce ou peut dit moin coté missié Polidò ka resté pa
ici-a ? D'après moin, nou té pou ja rivé.
[...] (*Maison des Polydor*)⁵⁵⁸

Or, ces deux lieux laissés libres à l'imagination du public deviennent concrets au troisième acte, qui se déroule chez Don Juan : la tante de Sylvanise, Lizadie, s'y rend pour l'avertir du danger qu'il encourt. Les espaces hors-champ sont incarnés par un personnage : l'Homme Sombre, qui condamne Don Juan pour ses conquêtes, donc pour ses déplacements. D'ailleurs, il croise ce personnage dans tous les endroits qu'il traverse.

558 PLACOLY Vincent, *Don Juan, Op. Cit.*, acte I scènes 2 et 3, p. 11 : « Pourriez-vous m'indiquer la maison de monsieur Polydor. Cela fait longtemps que nous sommes en route, nous aurions dû y être déjà. » Traduit du créole par PLACOLY Vincent

On peut donc dire que ce que le personnage principal ne considère pas n'existe pas ou n'a que peu d'importance ; c'est une périphérie de sa personne. Néanmoins, ces périphéries causent la plupart du temps la perte de nos personnages. De la même manière, Dessalines ne se méfie pas assez des doléances de son peuple, que Pétion tente de lui faire entendre : « L'armée épuisée se traîne à tes basques dans une guerre dont elle ne voit pas le sens. »⁵⁵⁹ Sans doute son acharnement à se battre contre tout ce qui a « la couleur de l'ennemi » aveugle Dessalines au point qu'il ne se rend pas compte que le peuple se soulève contre lui. D'ailleurs, les complots entre Pétion et ses partisans se font en aparté du gouvernement, et de l'État-major de Dessalines : « Chut ! voici venir l'oreille de Dessalines. »⁵⁶⁰

C'en est de même dans *La Tragédie*, où le lieu de la première scène n'est nullement indiqué, si ce n'est le lieu du prologue. On pourrait supposer que la scène 1 est un prolongement du prologue, puisque les deux scènes montrent un combat entre Pétion et Christophe ; le lieu serait alors neutre par rapport à l'intrigue. Mais du point de vue de Christophe, cette absence de lieu décrédibilise la puissance du Sénat représentée par Pétion. Du point de vue du peuple, ce combat de coqs – au sens propre comme figuré – est d'abord perçu comme un divertissement ; Aimé Césaire précise à ce sujet que « Tout le premier acte est en style bouffon et parodique »⁵⁶¹

Christophe amoindrit l'importance de Pétion, au point d'ignorer lui aussi ses recommandations. Au même titre qu'il ignore les bateaux français amarrés au Cap, ou bien la souffrance des paysans à qui il demande un travail forcené lorsqu'il veut leur montrer l'exemple dans la construction de la citadelle. Mais à devenir aveugle et sourd volontairement à son peuple, il finit par sombrer dans la folie, se croyant envahi de ceux qu'il n'a pas entendus. L'hors-champ christophien devient intrigue lorsqu'il est la raison de son suicide. Ainsi, en interrogeant les espaces de nos pièces, on met en lumière une autre circularité, où la périphérie envahit le centre, et cause sa perte.

Nous avons longuement analysé les textes, parallèlement aux didascalies. Toutefois, le théâtre est une tension entre texte et représentation.

559 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 6, p.20

560 *Ibid.*, acte II scène 3, p. 39

561 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I, p. 18

Par conséquent, le discours devient circulaire, passant du lecteur au comédien, et du comédien au public. C'est pourquoi nous nous intéresserons aux questions d'ordre dramaturgique dans le deuxième chapitre.

CHAPITRE 2 : DE LA MISE EN SCENE

L'analyse des œuvres théâtrales doit tisser un lien entre texte et

représentation. En effet, si les autres genres littéraires sont donnés à lire, la spécificité de celui-ci réside dans sa double dimension lecture – visuel. Ainsi, c’est un genre qui convoque plusieurs sens : la vue, qu’il s’agisse du texte ou du spectacle, l’ouïe quand nous assistons à une représentation. Il y a également des sens que l’on peut qualifier de secondaires qui se mettent en action : l’odorat de la salle de spectacle et le toucher, avec les sièges, les programmes, et tout ce qui peut faire appel à cette sensation.

C’est donc un art en direction d’un public, d’un auditoire. C’est pourquoi il s’adresse directement au peuple :

Le théâtre n’est pas seulement le lieu des *corps* lourds, mais également celui du *rassemblement réel* où s’opère un recoupement original d’une vie à la fois organisée esthétiquement et dans son quotidien bien réelle. Contrairement à tous les arts de l’objet et de la transmission médiale, on trouve à la fois ici l’acte esthétique en tant que tel (jouer) et l’acte de réception (assister au spectacle) comme action réelle dans un moment et un lieu déterminés. Le théâtre signifie ; une *tranche de vie passée et vécue* en communauté par les acteurs et spectateurs dans l’air de cet espace respiré en commun où se déroulent le jeu théâtral et l’art réceptif du spectateur. L’émission et la réception des signes et signaux *s’opèrent simultanément*. [...] Dès lors, virtuellement, les regards de tous les actants concernés peuvent se rencontrer, la *situation théâtrale* forme une entité faite de nombreux processus de communication aussi évidents que dissimulés.⁵⁶²

Lehmann met en évidence plusieurs éléments constitutifs de l’art dramatique, à commencer par l’émission d’un texte et sa réception directe. Ainsi, cette forme artistique crée une « communauté », qui communique ensemble, grâce au pacte fictionnel – ce que Lehmann nomme « *situation théâtrale* ». En effet, le public accepte de prétendre, le temps de la représentation, que ce qu’il voit est réel, et adhère ainsi à l’illusion du spectacle. Toutefois, cette adhésion n’est pas garantie ; elle nécessite la mise en place de processus, afin de permettre au spectateur de participer au spectacle, et d’entendre – voire de s’imprégner – de ce qui lui est montré et dit. C’est seulement sous ces conditions que le message de l’auteur peut atteindre le peuple – public. Par souci de rendre nos propos concrets, nous prendrons appui sur des mises en scène de *Hernani*, *Ruy Blas*, *Une tempête*

⁵⁶² LEHMANN Hans-Thies, « prologue » in *Le Théâtre postdramatique*, éditions L’Arche, 2002, Paris Titre original : *Postdramatisches Theater*, éditions Verlag der Autoren, 1999, Francfort-sur-le-Main, traduit de l’allemand par Philippe-Henri-Ledru, p.19

et *La Tragédie du roi Christophe*. Il nous manquera malheureusement des interprétations des pièces de Placoly, que nous tenterons de palier par l'imagination du spectateur que nous pourrions être – voire du metteur en scène – et par quelques écrits de et sur l'auteur. Notre positionnement sera d'établir une critique de l'illusion théâtrale dans ces adaptations, afin de vérifier si la réception du message est efficiente. Nous analyserons ensuite les corps et les voix des adaptations comparément aux textes du corpus. Nous pourrions ainsi établir les choix dramaturgiques et d'en tester l'efficacité. C'est alors que notre champ de vision s'élargira, pour analyser les éléments circulaires des différentes mises en scène.

A. L'illusion théâtrale

L'illusion désigne généralement une fiction que l'on tient pour vraie. Elle possède un sens optique, morale et métaphysique – trois sens d'ailleurs conjoints dès Platon. Celui-ci distingue en effet le monde des apparences sensibles et celui des Idées, c'est-à-dire le réel perceptible par l'esprit seul. L'art, imitation d'une imitation, se trouve donc éloigné du réel de trois degrés.

C'est au nom de cette idée que les Pères de l'Eglise, à la suite de Platon, condamnent le théâtre. Derrière l'illusion d'optique, ils dénoncent l'illusion métaphysique. Car la représentation théâtrale présente aux sens une image fautive. L'illusion devient donc synonyme de tromperie, et le théâtre un art de transformer le vrai en faux.⁵⁶³

Ainsi, le spectateur serait victime de duperie des faiseurs de spectacle. Les Hommes d'Eglise n'ont pas pris en compte le contrat de représentation, qui implique que le public sait que ce qu'il voit n'est pas « vrai » - même si parfois cela paraît vraisemblable – et qu'il est capable de prendre la distance nécessaire pour ne pas se laisser berner par l'illusion.

Toutefois, cette mise à distance n'est possible que par des rituels comparables à ceux du conte caribéen. Grâce à eux, le public entre dans le spectacle. Mais cette illusion doit être entretenue par les éléments scéniques, dont les premiers représentants sont les comédiens. Nous reviendrons donc sur le mythe du « comédien possédé », théorisé par Roland Barthes, en vérifiant si ce procédé correspond à notre corpus interprété et de proposer une critique artistique de ce que nous avons pu voir.

⁵⁶³ Article « Illusion théâtrale, *Encyclopaedia Universalis*, www.universalis.fr/encyclopedie/illusion-theatrale/, consulté le 08/07/2021

⁵⁶³

A. 1. Le théâtre et le conte : deux arts distincts ?

« Est-ce que la cour dort ? – Non, la cour ne dort pas ! » entend-on dans les contes antillais, après le chant angélique⁵⁶⁴, pour indiquer au public que le spectacle va commencer – ou comme relance de l’attention pendant la narration. Le substantif « cour » est présent dans le vocabulaire théâtral. En effet, nous parlons de « côté cour et côté jardin », pour signifier respectivement la gauche et la droite de la scène. Or, qu’il s’agisse du conte ou du théâtre, ce terme renvoie au public : dans le conte, la « cour » est la litote qui désigne les spectateurs, qui y sont traditionnellement regroupés, et le terme théâtral a simplifié la direction du metteur en scène en gommant les confusions des déplacements, afin de gagner en efficacité dramatique. Outre cette première similitude, la cour et les salles de théâtre sont en forme de cercle, pour mieux entendre et voir le spectacle donné. Ce constat souligne une fois de plus l’importance de l’ouïe.

De plus, le conteur, qui incarne plusieurs personnages, est d’abord narrateur. Cette première fonction introduit le cadre fictionnel, en précisant l’espace et le lieu de l’action. Dans les pièces de Césaire, nous avons deux présentateurs : le Présentateur-Commentateur de *La Tragédie* et le Meneur de jeu d’*Une tempête*. Ils n’ont cependant pas le même rôle et n’interviennent pas au même moment. Le premier rappelle tout d’abord les faits historiques d’Haïti et présente les deux hommes politiques que sont Pétion et Christophe, puis il introduit le deuxième acte en expliquant les tensions entre le peuple et le souverain. Sa première apparition a lieu après la scène de prologue, dans laquelle on assiste à un combat de coqs, nommés Christophe et Pétion, qui a lieu dans un pitt. Ce choix typographique évoque évidemment les traditions antillaises, et reprend l’image de la cour du conte. Une didascalie précise d’ailleurs que toute la pièce doit se jouer en ce lieu.

La pièce mise en scène par Hervé Denis⁵⁶⁵ présente d’ailleurs le

Expression issue de la Thèse de CHALI Jean-Georges, *Les contes créoles dans la zone Caraïbe (vers une approche ethno-pédagogique)*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de JOUANY Robert, 1990, Centre International d’études francophones, Paris Sorbonne IV, Faculté de Lettres et Sciences Humaines

⁵⁶⁴

La Tragédie du roi Christophe, CESAIRE Aimé, mis en scène par DENIS Hervé, réalisé par GRASSET Jean-Pierre, mis en ligne par FOKAL sur Facebook le 22 octobre 2020

Présentateur-Commentateur sur des escaliers extérieurs entourés de mur, le tout en pierre, comme on le voit ci-dessous :



Le personnage est au-dessus de ce qui semble être une cour. Le cadre de la scène concorde donc avec celui du conte. De plus, tel un griot, il tient dans sa main droite un bâton et dans sa main gauche une sorte de longue plume, comme en référence au combat de coqs, justifié par sa première phrase : « Après ce combat emplumé, reprenons notre souffle... ». Le décor change soudainement lorsqu'il dit « Mais il ne faut pas en dire trop. Pour moi, je me tais. » : il se situe dès lors dans un espace intérieur, éclairé en arrière-plan par un projecteur bleu. Le public comprend ainsi que l'action va commencer, et il bascule d'une réalité historique à une réalité immédiate qu'est le spectacle.

Dans *Une tempête*, la présence du Meneur de jeu est très brève ; en

trois-quatre paroles, il distribue les accessoires aux comédiens et attribue à chacun son rôle. La mise en abyme du théâtre reproduit l'idée de la multiple incarnation du conteur, à la fois metteur en scène, narrateur, chanteur, parfois musicien, et comédien. On ne peut éviter ici l'évocation de la Cour du Palais d'Avignon, où se joue le festival de théâtre « in » chaque année.

L'illusion théâtrale installée, le spectacle peut commencer. L'intrigue se met en place, présentant une quête similaire à celle du conte :

il existe au sein du conte créole une autre dimension politique qui est la réhabilitation de l'être et du problème du pouvoir politique. Comme nous l'avons jusqu'à présent démontré, il s'agit d'une usurpation. Le héros tente de reprendre ce qui lui a été volé au départ. [...] Le héros tente de réparer un affront dont l'agression est à l'origine. [...]

Le héros lance une contre-offensive, mais, pour cela, il est démuné. En face de lui ; il trouve la force matérielle, une puissance logistique qu'il doit combattre. Pour lui, il n'a que son intelligence, la ruse, et, très souvent la force spirituelle des ancêtres qui le guident, sa tradition.⁵⁶⁶

Dans notre corpus, cette quête de « réhabilitation » est évidente pour les pièces antillaises. Dans *Dessalines, La Tragédie* et *Une tempête*, les héros sont en lutte pour retrouver ce qui leur revient de droit : la possession totale de leurs terres et de leurs nations. Chacun se trouve face à un personnage dominant, qu'il soit sur scène ou hors-scène, comme les bateaux français dont on parle dans *La Tragédie* et dans *Dessalines*, mais qu'on ne voit pas. Le système plantationnaire représente la « force matérielle » qu'ils doivent combattre ; pour cela, ils font tous preuve d'intelligence et de ruse pour parvenir à se relever. C'est le cas lorsque Christophe condamne l'Archevêque Brelle à mourir emmuré à cause de ses accents un peu trop blancs, ou lorsque Dessalines refuse d'acquiescer aux « suppliques du trésorier Noblet » car « sa peau ressemble à l'uniforme de la trahison. »⁵⁶⁷ Ils effacent ainsi tout élément qui pourrait les déstabiliser.

Chez Victor Hugo, la quête pourrait sembler identique. En effet, Hernani et Ruy Blas cherchent à accomplir leur destinée, volée par Don Carlos et Don Salluste. La différence entre l'auteur romantique et les auteurs

CHALI Jean-Georges, *Les contes créoles dans la zone Caraïbe (vers une approche ethno-pédagogique)*, thèse de doctorat nouveau régime, *op. cit.*, p. 305

⁵⁶⁷ PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *op. cit.*, acte II scène 5, p. 51

martiniquais est que la demande de « réparation » n'a pas la même portée : l'individu est au centre de la quête chez Hugo quand il s'agit du collectif chez Césaire et Placolý ; *Don Juan* ne fait pas exception, car la pièce questionne les us et coutumes populaires des Antilles, par conséquent les usages d'un groupe social. Or, « Très proche de l'actualité, le théâtre de même que le conte peuvent s'avérer être une arme redoutable dans le combat idéologique, et multiplier les allusions politiques ou religieuses. »⁵⁶⁸ Pour poursuivre cette réflexion, citons Glissant qui évoque la notion de « Détour » :

Le Détour n'est pas un refus systématique de *voir*. Non, ce n'est pas un mode de la cécité volontaire ni une pratique délibérée de fuite devant les réalités. Nous dirions plutôt qu'il résulte, comme coutume, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles. [...]

La langue créole est la première géographie du Détour... [...] La pointe finale du discours créole ne déclenche pas le sourire appréciateur mais le rire participant : elle se souligne elle-même ; rejoignant par là une pratique constante des conteurs de presque tous les pays : jouteurs poétiques, griots, etc.⁵⁶⁹

La pratique théâtrale est un art du Détour, qui joue avec les codes et les masques pour dénoncer – souvent avec humour – les méfaits grossiers des personnages politiques. Le public participe évidemment à cette ruse, par le pacte de l'illusion. Aussi deviendrait-il actant de l'intrigue.

A. 2. Le public

Les Ecrits sur le théâtre de Roland Barthes⁵⁷⁰ proposent une réflexion sur la pratique théâtrale après la Seconde Guerre Mondiale. L'auteur a notamment participé à fondé le Théâtre National Populaire avec Jean Vilar en 1951, qui poursuit l'ambition d'offrir des spectacles de qualité à un public qui jusqu'alors n'avait pas les moyens financiers d'y assister. Le public est au cœur des problématiques de Barthes, soucieux de l'inclure dans les représentations : « Le bon théâtre ne peut être que celui où c'est le spectateur lui-même qui fait le spectacle. » lit-on à la page 83. Ou encore : « Le théâtre

⁵⁶⁸ BERTINER Anne-Sophie, *La Théâtralité dans le Conte Antillais*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, année universitaire 2002-2003, sous la direction de CHALI Jean-Georges, Laboratoire du CERALEC, Université des Antilles et de la Guyane, p. 16

⁵⁶⁹ GLISSANT Edouard, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 48 et 50

⁵⁷⁰ BARTHES Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Collection Points, Editions du Seuil, 2002 pour la préface, les notes et la composition du volume.

populaire est un théâtre qui fait confiance à l'homme et remet au spectateur le pouvoir de faire lui-même le spectacle... » à la page 120. Le TNP est donc contemporain aux pièces d'Aimé Césaire. De plus, la programmation 2016-2017 a proposé un « cycle Aimé Césaire », trilogie composée d'*Une saison au Congo*, du *Cahier d'un retour au pays natal* et de *La Tragédie du roi Christophe*, mis en scène par Christian Schiaretti, directeur et metteur en scène du TNP. Les textes de Barthes s'inscrivent donc dans une contemporanéité encore vivace.

Dans son article « Le théâtre grec », il rappelle que

le théâtre grec est un théâtre essentiellement festif. [...] Ces festivals de la Grèce antique était donc de véritables « sessions » [...] pendant lesquelles la cité vivait théâtralement, du masque que l'on revêtait pour assister à la procession inaugurale, jusqu'à la *mimesis* du spectacle lui-même.

Car ici, contrairement à notre théâtre bourgeois, pas de rupture physique entre le spectacle et ses spectateurs ; cette continuité était assurée par deux éléments fondamentaux, que notre théâtre a essayé récemment de retrouver : la circularité du lieu scénique et son ouverture.⁵⁷¹

Le cloisonnement des salles de spectacle, d'après Barthes, irait à l'encontre du public. Espace désormais fermé, marquant une distance visuelle entre l'espace scénique et la scène, le public est éloigné du discours dramatique.

Néanmoins, quatre pièces de notre corpus se situe aux Antilles, région influencée par la tradition du conte. La relation au public est donc différente, car les comédiens – ou conteurs – cherchent une participation active des spectateurs. Ceux-ci prennent part à l'intrigue, en exprimant leur approbation, ou son contraire, à propos de ce qu'ils entendent et voient. C'est pourquoi Jean-Georges Chali compare ce public assis dans la cour à celui d'un tribunal :

On constate alors une recherche de l'équité, de justice et de paix pour maintenir l'ordre dans la cité. Apparaît ici l'idée de la cour de justice qui se réunit, présidée par le plus ancien groupe social. C'est la représentation du tribunal populaire, et, la veillée funèbre n'est qu'une forme de procès juridique qui permet de questionner et de trancher sur

⁵⁷¹ BARTHES Roland, « Le théâtre grec », Extrait d'*Histoire des spectacles*, publiée sous la direction de Guy Dumur, « Encyclopédie de la Pléiade », Gallimard, 1965, in *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p. 318-319

les causes de la mort.⁵⁷²

Afin de mieux saisir le propos, nous devons le resituer. Chali explique que le conte rythme le quotidien, mais aussi les veillées funèbres, comme en Haïti. Le rôle du conteur est alors de rappeler la vie du défunt qui est une clé de compréhension des causes de sa mort. Le conteur émet des hypothèses validées ou non par le public.

Le TNP a eu souci d'être validé par son public. Roland Barthes devient critique et juge des pièces qui y sont jouées. L'une d'entre elles l'a marqué plus que les autres : le *Dom Juan ou le festin de pierre* mis en scène et interprété par Jean Vilar. Cette version est prise en exemple dans au moins trois articles, dans lesquels nous pouvons lire :

Je ne doute pas que le succès populaire de *Dom Juan* au TNP ne vienne de cette clarté dans laquelle Vilar a posé un athéisme gros d'hérités postérieures à Molière.[...] Son *Dom Juan* témoigne d'une connaissance encore plus profonde de la théâtralité, car ce que Jean Vilar vient de réussir, c'est la jonction d'un mythe et d'une culture : don Juan est ici gros de toute l'histoire de son public, de tout son vieillissement, de cette *ancestralité* qui a ajouté Sade à Molière, et qui fait de nos corps d'aujourd'hui les dépositaires d'une histoire véritable, et non les spectateurs d'une reconstitution archéologique. Vilar manifeste ainsi que le théâtre complet est celui qui n'a point pour seules dimensions l'espace et le temps de la scène, mais aussi la mémoire du peuple.⁵⁷³

Le *Don Juan* de Placolý n'a pas rencontré – du moins, pas encore – le même succès. Pourtant, il répond à une préoccupation de l'auteur de nourrir son peuple, comme Vilar et Barthes cherchait à ouvrir le théâtre aux plus démunis :

Placolý œuvre dans les décennies d'échecs de dévouements, de résistance devant un horizon bouché, de bilans à refaire, de forces à regrouper. [...] il est un écrivain militant, il écrit, selon une définition empruntée à Sartre, pour « dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. »⁵⁷⁴

L'expression de Sartre résonne avec le succès du *Dom Juan* de Vilar.

⁵⁷² CHALI Jean-Georges, *Les contes créoles dans la zone Caraïbe (vers une approche ethno-pédagogique)*, thèse de doctorat nouveau régime, *op. cit.*, p. 324

⁵⁷³ BARTHES Roland, *Écrit sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 53

⁵⁷⁴ LEQUENNE Michel, « La « Journée torride » de Vincent Placolý », article in *Tranchées spécial Vincent Placolý*, *op. cit.*

Par ailleurs, nous avons eu la chance d'assister à la représentation de *Dom Juan* de Molière, dans le cadre de la Biennale de la ville de Bron en 1999. Le lieu de la biennale était le Fort de Bron, et les spectateurs – dont nous faisons partie – étaient accueillis à l'extérieur du Fort par les personnages de Sganarelle et Dom Juan. Nous les avons suivis jusqu'à la cour du bâtiment, avant de nous installer sur les gradins construits pour l'occasion en demi-cercle, les pieds touchant la scène, comme on le voit sur l'image ci-dessous :



© Christian Ganet

De plus, lors du festin de la pièce, Dom Juan et Sganarelle ont invité les spectateurs à dîner avec eux, avant l'acte final. A table, les comédiens restaient dans leurs personnages tout en échangeant avec nous. Le public faisait donc totalement partie du spectacle, car le metteur en scène lui avait confié le rôle de figurant. La version de Placolty invite le metteur en scène à envisager une même participation du public, qui suivrait le personnage principal dans ses déplacements.

Nous voyons que Barthes a deux visages : celui du créateur du TNP, et celui de critique de spectacle – donc public. C'est dans cette deuxième fonction qu'il écrit une diatribe contre *Ruy Blas* de Victor Hugo, qui ne respecterait pas les promesses énoncées dans la préface de l'auteur. Mais il parvient à prendre assez de distance pour juger l'adaptation du TNP : « Le *Ruy Blas* du TNP est monté, joué, présenté avec tant d'intelligence et de

mesure que c'est comme un manteau ludique jeté charitablement sur ce grand vide de la pièce. »⁵⁷⁵ On remarque que l'auteur a dépossédé Hugo de sa pièce, en remplaçant le nom de l'auteur par le nom du théâtre. Il reconnaît le talent des comédiens et du metteur en scène, tout comme le succès de cette version, tout en rejetant l'œuvre elle-même, qui ne mérite pas d'être jouée : « Donner *Ruy Blas* au TNP me paraît un acte inutile, et cette inutilité est conséquente dans la mesure – précieuse – où chaque geste de Jean Vilar, chaque moment de son effort est véritablement l'épisode d'un combat. »⁵⁷⁶

Nous ne pouvons que reconnaître le bienfondé des critiques de Barthes après le visionnage de la pièce jouée à la Comédie Française en 1972.⁵⁷⁷ A la lecture, *Ruy Blas* est un personnage bouleversant, qui convoque la *mimesis*. En effet, chacun peut reconnaître en lui sa propre lutte contre une hiérarchie. Nous préférons même davantage *Ruy Blas* à *Hernani*, qui, à la première lecture, manquait de maturité. L'ennui durant le visionnage fut tel qu'il nous a fallu plusieurs sessions de visionnage pour ne pas laisser la somnolence avoir raison de nous. Bien sûr, nous ne prétendons pas être expert en théâtre ; malgré tout, nous nous permettons cette critique dans la mesure où nous évoquons ici la question du public – et nous avons été public de cette pièce. Il fallut par la suite s'interroger sur les raisons de ce qui nous paraît être un échec : serait-ce un manque de talent des comédiens ? S'agissant de la Comédie Française, nous pouvons en douter. Serait-ce dû à la distance entre le spectacle et le support de visionnage ? Peut-être, mais d'autres pièces télévisuelles n'ont pas eu cet effet-là. Alors, y aurait-il des manques, des défauts dans la pièce de Victor Hugo ? Il faut avouer qu'en lisant la critique de Roland Barthes, nous ne pouvons que constater qu'il a raison sur l'absence de profondeur des personnages :

nulle part, *Ruy Blas* ne présente cette transmutation épique qui change l'événement en Histoire et les hommes en destin, comme on le voit chez Michelet ou Shakespeare. Le rôle historique des personnages dépend surtout de leurs atours. Mauvais signe, quand l'individuation d'un acteur est tout entière située dans ses bottes, sa perruque, ou son

⁵⁷⁵ BARTHES Roland, « *Ruy Blas* », in *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 74

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 75

⁵⁷⁷ HUGO Victor, *Ruy Blas*, mis en scène par Raymond Rouleau, avec les comédiens de la Comédie Française, 1972, INA 2018, DVD

velours.⁵⁷⁸

Par ces observations, le public est bien juge d'une pièce, au point de condamner ou de participer au succès d'une adaptation :

Durant les instants de distance et pendant les brefs instants d'illusion où l'on cède à l'émotion, le dispositif théâtral met donc en place, dans sa disposition et dans la pratique, un art du jugement et un art de la suspension du jugement. Jugement sur la fiction, jugement sur les cas fictifs disposés, jugement sur l'esthétique de la pièce, ou jugement sur l'art et les artifices des praticiens, peu importe, le théâtre, ici, responsabilise le public en même temps qu'il l'anime de passions, et fait en sorte qu'on ressente, examine et exprime les propositions que des praticiens lui font, ou qu'il s'abstienne de réagir, mais en connaissance de cause.⁵⁷⁹

Mais, parfois, l'avis populaire prévaut sur la critique du spectacle, car Roland Barthes précise bien que l'œuvre de Victor Hugo a été couronnée de succès. Il émet une hypothèse selon laquelle cette gloire serait due au talent de Vilar.

Nous prolongerons donc cette réflexion autour d'un mythe énoncé par Barthes : celui du « comédien possédé », afin de définir s'il garantit l'illusion théâtrale, et donc l'adhésion du public.

A. 3. « L'acteur possédé »⁵⁸⁰

Dans son article, Roland Barthes décline trois éléments qui ont participé à la création de ce mythe. Le premier élément relève, selon lui, de l'acte sacrificiel car « l'acteur meurt à lui-même, il sert à nourrir son double. »⁵⁸¹ Mais cet holocauste est faussé par la mise à distance du public, qui ne subit plus cette possession au même titre que l'acteur, à cause de la création de la « rampe, c'est-à-dire cette séparation fixe entre l'acteur et le spectateur ».⁵⁸² Et le critique compare à l'art Occidental l'art Oriental qui n'a pas écarté le public du spectacle. Cependant, cette vision se limite à cette opposition géographique ; elle ne prend pas en compte la geste africaine ou

⁵⁷⁸ BARTHES Roland, « *Ruy Blas* », in *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 74

⁵⁷⁹ BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* collection Folio Essais, éditions Gallimard, 2006, p. 532

⁵⁸⁰ BARTHES Roland, « Le mythe de l'acteur possédé », in *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 234 à 237

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 234

⁵⁸² *Ibid.*, p. 235

caribéenne, qui poursuit la relation de l'acteur et du public. En effet, en prenant de nouveau exemple sur le conte et l'oralité, le chant angélique défini par Jean-Georges Chali est similaire à l'*angelus*, autrement dit à une invocation divine qui permet au spectateur d'entrer dans le jeu. Ainsi, toute l'assemblée est placée dans cet état presque extatique, prête à accueillir la parole du comédien.

Et cela fait lien avec le

second élément de ce mythe de possession [d'ordre] magique : l'acteur est comme un sorcier, c'est un médiateur entre le réel et le surréel ; il est terrible et prestigieux [...]. [tout] comme le sorcier des sociétés dites (à tort) « primitives », l'acteur est dans un rapport complémentaire (et non oppositionnel) avec les spectateurs : il est ce qu'ils ne sont pas, il forme avec eux un organisme social parfaitement équilibré.⁵⁸³

Il est dommage que nous n'ayons pas vu d'adaptation de *La Tragédie du roi Christophe* mis en scène dans une sorte d'arène, ainsi que le suggère le Prologue. En imaginant cela, nous pouvons voir les spectateurs participer au combat dès le début, et prononcer avec les comédiens « Allez Pétion ! Allez Christophe ! » d'une même voix, pour entrer dans la pièce. Ce cadre permettrait également de donner un vrai public au conte du Présentateur-Commentateur. Dans l'adaptation d'*Une tempête* que nous avons visionnée⁵⁸⁴, il y a un effort en ce sens, car le public est placé en demi-cercle autour de l'île reconstituée en plein air. Cette disposition reprend celle du théâtre grec, et le public pouvait facilement imaginer se trouver sur cette île, car nous-mêmes, malgré le format vidéo, nous avons été plongés dans ce décor, aidés par la présence du personnage Metteur-en-scène, qui ferme les yeux avant de prendre la parole, sur une musique entêtante, comme pour mieux incarner son personnage.

Il est vrai, toutefois, que cette adaptation est indienne ; sans doute la



⁵⁸³ BARTHES Roland, « Le mythe de l'acteur possédé », in *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 235

⁵⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=RzYOnRdeIpw&t=650s>

relation au sacré existe-t-elle encore, alors que ce n'est plus le cas en Europe. D'après les réflexions de Barthes et d'Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son Double*, l'Orient a conservé le magico-religieux dans l'acte théâtral. Cette version de Césaire donne raison aux critiques.

Le troisième élément est paradoxal :

Le mythe de la possession a été « policé », on l'a corrigé par celui du « naturel » : on exige désormais de l'acteur qu'il soit possédé par son personnage, en même temps qu'il dissimule les signes de cette possession. [...] on veut que l'acteur *soit* le personnage [...] ; on veut qu'il assume à la fois les deux aspects du mythe, l'aspect irrationnel et l'aspect rationnel, la dépense physique (cris, sueurs, larmes, tremblements) qui définit la transe du sorcier, et la réserve qui pourrait convenir à une intimité véritable entre l'acteur et son personnage...⁵⁸⁵

L'acteur subirait donc une pression sociétale, car il sort des conformités sociales, en tant qu'artiste, et parfois en tant qu'étoile, mais nous avons envers lui une exigence de performance pour nous plaire - car il s'agit bien de cela, lorsque Barthes emploie l'anaphore « on veut que ». Il y aurait donc une séparation de l'artiste et du public, car il ne ferait plus partie du commun des mortels. On pourrait s'étonner de cette exigence, et de s'écrier que nous ne percevons pas les artistes de cette façon. Mais qui n'a jamais été troublé par un fait biographique d'un acteur, parce qu'on lui superpose un personnage auquel nous sommes attachés ? Ou l'inverse : qui n'a jamais ressenti de détachement envers un personnage dramatique, parce que le comédien ne l'interprétait pas à notre goût ? En fait, Barthes souligne ici la résistance d'un fait historique, celle de la mise à l'écart de l'artiste par la société, mais qui découle aujourd'hui d'une subjectivité du spectateur. Le public fait le succès d'un spectacle, affirmions-nous précédemment. Il y participe paradoxalement, en portant un regard critique sur les interprètes, tout en restant à distance, dans l'illusion théâtrale. Nous concluons sur ce point en citant l'ouvrage de Biet et de Triaux :

L'illusion théâtrale ? Ne serait-ce point que le théâtre s'exprime vraiment sur le monde, que l'art qui y est développé et que les jugements qui y sont posés ont une action en-dehors du bâtiment ? Ne serait-ce point cette illusion, consentie par les partenaires du jeu

⁵⁸⁵ BARTHES Roland, « Le mythe de l'acteur possédé », in *Ecrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 236

global, que le théâtre donne les moyens d'exprimer un pouvoir efficace sur le monde et sur soi ?⁵⁸⁶

B. Corps et voix

Cette partie ne sera pas un relevé exhaustif des théories dramaturgiques sur les notions de corps et de voix. Les concepts viendront simplement alimenter notre réflexion. Les questions posées par Biet et Triau, énoncées ci-dessus, envisage la dramaturgie d'un point de vue Occidental, voire européen. En effet, ils emploient le mot « bâtiment », synonyme de « salle de théâtre ». Mais comment définir les limites entre l'illusion théâtrale et la réalité, le jeu et le quotidien, quand l'espace théâtral rejoint l'espace vital ? Sans doute grâce à la performance des artistes. En effet, elle seule permet à nos sens de distinguer les deux espaces. L'entrée dans le jeu se fait d'abord par le corps :

C'est à travers ce corps émettant des signes verbaux et non verbaux que le jeu advient, entre le concret et l'abstrait : le corps double du comédien installe l'aspect ludique, c'est-à-dire l'ambiguïté, le passage d'un univers en apparence réel à un univers que le jeu produit. Le corps animé du comédien est ainsi le lieu d'une performance, d'une pratique physique et matérielle qui provoque l'imaginaire sur la scène théâtrale et dans l'esprit du spectateur, autrement dit une série de significations disponibles, non nécessairement maîtrisées par le comédien lui-même ou par le metteur en scène.⁵⁸⁷

Le comédien est donc un intermédiaire entre le metteur en scène et le public. En réalité, il incarne une trilogie – on retrouve là l'image magico-religieuse du comédien –, car nous devons ajouter aux deux premières catégories de participants le personnage, à qui il donne vie. Le corps est la première chose que l'on voit et que l'on juge, souvent avant d'observer la gestuelle. Mais que se passe-t-il si le corps est invisible ? Lorsque certaines scènes se déroulent « hors scène » ? Autrement dit, est-ce que l'absence physique d'un personnage signifie son absence dramatique ?

La voix est la deuxième chose à laquelle nous sommes attentifs :

C'est la voix de ces intermittents du spectacle, comme ils sont appelés de manière professionnelle, qui transmet l'histoire. Sa fonction

⁵⁸⁶ BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ? op. cit.*, p. 534

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 442

première est donc la transmission. Transmission qui pourrait se résumer à des sons, à des mots, parfois même à du bruit.⁵⁸⁸

La « transmission » dépendrait donc des vocalisations émises par l'artiste. Est-elle toujours valable lorsque le comédien fait silence ? Les signes corporels suffisent-ils pour faire sens ?

Nous terminerons notre analyse en observant les choix des metteurs en scène d'avoir ôté certaines scènes, qui font silence dans leurs versions, au-delà de la réponse matérielle du spectacle, en nous demandant si le sens d'une scène, d'un acte ou même de l'œuvre entière est altérée, et si tel est le cas, quel sens ces directeurs ont-ils fait émerger ? Voilà les multiples questions auxquelles nous réfléchissons dans cette partie.

B. 1. Présence et absence

Notre corpus présente différents types de scènes en-dehors du champ de vision, soit du spectateur, soit des personnages, soit des deux à la fois.

Le premier type de scène est celui des cachettes, qui dissimulent les personnages qui ne veulent pas être vus des autres. Néanmoins, le public est complice du caché, car il est mis dans la confidence. Dans notre corpus, nous pouvons distinguer deux façons de se cacher. La première est celle où un personnage cache lui-même un autre personnage. C'est le cas notamment dans *Hernani*, dès la scène d'exposition, où la duègne Dona Josefa fait entrer le roi Don Carlos dans l'armoire, car celui-ci veut assister à la rencontre amoureuse entre Dona Sol et Hernani, par jalousie. Le même procédé est employé à la scène 5 de l'acte III, où Don Ruy Gomez ouvre une porte dissimulée derrière un portrait pour y faire entrer Hernani, afin qu'il échappe à la colère royale. On observe un parallèle entre les deux scènes à trois niveaux : les deux amants se cachent de l'autre chacun leur tour ; ils se retrouvent confrontés au troisième amant qui est Don Ruy Gomez ; de plus, ils finissent par sortir de l'ombre pour s'affronter. Dans l'acte I, le trio amoureux s'apaise grâce au roi qui prétend être venu annoncer la mort de l'empereur, et de s'assurer de la loyauté du vieillard. Dans l'acte III, l'issue

⁵⁸⁸ BERTINER Anne-Sophie, *La Théâtralité dans le Conte Antillais*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, année universitaire 2002-2003, sous la direction de CHALI Jean-Georges, *op. cit.*, p. 85

est plus dramatique, car Hernani remercie Don Ruy Gomez de l'avoir sauvé du roi en lui remettant le choix du jour de sa mort entre les mains.

Don Juan présente aussi une scène de cachette, mais qui est voulue par les personnages concernés eux-mêmes : « **Sandopi** (*Même jeu*) : - Ce coup-ci, c'est sans moi, et que Dieu m'entende !... (... *Sandopi et Lizadie se précipitent à la cuisine.*) »⁵⁸⁹ Or, cette cuisine est un lieu où les personnages se réfugient pour échapper à L'Homme Sombre ; Sandopi en sort pour décrocher le téléphone dans la dernière scène. Or, nous l'avons expliqué, cette sortie est nécessaire à la condamnation de Don Juan, et à la survie de Sandopi qui clôt la pièce, selon la tradition du mythe.

Dans *Ruy Blas*, la cachette est évoquée, sans être jouée : c'est la nuit, propice au héros, qui lui permet de remettre des lettres d'amour à la Reine sans être vu de quiconque. Mais le spectateur l'entend sans le voir, par un procédé de narration. Ruy Blas explique à Don César son subterfuge : « Puis à minuit, au parc royal, comme un voleur, / Je me glisse et je vais déposer cette fleur / Sur son banc favori. »⁵⁹⁰ Ces propos sont nécessaires car ils éclairent Don César sur la portée de l'amour de Ruy Blas pour la Reine, mais aussi parce que l'objet sert l'intrigue car il est le sujet des tourments de la souveraine au début de l'acte II : elle s'étonne, dans un monologue, des dangers qu'affronte son amant : « Pourquoi vouloir franchir la muraille si haute ? / Pour m'apporter les fleurs qu'on me refuse ici, / Pour cela, pour si peu, s'aventurer ainsi ! »⁵⁹¹ Mais cette cachette n'est pas efficace, car Don Salluste *sait* que son valet aime la Reine, et joue de ses sentiments pour persuader Ruy Blas d'endosser le costume qu'il lui confie.

Le deuxième type de scène d'absence est celui des coulisses, que l'on trouve dans *Dessalines* et dans *La Tragédie du roi Christophe*. Nous entendons les comédiens sans les voir. En tout cas, c'est ce que suggèrent les didascalies de *Dessalines* : « (*La coulisse est soudain remplie d'agitation guerrière. Les voix suivantes s'y font entendre.*) »⁵⁹², et c'est une possibilité d'interprétation que nous offre le texte de *La Tragédie* : « (*Dans un coin du*

⁵⁸⁹ PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, op. cit.*, p. 56

⁵⁹⁰ HUGO Victor, *Ruy Blas, op. cit.*, acte I scène 3, p. 65, v. 403 à 405

⁵⁹¹ Ibid., acte II scène 2, p. 96, v. 758 à 760

⁵⁹² PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance, op. cit.*, acte III scène 6, p. 85

plateau, on voit en flash-back la scène racontée.) »⁵⁹³ Le point commun entre les deux scènes est qu'elles introduisent la mort d'un personnage. En effet, Christophe a tiré sur un paysan qui se reposait en-dehors des heures accordées, et Dessalines sort de scène pour se faire tuer. Aimé Césaire voulait que l'action se déroule sur scène, mais le metteur en scène pourrait prendre la liberté de la faire jouer hors-champ, dans les coulisses, d'autant que le texte est écrit en italique ; la typographie signifie en général que l'absence d'un signe, auditif, quand il est question des didascalies, ou visuel, pour évoquer l'hors-champ. Hervé Denis a choisi d'introduire une séquence vidéo hors de l'espace scénique où se trouvent les deux courtisanes, dans laquelle nous voyons Hugonin sur fond rouge se réjouir de la sentence royale, puis le montage revient aux deux courtisanes. Nous voyons clairement la coupure qui justifierait le choix de jouer ce meurtre à l'abri du regard des spectateurs. C'est sans doute pour cela que Dessalines meurt en coulisse : Placolyl aurait respecté la bienséance consistant à protéger le public de la vision d'un mort. Nous constatons qu'il s'agit bien de cela dans les deux pièces. En effet, la mort hors du champ visuelle adoucit la violence du geste. De plus, dans *La Tragédie*, la scène est adoucie par la réplique de Hugonin, qui met une distance de plus par son comique de paroles.

En outre, l'acte meurtrier est dissimulé, car on ne voit à aucun moment la victime du roi ; elle n'est que supposée par le public grâce au contexte. C'est là le troisième type d'absence, qui est celui des personnages absents de scène, dont on parle ou avec qui l'on parle. Dans *Don Juan*, la dernière scène correspond à ce type : Elmire, partie en vacances, téléphone chez elle pour avoir des nouvelles de son mari. Mais nous n'entendons pas ce qu'elle dit ; c'est grâce à Sandopi que l'on devine ses propos. C'est pourquoi on parle d'échos :

Le discours du protagoniste marque des poses, laisse entendre des temps d'écoute, puis reprend son cours. Souvent, le spectateur comprend ce qui se dit au bout du fil grâce au phénomène de l'écholalie : le personnage reprend telles quelles les paroles de son interlocuteur. Ce système d'échos a plusieurs fonctions. D'abord, il donne une tournure orale et réaliste à l'échange téléphonique. Ensuite, il permet au spectateur de suivre le déroulement de la conversation, tout en devinant certains éléments. Enfin, il souligne que le théâtre est

⁵⁹³ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, op. cit., acte II scène 2, p. 79

écoute, autant que prise de parole.⁵⁹⁴

Mais comme le souligne plus loin Ariane Martinez, « lorsque le spectateur assiste à un monologue adressé, il ne sait jamais bien s'il y a, effectivement, dans la fiction, une autre personne au bout du fil. »⁵⁹⁵ Et c'est là toute la tension dramatique qui se joue dans la scène finale de *Don Juan* : Elmire est-elle vraiment au bout du fil ? Si tel n'est pas le cas, comment comprendre cette dernière scène ? Est-ce un mauvais tour que l'imagination de Sandopi lui joue, suite à la perte de son maître ? Dans ce cas, on pourrait émettre l'hypothèse d'une aliénation de Sandopi, qui perd la raison en ayant perdu ses repères. La double absence de Don Juan et d'Elmire font du valet un personnage abandonné et délaissé ; du moins, c'est ce que suggère le ton de l'ultime réplique, marquée par des suspensions, des répétitions, et la volonté de protéger Don Juan, comme s'il était toujours là. L'hypothèse de la folie de Sandopi paraît possible.

L'autre personnage est le roi, dans *Ruy Blas*, qui n'apparaît jamais ; nous en avons déjà longuement parlé. Rappelons simplement que son absence ne signifie nullement qu'il ne participe pas à l'intrigue, au contraire : c'est *parce qu'il est absent* que la Reine se laisse séduire par Ruy Blas. De plus, la Reine ne doit son statut que par son alliance avec l'héritier du trône d'Espagne. Or, ce trône est justement compromis par la relation entre le héros et la souveraine, par la ruse de Don Salluste, qui cherche à la bannir à son tour du royaume d'Espagne. Le roi est donc présent par la fonction et la menace qu'il représente face au déshonneur.

Ces éléments d'analyse montrent que l'absence de personnage nourrit davantage l'intrigue dramatique qu'elle ne la compromet, pour une raison évidente : le public est mis dans la confiance de ce qu'il ne voit pas, grâce à l'ouïe : il entend – ou suppose entendre – des actions qui lui sont cachées. Mais que peut-il recevoir, lorsque le silence est fait ? Est-ce que le corps à lui seul donne des clés de compréhension ? Dans ce cas, est-ce que le silence

⁵⁹⁴ MARTINEZ Ariane, « Drame téléphoniques, corps fantasmés », in « *Où est ce corps que j'entends ?* » : *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, LE PORS Sandrine et LONGUENESSE (études réunies par), collection Etudes littéraires *Corps et voix*, éditions Artois Presses Université, 2014, p. 211

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 215

dramatique consiste à n'émettre aucune vibration des cordes vocales, ou s'agit-il d'un silence total ? Si les personnages n'émettent aucun son, n'y en a-t-il aucun pour autant ? Nous chercherons à répondre à ces multiples questions dans la partie suivante.

B. 2. Le silence

La mise en scène d'un ailleurs suppose qu'elle s'élabore à partir du silence du plateau et du public, afin qu'il puisse y avoir un transport qui s'origine dans le moment silencieux de l'attente. C'est la raison pour laquelle on attend du public qu'il se taise, et qu'on lui indique de faire silence, par les fameux trois coups (de moins en moins pratiqués), par le lever de rideau, ou lorsque le noir se fait.⁵⁹⁶

Comme nous l'avons vu lors des représentations de *Hernani*, le silence de la salle est un fait récent. Rappelons le débat à propos de la pièce se avait lieu en même temps que la représentation. Aujourd'hui, il nous est même demandé de couper les sons de nos téléphones afin de ne pas perturber la représentation. Ce rituel nous invite presque à une communion avec le spectacle, où la seule parole possible est celle des comédiens, comme lorsque nous assistons à une cérémonie religieuse et que nous devons nous taire pour respecter la parole du maître de cérémonie. C'est pourquoi on observe que la rue devient le lieu privilégié pour échanger sur la représentation ; le public ne se disperse pas, accaparé par l'envie d'émettre sa critique après s'être tu un certain temps donné. La confiscation de la parole rejoint la notion de tyrannie que nous avons explorée précédemment. Le spectacle a tout pouvoir sur un public qui *doit* écouter et voir, à tel point qu'un toussotement est à peine permis.

Si l'on compare le théâtre occidental au conte caribéen, la tyrannie est d'un autre ordre, mais tout aussi importante. En effet, le conteur regarde tout et tout le monde afin de rythmer son discours par des interpellations aux spectateurs. Il profite évidemment de nos défauts pour nourrir son discours et le détourner avec humour ou pour en faire une morale. Ainsi, nous pouvons affirmer que nous sommes vus autant que nous voyons, et nous sommes

⁵⁹⁶ Biet Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ? op. cit.*, p. 340

entendus autant que nous entendons.

La confiscation de la parole concerne nos personnages : ce sont les chefs d'état ou les personnages dominants qui demandent à un autre de se taire. Christophe obtient le silence de la foule par son interjection « Assez ! »⁵⁹⁷, et même celui de Hugonin qui ne cesse de parler : « Boucle-la, Hugonin ! »⁵⁹⁸ lui lance-t-il à deux reprises, alors que le bouffon « ([chante] de manière grotesque). *L'Empéré vini oué coucou/ Dansé l'Empéré. Requiescat in pace !* »⁵⁹⁹ Christophe est gêné par le chant de son valet alors qu'il réprimande Richard au sujet de son comportement au bal. La décision qu'il prend est de l'exilé loin du palais. Le comique de situation se superpose au comique de paroles, généré par la répétition de la phrase exclamative et par le niveau de langue. Il donne l'image d'un parent qui demanderait à un enfant de se taire pendant qu'il parle avec un adulte. Or, Christophe revendique tout au long de la pièce d'être le père de la nation, et montre à plusieurs niveaux qu'il se comporte comme tel. Dessalines en fait de même lors de son premier conseil d'état, durant lequel il coupe la parole de Germain, responsable de l'Exécutif ; les points de suspension entre l'enchaînement des répliques le montrent clairement : « **GERMAIN** – Des plaintes, Sire, et... **DESSALINES** – Des plaintes, Germain, contre qui ? »⁶⁰⁰ Ce même procédé est utilisé par Don Salluste dans *Ruy Blas* afin de lui rappeler son rang.⁶⁰¹ Toutefois, un personnage qui semble être dominant ne parvient pas à obtenir le silence de son esclave : c'est Prospero. Il a beau menacer Caliban de « la trique »⁶⁰², Caliban continue d'énoncer ses revendications. Mais cela est possible seulement parce que Prospero lui en donne l'autorisation : « **CALIBAN** – Ah ! j'oubliais... j'ai quelque chose d'important à te dire. **PROSPERO** – D'important ? Alors, vite, accouche. »⁶⁰³ Même si le maître ignore ce qu'il va entendre, il invite son interlocuteur à poursuivre. Il y a donc un renversement du pouvoir qui s'opère dès le début par le langage. Caliban le dit bien, qu'il a appris la langue du maître pour exécuter les ordres.

⁵⁹⁷ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, op. cit., Acte I scène 2, p. 29

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 85

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, op. cit., acte II scène 5, p. 41

⁶⁰¹ Au début de la scène 5 de l'acte III

⁶⁰² CESAIRE Aimé, *Une tempête*, op. cit., acte I scène 2, p. 27

⁶⁰³ *Ibid.*

Mais en parvenant à faire de l'humour et à invoquer ses ancêtres dans la langue dominante, il s'en est emparé pour en faire une première arme de rébellion- on voit ici à quel point ce personnage est nourri par l'expérience de son auteur. Un autre élément peut justifier ce pouvoir discursif : dans cette scène - et face au public qui le découvre pour la première fois -, Caliban entre en s'écriant « Uhuru ! »⁶⁰⁴ Il affirme ainsi son ancrage terrestre, territorial et ancestral ; il se pose comme digne héritier de la terre occupée par Prospero. Ce simple cri lui confère une stature imposante, une attitude de guerrier, face à l'ennemi. C'est sans doute pour cela que Prospero ne parvient pas à le réduire au silence, contrairement à Ariel, qui se montre plus docile et plus conciliant avec le maître.

Parfois, c'est l'auteur lui-même qui confisque la parole à ses personnages, en indiquant des moments de silence. Nous pouvons les regrouper selon deux catégories : les silences qui introduisent des moments solennels et ceux qui précèdent des moments importants pour l'intrigue. La mort de Christophe et de Dessalines est suivie d'un silence : « (*Il s'immobilise et garde le chapeau à la main, le temps d'une détonation qui retentit dans la chambre du roi et dont le bruit se répercute de loin en loin.*) Merci !... Le roi est mort... »⁶⁰⁵ Hugonin marque donc un temps de pause dans son monologue, à la fois par respect pour son monarque, mais aussi pour permettre au public d'entendre les coups de feu, sans quoi la suite n'aurait pas de sens. Dans *Dessalines*, le silence intervient après le meurtre de l'empereur et de ses hommes : « (*Autre coup de feu.*) CHARLOTIN – Ah ! maintenant... bienvenue... adieu à tous... à tous, adieu... Haïti... (*Silence.*) »

Dans *Don Juan et Ruy Blas*, les silences marquent des moments importants. Le silence se fait lorsque Don Juan croise la route de L'Homme Sombre, qui ne « [dit pas] un mot » et qui « ne répond pas »⁶⁰⁶, ou bien lorsqu'il sent que quelque chose va se produire, dans la première scène de l'acte III. Ruy Blas présente des silences forts en signification au premier acte, alors que l'intrigue se met en place. C'est ainsi que personne ne parle lorsque Don César et Ruy Blas se donnent l'accolade, sans être gênés par Don Salluste

⁶⁰⁴ CESAIRE Aimé, *Une tempête*, op. cit., acte I scène 2, p. 24

⁶⁰⁵ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, op. cit., acte III scène 8, p. 148-149

⁶⁰⁶ PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes*, op. cit., acte I scène 2 et acte II scène 6, p. 35 et 50

qui prépare déjà son plan de secours en les voyant tous deux⁶⁰⁷ ; c'est ainsi que le maître signale à ses hommes de s'emparer de Don César pour que Ruy Blas enfile son costume⁶⁰⁸ ; et c'est également ainsi que Ruy Blas cherche à comprendre le plan de son maître qui veut lui faire écrire une lettre⁶⁰⁹.

Le corpus nous montre que le silence n'est jamais total, absolu, car les corps restent en mouvement. Les sens du spectateur sont constamment en éveil soit par la vue, soit par l'ouïe – et par les deux la plupart du temps. Cependant, le silence des personnages redistribue momentanément la parole – ou les bruits des mouvements – au public, ainsi que le souligne Bertiner :

De même qu'en musique où le silence peut être un instant musical, au théâtre il peut être un moment de paroles, un instant privilégié où des questions se posent, où la langue des spectateurs, contrairement à celle du conteur, se délie.⁶¹⁰

B. 3. Choix théâtraux

Nous entendons par « choix théâtraux » les choix effectués par les metteurs en scène dans leurs versions de certaines pièces de notre corpus. Les premières remarques porteront rapidement sur les exigences techniques et financières, pour approfondir l'approche discursive de ces adaptations. Trois choix ont retenu notre attention : certaines actions surprenantes des personnages ainsi que les dialogues ou les scènes entières qui ont été supprimés.

Dans la mise en scène de Raymond Rouleau, deux monologues de Ruy Blas sont diffusés en voix « off » tandis que le personnage est sur scène et agit en conséquence : celui de la scène 4 de l'acte III et celui de la scène 1 de l'acte IV. Le premier extrait dévoile toute la dévotion et le bonheur du héros d'être aimé en retour. Mais si cela venait à s'ébruiter, la Reine tout comme lui seraient en danger. Bien que nous ayons émis une critique peu sympathique pour cette version, nous reconnaissons tout de même que le metteur en scène a fait un choix judicieux en utilisant la technologie pour

⁶⁰⁷ HUGO Victor, *Ruy Blas*, *op. cit.*, acte I scène 3, p. 67

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 68

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 73

⁶¹⁰ BERTINER Anne-Sophie, *La Théâtralité dans le Conte Antillais*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, année universitaire 2002-2003, sous la direction de CHALI Jean-Georges, *op. cit.*, p. 88

montrer le caractère secret de cet amour – ce qui vient justifier l'étonnement du héros lorsque Don Salluste lui avoue qu'il avait deviné ce secret. Le deuxième extrait met en voix l'expression des craintes de Ruy Blas de voir l'honneur de la Reine anéanti par cet amour interdit. Les fortes émotions sont transcrites par les nombreuses phrases exclamatives entrecoupées de phrases interrogatives :

Deviner... - deviner ! car il faut deviner ! –
Ce que cet homme a pu construire et combiner !
Il sort soudain de l'ombre et puis il s'y replonge.
Et là, seul dans sa nuit, que fait-il ?⁶¹¹

La répétition du verbe marque l'agitation du personnage. Mais dans la mise en scène de Rouleau, les expressions faciales complètent le discours entendu mais non prononcé par le comédien. En proie à ses tourments, le héros tente de trouver une solution pour épargner la Reine et dénoncer les méfaits de Don Salluste, qui s'est protégé par la lettre écrite à l'acte I. Encore une fois, nous saluons l'intelligence du metteur en scène, qui donne au public une clé supplémentaire de compréhension de l'enjeu de cette scène.

Dans la version d'*Une tempête*, la seule lumière présente en-dehors de l'habitation est une lueur bleutée qui éclaire Ariel, l'esprit de l'air. Le choix de la couleur rappelle évidemment l'élément naturel. Le personnage est entièrement vêtu de blanc, lui permettant ainsi d'être visible. Néanmoins, le metteur en scène a opéré un choix plutôt surprenant quant au jeu du personnage : il rampe tout au long de la pièce, alors qu'il est censé être aérien ! Il ne se relève jamais, toujours à moitié couché sur les rochers, sauf à la fin. C'est à ce moment-là qu'on saisit l'esclavage d'Ariel, aliéné à tel point qu'il ne sait se relever. Caliban lui est supérieur car il se tient debout face au maître. Le rapport dominant-dominé entre les deux esclaves atteint son paroxysme à la scène 1 de l'acte II, où ils dialoguent. En effet, dans cette scène, lorsque Ariel dit :

Tu sais bien que ce n'est pas ce que je pense. Ni violence, ni soumission.
Comprends-moi bien. C'est Prospero qu'il faut changer. Troubler sa
sérénité jusqu'à ce qu'il reconnaisse enfin l'existence de sa propre
injustice et qu'il y mette un terme.⁶¹²

⁶¹¹ HUGO Victor, *Ruy Blas*, *op. cit.*, acte IV scène 1, p. 157, v. 1503 à 1506

⁶¹² CESAIRE Aimé, *Une tempête*, *Op. Cit.*, acte II scène 1

Caliban commet un viol, et Ariel ne s'en offusque pas. Une fois l'effet de surprise passé, cet acte sexuel fait écho à deux croyances avec lesquelles Aimé Césaire a joué dans cette œuvre : la dimension soi-disant phallique des hommes noirs – puisque Prospero reproche à Caliban d'avoir voulu violer sa fille – et la sauvagerie des autochtones qu'il faut civiliser. Il est aussi concevable que l'agression d'Ariel manifeste la colère de Caliban qui ne peut se défaire de Prospero.

Les pièces de Victor Hugo, jouées par la Comédie Française, n'ont pas subi de modification textuelle. Mais celles de Césaire, si, et nous le voyons dès le début : il n'y a pas de tempête ! La pièce commence par un Meneur de jeu, vêtu d'un costume militaire, qui rappelle la colonisation de l'Inde pour introduire l'intrigue, et qui compare le combat de son peuple à celui de Caliban. Puis, Prospero se met à tourner autour de Caliban, le menaçant d'un fusil, car l'esclave osait jouer du tambour sous sa tente. Mais aucune tempête à l'horizon ; c'est le dialogue entre Miranda et son père qui l'indique. Sans doute que le choix de jouer la pièce en extérieur était problématique pour recréer les conditions météorologiques d'un tel phénomène. Une autre scène marquante manque à cette adaptation : celle du « divertissement » que le maître offre aux dieux. En réalité, cette scène a une utilité implicite : montrer à travers les divinités le combat entre Caliban, à travers Eshu, et Prospero, à travers les divinités romaines. Et ce que l'on observe est que Prospero comprend deux choses : d'abord, qu'il vieillit et qu'il perd de sa puissance, parce que – et c'est là le deuxième point – Caliban gagne en puissance en ayant réussi à invoquer Eshu pour troubler les réjouissances.

Dans *La Tragédie du roi Christophe* mis en scène par Hervé Denis, la scène de Prologue elle-même est raccourcie, symbolisée par deux coqs qui se battent encouragés par les cris de la foule qui les nomme tour à tour Christophe et Pétion. La scène du Présentateur-Commentateur est raccourcie de plus d'une page : le texte est réduit aux deux premiers paragraphes et à la fin du monologue. Il est vrai que le temps joue un rôle : la lecture d'un texte est plus rapide que sa mise en voix. Ceci peut être la première explication de ces raccourcis : la pièce dure déjà presque deux heures ! Mais nous regrettons certaines coupures qui ôtent, selon nous, une profondeur du discours de

Césaire. Par exemple, la remarque de Pétion « A vouloir scruter le lait frais de trop près, on finit par y découvrir des poils noirs ! »⁶¹³ est supprimée au profit d'un ajout de Hervé Denis : « Mais ce que la loi fondamentale de la République *Pétion* me donne, une loi votée dans des conditions de légalité douteuse me le reprend. »⁶¹⁴ Ainsi, la problématique de la couleur de peau devient avant tout une problématique politique. On s'éloigne bien du discours de l'auteur qui met au cœur de ses préoccupations le fait d'être noir ! Une autre suppression est notable : celle de Hugonin qui agit comme un chien⁶¹⁵. Or, le chien est une référence directe à la société esclavagiste, à la mutilation physique – voire la mort – que subissaient les marrons rattrapés par ces animaux. Ce manque est d'autant plus frappant que le chien est, pour Aimé Césaire, le symbole de la mort, ayant pour référence le dieu égyptien Osiris. Hugonin, en agissant ainsi, annonce la mort du souverain, qu'il présentera lui-même dans un monologue au dernier acte.

Il est courant de dire que toute adaptation est une interprétation. Néanmoins, la version de Hervé Denis propose un propos détourné du discours originel de Césaire. Toutefois, elle a le mérite d'être par la qualité de ses comédiens, qui nous ont procuré le plaisir de voir les personnages prendre vie. Le corps et la voix revêtent encore toute leur importance dans notre société, comme médias politiques.

C. Les éléments circulaires

Dans les adaptations que nous avons vues, plusieurs éléments amplifient la circularité du discours : le décor, la musique et les déplacements des personnages. Dans cette partie, nous analyserons les deux pièces de Victor Hugo et d'Aimé Césaire. Nous nous appuierons sur les mises en scène de la Comédie Française dans les années soixante-dix⁶¹⁶⁶¹⁷, sur le document vidéo de *La Tragédie du roi Christophe* mise en scène par Hervé Denis complété

⁶¹³ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, op. cit., acte I scène 1, p. 19

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*, acte I scène 7, p. 57

⁶¹⁶ *Ruy Blas* de Victor Hugo, 1972, mis en scène de Raymond Rouleau, avec les comédiens de la Comédie Française, INA 2018, support DVD

⁶¹⁷ *Hernani* de Victor Hugo, mis en scène de Robert Hossein, avec les comédiens de la Comédie Française, INA 2018, support DVD

par des images du TNP jouée en 2017, ainsi que sur *Une tempête*, mise en scène en 2014 dans sa version anglaise, *A tempest*, par le département des arts du théâtre à l'Université de Hyderabad située en Inde⁶¹⁸. Ce dernier choix est le résultat de plusieurs observations. Tout d'abord, il s'agissait de trouver une vidéo de la pièce d'Aimé Césaire afin d'en étudier la mise en scène ; cependant, il n'existe pas de tels documents disponibles aisément. Ensuite, il semble intéressant d'analyser l'adaptation de cette œuvre dans un pays qui a connu la colonisation par l'Angleterre. Or, cette troupe universitaire propose des personnages très proches de ce qu'a imaginé Césaire, en ajoutant quelques éléments pertinents – d'après nous - pour saisir la portée de la domination prospérienne.

C. 1. Les décors

Les espaces scéniques sont circulaires. Néanmoins, la version de *Ruy Blas*, contrairement à celle de *Hernani*, ne propose que peu d'éléments intéressants. En effet, la mise en scène de Raymond Rouleau en 1972 est très proche du texte – trop sans doute – pour en offrir une interprétation originale. Elle a cependant pour mérite d'avoir permis au chercheur que nous sommes de visualiser l'action hugolienne. Rouleau a néanmoins opéré un choix qui nous a interpellé. En effet, dans les actes IV et V, qui se déroulent dans « *une petite chambre somptueuse et sombre* » contenant « *Une seule fenêtre à gauche, placée très haut et garnie de barreaux et d'un auvent inférieur comme les croisées des prisons* »⁶¹⁹. Le metteur en scène a utilisé ce petit espace pour l'arrestation de Don César et le meurtre de Don Salluste par Ruy Blas. On retrouve le croisement entre les deux personnages, car Ruy Blas a été forcé de prendre l'identité de Don César. La problématique de l'emprisonnement évoquée par Ruy Blas au début de la pièce avec Don César résonne également. L'enfermement est d'ailleurs visible par les changements de décor symbolisés par de simples panneaux coulissants pour passer d'une pièce à l'autre. La circularité de l'intrigue est par conséquent présente dans le choix du metteur en scène.

618 <https://www.youtube.com/watch?v=RzYOnRde1pw&t=650s>

619 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte IV, p. 156

Les scènes de *Hernani* et d'*Une tempête* sont en cercle : dans la pièce de Hugo, c'est un demi-cercle sur lequel tournent les personnages ; dans *Une tempête*, il faut saluer la majestuosité du décor qui reproduit un véritable îlot. Les comédiens évoluent sur un seul des versants, et le public lui-même est assis en demi-cercle tout autour de ce versant. L'espace est construit en plein air ; on perçoit au loin quelques phares de voitures ainsi qu'un bruit de circulation comme bruit de fond. La circularité est par conséquent omniprésente dans ces deux mises en scène.

Dans *La Tragédie*, l'espace scénique n'est pas à proprement parler circulaire, d'autant que la pièce a été tournée comme un film, les séquences sur scène alternant avec des séquences extérieures. Toutefois, les personnages se tiennent soit en cercle, soit en demi-cercle, autour du roi. De plus, les personnages filmés dans les séquences extérieures sont dans un espace de cercle : le Présentateur-commentateur est dans une cour et les paysans sont au bout d'un morne arrondi. Dans la mise en scène de Christian Schiaretti, le plateau est un cercle, mis en abyme par un cercle dessiné sur le sol dans lequel et autour duquel les personnages évoluent, comme on le voit dans l'image ci-dessous :



Sur cette photo, l'orgue à l'arrière-plan forme lui aussi un demi-cercle encadrant la scène et les personnages. Cette disposition produit un effet de profondeur et confère une ambiance cérémonieuse. L'image circulaire est triple, avec le demi-cercle formé par les personnages côté cour. Cette disposition offre une acoustique idéale aux spectateurs, permettant d'élever le discours d'Aimé Césaire ; on observe la même qualité dans la version de *Hernani*. Le document vidéo d'*Une tempête* montre, en revanche, les risques

de jouer une pièce en extérieur : les comédiens poussent la voix pour se faire entendre alors que les spectateurs tendent l'oreille, car l'espace scénique ne permet aucune acoustique et les dialogues sont couverts par les bruits de la circulation.

Le film de *La Tragédie* est de qualité, et tout est compréhensible. Néanmoins, on peut regretter le choix d'alterner les séquences théâtrales à celles qui tiennent plus du cinéma. Même si nous comprenons les limites d'une scène de théâtre, le regard et la concentration du spectateur sont troublés par cet enchaînement qui nous paraît peu judicieux.

C. 2. La musique

Dans *Une tempête*, c'est Caliban jouant du tambour qui ouvre et ferme la pièce ; or la musique est la même aux deux moments. En outre, cette musique elle-même est circulaire, car le comédien joue en boucle le même thème instrumental qui résonne comme un tourbillon inquiétant. Le metteur en scène a réussi à montrer le déplacement césairien de l'intrigue sur l'esclave quand Shakespeare se concentrait sur les plans du maître.

Caliban est interrompu par Prospero, qui le chasse avec un fusil à la main. Ces déplacements n'ont pas de dialogue, mais ils sont rythmés par une musique tourbillonnante qui va crescendo. Le son ressemble à un ensemble de violons, jouant d'abord des notes graves qui montent ensuite dans les aigus, au moment où l'on croit que Prospero rattrape Caliban. Ces instruments font résonner le ton dramatique de la scène, l'esclave étant poursuivi par le maître qui le menace de mort. Puis la musique s'estompe, interrompue par l'arrivée de Miranda.

On retrouve le tambour dans *La Tragédie du roi Christophe* de Hervé Denis. Le jeu des musiciens est continu, formant un son circulaire. Le sacre royal se termine dans un « hymne à « Shango » »⁶²⁰, où le tambour résonne de nouveau, faisant danser les personnages en cercle autour du roi, avant de quitter la scène en psalmodiant l'hommage au dieu. Le troisième acte est accompagné dès la scène 5 d'un tambour qui est battu jusqu'au monologue

⁶²⁰ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, op. cit., acte I scène 4, p. 40

de Hugonin. Il accompagne les chants à partir du moment où Hugonin dit : « Et voici un battement, un battement de tambour... Vos soldats ne font pas face, Majesté. / Les soldats du roi battent le madoucouman. »⁶²¹ Mais dès la scène 1, la musique ponctue les dialogues. En effet, les courtisans dansent à la Cour sur une musique baroque. Ainsi, on passe d'une musique européenne à une musique caribéenne, le roi se tournant de plus en plus vers sa terre matrice, l'Afrique. Ce changement de musique montre également les difficultés du roi à former une cour « à l'europpéenne », rattrapé par ses racines africaines et caribéennes, d'où la remarque ironique de Hugonin : « Bien raisonné, vieillard, mieux vaut les avoir à la tête que de les avoir au cul comme nos ancêtres. »⁶²² dit-il au sujet des plumes portées par les courtisans. L'acte entier est accompagné de musique, entrecoupée par des moments plus solennels.

Dans *Hernani*, un son tourbillonnant est diffusé à deux reprises : c'est celui d'un battement de cœur qui rythme l'acte V. Ce tambourinement survient au début de l'acte V, en ouverture ; il s'agit des festivités du mariage de Dona Sol et de Hernani. Ce son introduit le dernier acte, tel un prélude funèbre. D'ailleurs, c'est dans cette scène qu'apparaît le « *domino noir* »⁶²³, déguisement sous lequel se cache Don Ruy Gomez pour faire valoir son droit. Le tambourinement revient à la scène 3, où il remplace le cor que Hernani entend comme un glas. L'amour de l'ancien rebelle et de la noble est ainsi célébré, puisqu'ils viennent de se marier, mais on y entend surtout la mort arriver. Le choix du metteur en scène est intéressant dans la mesure où ce son circulaire encadre l'acte V, et lui confère une atmosphère angoissante, autant pour les personnages que pour les spectateurs. Ainsi, l'inquiétude de Dona Sol s'en trouve justifiée.

C. 3. Les déplacements

Dans les mises en scène de *Hernani* et d'*Une tempête*, la figure du cercle sert les textes selon différentes dimensions, communes aux deux

⁶²¹ *Ibid.*, acte III scène 5, p. 139

⁶²² *Ibid.*, acte III scène 1, p. 115

⁶²³ HUGO Victor, *Hernani*, *op. cit.*, acte V scene 1, p. 152

pièces. En effet, Robert Hossein et le metteur en scène de la troupe de théâtre indienne ont créé une épanadiplose : dans la pièce de Victor Hugo, dès la première scène, un nain est présent ; or, l'auteur n'a pas proposé un tel personnage. Il est vrai que ce petit homme ne dit rien, mais ses apparitions forment un cercle. En effet, s'il disparaît après le premier acte, il revient après la mort de Dona Sol et Hernani pour pleurer sur leur corps. Ainsi ouvre-t-il et clôt-il la pièce. Inclure ce personnage n'était pas nécessaire, mais cela met en exergue l'éternité de l'œuvre, mise en abyme par l'éternité recherchée par les amants avant de mourir.

On relève d'autres similitudes : lors des duels, le personnage dominant tourne autour du personnage dominé, comme s'il s'agissait de sa proie. Aussi Don Carlos agit-il ainsi envers Dona Sol à la scène 2 de l'acte II, lorsqu'il tente de la séduire : Robert Hossein a choisi de mouvoir son comédien autour de l'interprète de la jeune noble, jusqu'à l'empêcher de rentrer chez elle pour se mettre à l'abri. Le piège est double, car dans la scène précédente, il a posté ses hommes autour de la demeure de Dona Sol afin de capturer le rebelle et de n'être point dérangé dans son entreprise.

Aussi étonnant qu'il puisse paraître, l'affrontement entre Prospero et Caliban à l'acte I scène 2 montre un esclave dominant le maître ; à tel point que ce dernier se saisit d'un fusil lorsqu'il dit : « Mais je ne t'ai pas appelé pour discuter !... »⁶²⁴

Le recours à son fusil est compréhensible lorsque l'on voit qu'il craint Caliban, car il le fuit en exprimant la crainte sur son visage lorsque son esclave déclame sa réplique ensorcelante. L'ascendant de Caliban sur Prospero est tel que le maître se réfugie sous un tas de paille dans lequel l'esclave le poursuit, au moment où ils tiennent les propos suivants :

PROSPERO
Sans moi, que serais-tu ?
CALIBAN
Sans toi ? Mais tout simplement le roi ! Le roi de l'île !⁶²⁵

Le public rit à ce moment-là – et ce sera le seul rire -, ce qui montre que

624 CESAIRE Aimé *Une tempête*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 27
625 *Ibid.*, p. 25

le metteur en scène est parvenu à rendre ce discours hélicoïdal, car cette réaction résulte du décalage entre les dialogues et les actions.

On constate également une circularité au niveau des éléments scéniques dans les deux pièces : Prospéro, géographe chez Césaire, tient un globe terrestre à plusieurs occurrences. L'objet représente évidemment le travail du maître, mais il symbolise aussi sa volonté de domination. Dans *Hernani*, la salle des portraits des Da Silva du troisième acte est en demi-cercle, les portraits plain-pied recouvrant presque la hauteur du mur :



Or, dans cet acte, Don Ruy Gomez domine le roi et le chasse de chez lui. Le cercle, image traditionnelle de la fatalité dans la dramaturgie, est par conséquent une figure de domination. Ce constat est renforcé par les personnages vêtus de noirs à la fin de *Hernani*, placés tout autour de la scène, qui rappellent le bal masqué des noces de Hernani et Dona Sol, mais qui incarnent davantage dans les deux dernières scènes des ombres divines attendant la fin.

Enfin, un élément de costume est commun aux deux adaptations : la cape. Portée au premier acte par Hernani, il l'utilise lors de sa tirade pour reprendre la gestuelle d'un sorcier ou d'un vampire lorsqu'il clame : « Va, marche, je suis là, je te pousse, et sans bruit/ Mon pas cherche ton pas, et le presse et le suit ! »⁶²⁶ En effet, il étend les pans de sa cape pour les rabattre sur lui ; la fin de la tirade résonne donc non seulement comme un avertissement, mais comme une malédiction prête à s'abattre sur le roi Carlos. L'image du vampire se superpose à celle du rebelle, quand il dit : « Ce que je veux de toi, ce n'est point faveurs vaines, / C'est l'âme de ton corps, c'est le

626 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte I scène 4, v. 409-410, p. 54

sang de tes veines...⁶²⁷ »

Dans *Une tempête*, c'est Prospéro qui porte la cape, comme un écho à la sorcellerie dont il a été accusé par l'Inquisition, mais aussi comme symbole du savoir d'après l'imaginaire collectif, car un homme qui portait la cape était un homme instruit.

Certains effets de lumière sont tout aussi remarquables. Aussi, lorsque Don Carlos commence à s'adresser à Charlemagne à la scène 1 de l'acte IV, une vive lumière inonde la scène, provenant de l'arrière du tombeau ; l'empreinte divine voulue par Hugo est alors respectée, d'autant que le roi cherche l'approbation de l'empereur auprès duquel il se recueille. Le personnage interprète alors cette lueur comme un signe d'outre-tombe que lui adresse Charlemagne. Dès lors, son cœur s'adoucit et sa nomination à la scène 4 le rend bienveillant. Dans cette adaptation, la lumière a fonction de miracle, à l'instar de la représentation d'*Une tempête*. En effet, hormis les flambeaux et la lumière dans la tente de Prospero, l'île est plongée dans la nuit. La seule lumière présente en-dehors de l'habitation est une lueur bleutée qui éclaire Ariel, l'esprit de l'air. Le choix de la couleur rappelle évidemment l'élément naturel. Le personnage est entièrement vêtu de blanc, lui permettant ainsi d'être visible. Néanmoins, le metteur en scène a opéré un choix plutôt surprenant quant au jeu du personnage : il rampe tout au long de la pièce, alors qu'il est censé être aérien ! Il ne se relève jamais, toujours à moitié couché sur les rochers, sauf à la fin. C'est à ce moment-là qu'on saisit l'esclavage d'Ariel, aliéné à tel point qu'il ne sait se relever.

Bien que l'intrigue de *Hernani* et d'*Une tempête* soit différente, la mise en scène les rapproche, autant par l'utilisation de l'espace, que par les costumes, l'éclairage et la musique. Ces correspondances confirment le rapprochement possible entre les textes de Victor Hugo et d' Aimé Césaire. De plus, les actions servent le texte car elles lui offrent un espace d'épanouissement, où chaque parole et chaque image trouvent sa résonance auprès du public. Nous saluons également la mise en scène de *La Tragédie di roi Christophe* par Christian Schiaretti qui, d'après les images et les extraits

627 *Ibid.*, acte I scène 4, v. 403 à 405, p. 54

vidéos disponibles, semblent apporter une modernité au discours d’Aimé Césaire, et de comprendre qu’il est toujours d’actualité. Aussi le travail scénique sert-il l’hélicoïde du discours, qui pourrait jouer le rôle d’éveilleur de conscience.

CHAPITRE 3 : LE DISCOURS HELICOÏDAL, UN EVEILLEUR DE CONSCIENCE ?

L'adjectif « hélicoïdal » vient d'un autre adjectif, hélicoïde, qui signifie « en forme d'hélice »⁶²⁸. Or, la définition du substantif « hélice » proposée par *Le Littré* est la suivante :

1. Ligne tracée en forme de vis autour d'un cylindre. Il y a dans l'organe de l'ouïe un artifice bien sensible, c'est une hélice à tours anfractueux, qui détermine les ondulations de l'air vers une coquille fermée en entonnoir.⁶²⁹

Cette définition ne fait pas référence au domaine aérospatial, mais plutôt à l'anatomie de l'oreille. Or, le théâtre est un texte donné à lire, à voir et surtout à entendre. La définition précitée fait référence à plusieurs circularités. Tout d'abord, celle d'un « cylindre » autour duquel gravitent des objets, mais aussi les « ondulations » qui permettent de capter les sons. L'expression « discours hélicoïdal » serait alors un pléonasmе, car tout discours est oral, donc destiné à être entendu par un public. Néanmoins, si l'entente est effective d'un point de vue auditif, elle peut être remise en question au sens figuré : le public entend, mais écoute-t-il ? plus encore, comprend-il le discours prononcé ? C'est là où le poète dramaturge entre en jeu. Il doit parvenir à concevoir un discours qui ne soit pas uniquement horizontal – de l'émission des ondes de l'orateur à la réception auditive du public – mais il doit tendre à élever le propos d'abord pour s'assurer l'attention du public, ensuite pour lui permettre d'accéder à un éveil de la conscience, d'abord individuelle pour devenir collective.

Cet axe double, horizontal et vertical, est présent à certains moments-clés de nos pièces. De la prose à la poésie, en allant parfois jusqu'à la prière, les personnages du corpus nous invitent à réfléchir à l'universalité de notre existence. Il conviendra alors de nous interroger sur les éléments langagiers qui rendent cette élévation possible, ainsi que sur la présence des chants. On peut dès lors se demander si cette élévation du discours permet aussi au personnage de s'élever dans chacune de ses composantes : le corps, l'âme et l'esprit ? Autrement dit, nous interrogerons la part du sacré dans notre corpus.

628 *Le Littré* ; article « hélicoïde », volume de *d à i*, p. 2957

629 *Ibid.*, article « Hélice » *op. cit.* p. 2957

A. L'élévation du discours : de l'horizontalité à la verticalité

Antonin Artaud a proposé la réflexion suivante concernant la parole dramatique :

...changer la destination de la parole au théâtre c'est s'en servir dans un sens concret et spatial, et pour autant qu'elle se combine avec tout ce que le théâtre contient de spatial et de signification dans le domaine concret ; c'est la manipuler comme un objet solide qui ébranle les choses, dans l'air d'abord, ensuite dans un domaine infiniment plus mystérieux et plus secret mais qui lui-même admet l'étendue [...]. C'est ainsi que cette identification de l'objet du théâtre avec toutes les possibilités de la manifestation formelle et étendue, fait apparaître l'idée d'une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la sorcellerie.⁶³⁰

L'auteur associe la parole théâtrale à la formule magique, à partir du moment où les vibrations langagières atteignent un espace mystique, pour peu qu'on la laisse se réfléchir au sens propre dans des éléments concrets occupant l'espace scénique. Nous ne reviendrons pas ici sur les mises en scène étudiées précédemment. Les propos d'Artaud reprennent néanmoins la notion de discours hélicoïdal, dont nous voulons vérifier son application à notre corpus. Il conviendra alors de nous interroger sur les éléments langagiers qui rendent cette élévation possible.

A. 1. De la poésie

La poésie fait intrinsèquement partie de notre corpus. Tout d'abord par la présence des vers : qu'ils soient alexandrins chez Victor Hugo ou vers libres chez Aimé Césaire, ils enrichissent le discours. Cependant, puisque le dramaturge romantique a choisi les vers pour construire ses répliques, il nous faudra distinguer les vers poétiques de ceux que l'on pourrait considérer comme prosodiques. Chez Vincent Placolty, la mise en page n'indique pas le changement générique ; nous parlerons davantage de moments poétiques que nous tenterons de définir.

À la première lecture des pièces de Césaire, le mélange entre prose et

630 ARTAUD Antonin, « Théâtre oriental et théâtre occidental » in *Le Théâtre et son double*, collection folio essais, Gallimard, 1964, p. 111-112

vers est surprenant, d'autant qu'aucune annonce ne prépare le public. Prenons la réplique suivante :

Le travail sans défaillance du Conseil d'état ! Enfin passons !
Tout de bon, je haïrais ma victoire, si pour vous, elle vous donnait
relâche.
Qui réveillerait votre noire pierre,
frappant clair votre son d'hommes ?
Or, comprenez, je ne vous donnerai pas quittance de vous-mêmes.
Dites-donc, Conseil d'État, vous qui, censément, êtes la mémoire du
royaume, dites-moi, qu'y avait-il dans ce pays avant l'arrivée du roi
Christophe ? Et qu'est-ce que c'était que le Conseil d'État ?⁶³¹

Christophe commence par répondre en prose à un Conseiller d'État, puis devient lyrique et clôt son propos par un retour à la prose. La mise en page marquée par les retours à la ligne nous aide à définir ces changements. D'un point de vue des sonorités, les allitérations nous permettent également de percevoir le langage poétique. Dans cet extrait, on en relève deux : l'allitération en « r » endurecit le discours, et les sifflantes en « ch », « f » et « s » donne aux propos une image de crachat. De plus, les deux vers, malgré leur irrégularité, contiennent chacun une césure : entre « victoire » et « si » dans le premier ; entre « pierre » et « frappant » dans le deuxième. Cette césure nous permet de voir que les deux vers ont la même construction : le « je » du premier vers se retrouve implicitement dans le pronom interrogatif « Qui » au suivant, alors que la deuxième partie des deux vers montrent une opposition à « vous », présent dans le déterminant possessif « votre ». Les termes mêmes sont antonymiques : la « victoire » s'oppose à la « relâche », alors que le deuxième terme semble être la conséquence du premier ; le « noir » est contraire au « clair » et « pierre » est contraire à « son ».

Dans *Dessalines*, la parole de Coquille est poétique dans ses allitérations :

de la nuit pesait sur notre monde, ressemblant au vol précipité de la
barge (c'est un oiseau), de la barge qui s'effraie des tempêtes, de même
que l'enfant s'effraie des douleurs ressenties par sa mère,
silencieusement, sans une parole, s'enfuit, enveloppant ses pleurs dans
des voiles de...⁶³²

631 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte II scène 6, p. 97

632 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 1. p. 8

Outre la comparaison entre la « nuit » et le « vol de la barge », les sifflantes marquent une rythmique tout d'abord par la répétition du verbe « s'effraie », à double sifflante avec le « s » et le « f », puis par le rythme ternaire « silencieusement, sans une parole, s'enfuit » où chacun des mots commencent par la consonne « s ». Cette musicalité est renforcée par l'allitération en « r ». Les deux éléments donnent à cet extrait une tonalité tragique, car l'association des consonnes sifflantes et vibrantes prolongent le son, accentuant la gravité de la situation, que les images de la nuit et de l'accouchement mettent en exergue. Néanmoins, cette gravité est amoindrie par la suite de la réplique de Coquille : « ... dans des voiles de... de quoi, mon Dieu ? Mais qu'est-ce que je voulais dire, à la fin ? »⁶³³ Coquille perdant son fil conducteur, le public est face à un comique de paroles, créé par le contraste entre la tonalité tragique et le langage soutenu du personnage, juste avant cette suite au ton comique et en langage courant.

Les allitérations sont identiques dans l'extrait suivant d'*Une tempête* :

Sycorax, ma mère !
Serpent ! Pluie ! Eclairs !
Et je te retrouve partout :
Dans l'œil de la mare qui me regarde sans ciller,
à travers les scirpes.
Dans le geste de la racine tordue et son bond qui attend.⁶³⁴

Les sifflantes sont extrêmement nombreuses, sans doute justifiées par l'image du serpent au début de cette déclamation, mais aussi par la syllabe [si], en première position dans le nom de la mère de Caliban : elle est répétée dans les mots « ciller » et « scirpes », devenant presque anaphorique, car les deux sont placés en fin de vers. Dans le dernier vers, les allitérations se répondent par une construction parallèle : « [ra-] cine » fait écho à « son » et le « t » résonne dans « tordue » et dans « attend ». L'allitération du « t » reprend l'idée de la présence maternelle, que le pronom « te », objet de « retrouve », introduit au début de l'extrait. Cet effet d'écho est amplifié par la césure entre « tordue » et « son », qui marque une élévation de l'élément terrestre avec la

633 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 1, p.8

634 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 26

« racine », vers l'élément aérien, grâce au « bond ».

Dans *Ruy Blas*, la Reine dessine un tableau qui est ancré dans le Romantisme :

Allons !
Le beau soleil couchant qui emplit les vallons,
La poudre d'or du soir qui monte sur la route,
Les lointaines chansons que toute oreille écoute,
N'existent plus pour moi ! J'ai dit au monde adieu.⁶³⁵

Le paysage du soleil couchant est un leitmotiv de la poésie romantique, que l'on retrouve notamment dans le poème « L'isolement » de Lamartine, car il offre un terreau idéal pour le lyrisme mélancolique.

Le ton tragique et les éléments romantiques participent au discours hélicoïdal, car ils supposent la présence d'un corps divin qui déciderait du sort des personnages – rappelons que Victor Hugo croit en la présence de Dieu à travers la nature.

A. 2. Les systèmes d'opposition

Ce système d'opposition est si fort chez Victor Hugo qu'il est connu pour ses oxymores, dont la plus répandue est celle du « clair-obscur », image si forte qu'elle est devenue un des concepts de l'écriture hugolienne :

En même temps qu'un ange un spectre affreux me suit ;
Et, sans les voir, je sens s'agiter dans ma nuit,
Pour m'amener peut-être à quelque instant suprême,
Un homme qui me hait près d'un homme qui m'aime.
L'un me sauvera-t-il de l'autre ? Je ne sais.
Hélas ! Mon destin flotte à deux vents opposés.⁶³⁶

Les marques d'opposition sont nombreuses, entre l'homme de lumière et l'homme de l'ombre. Au v.779, deux groupes nominaux antonymiques se suivent : « un ange » et « un spectre » : l'ange est de substance divine, le spectre se rapporte à l'ombre où évolue l'âme des défunts. Au v. 780, le groupe substantif « ma nuit » en fin de vers porte même d'un point de vue

635 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte II scène 1, v. 743 à 747, p. 95

636 *Ibid.*, acte II scène 2, v. 779 à 784, p. 97

grammatical le sens contraire de « quelque instant suprême » au vers suivant : le déterminant possessif « ma » va à l'encontre du déterminant indéfini « quelque », car

Les variantes *un quelconque* et, plus rares et un peu archaïques, *quelque*, *certain*, insistent sur le caractère aléatoire du prélèvement opéré par l'indéfini...⁶³⁷

L'obscurité entourant la Reine est effective par le choix du déterminant, alors que « [l'] instant suprême » demeure du domaine de l'hypothétique, renforcé par le groupe adverbial « peut-être ». De plus, l'adjectif du v. 781 renvoie au champ du divin, lumineux, quand le personnage se voit entouré de noirceur.

La similarité de construction grammaticale au v. 782 renforce l'opposition dans les propositions subordonnées relatives épithètes : « qui me hait » est antonyme de « qui m'aime », par le choix des verbes. « L'un » au v. 783 est celui qui « aime », Ruy Blas ; « l'autre » est celui qui « hait », Don Salluste. Victor Hugo joue ici sur l'ordre des vers, désignant tour à tour chaque homme en premier. Cette construction poétique montre le trouble de la Reine, qu'elle exprime au dernier vers de notre extrait en « deux vents opposés » qui vont définir son « destin ». Le système d'opposition est rendu possible grâce aux caractères opposés des deux personnages masculins principaux de *Ruy Blas*, dont le maître obscur est l'ombre du valet christique.

Aimé Césaire joue également avec ces oppositions : dans *La Tragédie du roi Christophe*, le héros montre son désespoir par des images oxymoriques, comme dans l'extrait suivant :

Rude journée ! Beaucoup d'hommes sont tombés ! De grands pans de ce pays nôtre aussi, hélas ! Hélas ! pauvre visage trop charpi de nos ongles ! Drouillard, Garesché, Deschezelles, trop belles balafres, de la bonne glèbe, oui, des récoltes jamais vues, un chateau de pain béni de notre terre d'Haïti et voyez maintenant, des margelles de puits parmi les ronces, des pans de mur calcinés dans l'épais des bananiers sauvages, des cactus perçant de leur tête de poisson armé la vague sèche des bayahondes !
Et puis l'odeur ! Sentez-vous ça ?
Je ne suis pas un marin

637 RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, éditions PUF, 1994, p. 160

mais j'imagine que de lointaine
ça doit être ça, Haïti, à la narine du
découvreur ;
cette odeur de sang séché qui vous râcle la gorge
cette fumée
ce moisi entêtant
cette odeur d'holocauste non agréé des Dieux !
A la bonne heure, nous touchons au dernier
quart d'heure
Demain, et puis ça y est !⁶³⁸

Remarquons tout d'abord l'oxymore suivante : « trop belles balafres » : « belles » s'opposent à « balafres » car une entaille faite par une arme blanche au visage ne peut embellir un homme. En réalité, il faut entendre « balafres » comme synonyme d'hommes de combat, évoqués au début de la tirade, et faisant écho au trois noms propres précédant cette image. Or, un soldat ayant des cicatrices au visage est considéré comme un homme valeureux, car il n'hésite pas à se confronter au danger. Dès lors, on comprend mieux le choix de l'adjectif « belles ».

« des récoltes jamais vues » est la conséquence de la « glèbe », référence à l'esclavage – d'où le début de la tirade où le roi rend hommage à ses hommes qui se sont battus contre les bateaux français -, mais le « oui » s'oppose au « jamais », d'autant qu'il marque une césure entre les deux groupes nominaux, favorisant ainsi la rupture entre eux d'un point de vue sémantique. « des récoltes jamais vues » peut alors exprimer l'indignation de Christophe, car il constate que l'ouvrage agricole ne profite toujours pas à son peuple, malgré la fin de l'esclavage.

Il explique la raison de ce manque dans la suite de la tirade, en rythme ternaire, explication introduite par l'impératif « voyez maintenant ». Les deux premiers groupes nominaux montrent que la nature est envahie par les constructions coloniales, avec « des margelles de puits » et « des pans de murs calcinés », souvenirs d'habitations, sur lesquels les « ronces » et les « bananiers » ont repris leurs droits.

La dernière image de ce trio est plus complexe. En effet, il n'est plus question de construction humaine contre la nature, mais de l'invasion de « cactus » au milieu de « bayahondes ». De plus, il y a une analogie entre la « tête de poisson » des premiers et « la vague » des deuxièmes. Nous

638 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 5, p. 44

comprenons bien que les métaphores servent à décrire ces plantes ; néanmoins, le choix des mots met les deux éléments en opposition : la « tête de poisson armé » l'emporte sur « la vague sèche », d'autant que « vague sèche » est un oxymore, et que le cactus est une plante propice pour les milieux arides et secs. Sans doute faut-il comparer le cactus au colon- car cette plante facile à cultiver permet d'organiser l'espace du jardin – et les bayahondes aux Haïtiens qui se trouvent, selon Christophe, avec peu de ressources ou morts dans la bataille. La suite de la tirade, en vers libres, justifie cette analyse, notamment par le champ lexical de la décomposition des corps, très présente par l'emploi du substantif « holocauste ».

Enfin, les trois derniers vers reposent sur un jeu de données temporelles : Christophe commence par une expression - « A la bonne heure », qui rime avec « quart d'heure » au vers suivant. Or, les références au temps sont floues, car dans la rime « heure » / « quart d'heure », on pourrait penser que les deux sont à mettre en relation. Néanmoins, si on entend l'expression comme synonyme de « heureusement » ou « enfin », cette similitude devient inexacte. Si, à l'inverse, nous interprétons cette expression au sens propre, nous pourrions la reformuler ainsi : « à l'heure la plus propice », qui viendra le lendemain, par l'adverbe de lieu « demain ».

Les oppositions souvent complexes exaltent nos esprits, car elles nous obligent à questionner sans cesse le texte. Il convient de reconnaître que certains effets de langage nous dépassent, mais c'est justement lorsque le raisonnement faiblit que le discours peut s'élever, car il devient « mystique », comme le disait Artaud.

A. 3. Les figures de style et les expressions

Dans *Dessalines*, le lyrisme s'exprime par un effet d'accumulation, de répétitions et un jeu de ponctuation :

Notre nation sert de bauge au museau de tout le monde alors ! Tout le monde peut venir, avec ses mains crochues, gratter le sol de notre nation alors !... Flairer comme des hyènes les richesses dont nous aurons besoin pour l'édification de notre futur alors !... Et pourquoi pas, qu'ils viennent fouiller leurs mains sales dans mes poches, regarder sous mon lit, fureter dans mon cabinet, arracher leur beauté au visage de mes femmes... Pourquoi est-ce qu'ils ne viendraient pas, pourquoi pas, péter

sur ma personne !...⁶³⁹

L'anaphore « alors » et la répétition de « pourquoi » ont deux utilités : elles renforcent l'exclamation exprimant l'indignation de Dessalines, et donnent aux phrases un sens rhétorique, car celles-ci peuvent se lire comme des réponses négatives aux demandes précédentes :

LE CONSUL

J'avais proposé à Votre Majesté la constitution, avec le soutien du citoyen Sophocle, commerçant à Jacmel, d'une entreprise d'exportation de bois. L'acajou devient rare, la cotation du bois de campêche monte.⁶⁴⁰

Cet extrait est ponctué de suspensions et d'exclamations à valeurs interrogatives, soit rhétoriques, ce qui permet ce choix typographique, soit pour souligner l'exagération dont l'apogée est l'emploi du verbe « péter », qui dénote volontairement avec le langage épique du personnage, servant à la fois à exprimer son exaspération, mais aussi à dénoncer le manque de respect dont font preuves certains citoyens à son égard et à l'égard de la nation. De plus, la première phrase de l'extrait peut se voir comme une thèse, une idée, qui est développée par la suite avec cet effet d'accumulation et de répétitions. Le lyrisme dessalinien explose après avoir su garder contenance pendant le conseil d'état.

Le texte de *Don Juan* n'est pas lyrique. Cependant, les nombreuses expressions créent un langage poétique, auquel s'ajoute un comique de paroles : « Gros-Edouard : - Jéness ta la cé ta moin, missié, ou pa ni droit palpé-i, cé pa en zaboca ! »⁶⁴¹ Ou encore : « Elmire/ Yolande (*à part*) : - Bravo ! ça zié pa ouè, tchè pa fé mal. »⁶⁴² Nous nous sommes permis de donner le nom des deux personnages féminins concernant la réplique ci-dessus, car, dans le texte, elles répètent chacune cette expression.

Le comique de paroles, dans la première réplique, résulte de la métaphore d'Edmée comparée à un avocat, quand Gros-Edouard, son fiancé, est un paysan. Le deuxième extrait est un comique de paroles créé par la répétition de l'expression, mais aussi par un comique de situation : Elmire et

639 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte II scène 5, p.53

640 *Ibid.*

641 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes*, *Op. Cit.*, acte I scène 5

642 *Ibid.*, acte II scène 1

Yolande sont en concurrence vis-à-vis de Don Juan, époux de la première et amant de la deuxième. Le créole est une langue riche d'images et d'imaginaire, et même si l'intrigue donjuanesque ne prête pas à rire, le langage nous y invite malgré tout. Ces expressions, hormis l'effet comique, ont pour fonction de nourrir notre réflexion quant à la condition humaine. Ainsi, nier la comparaison d'une femme à un produit de consommation, l'avocat, remet en question le regard masculin que l'on porte sur ce sexe, car le personnage dénonce l'agissement de Don Juan qui tente de cueillir la jeune fille sans rien lui promettre en retour. Ce qui est intéressant est que ce jugement est porté par un homme. Quant à la rivalité des deux femmes, elle se retrouve dans l'expression, que Placolý a traduite par « loin des yeux, loin du cœur ». Or, ces adages sont nés d'expériences humaines.

Le langage de Sandopi est le plus riche en image, résultant sans doute de son ancrage populaire. Nous avons déjà évoqué ses craintes superstitieuses ; il les formule par des expressions, comme la suivante : « ...maman moin toujou di moin con ça lan nuit' pa ni chimin. »⁶⁴³ Il s'agirait presque d'un pléonasme, car la nuit noire n'offre pas de visibilité assez correcte pour distinguer les routes. En outre, on peut lire cette phrase comme la métaphore de l'homme qui se perd lorsque l'obscurité l'envahit, le discours prenant alors une tonalité merveilleuse que l'on retrouve dans les contes populaires : le diable s'invite là où les âmes s'égarer. Et c'est bien du diable dont Sandopi a peur :

Don Juan : - avan ou aille dômi, ou ka fait en lot simagré pou diab pa vini ralé-ou en cabane-ou...

Sandopi (*effrayé*) : - Bon dié seigné ! pa nommé nom missé a lè !⁶⁴⁴

Hugonin, personnage populaire de *La Tragédie*, partage ces effets de langage avec Sandopi. En effet, bouffon du roi Christophe, il offre un divertissement comique tout en tenant un discours subversif : « Mais attention ! le voici !... Diable ! Le bas de mon dos me démange ! (*Les courtisans rectifient la position.*) »⁶⁴⁵ On voit le lien immédiat entre la dernière phrase de Hugonin et la gestuelle des courtisans. Le comique de paroles est créé par la périphrase « le bas de mon dos » synonyme de

643 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte I scène 2

644 *Ibid.*, acte I scène 4,

645 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe, Op. Cit.*, acte I scène 3, p. 34

« fessier », qui a un double sens : soit, d'après le cadre du propos, Hugonin est déjà las de devoir « [rectifier] la position » comme les courtisans – à la fois par l'entrée du roi et par la répétition du couronnement – soit il annonce une éventuelle correction physique de la part de Christophe. Cette partie du corps est un topos dans le langage de Hugonin :

LE VIEILLARD

Regardez... regardez... Quelle belle assemblée... Quelle belle assemblée ! Rien ne me plaît tant que de voir tous ces nègres de chez nous avec des manteaux de soie et des forêts de plumes sur la tête ; bleues, rouges, blanches.

HUGONIN

Bien raisonné, vieillard, mieux vaut les avoir à la tête que de les avoir au cul comme nos ancêtres.⁶⁴⁶

Le langage vernaculaire de Hugonin prête à rire, mais il joue aussi avec l'imagination du lecteur, qui peut aisément se représenter les plumes en bas du dos. Néanmoins, on pourrait s'étonner de l'association de cette image aux ancêtres esclaves : soit Hugonin, courtisan du roi, s'affirme dans la lignée de la noblesse française, soit il rappelle une nouvelle fois les châtiments corporels infligés aux esclaves par les ancêtres nobles. Les deux explications sont plausibles, car la première se justifie par le discours christophien qui veut une cour à la française, et la deuxième semble logique quant au passé du peuple haïtien.

Les exclamations indiquent un ton ascendant, qui percutent le public. Les adages sont eux intrinsèquement hélicoïdaux, car ils font partie de la culture commune. Ils aident donc le public à entendre le discours, car les images, appartenant à la culture commune, participent à son imprégnation dans la mémoire collective.

B. Les différents chants

Parmi les œuvres de notre corpus, seule *Hernani* n'a pas de partie chantée. Néanmoins, les personnages entendent de la musique d'après les didascalies et les jeux de mots de certains personnages. Les quatre œuvres antillaises, cependant, en ont au moins une. Il s'agira donc de distinguer les

646 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte III scène 1, p. 115

chansons que l'on entend de celles qui sont suggérées par le texte.

B. 1. Les chants des conteurs

L'art dramatique aux Antilles est issu du conte, qui est ponctué de texte, de chants, de gestuel et de rites. D'autre part, le chant dans l'espace Caraïbe a aussi une fonction d'encouragement, comme les Gospels originaux aux Etats-Unis, car ils permettaient aux esclaves à la fois de prier, mais surtout de parvenir à accomplir leurs tâches journalières. Mais le chant, à l'origine, est un charme dont on use pour séduire, à l'image des sirènes homériques. Nous étudierons donc les fonctions des chants dans nos textes, bien souvent multiples.

Hugonin est le personnage de *La Tragédie du roi Christophe* qui s'exprime, la plupart du temps, en chantant : sur les dix-huit chansons, il en interprète huit, soit presque la moitié du répertoire de la pièce. Elles peuvent être narratives, pour illustrer une action :

Je te vends ma vache
bonne à beurre
bonne à lait
bonne à veau
un plat de morue
marché conclusion
Ma vache est vendue⁶⁴⁷

Elles peuvent aussi être des chansons du répertoire haïtien :

Ogoun Badagry c'est Neg politique oh
A la la li la cord' coupé cord oh !
Ogoun Badagry, c'est Neg politique oh !⁶⁴⁸

Hugonin a fonction de conteur, illustrant la destinée christophienne par ce langage poétique et musical. D'ailleurs, cet interlude ouvre la scène 8 où seul le « bouffon » a la parole. A la manière dramatique du conteur, il entre « *en habit de haut de forme, tenue classique de Baron-Samedi, le dieu de la mort haïtien.* »⁶⁴⁹

647 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit, acte I scène 2, p. 27

648 *Ibid.*, acte III scène 8, p. 148

649 *Ibid.*, p. 147

La scène 8, seul monologue de la pièce, se lit donc comme un moment de conte. En effet, bien qu'il se dise sous l'emprise du rhum, il n'en demeure pas moins que Hugonin revêt un costume symbolique dans la scène de la mort du roi. De plus, il s'adresse au public juste après son chant : « Je m'excuse, Mesdames, Messieurs, de mon petit retard. / Vous savez, je suis toujours celui qui arrive sur le tard. »⁶⁵⁰

Ces quelques mots d'introduction, de *captatio benevolentiae*, introduisent un nouveau Hugonin, car il se présente dans ces deux premières phrases. En outre, les deux premières phrases rimant, le public entre véritablement dans le conte à ce moment-là. Plus que le conteur, il incarne une divinité, que son costume représente, qui détient une connaissance cosmogonique : « Enfin, nous arrivons à temps et c'est l'essentiel pour la minute de silence. / Je dis pour la minute de silence, et de vérité. »⁶⁵¹ Il vient nous livrer un message, qui est le suivant :

Attention, vous tous ! Cependant que les soldats accrochent une touffe de feuillage à leur schako ; que barons et ducs retournent à qui mieux mieux leur veste, cependant que dans les ruines de ses contredanses et les débris de l'orchestre, le maître à danser incarnant la civilisation outragée, proclame à tous les vents de l'histoire qu'il n'y a rien à faire avec les nègres, cependant que...⁶⁵²

De cette longue phrase, retenons la proposition principale : « le maître à danser incarnant la civilisation outragée, proclame à tous les vents de l'histoire qu'il n'y a rien à faire avec les nègres... ». La « civilisation outragée » est l'ancienne colonie d'Haïti composée des anciens esclaves ; dès lors, le maître à danser est-il Christophe ou Hugonin ? Dans ce contexte langagier, nous pensons que Hugonin se définit lui-même comme tel. Tout d'abord parce que c'est le personnage qui chante tout au long de la pièce : il incarne l'art musical. De plus, vêtu de son costume de dieu de la mort, les paroles prennent une dimension de « vérité », ainsi qu'il l'avait annoncé.

Cependant, on pourrait s'étonner de la teneur du propos, car si la vérité est « qu'il n'y a rien à faire avec les nègres », elle est antithétique de la pièce et de son objectif. A moins qu'il s'agisse du constat de l'échec de Christophe,

650 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte III scène 8, p. 148

651 *Ibid.*

652 *Ibid.*

qui se donne la mort juste après les propos de Hugonin. A ce sujet, Edouard Glissant écrit :

L'opération de la Traite [...] oblige la population ainsi traitée à mettre en question toute ambition d'un universel généralisant. Et cela, de plusieurs manières.

D'abord parce que d'avoir à se changer en une inédite proportion contraint cette population transbordée à critiquer (à désacraliser) sous les parages de la dérision ou de l'approximation ce qui, dans l'ancien ordre des choses, était le permanent, le rituel, la vérité de son être. [...] Ensuite parce que le mode du changement (la domination d'un Autre) favorise quelquefois la pratique d'approximation ou la tendance à la dérision, en introduisant dans les rapports nouveaux l'insidieuse promesse de se constituer en Autre, l'illusion d'une mimesis réussie.⁶⁵³

Christophe est l'exemple de cette mimesis illusoire décrite par Glissant. Hugonin, dans cette scène, illustre alors les échecs de son roi et crée une complicité avec le spectateur en mettant en abyme l'illusion théâtrale par le monologue qui est une adresse directe au public. D'ailleurs, cet acte fatal réduit Hugonin au silence, qui reprend par un « Merci ! ». Ce salut est à la fois adressé au public, comme synonyme de sortie de scène, mais il peut aussi être entendu comme le fait que le suicide de Christophe lui a donné raison. Non sans ironie, ses dernières paroles : « Baron-Samedi pour vous servir ! »⁶⁵⁴ nous questionnent sur le costume : Hugonin avait-il anticipé la mort du roi, ou jouait-il encore au bouffon ivre ? En partant du principe que tout personnage de comédie énonce des vérités plus que les maîtres, l'auteur joue volontairement sur nos doutes. Hormis cela, nous pourrions tout simplement accepter le pacte du lecteur, selon lequel tout ce qui est donné à lire ou à voir est à prendre au sens propre. A vrai dire, l'incarnation du Baron-Samedi prend tout son sens dans cette scène.

Ces chansons, qu'elles soient illustratives ou ancrées dans la tradition, ont pour point commun les ritournelles, comme dans les comptines pour enfant. Or,

Le retour d'un refrain a [...] la valeur d'une force centripète. Il ramène l'attention éventuellement rabaissée à son niveau de départ. L'assistance qui participe au chant se sent impliquée dans le conte, dans son

⁶⁵³ GLISSANT Edouard, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 41

⁶⁵⁴ CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte III scène 8, p. 149

élaboration ponctuelle, dans sa transmission actualisée.⁶⁵⁵

Le chant sert donc à l'hélicoïde du discours, comme *captatio benevolentiae*, afin de ramener l'auditoire à l'écoute du texte.

Défilée pratique le même type de chant :

Tabatié moué tombé,
Tabatié moué tombé,
Tabatié moué tombé,
Mamzel Marie ramassé li pou moué.⁶⁵⁶

On notera la ressemblance avec le chant bèlè « Ti Milo » qui porte le même nombre de syllabes dans son refrain, et une rupture rythmique et sonore à la dernière phrase musicale. Cette ressemblance est d'autant plus frappante entre les deux chants qu'Eugène Mona a dénoncé dans sa chanson la censure du public lorsque le groupe de Ti Emile Caséus fut chassé de la scène alors qu'il devait assurer la première partie de Jimmy Cliff en septembre 1976, au Hall des Sports de Fort-de-France.

Or, dans la scène 5 de l'acte I, Défilée chante en préparant « le déjeuner des officiers » qui luttent pour l'indépendance d'Haïti. La chanson dit que son « tabatier est tombé », et le poète demande à « Mademoiselle Marie » de lui rendre service en le ramassant. Le « tabatier » peut aussi bien représenter l'objet contenant du tabac à pipe que l'homme qui le vend. Le contexte militaire veut que l'on entende la deuxième version, et « Mademoiselle Marie » serait affectée à récupérer le corps de cet homme. On remarquera un jeu sur le prénom « Marie », qui nous invite à envisager une référence à la mère de Jésus.

L'attention qu'elle veut retenir par ses chants n'est pas forcément celle du public, mais davantage celle de ceux qui l'entourent : elle chante au premier acte pour reconforter les soldats, et au deuxième acte pour rythmer l'agencement du « salon d'honneur du palais impérial » :

Grand manman moin di : nan Guinée
Grand mouché rassemblé yon jou
Tout' pep li contré nan tournée,

655 CALOC René, *Musique et chant des contes de la Caraïbe*, D.E.A. Caraïbe, Amérique latine, Université des Antilles et de la Guyane, 1992, p. 56

656 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte I scène 5, p.16

Et pi li palé sans détour i dit :
Quand zot allé foncé dans raque,
Connain coument grand moun agi.⁶⁵⁷

Ce chant se veut parabolique, car il illustre les événements contemporains en Haïti, en prenant exemple sur un ailleurs qu'est la « Guinée ». Le choix du pays n'est pas anodin, puisqu'il fut l'un des lieux majeurs du commerce des esclaves. Aussi ce pays pourrait-il tout autant représenté le peuple d'Haïti, tout juste indépendant au début de l'acte I. Défilée rappelle au public par ce texte qu'il faut avoir connu « la raque » - autrement dit la terre boueuse représentant autant le travail des champs durant l'esclavage que la guerre d'Indépendance – pour pouvoir parler et agir comme un homme au lieu de critiquer le chef.

Ce chant lui-même est centripède, car les didascalies précisent qu'il est repris par deux des servantes, puis il « doit faire chœur avec les accents de l'orchestre qu'on entend. »⁶⁵⁸ Cette mise en écho souligne l'adhérence du peuple au message véhiculé par Défilée, car elle ravive la mémoire du passé traumatique d'Haïti.

La circularité du chant est encore plus fort dans *Une Tempête*, car la voix principale est celle de Caliban. Il reprend plusieurs fois le refrain suivant : « Shango Shango oh ! »⁶⁵⁹ Néanmoins, le message des trois chants divergent. Observons la première occurrence :

Qui mange son maïs sans songer à Shango
Mal lui en prend ! Sous son ongle se glisse Shango
et toute la part il prend !
Shango Shango oh !

Ne lui offrez pas de siège ! A votre guise !
C'est sur votre nez qu'il prendra son assise !
Pas une place sous votre toit ! C'est votre affaire !
Le toit, il le prend de force et s'en couvre la tête !
Qui veut en conter à Shango
fait mal son compte !
Shango Shango oh !⁶⁶⁰

Puisque Shango est une divinité afro-caribéenne et américaine qui

657 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte II scène 1, p.34

658 *Ibid.*, p. 34

659 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, Op. Cit., acte II scène 1 p. 35, acte III scènes 4 et 5 p. 75 et 89

660 *Ibid.*, acte II scène 1, p. 35

détient la foudre, le tonnerre et la justice – à l'image de Zeus dans la cosmogonie grecque – il s'agit dans ce chant de la métaphore de Prospero, car le maître est tout-puissant : il a le pouvoir de se saisir de tous les biens des êtres vivants, aussi bien nourriciers, avec l'image du maïs, que vitaux, avec l'image de l'habitat. De plus, il a une telle omniscience qu'on ne peut lui mentir. Bien qu'il s'agisse là d'une critique du maître, le chant de Caliban n'est pas sans rappeler le Prospero shakespearien, qui jouait justement avec les éléments naturels pour asseoir son pouvoir. Cependant, la proposition « il le prend de force » nie tout pouvoir magique au Prospero césairien. Or, Caliban entame cette ritournelle alors qu'il est en plein travail forcé imposé par le maître.

Le deuxième chant à Shango est différent :

Shango est un manieur de bâton
Il frappe et l'argent meurt !
Il frappe et le mensonge meurt !
Il frappe et le larcin meurt !
Shango Shango oh !
Shango est l'ameuteur de pluies
Bien enveloppé il passe dans son manteau de feu.
Des pavés du ciel le sabot de son cheval
tire des éclairs de feu.
Shango est un grand cavalier
Shango Shango oh !⁶⁶¹

Dans la scène 4 de l'acte III, Caliban retrouve l'espoir de la liberté, grâce à l'alliance avec Stephano et Trinculo. C'est donc un « chant de guerre » qu'on entend ici. On retrouve deux aspects de la divinité : la justice qui met un terme à tout méfait : l'avarice par « l'argent », le « mensonge » et « le larcin » ; mais le « feu » rappelle également la foudre que maîtrise Shango, qui inspire le courage à Caliban de se rebeller. Remarquons que les éléments sont en accord avec Caliban : « *On entend le grondement de la mer.* »⁶⁶² Cette harmonie évoque le pouvoir de Caliban sur les éléments naturels, qui se réveillent en même temps que sa volonté. C'est dans la continuité de ce premier pas que le dernier chant à Shango est « déclamé » :

Shango marche avec force
à travers le ciel, son promenoir !

661 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, Op. Cit., acte III scène 4, p. 76

662 Ibid.

Shango est un secoueur de feu
chacun de ses pas ébranle le ciel
ébranle la terre
Shango Shango oh !⁶⁶³

En réalité, cette dernière image de la divinité est une métaphore cette fois-ci de Caliban, qui va juste après renverser le pouvoir de Prospero grâce à son pouvoir animiste. C'est justement après ce chant que Prospero reconnaît sa faiblesse d'avoir non seulement ignoré les divinités afro-caribéennes telles que Shango, car il a « répondu à Jupiter foudre pour foudre », équivalent romain de Shango, mais aussi car il dit juste après à Caliban :

Eh bien moi aussi je te hais !
Car tu es celui par qui pour
la première fois j'ai douté de
moi-même.⁶⁶⁴

Par l'emploi du passé composé à valeur d'action révolue, Prospero n'imagine pas à ce moment-là que l'aveu le conduit à sa perte. Quant au chant de liberté, les paroles ne sont pas reprises entièrement : seule la ritournelle résonne au loin à la fin de la pièce : « LA LIBERTE OHE, LA LIBERTE ! »⁶⁶⁵ Caliban est donc le personnage qui prononce un discours hélicoïdal, car ses chants le libèrent du joug de Prospero pour résonner enfin comme un hymne à la liberté.

B. 2. Les chansons populaires

Outre les chants paraboliques, les textes sont ponctués de chants appartenant au répertoire populaire. Nous avons tout d'abord les chansons d'amour, mais aussi les chansons des travaux, et enfin les oraisons funèbres que nous avons choisies d'étudier ici car même si elles sont interprétées par les femmes des chefs haïtiens, elles sont ancrées dans la tradition, donc populaires.

Vincent Placolty et Victor Hugo ont inséré des chants d'amour :

Soleil lève
Doudou moin en bras moin
nou kaï travail en canne béké-a
pou gagner lagen nocés-la

663 *Ibid.*, acte III scène 5, p. 89

664 CESAIRE Aimé, *Une Tempête, Op. Cit.*, acte III scène 5, p. 90

665 *Ibid.*, acte III scènes 2 et 5, p. 64 et 92

aï doudou ennou baye descend'
pou nou gagner lagen nocés-la.⁶⁶⁶

La chanson de Gros-Edouard sonne comme un gospel, car on l'entend alors que le couple part travailler dans un champ de canne, pour pouvoir payer leur mariage. Mais ce chemin si prometteur est source de malheurs, car il croise Don Juan, le maître qui veut lui enlever sa promise. On ne peut éviter ici la comparaison avec la société esclavagiste : l'esclave travaille au champ pendant que le maître veut exercer son droit de cuissage. D'ailleurs, Gros-Edouard dit dans sa chanson que Edmée, sa fiancée, et lui travaillent chez un béké.

La référence du travail au champ est aussi dans le chant des lavandières :

A quoi bon entendre
Les oiseaux des bois ?
L'oiseau le plus tendre
Chante dans ta voix. [...]
Cet oiseau de flamme,
Cet astre du jour,
Cette fleur de l'âme,
S'appellent l'amour.⁶⁶⁷

Le parallèle entre les deux ritournelles est aisé à établir, par les thèmes qu'elles contiennent : un chant d'amour alors qu'on est au travail. Le milieu rural est également représenté dans ces deux extraits. De même que les projets de mariage entre Gros-Edouard et Edmée seront contrariés, ce chant avertit la Reine des dangers de l'amour qui consume ceux qui l'éprouvent : le phœnix, le soleil et le cœur ont pour point commun l'élément du feu. Or, si le phœnix renaît de ses cendres, le soleil rappelle le mythe d'Icare qui s'est brûlé les ailes à vouloir s'approcher trop près du soleil ; le cœur devient donc le lieu de la passion, enrichi par les deux images précédentes, qui consume ceux qui l'éprouvent. Sans que les personnages ne le sachent, ces chants servent de mise en garde dans les deux pièces.

Il en est de même dans *La Tragédie*, avec le chant des ouvriers :

666 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte I scène 5

667 HUGO Victor, *Ruy Blas, Op. Cit.*, acte II scène 1, v. 719 à 734, p. 94

CONTREMAITRE, *chantant*.

Petits ou vieux
Tout' vieux cabrouett'
Tout' vieux machett'
Tout' bœuf sans co'nes
Tout' neg' dans mo'nes

Alors quoi, personne ne reprend le refrain ? Voulez-vous pas travailler
ou quoi ? Croyez, c'est pour votre bien que je parle, ça oui !

OUVRIERS, *chantant, las*.

Ça c'est à voir
Moi je m'en vas
Je m'en retourne dans ma cagna⁶⁶⁸

Le contremaître dans le système esclavagiste représentait l'autorité du maître ; il avait pour charge d'exécuter ses ordres et de les faire exécuter par les esclaves. C'est pour cela que les ouvriers dans cet extrait contestent ses propos, remettant alors en question les décisions de Christophe. Les paysans en font de même à la suite de la proclamation des nouvelles règles christophiennes :

LE ROYAL-DAHOMET, *lisant*.

[...] Article 2. - Tous les gérants, conducteurs et cultivateurs qui ne rempliront pas avec assiduité les devoirs que leur impose la culture seront arrêtés et punis avec la même sévérité que les *militaires* qui s'écartent des leurs.

Article 3. - [...] J'aime à me persuader que leur dévouement à me seconder pour la prospérité publique ne sera pas momentané, convaincus qu'ils sont, que *la liberté ne peut subsister sans le travail*.

[...]

PAYSANS, *chantant*.

Ago, à démancher ma houe
Garçons, si la houe est démanchée
Vous la remanchez,
Ago ! Ago !⁶⁶⁹

La dernière phrase du décret christophien est en italique car il s'agit de la définition marxiste du travail. Or, tous les chefs d'état dits marxistes ou communistes exerçaient en réalité un pouvoir totalitaire. Christophe, dans ce décret, incarne ces chefs, car en obligeant chaque citoyen à l'égalité des droits et des devoirs sous peine de mort, il met en place un absolutisme contre lequel justement Aimé Césaire s'est insurgé en démissionnant du Parti Communiste.

668 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, acte II scène 8, p. 102

669 *Ibid.*, acte II scène 2, p. 76-77

Le chant des paysans est à double sens : « Ago » étant une interjection de mise en garde en créole haïtien, la houe « démanchée » que l'on « remanche » peut signifier soit que le travail est interminable, car chaque outil cassé est réparable, soit que la mort les attend si le travail n'est pas correctement effectué, ainsi que décrété plus haut.

Le chant des radayeurs s'entend comme une parabole du pouvoir christophien :

CAPITAINE RADAYEUR

Le vrai du vrai n'est pas d'aller comme de savoir par où aller.

APPRENTI RADAYEUR, *chantant*.

Aguay rooh oh !
Maître Aguay
Pas quitter bateau-là
chavirer
Aguay oh! [...]

CAPITAINE RADAYEUR

Dans ce cas, il faut dire : adieu radeau ! Les campêches, c'est pour la mer. La mer les avale et les crache. De l'autre côté, chez les Blancs d'Amérique, qu'on dit, j'ai pas été voir. [...]
Faut savoir éperonner la bête. Faut savoir aussi lui passer le barbouquet. C'est pas le métier. C'est la vie.⁶⁷⁰[...]
Aguay rooh – oh !
Aguay roio – oh !
Pas quitter bateau-là chavirer
Pas quitter pays-là chavirer !

Le capitaine étant le chef à bord du navire, on pourrait très bien le voir comme une métaphore de Christophe. En effet, il encourage ses troupes à passer « l'embouchure de la Grande Saline », frontière agitée entre le fleuve Arbonite et la mer, tout comme Christophe tente d'emmener son peuple vers l'horizon de la liberté, en le conduisant à travers les remous. Le Capitaine, comme le roi, pensent maîtriser la route plus que la destination finale. Le dernier chant intensifie cette comparaison entre les deux chefs, car le « bateau » devient le « pays » dans le dernier vers. Or, la fin de la ritournelle est construite sur deux injonctives, adressées directement aux radayeurs, et indirectement au peuple haïtien. On comprend que si l'équipage s'enfuit, le bateau va chavirer – autrement dit le pays va s'écrouler.

Comme nous l'avons vu précédemment, le manque d'écoute de

670 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., Intermède précédant l'acte II, p. 67-68

Christophe et de Dessalines cause leur perte. Leurs oraisons funèbres résonnent alors à la dernière scène. Elles ont en commun d'être interprétées par les deux personnages féminins majeurs des œuvres, Défilée et Madame Christophe. La différence entre les deux, cependant, est que Christophe n'est pas encore mort quand son épouse veille sur lui, alors que Défilée psalmodie,

chante, sur le corps de Dessalines jeté sur un brancard de fortune, cette inspiration mélodique, ce refrain de douleur.⁶⁷¹

Il nous faut cependant moduler le propos, car si Madame Christophe ne chante pas, elle ne prononce pas moins l'hommage à son époux composé de vers :

Homme reculeur de bornes
Homme forger d'astres
d'une étreinte chaude
grand cœur dédié froidi déjà dans la distance
défais-toi de ton orgueil de pierre
pour songer d'une petite vieille
qui claudiquant à travers poussières et pluies dans le jour ébréché
jusqu'au bout du voyage glanera ton nom.⁶⁷²

Dans cette mélopée, on observe un va-et-vient entre la chaleur et la froideur. La chaleur était celle du cœur de Christophe alors que la froideur était celle de ses actes poussés par son « orgueil ». Le souvenir de l'homme peut substituer le souvenir du roi, s'il parvient à s'absoudre de ce péché pour aller vers l'amour chaleureux que sa femme lui porte et qu'elle ne cessera de transmettre jusqu'à sa propre mort, symbolisée par le « bout du voyage ».

L'oraison funèbre, lors des enterrements, n'est pas uniquement un hommage. Elle permet aussi d'accompagner le défunt dans sa mort, afin qu'il trouve le repos. Habituellement repris par les personnes présentes lors de la veillée, la circularité horizontale porte une intention de verticalité pour faire monter l'âme vers le divin.

B. 3. Les chansons en didascalies

La dimension hélicoïdale des chants peut être remise en question par

671 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte III scène 7, p.87

672 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte III scène 9, p. 151-152

ceux présents en filigrane. Trois de nos œuvres suggèrent des chansons à travers les didascalies : *Hernani*, *Dessalines* et *Don Juan*.

Pourtant, les textes de Placolý présentent des personnages interprétant des airs populaires, tels que Gros-Edouard ou Défilée. Ce dernier personnage reprend d'ailleurs une des chansons que l'on a entendue auparavant- « Mam'zelle Marie doux corossol »⁶⁷³- à l'acte III. C'est sans doute pour cette raison, et pour ne pas interrompre le monologue de Dessalines, que Placolý n'a pas alourdi son texte en transcrivant une nouvelle fois les paroles de la chanson.

Outre cette chanson, les chants de guerre aussi apparaissent dans les indications scéniques : « ...mais peu à peu, comme une illusion auditive, on entend les accents du Chant de départ, chant de guerre des armées de Napoléon. »⁶⁷⁴ La peur que ressent Dessalines en entendant ce chant trouve toute sa raison lorsque l'on apprend que les Français « sont revenus »⁶⁷⁵. L'illusion devient alors réalité. L'indication de ce chant en didascalie trouve son explication dans le propos de la pièce : il s'agit de mettre en avant la révolution haïtienne du côté des anciens esclaves, et non pas de mettre en scène les affrontements militaires entre les deux camps. On pourrait alors se demander pour quelle raison les chants du « yanvalou » organisé par Dessalines ne sont pas présents dans les dialogues, puisqu'il s'agit de célébrer la mise en place du premier empire haïtien. C'est qu'il s'agit encore une fois d'arrière-plan à la mise en place du complot de Pétion : la scène 6 de l'acte II met en scène trois personnages qui vont trahir à l'acte suivant l'empereur, et le dialogue l'annonce :

GEFFRARD

Triste spectacle, en fait de majesté.

PETION

C'est un briguant. Je n'aurai pas oublié les paroles du vieux Toussaint :
« Dessalines me fait peur ; il lui faut un conseil véritable, une main qui lui tienne l'esprit. »

LYS

Vivant sous son règne, je ne vois d'autre destin que celui de la fosse

673 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit., acte III scène 6, p.81

674 *Ibid.*, acte I scène 7, p. 24

675 *Ibid.*, p. 26

commune. La terre haïtienne se transforme en charnier.⁶⁷⁶

Or, « la main » de Pétion est celle qui va conduire Dessalines à la mort, présagée par Lys. Il y a un décalage entre l'esprit calculateur des opposants et l'état second des autres personnages, suggéré par le yanvalou, danse issue du vaudou qui invite les participants à une expérience de transe. C'est sans doute pour cette raison que le chant n'est pas présent dans le texte : les personnages envahis par cet état de demi-conscience ne peuvent s'exprimer en langage raisonné. On retrouve le même phénomène chez Coquille, à la scène suivante :

(Le samba Coquille fait le clown un bon moment en chantant des chansons apparemment sans queue ni tête. Ce sont des chansons un peu désabusées.)⁶⁷⁷

Le poète perd la raison, car « la poésie de Dessalines [le] brise. »⁶⁷⁸ Dès lors, tous ses chants sont proposés en didascalies, comme si le texte atteignait sa limite transcriptrice de la folie qui s'empare du personnage. L'indication clôturant son monologue ne précise pas si Coquille reste en scène ou en sort ; en tout cas, il disparaît totalement du texte après celle-ci : « *Il se met à chanter, dans une espèce de transe, un chant abakua.* »⁶⁷⁹ Or, l'abakua est une musique réservée aux initiés du culte du même nom. On peut donc supposer que Coquille en fait partie, ce qui ferait de lui un poète tel que défini dans l'Antiquité, à savoir celui qui est inspiré par les dieux pour exercer son art. Il n'en demeure pas moins que le secret autour des pratiques de l'abakua justifie l'absence textuelle du chant, autant que le déraisonnement du personnage.

Dans *Don Juan*, la seule didascalie suggérant une musique est celle qui ouvre la première scène :

(Dans la voiture, le poste de radio joue un air de musique très à la mode, très dansant, mais sans invention aucune. Sandopi a l'air manifestement heureux de l'entendre. Le refrain est un « ouaï ouaï ouaï » qui n'en finit

676 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, Op. Cit. acte II scène 6, p.58

677 *Ibid.*, acte III scène 1, p. 64

678 *Ibid.*, p. 63

679 *Ibid.*, p.65

pas).⁶⁸⁰

En réalité, cette musique a une triple fonction. *Primo*, elle offre aux personnages une façon de commencer le dialogue, car elle insupporte Don Juan mais ravit Sandopi. *Secundo*, elle définit les rapports de force entre eux, car par l'énervement de Don Juan envers Sandopi, le lecteur/ public comprend qui est le dominant et qui est le dominé ; autrement dit, l'auteur n'a pas besoin de détours pour indiquer les noms des personnages car Don Juan étant connu du public comme le maître, l'autre comme son serviteur, nous sommes capables de les reconnaître par leurs gestes. *Tertio*, la chanson étant populaire, la classe sociale des deux hommes est définie par l'appréciation de celle-ci, confortant ainsi le public dans ses pressentis.

On retrouve la même fonction de musique comme cadre dans *Hernani*. En effet, la seule occurrence musicale apparaît au début de l'acte V : « On entend des fanfares éloignées. »⁶⁸¹ La présence des fanfares est une nouvelle fois indiquée à la fin de cette même scène, comme pour entourer les festivités de la noce du héros romantique et de Dona Sol. Elles apparaissent une nouvelle fois en didascalie à la scène suivante, mais pour introduire l'intimité du couple : « *Pendant tout le commencement de la scène qui suit, les fanfares et les lumières s'éteignent par degré. La nuit et le silence reviennent peu à peu.* »⁶⁸² Et c'est à partir de là que les noces funèbres commencent. Noces, car les jeunes mariés se retrouvent pour célébrer leur union, mais funèbres, car la nuit permet à l'homme masqué – Don Ruy Gomez – de s'introduire chez eux pour faire sonner le glas. La musique devient alors synonyme de joie et de vie, alors que le silence promettant la félicité des amants symbolise leur mort.

Nous pourrions dire, d'après ces analyses, que les chants indiqués sont secondaires et ne participent pas à l'élévation du discours. Néanmoins, ils ont une fonction annonciatrice de l'intrigue et de son dénouement : Don Juan meurt suite à ses péchés, notamment commis envers Sandopi ; la transe de Dessalines et de Coquille les conduit à leur fin, le premier ne se rendant pas compte du complot qui se prépare et le deuxième disparaissant du texte ;

680 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte I scène 1

681 HUGO Victor, *Hernani, Op. Cit.*, acte V scène 1, p. 147

682 *Ibid.*, acte V scène 2, p. 155

enfin, le silence après les réjouissances est plus inquiétant que reposant pour Hernani et Dona Sol, qui ne se doutent pas que Don Ruy Gomez s'est faufilé jusqu'à eux. La mort des personnages les inscrit dans une immortalité car ils incarnent les défauts et les qualités humains, faisant résonner leurs destinées par les principes de *pathos* et de *mimesis*.

C. La part du sacré

On comprend par-là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos.⁶⁸³

Cette réflexion d'Antonin Artaud implique que l'émergence du genre poétique résulte d'un « chaos », et qu'elle perd son rapport logique au monde. Elle deviendrait presque l'ultime secours face au « désordre » que les pièces mettent en scène. Quand la logique ne permet plus de se faire entendre, la parole devient poétique pour invoquer le divin. C'est sans doute cette explication qui justifie la verticalité du discours.

C. 1. La nature comme lieu de (re)connexion

L'étincelle de Dieu, l'âme, est dans toute chose.
Le monde est un ensemble où personne n'est seul ;
Ton corps masque un esprit ; toute chair est linceul ;
Et pour voir l'âme on n'a qu'à enlever le suaire.⁶⁸⁴

Dans ces vers, Victor Hugo présente tardivement ce qui a fondé son esthétique : sentir la présence de Dieu de manière universelle, et se consoler par sa Présence. Fidèle à l'affirmation romantique que Dieu est dans la nature, car celle-ci est la première création divine d'après *La Genèse*, les pièces hugoliennes suivent cette perspective. En effet, qu'il s'agisse de Ruy Blas ou de Hernani, les deux héros voient en la nature un refuge qui leur permet d'être au plus près de l'essence divine :

Quand tout me poursuivait dans toutes les Espagnes,

683 ARTAUD Antonin, « La mise en scène et la métaphysique » in *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 64

684 HUGO Victor, « L'Ange », *Dieu* in *La Légende des siècles*, Victor Hugo, 1891, éditions Gallimard, 1950, p. 1091

Seule, dans ses forêts, dans ses hautes montagnes,
Dans ses rocs où l'on est que de l'aigle aperçu,
La vieille Catalogne en mère m'a reçu.⁶⁸⁵

La solitude du héros est mise en parallèle avec l'image maternelle de la région où il s'est caché par un effet d'opposition : « toutes les Espagnes » va contre l'adjectif « Seule », et celui-ci fait écho au vers suivant où Hernani précise qu'il était éloigné de toute civilisation par l'image de l'aigle. La nature loin de la civilisation a donc permis au jeune Jean d'Aragon fils de survivre au bannissement de son père. Il en est de même pour Ruy Blas, qui établit une relation entre la liberté - pourtant miséreuse – de sa jeunesse au milieu de la nature, où Dieu l'accompagnait : « Et le soir, devant Dieu, notre père et notre hôte, / Sous le ciel étoilé nous dormions côte à côte !⁶⁸⁶ S'exclame-t-il auprès de Don César, son ami d'enfance. Le « nous » renvoie évidemment aux deux amis, mais on peut y voir l'inclusion de Dieu comme tierce personne, puisqu'il accueillait en ses lieux les jeunes garçons. Cet extrait reprend clairement l'idée que la nature est l'œuvre de Dieu.

Hernani, quant à lui, joue avec le costume du pèlerin à l'acte III. Les montagnes d'Aragon, cadre de cet acte, seraient sans doute un chemin menant à Saint-Jacques de Compostelle. Néanmoins, même si Hernani n'est pas un homme d'église, il incarne le rebelle vivant au milieu de la nature, qui lui prodigue abri et ressources vitales. Marchant dans l'ombre de Dona Sol, il est pèlerin dans la mesure où il suit celle qui, selon lui, porte le visage de l'ange. Victor Hugo est alors ironique lorsqu'il écrit pour son héros : « Ne te fais pas d'aimer une religion ! »⁶⁸⁷ En effet, Hernani conseille à Dona Sol de ne pas l'adorer au sens chrétien du terme, alors que lui-même est dans cette adoration. Bien que « religion » doive ici être entendue comme « absolu », le choix du terme laisse penser que Hugo joue avec le portrait d'un homme dans les pas de Dieu, que le héros lui-même renie : « Oh ! Par pitié pour toi, fuis ! »⁶⁸⁸ Ordonne-t-il à son amante juste après. Sans doute l'humilité dont Hernani fait preuve auprès de Dona Sol, en lui avouant son désir de vengeance

685 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, v. 131 à 134, p. 36-37

686 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte I scène 3, v. 289-290, p. 46

687 *Ibid.*, acte III scène 4, v. 988, p. 92

688 *Ibid.*, acte III scène 4, v. 989, p. 92

qui l'éloigne d'elle, permet-elle tout de même d'offrir aux lecteurs une dimension chrétienne du héros.

On remarque également une opposition héritée de la *Bible* entre la nature comme lieu de recueillement et la ville – ou la société – comme lieu de corruption. Ainsi, dans *Hernani*, la bonté de Don Ruy Gomez se manifeste à l'acte III lorsqu'il protège le personnage principal de la colère du roi Don Carlos, alors que c'est ce sauveur-même qui vient réclamer son dû à l'acte final. Or, dans l'acte V, Hernani a retrouvé les murs du palais de Saragosse. Il en est de même pour Ruy Blas qui se perd dans les murs du palais de Madrid, pour finalement retrouver son âme en renouant avec Dieu au moment de sa mort : « Ayez pitié de moi, mon Dieu ! mon cœur se rompt ! »⁶⁸⁹ Cette ultime prière soulage le personnage. Il prie non pas pour demander la bénédiction de Dieu d'aimer la Reine, mais pour sauver son âme : « mon cœur se rompt ! » a un double sens, le premier étant propre – il est en train de mourir – le second étant figuré – il craint d'avoir condamné son âme.

Dans les œuvres antillaises, la nature n'est pas le lieu de Dieu à proprement parler. Il y a cependant la même opposition entre l'espace naturel comme refuge et l'espace sociétal comme détournant les hommes de leurs valeurs. Gonzalo dans *Une tempête* partage ce point de vue :

Je veux dire que si l'île est habitée, comme je le pense, et que nous la colonisons, comme je le souhaite, il faudra se garder comme nous de la peste d'y apporter nos défauts, oui, ce que nous appelons la civilisation. Qu'ils restent ce qu'ils sont : des sauvages, de bons sauvages, libres, sans complexes ni complications. Quelque chose comme un réservoir d'éternelle jouvence où nous viendrions périodiquement rafraîchir nos âmes vieillies et citadines.⁶⁹⁰

Le conseiller du roi formule le vœu de préserver la beauté et les vertus de l'île des péchés colonisateurs. C'est pourquoi il faut voir en Gonzalo la volonté de s'appropriier l'île d'un point de vue géopolitique sans pour autant ni corrompre ni soumettre ses habitants. La philosophie du « bon sauvage » qu'il reprend devient celle du « bon colonisateur ».

689 HUGO Victor, *Ruy Blas*, *Op. Cit.*, acte V scène 4, v. 2232, p. 226

690 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, *Op. Cit.*, acte II scène 2, p. 40-41

De plus, tout comme pour Hernani, la nature était pour les esclaves le lieu de la fuite, du marronnage ; elle symbolise donc la liberté. *A contrario*, la « civilisation » était celle des Blancs qui participaient à l'esclavage. Les œuvres de Placolý rappellent ce passé, lorsque Dessalines puise dans les images naturelles la force de sa révolte :

Les broussailles, comme les hautes forêts, sont mon domaine. Je ne connais pas d'autre asile. Abattez tous les arbres qui peuvent servir d'ombrage à ma tête de feu... Regarde, Charlotin, ma peau se hérissé, je me sens pousser des dents de tigre, je suis allumé de partout, des lacérations me brûlent... Je suis le bois-canon, adversaire de la nuit !⁶⁹¹

Le discours de Dessalines contient deux images : celle de l'arbre et celle du feu. Il rappelle tout d'abord son propre passé d'esclave marron : il dit connaître les forêts de l'île alors que Haïti n'est pas encore libérée des colons. Mais il superpose le refuge végétal à l'image de l'arbre comme obstacle à la lumière, autrement dit à l'accès à l'indépendance ; les arbres deviennent par conséquence l'incarnation des Français restants. Le feu forme un champ lexical qui donne du sens à la fois à la colère de Dessalines, car les « lacérations » ne sont pas sans faire écho aux coups de fouet que recevaient les esclaves – et à la fois sa puissance avec le parallèle au tigre et au bois-canon. Au final, ce feu est également celui de la délivrance, car il s'oppose à la « nuit », c'est-à-dire aux malheurs que les Blancs leur ont infligés.

C'est pour cette raison que Caliban vit dans sa grotte loin de Prospero. L'esclave s'en amuse, prétextant qu'il refusait d'habiter chez le maître car « [il] pue des pieds »,⁶⁹² alors qu'en réalité elle lui offre un abri contre la domination de celui-ci. Le refuge naturel chez Caliban tient aussi de la mémoire, puisque sa mère Sycorax, reconnue comme sorcière, puisait sa force dans les éléments. Or

Le rite, le mythe, c'est le triomphe de l'invisible sur le réel. [...] Dès l'instant qu'il y a mythe, disait Sartre, l'histoire disparaît. [...] Ceux qui ont été témoins de certains rituels magiques ou de certains phénomènes religieux prennent bien conscience qu'il y a une rupture dans la temporalité de ces phénomènes.⁶⁹³

691 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte I scène 7, p.27

692 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 27

693 OUAKNINE Serge, « Le théâtre et l'invisible », in *Les Théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*,

C'est exactement ce qui se produit lorsque Caliban entreprend son rituel : il crée une « brèche » qui affaiblit lentement le pouvoir de Prospero ; par conséquent, la situation se renverse, telle que décrite par Serge Ouaknine, puisque non seulement Prospero refuse de quitter l'île pour Naples alors qu'il s'agissait de sa quête initiale, mais en plus il donne raison à Caliban en devenant aliéné à son ancien esclave.

Enfin, la nature représente pour Christophe deux dimensions spirituelles. La première dimension spirituelle est celle de la construction identitaire :

quelque chose à quoi ce peuple de transplantés s'enracine, boutonne, s'épanouisse, lançant à la face du monde les parfums, les fruits de la floraison ; pourquoi ne pas dire, quelque chose qui, au besoin par la force, l'oblige à naître à lui-même et à se dépasser lui-même.⁶⁹⁴

Dans ce discours christophien, la verticalité de l'être apparaît par l'action de « s'enraciner » pour émerger au monde, « s'épanouir » ; cette verticalité amène une horizontalité par la propagation du « parfum », symbole de la liberté. Mais pour cela, il faut travailler

A refaire ! A remonter. Tout. Terre et eau. Percer la route. Refaire la terre. Gouverner l'eau. [...] vous connaissez la *raque* à *Maurepas*, cette boue compacte infinie, et ce siècle c'est la pluie, la longue marche sous la longue pluie. Oui, dans la *raque*, nous sommes dans la *raque* de l'histoire.
En sortir, pour les nègres, c'est cela la liberté.⁶⁹⁵

Les phrases nominales prennent un ton injonctif, car les actes énoncés sont les seuls moyens envisagés par Christophe pour offrir à son peuple non seulement la liberté, mais également une revanche en montrant à l'Occident qu'ils sont capables de se réaliser. Les métaphores aux éléments naturelles ont deux fonctions : elles sont compréhensibles pour le peuple, car il connaît le langage image, et elles embellissent le discours, qui s'élève dans une tonalité lyrique.

Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie, sous la direction de RUPRECHT Alvina, collection univers théâtral, éditions L'Harmattan, 2003, p. 53 et 55

694 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte I scène 1, p. 23

695 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte II scène 6, p. 98

La deuxième dimension spirituelle est celle d'invoquer la terre ancestrale :

Nuit unique
que je reconnais parce que tu es le pain
de singe du grand baobab du temps...⁶⁹⁶

La « nuit » est ici synonyme de mort, certes, mais une mort qui invite à la renaissance : le « pain » fait référence à l'offrande des plus démunis, le « singe » représente la sagesse, et le baobab est l'arbre sacré dans les contes africains. Ainsi, Christophe s'abandonne à l'obscurité envahissante, en s'adressant plus loin au Congo :

Congo, tu as vu le long des routes, parfois, des arbres, grands, forts, redoutables, leur tronc se hérissé d'une cuirasse d'épines, mais le pied ruiné d'une brèche écorcée, oh ! rien que le pied ! ce sont, guettés du paysan sournois, de solennels mâts appareillés vers la chute. Oh oh ! Ils me guettent, Congo, comme ce sablier au pied écorcé !⁶⁹⁷

La comparaison explicite à la fin de cette envolée lyrique fait comprendre au lecteur que le « tronc » des « arbres » évoqués au début sont une métaphore filée de Christophe. Fort et redoutable dans la défense car couvert d'une « cuirasse d'épines », il n'a pourtant pas pu maintenir sa position horizontale, car son pied était ébréché. Les ancêtres, incarnés par le vocatif « Congo », demeurent pour lui son seul recours pour que son âme puisse s'élever dans la dignité de l'homme.

C. 2. Le merveilleux comme secours à l'existence

L'homme voit tomber de soi, comme autant d'oripeaux, les limites intolérables de la vie quotidienne. Tout est véritablement possible pour lui. Il peut transgresser ses frontières d'espèce : il se change en arbre, en bête, en lac paisible, surprenant ainsi, comme en se jouant, des secrets précieux. [...] Il tient dans sa main le passé et le futur, l'espace et le temps, la vie et la mort, les génies ouvrant devant lui toutes les avenues.⁶⁹⁸

René Ménil explique que, dans le domaine du merveilleux, l'homme

696 *Ibid.*, acte III scène 6, p. 140

697 *Ibid.*, acte III scène 7, p. 141-142

698 MENIL René, « Introduction au merveilleux, in *Tropiques* n° 3, Octobre 1941, Op. Cit., p.11

se métamorphose pour échapper à sa condition humaine. Or, dans notre corpus, quel personnage n'est pas en souffrance ? Autrement dit, le merveilleux est présent dans chacune de nos œuvres. Cependant, si en Occident le terme est aujourd'hui synonyme d'univers magique, il faut préciser que nous entendons ici merveilleux comme manifestation d'une puissance divine.

Ainsi, quand Prospero ne comprend pas la détresse d'Ariel, l'esclave parle ainsi :

Parfois, je me prends à le regretter... Après tout, j'aurais peut-être fini par devenir arbre... Arbre, un des mots qui m'exaltent ! J'y ai pensé souvent : Palmier ! Fusant très haut une nonchalance où nage une élégance de poulpe. Baobab ! Douceur d'entrailles des monstres ! Ceiba ! Éployé au soleil fier ! Oiseau ! Les serres plantées dans le vif de la terre !⁶⁹⁹

Il aspire à se métamorphoser en arbre, en palmier ou en baobab, pour le contact avec la terre, en ceiba ou en oiseau, pour le contact avec le ciel. Il cherche donc une verticalité, qu'il a perdue littéralement en acceptant la domination de Prospero. Cette verticalité s'accompagne d'une horizontalité dans la mesure où deux des arbres évoqués sont Africains – le ceiba et le baobab – et les deux autres caribéens – le palmier et l'oiseau ; on retrouve ici le travail d'Aimé Césaire de lier sans cesse le continent ancestral à la terre actuelle des Afro-descendants, selon son concept de négritude. L'horizontalité souhaitée est double, car elle se veut à la fois synchronique, immédiate, mais aussi diachronique dans le rapport aux ancêtres. Les phrases non-verbales exclamatives ont une valeur d'invocation spirituelle, comme si en faire des vocatifs offrirait à Ariel l'accomplissement de ses vœux. L'accès d'Ariel au monde des esprits est imminent, car Prospero le coupe dans son élan : « Ecrase ! Je n'aime pas les arbres à paroles. »⁷⁰⁰ Prospero joue ici avec les mots, car le baobab est l'arbre à palabres dans les traditions orales africaines.

Bien qu'il symbolise la Mort, L'Homme Sombre dans *Don Juan* participe à ce secours à l'existence. En effet, même s'il appartient à deux

699 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 23

700 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, *Op. Cit.*, acte I scène 2, p. 23

cosmogonies différentes, le vaudou polythéiste et le catholicisme monothéiste, il incarne le châtement divin, quelle que soit le point de vue religieux que l'on adopte. Or, ce châtement est nécessaire pour rappeler à l'être humain qu'il est mortel, et que tout acte a des conséquences. Ce qui est étonnant est que Don Juan accepte de le suivre : « Entré !... moin conten moun ki a lè en zaffè yo. »⁷⁰¹ Il savait grâce à Lizadie que ce personnage arrivait, sous l'identité de Monsieur Agenor, le fiancé de Sylvanise. Il s'agissait néanmoins d'une apparence que justifie la tante en affirmant qu'il est un « dorlis », autrement dit un homme capable de passer à travers les murs dans le but d'avoir des rapports sexuels avec des femmes, sans que celles-ci ne s'en rendent compte car il a la capacité d'être invisible. Ce que l'on retient ici c'est qu'au-delà de la légende martiniquaise, le dorlis tient son pouvoir à la suite d'une pratique de magie noire, souvent associée au diable ou aux mauvais esprits. Or, L'Homme Sombre est caractérisé dans la pièce par la brûlure que son corps provoque au toucher. En outre, il entre chez Don Juan sans y avoir été invité ni même qu'on lui ait ouvert la porte. Mais le protagoniste ne s'en offusque pas.

D'après ce portrait angoissant de L'Homme Sombre, il semble étonnant qu'il puisse représenter un secours quelconque à Don Juan. Néanmoins, il l'est de deux manières. Tout d'abord, il est le seul à qui Don Juan se livre sincèrement : « Mouin ni bouzoin an moun moin palé ba-i en vérité. »⁷⁰² Or, c'est la première fois qu'il enlève ses masques. Ensuite, l'inquiétant personnage sert de guide à Don Juan, et ce à plusieurs reprises : c'est lui qui indique la maison de Sylvanise au premier acte, c'est également lui qui va conduire Don Juan dans le noir à la fin de la pièce : « I ka fè nouè, moin pa ka ouè ayen. Viré ba moin lanmain pou moin sav an ki sens pou allé... »⁷⁰³

La création de Vincent Placolý se distingue des autres versions du mythe, car L'Homme Sombre n'apparaît pas seulement comme le châtement divin ; il est nécessaire aussi à Don Juan pour retrouver un sens à l'existence, au point d'y voir un guide spirituel.

701 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte III scène 4

702 PLACOLY Vincent, *Don Juan, comédie en 3 actes, Op. Cit.*, acte III scène 4

703 *Ibid.*

On pourrait le mettre en parallèle avec le personnage de Don Ruy Gomez à la fin de *Hernani*. L'oncle de Dona Silva perd son humanité en revêtant le costume du « domino noir ». Cette apparition effraie les courtisans présents au mariage des amants, qui voient en lui une image infernale :

DON GARCI, *courant au domino noir.*

Beau masque !

Le domino noir se retourne et s'arrête. Garci recule.

Sur mon âme,

Messeigneurs, dans ses yeux j'ai vu luire une flamme.

DON SANCHEZ

Si c'est le diable, il a trouvé à qui parler.

Il va au domino noir, toujours immobile.

Mauvais !

Nous viens-tu de l'enfer ?

LE MASQUE

Je n'en viens pas, j'y vais.

Il reprend sa marche, et disparaît par la rampe de l'escalier.

Tous le suivent des yeux avec une sorte d'effroi.⁷⁰⁴

Lorsque le cor, que Hernani avait confié à Don Ruy Gomez pour lui signifier le jour de sa mort, résonne, le héros compare sa destinée à l'obscurité infernale. D'ailleurs, ce n'est que quand Dona Sol lui ôte son masque que le nom de l'oncle réapparaît dans le texte. Même si Hernani l'a reconnu, le personnage est pour lui un esprit malfaisant :

Si tu n'es pas un spectre échappé de la flamme,
Un mort damné, fantôme ou démon désormais,
Si Dieu n'a point encor mis sur ton front : « jamais ! »[...]
Eh bien, non ! Et de toi, démon, je me délivre !⁷⁰⁵

On retrouve ici tout le langage chrétien qui relève de l'acte de l'exorcisme, avec la marque de Dieu sur le front – symbole du baptême – et l'appel à la délivrance du démon. Il est vrai que Don Ruy Gomez ne semble pas secourir l'existence de Hernani, puisqu'il le condamne. Cependant, il lui permet tout de même un acte salvateur pour son âme, car le héros avait promis

704 HUGO Victor, *Hernani*, *Op. Cit.*, acte V scène 1, v. 1871 à 1874, p. 152-153

705 *Ibid.*, acte V scène 5, v. 2028 à 2030 – v. 2040, p. 164

sur la tête de son père qu'il remettait sa vie entre les mains de son concurrent. Or, le vieillard oblige le jeune marié à respecter sa promesse, lui permettant ainsi de sauver non seulement son honneur après l'avoir abusé chez lui à l'acte III, mais aussi de sauver l'honneur patronymique d'Aragon. Ainsi, même si les mariés meurent, ils meurent véritablement en héros car ils ont respecté leur parole.

C. 3. Le vaudou

Le vaudou est présent non seulement par l'invocation aux esprits, mais aussi par les chants et les danses dans notre corpus antillais. La référence au vaudou montre l'ancrage spirituel des personnages. Or, cette religion fut pratiquée par les esclaves comme vengeance pour les méfaits que les esclavagistes commettaient sur eux, mais aussi afin d'affirmer leur identité africaine contre le catholicisme blanc qui a pris part à l'esclavage.

Eshu en est un bon exemple, car cet esprit vient perturber « le divertissement que [Prospero a] imaginé pour [leurs] chers enfants. »⁷⁰⁶ Or, le maître avait invité uniquement les divinités de la cosmogonie romaine, telles que Junon ou Iris. Eshu lui appartient à la cosmogonie à la fois africaine, caribéenne – bien qu'il porte des noms différents selon les lieux – et brésilienne. Cet esprit a été associé au Diable chrétien car il est représenté avec un phallus et des cornes. Cependant, ce protecteur du foyer est neutre, car il est adjuvant envers ceux qui le respectent, et opposant quand il se voit mal traité. Dans *Une tempête*, il le dit lui-même : « Dieu pour les amis, diable pour les ennemis ! »⁷⁰⁷ Il se trouve justement que « l'ennemi » est Prospero, car ce dernier n'a pas invité cet esprit à festoyer avec eux. Son comportement déplacé résulte de ce manque d'hospitalité. Aimé Césaire joue d'ailleurs avec la mauvaise réputation de ce dieu auprès des colons chrétiens en mettant en avant son attribut phallique :

Eshu est un joyeux luron,
de son pénis il frappe,
Il frappe

706 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, *Op. Cit.*, acte III scène 3, p. 67

707 *Ibid.* ; p. 68

Il frappe...⁷⁰⁸

Chante-t-il avant de quitter la fête. L'auteur se moque également des préjugés des Blancs sur l'importance phallique des Noirs à travers ce dieu. La célébration prévue par Prospero ne peut avoir lieu car elle s'arrête après le départ d'Eshu. Le dieu a donc réussi à s'imposer au-dessus des croyances colonisatrices. D'après les caractéristiques de ce dieu, on peut se demander si sa venue n'est pas causée par l'invocation de Caliban à l'acte I, lorsqu'il rend hommage à l'esprit de sa mère : « Serpent ! Pluie ! Éclairs ! »⁷⁰⁹

Si Eshu peut commander au tonnerre et aux orages, Caliban a sans doute une responsabilité dans l'apparition du perturbateur, pour deux raisons : c'est suite à l'intervention de cet esprit que Prospero doute pour la première fois de son pouvoir, chose qu'il réaffirme à la fin de la pièce, en s'adressant à son esclave. La relation entre Eshu et Caliban devient dès lors incontestable : le premier est présent par l'appel du deuxième.

Dans *Dessalines*, le yanvalou est organisé par l'empereur, comme rappel de l'esclavage à la mémoire de son peuple, mais aussi comme avertissement pour tous ceux qui souhaiteraient s'opposer à lui. Pétion, Lys et Geffrard le comprennent bien, puisqu'ils ne participent pas aux festivités et commencent à comploter contre l'empereur.

Quand Hugonin reprend le chant du yanvalou – *L'empereur vini voué couloutte dansé* -, c'est justement après la seule fois où Christophe évoque son prédécesseur :

CHRISTOPHE

Vous, Richard ! Et je m'en vais vous rappeler l'histoire que vous connaissez. L'Empereur Dessalines s'était donné un maître de danse qui en son honneur inventa le carabinier.

HUGONIN, *chantant de manière grotesque.*

L'empéré vini oué coucou...⁷¹⁰

Cet écho à Dessalines apporte un discrédit sur le culte ancestral, car la mise en scène de l'empereur n'a pas suffi à l'épargner. Cependant, Christophe

708 *Ibid.*, p.70

709 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, Op. Cit., acte I scène 2, p. 26

710 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, Op. Cit., acte II scène 3, p. 85

revient à ce culte au moment de sa mort :

Dieux d'Afrique
Loas !
Corde du sang sanglé
abobo
Afrique mon lieu de forces
abobo.⁷¹¹

Et l'invocation se poursuit par des références aux esprits animistes, tels que le Coq ou le martin-pêcheur. La mort inéluctable apporte au personnage un retour à la spiritualité héritée de ses ancêtres. C'est le seul refuge qu'il trouve pour affronter ses ennemis et ses propres peurs. Or, dans l'article de René Ménil, on peut lire :

Les merveilles n'apparaissent qu'au moment où la vie, dans l'émotion ressentie, opère une véritable saisie de l'homme pour le jeter, à son corps défendant, en-dehors des conditions habituelles et communes de la vie, dans des régions inconnues, plus profondes de la réalité. Dans ce *ravissement*, on est perdu à soi, sauvé de ses particularités restrictives. Perdu à soi mais gagné au monde.⁷¹²

Aussi Christophe, face à l'imminence de sa mort, renoue-t-il avec ses ancêtres, lui qui vantait les manières occidentales, et le catholicisme par la même occasion, comme soutien du pouvoir royal. Il est « gagné au monde » car il reconquiert son identité en retrouvant sa mémoire individuelle ancrée dans une réalité collective. Autrement dit :

finalement [Christophe] ne sera sauvé – c'est la mort-renaissance – qu'en rentrant dans le giron de sa culture, symbolisée par sa religion : le Vaudou.⁷¹³

Ariel prend littéralement son envol lorsque Prospero lui rend sa liberté :

par la gorge de l'oiseau musicien
je laisserai tomber
une à une [...]
quatre notes si douces que la dernière
fera lever une brûlure
dans le cœur des esclaves les plus oubliés
Nostalgie de liberté !⁷¹⁴

711 CESAIRE Aimé, *La Tragédie du roi Christophe*, *Op. Cit.*, acte III scène 7, p. 143

712 MENIL René, « Introduction au merveilleux », *Op. Cit.*, p. 12

713 Jacqueline, *Aimé Césaire, le terreau primordial*, in *études littéraires françaises n°56*, éditions Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993, p. 94

714 CESAIRE Aimé, *Une Tempête*, *Op. Cit.*, acte III scène 5, p. 83

Le souhait d'insuffler le courage aux esclaves de se soulever est exaucé à la fin de la pièce :

On entend parmi le bruit du ressac et des piailllements d'oiseaux les débris du chant de Caliban

*LA LIBERTE OHE, LA LIBERTE !*⁷¹⁵

L'adverbe « parmi » est inclusif, ce qui nous permet d'y voir un écho au monologue poétique d'Ariel cité ci-dessus, d'autant qu'Ariel est un esprit de l'air qui provoque le « ressac » de la mer sur l'île. Les deux esclaves se rejoignent à la fin pour s'unir dans leur liberté. Leur combat individuel se transforme en combat collectif : ils sont « perdus » davantage dans le sens où on ne les voit plus sur scène, mais ils ne se perdent pas eux-mêmes, car ils rejoignent un souffle universel en renouant justement avec eux-mêmes.

Coquille lui aussi partage cette expérience de se trouver « jeter [...] dans des régions inconnues, plus profondes de la réalité » : la « transe » qui l'emporte trouve sa source dans les dernières paroles du personnage :

Si je titube et que mes pas glissent, c'est qu'une terre orageuse me transporte et que je suis habité par l'hallucination de la vie que je porte en mes mains... Homme, créateur à l'égal des dieux de l'image universelle des hommes du monde entier, socorro ! À l'aide ! À mon secours !⁷¹⁶

C'est à ce moment-là que le poète « tient dans sa main le passé et le futur, l'espace et le temps, la vie et la mort, les génies ouvrant devant lui toutes les avenues. »⁷¹⁷ ; il le dit lui-même avant la suspension. De plus, « Homme » au singulier est un vocatif qui le désigne lui-même, opposé aux « hommes du monde entier » car détenant un pouvoir divin. Il s'appelle lui-même au secours, avec le déterminant possessif « mon », car il cherche en lui une porte pour se retrouver, se reconnecter à lui-même, quand il n'était qu'une coquille vide auparavant qui avait mis son art au service de l'Empire. Cette

715 *Ibid.*, p. 92

716 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, *Op. Cit.*, acte III scène 1, p.64-65

717 MENIL René, « Introduction au merveilleux », *Op. Cit.*, p. 11

reconnexion est possible car il a atteint les « limites intolérables de la vie » :

Ce sont les personnages de la tragédie, au langage de pierre. Ils nous regardent, ils sont couverts de sang, les haillons dont ils se couvrent rappellent une grandeur que la guerre et le malheur traînent sur la poussière des roues...⁷¹⁸

La description des anciens soldats de Dessalines devenus membres du gouvernement montre que l'hypocrisie d'avoir du sang sur les mains et de vouloir s'élever au rang de l'Histoire. Le merveilleux entre en scène après l'énonciation de cette absurdité :

Je m'élève toucan ; et je galope, troupeau de buffles affamés de prairies ;
et je crie, lion aux viscères de feu... je monte sans étriers, sans selle,
sans bride, les chevaux de notre génie...⁷¹⁹

Les animaux incarnent trois éléments naturels sur quatre : l'air, la terre et le feu. Or, ce sont les éléments que l'on utilise dans un rituel vaudou, pour invoquer les esprits. Le possessif « notre » à la fin de l'extrait va dans ce sens, car Coquille n'est plus seul à exercer son « génie ». Ce dernier mot est en outre à double sens, synonyme à la fois de talent, mais aussi d'esprit divin.

Le discours devient hélicoïdal car la religion nous concerne tous, dans la mesure où elle fait partie intégrante d'une culture commune. Le public sera sensible aux références bibliques chez Hugo et Placolý, et il saura entendre l'importance du vaudou dans la culture caribéenne, importée pendant l'esclavage. Outre la question culturelle, toute prière, toute invocation, a la capacité de résonner en nous en partant du principe qu'elle suscite notre sensibilité - oserions-nous aller jusqu'à dire qu'elle fait appel à ce que chaque être humain a de divin en lui. De telles paroles nous emportent dans un domaine « mystérieux », ainsi que le nomme Artaud, qui dépasse au sens propre l'entendement pour devenir épidermique, ce qui nous fait participer à l'élévation de la pensée.

718 PLACOLY Vincent, *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, acte III scène 1, p.64

719 *Ibid.*

CONCLUSION

En guise de conclusion, on se permettra de retracer les lignes de force de notre réflexion. Nous sommes partis simplement de l'idée que Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý avaient comme point de convergence leur combat politique associé à leurs défis poétiques. Défis multiples, car il s'agissait de créer une nouvelle esthétique construite par réfutation de ce qui les précédait. Cette impulsion créatrice était nécessaire pour faire émerger une nouvelle pensée en adéquation avec leur peuple, opposé à la dictature monarchique ou coloniale. Notre première question a été de savoir si leurs œuvres dramaturgiques véhiculaient une *gnomé*, à la fois politique et esthétique. Pour y répondre, il a fallu dans un premier temps recontextualiser les trois auteurs du corpus. Ce travail a permis de cadrer à la fois la période socio-historique, et à la fois de rappeler les engagements politiques des auteurs. Nous avons notamment constaté une évolution entre la jeunesse de leur esprit critique et la maturité qui façonna leur idéologie. Ils s'engagèrent jeunes dans la lutte : Victor Hugo était adolescent ; Aimé Césaire et Vincent Placolý furent motivés par leurs rencontres estudiantines.

Nous avons commencé par une comparaison des trois vocables majoritaires dans notre corpus, en commençant par une mise en parallèle des deux œuvres étudiées par auteur. Ainsi, dans les deux pièces d'Aimé Césaire, le substantif « roi » est majoritaire, ce qui semble évident quand les deux personnages principaux sont des personnages dominants. Cependant, nous avons souligné l'ironie du texte où le mot est employé pour se moquer du pouvoir en place. Suivent les vocables « peuple » et « nègre » dans *La Tragédie du roi Christophe*, révélant les préoccupations du souverain d'inscrire son pays dans la politique et l'économie mondiales. Dans *Une tempête*, « liberté » et « travail » sont en deuxième et troisième position, rappelant la relation causale entre les deux et mettant en exergue l'allégorie de la négritude incarnée par Ariel et Caliban.

Nous avons ensuite comparé les vocables les plus présents dans *Don Juan* et *Dessalines* de Vincent Placolý. Même si ce ne sont pas les mêmes mots qui reviennent le plus, nous avons étudié l'impact sémiologique du

vocabulaire dans les deux œuvres. Par exemple, « parler » est à entendre au sens propre dans la première pièce, alors qu'il a davantage le sens de « *parabola* » dans la deuxième. Nous avons donc conclu que les deux œuvres se font écho.

Chez Victor Hugo, deux vocables sont majoritaires dans les deux pièces : « Dieu » et « roi ». La différence soulignée est avec le troisième vocable : « aimer » dans *Hernani* et « reine » dans *Ruy Blas*. Néanmoins, « Dieu » n'est employé que dans les expressions dans *Hernani*, contrairement à *Ruy Blas* où il exprime la piété du héros. Le substantif « roi » rappelle le contexte monarchique dans lequel évoluent les personnages. On a tout de même souligné une différence : dans *Ruy Blas*, le roi est absent de la pièce, nous renvoyant ainsi à la théorie dramaturgique de l'absent. Nous n'avons pas été surpris de l'importance des vocables « aimer » et « reine » dans les œuvres, puisque ces mots participent à la construction de l'intrigue.

Nous avons ensuite associé les différentes œuvres, afin de vérifier si on pouvait trouver un écho lexicologique dans notre corpus. Le vocable « roi » est très présent dans cinq de nos œuvres, mais il diffère d'un point de vue sémiologique : tantôt il renvoie à la simple fonction, tantôt il renforce les faits d'armes d'un monarque. Les deux empereurs du corpus, Don Carlos et Dessalines, n'envisagent pas leur gouvernance au même plan : le chef d'état de *Hernani* considère ce titre comme un moyen pour entrer dans l'Histoire, comme Charlemagne qu'il prend comme exemple. Dessalines, bien qu'il espère des alliances sud-américaines, se consacre entièrement à la (re) construction de son pays.

Enfin, nous avons pu constater que le vocable « Dieu » dans *Ruy Blas* et *Don Juan* a le même sens, dans la mesure où le héros hugolien voit Dieu dans la nature, qui symbolise la liberté, et que le héros placolien souhaite lui aussi la liberté, qu'il espère recevoir en grâce divine.

Nous nous sommes demandé ensuite quels auteurs ou quelles œuvres du patrimoine littéraire faisaient écho à notre corpus. Quand on étudie Victor Hugo, on ne peut éviter la comparaison avec Shakespeare pour deux raisons : l'auteur de notre corpus lui a consacré un ouvrage critique, et il a reconnu Shakespeare comme le premier poète romantique de l'histoire littéraire. Aussi les passions individuelles prennent-elles le pas sur les autres intrigues chez

ces deux auteurs. La violence des personnages shakespeariens sous prétexte d'agir pour le bien de la société est présente dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance* ; nous l'avons vu en comparant Brutus dans *César* de Shakespeare à Pétion dans l'œuvre placolienne.

Nous trouvons également des références à Victor Hugo dans l'œuvre de Vincent Placolý. Outre les citations, on remarque une similitude des caractères entre les héros romantiques et les protagonistes placoliens. En effet, ils sont tous préoccupés par la mort, et les passions de Don Juan et de Dessalines s'expriment dans ces moments-clés.

Edmond Rostand, pour composer *Cyrano de Bergerac*, s'est largement inspiré de Ruy Blas de Victor Hugo. *Dessalines ou la passion de l'indépendance* a également puisé son inspiration dans la pièce de Rostand dans l'acte I, où les soldats se reposent entre deux combats, comme dans *Cyrano de Bergerac*.

Fort de ces constats, il s'agissait ensuite de s'interroger sur les notions de réécriture et d'adaptation. Ce questionnement est justifié par la version de *Don Juan* de Vincent Placolý, et l'adaptation de *La Tempête* shakespearienne par Aimé Césaire.

Le *Don Juan* de Placolý ressemble à l'œuvre de Tirso de Molina, aussi bien dans la construction des personnages que dans la construction dramatique. Son adaptation antillaise permet de confirmer que le héros est devenu un mythe, car il offre un regard critique sur la société dans laquelle il évolue. C'est pour cela que nous avons pu affirmer que Vincent Placolý a construit sa pièce pour porter un regard critique sur la Martinique de 1984.

Une tempête est une adaptation assumée par Aimé Césaire de la pièce shakespearienne. L'auteur martiniquais a effectivement réécrit *La Tempête* en déplaçant l'intrigue dans un contexte colonial, où Prospero ne peut se défaire de son esclave Caliban. Les problématiques soulevées par l'œuvre césairienne concernent davantage une réflexion sur l'avenir des Antilles que sur la réparation que Prospero espère obtenir chez Shakespeare.

La question de la langue est essentielle dans une société où la diglossie est pratique courante. Nous avons donc évoqué rapidement la version créole de *La Trajédi Rwa Kristof*, traduction de *La Tragédie du roi Christophe*

d'Aimé Césaire en créole, datant de 2010. Néanmoins, nos faiblesses en créole ne nous a pas permis d'approfondir l'analyse.

Nous avons donc étudié plus longuement les deux versions de *Don Juan* de Vincent Placolý : la version créole, qui fut la première pièce, et la version française. Nous avons observé que les didascalies sont en français dans les deux pièces. Nous n'avons pu qu'émettre des hypothèses sur le choix de la langue. Mais nous avons été surpris de constater que les didascalies diffèrent entre les deux versions, alors qu'elles sont écrites dans la même langue. Il semblerait que Vincent Placolý a joué avec les constructions imaginaires que nous avons de la France et des Français, tout comme il l'a fait avec la Martinique et les Martiniquais à travers le héros. De plus, les répliques changent par une variation de type de phrase. Une des explications possibles est que la langue française est davantage déclarative que le créole, où les émotions sont plus vives. La construction dramaturgique, à l'acte III, n'est pas non plus la même. En bon élève, Placolý a respecté le changement de scène selon le changement de personnages dans la version française. Cependant, son choix de composer le dernier acte en quatre scènes dans la version créole était justifié par la construction de l'intrigue. Nous sommes parvenus à observer une préoccupation commune : servir et soutenir le peuple en crise face aux instances gouvernementales. En cela, Hugo, Césaire et Placolý s'inscrivent bien dans la notion de *vox populi*. Au début, leur lutte s'exprimait d'abord dans les journaux et les articles ; mais ils agirent en public dès leur retour sur la terre d'origine. Ils posaient déjà problème avant même ce retour. Loin d'être considérés comme des fils prodiges de la patrie, ils ont connu tous les trois la censure. Victor Hugo la fuit en s'exilant volontairement. Mais Aimé Césaire, aux côtés de Suzanne, son épouse, et René Ménil, dut lutter contre le gouvernement colonial de la France, à travers sa revue *Tropiques*, qui fut interdite momentanément par le lieutenant Vaisseau Bayle. Quant à Vincent Placolý, ses actions au sein du GRS était compromise par des élus, ainsi qu'on a pu le constater dans l'article « Portrait d'un dictateur ».

Par ailleurs, nous avons questionné la constance des luttes chez nos trois auteurs. Le premier constat est que Vincent Placolý se distingue, car il est demeuré fidèle à ses idéaux tout au long de sa vie politique et littéraire, ce

qui n'est pas le cas de Victor Hugo : d'abord monarchique pour suivre les traces paternelles, il a commencé à s'intéresser au peuple dans ses discours vers 1840. 1870 est une année charnière pour lui, car il est reconnu comme le premier politicien socialiste dans l'histoire de France. Aimé Césaire fut plus difficile à appréhender, car si son combat écrit est demeuré dans la même lignée qu'à ses débuts, son « Discours du moratoire » prononcé le 25 juin 1981 est ressenti comme une trahison, qui conduit à une incompréhension de certains partisans de l'indépendance. Néanmoins, les entretiens d'Aimé Césaire que nous avons cités montrent qu'il a tenté de rester fidèle à son combat, même s'il a douté à la fin de sa vie du bienfondé des décisions qu'il a dûes prendre.

Le marronnage devient dès lors un concept idéal. En effet, dans une société qui ne fait pas nation, selon Glissant, les auteurs ont dû créer le « mythe du marron ». Cette fuite issue de la société esclavagiste apparaît en acte et en parole dans notre corpus pour plusieurs raisons. Il s'agit tout d'abord d'exister aux yeux du monde comme nation indépendante, dans les deux pièces qui ont Haïti pour cadre. Ensuite, Caliban et Don Juan s'inscrivent dans la notion de Détour théorisée par Glissant, afin d'échapper à l'aliénation. Mais le séducteur court également après la vie, comme pour échapper à la « blès » originelle définie par Donatien.

Le marronnage littéraire est donc un combat idéologique, né d'une révolution. C'est ainsi que *Hernani* est devenu le point culminant de la bataille des Anciens et des Modernes, comme nous avons pu le lire dans les journaux tels que *Le Corsaire*. Vincent Placolty est un auteur révolutionnaire incontestable, d'après les différents hommages de *Tranchées* et les publications de Chali. Ses œuvres littéraires sont le prolongement de son engagement politique.

On n'est donc plus dans le théâtre classique où le politique servait simplement l'intrigue, souvent tissée autour du « dilemme cornélien », que l'on peut résumer ainsi : l'amour ou la patrie. Les personnages de notre corpus sont politiques car ils sont premièrement tous issus du peuple. Bien qu'ils soient fictionnels et que leurs intérêts soient parfois personnels, les auteurs parviennent à universaliser leurs propos en renvoyant le public au présent, ou du moins, au passé proche. En outre, ils portent tous la volonté de créer un

nouveau monde, en renversant l'ordre social préétabli. Bien sûr, ils échouent, mais l'intrigue en démontre les raisons : soit leurs idéaux se sont transformés en absolutisme, comme Christophe ; soit leur servitude les a condamnés, comme Ruy Blas ; soit ils sont jugés par la société, comme Don Juan.

Nous sommes donc revenus sur le contexte artistique de chaque auteur, afin de déterminer en quoi les œuvres rejetaient les règles de la dramaturgie classique. La préface de *Cromwell* ainsi que le *Dictionnaire des genres et notions littéraires ont introduit* notre réflexion sur le Drame romantique, comme étant un genre révolutionnaire, remettant en question la règles des trois unités. Le contexte politique et social de la France, de la Martinique et les engagements de nos auteurs étant analysés, nous nous sommes demandé si ce combat était tout autant dramatique ; autrement dit, si la création théâtrale de Hugo, Césaire et Placolý faisait ressurgir leur *gnomê*. Nous sommes donc partis du postulat que les trois auteurs s'inscrivaient dans un marronnage littéraire. En effet, même si ce terme est géographiquement ancré dans un contexte esclavagiste, et donc propre aux régions caribéenne et américaines, Victor Hugo peut être considéré comme un marron littéraire dans la mesure où il réfuta les règles classiques. Son action littéraire est politique, d'après la « Préface » de *Cromwell* : réfuter les Anciens, se revendiquer comme Moderne, c'est aller contre les partisans monarchiques accrochés à leurs anciennes traditions.

Aimé Césaire n'est pas en reste, avec le mouvement de la Négritude. L'homme lettré, maîtrisant le verbe latin, fit du français son arme pour s'imposer comme un auteur majeur du XXe siècle, et pas seulement en Martinique. Son œuvre dramaturgique est à la fois inspirée du théâtre antique, tout en s'en détachant par sa propre volonté de créer un théâtre « nègre ». C'est ce qu'on appelle l'anthropophagie littéraire, justifiée par les prises de position de Suzanne Césaire elle-même dans *Tropiques* et confortée par le mouvement littéraire brésilien de Mario Andrade.

Vincent Placolý s'est défait de ce père spirituel et littéraire pour créer à son tour une nouvelle esthétique, ni conforme à la négritude, ni créoliste, mais propre à lui-même. La langue placolienne est affirmée, pointilleuse et directe ; l'auteur ne s'embarrasse pas de fioriture. Conscient de suivre les traces césairiennes, il donne naissance à une réflexion sur la prise en compte

de la langue et de la culture créoles comme patrimoine caribéen. Il y parvient, et son théâtre est explosif : aucune unité n'est respectée, si ce n'est celle de l'intrigue. On comprend ainsi que Placolý tente d'universaliser le discours individuel de ses personnages, car c'est ce discours qui prime dans sa construction dramaturgique.

Nous nous sommes alors demandé si le marronisme, tel que défini dans le *Manifeste* de René Louise. L'auteur y propose à la fois une réflexion, mais surtout une introduction à la pratique marroniste, qui suit trois étapes. L'initiation commence par le « marronisme totémique », où chaque artiste doit trouver son arbre totem et entrer en connexion avec celui-ci. Nous avons donc interrogé les œuvres afin de vérifier si les auteurs, à travers leurs personnages, suivaient ce rite. Dans *La Tragédie, Dessalines* et *Une tempête*, l'arbre est un élément qui élève les héros : ils retrouvent leur verticalité, ancrés à la fois dans la terre tout en étant tournés vers le ciel. Dans les deux œuvres de Hugo, l'arbre n'est pas évoqué, mais la nature est présentée comme un lieu de liberté passée, que les héros ont quitté pour suivre leur destin.

La deuxième étape est celle du « marronisme zénithal », qui invite à la rencontre avec un guide spirituel. Poursuivant notre analyse des personnages, nous nous sommes rendu compte que Don Carlos, Caliban et Dessalines invoquent une entité : Charlemagne, Sycorax et Haïti. Or, c'est grâce à cette rencontre spirituelle que l'intrigue semble se résoudre. Néanmoins, la fin de *Hernani* et de *Dessalines* contredit ce présage qui semblait favorable aux personnages.

La dernière étape du rite est celle du « marronisme écorital ». C'est l'envol de l'âme au crépuscule, qui puise son énergie dans la source du rayon vert. Nous sommes d'abord revenus sur le moment du crépuscule dans *Dessalines*, qui n'est pas de bon augure. Cette introduction nous a permis de revenir sur le contexte d'écriture des pièces, où nous avons constaté que les œuvres de Placolý prolongent le combat de Césaire, qui s'était davantage affirmé dans les années soixante-dix face à l'Etat français, ainsi que le montre sa trilogie dramatique. Victor Hugo a fini par s'allier aux Modernes et à partager les combats des Romantiques révolutionnaires. Il a donc pris son envol après la publication de *Bug-Jargal*, roman qui lui permet de prouver qu'il fait partie des romantiques favorables à l'abolition de l'esclavage.

Cet autre peut être soit le maître, soit le valet. Nous devons aborder cette thématique devenue un topos dans l'intrigue dramatique. Néanmoins, si cette relation est aisée à analyser dans les comédies classiques, elle est plus nuancée dans les genres postérieurs. Mais elle concerne bien les œuvres du corpus sous le prisme de la problématique du double. De plus, ce thème nous a permis d'étudier la domination d'un personnage sur l'autre. Ainsi, nous avons pu étudier les personnages de Sandopi, Coquille et Ariel comme étant des valets malheureux, tous trois au service d'un maître irascible. La détresse des personnages résulte d'une surdité de la part de leurs maîtres, Don Juan, Dessalines et Prospero, car ils refusent d'écouter leurs doléances et d'y compatir. Quant à Ruy Blas, Don Salluste lui rappelle son statut avec grossièreté, en le rabaisant constamment et en le privant de sa voix politique. En outre, nous avons remarqué une différence de rapport entre Sandopi et Don Juan dans les versions créole et française du texte : le personnage éponyme créole semble moins gêné de lever la main sur son valet. Une des hypothèses évoquées est qu'il agit ainsi par appropriation culturelle.

Le bouffon au service du maître a deux fonctions : il incarne les comiques de mots, de situation et de geste ; mais il permet aussi d'énoncer des vérités. Hugonin, dans *La Tragédie du roi Christophe*, joue avec les mots et jongle avec leur sens. De plus, il réagit au sens propre des termes, ce qui crée le comique de geste. Stephano et Trinculo, valets et bouffons du roi de Naples dans *Une tempête*, énoncent, et par-là dénoncent, le colonialisme européen dans sa plus simple considération. On a ainsi pu observer qu'Aimé Césaire se servait de ces personnages-là comme prétexte pour mieux questionner l'ordre établi. Néanmoins, aucun des valets étudiés ne vient renverser la hiérarchie.

Malgré tout, Aimé Césaire et Vincent Placolý ont donné une essence politique à Caliban et Sandopi : issus du peuple, ils s'opposent sans cesse à leurs maîtres, Prospero et Don Juan. Ils les affaiblissent, au point de renverser le pouvoir. En effet, les personnages dominants deviennent les dominés dans *Une tempête* et *Don Juan*, car ils dépendent de leurs valets ; on le voit dans la dernière tirade de Prospero, où il en vient à confondre les pronoms

personnels ; Don Juan non plus ne dément pas cette dépendance car il ne peut agir sans Sandopi.

Chez Victor Hugo, Hernani, sujet du roi et empereur Don Carlos, et Ruy Blas espèrent tous deux un avenir meilleur. Si le premier objectif de Hernani était la vengeance, il revit et renaît lorsque Don Carlos lui pardonne les fautes de son père. Ruy Blas, valet de Don Salluste, rêve de s'élever socialement pour atteindre le cœur de la reine. Or les espoirs des héros romantiques sont réduits à néant par leurs devoirs : Hernani doit tenir sa promesse envers Don Ruy Gomez et mourir ; Ruy Blas doit avouer la supercherie de son travestissement à la reine pour sauver sa réputation. Le combat des personnages est politique car il fait écho aux changements politiques du XIXe siècle. En outre, Caliban et Ruy Blas s'emparent des armes de leurs maîtres pour les affaiblir. Chez Ruy Blas, l'arme est le poignard ; chez Caliban, c'est le langage.

Enfin, on a pu constater que les valets sont supérieurs à leurs maîtres car leurs discours sont empreints de valeurs morales. C'est ainsi que Sandopi, pourtant moins cultivé que Don Juan, peut faire entendre à ce dernier la voix de la conscience et de la raison. Concernant Caliban et Ariel, ils s'inspirent chacun d'un combat du peuple afro-américain : celui des Black Panthers ou de Malcolm X pour Caliban ; celui de Martin Luther King pour Ariel. Les valets prévalent dans ces œuvres, le pouvoir des mots devenant plus fort que celui résultant de la naissance.

C'est pour cela qu'ils se battent, notamment en revendiquant leur nom. Non pas le nom qu'on leur a imposé, mais celui qu'ils ont choisi pour mieux affronter l'adversaire. Caliban est l'héritier de Malcolm X, Hernani revendique son héritage d'Aragon et Ruy Blas revient à lui avant de tuer Don Salluste.

C'est parce que leurs maîtres refusent d'écouter que les valets doivent parfois faire le nécessaire pour que justice soit rendue, et que la balance entre le Bien et le Mal soit équilibrée. C'est dans ce sens que Sandopi s'absente, laissant Don Juan face à ses péchés, et c'est le seul moment de la pièce où les deux personnages sont séparés. La liberté, ou du moins le sentiment de liberté, peut alors prendre son essor. Aussi Caliban devient-il libre lorsque Prospero s'aliène à son esclave. Ruy Blas n'a pas d'autre échappatoire que de tuer Don

Salluste, son maître, mais ce geste le condamne, mis en emphase par la métaphore du démon que perçoit le maître chez son valet avant de mourir. L'analyse de la relation entre maîtres et valets dans notre corpus confirme que la voix du peuple a plus de force que celle des dominants ; néanmoins la situation paraît inextricable, tant la hiérarchie semble ancrée dans une domination à la fois de rang, mais aussi de sexe.

Nous avons donc interrogé la relation entre les personnages masculins et féminins de notre corpus, en nous concentrant sur le rôle dramatique des femmes. Ces personnages sont avant tout définis par leur implication affective envers le héros. Ainsi, chez Victor Hugo, Dona Sol et la Reine sont tout d'abord les amantes des héros. Loin de se contenter de les mettre au second plan, cette relation confère à Dona Sol la force nécessaire pour lutter aux côtés de Hernani, au point de se ridiculiser face à Don Carlos, avant de se marier avec lui. La Reine de *Ruy Blas* justifie l'adultère, commis seulement par son cœur, en monologuant sur son besoin d'amour que le Roi trop absent ne peut combler.

Défilée est le seul personnage féminin qui est plus qu'une amante : elle entoure Dessalines de son affection telle une mère à son fils. Par extension, elle incarne la mère de la patrie, qui s'occupe des soldats comme des filles de cuisine. Nous avons finalement conclu qu'elle tient plus le rôle de poète que Coquille, façonnant son entourage avec des yeux d'augure.

Dona Sol, plus qu'une amante, nourrit les fantasmes de Hernani à plusieurs niveaux : elle lui est supérieure par son rang ; son nom lui confère une auréole de lumière, alors que Hernani doit demeurer dans l'ombre, et cette lumière est telle que la comparaison à un ange devient un leitmotiv dans le vocabulaire amoureux de Hernani. Mais le héros romantique n'est pas le seul à être sous le charme de la jeune noble : Don Carlos la pourchasse, quitte à aller à l'encontre de sa condition royale.

Bien que la notion d'hystérie soit anachronique à Victor Hugo, la réaction de Don Carlos envers Dona Sol s'apparente à une accusation d'hystérie, lorsqu'elle le supplie d'épargner son bien-aimé. Pourtant, elle se jette à ses pieds car elle craint réellement que la vie de Hernani ne soit mise en danger. Le regard que portent les personnages masculins sur les personnages féminins s'inscrit dans la tradition de la domination masculine.

Elmire, l'épouse de Don Juan, en subit les conséquences, préférant s'éclipser de la scène que de poursuivre une chimère : celle d'une vie conjugale épanouie. Il est vrai qu'elle part en vacances, espérant que son mari l'y rejoigne, mais c'est une excuse dramaturgique pour laisser le champ libre au héros : il devra affronter sa destinée seul.

Elle est malgré tout prisonnière de ce mariage pour trois raisons : elle aime son mari, elle ne veut pas décevoir ses parents en continuant d'errer sur les routes à la recherche de Don Juan, et enfin elle est sous la pression de la société très attachée aux valeurs chrétiennes, d'après le texte de Placolý, et ne peut donc divorcer sous peine de disgrâce. Ces obligations semblent datées d'une époque lointaine, pour nous, femmes du XXI^e siècle ; néanmoins, Placolý prouve par sa pièce qu'elles demeuraient en vigueur dans les Antilles des années quatre-vingt.

Si la dame de cœur est parfois idéalisée, Dona Sol est le seul personnage victime de la volonté masculine du roi. Le désir qu'éprouve ce dernier pour elle est si intense qu'il perd un instant la notion de bienséance et de galanterie en cherchant à abuser de la jeune femme. Mais elle renverse rapidement la situation en ridiculisant à la fois le souverain, en lui subtilisant son poignard, et Hernani, en l'appelant à l'aide alors qu'elle est en position de force. Le héros romantique, dans sa rage, devient le double de Don Carlos, car il exprime les mêmes sentiments que son ennemi, sans pour autant les mettre en action.

Les femmes, sous l'emprise du joug masculin, parviennent toutefois à s'émanciper en garantissant la perpétuité. Le personnage de Miranda prouve à de multiples reprises qu'elle est la digne héritière de son père. Même si elle éprouve moins le désir et le besoin de dominer, elle ne règne pas moins sur son monde, grâce à ses pouvoirs sur la nature et à son chant ensorceleur. C'est ainsi qu'elle séduit Ferdinand, tout en refusant de lui donner son nom afin de se protéger tant que le jeune homme n'a pas obtenu l'approbation de Prospero. Elle tient tête à son père et se détache de lui, car elle lui devient supérieure : quand Prospero doit faire preuve d'autorité pour dominer, elle se contente de se faire respecter. Il est vrai qu'elle n'est pas née sur cette île, mais elle y a grandi et en est devenue un élément. A l'inverse, Prospero n'a

toujours pas apprivoisé son environnement, ainsi qu'on a pu le constater dans sa dernière tirade.

Défilée aussi a des pouvoirs, qui tiennent davantage des oracles antiques que des nymphes. Plus qu'une mère, elle s'impose comme matriarche portant la mémoire d'Haïti. Elle chante à chaque fois en créole, ce qui lui donne deux atouts : le peuple l'écoute, même Dessalines, et elle unit tous ceux qui se trouvent autour d'elle ; en outre, ses chants ravivent la mémoire historique. De plus, Vincent Placoloy choisit de faire chanter ce personnage en clôture de sa pièce, chant qui a une double fonction : il présage un avenir peu radieux pour le pays, prédiction qui se confirme encore aujourd'hui, et les paroles trahissent un rythme bèlè, musique considérée comme révolutionnaire en Martinique, ancree dans le passé esclavagiste de l'île. Défilée ne se défile pas, contrairement à ce que son nom suppose, bien au contraire : elle défie le présent et l'avenir en actualisant le passé. Son nom a donc valeur d'une stratégie de contournement de la réalité. Elle incarne la sagesse.

Madame Christophe s'apparente à Défilée car elle se fait conscience de son mari, en le mettant en garde à plusieurs reprises face à ses déviances, mais elle est aussi la conscience du peuple, car elle l'écoute davantage que Christophe. Mais cette voix du peuple ne semble être entendue et vue que par le souverain : nous avons constaté qu'aucun autre personnage ne s'adresse à elle à aucun moment. L'acte III propose une explication : Aimé Césaire lui donne le rôle de maîtresse de cérémonie vaudou, car c'est elle qui mène les prières et les invocations. De plus, elle est enracinée dans la terre haïtienne, et ses répliques appellent à la communion avec les éléments naturels. C'est pour cela que nous en avons conclu qu'elle était la matrice, la terre-mère d'Haïti dans la pièce d'Aimé Césaire.

Alors que les personnages féminins s'émancipent de la suprématie masculine des héros, nous nous sommes également interrogés sur la relation entre les auteurs et leurs personnages principaux. L'objectif était de définir si Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placoloy les avaient créés comme des miroirs de leurs combats politiques ; cette réflexion nous a amenés à comparer quelques discours de chaque auteur à celui de son personnage principal. C'est ainsi que nous avons constaté qu'Aimé Césaire s'est servi de *La Tragédie du*

roi Christophe pour dénoncer le maintien du colonialisme en Martinique, où le conseil général n'a été créé que pour apaiser le département : les députés élus issus des DOM n'ont qu'un droit de regard sur les votes de l'Assemblée Nationale. Parallèlement, Henri Christophe, dans *La Tragédie du roi Christophe*, mène une bataille politique contre Pétion sur fond noir : le mulâtre cherche à s'appropriier Haïti sous prétexte de vouloir aider le roi nègre d'Haïti. C'est là le combat du conseil général contre celui de la préfecture. Mais Aimé Césaire est allé plus loin, en se servant de son héros pour justifier son désaccord avec le Parti Communiste : au fur et à mesure de son règne, Christophe prend des décisions extrêmes, telles que le meurtre de l'archevêque Brelle. L'engagement politique de Césaire lui a donc été une source d'inspiration pour son travail littéraire.

Chez Victor Hugo, Don Carlos est en réalité le roi Charles X de France. En bon royaliste, l'auteur romantique a composé *Hernani* pour prévenir son monarque des risques qu'il encourt face à un peuple de plus en plus révolté. En effet, quand Don Carlos évoque le peuple comme une mer prête à se déferler sur la monarchie, le lecteur associe aisément les craintes du roi hugolien à celle de l'auteur face à l'autoritarisme de La Bourdonnaye, ministre de l'Intérieur, qui a fait régner la terreur au sein du peuple français. Or, ce ministre a été nommé par Charles X. Don Carlos exprime donc ses craintes et ses ambitions sur le tombeau de Charlemagne en attendant sa nomination d'empereur, et celles-ci ont valeur de recommandations pour le roi français. Malgré l'effort du poète, Charles X réagit tardivement à former un nouveau gouvernement, et perd son trône après les Trois Glorieuses de 1830.

Jacques Dessalines, dans la pièce éponyme, partage l'envie de Vincent Placoly de créer une union avec les états sud-américains. La dimension tragique de ce personnage tient dans le fait qu'il se bat pour ne pas s'effondrer, au point de mourir pour ses idéaux. L'empereur d'Haïti cherche malgré tout à s'allier avec des héros panaméricains, tels que Miranda, présent à Cuba dans le contexte de la pièce. Les deux chefs militaires partagent la volonté de s'affranchir des colons par la force armée. Mais cet affranchissement n'est pas vain : Dessalines veut inscrire son peuple dans la grande histoire de l'humanité, en donnant à son discours des teintes d'humanisme. Il ne s'agit

pas d'oublier le passé, mais de trouver un équilibre dans l'appartenance à la race humaine, reniée par les esclavagistes.

C'est dans la poursuite de ces perspectives que nous nous sommes attardés sur l'art oratoire chez Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý en comparaison à trois tirades de personnages : Ruy Blas, Caliban et Dessalines. Nous avons analysé les tirades selon les étapes du discours oratoire. Ce travail a mis en exergue les différents niveaux de doléances : s'ils veulent tous trois obtenir réparation, leurs conclusions diffèrent. En effet, Ruy Blas ne peut s'affranchir de son maître ; Caliban y parvient mais par la force ; Dessalines est donc le seul à proposer une réflexion sur l'indépendance des colonies et le moyen d'y parvenir.

D'après l'analyse d'Anne Ubersfeld⁷²⁰, le théâtre est un art en mouvement, qui s'actualise et s'adapte à son époque. Nous avons donc consacré une analyse aux didascalies de notre corpus, sous le prisme politique. Dans *La Tragédie du roi Christophe*, les indications mettent en scène un monarque, illuminé par des éléments de costume et cérémonieux dans son expression. Dans *Ruy Blas*, le personnage de Don César a attiré plus particulièrement notre attention, car nous avons constaté qu'au-delà des apparences comiques, ses vertus sont plus nobles que les celles de Don Salluste. Dans *Don Juan*, les didascalies autour de Lizadie et Sylvanise regorgent d'informations sur l'éducation des femmes aux Antilles dans les années quatre-vingt. Nous avons donc conclu que les didascalies sont bien politiques, car elles recadrent les œuvres dans leur contexte politique et social.

Afin de répondre à la question du héros comme miroir de l'auteur, nous avons analysé en dernier lieu un discours de Victor Hugo, d'Aimé Césaire et de Vincent Placolý. Dans son intervention lyrique à l'Assemblée Nationale le 1er Mars 1871 au sujet de l'Alsace et de la Lorraine, Victor Hugo conclut en formant un espoir, celui des « Etats-Unis d'Europe ». Tout comme Ruy Blas porte le message d'une paix entre les classes sociales, Hugo suggère - osons le dire ! - une union européenne. Lors de l'état des lieux de la Martinique analysé par Aimé Césaire lors de la 2^e séance du 9 novembre 1968, il propose la régionalisation du département. Il espère que cette

⁷²⁰Deuxième partie ; chapitre 3 : le héros, un miroir de l'auteur ; B. 2 : Les didascalies

décision offrira à l'île davantage d'autonomie. En décembre 2015 est créée la Collectivité Territoriale de Martinique à partir de la fusion de la région et du département martiniquais dans le but recherché par Césaire. Néanmoins, les actions de l'assemblée ne sont pas exemptes de critiques. Pour Vincent Placolý, nous avons choisi l'article « Sunny day, isn't it ? » qui raconte le séjour de l'auteur à la Dominique, pour les cérémonies de l'Indépendance de l'île. Par petites touches subtiles, tel un peintre, Placolý parvient à nous expliquer les événements qui ont permis à l'île d'obtenir l'indépendance. Il clôt sur un constat amer : les Martiniquais ne sont toujours pas prêts à s'engager dans la lutte.

La fonction du poète telle que définie par Arthur Rimbaud est tyrannique : puisque le créateur impose une vision universelle, il tient un discours teinté d'absolutisme. Cette volonté s'inscrit dans la création de personnages tyranniques, que sont Christophe et Dessalines. En effet, leur autorité se transforme en autoritarisme lorsque tous les ennemis des chefs sont écartés de la vie publique ou tués. De plus, les autres personnages les craignent, et sentent bien que la liberté d'expression est bafouée. L'objectif des monarques étant l'autonomie, ils sont plus exigeants avec le petit peuple qu'ils mettent rapidement au travail, au point d'être comparés aux anciens maîtres esclavagistes.

La poésie elle-même est mise à contribution dans l'exercice de ce pouvoir absolu. En effet, Chanlatte qui glorifie le rhum et Coquille qui remplit son art des propos qu'on lui impose, offrent à Christophe et Dessalines la réalisation d'un patrimoine national. Néanmoins, le poète dessalinien refuse l'aliénation, mettant ainsi en échec le pouvoir de l'empereur. Elle sert d'excuse pour affirmer son pouvoir chez Don Juan et Prospero. En effet, ils asseyent leur autorité sur l'entourage par le langage. Aussi condamnables que soient leurs actions, elles sont justifiées à chaque fois, et l'interlocuteur ne peut répliquer.

Nos trois auteurs ont utilisé ce langage tyrannique – et non la tyrannie par le langage – pour affirmer leurs idéaux. C'est ce que l'analyse de « La mort du Duc de Berry », poème de Victor Hugo, l'article « Panorama » d'Aimé Césaire et la « Lettre à Aimé Césaire de Vincent Placolý nous ont permis de démontrer. Néanmoins, l'objectif de ce langage absolu diffère selon

les auteurs : Victor Hugo, dans ses jeunes années, est royaliste et pleure un membre de la lignée des Bourbons ; Aimé Césaire, après l'état des lieux post-esclavagistes de la Martinique, se revendique comme citoyen français pour argumenter sa demande de départementalisation ; enfin, Placoloy veut raviver la flamme révolutionnaire du député dans le but de ne pas accueillir Senghor en Martinique, car il accuse le président sénégalais d'être un tyran politique. Les trois auteurs ont donc été confrontés à une problématique circulaire : sans affirmation des idéaux, quitte à exercer une forme de tyrannie, la cité ne peut progresser.

C'est pour cela que les discours doivent être circulaires, accompagnés par la mise en scène qui est censée permettre l'écho du discours. Notre analyse sur les didascalies a ouvert la réflexion sur la circulation des personnages. Le premier constat a été que cinq œuvres de notre corpus – *Hernani* faisant exception – mettent en scène des personnages enfermés. La prison commune aux œuvres antillaises est celle de l'île ; dans *Ruy Blas*, c'est le palais de Madrid où aucune scène n'est jouée en extérieur.

Bénédicte André nous a éclairé par la notion d'îlément : elle offre une analyse sur l'importance de l'appréciation de l'autre. Les lieux et les déplacements expriment alors la lutte des personnages des œuvres contre une culture dominante dans l'ensemble de notre corpus. Les lieux sont alors personnifiés, car ils incarnent l'affranchissement des anciens dominés. Le retour au point de départ est à la fois géographique, mais dans *Ruy Blas*, il est psychologique : le héros dramatique revient littéralement à lui à la fin de l'œuvre.

Interroger l'espace inclut les notions de centre et de périphérie. Nos œuvres mettent en déroute ces appréciations, car elles ne présentent pas forcément un centre géographique, comme dans *Ruy Blas*. En outre, les périphéries font partie intégrante du schéma actantiel, car elles représentent des adjuvants et des opposants : dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, elles sont tour à tour les lieux de la culture dominante ou de la rébellion ; dans *Hernani*, les montagnes de Saragosse offrent une émancipation au héros, faisant de cette périphérie un adjuvant. Le décentrement est donc essentiel pour l'affirmation des personnages dominés,

au point d'être un des principes de la construction dramaturgique de nos œuvres.

Nous avons vérifié, dans un deuxième chapitre, si les mises en scène étaient véritablement tournées vers le public. Pour cela, nous nous sommes appuyés sur des mises en scène de *Hernani*, *Ruy Blas*, *Une tempête* et *La Tragédie du roi Christophe*. Nous avons fait appel à notre imagination – et à d'autres version de *Don Juan* - pour compléter l'analyse des pièces de Placolý.

Notre recherche s'est orientée vers la théorie de l'illusion théâtrale telle qu'elle est expliquée par l'*Encyclopaedia Universalis*. Ce point de départ était nécessaire pour signer le pacte tacite entre le public et les « faiseurs » de spectacle. C'est ainsi que l'on a constaté des similitudes entre le rituel du conte antillais et du théâtre, dans leur manière d'introduire la représentation. Le public est donc plongé au cœur des créations et devient critique, comme Roland Barthes, des pièces. Nous nous sommes permis d'établir ce comparatif avec cet homme de Lettres, car il a éclairé nos impressions sur la mise en scène de *Ruy Blas* par la Comédie Française, et nous avons acquiescé à ses critiques sur *Dom Juan*, en associant la version de Placolý et celle à laquelle nous avons assistée. Afin de garantir l'illusion théâtrale, Barthes évoque le « mythe de l'acteur possédé ». Nous avons comparé la théorie du critique à sa mise en pratique dans les deux pièces d'Aimé Césaire. Si la version d'*Une tempête* nous offre un panel de comédiens investis de leurs rôles, certains choix opérés dans *La Tragédie* auraient pu être plus judicieux par rapport à ce que Césaire a écrit.

Nous avons poursuivi avec l'analyse du corps et de la voix dans les mises en scène du corpus. L'absence de la scène est comblée par une présence vocale, lorsque le public entend ce qui se passe hors de sa vue. Nous avons distingué cette absence à celle que les personnages sur scène considèrent lorsque l'un d'eux se cache de leur vue. Mais l'absence des personnages est parfois effective, quand le public ne les entend pas mais suppose leur présence, comme lorsque Sandopi téléphone à Elmire.

L'absence physique n'est donc pas synonyme d'absence vocale. Toutefois, le silence dans le corpus est assimilé à une confiscation de la parole. Ainsi, Dessalines et Christophe coupe la parole de leurs personnages

à plusieurs reprises, moyen d'affirmer leur position de chef d'état. Lorsque l'auteur impose le silence à ses personnages, c'est pour marquer l'importance du discours auprès du public. En effet, les deux types de silence sont ceux qui introduisent un moment solennel et ceux qui marquent un tournant dans l'intrigue.

Les choix théâtraux commencent donc par les didascalies des auteurs. Mais les metteurs en scène interprètent également le texte. C'est ainsi que l'on a observé que Ruy Blas prononce ses monologues en voix off, que Caliban viole Ariel et que *La Tragédie du roi Christophe* a été raccourcie, mettant entre parenthèse la profondeur du discours césairien.

L'éclairage, la musique, les décors et les costumes ont la même fonction dans les deux créations : ils accentuent la circularité des œuvres. La musique est tourbillonnante dans les deux pièces ; les personnages sont disposés en cercle dans les moments cruciaux des œuvres ; l'espace scénique lui-même est construit sur des demi-cercles dans les deux pièces ; enfin, la cape, vêtement circulaire par les mouvements, est portée à la fois par Hernani pour se dissimuler, et par Prospero pour rappeler les pouvoirs et le savoir dont il dispose.

Cette circularité des œuvres trouve son essor dans les discours, qui deviennent hélicoïdaux. Cette spirale ascendante est née de la volonté des auteurs d'éveiller les consciences, mais il fallait étudier son efficacité. Partant des théories d'Antonin Artaud, les propos de nos œuvres atteignent une verticalité. La poésie des pièces du corpus appelle à communion spirituelle avec le divin : par exemple, la formule de Caliban à la scène 2 de l'acte I part des sifflantes terrestres, liées au serpent, pour invoquer sa mère par les toniques « t ». Les oxymores chez nos trois auteurs créent un discours mystique, selon l'analyse d'Artaud, car certaines demeurent obscures tant elles semblent détachées du discours. Les expressions présentes dans nos œuvres percutent le public, ce qui permet au discours hélicoïdal de percuter le public qui peut se référer à un système de représentations connu.

Les chants sont très présents dans notre corpus, à commencer par celui des personnages conteurs. Hugonin, qui semblait être le bouffon du roi, incarne le Baron Samedi au troisième acte, qu'il présente par un chant. Défilée utilise l'art musical pour créer des paraboles. Enfin, dans Une

tempête, le chant de Caliban à Shango varie selon l'intrigue : d'un gospel, le chant est celui de la libération à la fin de la pièce.

Les chants populaires appartiennent au patrimoine régional. Dans notre corpus, on a distingué deux types de chants : ceux du travail, qui rappellent le gospel américain, et ceux de Défilée et de Madame Christophe, oraisons funèbres et oracles. L'âme peut monter vers le divin grâce à ces prières, en oubliant les attachements terrestres. L'élévation est donc à la fois spirituelle et horizontale, car le public reconnaît les accents de ses traditions.

Certains chants sont signalés dans les didascalies. Dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance* et dans *Hernani*, il s'agit de fêtes menées en-dehors de la scène ; ce sont des chants que l'on entend au loin. Mais Coquille, dans l'œuvre placolienne, ne peut plus chanter car il perd la raison. La musique prend donc le pas sur un langage inaudible pour le public. Dans *Don Juan*, la musique diffusée à la radio permet de rappeler le niveau social des personnages. D'après ces constats, la musique fait partie de l'intrigue car elle noue l'intrigue avant le dénouement.

Face au tragique, les personnages sont en recherche de sacré. Ils se reconnectent avant tout dans la nature. C'est d'abord là qu'ils trouvent refuge face au pouvoir dominant, comme *Hernani* et *Caliban*. C'est aussi le lieu où ils revendiquent leur enracinement et, *de facto*, leur identité, comme *Ruy Blas*, *Ariel* et *Christophe*.

Mais la nature est aussi le lieu d'un pouvoir cosmologique. Or, d'après René Ménénil, le merveilleux est significatif d'une métamorphose. Quand *Ariel* aspire à se transformer en arbre, le lien entre la nature et le merveilleux selon Ménénil est établi. L'Homme sombre de *Don Juan* est un personnage merveilleux, par sa qualification de « dorlis ». Il vient au secours de *Don Juan* car il offre la possibilité de se repentir, ce qu'il fait. Quant à *Ruy Blas* et *Hernani*, ils sont tous deux confrontés à leurs propres démons, sous le masque de *Don Salluste* et de *Don Ruy Gomez*, qui les condamnent. Ils appartiennent au registre merveilleux par l'ombre qui les entoure, et les comparaisons au diable qui les définissent.

Le merveilleux est aussi présent à travers le vaudou. Dans *Une tempête*, *Eshu* et *Caliban* font écho à cette religion, car l'un est une divinité vaudou, et l'autre met en place un rituel autour de sa mère au premier acte,

qui s'accomplit à la fin de la pièce. Aimé Césaire et Vincent Placolý ont inséré des références au chant yanvalou, chant de guerre auquel Dessalines participe, qui se trouve discrédité par Hugonin dans *La Tragédie du roi Christophe*. Néanmoins, le roi d'Haïti revient à cette tradition au moment de sa mort, ancrant le personnage dans ses traditions ancestrales, et lui permettant d'être pleinement au monde. Quant à Ariel, il peut s'envoler littéralement grâce aux pouvoirs de Caliban. Enfin, Coquille, en perdant la raison, revient à son essence naturelle, grâce à l'invocation aux éléments naturels et aux animaux symboliques.

Par ces procédés, le propos du discours a gagné une élévation. Nous sommes sensibles à ces échos spirituels, car ils résonnent profondément en nous. Ainsi, le discours hélicoïdal participe à la *vox populi*, par une création d'allers-retours entre le *pathos* du public et les passions des personnages.

Tous ces éléments d'analyse apportent une réponse à notre problématique de départ : les auteurs sont parvenus à mettre en scène un message qu'ils diffusent au peuple par les procédés dramatiques que nous avons étudiés. Notre hypothèse initiale, selon laquelle la *vox populi* participe à la construction identitaire d'une nation, semble se vérifier. En effet, les auteurs ont su créer des héros à l'image de leur peuple, dont les dérives sont corrigées par les personnages secondaires. La voix des comédiens incarne les combats des auteurs, mais leurs discours sont parfois raccourcis par les metteurs en scène, privant le public de la profondeur réflexive. Malgré tout, les pièces élèvent le discours et la *vox populi* se déploie dans une hélicoïde grâce aux éléments poétiques et spirituels des pièces. Chacune de nos œuvres présente un hymne, qui devient l'âme de la pièce. Ainsi, toutes les dimensions de la *vox populi* sont incarnées dans nos pièces.

Néanmoins, l'histoire de France, à travers l'œuvre de Victor Hugo, prouve que les idées prennent du temps à se concrétiser. Les jeunes régions que sont les Antilles ont besoin de travailler encore dans l'affirmation de leur existence au monde, en puisant leurs forces à la source de poètes et d'hommes politiques comme Aimé Césaire et Vincent Placolý. Ils ont su faire entendre une voix du peuple ancrée dans une donnée historique ; il faudrait maintenant que l'on soit capable de réactualiser leurs pensées pour s'affranchir du passé colonialiste ou de toute forme de domination encore existante.

Évidemment qu'une thèse comme celle-ci n'exploite pas toutes les facettes des œuvres et des auteurs. Nous avons sélectionné des éléments qui nous donnaient des clés de compréhension afin de répondre à notre questionnement initial. En prolongement de ce travail, nous souhaiterions publier les profils des œuvres antillaises du corpus, afin de participer au combat qui consiste à considérer la littérature ultramarine comme faisant partie du patrimoine français, et de prouver qu'elle a toute sa place dans les programmes de l'Education Nationale, notamment aux Epreuves Anticipées de Français en classe de première. Ensuite, nous aimerions continuer le travail de recherches sur Vincent Placolý, en intégrant toute l'œuvre de l'auteur. Si bien des aspects ont été analysés dans notre thèse, nous n'avons pas questionné les dimensions narratives et très peu étudié la poésie des textes. De plus, Vincent Placolý est l'auteur qui nous a le plus marqué dans ce travail de recherches, car son talent est sous-estimé, alors qu'il a créé des œuvres, selon nous, d'une beauté formidable.

Nous ne pouvons ignorer aujourd'hui les injustices qui touchent encore les Noirs, comme aux Etats-Unis avec la mort de Georges Floyd, ou les bavures policières en France. La démolition des statues glorifiant le passé esclavagiste en Martinique a également marqué l'actualité récente. Nous espérons que cette recherche peut éclairer, comme un point de lumière d'espoir, les chemins de nos citoyens multi-ethniques. Lorsque le professeur d'université Alain Mabanckou a été invité sur le plateau de *Quotidien* le 1^{er} septembre 2020 pour présenter son livre *Rumeurs d'Amérique*, il rappelle que « La couleur noire est une de celles qui a sauvé ce pays. Quand on avait besoin, quand on était occupé dans ce pays, on a fait appel à ceux qu'on réduit aujourd'hui au rang des singes, etc. [...] J'enseigne en français, j'enseigne aussi bien Victor Hugo que Césaire... » Face à un grand intellectuel qui tient un tel discours, nous constatons que notre travail de recherche s'inscrit effectivement dans cette actualité brûlante, mais que la route pour la reconnaissance du peuple français dans sa globalité, celui de l'hexagone, des Outremers et issu de l'indépendance des colonies maghrébines, est encore longue.

Cet autre peut être soit le maître, soit le valet. Nous devons aborder cette thématique devenue un topos dans l'intrigue dramatique. Néanmoins, si

cette relation est aisée à analyser dans les comédies classiques, elle est plus nuancée dans les genres postérieurs. Mais elle concerne bien les œuvres du corpus sous le prisme de la problématique du double. De plus, ce thème nous a permis d'étudier la domination d'un personnage sur l'autre. Ainsi, nous avons pu étudier les personnages de Sandopi, Coquille et Ariel comme étant des valets malheureux, tous trois au service d'un maître irascible. La détresse des personnages résulte d'une surdité de la part de leurs maîtres, Don Juan, Dessalines et Prospero, car ils refusent d'écouter leurs doléances et d'y compatir. En outre, nous avons remarqué une différence de rapport entre Sandopi et Don Juan dans les versions créole et française du texte : le personnage éponyme créole semble moins gêné de lever la main sur son valet. Une des hypothèses évoquées est qu'il agit ainsi par appropriation culturelle.

Le bouffon au service du maître a deux fonctions : il incarne les comiques de mots, de situation et de geste ; mais il permet aussi d'énoncer des vérités. Hugonin, dans *La Tragédie du roi Christophe*, joue avec les mots et jongle avec leur sens. De plus, il réagit au sens propre des termes, ce qui crée le comique de geste. Stephano et Trinculo, valets et bouffons du roi de Naples dans *Une tempête*, énoncent, et par-là dénoncent, le colonialisme européen dans sa plus simple considération. On a ainsi pu observer qu'Aimé Césaire se servait de ces personnages-là comme prétexte pour mieux questionner l'ordre établi. Néanmoins, aucun des valets étudiés ne vient renverser la hiérarchie.

Cependant, Aimé Césaire et Vincent Placolý ont donné une essence politique à Caliban et Sandopi : issus du peuple, ils s'opposent sans cesse à leurs maîtres, Prospero et Don Juan. Ils les affaiblissent, au point de renverser le pouvoir. En effet, les personnages dominants deviennent les dominés dans *Une tempête* et *Don Juan*, car ils dépendent de leurs valets ; on le voit dans la dernière tirade de Prospero, où il en vient à confondre les pronoms personnels ; Don Juan non plus ne dément pas cette dépendance car il ne peut agir sans Sandopi.

Chez Victor Hugo, Hernani, sujet du roi et empereur Don Carlos, et Ruy Blas espèrent tous deux un avenir meilleur. Si le premier objectif de Hernani était la vengeance, il revit et renaît lorsque Don Carlos lui pardonne les fautes de son père. Ruy Blas, valet de Don Salluste, rêve de s'élever

socialement pour atteindre le cœur de la reine. Or les espoirs des héros romantiques sont réduits à néant par leurs devoirs : Hernani doit tenir sa promesse envers Don Ruy Gomez et mourir ; Ruy Blas doit avouer la supercherie de son travestissement à la reine pour sauver sa réputation. Le combat des personnages est politique car il fait écho aux changements politiques du XIXe siècle.

Enfin, on a pu constater que les valets sont supérieurs à leurs maîtres car leurs discours sont empreints de valeurs morales. C'est ainsi que Sandopi, pourtant moins cultivé que Don Juan, peut faire entendre à ce dernier la voix de la conscience et de la raison. Concernant Caliban et Ariel, ils s'inspirent chacun d'un combat du peuple afro-américain : celui des Black Panthers ou de Malcolm X pour Caliban ; celui de Martin Luther King pour Ariel. Les valets prévalent dans ces œuvres, le pouvoir des mots devenant plus fort que celui résultant de la naissance.

Mais leurs maîtres refusant d'écouter, les valets doivent parfois faire le nécessaire pour que justice soit rendue, et que la balance entre le Bien et le Mal soit équilibrée. C'est dans ce sens que Sandopi s'absente, laissant Don Juan face à ses péchés, et c'est le seul moment de la pièce où les deux personnages sont séparés. La liberté, ou du moins le sentiment de liberté, peut alors prendre son essor. Aussi Caliban devient-il libre lorsque Prospero s'aliène à son esclave. Ruy Blas n'a pas d'autre échappatoire que de tuer Don Salluste, son maître, mais ce geste le condamne, mis en emphase par la métaphore du démon que perçoit le maître chez son valet avant de mourir. L'analyse de la relation entre maîtres et valets dans notre corpus confirme que la voix du peuple a plus de force que celle des dominants ; néanmoins la situation paraît inextricable, tant la hiérarchie semble ancrée dans une domination à la fois de rang, mais aussi de sexe.

Nous avons donc interrogé la relation entre les personnages masculins et féminins de notre corpus, en nous concentrant sur le rôle dramatique des femmes. Ces personnages sont avant tout définis par leur implication affective envers le héros. Ainsi, chez Victor Hugo, Dona Sol et la Reine sont tout d'abord les amantes des héros. Loin de se contenter de les mettre au second plan, cette relation confère à Dona Sol la force nécessaire pour lutter aux côtés de Hernani, au point de se ridiculiser face à Don Carlos, avant de

se marier avec lui. La Reine de *Ruy Blas* justifie l'adultère, commis seulement par son cœur, en monologuant sur son besoin d'amour que le Roi trop absent ne peut combler.

Défilée est le seul personnage féminin qui est plus qu'une amante : elle entoure Dessalines de son affection telle une mère à son fils. Par extension, elle incarne la mère de la patrie, qui s'occupe des soldats comme des filles de cuisine. Nous avons finalement conclu qu'elle tient plus le rôle de poète que Coquille, façonnant son entourage avec des yeux d'augure.

Dona Sol, plus qu'une amante, nourrit les fantasmes de Hernani à plusieurs niveaux : elle lui est supérieure par son rang ; son nom lui confère une auréole de lumière, alors que Hernani doit demeurer dans l'ombre, et cette lumière est telle que la comparaison à un ange devient un leitmotiv dans le vocabulaire amoureux de Hernani. Mais le héros romantique n'est pas le seul à être sous le charme de la jeune noble : Don Carlos la pourchasse, quitte à aller à l'encontre de sa condition royale.

Bien que la notion d'hystérie soit anachronique à Victor Hugo, la réaction de Don Carlos envers Dona Sol s'apparente à une accusation d'hystérie, lorsqu'elle le supplie d'épargner son bien-aimé. Pourtant, elle se jette à ses pieds car elle craint réellement que la vie de Hernani ne soit mise en danger. Le regard que portent les personnages masculins sur les personnages féminins s'inscrit dans la tradition de la domination masculine. Elmire, l'épouse de Don Juan, en subit les conséquences, préférant s'éclipser de la scène que de poursuivre une chimère : celle d'une vie conjugale épanouie. Il est vrai qu'elle part en vacances, espérant que son mari l'y rejoigne, mais c'est une excuse dramaturgique pour laisser le champ libre au héros : il devra affronter sa destinée seul.

Elle est malgré tout prisonnière de ce mariage pour trois raisons : elle aime son mari, elle ne veut pas décevoir ses parents en continuant d'errer sur les routes à la recherche de Don Juan, et enfin elle est sous la pression de la société très attachée aux valeurs chrétiennes, d'après le texte de Placolý, et ne peut donc divorcer sous peine de disgrâce. Ces obligations semblent datées d'une époque lointaine, pour nous, femmes du XXI^e siècle ; néanmoins, Placolý prouve par sa pièce qu'elles demeureraient en vigueur dans les Antilles des années quatre-vingt.

Si la dame de cœur est parfois idéalisée, Dona Sol est le seul personnage victime de la volonté masculine du roi. Le désir qu'éprouve ce dernier pour elle est si intense qu'il perd un instant la notion de bienséance et de galanterie en cherchant à abuser de la jeune femme. Mais elle renverse rapidement la situation en ridiculisant à la fois le souverain, en lui subtilisant son poignard, et Hernani, en l'appelant à l'aide alors qu'elle est en position de force. Le héros romantique, dans sa rage, devient le double de Don Carlos, car il exprime les mêmes sentiments que son ennemi, sans pour autant les mettre en action.

Les femmes, sous l'emprise du joug masculin, parviennent toutefois à s'émanciper en garantissant la perpétuité. Le personnage de Miranda prouve à de multiples reprises qu'elle est la digne héritière de son père. Même si elle éprouve moins le désir et le besoin de dominer, elle ne règne pas moins sur son monde, grâce à ses pouvoirs sur la nature et à son chant ensorceleur. C'est ainsi qu'elle séduit Ferdinand, tout en refusant de lui donner son nom afin de se protéger tant que le jeune homme n'a pas obtenu l'approbation de Prospero. Elle tient tête à son père et se détache de lui, car elle lui devient supérieure : quand Prospero doit faire preuve d'autorité pour dominer, elle se contente de se faire respecter. Il est vrai qu'elle n'est pas née sur cette île, mais elle y a grandi et en est devenue un élément. A l'inverse, Prospero n'a toujours pas apprivoisé son environnement, ainsi qu'on a pu le constater dans sa dernière tirade.

Défilée aussi a des pouvoirs, qui tiennent davantage des oracles antiques que des nymphes. Plus qu'une mère, elle s'impose comme matriarche portant la mémoire d'Haïti. Elle chante à chaque fois en créole, ce qui lui donne deux atouts : le peuple l'écoute, même Dessalines, et elle unit tous ceux qui se trouvent autour d'elle ; en outre, ses chants ravivent la mémoire historique. De plus, Vincent Placolty choisit de faire chanter ce personnage en clôture de sa pièce, chant qui a une double fonction : il présage un avenir peu radieux pour le pays, prédiction qui se confirme encore aujourd'hui, et les paroles trahissent un rythme bèlè, musique considérée comme révolutionnaire en Martinique, ancrée dans le passé esclavagiste de l'île. Défilée ne se défile pas, contrairement à ce que son nom suppose, bien au contraire : elle défie le présent et l'avenir en actualisant le passé. Son nom

a donc valeur d'une stratégie de contournement de la réalité. Elle incarne la sagesse.

Madame Christophe s'apparente à Défilée car elle se fait conscience de son mari, en le mettant en garde à plusieurs reprises face à ses déviances, mais elle est aussi la conscience du peuple, car elle l'écoute davantage que Christophe. Mais cette voix du peuple ne semble être entendue et vue que par le souverain : nous avons constaté qu'aucun autre personnage ne s'adresse à elle à aucun moment. L'acte III propose une explication : Aimé Césaire lui donne le rôle de maîtresse de cérémonie vaudou, car c'est elle qui mène les prières et les invocations. De plus, elle est enracinée dans la terre haïtienne, et ses répliques appellent à la communion avec les éléments naturels. C'est pour cela que nous en avons conclu qu'elle était la matrice, la terre-mère d'Haïti dans la pièce d'Aimé Césaire.

Alors que les personnages féminins s'émancipent de la suprématie masculine des héros, nous nous sommes également interrogés sur la relation entre les auteurs et leurs personnages principaux. L'objectif était de définir si Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolty les avaient créés comme des miroirs de leurs combats politiques ; cette réflexion nous a amenés à comparer quelques discours de chaque auteur à celui de son personnage principal. C'est ainsi que nous avons constaté qu'Aimé Césaire s'est servi de *La Tragédie du roi Christophe* pour dénoncer le maintien du colonialisme en Martinique, où le conseil général n'a été créé que pour apaiser le département : les députés élus issus des DOM n'ont qu'un droit de regard sur les votes de l'Assemblée Nationale. Parallèlement, Henri Christophe, dans *La Tragédie du roi Christophe*, mène une bataille politique contre Pétion sur fond noir : le mulâtre cherche à s'approprier Haïti sous prétexte de vouloir aider le roi nègre d'Haïti. C'est là le combat du conseil général contre celui de la préfecture. Mais Aimé Césaire est allé plus loin, en se servant de son héros pour justifier son désaccord avec le Parti Communiste : au fur et à mesure de son règne, Christophe prend des décisions extrêmes, telles que le meurtre de l'archevêque Brelle. L'engagement politique de Césaire lui a donc été une source d'inspiration pour son travail littéraire.

Chez Victor Hugo, Don Carlos est en réalité le roi Charles X de France. En bon royaliste, l'auteur romantique a composé *Hernani* pour

prévenir son monarque des risques qu'il encourt face à un peuple de plus en plus révolté. En effet, quand Don Carlos évoque le peuple comme une mer prête à se déferler sur la monarchie, le lecteur associe aisément les craintes du roi hugolien à celle de l'auteur face à l'autoritarisme de La Bourdonnaye, ministre de l'Intérieur, qui a fait régner la terreur au sein du peuple français. Or, ce ministre a été nommé par Charles X. Don Carlos exprime donc ses craintes et ses ambitions sur le tombeau de Charlemagne en attendant sa nomination d'empereur, et celles-ci ont valeur de recommandations pour le roi français. Malgré l'effort du poète, Charles X réagit tardivement à former un nouveau gouvernement, et perd son trône après les Trois Glorieuses de 1830.

Jacques Dessalines, dans la pièce éponyme, partage l'envie de Vincent Placolý de créer une union avec les états sud-américains. La dimension tragique de ce personnage tient dans le fait qu'il se bat pour ne pas s'effondrer, au point de mourir pour ses idéaux. L'empereur d'Haïti cherche malgré tout à s'allier avec des héros panaméricains, tels que Miranda, présent à Cuba dans le contexte de la pièce. Les deux chefs militaires partagent la volonté de s'affranchir des colons par la force armée. Mais cet affranchissement n'est pas vain : Dessalines veut inscrire son peuple dans la grande histoire de l'humanité, en donnant à son discours des teintes d'humanisme. Il ne s'agit pas d'oublier le passé, mais de trouver un équilibre dans l'appartenance à la race humaine, reniée par les esclavagistes.

C'est dans la poursuite de ces perspectives que nous nous sommes attardés sur l'art oratoire chez Victor Hugo, Aimé Césaire et Vincent Placolý en comparaison à trois tirades de personnages : Ruy Blas, Caliban et Dessalines. Nous avons analysé les tirades selon les étapes du discours oratoire. Ce travail a mis en exergue les différents niveaux de doléances : s'ils veulent tous trois obtenir réparation, leurs conclusions diffèrent. En effet, Ruy Blas ne peut s'affranchir de son maître ; Caliban y parvient mais par la force ; Dessalines est donc le seul à proposer une réflexion sur l'indépendance des colonies et le moyen d'y parvenir.

D'après l'analyse d'Anne Ubersfeld⁷²¹, le théâtre est un art en mouvement, qui s'actualise et s'adapte à son époque. Nous avons donc consacré une analyse aux didascalies de notre corpus, sous le prisme politique. Dans *La Tragédie du roi Christophe*, les indications mettent en scène un monarque, illuminé par des éléments de costume et cérémonieux dans son expression. Dans *Ruy Blas*, le personnage de Don César a attiré plus particulièrement notre attention, car nous avons constaté qu'au-delà des apparences comiques, ses vertus sont plus nobles que les celles de Don Salluste. Dans *Don Juan*, les didascalies autour de Lizadie et Sylvanise regorgent d'informations sur l'éducation des femmes aux Antilles dans les années quatre-vingt. Nous avons donc conclu que les didascalies sont bien politiques, car elles recadrent les œuvres dans leur contexte politique et social.

Afin de répondre à la question du héros comme miroir de l'auteur, nous avons analysé en dernier lieu un discours de Victor Hugo, d'Aimé Césaire et de Vincent Placolý. Dans son intervention lyrique à l'Assemblée Nationale le 1er Mars 1871 au sujet de l'Alsace et de la Lorraine, Victor Hugo conclut en formant un espoir, celui des « Etats-Unis d'Europe ». Tout comme *Ruy Blas* porte le message d'une paix entre les classes sociales, Hugo suggère - osons le dire ! - une union européenne. Lors de l'état des lieux de la Martinique analysé par Aimé Césaire lors de la 2^e séance du 9 novembre 1968, il propose la régionalisation du département. Il espère que cette décision offrira à l'île davantage d'autonomie. En décembre 2015 est créée la Collectivité Territoriale de Martinique à partir de la fusion de la région et du département martiniquais dans le but recherché par Césaire. Néanmoins, les actions de l'assemblée ne sont pas exemptes de critiques. Pour Vincent Placolý, nous avons choisi l'article « Sunny day, isn't it ? » qui raconte le séjour de l'auteur à la Dominique, pour les cérémonies de l'Indépendance de l'île. Par petites touches subtiles, tel un peintre, Placolý parvient à nous expliquer les événements qui ont permis à l'île d'obtenir l'indépendance. Il clôt sur un constat amer : les Martiniquais ne sont toujours pas prêts à s'engager dans la lutte.

⁷²¹Deuxième partie ; chapitre 3 : le héros, un miroir de l'auteur ; B. 2 : Les didascalies

La fonction du poète telle que définie par Arthur Rimbaud est tyrannique : puisque le créateur impose une vision universelle, il tient un discours teinté d'absolutisme. Cette volonté s'inscrit dans la création de personnages tyranniques, que sont Christophe et Dessalines. En effet, leur autorité se transforme en autoritarisme lorsque tous les ennemis des chefs sont écartés de la vie publique ou tués. De plus, les autres personnages les craignent, et sentent bien que la liberté d'expression est bafouée. L'objectif des monarques étant l'autonomie, ils sont plus exigeants avec le petit peuple qu'ils mettent rapidement au travail, au point d'être comparés aux anciens maîtres esclavagistes.

La poésie elle-même est mise à contribution dans l'exercice de ce pouvoir absolu. En effet, Chanlatte qui glorifie le rhum et Coquille qui remplit son art des propos qu'on lui impose, offrent à Christophe et Dessalines la réalisation d'un patrimoine national. Néanmoins, le poète dessalinien refuse l'aliénation, mettant ainsi en échec le pouvoir de l'empereur. Elle sert d'excuse pour affirmer son pouvoir chez Don Juan et Prospero. En effet, ils asseyent leur autorité sur l'entourage par le langage. Aussi condamnables que soient leurs actions, elles sont justifiées à chaque fois, et l'interlocuteur ne peut répliquer.

Nos trois auteurs ont utilisé ce langage tyrannique – et non la tyrannie par le langage – pour affirmer leurs idéaux. C'est ce que l'analyse de « La mort du Duc de Berry », poème de Victor Hugo, l'article « Panorama » d'Aimé Césaire et la « Lettre à Aimé Césaire de Vincent Placolty nous ont permis de démontrer. Néanmoins, l'objectif de ce langage absolu diffère selon les auteurs : Victor Hugo, dans ses jeunes années, est royaliste et pleure un membre de la lignée des Bourbons ; Aimé Césaire, après l'état des lieux post-esclavagistes de la Martinique, se revendique comme citoyen français pour argumenter sa demande de départementalisation ; enfin, Placolty veut raviver la flamme révolutionnaire du député dans le but de ne pas accueillir Senghor en Martinique, car il accuse le président sénégalais d'être un tyran politique. Les trois auteurs ont donc été confrontés à une problématique circulaire : sans affirmation des idéaux, quitte à exercer une forme de tyrannie, la cité ne peut progresser.

La notion de circularité est présente à plusieurs niveaux.

Notre analyse sur les didascalies a ouvert la réflexion sur les didascalies, et plus particulièrement sur la circulation des personnages. Le premier constat a été que cinq œuvres de notre corpus – *Hernani* faisant exception – mettent en scène des personnages enfermés. La prison commune aux œuvres antillaises est celle de l'île ; dans *Ruy Blas*, c'est le palais de Madrid où aucune scène n'est jouée en extérieur.

Bénédicte André nous a éclairé par la notion d'îlément : elle offre une analyse sur l'importance de l'appréciation de l'autre. Les lieux et les déplacements expriment alors la lutte des personnages des œuvres contre une culture dominante dans l'ensemble de notre corpus. Les lieux sont alors personnifiés, car ils incarnent l'affranchissement des anciens dominés. Le retour au point de départ est à la fois géographique, mais dans *Ruy Blas*, il est psychologique : le héros dramatique revient littéralement à lui à la fin de l'œuvre.

Interroger l'espace inclut les notions de centre et de périphérie. Nos œuvres mettent en déroute ces appréciations, car elles ne présentent pas forcément un centre géographique, comme dans *Ruy Blas*. En outre, les périphéries font partie intégrante du schéma actantiel, car elles représentent des adjuvants et des opposants : dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, elles sont tour à tour les lieux de la culture dominante ou de la rébellion ; dans *Hernani*, les montagnes de Saragosse offrent une émancipation au héros, faisant de cette périphérie un adjuvant. Le décentrement est donc essentiel pour l'affirmation des personnages dominés, au point d'être un des principes de la construction dramaturgique de nos œuvres.

Les documents vidéo de *Hernani* de Victor Hugo et de *Une tempête* d'Aimé Césaire a prolongé l'analyse de la mise en scène. L'éclairage, la musique, les décors et les costumes ont la même fonction dans les deux créations : ils accentuent la circularité des œuvres. La musique est tourbillonnante dans les deux pièces ; les personnages sont disposés en cercle dans les moments cruciaux des œuvres ; l'espace scénique lui-même est construit sur des demi-cercles dans les deux pièces ; enfin, la cape, vêtement circulaire par les mouvements, est portée à la fois par *Hernani* pour se

dissimuler, et par Prospero pour rappeler les pouvoirs et le savoir dont il dispose.

Cette circularité des œuvres trouve son essor dans les discours, qui deviennent hélicoïdaux. Cette spirale ascendante est née de la volonté des auteurs d'éveiller les consciences, mais il fallait étudier son efficacité. Partant des théories d'Antonin Artaud, les propos de nos œuvres atteignent une verticalité. La poésie des pièces du corpus appelle à communion spirituelle avec le divin : par exemple, la formule de Caliban à la scène 2 de l'acte I part des sifflantes terrestres, liées au serpent, pour invoquer sa mère par les toniques « t ». Les oxymores chez nos trois auteurs créent un discours mystique, selon l'analyse d'Artaud, car certaines demeurent obscures tant elles semblent détachées du discours. Les expressions présentes dans nos œuvres percutent le public, ce qui permet au discours hélicoïdal de percuter le public qui peut se référer à un système de représentations connu.

Les chants sont très présents dans notre corpus, à commencer par celui des personnages conteurs. Hugonin, qui semblait être le bouffon du roi, incarne le Baron Samedi au troisième acte, qu'il présente par un chant. Défilée utilise l'art musical pour créer des paraboles. Enfin, dans Une tempête, le chant de Caliban à Shango varie selon l'intrigue : d'un gospel, le chant est celui de la libération à la fin de la pièce.

Les chants populaires appartiennent au patrimoine régional. Dans notre corpus, on a distingué deux types de chants : ceux du travail, qui rappellent le gospel américain, et ceux de Défilée et de Madame Christophe, oraisons funèbres et oracles. L'âme peut monter vers le divin grâce à ces prières, en oubliant les attachements terrestres. L'élévation est donc à la fois spirituelle et horizontale, car le public reconnaît les accents de ses traditions.

Certains chants sont signalés dans les didascalies. Dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance* et dans *Hernani*, il s'agit de fêtes menées en-dehors de la scène ; ce sont des chants que l'on entend au loin. Mais Coquille, dans l'œuvre placolienne, ne peut plus chanter car il perd la raison. La musique prend donc le pas sur un langage inaudible pour le public. Dans *Don Juan*, la musique diffusée à la radio permet de rappeler le niveau social des personnages. D'après ces constats, la musique fait partie de l'intrigue car elle noue l'intrigue avant le dénouement.

Face au tragique, les personnages sont en recherche de sacré. Ils se reconnectent avant tout dans la nature. C'est d'abord là qu'ils trouvent refuge face au pouvoir dominant, comme Hernani et Caliban. C'est aussi le lieu où ils revendiquent leur enracinement et, *de facto*, leur identité, comme Ruy Blas, Ariel et Christophe.

Mais la nature est aussi le lieu d'un pouvoir cosmologique. Or, d'après René Ménil, le merveilleux est significatif d'une métamorphose. Quand Ariel aspire à se transformer en arbre, le lien entre la nature et le merveilleux selon Ménil est établi. L'Homme sombre de *Don Juan* est un personnage merveilleux, par sa qualification de « dorlis ». Il vient au secours de Don Juan car il offre la possibilité de se repentir, ce qu'il fait. Quant à Ruy Blas et Hernani, ils sont tous deux confrontés à leurs propres démons, sous le masque de Don Salluste et de Don Ruy Gomez, qui les condamnent. Ils appartiennent au registre merveilleux par l'ombre qui les entoure, et les comparaisons au diable qui les définissent.

Le merveilleux est aussi présent à travers le vaudou. Dans *Une tempête*, Eshu et Caliban font écho à cette religion, car l'un est une divinité vaudou, et l'autre met en place un rituel autour de sa mère au premier acte, qui s'accomplit à la fin de la pièce. Aimé Césaire et Vincent Placolý ont inséré des références au chant yanvalou, chant de guerre auquel Dessalines participe, qui se trouve discrédité par Hugonin dans *La Tragédie du roi Christophe*. Néanmoins, le roi d'Haïti revient à cette tradition au moment de sa mort, ancrant le personnage dans ses traditions ancestrales, et lui permettant d'être pleinement au monde. Quant à Ariel, il peut s'envoler littéralement grâce aux pouvoirs de Caliban. Enfin, Coquille, en perdant la raison, revient à son essence naturelle, grâce à l'invocation aux éléments naturels et aux animaux symboliques.

Par ces procédés, le propos du discours a gagné une élévation. Nous sommes sensibles à ces échos spirituels, car ils résonnent profondément en nous. Ainsi, le discours hélicoïdal participe à la *vox populi*, par une création d'allers-retours entre le *pathos* du public et les passions des personnages.

Tous ces éléments d'analyse apportent une réponse à notre problématique de départ : les auteurs sont parvenus à mettre en scène une *gnomê* qu'ils diffusent au peuple par les procédés dramatiques que nous avons

étudiés. Néanmoins, l'histoire de France, à travers l'œuvre de Victor Hugo, prouve que les idées prennent du temps à se concrétiser. Les jeunes régions que sont les Antilles ont besoin de travailler encore dans l'affirmation de leur existence au monde, en puisant leurs forces à la source de poètes et d'hommes politiques comme Aimé Césaire et Vincent Placolý. Ils ont su faire entendre une voix du peuple ancrée dans une donnée historique ; il faudrait maintenant que l'on soit capable de réactualiser leurs pensées pour s'affranchir du passé colonialiste ou de toute forme de domination encore existante.

Évidemment qu'une thèse comme celle-ci n'exploite pas toutes les facettes des œuvres et des auteurs. Nous avons sélectionné des éléments qui nous donnaient des clés de compréhension afin de répondre à notre questionnement initial. En prolongement de ce travail, nous souhaiterions publier les profils des œuvres antillaises du corpus, afin de participer au combat qui consiste à considérer la littérature ultramarine comme faisant partie du patrimoine français, et de prouver qu'elle a toute sa place dans les programmes de l'Education Nationale, notamment aux Epreuves Anticipées de Français en classe de première. Ensuite, nous aimerions continuer le travail de recherches sur Vincent Placolý, en intégrant toute l'œuvre de l'auteur. Si bien des aspects ont été analysés dans notre thèse, nous n'avons pas questionné les dimensions narratives et très peu étudié la poésie des textes. De plus, Vincent Placolý est l'auteur qui nous a le plus marqué dans ce travail de recherches, car son talent est sous-estimé, alors qu'il a créé des œuvres, selon nous, d'une beauté formidable.

Nous ne pouvons ignorer aujourd'hui les injustices qui touchent encore les Noirs, comme aux Etats-Unis avec la mort de Georges Floyd, ou les bavures policières en France. La démolition des statues glorifiant le passé esclavagiste en Martinique a également marqué l'actualité récente. Nous espérons que cette recherche peut éclairer, comme un point de lumière d'espoir, les chemins de nos citoyens multi-ethniques. Lorsque le professeur d'université Alain Mabanckou a été invité sur le plateau de *Quotidien* le 1^{er} septembre 2020 pour présenter son livre *Rumeurs d'Amérique*, il rappelle que « La couleur noire est une de celles qui a sauvé ce pays. Quand on avait besoin, quand on était occupé dans ce pays, on a fait appel à ceux qu'on réduit aujourd'hui au rang des singes, etc. [...] J'enseigne en français, j'enseigne

aussi bien Victor Hugo que Césaire... » Face à un grand intellectuel qui tient un tel discours, nous constatons que notre travail de recherche s'inscrit effectivement dans cette actualité brûlante, mais que la route pour la reconnaissance du peuple français dans sa globalité, celui de l'hexagone, des Outremers et issu de l'indépendance des colonies maghrébines, est encore longue.

INDEX

- ARTAUD
Antonin, 171, 360, 361, 367, 385, 399
- BARRIENTOS, 58
- BARTHES
Roland, 327, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 416, 417
- BENEDICTE
André, 310, 315
- BERETTA, 263
- BERTINER
Anne-Sophie, 330, 340, 347
- BIET
Christian, 338, 339, 344
- BILON
Marcel, 224, 225
- CALOC
René, 373
- CARON, 85
- CESAIRE
Suzanne, 5, 403, 406
- CESAIRE
Aimé, 29, 31, 32, 33, 37, 38, 47, 52, 65, 66, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 101, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 141, 144, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 171, 174, 175, 176, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 205, 208, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 262, 263, 265, 266, 268, 271, 278, 280, 281, 285, 289, 290, 291, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 304, 306, 307, 308, 309, 311, 317, 319, 324, 349, 351, 356, 358, 361, 365, 379, 391, 395, 397
- CHALI
Jean-Georges, 95, 97, 127, 130, 327, 328, 329, 330, 332, 340, 347
- COMEDIE FRANÇAISE, 351
- CONFIANT
Raphaël, 92, 117
- DE LEPINE
Edouard, 253, 255, 258, 280, 281, 307
- DENIS
Hervé, 146, 328, 342, 349, 350, 351, 354
- DIAGNE
Khady Fall, 124, 128
- FANON
Frantz, 153, 288
- GLEYES
Chantal, 217
- GLISSANT
Edouard, 21, 123, 126, 167, 331, 373
- HENRY-VALMORE
Simonne, 93
- HOFFMANN
Jean-François, 106
- HUGO
Victor, 29, 31, 32, 43, 45, 47, 52, 53, 55, 57, 58, 62, 82, 83, 84, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 116, 119, 120, 136, 137, 138, 141, 144, 146, 147, 149, 150, 152, 155, 156, 171, 191, 192, 193, 205, 211, 213, 215, 216, 220, 224, 233, 235, 236, 242, 251, 258, 259, 260, 261, 268, 271, 272, 274, 275, 278, 279, 280, 284, 294, 296, 297, 301, 304, 306, 313, 315, 317, 320, 321, 351, 355, 357, 358, 361, 364, 365, 377, 385, 386, 399
- HUGO
Victor, 5, 6, 7, 9, 16, 17, 18, 22, 25, 30, 47, 101, 104, 105, 107, 121, 124, 129, 130, 157, 158, 161, 162, 168, 330, 334, 335, 336, 349, 351, 352, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 433
- KESTELOOT
LiLyan, 307
- KIRSCH
Arthur, 53
- LANZA
Diego, 286
- LE PORS

Sandrine, 343
 LEHMANN
 Hans-Thies, 326
 LEINER
 Jacqueline, 397
 LITTRE
 Le, 39, 40, 117, 359
 LONGUENESSE, 343
 LOUIS PATRICE, 115, 117
 LOUISE
 René, 122, 156, 157, 158, 162, 165, 169,
 406
 LOUIS-NAPOLEON, 119
 LUTHER
 Martin-Luther King, 150, 200, 201
 MARAGNES
 Daniel, 112
 MASSIN
 Jean, 67, 71, 72, 73
 MENIL
 René, 391, 396, 398
 MOLINA
 Tirso de, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 80, 145,
 155
 OUAKNINE
 Serge, 389
 PLACOLY, 29, 31, 32, 38, 40, 42, 47, 52,
 53, 55, 57, 58, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
 71, 72, 73, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 93, 94,
 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 110, 112,
 113, 116, 120, 138, 141, 144, 145, 147,
 149, 151, 154, 155, 156, 171, 178, 179,
 182, 199, 206, 221, 230, 231, 232, 233,
 235, 244, 250, 251, 262, 263, 265, 267,
 268, 271, 276, 278, 281, 282, 283, 288,
 289, 294, 299, 301, 304, 306, 307, 315,
 316, 319, 361, 369, 377, 382, 388, 393,
 399
 PLACOLY
 Vincent, 39, 40, 41, 42, 50, 51, 52, 56,
 57, 58, 59, 60, 61, 64, 67, 68, 69, 70,
 71, 73, 79, 80, 81, 82, 93, 97, 98, 99,
 113, 114, 140, 142, 144, 145, 148,
 151, 155, 156, 174, 177, 178, 179,
 187, 190, 199, 206, 221, 230, 231,
 232, 235, 236, 242, 243, 245, 262,
 264, 265, 266, 267, 276, 277, 282,
 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293,
 294, 299, 300, 301, 308, 316, 323,
 362, 367, 368, 369, 374, 377, 381,
 382, 383, 384, 388, 392, 397, 398
 RIEGEL
 Pellat Rioul, 364
 ROSTAND
 Edmond, 53, 62, 64, 65
 ROUSSET
 Jean Rousset, 73
 SAUSSURE
 Ferdinand de, 32
 SCHAEFFER
 Gérald, 284
 SEGUIN-CADICHE
 Daniel, 57
 SHAKESPEARE
 William, 53, 54, 55, 57, 58, 66, 74, 75,
 76, 77, 138, 175, 186, 188, 200, 202,
 208, 215, 216, 224, 242, 291, 307,
 308, 311, 353
 SOURIEAU
 Marie-Agnès, 96
 TOUMSON
 Roger, 93
 TROYES
 Chrétien de, 223
 UBERSFELD
 Anne, 272
 VAN TIEGHEM
 Philippe, 67
 VIALA
 Alain, 146

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

CESAIRE Aimé

La Tragédie du roi Christophe, 1963, éditions Présence africaine, édition revue par l'auteur, 1970, 153 p. ISBN 2-7087-0130-4

Une tempête, éditions du Seuil, 1969, 92 p.

HUGO Victor

Hernani, 1830, collection Petits classiques, éditions Larousse, 2006, 222 p

Ruy Blas, 1838, éditions Gallimard, collection Folio théâtre, 1997, 283 p

PLACOLY Vincent

Don Juan, comédie en 3 actes, éditions Hatier Martinique, 1984, 58 p.

Dessalines ou la passion de l'indépendance, ediciones Casa de Las Americas, 1983, présente édition L'Autre mer, 88 p.

THEATRE

CESAIRE Aimé, *Trajédi Rwa Kristof*, Une traduction en créole de « La Tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire », par ETIENNE Rudolf, CARAÏBEDITONS 2010, 125 p.

CESAIRE Aimé, *Une saison au Congo*, éditions du Seuil, collection Points, 133p.

DE MOLINA Tirso, *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*, in *Don Juan, textes réunis et présentés*, Jean Massin, éditions complexes, 1993, 415 p.

HUGO Victor, *Cromwell*, 1827, édition GF Flammarion, 1968, 500 p.

ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, 1897, collection Folio classique, éditions Gallimard, 1993, édition présentée, établie et annotée par Patrick Besnier, 1999 pour la présente édition, 464 p.

SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes, Tragicomédies / Poésies*, édition bilingue, éditions Robert Laffont, 2002, 1157 p.

SHAKESPEARE William, *Jules César, Œuvres complètes, Tragédies 1*, édition bilingue, éditions Robert Laffont, 1995, 1104 p.

POESIE

CESAIRE Aimé, *La poésie*, éditions du Seuil, 546 p.

CESAIRE Aimé, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*, édition critique, coordinateur : Albert James Arnold, CNRS éditions/ Présence Africaines éditions, 2013, 1805 p.

HUGO Victor, *Cahier de vers français*, 1815-1816 in Victor Hugo, *Œuvres poétiques Tome 1*, éditions Gallimard, collection La Pléiade, 1651 p., 171^e volume

HUGO Victor, *Napoléon le Petit*, 1852, in Victor Hugo, *Œuvres poétiques Tome 2*, éditions Gallimard, collection La Pléiade, 1796p., 195^e volume

HUGO Victor, *La Légende des siècles*, 1891, éditions Gallimard, 1950, 1091 p.

HUGO Victor, *Odes et Ballades / Les Orientales*, éditions GF Flammarion, 443 p.

ROMANS

DE TROYES Chrétien, *Le Chevalier de la Charrette*, éditions Honoré Champion Éditeur, Paris, 1997, 240 p.

HUGO Victor, *Bug-Jargal*, 1826, Édition de Roger Borderie, Collection Folio Classique éditions Gallimard, 1970 pour la préface et le dossier ; 2017, pour les révisions et la présente édition, 266 p.

PLACOLY Vincent, *Frères Volcans – Chronique de l'abolition de l'esclavage*, éditions La Brèche, novembre 1983, Montreuil, 126p.

PLACOLY Vincent, *La Vie et la Mort de Marcel Gonstran*, éditions Denoël 1071, éditions Passage(s) 2006, 147 p.

ETUDES SUR LE THEATRE

1. Ouvrages

ALLEN-PAISANT Jason, *Théâtre dialectique postcolonial : Aimé Césaire et Derek Walcott*, Comité de direction : BIET Christian, NAUGRETTE Florence et SARRAZAC Jean-Pierre, Editions Classiques Garnier, Paris, 2017, 267 p.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, collection folio essais, Gallimard, 1964, 251 p.

BAILEY Marianne Wichmann, *The ritual theater of Aimé Césaire – Mythic structures of the dramatic imagination*, collection études littéraires françaises, éditions Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992, 255 p.

BARRIENTOS José-Luis Garcia, *Comment analyser une pièce de théâtre, éléments de dramaturgie*, Traduction de Christophe Herzog, collection Théorie de la littérature, éditions Classiques Garnier, 2017, 274 p.

BERETTA Alain, *Le tragique*, collection réseau genres/registres, édition ellipses, Paris, 2000, 112 p.

BERTINER Anne-Sophie, *La Théâtralité dans le Conte Antillais*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, année universitaire 2002-2003, sous la direction de CHALI Jean-Georges, Laboratoire du CERALEC, Université des Antilles et de la Guyane, 126 p.

BIET Christian, *La tragédie*, éditions Armand Colin, collection Cursus Lettres, 1997, 187 p.

BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Collection Folio essais, éditions Gallimard, 2006, 1050 p.

BILON Marcelle, *étude sur Hernani*, « Épreuve de français premières L/ES/S/STT », collection Résonances, éditions Ellipses, 1996, 94 p.

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1999, 1025 p.

CANDIARD Céline, *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France d'Ancien Régime*, avec une préface de Gilles Declercq, éditions Honoré Champion, Paris, 2017, 517 p.

CHALAYE Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Editions théâtrales, Paris, 2004, 141 p.

CHEYMOL Marc et OLLE-LAPRUNE Philippe (sous la direction de) *Aimé Césaire à l'œuvre*, collection Agence universitaire de la Francophonie, éditions des archives contemporaines, Paris, 2010, 270 p.

COULETEL Nathalie, *Histoire des artistes noirs du spectacle français*, Editions L'Harmattan, 2012, 161 p.

CROW Brian with BANFIELD Chriss, *An introduction to post-colonial theatre*, Cambridge University Press, Glasgow, 1996, 186 p.

DIAGNE Khady Fall, *Le marronnage comme essai d'esthétique littéraire négro-africaine contemporaine : Senghor et Césaire ou la langue décolonisée*

DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien : un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, Editions L'Harmattan, 2015, 319 p.

FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, éditions Librairie DROZ SA, Genève, 1996, 385 p.

- FORESTIER Georges, *La Tragédie française, règles classiques, passions tragiques*, éditions Armand Colin, collection U, 2^e édition, 2016, 309 p.
- GALLERON Ioana (sous la direction de), *Théâtre et politique ; les alternatives de l'engagement*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2012, 288 p.
- GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, éditions Hetzel, 1859
- GENGEMBRE Gérard, *Le théâtre français au 19^e siècle*, éditions Armand Colin, Paris, 1999, 350 p.
- GILBERT Helen et TOMPKINS Joanne, *Post-colonial drama: theory, practice, politics*, Routledge, London, 1996, 344 p.
- HARRIS Rodney E., *L'humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire : Etude de trois tragédies*, Editions NAAMAN, Sherbrooke, Qué. CANADA, 1973, 170 p.
- HORDE Jean-Marie, *L'Artiste et le Populiste : Quel peuple pour quel théâtre ?* Collection Essais, éditions Les Solitaires intempestifs, 2017, 77 p.
- HOUYOUX Suzanne, *Quand Césaire écrit Lumumba parle – édition commentée de Une saison au Congo –* éditions L'Harmattan, 1993, 335 p.
- KIRSCH Arthur, *The Passions of Shakespeare's Tragic Heroes*, 1990, University of Virginia, 163 p.
- LANZA Diego, *Le Tyran et son public*, 1977, éditions L'antiquité au présent, Belin, 269 p.
- LAZZARIN-DOSSIN Muriel, *L'impasse du tragique : Pirandello, Valle-Inclan et le « nouveau théâtre »*, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2002, 319p.
- LEDDA Sylvain, *Des feux dans l'ombre – La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, éditions Honoré Champion, Paris, 2009, 673 p.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Editions l'Arche, février 2016, 307 p.
- LE PORS Sandrine, LONGUENESSE Pierre (études réunies par), « *Où est ce corps que j'entends ?* » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Collection Etudes littéraires *Corps et voix*, éditions Artois Presses Université 321 p.
- MASSIN Jean, *Don Juan, textes réunis et présentés*, éditions complexes, 1993, 415 p.
- MBOM Clément, *Le théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalisme humaine*, Editions Ferdinand Nathan, 1979, 176 p.
- NAMIAND Arlette, *Acteurs : des héros fragiles*, Editions Autrement revue, Paris, N°70, mais 1985, 250 p.
- OJO-ADE Femi, *Aime Césaire's african theater: of poets, prophets and politicians*, Africa

World Press, Inc., 2010, 362 p.

OWUSU-SARPONG Albert, *Le temps historique dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire*, éditions L'Harmattan, 2002, 270 p.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique suivi de Supplément au Théâtre politique*, éditions l'Arche, Paris, 1962-1972, 275 p.

ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, éditions Armand Colin, 1976, pour la présente édition, 2000, 255 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, collection Lettres Sup, éditions Belin, 1996, 237 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, éditions Belin, Paris, collection Belin Sup Lettres, 1996, 318 p.

UBERSFELD Anne, *Le drame romantique*, éditions Belin, Paris, collection Belin Sup Lettres, 1993, 192 p.

UBERSFELD Anne, *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, édition revue, éditions José Corti, collection Les Essais, 2001, 851 p.

ZARAGOZA Georges (textes réunis par), *Dramaturgies romantiques*, éditions Universitaires de Dijon, Publications de l'université de Bourgogne, Dijon, 1999, 317 p.

2. Articles

BOUELET Rémy Sylvestre, « « La Tragédie du roi Christophe » ou la conquête de la liberté » in *Espaces et dialectique du héros césairien*, éditions L'Harmattan, 1987, 219 p.

OUAKNINE Serge, « Le théâtre et l'invisible », in *Les Théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe, Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*, sous la direction de Alvina Ruprecht, collection univers théâtral, éditions L'Harmattan, 2003

PLACOLY Vincent, « Un portrait de Jean-Jacques DESSALINES », La Havane, Cuba, 12/14 Novembre 1991 En Busca de la revolucion Haitiana en su bicentenario, Casa de las Americas. Centro de Estudios del Caribe, in *Tranchées*, édition spéciale Vincent Placolý, Janvier 1993

SOURIEAU Marie-Agnès, « Dramaturgie et histoire : la construction de *Dessalines* de Vincent Placolý, in *L'Annuaire théâtral* n°28 : « Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles », revue québécoise d'études théâtrales, automne 2000

CRITIQUES

1. Ouvrages

ANDRE Jacques, *Parcours libidinal d'une œuvre : la vie et la mort de marcel gonstran de Vincent Placolý*, spécial 76

BARDOL Christian, Huguette Bellemare, Marlène Emmanuel-Emile, *Aimé Césaire, Plume Ebène – L'œuvre de Césaire à la portée de tous*, éditions Lafontaine, Case-Pilote, 2e trimestre 2009, 128 p.

BARTHES Roland, *Ecrits sur le théâtre*, textes réunis et présentées par Jean-Loup Rivière, collection Points, Editions Seuil, 2002 pour la présente édition

CALOC André, *Musique et chant des contes de la Caraïbe*, D.E.A. Caraïbe, Amérique latine, Université des Antilles et de la Guyane, 1992, 229 p.

CESAIRE Aimé, *Nègre je suis, nègre je resterai, entretiens avec Françoise Vergès*, Ed. Albin Michel « itinéraire du savoir », 2005, 149 p., ISBN 978-2-226-15878-9

CESAIRE Aimé, CESAIRE Suzanne et MENIL René, *Tropiques, 1941-1945*, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978

CHALI Jean-Georges, *Vincent Placolý, un créole américain*, ed. Desnel, collection Anamnésis, 2008, 255 p.

CHALI Jean-Georges et ARATHERON Axel (sous la responsabilité de), *Vincent Placolý : un écrivain de la décolonisation*, ed. Ibis Rouge, 2014

CONFIANT Raphaël, *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*, ed. Stock, 1993, 355p.

GLISSANT Edouard, *L'intention poétique, poétique II*, 1969, éditions Gallimard, 1997, 241p.

GLISSANT Edouard, *Traité du tout-monde, Poétique IV*, éditions Gallimard, 1997, 262 p.

HENANE René, *Aimé Césaire, le chant blessé – Biologie et poétique*, éditions Jean-Michel Place, 1999 Paris, 316 p.

HENANE René, « *Les armes miraculeuses* » d'Aimé Césaire, *une lecture critique*, éditions L'Harmattan, 2008, 352 p.

LAFORGUE Pierre, *Hugo, romantisme et révolution*, Presses universitaires Franc-Comtoises 2001, Diffusé par Les Belles Lettres, 272 p.

LAPOUSSINIERE Paul-Christian, *Au bout du petit matin... de NOX à LUX : L'épopée d'Aimé Césaire et de Victor Hugo*, éditions Panafrika, Silex/ Nouvelles du Sud

LAPOUSSINIERE Paul-Christian (Sous la direction de), *Aimé Césaire, Une pensée pour le XXIe siècle*, Actes du colloque en célébration du 90^e anniversaire d'Aimé Césaire, Centre césariens d'études et de recherches, 2003, 590 p.

LEINER Jacqueline, *Aimé Césaire, le terreau primordial*, in *études littéraires françaises n°56*, éditions Gunter Narr Verlag Tübingen, 1993, 172 p.

LOUIS Patrice, *Aimé Césaire Rencontre avec un nègre fondamental*, éditions arléa, octobre 2004, 71 p.

LOUISE René, *Manifeste du Marronisme moderne*, éditions LAFONTAINE, « Nouvelle édition », 2006, 95 p.

PLACOLY Vincent, *L'eau-de-mort-guildive*, éditions Denoël, collection Les Lettres Nouvelles, Paris, 1973, 228 p.

PLACOLY Vincent, *Une journée torride*, éditions La Brèche, 1991, 163 p.

SEGUIN-CADICHE Daniel, *Vincent Placoloy dramaturge*, travail d'études et de recherches de Maîtrise de Lettres Modernes, sous la direction du professeur Roger Toumson, Université Antilles-Guyane, 1992-1993

SCHAEFFER Gérald, *Arthur Rimbaud, Lettres du voyant*, (éditées et commentées par), éditions Librairie Droz, Genève, collection Textes littéraires français, 1975

THEBIA-MELSAN Annick, *Aimé Césaire, pour regarder le siècle en face*, (sous la direction de), éditions Maisonneuve et Larose, 2000, 157 p.

TOUMSON Roger et HENRY-VALMORE Simonne, *Aimé Césaire le nègre inconsolé*, biographie, éditions Vents des îles, Fort-de-France, et Syros, Paris, 1993, 286 p.

TSHITENGE LUBABU MUITUBILE K., *Césaire et nous, une rencontre entre l'Afrique et les Amériques au XXI^e siècle*, (textes réunis), éditions Cauris, 2004, 143 p.

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 CARIBEENNES, 1987, 381 p.

Vincent Placoloy – Itinéraire, le Centre départemental de documentation pédagogique de la Guadeloupe, Janvier 19-46-92-21-06

Commémoration du cinquantième anniversaire de Vincent Placoloy, Association Vincent Placoloy, c/o Daniel Seguin-Cadiche, Novembre 1997, 78 p. Articles

MARAGNES Daniel, « Une rencontre », in *Tranchées* numéro hors-série spécial Vincent Placoloy, janvier 1993

MENIL René, « Naissance de notre art », *Tropiques* n°1, avril 1941, in *Tropiques*, 1941-1945, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978

MENIL René, « Introduction au merveilleux », in *Tropiques* n° 3, Octobre 1941, Imprimerie du Courrier des Antilles, in *Tropiques*, Tome 1, éditions Jean-Michel Place, 1978

MENIL René, « Pour une lecture critique de *Tropiques* », octobre 1973, in *Tropiques*, 1941-1945, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978

PLACOLY Vincent, « La Maison dans laquelle nous avons choisi de vivre, in *Tranchées*,

numéro Hors-série Vincent Placolý, Janvier 1993

PLACOLY Vincent, « Sur une nouvelle de Jorge Luis Borges (ou comment la question de l'identité revient à résoudre le problème du temps de la littérature) » in *Tranchées, spécial Vincent Placolý*, hors-série de janvier 1993

PLACOLY Vincent, « Contre le misérabilisme en littérature », in *Révolution Socialiste* N°201, parue le 25/02/1978

PLACOLY Vincent, « Lettre à Aimé Césaire », le 14 février 1976, publiée dans la Revue Socialiste n°112, in *Tranchées*, numéro hors-série spécial Vincent Placolý, janvier 1993

Article « SARKOZY, la DROITE et CESAIRE », in *Révolution Socialiste* n° 965, supplément spécial Aimé Césaire, juin 2008

« Vincent Placolý, Lauréat du prix de la Casa de Las Americas », entretien du 6 octobre 1983, publié dans la Revue Socialiste n°106, *Tranchées*, numéro hors-série spécial Vincent Placolý, janvier 1993

OUVRAGES BIOGRAPHIQUES

FREMIN Marie, *Césaire en toutes lettres*, (coordonnée par), éditions L'Harmattan, 2013, 205 p., ISBN : 978-2-336-00909-4

M. à M. Ngal, *Aimé Césaire – un homme à la recherche d'une patrie*, Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar Abidjan, 1975, 328 p., ISBN : 2-7236-0086-6

GIRAULT Jacques et LECHERBONNIER Bernard (sous la direction de), *Aimé Césaire, un poète dans le siècle*, éditions L'Harmattan, collection Itinéraires et contacts de cultures, volume 35, Université Paris 13 Centre d'études littéraires francophones comparées, 142 p., 2006, ISBN : 2-7475-9876-4

MICHOT-CHEYMOL Françoise, *Je suis... Aimé Césaire*, éditions Jacques André éditeur, 2013, 89 p.

NIMROD, *Visite à Aimé Césaire suivi de Aimé Césaire, le poème d'une vie (essai)*, éditions Obsidiane, 2013, 75 p.

TEXTES POLITIQUES

1. Ouvrages

ALLIOT David, « *Le Communisme est à l'ordre du jour* » - *Aimé Césaire et le PCF*, éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2013, 382 p., ISBN : 978-2-36371-050-5

CESAIRE Aimé, *Toussaint Louverture : la Révolution française et le problème colonial*, 1960, ed. Présence africaine, 288 p.

CHALAYE Sylvie, *Race et théâtre : un impensé politique*, Collection Apprendre, éditions Actes Sud, 2020, 151 p.

CHRISTIN Olivier, *Vox populi, une histoire du vote avant le suffrage universel*, Collection Liber, Editions Seuil, Février 2014, 277 p.

DE LEPINE Edouard et HENANE René (série dirigée par), *Aimé Césaire, Écrits politiques 1935-1956*, 421p. ISBN 978-2-85893-979-4/ 1957-1971, 337 p. ISBN 978-2-85893-954-1/ 1972-1987, 542 p., ISBN 978-2-85893-955-8, éditions Jean-Michel Place, 2016

KESTELOOT Lylian, *Césaire et Senghor – Un pont sur l'Atlantique*, éditions L'Harmattan, 2006, 198 p., ISBN : 2-296-01000-8

METELLUS Jean, *Voix nègres, voix rebelles, voix fraternelles* Editions Le Temps des Cerises, 2007, 149 p.

MOUTOUSSAMY Ernest, *Aimé Césaire – Député à l'Assemblée nationale 1945-1993*, éditions L'Harmattan, 1993, 185 p., ISBN : 2-7384-2255-1

POISSON Jean-Frédéric, *La voix du peuple*, Groupe Elidia, Editions du rocher, 2020, 205 p.

POIZAT Michel, *Vox populi, vox dei, voix et pouvoir*, Editions Métailié, 2001, Cairn.info

WINOCK Michel, *Les voix de la liberté : les écrivains engagés au XIXe siècle*, Editions du Seuil, Janvier 2001, 675 p.

2. Articles et discours

CESAIRE Aimé, Article « Danger fasciste » in *Le Progressiste*, 14-21 février 1959

CESAIRE Aimé, « Nègreries : jeunesse noire et assimilation », sur www.cairn.info, publié dans *Les Temps modernes, Formalisme et littérature / Aimé Césaire, 1913-2013*, n° 676, mai 2013, éditions Gallimard

CESAIRE Suzanne, Suzanne Césaire, « Léo Frobenius et le problème des civilisations », *Tropiques* n°1, avril 1941, in *Tropiques, 1941-1945*, collection complète, rééditions Jean-Michel Place, 1978

« Lettre du Lieutenant de Vaisseau Bayle, chef du service d'information, au directeur de la revue *Tropiques*, Fort-de-France, le 10 mai 1943 », in *Tropiques*, Ed. Jean-Michel Place, 1978, « Documents annexes »

HUGO Victor, Discours du 15 septembre 1848 prononcée devant l'Assemblée Constituante :

<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/victor-hugo-15-septembre-1848>

HUGO Victor, « Discours sur l'Afrique », le 18 mai 1879 : dormirajamais.org/hugo/

HUGO Victor, Lettre du 28 décembre 1859, à Messieurs Prosper Elie, J. Paul Aîné et L. Audain,

de Paris : https://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_sur_John_Brown

KING Martin Luther, « I have a dream », discours du 28 août 1963, Washington District, <https://www.jeuneafrique.com/168911/politique/i-have-a-dream-le-texte-int-gral-en-fran-ais-du-discours-de-martin-luther-king/>

LOUIS-NAPOLEON, Louis-Napoléon, « Présentation de la Constitution du 14 janvier 1852 », <https://clio-texte.clionautes.org/1852-la-constitution-de-louis-napoleon-bonaparte.html>

PLACOLY Vincent, *Portrait d'un dictateur*, supplément à *Révolution Socialiste* n°44, édition du G.R.S., avril 1974, in *Tranchées* numéro hors-série spécial Vincent Placolý, janvier 1993

OUVRAGES HISTORIQUES

1. Histoire de la Martinique

BOSPHORE Roland, *Militants et militantismes communistes à la Martinique – 1920-1971*, Ibis Rouge éditions, Guyane, 2015, 601 p.

CHALI Jean-Georges, *Les contes créoles dans la zone Caraïbe (vers une approche ethno-pédagogique)*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de JOUANY Robert, 1990, Centre International d'études francophones, Paris Sorbonne IV, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 598 p.

DE LEPINE Edouard, *Dix semaines qui ébranlent la Martinique – 25 mars – 4 juin 1848*, éditions Servédit, éditions Maisonneuve et Larose, 1999, 230 p.

DE LEPINE Edouard, *Chalvet – février 1974 suivi de 102 documents pour servir à l'histoire des luttes ouvrières de janvier-février 1974 à la Martinique*, éditions Le teneur, 2014, 527 p.

HOFFMANN Jean-François, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, 1973, édition électronique, consultée sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/hoffmann_leon_francois/negre_romantique_livre/negre_romantique_livre.html

LEOTIN Marie-Hélène – *Habiter le monde – Martinique 1946-2006*, Ibis Rouge éditions, collection espace Outre-Mer, Guyane, 2008, 110 p.

NICOLAS Armand, *Histoire de la Martinique – de 1939 à 1971*, tome 3, éditions L'Harmattan, 1998, 309 p.

PLACIDE Louis-Georges, *Les émeutes de décembre 1959 en Martinique – un repère historique*, éditions L'Harmattan, Paris, 2009, 256 p.

2. Histoire de France

AMBROSI Christian, AMBROSI Arlette, GALLOUX Bernadette, *La France, de 1870 à nos jours*, éditions Armand Colin, Septième édition mise à jour, 2013 pour la présente impression, 504 p.

BACKOUCHE Isabelle, *La Monarchie Parlementaire 1815-1848 de Louis XVIII à Louis-Philippe*, éditions Pygmalion/ Gérard Watelet, Paris, 2000, collection Histoire politique de la France, 380 p.

CARON Jean-Claude, *La France de 1815 à 1848*, 3^e édition, éditions Armand Colin, collection Cursus histoire, 2013, 220 p.

CLEMENT Jean-Paul, (avec le concours de Daniel de Montplaisir), *Charles X, le dernier Bourbon*, éditions Perrin, Paris, 564 p.

GARRIGUES Jean, *La France de 1848 à 1870*, éditions Armand Colin, collection Cursus, 2002 pour la présente impression, 192 p.

LAUBOT M., *Nos grands Républicains du XIXe siècle*, éditions France-Empire Monde, Chaintreaux, 2012, 256 p.

ROBERT Hervé, *La monarchie de Juillet*, CNRS éditions, Paris, collection « Biblis », 2017 pour la présente édition, 204 p.

OUVRAGES SOCIOLOGIQUES

ANDRE Bénédicte, *Îléité, perspectives littéraires sur le vécu insulaire*, éditions Pétra, août 2016, 264 p.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, 1952, éditions du Seuil, 2011, 237 p.

GLEYSES Chantal, *La Femme coupable, Petite histoire de l'épouse adultère au XIXème siècle*, éditions Imago, 1994, 252 p.

PIERRE Emeline, *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post)colonial*, édition L'Harmattan, 2008, 190 p.

DICTIONNAIRES ET OUVRAGES LINGUISTIQUES

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, éditions Quadrigé – PUF, juin 2010, 634 p.

BLOCH Oscar et WARTBURG Walter von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 3^e édition, édition « Quadrigé », collection puf, 2008, Paris, 662 p.

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, réédition de 2005, éditions Payot & Rivages, 520 p.

GENOUVRIER Emile, DESIRAT Claude et HORDE Christian, *Dictionnaire des synonymes*, éditions Larousse, Paris, 1992, 741 p.

JEUGE-MAYNART Isabelle, HABOURY Frédéric et KAROUBI Line, *Le Petit Larousse Illustré*, 2010, 1808 p.

LITTRE Emile, *Le Littré : dictionnaire de la langue française en un volume*, PARIS : Le Grand livre du mois, 1839 p.

NOURRISIER François, BIASI Pierre-Marc de, *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, collection *Encyclopaedia Universalis*, éditions Albin Michel, 1997, 918 p.

REY-DEBOVE Josette (rédaction dirigée par), *Le Robert méthodique – dictionnaire méthodique du français actuel*, éditions Le Robert, Paris, 1996, 1533 p.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, éditions puf, 1994, 1109 p.

VAN GORP Hendrick, DELABATISTA Dirk, D'HULST Lieven, BAETENS Jan, BRIX Michel et CANVAT Karl, *Dictionnaire des termes littéraires*, éditions Champion classiques, collection références et dictionnaires, 2005, 533 p.

VAN TIEGHEM Philippe (sous la direction de), *Dictionnaire des littératures*, Tome premier, éditions Presses universitaires de France, 1968, 4349 p.

VIDEOS

COMEDIE FRANCAISE, *Ruy Blas* de Victor Hugo, 1972, mis en scène par Raymond Rouleau, avec les comédiens de la Comédie Française, INA 2018

COMEDIE FRANCAISE, *Hernani* de Victor Hugo, mis en scène par Robert Hossein, avec les comédiens de la Comédie Française, INA 2018

GRASSET Jean-Pierre, *La Tragédie du roi Christophe*, Mis en scène par DENIS Hervé, diffusé le 22 octobre 2020 par FOKAL, disponible sur : https://www.facebook.com/watch/live/?v=1766429230175058&ref=watch_permalink

KAMALUDDIN Nilu (mis en scène par), *A Tempest*, avec les étudiants en 2^e et 4^e semestre, présenté par le département des arts du théâtre de l'université de Hyderabad, mars 2014, Inde : <https://www.youtube.com/watch?v=RzYOnRde1pw&t=650s>

Annexes 1 : articles de Vincent Placolý

PORTRAIT D'UN DICTATEUR

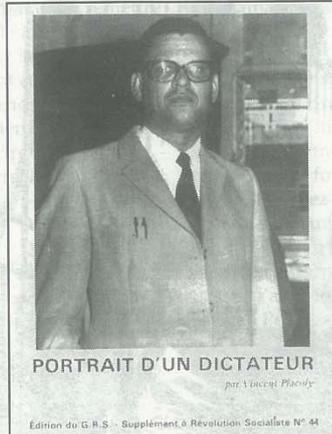
1. REALITE DE LA TERREUR

7 avril 1974. C'est le dimanche des Rameaux, le jour où, dans la mythologie chrétienne, le peuple se prépare à célébrer la mort et la résurrection de Jésus. Nous sommes dans l'après-midi, vers cinq heures, heure où la jeunesse va à ses rendez-vous, discuter de ses modes et écouter sa musique.

Le jeune André Pérault, qui habite Rivière-Pilote mais qui a de nombreuses connaissances dans le Nord et notamment au Marigot, gravit à bord de sa Vespa, la côte qui conduit du bourg à la Cité. Il ne se rend pas compte que deux hommes le surveillent, dissimulés dans leur voiture, une bâchée de la commune. Lorsqu'il redescendra, sur le coup des six heures et demie, ils seront cinq à l'arrêter, armés de chaînes et des bâtons, de coutelas et de poignards. L'épaule cassée, l'arcade sourcilière éclatée, la bouche ensanglantée, de nombreuses plaies au cuir chevelu, le jeune André Pérault aura encore la force de répondre à l'un de ses assaillants qui lui intimait l'ordre de courir sous la menace d'un bec-mère : "Non ! vous avez déjà commencé de me battre, continuez. Vous ne me faites pas peur". Le matin du même jour, il avait participé dans les rues du Marigot aux côtés du G.R.S. et du P.S. à la distribution d'un tract dénonçant les méthodes et les méfaits de Michel Renard, maire de la commune.

Dans la même après-midi du 7, un vieillard de Dominante, surnommé Boléro, était agressé

devant sa maison par la même bande à coups de plat de coutelas, d'injures et de coups de bâton. Pour quelle raison ? Pourquoi lui et pas un autre ? Qui sait si M. Renard ne couvre pas, sous l'apparence de ses intérêts politiques, de sombres histoires de famille, de terre ou de commerce, permettant ainsi à une minorité de séides inconditionnels de passer par-dessus la justice et les lois ?



PORTRAIT D'UN DICTATEUR

par Vincent Placolý

Édition du G.R.S. - Supplément à Révolution Socialiste N° 44

Ainsi le lundi 1er avril, un vieux pêcheur de la commune, Sonson Cochon, rentrant chez lui après sa journée de travail, est assailli en plein bourg, roué de coups et laissé pour mort, sous le prétexte, établi de façon préemptoire par Renard et ses "fidèles collaborateurs", que quiconque traverserait le bourg après 8 heures du soir serait suspect d'opposition au maire et traité par conséquent comme il se doit.

Le scénario ne change pas. A cinq contre un, (ce qui montre le courage des collaborateurs de Michel Renard) l'opposant ou présumé tel est assailli à n'importe quelle heure de la journée, (ce qui montre l'impunité du maire et de ses acolytes; mais ce qui montre aussi la terreur passive dans laquelle se trouve plongée la population du Marigot).

* Le pistolet et le fusil sont les armes du dernier recours, c'est-à-dire qu'elles sont de celles qu'on exhibe sans s'en servir en sachant bien qu'une balle tirée, meurtrière, déclencherait du coup une guerre civile qui ne toucherait pas seulement le Marigot mais aussi qui s'étendrait jusqu'aux derniers piliers de la réaction fasciste de la Martinique.

Michel Renard sait bien qu'à la gorillocratie

s'oppose la solidarité ouvrière et que le cycle infernal de la violence l'emporterait lui et ses hommes de main d'abord. Mais le bâton, le bec-mère, le coutelas, la chaîne et la baïonnette dissimulée dans un plan de bambou, sont les armes usuelles et quotidiennes de ceux qui sont chargés au Marigot de maintenir l'ordre de Renard.

Qui sont-ils ? Ils sont nommément connus au Marigot. Mais peut-être convient-il ici de tracer rapidement un portrait-robot de l'homme de main. Car ce sont eux que recrutera demain l'impérialisme dans sa forme militaire dans le but de pourchasser, d'intimider, de torturer et d'assassiner les militants révolutionnaires.

- Mirza Raoul, garde-champêtre
- Daniel Daniel, employé des Ponts et Chaussées
- Péraste Albert, camionneur
- Mimi Maurice, sans profession
- Fleurald André, chauffeur de la commune.

Ce sont les chefs. Les autres n'étant que de pauvres hères trompés par une misère qu'ils ont cru fuir en se jetant corps et âmes dans les bras de Renard.

Bandits du ventre et de la faim, du crédit et du mandat de fin de mois, ils seraient perdus pour l'humanité s'il n'y avait pas dans l'horizon de la chute de la municipalité actuelle, un avenir de justice et d'équité sociales donnant la terre à ceux qui la cultivent et la jouissance des biens à ceux qui les produisent.

Les autres sont plus roués, plus ancrés dans leurs convictions anti-prolétariennes. Leur fin correspondra à la chute de la féodalité économique et de l'arbitraire des lois. Ils sont les produits vicieux de la société actuelle. Associaux, ils se sont fait craindre dans la commune par leur caractère violent et brutal, niant toute forme de loi et de discipline. Leur absence totale de formation politique et syndicale les a fait passer d'un bord à l'autre de la conjoncture, sans conscience ni moralité, seulement guidés par leur volonté d'être les plus forts dans une société où l'oppression centenaire des békés a réduit la masse des travailleurs des campagnes à l'état de quasi mendicité.

Leur caractère foncièrement vénal enfin les a poussés du côté de l'argent qui, leur permettant de posséder, sans travail aucun et sans obéissance, à aucune discipline sociale; maison et mobilier, camions et entreprises, adjudications

de travaux effectués sur le territoire de la commune, magasins, bars, terrains, bétail, licences de taxi, etc... bref, tout ce qu'un maire peut échanger contre la servilité de quelques-uns de ses concitoyens.

✂ Ils représentent en fin de compte la lie de la population ouvrière, de celle qui reste toujours au fond du magma social, quand un ordre historique disparaît pour être remplacé par celui de l'équilibre social et de l'indépendance, fondé sur le travail réel des masses et la juste répartition des biens.

✂ Que se cache-t-il en réalité derrière leurs lunettes noires et leur uniforme kaki de commandeur, sinon les troubles sociaux, physiques et mentaux de la conscience prolétarienne? Des générations de travail sous-payé, de chômage endémique, d'insuffisance nutritive et hygiénique, d'efforts non récompensés, de terreur sociale et d'immaturité politique.

✂ Un jour, à Port-au-Prince (Haïti), je me suis heurté à un chien de tonton-macoute et, pendant un instant, j'ai vu briller dans ses yeux la folie meurtrière de ceux qui n'ont rien à perdre que leur statut de prolétaires échappés de la misère prolétarienne. La seule différence avec ceux du Marigot, c'est qu'à Port-au-Prince, le fusil qu'ils portent en bandoulière ou bien le pistolet qu'ils cachent sous leur veste, ils le portent légalement, sous le couvert de l'Etat Haïtien. Ils sont devenus le bras armé de la Terreur Légale.

Il existe aux Antilles un mythe de la bande-raidée. Ce mythe recouvre malheureusement une réalité bien précise. Autrefois, c'était les colons qui armaient leurs nègres contre les esclaves. Et, il n'y a pas longtemps encore, les békés, premiers employeurs de la société coloniale, rurale et arriérée dans ses structures semi-féodales, nourrissaient des bandes d'hommes perdus sans foi ni loi ni famille, contre les premiers représentants de la démocratie révolutionnaire aux Antilles. L'assassinat d'André Alikier en est un bien triste exemple.

✂ Aujourd'hui que la loi républicaine pousse ses tentacules dans les quartiers les plus reculés des communes les plus déshéritées de l'île, et où la fermeture des principales usines et distilleries rabaisse la classe ouvrière à la mendicité du travail, la commune devient le principal employeur, tant par le volume de son embauche

que par sa stabilité administrative. Elle est alors le lieu des conflits d'intérêts les plus élémentaires (la propriété de la terre, l'habitat et la subsistance, les soins et l'éducation); et, gérée des mains d'un maître-maire comme Renard, elle est source de richesse pour les uns et de misère pour les autres, d'honneurs ou de déchéances, de biens ou de malédictions.

Si Michel Renard, le maire, n'avait pas été assigné encore une fois devant la loi de son propre parti, peut-être nous aurait-on accusé de tromperie et d'affabulation. Mais les faits sont là: port d'armes, violence et voie de fait avec armes, outrages envers magistrats, dégradation de véhicules. Tels sont les termes exacts de l'acte d'accusation.

Une autre question qu'on pourrait se poser, c'est de savoir pourquoi Renard et pourquoi pas Petit (Ste-Marie)? Emile Maurice (St-Joseph)? Bally (Carbet)? Nérés (Marin)?

Le fait est que la réalité de l'autorité municipale est fréquemment la même dans toutes ces mairies réactionnaires; et le sombre cas de Petit (Ste-Marie) devra lui aussi un jour éclater aux yeux des masses.

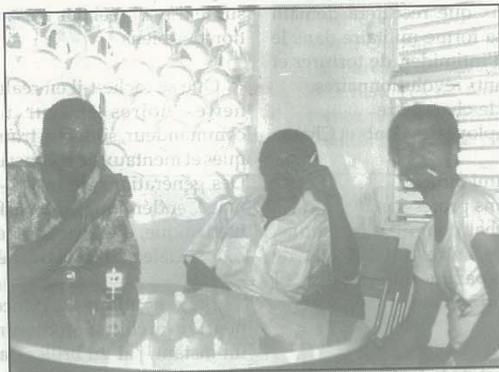
Seulement, jusqu'à aujourd'hui, c'est Renard qui ait jamais lancé ses hommes de main contre une distribution de tracts G.R.S. dans sa commune; c'est lui qui ait jamais jusqu'ici agressé physiquement nos militants.

C'est lui surtout qui, en dépit de toute décence politique, a pris le plus violemment parti contre le juste mouvement revendicatif de Février, lançant au sein de son Conseil Municipal et au Conseil Général de véritables appels au meurtre et à la sédition.

C'est lui qui a transformé sa mairie, durant ces mêmes événements, en base d'appui des békés du Nord, assassins du prolétariat.

C'est lui enfin qui, quelques semaines à peine après les jours tragiques de Février et au moment de la vacance provisoire des autorités suprêmes de l'Etat, apparaît comme le plus hargneux et le plus vindicatif des réactionnaires de ce pays.

Très fort dans la technique de la macouterie municipale, il est l'exemple type de la poussière qui sera balayée au moindre souffle de démocratie réelle dans ces pays.



✱ Voici deux types de coups dont Renard s'est rendu familier. En quelques vingt-cinq ans de règne absolu, il a pu améliorer sa technique, l'adapter pour ainsi dire aux circonstances de la vie politique martiniquaise. Son but; la main-mise totale sur la volonté de ses administrés.

Sa méthode: embrigader une partie non négligeable de la population rurale au moyen de sa dictature; et ce, sous la direction d'un petit noyau de durs et d'inconditionnels.

1er cas: l'intimidation. Le lundi qui suivi les dernières élections cantonales de 73, un adversaire (M. Louisor) passe en voiture dans la commune. Il est arrêté par une foule houleuse et menaçante. M. Louisor essaye de se défendre, à un contre mille. Aussitôt, le maire fait donner sa sirène qui, en plus de ses fonctions naturelles d'alerte à l'incendie, sert à rameuter les partisans, les appelant à descendre en toute hâte au bourg, armés et décidés à défendre la mairie en danger.

Scénario sinistre et éprouvant que Renard a dû puiser soit de l'enfer de la seconde guerre mondiale, soit de ses nuits d'épouvante.

Sous la plainte lancinante et funèbre de la sirène, l'adversaire est contraint de se terrer chez lui alors que le partisan pavane dans les rues et que le bourg est livré aux exactions de tous ordres, au va-et-vient incessant des cars de la commune bondés d'individus vindicatifs qu'on va chercher même jusqu'à Sainte-Marie,

la commune-sœur.

C'est dans ces atmosphères aussi que le poste d'essence situé à l'entrée du Marigot fut dynamité un beau soir, sans souci des risques d'incendie grave qui aurait pu ravager le bourg.

2e cas : recherche systématique de l'affrontement.

Il faut lire à ce sujet, le compte-rendu donné par France-Antilles (9/4) des incidents du Dimanche (7/4), pour se rendre compte de la distance qui sépare la vérité du mensonge.

D'abord, ce que France-Antilles ne dit pas, c'est que le tract était signé par de nombreuses organisations démocratiques, dont le Parti Socialiste qui participait avec nous à la distribution. Fait très important qui montre que l'affaire du Marigot dépasse le cadre de la commune et qu'il s'est agi en fait d'abord de la liberté d'expression et de la démocratie la plus élémentaire.

Dans l'article en question, Renard devient le "chef de l'édilité", et ses hommes de main, "ses plus proches collaborateurs". Étrange pouvoir des mots et de leur vérité historique, qui fait d'un gangster l'édile suprême, et de ses acolytes des fonctionnaires zélés. Voilà comment la matinée s'est réellement passée.

La veille au soir, Renard avertissait la population que des étrangers allaient venir semer le désordre dans la commune et porter atteinte à l'intégrité de son maire. Il leur demandait de se tenir prêts à toute éventualité.

Le dimanche précédent, quatre de nos militants avaient été obligés de se défendre physiquement contre les menaces armées des "collaborateurs" du maire; et ce, sous l'œil complaisant des gendarmes. Est-il besoin de préciser que les tracts de Renard se distribuent, eux, à l'aise, dans la commune et que l'individu n'ose même pas les signer. L'action préconisée par le G.R.S. pour le 7, de par la diversité politique des signataires du tract, pouvait constituer un danger réel pour la perpétuation de l'action répressive de Renard.

C'est bien ainsi que Renard l'avait conçu, lui qui au fur et à mesure que les militants démocratiques arrivaient dans la commune, détachait ses hommes de main, de plus en plus nombreux à l'entrée du bourg, dans l'intention manifeste

d'en venir aux mains.

Spectacle à la fois cocasse et dramatique. Les plus courageux de la population (les femmes et les enfants, qui manifestement avaient maté la classe) se massaient sur les hauteurs pour assister au règlement de comptes entre deux bandes qui, aussi manifestement, n'avaient pas l'intention de céder un pouce du terrain. Silence tendu sur au moins une heure de temps. Il est 10 h. On attend la fin de la messe. Aucun tract n'est encore distribué. Beaucoup de jeunes militants du G.R.S. et du P.S., légers flottements de la part des macoutes qui ce jour-là exceptionnellement n'étaient pas flanqués de leur chef et maître. Celui-ci retranché chez lui, observait le tout à la jumelle.

C'est alors que timidement quelques habitants du Marigot (des jeunes surtout) sont venus nous demander des exemplaires du tract. Réflexe sain à l'exigence élémentaire de la liberté d'expression.

C'est aussi que les provocations commencent de la part des féaux de Renard. Injures et menaces verbales d'abord, roulements d'yeux assassins suivis de provocations physiques et de menaces de plus en plus précises. Mais il était évident alors que la masse des gens du Marigot avait tourné de notre côté et que les loups de Renard étaient perdus devant une telle montre de force et de détermination. Car le clan des militants grossissait avec leur confiance. Coups de sirènes destinés à rameuter les renforts de Dominante, pressions physiques, menaces armées, hystérie meurtrière, rien n'y fit.

Tous les tracts ont été distribués à la sortie de la messe. Aucun militant n'a cédé ni à la peur, ni à la provocation.

Que les hommes de Renard aient été armés ? Oui ils l'étaient.

Qu'ils fussent décidés à plonger le Marigot dans le feu et le sang ? Oui ils l'étaient.

Première défaite massive de Renard.

2. LE CITOYEN RENARD

Quel intérêt y aurait-il à retracer la vie d'un homme qui, né des campagnes d'un bourg d'à peine 2000 habitants, prétend aujourd'hui, au-dessus des lois, mener sa commune par la terreur? Nous ne sommes pas des neuropsychiatres. Nous ne sommes pas non plus des experts en criminologie. Les témoins se taisent et les informateurs oublient de témoigner. C'est la preuve que le phénomène est encore dangereux, puisqu'il peut contraindre ses accusateurs au silence et freiner ainsi le cours de la justice.

Mais la justice actuelle, ne s'est-elle pas trop longtemps accommodée des silences de la vérité, ainsi que du bruit des armes de la terreur? A l'heure où nous allions mettre cet essai sous presse, il nous parvient la nouvelle d'un événement qui s'est passé dans l'après-midi du second tour des élections présidentielles, c'est-à-dire le dimanche 19 mai 1974 au Marigot.

Wilfrid Raymonde, 35 ans, ouvrière agricole, vit seule au quartier Plate-Forme. A un moment donné de l'après-midi, une bande d'individus, hommes de main manifestes et zélés de Renard, viennent jusque devant sa maison, la provoquer, l'injurier, lui promettant une mort aussi certaine qu'atroce.

Melle Wilfrid est connue au Marigot pour ses opinions politiques, différentes de celles de M. Michel Renard. Par un heureux hasard ce jour-là, son jeune frère (16 ans) se trouve chez elle. Devant les menaces de plus en plus pressantes des hommes de main du maire, il s'empare de boules de pétanques et se défend, lui et sa sœur. Il se défend bien car aujourd'hui, deux des hommes de Renard sont à l'hôpital, dont le dénommé Michal, dit Son-Son, qui n'eut aucun scrupule d'attaquer une femme seule chez elle. Tel est le courage des chiens!

Il va sans dire que la colère de Renard fut épouvantable. Rameutant à coups de sirène ses fidèles de Dominante, il ordonne à une cinquantaine d'hommes montés par la rage et l'esprit de vengeance, de détruire la maison de l'ouvrière. Portes, fenêtres, vitres, meubles, vaisselle, tout

est soumis à la furie destructrice de ceux pour qui la loi ne va pas plus loin que la volonté de leur maire.

C'est à se demander ce que faisaient à ce moment-là les représentants du président Poher. Peut-être étaient-ils déjà en train de fêter la victoire de Giscard d'Estaing. De ceci aussi, le gouvernement français devra rendre compte, ses représentants légaux et sa gendarmerie; ainsi que des coups et blessures portés au docteur Lise et sa femme le dimanche du premier tour.

Signalons ici avec vigueur que dans aucun pays du monde actuel, ce genre d'événement ne se serait passé qu'il n'eut défrayé la chronique, morale et judiciaire. A moins qu'il ne soit déjà établi dans ce pays que chacun a le droit de se faire justice soi-même. Dans ces circonstances, la responsabilité du gouvernement est énorme. Car il s'agit de savoir s'il continuera, et jusqu'où, de cautionner l'escalade de la violence légale. Mais le peuple sait par nature qui sont les chiens de garde de la violence aveugle.

L'exemple de la P.I.D.E. - (Police politique des dictatures de Salazar et Caetano, violemment prise à partie par les masses portugaises après le mouvement qui a renversé la dictature) - au Portugal vient à point d'heure. Tant pis pour ceux qui font semblant de ne pas voir ni de ne rien entendre. Le temps vient où se terrer chez soi ne sera plus d'aucun recours; car nous seront tous responsables du recours aux armes.

La résistible ascension du citoyen Renard ne nous intéresse que dans la mesure où elle est l'indice le plus révélateur d'un quart de siècle de notre histoire.

Quart de siècle qui vit l'ascension lente mais sûre de la petite bourgeoisie antillaise sur la scène politique, concurrentement avec le rejet du prolétariat de toute décision, ni économique, ni syndicale, ni politique.

★ L'ignorance des données véritables du marxisme, l'incapacité d'aucun parti durant ces quelques vingt-cinq ans à penser la question du nationalisme et de l'indépendance, la permanence du pouvoir économique des békés par-delà l'assimilation départementale, l'espèce de monopole établi par le gaullisme sur la vie économique, politique et sociale aussi bien qu'intellectuelle, tant en France que dans les Départe-

ments d'Outre-Mer, telles ont été les bases historiques de l'ascension politique d'un individu comme Michel Renard. Il est en quelque sorte le manifeste de notre pourriture sociale.

D'extraction paysanne et mulâtre, son horizon ne s'étend pas plus loin que les terres à békés. Ce sont les domaines de l'exploitation prolétarienne sans fard, de l'illégalité présomptueuse et de la violence brutale.

Terres de la misère proche de l'esclavage et du peu d'organisation syndicale car le dirigeant et le meneur y ont toujours été considérés comme des bêtes à abattre. Et on les a abattus; et on les abat; et on prétend les abattre aujourd'hui encore.

Le Marigot est une modeste commune de cette partie du Nord Atlantique longtemps réputée fief inconditionnel de la réaction. Là, contrairement au Sud, les contradictions de classes sont plus aiguës et plus irréconciliables à cause surtout de la faiblesse numérique et idéologique des couches moyennes. Dans ces régions ravagées par le chômage et axées essentiellement sur la culture de la banane et de l'ananas, le maire est d'abord l'homme des békés.

Si le phénomène prend au Marigot des proportions exceptionnelles, il n'est ni unique en son genre, ni particulier. Renard n'est pas le seul politicien qui, communiste en 1946, se retrouve aujourd'hui dans les rangs les plus convaincus de la réaction. Les remous de la départementalisation et les hésitations de la politique de la gauche aux Antilles, ainsi que les tendances autoritaires et anti-communistes de l'UDR, permirent à un certain nombre d'individus, vétérans plus vindicatifs et plus vénaux que les autres, d'asseoir leurs ambitions sur un poste de maire, de sénateur ou de député UDR.

Seize ans de gaullisme les autorisa non seulement à maintenir les masses dans un état de misère matérielle et morale constante, (sauf si elles acceptaient de venir manger au ratelier de la trahison de classe et de la cupidité), mais aussi de s'accommoder d'une conception despotique, individuelle et violente de l'Etat.

✳ Ils ont conçu l'organisation syndicale, la liberté d'expression politique, l'éducation, le progrès, comme des éléments dangereux, importés du "communisme international".

Aucune justice que directe. Aucune police que liée inconditionnellement aux intérêts du pouvoir en place. A ce sujet, nous aurions bien aimé connaître les liens exacts qui unissent Renard et les forces de gendarmerie du Nord. Car ceux-ci ont l'air de le craindre comme le diable. D'ailleurs, certains des hommes de main du maire ne sont-ils pas des repris de justice notoires ?

Et sur le personnage lui-même, que dire sinon qu'il existe des êtres manifestement prédestinés à la violence autoritaire et aveugle. Courageux quand la force est de leur côté, ils sont les instruments des forces obscures de l'histoire. Acteurs inconscients et malades des tragédies du colonialisme, ils agissent comme s'ils avaient vengeance à prendre sur l'univers. Alors, ils règnent en despotes sur les plus faibles, collectionnent les armes à feu, soignant leurs gardes du corps qu'ils choisissent par nature chez les rebuts de la société. Et ils se servent du nègre, de la classe opprimée comme de forces brutes.

3. LE PICKPOKET DE L'HISTOIRE

Cela doit cesser, on l'a compris. Quand une société produit avec une telle aisance, déchéances, pourritures et meurtres, il faut décider de la détruire. Il ne faut pas saisir, en effet, les pratiques de Renard comme l'exercice solitaire de la folie. Il convient mieux d'être attentif au risque que la gangrène du Marigot s'étende à toute l'île : le Marigot ne doit pas être le premier acte d'une autre tragédie. Le sang d'Hilmany n'est pas encore sec; et le cadavre de Marie-Louise pas encore tout à fait enterré. Le destin de l'île n'est ni la misère, ni la peur.

Ce qui se joue dépasse ainsi largement le petit bourg du Marigot. Des émules encore timides sont là, cachés, qui attendent que Renard trébuche ou gagne. S'il gagne, ils tireront leçon de sa victoire et de notre faiblesse. Et les masses populaires déjà victimes des exactions du capital devront subir davantage encore les brimades et l'arbitraire de politiciens à la cervelle d'oiseaux. La victoire de Renard serait donc nettement un recul pour les forces démocratiques de ce pays et

non point simplement pour le courant révolutionnaire. Pouvoir distribuer un tract, avoir le droit de prendre la parole, être en mesure d'exprimer librement les idées que l'on croit justes pour l'avenir de son pays, c'est cela qu'il faut sauvegarder à tout prix.

✱ Au delà d'une victoire de Renard, c'est un peu la nuit qui commence. Et devant cette nuit, il faut que nous dressions un rempart. Mais comment ? Ne pas capituler est le mot d'ordre juste. Le dire ne suffit pas. La bourgeoisie colonialiste a toujours l'art de bien tendre ses filets, et nous tromper dans nos méthodes et dans nos actes nous conduirait à nous y laisser prendre. Nous n'avons pas le droit de nous tromper.

L'histoire, écrivait Léon Trotsky, n'a trouvé d'autres manières d'avancer que d'opposer à la violence réactionnaire de la classe bourgeoise, la violence révolutionnaire de la classe progressiste. C'est que face aux attaques de la bourgeoisie, nous n'avons d'autres choix que la riposte de masse.

Entre la vie et la mort, les masses martiniquaises doivent choisir la vie. Mais une telle riposte ne s'improvise pas. Sa légitimité n'est pas la condition de son succès. Une telle riposte doit être organisée. Cela signifie d'abord qu'elle fixe clairement les objectifs de son action, ensuite qu'elle soit prise en charge conjointement par les forces démocratiques, le courant révolutionnaire, et les masses du Marigot. Ce ne seront pas les actions isolées, quelque courage qu'elles révèlent, qui mettront Renard face à la boue. Nous l'avons plusieurs fois affirmé: notre groupe est prêt à participer à la préparation et à l'organisation d'une telle riposte.

Que chacun donc réfléchisse et prenne ses responsabilités. L'Histoire juge parfois un recul comme une trahison. Si une telle riposte est bien notre tâche centrale, celle qui permet le plus clairement la victoire des masses et son éducation, elle n'est pas exclusive. La justice bourgeoise se pare du mirage de la libéralité. Nous savons qu'il en est rien.

Renard mille fois aurait mérité d'être jeté dans les geôles les plus sombres du droit commun, lui et quatre ou cinq de ses fidèles collaborateurs. Et pourtant, non seulement il court toujours, mais il se permet, physiquement et

moralement de tenir le haut du pavé du verbe et du comportement fasciste. Mais nous savons aussi que les contradictions de l'ordre bourgeois s'inscrivent aussi dans son appareil judiciaire. Il faut se servir de ses contradictions, même si la voie qu'elles ouvrent est étroite.

Il faut prendre la bourgeoisie à ses pièges, l'acculer à montrer, si elle ne cède pas, son vrai visage, et ainsi la déconsidérer aux yeux des masses. Dans la phase pré-insurrectionnelle de la révolution, l'Etat bourgeois s'arme d'abord de son bras séculier, la Justice au triste visage, ses flics malintentionnés qui encerclent aux aubes la demeure des militants, ses fouilles, ses perquisitions, ses accusations hâtives, ses procédures de flagrant délit.

Lorsque les militants commencent à prendre la justice bourgeoise trop au sérieux les gendarmes sont déjà devant la porte. Nous avons dit l'importance de l'affaire du Marigot. (En imposant avec les militants du PS une distribution massive de tracts au Marigot, nous avons ouvert la voie). Nous continuerons à la mesure de notre conviction, même si par l'abandon ou l'irrésolution des autres, nous nous retrouvons seuls.

Michel Renard n'est pas un réactionnaire plus convaincu que les autres; il est l'émanation de l'Etat qui n'est rien d'autre qu'un "pouvoir spécial de répression". C'est en ce sens que nos militants d'abord et les autres doivent comprendre le sens de la lutte entreprise contre la municipalité du Marigot. Elle est d'abord lutte contre la répression dans sa forme élémentaire, la terreur. En en ce sens, elle est lutte contre l'organisation actuelle de l'Etat français.

Ce n'est pas un hasard si dans tous les tracts signés par Renard et par l'UDR, l'argumentation consiste exclusivement à faire appel à la conscience des mères de famille contre les démons et les semeurs de désordre, les dérangeurs de la tranquillité publique.

C'est comme si Renard et l'UDR tentaient, à grand renfort d'invectives, de lancer contre la masse des travailleurs et des démocrates les dieux vengeurs de la Morale.

Mais qu'elle est donc cette Morale élevée sur l'exploitation éhontée des ouvriers agricoles et des ouvriers de la commune, sur le pouvoir

absolu des békés et le pouvoir qu'ils ont de lancer aux troussees de "leurs gens" les garde-mobiles assassins, sur les lâchetés de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie, sur la toute-puissance du préfet et l'impunité de la gendarmerie, sur la dissolution des mouvements d'extrême-gauche et la poursuite des militants révolutionnaires, sur l'obscurantisme de la pensée et le travestissement de la vérité, sinon la Morale bourgeoise, celle de la propriété privée des moyens de production et du rachat à vil prix de l'énergie physique et morale de la classe ouvrière?

Armés du mensonge légal et de la violence gouvernementale, ils sont la source des grands crimes de l'histoire impunis.

Conservateurs de la vieille société, ils sont des piliers des clans de la mort, escadrons meurtriers, juntas assassines, colonnes sans foi ni loi, détachements de désespérés qui essayent de subtiliser au prolétariat la possession de la Morale sociale. Ils sont, en quelque sorte, les pick-pockets criminels de l'Histoire.

Edition du Groupe Révolution Socialiste
Avril 1974

LETTRE A AIME CESAIRE

14.02.76 - R.S. N°112

Cher compatriote,

Mon premier mouvement m'a porté à écrire directement à Son Excellence le Président Léopold Sédar Senghor, de la République du Sénégal. Mais à la fin, une autocensure de bon aloi m'a retenu d'adresser la parole à celui dont le gouvernement couvrit l'assassinat de mon ami Omar Blondin Diop et qui vient aux Antilles représenter ces régimes réactionnaires africains avec lesquels je n'aurai pas de contacts.

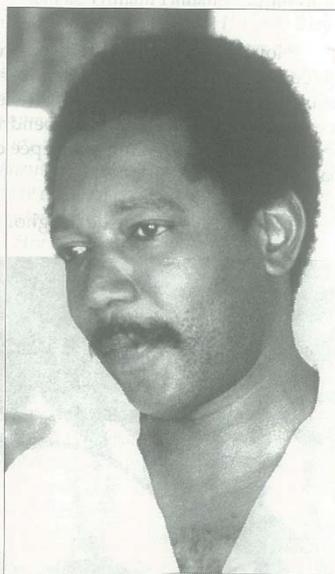
C'est donc à vous que je m'adresse, puisque vous l'entendrez; vous pour qui il me reste un dernier respect en tant qu'intellectuel et en tant qu'écrivain politique. Ne voyez là aucun vasselage. L'esprit se fait rare aujourd'hui. Jean-Paul Sartre, vous, quelques écrivains latino-américains comme Garcia Marquez demeurent encore, ceux avec qui nous aurions voulu pousser le dialogue plus loin, dans l'Histoire.

Mais puisque Senghor sera à votre table dans votre maison, demandez lui de ma part des nouvelles de Camara Laye, qui, après avoir produit au moins un chef-d'oeuvre universel vit, à Dakar, dans la pauvreté et dans la maladie. Tellement pauvre que ne

pouvant subvenir lui-même à ses frais de santé, un compte a été ouvert à son crédit, à Paris, par un groupe de sociétaires de l'Académie Française.

Des nouvelles aussi de Sidi Gueye, Thiemoko Camara, Pap N'Diave Blondi, militants révolutionnaires que je connus à Paris et dont je reste sans nouvelles.

Demandez lui quels monuments il dressa,



en sa nation aux martyrs de l'indépendance africaine.

A ce propos, permettez-moi de penser, compte tenu des qualités respectives de chaque oeuvre, qu'UNE SAISON AU CONGO eût été mieux venue, pour l'éducation des masses antillaises que la TRAGÉDIE. Demandez lui enfin par quel sophisme et dans la lignée de quelle philosophie noire il arrive à proclamer, devant les conseils de l'Europe "la nécessité d'une relecture africaine de Marx, d'Engels, de Lénine et de Mao", alors que, dans le même temps il interdit chez lui les oeuvres de ces géants de la Révolution.

Mais déjà je sens que mon style s'aigrit. Allons donc au fait, pour finir. En cette période où le bruit des armes retentit en Afrique, c'est avec impatience que nous attendons des nouvelles de nos frères combattants. Il est précisément décevant que le Président Senghor ait cru devoir venir ici couvrir les chants difficiles des révolutions africaines par le clinquant du cothurne et les tapages de la diplomatie.

★ Nous condamnons et refusons cette lignée que les thuriféraires de service, les fantassins de l'intelligence et les intellectuels à la courte mémoire veulent faire pendre au-dessus de nos têtes comme une épée de Damoclès.

Non ! La Négritude de Senghor n'a

conduit ni le Sénégal, ni l'Afrique dans la voie de l'indépendance et de la révolution. Au contraire, elle l'a fait passer sous la table des intérêts impérialistes, et sous la table du nationalisme des abandons et de la compromission.

Les chiens ne se sont pas tus, ils ne comptent pas devoir se taire. Mais la Révolution n'a qu'une seule voix. Rappelez à Senghor, en rappelant vos souvenirs, ces accents qui n'ont pas manqué de vous bouleverser en votre jeunesse commune. Lui les a oubliés.

★ La seule chose est que j'espère qu'en Haïti (pas celle des Duvalier, mais bien celle où la négraille pour la première fois se mit debout), lorsqu'on lui fera parcourir à cheval les routes des Dessalines et des Christophe, et s'il consent à prêter l'oreille aux rumeurs qui lui parviendront des sierras toutes proches (Cuba), il apprenne à connaître le sens des mots HONNEUR et RESPECT. Non point l'honneur du faste et de la représentation. Non point le respect servile que l'on doit aux despotes couronnés. Mais l'honneur et le respect que l'on doit au nègre dans son combat centenaire contre tous les représentants du féodalisme, du nationalisme-bourgeois, du racisme, de l'obscurantisme et des impérialismes.

Vincent PLACOLY



De droite à gauche, Aimé Cédaira, Daniel Maximin et Vincent Placolý.

CONTRE LE MISÉRABILISME EN LITTÉRATURE

25.02.78 - R.S. N° 201

"En art comme en littérature, doit pouvoir transparaître clairement la volonté révolutionnaire de chacun".

Comme il existe un misérabilisme en politique, il existe un même misérabilisme en littérature. Le misérabiliste est celui qui a honte de ses origines, celui qui méconnaît son histoire, minimise les capacités de son peuple, cache ses ancêtres, ferme ses enfants à la vie réelle, fuit les hommes de sa génération, remplit sa tête de livres, n'a pas dépassé le Siècle des LUMIERES, admire les autres en se dépréciant soi-même. Homme de béquilles, pas une seule jambe ne le soutient. Il sue dans les bibliothèques et présente à la vie le sourire crispé et candide de la jeune fille qui pour la première fois va au lit. Pour le misérabiliste, le passé est passé; l'avenir, d'autres s'en chargeront pour lui. Il n'a rien compris à la dialectique matérialiste. Il n'est pas vivant; où il passe, la mort est déjà passée.

En politique, voilà ce que dit le misérabiliste : *"n'oublions pas que nos ancêtres étaient des nègres esclaves, vendus par leurs propres frères du Sénégal à la Zambie. Ils ont pris tellement de fer, qu'ils en gardent encore quelque chose d'aigri et de soumis. Ils en sont devenus méfiants, peu enclins à la fraternité.. Même la langue que nous parlons, ce créole qui vient d'eux, n'est pas capable d'exprimer une idée abstraite.. C'est une langue rampante et veuve.. De toutes façons, avec le petit pays que nous avons, sans richesses et sans sous-sol, qu'est-ce que nous pouvons faire ? Nous ne produisons rien, nous sommes toujours à la traîne des autres. Regardez la bande à Baader, eux au moins ont des c...s. Mais nous, nous ne sommes bons qu'à nous fusiller les uns les autres. Comment voulez-vous qu'un parti sérieux, qu'un syndicat conséquent vive longtemps ? C'est normal, nous ne sommes bons à rien..."*

En littérature, voilà ce que dit le misérabiliste : *"Nous n'avons même pas été capables d'avoir une littérature à nous, tellement parasites que nous sommes par l'esprit étranger. Qu'est-ce que c'est que cette littérature antillaise ?*

Un fatras de c...s. Et d'ailleurs, comment bander le ressort de l'esprit avec une histoire si pauvre, avec des intellectuels si loin du peuple ? Le peuple antillais qui n'a jamais rien fait, qui s'est même laissé déposséder de son propre langage, qu'est-ce qu'il peut faire ? Rien. Il ne sait pas lire. Il ne connaît

même pas le nom de William Faulkner, voire celui de Silvana Ocampo, qui fut l'épouse l'Adolfo Bioy Casares, l'ami intime de Jorge Luis Borges que Carlos Fuentes fustigea dans son livre fameux sur Mario Vargas Llosa. Il n'y pas de littérature sans lecture; comme il n'y a pas de lecteurs aux Antilles, il n'y a pas de littérature. D'ailleurs si les antillais étaient des gens sérieux, toute leur littérature aurait été écrite en créole. Mais pauvre créole ! Qu'est-ce qu'on peut lui faire dire d'autre que b... m... ? Peut-être c... m..., à la rigueur".

Voilà ce que nos deux misérabilistes sont accoutumés de répéter à longueur de thèses, de colloques et de séminaires.

S'il ne s'était agi d'une véritable gangrène de l'esprit antillais actuel, nous ne les aurions pas pris au sérieux. Seulement, ils sont là pour occulter (alors qu'il ne fait pas de doute que nous aurions besoin de toute notre énergie), pour occulter et casser le ressort nécessaire à toute révolution, la conscience de soi-même.

Parce que si la réflexion consiste à noyer la conscience de soi dans les marais de l'indécision (que l'on appelle NÉGATIVE pour faire hégélien), ce n'est pas la peine. De quoi avons-nous besoin aujourd'hui? De justifier les sentiments d'impuissance qui rongent l'âme, de



Photo Serge Boissard

baliser des routes pour nos futures défaites?"

Non.

* Retrouver en nous-mêmes la force d'agir, aussi simple que cela paraisse en le disant, est la seule chose importante dont nous avons besoin aujourd'hui. Où tirer cette force, sinon de la froide considération de ce que nous sommes devenus. Il est nécessaire de tirer de notre histoire les moyens de notre grandeur métaphysique. Il n'y a de grandeur qu'agissante et révolutionnaire. Honte à ceux qui doutent de la révolution. Nos ancêtres combattants seraient-ils morts pour rien ?

Et nos camarades du monde entier face auxquels le peuple antillais n'a aucun complexe à avoir ? Quelle que soit son origine, la langue créole est vivante, quoiqu'en disent les grincheux. Elle ne semble pas devoir disparaître de sitôt.

Que la création artistique soit actuellement menacée de tous les bords, c'est un fait. Mais c'est un fait aussi que les combats que nous aurons à mener aussi sur ce front, seront durs et implacables. Or comment se battre sans rassembler toutes ses forces, affronter d'un front dur le mur du temps.

On s'est souvent demandé si le G.R.S. avait une quelconque théorie en matière d'ART et de LITTÉRATURE. Je crois pouvoir la résumer en un mot : "En art comme en littérature, doit pouvoir transparaître clairement la volonté révolutionnaire de chacun".

Me GAIN - J'ai sous les yeux un journal martiniquais, "Le Clairon", où on a publié un poème intitulé "Champ clos". Si le régime était si mauvais, le poète ne l'eût pas dédié à

Vincent PLACOLY

"TROPIQUES" REEDITEES

1er. 07. 78 - R. S. N° 217



L'Amiral Robert.

M. CESAIRE - bien que je ne sois pas très expert en langue française, il suffit d'examiner la facture de ces vers pour en juger.

Me GAIN - Mais vous aussi, vous êtes directeur d'une revue culturelle intitulée TROPIQUES.

M. CESAIRE - Oui.

Me GAIN - Vous avez dédié un numéro à l'Amiral Robert, non ?

M. CESAIRE - C'est indéniable. Mais alors l'Amiral Robert n'asservissait pas la pensée.

Dans un pays comme le nôtre, le problème des rééditions des oeuvres du passé est fondamental; peut être plus fondamental que celui de l'édition des oeuvres originales.

Que faut-il rééditer aujourd'hui, et quelles sont les urgences ? Et surtout, comment faut-il rééditer? Voilà une question que nos éditeurs

n'ont pas l'air de se poser. Cela vaut-il la peine de ne miser que sur l'opinion commerciale du livre qui se vend bien à n'importe quel prix ?

De quel passé avons-nous besoin maintenant comme nourriture ? Avons-nous besoin d'oeuvres rééditées de manière brute, hors de tout contexte, avec le plus souvent des coups d'éponge sur tout ce que les unes et les autres n'arrivent pas à assumer quelques décennies plus tard. Certainement pas. Aujourd'hui que les bouches les plus molles entonnent le refrain ressassé de "l'éducation des masses", il nous faut absolument des rééditions critiques; c'est-à-dire de celles qui permettent à celui qui en prend connaissance, de connaître en même temps la terre originelle des oeuvres (histoire, société, langage...).

Prenons un exemple, entre mille autres. CÉSAIRE avait publié dans TROPÉIQUES un certain nombre de poèmes qui ont été redistribués par la suite dans le CAHIER, dans les ARMES MIRACULEUSES et dans SOLEIL COU COUPE. Et notamment, avaient paru, dans les derniers numéros, des ébauches des CHIENS SE TAISAIENT. dans le dernier numéro (p.263)-, il y a un poème qui s'intégrera dans la tragédie de 1946. "O morts, écrivait Césaire en 1945, je bâtirai de ciel, d'oiseaux... un monde, notre monde...". Dans le texte définitif de 1946, ce passage deviendra "O morts sans caveçon, je bâtirai de ciel, d'oiseaux... un monde, etc...."

Lorsqu'on a appris dans un dictionnaire qu'un "caveçon" est un demi cercle de métal que l'on met aux naseaux des chevaux pour les dompter, on commence à comprendre que l'oeuvre d'un poète, loin d'être un vomit de mystères incompréhensibles, est un artisanat de patience et de métier.

Maintenant TROPÉIQUES. Il s'est agi d'une "revue culturelle", éditée à environ 500 exemplaires trimestriellement, d'avril 1941 à avril 1942, puis de février 1943 à septembre 1945, par une équipe d'intellectuels groupés autour de René Menil et d'Aimé Césaire. Cette réédition remet aujourd'hui en circulation des textes pratiquement introuvables. En particulier les réflexions de R. Menil sur l'esthétique, la fameuse introduction sur les contes antillais, signée Menil et Césaire, le PANORAMA d'Aimé Césaire (n°10, p.7), qui contient à notre avis toute la pensée du poète

et de l'homme politique qu'il deviendra. Une richesse de textes incandescents, d'une jeunesse romantique, prisonnière des Antilles trop petites. Des ballons d'oxygène sont lancés tous azimuts parce qu'on étouffe: condamnation sans rémission de l'analphabétisme petit-bourgeois, charges juvéniles contre toutes formes de littérature aux ordres, redécouverte des soleils noirs de la littérature française (Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, et surtout André Breton qui pèsera sur la revue d'un poids que d'autres exégètes apprécieront).

Seuls les fondateurs de TROPÉIQUES pourront dire pourquoi Antonin Artaud n'apparaît jamais dans la revue, alors que Charles Péguy y est célébré dès le premier numéro.

1939-1945. Ailleurs l'avenir du monde est au bout du fusil des combattants de l'ombre. Ici, c'est la "révolution nationale". L'Amiral Robert maintient les Antilles intactes pour la France sous le boisseau de la dictature militaire. Nos jeunes générations, qui, lorsqu'avec les révolutions du Tiers-Monde, l'idée faisait le tour de la planète, ont appris à crier avec les autres "PATRIA O MUERTE : LA VICTOIRE OU LA MORT" ne se souviendront pas de cette dictature là. Et il leur sera difficile de comprendre ou d'imaginer qu'il puisse exister dans l'histoire de l'humanité des périodes tellement répressives qu'aucune forme de résistance n'est possible; et que pour limiter la débâcle totale de l'esprit, il faille ruser avec le pouvoir des mots.

1946 - Un décret transformera nos pays en départements français purement et simplement. Un bol d'air frais semble souffler sur les masses antillaises. Il faudra du temps pour qu'elles se rendent compte qu'il était aussi vicié que l'autre.

"Et pourtant que te reste-t-il du temps ancien, à peine peut-être certain sens dans la pluie de la nuit de chauvir ou trembler, et quand d'aucuns chantent Noël revenu de songer aux astres égarés (...)" A. Césaire (Corps perdu).

Il reste aussi des questions, dans un sens immémoriales, que les générations d'aujourd'hui ne peuvent pas escamoter.

Qu'est-ce que la liberté, qu'est-ce que l'esprit, qu'est-ce que la pensée, appliquée à la transformation du monde, qu'est-ce que la poésie, que doit-on entendre par "activité révolutionnaire" ? A lire l'interview d'Aimé Césaire et l'essai de René Ménéil qui ouvrent le premier volume, on est surpris de constater la distance qui sépare aujourd'hui les fondateurs de TROPIQUES.

Il a fallu que les divergences soient bien plus profondes que dit Ménéil quand il parle de la "multiplicité des philosophies" qui séparaient les auteurs de la revue. Césaire lui n'en parle pas, dogmatiquement. Ménéil reste en retrait de leur nature réelle. Seulement quand on relit les numéros parus à partir d'octobre 43 jusqu'à la fin, on se rend compte que l'équipe ressentait les secousses qui allaient fissurer pour quelques temps l'univers artistique et politique de l'après-guerre : Breton et le surréalisme, Trotsky et le communisme, le réalisme socialiste, une nouvelle forme de dictature, celle de Staline... La poé-

sie, qui avait cherché de la lumière, voit son ciel obscurci par la fumée des camps et la menace d'autres cataclysmes.

Les titres des derniers articles sont significatifs: maintenir la poésie (Césaire), l'Esprit et sa vitesse (Ménéil), Volcan Eteint (Gratiant), Panorama (Césaire). "Nous étions semblables à des purs-sangs, retenus, piaffant d'impatience, à lisière de cette savane de sel".

Un texte de Breton, paru en 1950 résume, à mon avis, la question qui a éclaté TROPIQUES au seuil du monde moderne : "Il n'y a pas d'intellectuel communiste. Il n'y a pas d'intellectuel non communiste possible. Il revient à chacun de tenter de sortir de cette contradiction par ses propres moyens".

Vincent PLACOLY

"SUNNY DAY, ISN'T IT" ?

11.11.78 - R.S. N° 230

Nous étions partis à la Dominique pour vivre, dans la rue, les cérémonies de l'Indépendance. Les sentiments qui nous agitaient, en accostant le port de Roseau étaient divers et confus. 11h du matin. Dans la rade, des officiers de la marine britannique en uniforme immaculé préparent leur départ. A partir de minuit, ils ne seront plus que des marins anglais en bordée. "Sunny day, isn't it" lance l'officier en blanc à l'un d'entre nous qui, ne comprenant pas très bien la langue anglaise, a quand même le réflexe de répondre "of course".

Au même moment des pêcheurs de Grand-Rivière (Martinique) débarquent de leur yole qui ressemble aux pirogues des Caraïbes. Ils font escale à Roseau pour faire tamper leurs visas de séjour. Ils ré-embarkeront pour la commune de Marigot où ils ont une femme et des enfants. Ils nous expliquent comment, coupés du reste de la Martinique, ils se sentent plus proches de Roseau que de Sainte-Anne.



Coll. C.R.D.P.

Que l'indépendance est une bonne chose pour les Dominicains. Que la solidarité des gens de la mer est plus forte que les lois.

Songeurs, nous nous sommes engagés dans les rues de Roseau, la tête emplie de pensées contradictoires. Les rues sont à moitié vides. Mais tout le monde est présent... Des portraits de Patrick JOHN à tous les carrefours.

Nous nous étions attendus à plus d'enthousiasme, à plus de vie et de cris. Indépendance signifie libération. De la libération nous retenions de l'Histoire des images de liesse et de débordements. Drapeaux, chansons populaires, vidés... en un mot conscience physique d'être chacun une brique dans le bâtiment du monde nouveau.

* Le peuple dominicain réservait la fête pour le 5 novembre au soir. Pour lors, le peuple Dominicain était grave. Conscient d'abord de la fin du pouvoir de tutelle de la Grande-Bretagne. Conscient aussi qu'il n'y aura pas d'indépendance véritable sans répartition équitable des richesses de la nation. "Du travail pour tous" : revendication principale... "Notre petit pays est pauvre, mais nous avons la fierté d'être en mesure d'en faire notre pays".

Ces paroles simples et spontanées nous surprenaient en nous bouleversant, de la part de cette foule tranquille qui se rendait en famille vers Windsor Park où devaient se dérouler les cérémonies.

Jacques Chirac, chef de parti désavoué par son premier ministre, arrive à l'aéroport du Lamentin. On assiste à une hystérie de petits drapeaux alimentaires. Six à sept mille dominicains se dirigent à pas lents vers le parc où ils vont assister à la naissance de leur nation. Pas d'hystérie collective, pas de drapeaux. C'est pour cette raison que nous avons eu, un instant, l'impression d'avoir été volés de quelque chose de grand et de sublime. L'indépendance, manifestation suprême des peuples vers leur libération. L'Algérie, Cuba et le Viêt-nam, avec leurs armées trempées dans la poudre et le fer... Alors que là, des familles descendaient paisiblement de leurs foyers voir hisser le drapeau de leur nation.

"Et Desmond TROTTER ? Et l'opposition ? Et Patrick JOHN ?" ... Trotter sera libéré parce que lui aussi fait partie de la Nation. Patrick John ? Les Dominicains le soutiennent, pour le moment. N'est-ce pas lui qui a su négocier l'indépendance de son pays !... "L'Angleterre n'a pas intérêt à nous tourner le dos. Et puis, en décembre, l'île de Sainte-Lucie elle aussi sera indépendante. Imaginez les États de la Caraïbe se serrant les coudes,

retrouvant, par-delà les puissances occidentales, l'ancienne circulation des courants qui nous rapprochent. Qu'advient-il alors de la Martinique et de la Guadeloupe ? Ici vous serez les étrangers de demain".

Le représentant du gouvernement français parle comme s'il se défaisait d'un pensum. La princesse parle devant sept mille attentions distraites, même si on l'applaudit à tout rompre. Puis Patrick John annonce la levée du drapeau de la nation naissante. Des officiers anglais font descendre le drapeau de la reine Élisabeth, ils hissent le flag de la nation dominicaine au centre duquel le perroquet des Caraïbes semble contenir en son bec la force des nations fragiles.

A des moments donnés, il existe des questions qu'aucun individu ne peut fuir. S'il ne les regarde pas en face, c'est qu'il a déjà largué le droit d'appartenir à l'espèce humaine, telle que l'histoire ne se fait pas sans elle. 2h du matin. Nous sommes assis à la table d'un bal populaire. Des feux d'artifice zèbrent le ciel noir des signes éphémères. Nous disons "avec l'argent de ces feux d'artifice, Patrick John aurait pu nourrir mille Dominicains". Parole de "français" habitués à tout peser au poids de l'argent.

* 4h du matin. Le froid traverse nos cirés. Mais quelle chaleur nous fait supporter en riant la houle du Canal de la Dominique ? C'est le souvenir d'un drapeau neuf flottant sur l'avenir incertain d'un peuple indépendant qui ne nous est lointain que de trente kilomètres.

Vincent PLACOLY



Extrait de Diego Rivera Illustrador. Ed.SEP. Mexico.1986.

Annexes 2 : Tableaux lexicologiques

Comparaison du lexique dans *La Tragédie du roi Christophe* et *Une tempête*

Lexique	<i>La Tragédie</i>	<i>Une tempête</i>
nègre	25	2
<i>libre</i>	5	4
liberté	13	16
noir	13	0
<i>Tyrannie/tyran</i>	4	5
sang	9	6
peuple	36	1
terre	10	6
<i>travail</i>	<i>14</i>	15
<i>Pouvoir/puissance/ puissant</i>	7	8
Esclave/ esclavage	8	3
maître	7	12
Arbre	4	7
Île	5	15
Roi	56	30
Œuvre	0	4
Éduquer	2	1
<i>Histoire</i>	3	3
Nom	17	8
<i>Voler</i>	2	2
<i>Homme (sens général)</i>	9	9
<i>Nature</i>	4	5
Pluie	4	6
Enfer	1	2
Dieu/ Seigneur	19	13
<i>dieu(x)</i>	6	5
<i>diable</i>	<i>10</i>	9
démon(s)	0	2
Foi	4	2
Malédiction	0	3

Comparaison du lexique dans *Hernani* et *Ruy Blas*

Lexique	<i>Hernani</i>	<i>Ruy Blas</i>
Flamme	7	4
Poison	6	5
<i>Ange</i>	<i>13</i>	<i>12</i>
<i>Cœur</i>	<i>22</i>	<i>21</i>
Fleur	6	11
Âme	15	13
Souffrir	7	9
Amour	34	18
Aimer	48	34
<i>Amoureux</i>	<i>4</i>	5
Roi	96	40
Reine	0	53
Empire	25	3
empereur	37	3
Dague/ épée / poignard	35	11
tête	23	10
Dieu	42	63
diable	3	21
ciel	29	19
Or	12	13
mort(e)	40	8
mourir	19	19
nuit	20	16
jour	13	14
ombre	11	13

Comparaison du lexique dans *Dessalines ou la passion de l'indépendance* et *Don Juan*

Lexique	<i>Dessalines</i>	<i>Don Juan</i>
Nuit	12	4
Musique	6	8
Dieu	4	14
Nom	6	3
Amour	2	5
Lumière	2	9
Mourir/mort	14	4
Peur	2	3
Esclavage	5	1
Cœur	4	8
Liberté	9	1
Tempête	1	3
Parole	14	1
Parler	10	15
Soleil	6	3
empereur	6	0
empire	25	0
majesté	48	0
nègre	11	0
guerre	26	0
armée	13	0
indépendance	14	0
nation	16	0

