

L'EMERGENCE D'UN MYTHE LITTERAIRE DANS LA POESIE

D'AIME CESAIRE ET DANS LA TRAGEDIE DU ROI CHRISTOPHE

EN PARTICULIER

ALAIN BLONDEL

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS DE L'UNIVERSITE DU WITWATERSRAND

1990

Degree awarded with distinction 27 March 1991.

DECLARATION

I DECLARE THAT THIS DISSERTATION IS MY OWN, UNAIDED WORK. IT IS BEING
SUBMITTED FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS IN THE UNIVERSITY OF THE
WITWATERSRAND, JOHANNESBURG. IT HAS NOT BEEN SUBMITTED BEFORE FOR
ANY DEGREE OR EXAMINATION IN ANY OTHER UNIVERSITY.

ALAIN BLONDEL

(Name of Candidate)

11th

DAY OF DECEMBER

1990

PLAN

INTRODUCTION

1. 1ERE PARTIE: ELEMENTS DU MYTHE LITTERAIRE

1.1. La problématique de la définition du mythe

1.2. Le mythe littéraire.

1.3. L'histoire, vivier des mythes.

1.4. L'exemplarité ambivalente du mythe

1.5. La structure du mythe littéraire

1.6. Les régimes de l'imaginaire et le mythe.

2. 2EME PARTIE: LES ELEMENTS DU MYTHE DANS L'OEUVRE CESAIRIENNE

2.1. Césaire et la négritude.

2.2. L'héritage américain

2.3. L'héritage mythique.

2.4. La poésie césairienne et la structure mythique de
l'imaginaire.

3. 3EME PARTIE: LE MYTHE DANS LA TRAGEDIE DU ROI CHRISTOPHE

3.1. L'histoire.

3.2. La tragédie.

3.3. L'exemplarité

3.4. La structure et les symboles mythiques

3.5 Conclusion

4. BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

La mythocritique et la psychocritique nous assurent que la source du mythe n'est jamais tarie. Pourtant, dans la littérature française, les personnages mythologiques n'octroient qu'avec réticence droit de cité dans leur panthéon. Ses portes s'entr'ouvrent à peine, laissant s'échapper furtivement, une Antigone de l'entre-deux-guerres, un Prométhée parisien et un Oreste maquisard, le temps d'une représentation....

Face à cette exclusivité, peut-on encore aujourd'hui prétendre dévoiler et intégrer dans notre littérature un mythe nouveau aussi vigoureux que les grands mythes classiques?

L'homme, tout au long des âges et au détour de toutes les civilisations, semble être en proie aux mêmes problèmes existentiels. Mais ces problèmes sont ancrés dans son temps et dans son espace et les tentatives de réponses aux problèmes qu'il s'acharne à résoudre prennent une ampleur unique et singulière. Nous limitant à la littérature française du XIX^e siècle nous pouvons en guise d'exemple, rappeler les mythes nouveaux engendrés par la Révolution Française, comme le mythe de Napoléon chez les Romantiques et le mythe du peuple chez Michelet, deux mythes étroitement liés à l'éveil du nationalisme moderne et à la formation de la société capitaliste.

Il en est de même pour le poète antillais Aimé Césaire qui par sa poésie, orée à partir de la culture du colonisé une nouvelle vision de monde pour ceux au nom desquels il dit, chante et orie.

Quand Césaire écrit La tragédie du roi Christophe, il veut

présenter la "première pièce noire". Il n'aurait pu mieux réussir en choisissant comme matériau tragique l'épopée haïtienne où pour la première fois, l'homme noir se mit "debout" (Césaire, 1983: p 80). Car il s'agit de l'Haïti de la première secousse, levant le poing après de longs siècles d'esclavage. Il s'est inspiré de l'histoire des chefs d'esclaves insurgés, Makandal et Boukman, et de celle de Toussaint Louverture, de Dessalines et de Henri Christophe, les pères-fondateurs de la nation haïtienne, histoires qui résonnent dans le for intérieur de la psyché collective haïtienne et caraïbe. Sans trahir cette histoire, il la transcende et concentre en elle le passé, le présent et l'avenir non-encore exprimés d'une partie de l'humanité.

Le trajet symbolique de sa poésie synthétise en une culture littéraire plurielle des éléments mythiques puisés dans les mythologies européenne, égyptienne, africaine et caraïbe et engendre, par palingénésie, le mythe du roi Christophe. Mythe nouveau tant par l'histoire et la geste dont il s'inspire que par le foisonnement dynamique des symboles qui lui fournissent son épaisseur sémantique.

Cette thèse propose de dévoiler et de cerner la présence d'un mythe moderne dans toute sa richesse et de l'intégrer à la mythologie de la littérature francophone par une étude qui sera une convergence de méthodes. Il ne s'agit ici pas de solutionner le mythe, de le réduire à une interprétation unique puisque le propre du mythe est de ne se laisser ni réduire ni traduire et que, s'il offre de nouvelles significations, il présente aussi de nouvelles énigmes.

PREMIERE PARTIE
ELEMENTS DU MYTHE LITTERAIRE

1.1. La problématique de la définition du mythe.

1.2. Le mythe littéraire.

1.3. L'histoire, vivier des mythes.

1.4. L'exemplarité ambivalente du mythe littéraire.

1.5. La structure du mythe littéraire.

1.6. Les régimes de l'imaginaire et le mythe.

1.1. La nécessité d'une définition

Le mythe se définit mal. Il suffit, pour percevoir cette problématique, de donner un aperçu de la notion du mythe analysée par de nombreuses disciplines telles l'ethnologie, l'histoire des religions, la psychologie, la philosophie, la linguistique et la mythocritique. Une première difficulté méthodologique émane de ce foisonnement de définitions car, si toutes ces disciplines ont approfondi maints aspects complémentaires du mythe, la notion essentielle n'est pas élucidée de façon conclusive et sa lecture reste difficile à appréhender :

La vraie mythologie nous est devenue si totalement étrangère, qu'avant d'y goûter, nous demandons à nous arrêter et à réfléchir (Jung & Kerényi, 1980:11).

Une analyse de ces interprétations ferait apparaître deux thèses divergentes. Pour l'une, la vérité du mythe ne serait qu'un effet de signification. Pour l'autre, le mythe, bien qu'il ait un discours qui lui est propre, est surtout caractérisé par son fond: Le mythe dit quelque chose à quelqu'un sur quelque chose (Ricoeur in Encyclopaedia Universalis, 74:526).

Ainsi, pour cette étude qui propose une lecture mythique de La tragédie du roi Christophe, il a fallu puiser dans ces disciplines pour fournir une définition qui soit cohérente et précise sans être trop englobante. Il serait d'ailleurs impossible de proposer une définition unique qui totaliserait les divers apports dans leur complémentarité ainsi que dans leurs contradictions. Là n'est pas le but de cette thèse.

Je propose donc, dans cette première partie, de situer le mythe

dans la littérature, d'établir la relation entre mythe et tragédie et de présenter une classification quadripartite des éléments du mythe littéraire, ceux-ci formant les critères fondamentaux de la lecture mythique de La tragédie du roi Christophe. Ces éléments proposés ne forment pas des catégories étanches. Ils ont été différenciés et ordonnés dans le but méthodologique de structurer l'étude. Le premier chapitre est un survol de la présence du mythe dans la littérature. Le deuxième chapitre traite de la relation entre mythe et histoire et fournit le point de départ concret d'un itinéraire qui se prolonge dans les chapitres suivants dont les domaines sont ceux de l'exemplarité, du récit mythique et des régimes de l'imaginaire.

1.2. Le mythe littéraire

Ce chapitre pose les premières bornes méthodologiques de cette étude en intégrant le mythe à la littérature et en légitimant la créativité mythique de l'écrivain. Car le mythe est au centre d'une querelle qui oppose ses détracteurs pour qui il est affaibli par la littérature à ceux pour qui il reste une force créatrice et vitale. Dans ce débat, le mythe littéraire semble encore devoir s'affirmer et se défendre par rapport au mythe oral qui, seul, préserverait une pureté et un sens mythique originels. Pour Claude Lévi-Strauss, dont l'œuvre toute entière est consacrée principalement aux cultures orales, le passage du mythe aux genres littéraires, et au roman en particulier, est un processus de dégradation et d'affaiblissement de la structure mythique. Puisque la littérature détache le mythe du rite et lui fait perdre sa fonction de régulateur social,

Lévi-Strauss la dénonce comme étant le dernier murmure de la structure expirante:

Comme le linge tordu par la lavandière pour exprimer l'eau qu'il contient, la matière mythique laisse progressivement fuir ses principes internes d'organisation. Son contenu structural se dissipe. Au lieu des transformations vigoureuses du début, on n'observe à la fin que des transformations exténuées (Lévi-Strauss, 1968:105).

Pour Dumézil et Brunel, au contraire, l'immense héritage mythique des civilisations anciennes ne nous est connu que par la littérature:

le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire (Brunel, 1988:11).

Enfin, des mythologues tels Trousson et Durand ont montré que les mythes et l'imagination mythique apparaissent avec vigueur dans tous les genres littéraires et que la littérature représente un domaine privilégié où le mythe peut s'épanouir. Pierre Albouy dans la conclusion de son impressionnant Mythes et Mythologies dans la littérature française définit le mythe littéraire comme étant:

l'élaboration d'une donnée traditionnelle ou archétypale, par un style propre à l'écrivain et à l'œuvre, dégagant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d'exaltation et de défense ou à exprimer un état d'esprit ou d'âme spécialement complexe (Albouy, 1968:301).

Il convient donc, dans un premier temps, de faire la distinction entre mythe oral et mythe littéraire et d'élucider leurs différences.

La première différence, plus évidente, s'explique par l'opposition entre l'oralité et l'écriture. En effet, il vint un

temps, dans les civilisations archaïques, où la tradition orale ne fut plus capable de perpétuer la transmission du mythe et l'écrit devint le réceptacle de la parole. Le mythe fut transformé en matière littéraire et l'écriture assura son prolongement et sa pérennité. Northrop Frye définit le passage de l'oralité à l'écrit, ou du cultuel au culturel, comme le second souffle du mythe (cité par Brunel, 1974:22). L'exemple de la Grèce antique illustre bien ce passage puisque la tradition grecque orale coexista pendant un certain temps avec l'écriture. Charles Segal avance l'hypothèse que la tragédie mythique prit justement naissance au point de transition entre la culture orale et la culture écrite (Segal in Poétique, 1982:133). C'est donc le théâtre qui a assumé, lors de ce passage, une fonction de continuité aux cultes désacralisés. Pour Monique Le Roux,

la réunion d'un certain peuple dans un certain lieu a pu à diverses époques rejoindre un rituel disparu. Ceci explique que des personnages de théâtre puissent devenir des figures mythiques, que des images ou des représentations acquièrent au théâtre une dimension mythique (Le Roux, 1977:440).

Deuxièmement, ce passage témoigne de la désacralisation du mythe dans la mesure où il se sépare du religieux. C'est cette dissociation qui incite Pierre Albouy à faire la distinction entre mythe oral, attribué au domaine du sacré et du rituel, et mythe littéraire qui implique un récit qu'un auteur traite et modifie avec grande liberté (Albouy, 1969:9). Le mythe littéraire, désacralisé, est aussi l'objet d'une seconde distinction, qu'on pourrait superposer à celle d'Albouy, selon laquelle le mythe écrit appartiendrait plutôt au logos, discours logique, bien réglé et rationnel, alors que le mythe

oral resterait mythos, forme narrative et poétique de langage qui crée l'illusion (Ramnoux in Encyclopaedia Universalis, 1974:530). Pour Grimal, par exemple, le mythe s'oppose au logos, comme la fantaisie à la raison, la parole qui raconte à celle qui démontre (Grimal, 1968:7). Pour Claude Lévi-Strauss, au contraire l'objet du mythe est de fournir un modèle logique qui explique une contradiction. Pour Eigeldinger, le mythe littéraire peut se concevoir comme une réconciliation et une synthèse du mythos et du logos établie par l'écriture, qui fond dans une complémentarité forme et contenu, récit et sens (Eigeldinger, 1978:11). Gilbert Durand enfin, propose la réhabilitation de l'imaginaire dans l'étude des mythes et démontre que le symbole et le mythe littéraire s'opposent justement aux philosophies rationalisantes et réductrices qui caractérisent ce qu'il appelle le triomphe de l'iconoclasme où l'imagination est rejetée comme maîtresse de l'erreur (Durand, 1973:20).

Troisièmement, la littérature fixe le mythe puisque l'écrivain lui donne la forme permanente et limitée d'un produit fini. L'aède ou le griot, par contre, favorise certaines gestes, et même s'il garde un certain nombre de constantes dans le mythe, il introduit des variations et de nouveaux événements significatifs qui contribuent à créer, au fil des générations, une nouvelle version, dégradée peut-être par rapport au mythe original, mais tout aussi valable puisque les changements apportés ancreront le mythe dans le vécu et l'imaginaire collectifs. Dans une culture orale, la réalisation du mythe appelle une relation de réciprocité créatrice entre le poète et son auditoire. La tragédie, par contre, bien qu'elle reste

dépendante d'un public, perd la relation de réciprocité directe quant à sa création et le dramaturge acquiert un rôle de démiurge (Segal, 1982:131). Le mythe, fixé par le dramaturge ou l'écrivain, court donc le risque de se fossiliser, d'être réduit en conte ou en allégorie. Une version pure d'un mythe peut devenir exsangue et fanée si elle est sevrée du contexte collectif qui l'a inspirée et qui l'alimentait. Mais rares sont les mythes qui ne sont que transcription ou imitation de mythes hérités du passé. L'imagination et la création mythiques sont des constantes de l'esprit humain, aucune société ne saurait manquer de créations mythiques, orales ou écrites, sans courir le risque de dépérir. Comme nous en avertit Nietzsche:

Faute de mythe cependant toute culture perd la saine fécondité de son énergie native: seul un horizon circonscrit de toute part par des mythes peut assurer l'unité de la civilisation vivante qui l'enferme. (Nietzsche, 1949:52).

Dernièrement, le mythe oral perpétué par la tradition est anonyme, les mythes n'ont pas d'auteurs (Lévi-Strauss, 1964:26), alors que le mythe littéraire est la création datée d'un ou de plusieurs écrivains. Distinction qui n'appauvrit en rien la dimension collective du mythe car le poète qui le crée se fait l'interprète de l'âme collective. Il puise dans la tradition et dans l'imaginaire de son temps des actes et des symboles significatifs qui donnent forme aux sentiments collectifs et accorde au mythe son formidable pouvoir de retentissement (Durand, 1969:26). Pour Albouy,

le mythe littéraire implique une matière léguée et une interprétation personnelle... Ou bien, à la légende lue on prête une signification neuve, mais dont elle est capable, ou bien l'écrivain revêt pour son compte le mythe qu'il rapporte et

s'approprié, et rejoint les archétypes, qui peuvent encore - Hugo en témoignait - être retrouvés dans des créations mythiques originales (Albouy, 1969:292).

Ces éclaircissements entre mythe oral et mythe littéraire nous permettent, pour conclure ce chapitre, de présenter un aperçu sélectif de genèse mythique dans la littérature française et de situer l'oeuvre d'Aimé Césaire dans la longue tradition de création mythique ou de palingénésie dont il hérite et qu'il enrichit à son tour.

Tout au long de la littérature française, les mythes empruntés aux mythologies gréco-latine et biblique réapparaissent bien qu'altérés à divers degrés. Cette continuité se rattache à l'étude thématique du mythe, le thème étant défini comme l'ensemble des apparitions de personnages mythiques dans les oeuvres littéraires. Mais les mythes ne sont pas que variations et contaminations de mythes hérités. L'histoire fournit des personnages et des situations chargés de nouvelles significations dont certains auteurs s'emparent. Il s'agit le plus souvent de héros fondateurs ou instaurateurs auxquels on attribue le renouveau, le salut ou le sacrifice expiatoire. Charlemagne devient le patriarche mythique de la France, Roland de Roncevaux l'idéal du chevalier, Jeanne d'Arc, la Vierge libératrice. Ces personnages passent de l'histoire à la légende et, devenus archétypes, renaissent finalement dans le mythe littéraire. Vers la fin du 18e siècle, le vivier mythique de la littérature française s'étend et s'approfondit. Les auteurs romantiques découvrent et redécouvrent les légendes du Moyen Age, les mythologies grecque et gothique ainsi que l'exotisme inspirant des sociétés d'outre-mer. L'épopée révolutionnaire, prometteuse

d'avenir, éveille aussi la passion des origines. La Caroléide (1818) d'Arlincourt, par exemple, boucle le cycle ethnogénique, amorcé au 16e siècle par la légende du Troyen Francus, transcende le temps historique et lie l'empire mérovingien à celui de l'Aigle. Hors de ce courant mythique apparaît un élément littéraire nouveau, soit la palingénésie ou la résurrection d'un passé exemplaire accoucheur d'avenir. Ce terme de palingénésie, capital à toute étude du mythe, nous vient de Pierre-Simon Ballanche, auteur de Antigone (1814), une épopée en prose, qui exprime non plus la crise politique de la cité athénienne mais l'expiation chrétienne. Ballanche explique à propos de son Antigone:

J'ai pris mon sujet dans les temps anciens, et je l'ai transporté au sein des croyances modernes; je me le suis donc approprié, en le changeant de sphère, en lui faisant subir une sorte de palingénésie (cité par Albouy, op cit, p76).

Ce néologisme explicite bien la réutilisation du mythe et indique le besoin éprouvé par les auteurs du 19e siècle de redéfinir le mythe et de s'en servir moins comme style poétique que comme expression des préoccupations collectives et personnelles de l'époque. Il illustre aussi le trait caractéristique de la littérature mythique qui est de créer et de recréer des mythes hors de toute la féconde matière historique et imaginaire. Des révolutions de 1789, de 1848 et de la Commune surgissent les mythes du Peuple, de la Liberté, de la révolte du progrès, infusant un sens nouveau aux personnages mythiques qui dominent la poésie romantique: Caïn, Satan et Prométhée, trois grands rebelles, trois titans humiliés qui ont en commun le thème du progrès libérateur passant par la révolte. Ils indiquent le type de mythe qui apparaît dans une société en proie à de profondes mutations où

l'homme doit se redéfinir. Sans vouloir faire un commentaire thématologique, il est intéressant de constater que le 19^e siècle, siècle de l'industrialisation de la société et de l'affrontement des deux grandes classes sociales, est comparable à la période de décolonisation et de la naissance du Tiers Monde, période elle aussi marquée par des changements radicaux. Le rebelle et le colonisé libéré doivent aussi se redéfinir, se retourner vers un passé enfoui mais affleurant encore aux frontières de la mémoire et de la conscience collectives pour se forger une vision qui soutienne leurs premiers pas vers l'avenir. Aimé Césaire, poète du Tiers Monde, comme celui de l'Europe d'après 1789, s'insurge contre ses maîtres et libère le verbe pour hurler sa révolte et ses espoirs. Il recherche dans les arcanes de l'histoire et des légendes anciennes des héros pour les transformer en mythes exemplaires susceptibles de rehausser la dignité perdue et donner forme au vécu et à l'imaginaire collectifs.

1.3 L'histoire, source du mythe.

Le mythe peut être cosmogonique et fournir l'explication des mystères de la création, de l'ordre et de l'harmonie du macrocosme. Si telle est sa fonction, il est ancré dans le domaine du sacré comme le sont la Genèse hébraïque et les mythes védiques, les Védas, Upanishads et Purâna. Plus souvent, dans la littérature, le mythe est un récit fondateur qui permet un retour, dans l'espace et le temps, aux commencements historiques ou pré-historiques d'une collectivité. C'est ce que proposent, par exemple, les récits

ethnogéniques que sont la Théogonie d'Hésiode, La Franciade (1572) de Ronsard et La Caroléide (1818) d'Arincourt. Le récit mythique fondateur s'insurge contre la linéarité et l'irrévocabilité du temps historique et tente de le transcender en s'insérant, par la répétition des événements et des actes humains significative de l'origine, dans un temps circulaire:

Il (le mythe fondateur) est établi sur une tension interne entre la nostalgie du passé archétypal et l'énergie, orientée vers l'espérance de l'achèvement en dehors de la tyrannie de l'historicité (Eideldinger 1978, p15).

Qui dit nostalgie, dit manque et frustration, et le mythe fondateur est caractérisé par son rôle compensatoire: il rédit et réexplique l'histoire à laquelle il attribue des significations et des symboles nouveaux. Ce sont ces nouveaux attributs qui permettent à l'homme de concevoir un projet d'avenir en fonction du passé exemplaire. Ainsi, le mythe fondateur redouble l'Histoire et selon Pageaux:

c'est le manque (réel ou tenu pour tel) de certaines réalités ou données historiques qui explique comment le mythe apparaît, se dit et s'écrit comme Histoire seconde. Les exemples des mythes de Jeanne d'Arc, de Napoléon en France... ou de Pierre le Grand en Russie sont là pour justifier, à certains moments historiquement définis, le rôle d'histoire compensatrice face à une situation de manque (Pageaux, op cit:207).

Le mythe est aussi compensatoire quand il fait ressurgir un passé oublié ou même un passé mal accepté par la collectivité. Telle était la situation aux Antilles et en Afrique coloniale où l'idéologie dominante des colonisateurs avait occulté l'histoire et la culture des peuples dominés.

La tragédie du roi Christophe, composée en 1961, fit de Césaire le premier dramaturge noir de la littérature française (Eshleman & Smith, 1983:5). La pièce, présentée au Festival des Arts Nègres en 1966 à Dakar, doit être située dans le contexte de la décolonisation de l'Afrique au moment où les jeunes États africains s'engageaient dans le processus de reconstruction nationale. A cette époque, le théâtre africain subissait un puissant renouveau idéologique et culturel qui privilégiait l'histoire, en particulier les mythes fondateurs. L'apparition de ces mythodrames n'était pas motivée par un besoin d'objectivité historique mais par la magnification de l'identité nationale, exprimée par la répétition de l'action fondatrice de héros légendaires et mythiques. Cette intention est clairement exprimée par l'auteur Cheik Ndao:

Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire. Mon but est d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et porte en avant (Midionhouan, 1986, 161).

Toute nouvelle situation politico-sociale entraîne la réadaptation, la réinterprétation et même la création de nouveaux mythes, et le mythe compensatoire exhume le passé pré-colonial, présentant, pour la première fois, l'histoire du point de vue du colonisé:

De culturaliste et folkloriste qu'il était pendant la période coloniale, le théâtre négro-africain devient épique. La dramaturgie se fait souvenir et célébration, rite et solennité, procession majestueuse et pèlerinage aux sources ardentes de l'identité perdue, ascension abrupte vers les hauteurs patinées, ruée fougueuse vers les grandeurs, dans la chaude exubérance des désirs enfin libérés et au rythme enivrant des colères insoumises (Midionhouan, 1986:157).

Césaire, lui aussi, cherche une identité, et c'est par le mythe et l'histoire qu'il introduit dans sa poésie et son théâtre qu'il s'efforce de créer une ontologie antillaise. Maryse Condé, dans une étude sur le mythe dans la littérature des Antilles francophones, rappelle que la formation de la société antillaise n'a permis qu'une transplantation très fragmentaire de mythes africains sans pour autant permettre la création de nouveaux mythes. Ainsi, pour elle, à travers les oeuvres d'Aimé Césaire, d'Edouard Glissant et de Simone Schwartz-Bart se dessine l'élaboration d'une mythologie nouvelle dans laquelle la traite esclavagiste et ses séquelles jouent un rôle primordial. Le Cahier d'un retour au pays natal de Césaire, en particulier, représenterait l'effort d'offrir un mythe d'origine de remplacement (Pageard in Grassin, 1977:244).

Il est intéressant de remarquer à quel point le mythe historique défiant la fatalité de l'histoire aliénante a les mêmes intentions et les mêmes fonctions dans le théâtre de Césaire que dans la dramaturgie africaine. Car si Césaire fait revivre le passé héroïque des Antilles en théâtralisant l'histoire de Makandal le Rebelle et de Henri Christophe, des dramaturges francophones tels Seydou Badian, Condetto Nenekhaly-Camara, Tchicaya U Tamsi et Abdou Anta Ka, fascinés par le passé, se sont emparés du personnage de Chaka, roi des Amazoulous et l'ont transformé en héros mythique guidant son peuple. La comparaison entre Chaka et Christophe en vaut la peine. Premièrement, ces deux héros de stature prométhéenne apparaissent simultanément sur scène. Rappelons que Chaka fut introduit comme héros épique dans la littérature en 1925 par le roman Chaka du bassouto Thomas Mofolo, oeuvre qui avait déjà

inspiré certains poèmes de Léopold Senghor. Deuxièmement, ils symbolisent à la fois la grandeur d'un idéal et la perversion de la mesure. Troisièmement, ils représentent l'effort de la formation d'une identité nationale et culturelle. Or, Chaka est devenu un héros mythique de la littérature africaine, francophone et anglophone. Ainsi, un bref aperçu du mythe de Chaka fournit un exemple de l'aspect compensatoire du mythe historique et éclaire à quel point le mythe de Christophe incarne les mêmes contradictions et remplit la même fonction pour un public antillais et noir, selon l'intention de Césaire. Le mythe de Chaka valorise ce qui avait été dénigré et comble le manque ressenti d'un passé, occulté ou minimisé pendant la période coloniale, en répétant les hauts faits de ce héros légendaire:

Organisateur de génie, rassembleur de peuples, révolutionnaire souvent brutal, Tchaka est la réfutation vivante du mythe du Noir incapable d'innover et de changer le cours stéréotypé de la tradition (Ki-Kerbo, 1972:360).

Le mythe de Chaka est donc un récit fondateur, il illustre la mise en place d'un empire à l'heure où l'Afrique nouvelle cherche la voie de sa propre construction. Mais le mythe historique ne se limite pas au retour dans le passé, il oriente aussi vers l'avenir:

L'histoire a pour fonction essentielle de tenir en éveil la conscience d'un peuple, de féconder de ce fait le présent afin que soit envisagé à partir de réalisations concrètes et durables, l'avenir proche ou lointain (Zaourou, 1978,35).

Ainsi, qu'il s'agisse de Chaka ou de Christophe, le héros historique a été métamorphosé en héros mythique par des dramaturges parce qu'il représente le roi-bâtisseur et

l'accoucheur de son peuple. Sa démesure, sa soif de puissance dévastatrice et sa fin tragique n'ébranlent en rien le fait qu'il symbolise le devenir et l'élan historiques du peuple noir.

1.4 L'exemplarité ambivalente du mythe.

Le mythe résume un grand nombre de situations, de drames vécus dans l'inconscient collectif et fait la synthèse de plusieurs archétypes. Ainsi, l'exemplarité du mythe n'est jamais univoque et le mythe ne peut être réduit en simple fable ou en parabole. Le mythe illustre des valeurs contradictoires qui se différencient en un rapport antithétique. Dans Antigone de Sophocle par exemple, un conflit tragique oppose les personnages d'Antigone et de Créon, l'un ne pouvant exister ni donner un sens à son action sans l'autre. Leur conflit est inconciliable non pas parce qu'il s'agit simplement d'un désir partagé de vaincre, Créon n'en sort pas vainqueur après la mort d'Antigone, mais parce qu'ils incarnent chacun un code éthique différent qui dépasse leur individualité et qui perdure après leur mort.

L'exemplarité du mythe est donc ambiguë et énigmatique. Selon Simone Fraisse,

Si le mythe d'Antigone a gardé le don de passionner les hommes, c'est parce qu'elle les constitue en juges. Le spectateur approuve ou réproouve, il pèse la faute, il dit le droit. Mais la faute n'est jamais claire. Le mérite de Sophocle est de nous avoir présenté un procès dont les données sont ambiguës (Fraisse, 1974:85).

De nombreux mythes opposent, au niveau du contenu manifeste,

deux personnages, tels Prométhée se dressant contre Zeus, Satan contre Dieu, Dionysos contre Apollon. Brunel, s'inspirant de Jung et de Bachofen, ajoute, au niveau du contenu latent, l'opposition entre le principe matriarcal et le principe patriarcal qui caractérise le passage d'une culture tellurique à une culture chthonienne. Enfin Lévi-Strauss voit dans ce passage l'opposition entre nature et culture.

Mais s'il y a toujours au moins un schème, soit une relation simple entre deux principes contraires suscitant le drame, qui s'exprime dans l'antagonisme des personnages, il arrive souvent que ce soit le héros qui incarne cette contradiction. Le dieu Yoruba Ogoun, par exemple, symbolise et la puissance dévastatrice et la puissance créatrice, le Christ l'essence divine et l'essence humaine. Les divinités lunaires représentent la croissance et la mort, Christophe, dans la Tragédie, incarne à la fois l'inscription et le refus du stéréotype dépréciatif du Noir. Si le mythe est porteur de schèmes contradictoires, sa fonction d'exemplarité n'est complète que parce que le récit et l'organisation symbolique du mythe unifient les contraires et leur donnent une cohérence. Ainsi l'opposition fatale entre Créon et Antigone trouve sa cohérence dans la notion de la légitimité du pouvoir. Les actes et la mort du Christ en font le médiateur entre Dieu et les hommes. Ainsi,

même si le mythe fait apparaître des tendances contradictoires (histoire unifiante des contraires), l'organisation même de l'histoire narrée et écrite, tend du moins à proposer une cohérence dont le groupe ou l'écrivain utilisateur ont absolument besoin. (Pageaux, 1984:207).

De cette contradiction fondamentale, je voudrais surtout dégager l'exemplarité de la figure du monarque mythique. Elle

apparaît dans de nombreux mythes appartenant à des cultures fort diverses. Dumézil a défini les traits essentiels de la souveraineté telle qu'elle est représentée dans les civilisations indo-européennes: à la fois guerrière et religieuse, elle réunit les principes de vie et de mort. Luc de Heusch, qui a étudié le symbolisme de l'inceste royal en Afrique, dégage les mêmes caractéristiques de la représentation de la royauté dans la mythologie de l'Egypte ancienne ainsi que dans les dynasties africaines. La figure du monarque peut être perçue comme le lieu exemplaire de l'antithèse absolue, de "la projection des contraires" (Pageaux, op cit:90). Cette notion de lieu antithétique est fondamentale à celle de l'exemplarité du mythe. Elle nous permet de comprendre que la fonction de la royauté mythique n'est pas de résoudre les contraires qui la définissent. Le roi est un démiurge qui se pose à la fois comme principe créateur, capable de construire et de donner la vie et comme principe destructeur conduisant au chaos. Cette notion permet d'apprécier la richesse sémantique de la figure du roi Christophe dans La tragédie et d'éclaircir la superposition des principes et des contraires qu'il incarne, comme par exemple les oppositions Afrique\Europe, nature\culture, roi\peuple, passé\avenir, liberté\despotisme et descente\remontée. Le roi Christophe ne résout pas les contradictions inhérentes à sa geste mais son monarchisme permet leur dépassement puisqu'il échappe à toute catégorisation entre Bien et Mal, vie et mort. La figure du roi est le lieu mythique où les contradictions s'annulent et se fondent.

J'ai essayé de démontrer que l'exemplarité du mythe est ambiguë, mais cette exemplarité conserve une fonction pédagogique

plus transparente quand il s'agit d'un mythe dont l'intention est politique et idéologique. Le créateur du mythe, que ce soit Sophocle ou Césaire, fait un choix et indique ce qui est à faire et ce qui est à éviter. Sophocle nous fait prendre parti plutôt pour Antigone. Césaire nous fait comprendre que malgré la nécessité de l'idéal du roi Christophe, la leçon que le spectateur devrait en tirer est la recherche d'une autre issue que la sienne. C'est justement grâce à cet échec exemplaire qu'une ouverture, qu'une nouvelle voie du devenir est introduite, enrichie par l'exemplarité du héros mythique. Ainsi, bien que de nombreux dramaturges africains aient insisté sur le projet de réhabilitation entrepris par le Chaka mythique, Tchicaya U Tam'si, par contre, insiste sur la perversion de son pouvoir absolu, et ajoute à ce mythe, un avertissement pédagogique dont les spectateurs devraient tenir compte:

Le tyran ne se coupe pas seulement du peuple et de sa famille, mais aussi de lui-même. C'est la déchéance suprême: l'homme ennemi de lui-même. Aucun despote ne peut prétendre promouvoir l'épanouissement de l'homme. Telle est la leçon que le dramaturge semble donner à tous les dictateurs africains qu'une certaine presse s'acharne à nous présenter comme "sages" (Midiohouan, op cit:159).

1.5 La structure du récit mythique.

Je voudrais approfondir la notion de structure mythique, trop souvent assimilée au simple récit, situer cette notion dans le

débat polémique autour de l'étude du mythe et préciser le rapport qui existe entre les deux niveaux du mythe: celui du récit, de l'alignement diachronique d'événements ou d'actions heroïques et celui du fond sémantique.

Il convient de mentionner ici que, si pour tous les mythologues le mythe est une forme de discours, il y a deux manières d'en prolonger l'analyse. Une première école applique à l'étude le modèle structural de Claude Lévi-Strauss et de Julien Greimas qui, issu de la phonologie, accentue la logique syntaxique du mythe. Une deuxième école insiste sur le dynamisme et sur l'épaisseur de la texture sémantique et applique le modèle anthropologique tel qu'il est défini par Gilbert Durand et par le Groupe de Grenoble et que cette étude fera sienne.

Les études mythologiques se sont longtemps penchées sur l'origine des mythes, essayant de découvrir le mythe originel. Or, comme le mythe oral originel est perdu dans la nuit des temps de l'oralité, cette quête aboutit à des impasses. Dans la culture européenne, par exemple, l'oeuvre la plus ancienne n'est jamais l'oeuvre première: on ignore les Oedipe qui ont précédé l'Oedipe Roi et l'Oedipe à Colone de Sophocle (Brunel, 1977:32). Cette quête des origines est devenue thématologie, c'est-à-dire, l'étude des constantes et des variantes du mythe. Impliquée à cette approche est l'hypothèse que certaines versions d'un mythe seraient plus proches de la version authentique que d'autres. La thématologie devient ainsi comparatiste. Ce domaine n'est pas essentiel à notre étude puisque celle-ci se penche sur l'émergence ou sur la première manifestation du mythe de Christophe, malgré la présence d'emprunts et la contamination d'autres mythes, et non pas sur sa réapparition dans l'oeuvre

littéraire.

L'approche structurale de Lévi-Strauss a le mérite de franchir l'impasse thématologique, puisqu'elle définit le mythe, tout mythe, comme étant constitué de l'ensemble de ses composantes. Cette définition permet de passer d'une étude de recension inter-mythique à une analyse intra-mythique. La méthode structurale qui se veut science exacte, établit un modèle mytho-logique fondé sur le modèle structural du langage. Selon ce modèle, l'analyse linguistique ne tient compte, premièrement, que de la constitution syntaxique et non des événements de l'histoire. Deuxièmement, l'analyse ne considère que les relations d'opposition et de combinaisons entre les éléments, la forme et non pas la substance. Troisièmement, le système est un ensemble clos qui ne fait aucune référence à la réalité, ni aux intentions sociologiques, ni aux motivations psychologiques ou archétypales de l'auteur, défini ailleurs comme locuteur. Les mêmes lois s'appliquent au récit mythique qui est assimilé à un langage et à ses composantes, les mythèmes qui, eux, sont assimilés aux phonèmes et aux morphèmes. De nombreux mythologues ont introduit la notion de mythème dans leurs analyses. Simone Fraisse, par exemple, dans Le Mythe d'Antigone, décompose le mythe de Sophocle en six mythèmes à la manière de Lévi-Strauss: la discussion des deux sœurs, la comparution d'Antigone devant Créon, la plaidoirie d'Hémon devant son père, les plaintes d'Antigone avant son supplice, la prophétie de Tirésias et les regrets inutiles de Créon (Fraisse, op. cit.:18). Mais cette décomposition en mythèmes représente plutôt un résumé linéaire de l'action dramatique et n'éclaircit en rien la notion de

structure. Une application sérieuse du modèle structural exige plus de rigueur. Que sont alors les mythèmes? Ce sont les phrases les plus courtes possible du mythe qui, en s'enchaînant, créent le récit. Pour dégager la structure permanente qui les relie,

on établit des matrices qui permettent de lire, à la façon d'une partition d'orchestre, le tableau à double entrée des mythèmes: la lecture des colonnes verticales fait apparaître les "paquets de relations" que la lecture horizontale place dans une diversité de relations combinatoires (Ricoeur, op cit:531).

La célèbre analyse paradigmatic et achronique du mythe d'Oedipe par Lévi-Strauss sert de référence à maintes lectures mythiques. A partir de ce modèle proposé pour interpréter tous les mythes d'Oedipe, quatre mythèmes ont été définis. Ils sont placés dans quatre colonnes verticales, les colonnes horizontales indiquant la diversité des relations combinatoires. Ainsi, dans la combinatoire des oppositions entre paquets de relations, la quatrième colonne est à la troisième ce que la seconde est à la première:

elle n'envisage que depuis peu, avec moins d'horreur l'analyse de la substance, phonétique ou sémantique (Greimas, 1970:117).

Greimas est d'avis que la lecture du mythe ne doit pas être une approche uniquement syntagmatique qui suit le fil du récit, mais qu'elle consiste en une saisie de rapports entre unités du signifié mythique, distribuées tout le long du récit (Greimas, op cit:118). Malgré l'introduction des unités du signifié, il n'existe cependant, dans l'approche greimassienne qu'un nombre

très limitée d'unités significatives. En plus, ces unités significatives sont réduites à une proportion mathématique et le mythe d'Oedipe présenté plus haut est posé en carré sémiotique suivant:

rapport de parenté sur-estimée	l'autochtonie de l'homme
rapport de parenté sous-estimée	non-autochtonie de l'homme

Les unités significatives sont organisées en un double réseau relationnel, c'est à dire qu'il y a deux couples oppositionnels caractérisés par la présence ou l'absence d'un trait significatif (sème) soit A vs non A. Ces deux couples oppositionnels forment entre eux un rapport ou une proportion de corrélation appelée lexème qu'on peut représenter ainsi:

A	B
nonA	nonB

Ensuite, parce que le récit est une structure sémantique simple, les récits dramatisés tels les mythes, les contes et les pièces de théâtre peuvent tous être dichotomisés en un avant contre un après. C'est à cette opposition que correspond le

renversement de la situation qui sur le plan de la structure implicite, n'est rien d'autre qu'une inversion des signes du contenu (Greimas, op cit:187).

Le récit diachronique peut être décomposé en séquences qui s'articulent ainsi:

avant	contenu inversé
après	contenu posé

Dans ce schéma, le héros est le médiateur qui produit le renversement qui sépare l'état avant de l'état après. Quant aux performances du héros, elles ne correspondent qu'aux opérations linguistiques de transformation, elles rendent compte des inversions des contenus (Greimas, op cit: 189).

Selon ce modèle, le mythe du roi Christophe pourrait être analysé de la façon suivante. Christophe apparaît dans une situation de fragmentation sociale et politique héritée d'un dévastateur et d'une révolution. Il propose à son peuple un monde meilleur mais devient tyrannique et brutal tout en poursuivant son projet salvateur. Sa démesure cause sa perte et ce n'est qu'après sa mort que la possibilité d'un monde meilleur apparaît. Le mythe de Christophe serait donc formulé ainsi:

Démesure

Monde meilleur

Mesure

Monde pire

Durand propose, au contraire, dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, une méthode qui intègre à la fois le diachronisme du récit et le sémantisme profond du mythe. Premièrement, l'assimilation du mythe à un langage, ou la transposition de l'épaisseur sémantique du mythe au sémiologique, représente une activité d'appauvrissement. Le mythe n'est pas fait

que de relations diachroniques ou synchroniques
mais de significations compréhensives, univers

lourd d'un sémantisme immédiat et que gauchit seulement la médiatisation du discours (Durand, 1969:412).

Ainsi, il est trop superficiel, comme le fait même Albouy, de dire que le récit dramatique, soit l'alignement diachronique, forme le squelette du mythe et que les mythèmes en forment le scénario. Ces mythèmes tels, qu'ils sont utilisés par Roussel, Fraisse et Brunel, ne résument souvent que les unités dramatiques avec lesquels ils tendent à coïncider, sans rendre compte de la structure sémantique du mythe. Philippe Sellier évite cette division en mythèmes et propose le modèle héroïque qu'il divise en trois séquences: naissance, mort et renaissance, auxquelles correspondent l'occultation, l'épiphanie et l'apothéose héroïques (Sellier, 1988:734).

Le fil du discours ne doit pas être privilégié aux dépens de la sémantique. Le mythe est certes discours, mais les signifiants de la syntaxe ne sont pas de simples signes linguistiques arbitraires mais des symboles.

Il faut rappeler ici que dans le signe, au sens strict du terme, tels l'emblème et l'allégorie, le signifié est limité et le signifiant, parce qu'il est arbitraire, est infini. Les deux termes du symbole, par contre, sont tous deux infinis puisque le signifié évoque quelque chose d'absent qui n'est pas présentable:

le symbole est un signe renvoyant à un indicible et invisible signifié et par là étant obligé d'incarner complètement cette adéquation qui lui échappe, et cela par le jeu de redondances mythiques, rituelles, iconographiques qui corrigent et complètent inépuisablement l'inadéquation (Durand, 1968:14).

Cet 'impérialisme sémantique est aussi présent dans le mythe et interdit la réduction du celui-ci à une syntaxe sémiologique, à une logique mathématique illustrée par l'exemple du mythe d'Oedipe présenté plus haut. Cette notion du signe s'oppose aussi à celle de Roland Barthes pour qui le mythe est un système sémiologique second. Selon lui, le mythe comporte deux systèmes, le langage-objet, où le signe unit le signifiant et le signifié et le métalangage dans lequel le signe premièrement défini devient un second signifiant accouplé à un nouveau signifié pour former le signe mythique. Le mythe est réduit à une unité sémiologique:

Réfléchissant sur un métalangage, le sémiologue n'a plus à s'interroger sur la compréhension du langage-objet, il n'a plus à tenir compte du détail du schème linguistique: il n'aura à en connaître que le terme total ou signe global (Barthes, 1957:200).

Deuxièmement, la réduction du mythe à une syntaxe est inadéquate parce que les unités mythiques, ou les mythèmes, ne peuvent pas être appréhendés, comme le proposent Lévi-Strauss et Greimas, uniquement dans leur aspect relationnel. Le mythe est constitué d'essaims d'images enrichis d'une signification symbolique et affective plutôt qu'intellectuelle qui défient la logique syntaxique:

Soustelle, pour exprimer cette épaisseur sémantique, utilise la métaphore de l'écho, ou du palais des miroirs dans lequel chaque mot renvoie en tous sens à des significations cumulatives (Durand, op cit:413)

Cela ne veut pas dire que le déroulement discursif du mythe

ne soit pas important, au contraire, mais ce n'est ni la réduction à la syntaxe ni la relation entre mythes qui explique la structure du mythe. Il ne s'agit dans ce cas que de la forme mythique privilégiée par rapport à son contenu comme le fait Lévi-Strauss pour qui la forme explique le contenu. Dans la perspective anthropologique par contre, c'est la structure sémantique (les régimes de l'imaginaire) qui fait comprendre la forme linguistique du mythe. Cette structure n'est pas, il est important de le souligner, rationnelle, logique. Il faut donc concevoir, comme le fait Durand, une structure qui obéit à d'autres lois, soit à celles de l'imaginaire:

Le mythe apparaît toujours comme le domaine qui échappe paradoxalement à la rationalité du discours. L'absurdité du mythe, comme celle du rêve, ne provient que de la surdétermination de ses motifs explicatifs. La raison du mythe est non seulement feuilletée mais touffue. Et la force qui groupe les symboles en essaims échappe à la mise en forme. Le mythe étant synthèse est par là "impérialiste" et concentre en lui-même le plus de signification possibles. Aussi est-il vain de vouloir expliquer un mythe et le convertir en pur langage sémiologique (Durand, op cit:431).

La structure mythique n'est donc jamais indépendante, abstraite de son fond sémantique. Elle reste alourdie, par delà des signes et de leurs relations syntaxiques, de son épaisseur symbolique.

Dernièrement, l'approche anthropologique ne réduit pas non plus le mythe au symbole et c'est ici qu'apparaît la nécessité du déroulement diachronique du récit qui introduit un élément de causalité et de rationalisation. Cela ne veut pas dire que le récit mythique est logos, car il ne fournit pas, comme le voudrait Lévi-Strauss, une explication logique pour résoudre une

contradiction. Nous verrons dans le chapitre suivant que les structures de l'imaginaire, malgré leur dynamisme structurant les essais de significations, ne suffisent pas. C'est donc le diachronisme extrinsèque du récit dramatique ou historique qui les relie les unes aux autres, même si c'est l'ensemble de ces essais qui constitue le véritable sens du mythe et qui permet d'en définir la structure.

1.6. Les régimes de l'imaginaire et le mythe.

Dans l'approche anthropologique de Durand, la pensée symbolique est antérieure aux représentations audio-visuelles de l'histoire et de la culture. Cette pensée symbolique ou ce sémantisme de l'imaginaire forme la matrice originelle à partir de laquelle la pensée rationnelle s'est développée. Or, cette antériorité de l'imaginaire ne doit pas être confondue à une matière chaotique, parce que l'imaginaire est structurant. Bachelard avait déjà défini l'imaginaire comme dynamisme organisateur. Il ne faut donc pas voir cette pensée comme maîtresse de l'erreur et de la fausseté (Durand, op cit:20) telle qu'elle est souvent présentée. En effet, la pensée occidentale témoigne depuis la philosophie platonicienne d'un lent glissement dépréciatif du symbole aboutissant aux philosophies veuves de transcendance que représentent pour Durand, le cartésianisme, le positivisme et le structuralisme. Ces philosophies ont influencé toutes les formes d'art, domaine privilégié de la création symbolique. L'art baroque flamboyant,

par exemple, devient iconoclaste parce qu'il favorise le signe à un tel point que l'image, devenue trop naturaliste et trop réaliste, perd son sens sacré et symbolique, est réduite à un objet d'art.

— S'opposant au positivisme, la psychanalyse freudienne redécouvre l'imagination onirique et symbolique et c'est grâce à elle que l'imaginaire reprend certains de ses droits. Mais, dans la psychanalyse, le symbole n'est que le reflet d'un rapport conflictuel entre la libido et la censure. Appauvri, il est réduit à un symptôme du mécanisme de refoulement.

Se penchant à leur tour sur l'imagination symbolique, les ethnologues tels Dumézil, Piganiol et Lévi-Strauss, tentent de l'expliquer en la réduisant aux structures socio-politiques, culturelles et linguistiques. Les grands historiens des religions, Eliade et Krappe, tentent de classer l'imagination symbolique en prenant comme normes les grandes épiphanies cosmologiques. Bachelard, dans ses premières œuvres, transforme lui aussi les quatre axiomes classificateurs de la théorie aristotélicienne, l'eau, l'air, la terre et le feu, en quatre hormones de l'imagination (Bachelard, 1943:19). Ainsi, les classifications de l'ethnographie ou de l'histoire des religions sont inspirées par l'adaptation de l'imaginaire au monde objectif et perceptif et pèchent par

un positivisme qui tente de motiver les symboles uniquement à l'aide de données extrinsèques à la conscience imaginaire (Durand, op cit:35).

Pour éviter cet écueil, Durand propose une étude systématique de la représentation qui permet de dépasser la

nature purement linguistique du symbolisme et qui reconnaît la pluridimensionalité et la non-linéarité du mythe. Ceci nécessite de nouveaux critères pour classer les catégories motivantes et organisatrices de l'imaginaire. Ces critères doivent être intrinsèques à l'imaginaire et recherchés dans le psychisme humain. Durand propose le trajet anthropologique, c'est-à-dire,

l'incessant échange au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives émanant du milieu cosmique et social (Durand, op cit:38).

S'inspirant de Bachelard pour qui,

tout geste appelle sa matière et cherche son outil et toute matière extraite est le vestige d'un geste périmé (Bachelard, 1948:38),

Durand introduit dans l'étude du dynamisme de l'imaginaire, la notion de genèse réciproque. C'est dans le domaine psychologique qu'il découvre les grands axes classificateurs qui permettent l'interprétation des essais d'images et en particulier des images qui indiquent le mouvement, la force de l'imaginaire et non pas simplement la forme. Durand rejoint ici la psychologie jungienne qui tente de déchiffrer le sens des archétypes non pas en les définissant comme forme ou comme lieu dans l'espace imaginaire, mais en traçant leur élan et leur direction.

Durand prend comme point de départ méthodologique les études de la réflexologie betcherévienne, à laquelle il emprunte la notion des trois gestes dominants ou des dominantes réflexes, présentes chez le nouveau-né. Pour lui, il existe un lien étroit entre ces dominantes sensori-motrices et les représentations

symboliques. Ainsi les trois dominantes, posturale, digestive et sexuelle ou rythmique, sont liées aux données des expériences perceptives et c'est à ce niveau que se forment les essaims de symboles.

La dominante posturale appelle les matières lumineuses et visuelles de séparation et de pureté. La dominante digestive appelle les matières de la profondeur et la dominante sexuelle ou rythmique les mouvements cycliques et temporels. Durand établit ensuite sur ces trois dominantes, une bipartition entre deux grands régimes de l'imaginaire, le régime diurne et le régime nocturne. Le régime diurne est associé à la dominante posturale et le régime nocturne aux dominantes digestive et rythmique. Ces régimes peuvent être perçus comme une réaction ou une réponse de l'imaginaire humain à une donnée fondamentale qui est l'angoisse existentielle devant le temps. Cette angoisse est exprimée par trois représentations symboliques. Premièrement, les symboles thériomorphes où l'angoisse prend la forme du mouvement chaotique, rapide et bruyant de l'agressivité animale dévorante. Deuxièmement, les symboles nyctomorphes où s'exprime la terreur devant les ténèbres hostiles (et féminines). Troisièmement, les symboles catamorphes où se ressentir la pesanteur et l'écrasement et où la chute est perçue comme punition.

Face à la menace de Kronos, le régime diurne de l'imaginaire adopte une attitude héroïque. Le régime diurne crée trois constellations isomorphes, ou schèmes, qui constituent l'antithèse des visages angoissants du temps. Ainsi le schème de l'ascension guerrière ou monarchique et de l'envol permet à la

psyché de s'emparer de la puissance virile qui libère le destin par la castration de Kronos. Le schème de la clarté pure et de la luminosité s'oppose aux ténèbres. Le schème des symboles diairétiques (séparatoires) fournit au héros l'arme tranchante qui lui permet de se distinguer de l'impureté animale et féminine et d'accéder à la pureté mâle et univoque.

Le régime diurne se présente donc comme celui de l'antithèse où la figuration maléfique du temps est magnifiée pour inciter l'imaginaire à l'exorciser; l'imaginaire entreprend ainsi une thérapeutique par l'image symbolique.

Le régime diurne de la représentation peut être résumé comme:

un trajet qui va de la première et confuse glose imaginative griffée sur les réflexes posturaux jusqu'à l'argumentation d'une logique de l'antithèse (Durand, op cit:213).

Mais une autre attitude imaginaire se forme en réaction à l'angoisse fondamentale car, la représentation ne peut rester en état de vigilance sous peine d'aliénation (Durand, op cit:219). Aussi le régime nocturne tente-t-il de reprendre à son compte et de maîtriser la mouvance du temps. Ce nouveau régime est dit é en deux grandes constellations symboliques. La première est constituée de symboles inversant et euphémisant ceux de la chute, des ténèbres et du temps. La deuxième est axée sur la découverte rassurante des éléments constants des cycles temporels et tente d'en synthétiser les contraires.

Les symboles inversants du régime nocturne ne cherchent plus l'ascension héroïque mais la pénétration dans la matière. Il ne s'agit plus d'un processus ascensionnel mais d'une démarche

involutive. La chute est euphémisée en descente, descente qui requiert des précautions. Ainsi, elle est caractérisée par la lenteur et par la chaleur bienfaisante, associées au ventre digestif et maternel. Durand définit l'euphémisation comme un processus de double négation, c'est-à-dire par un acte négatif qui détruit l'effet d'une première négativité (Durand, op cit:230). Un exemple de ce processus est le mythe de St Christophe où se rencontrent le mythe païen de l'ogre Reprobatus, le passeur cynocéphale qui conduit les morts aux enfers, et le mythe chrétien où Reprobatus, converti, devient Christophore, invoqué contre la violence de la mort pour la rendre rassurante par les sacrements. Dans ce mythe la mort et l'avalage, rendus plus inoffensifs, sont ainsi domestiqués.

Ces symboles de la descente valorisent les contenants qui possèdent comme qualités l'intériorité et l'intimité de la matière protectrice et maternelle. La matière qui se prête le mieux à la pénétration est la terre, archétype de l'intimité et du retour aux origines:

La vie n'est rien d'autre que le détachement de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi. Le désir si fréquent d'être enterré dans le sol de la patrie n'est qu'une forme profane de l'autochtonisme mystique, du besoin de rentrer dans sa propre maison (Eliade, Traité:220).

Ce retour au repos primordial inverse l'angoisse existentielle par un isomorphisme qui associe tombe et berceau à l'intimité du corps maternel de la terre. Cette intimité invite à une étude des contenants naturels tels la caverne et la grotte, archétype du foyer primordial, coquillages, graines, et oeufs, ainsi que des contenants culturels tels la maison, la chambre, le

berceau, la hotte, la barque, la nef, les boîtes et la coupe.

Ainsi, une première constellation nocturne évoque les symboles de l'intimité et inverse les symboles angoissants par la négation du négatif. Mais cette attitude n'est que la préfiguration dans l'espace de la deuxième grande constellation nocturne qui désire maîtriser le devenir dans le temps.

Les symboles de cette deuxième constellation se groupent en deux catégories. Premièrement ceux qui mettent l'accent sur la maîtrise cyclique du temps par la répétition des rythmes temporels et, deuxièmement, ceux qui mettent l'accent sur l'aspect génétique et progressiste du devenir qui transcende la représentation du temps et qui introduit la dimension chronologique de l'imaginaire:

Les deux catégories de ces symboles qui se nouent au temps pour le vaincre vont avoir le caractère commun d'être plus ou moins des "histoires", des "récits" dont la principale réalité est subjective et que l'on a coutume d'appeler "mythes". Tous les symboles de la mesure et de la maîtrise du temps vont avoir tendance à se dérouler selon le fil du temps, à être mythiques, et ces mythes seront toujours des mythes synthétiques qui tentent de réconcilier l'antinomie qu'implique le temps qui fuit, l'angoisse devant l'absence, et l'espérance en l'accomplissement du temps, la confiance sur une victoire sur le temps. Ces mythes avec leur phase tragique et leur phase triomphante seront donc toujours dramatiques, c'est-à-dire mettront alternativement en jeu les valorisations négatives et les valorisations positives des images. Les schèmes cycliques et progressistes impliquent donc presque toujours le contenu d'un mythe dramatique (Durand, op. cit.:322).

Le désir de maîtriser le temps appelle des images qui traduisent le mouvement cyclique telles celles de l'anneau, de la

roue, du rouet, du métier à tisser et du voyage. Elles offrent une représentation spécialisée du temps et des mesures temporelles comme le mois et l'année et abolissent la linéarité aveugle et dévorante du temps par la répétition du cycle naissance-mort et chaos-crédation.

La lune est le phénomène naturel le plus évocant de la mesure du temps: elle possède un symbolisme polyvalent car, associée au cycle végétal, elle unit la vie et la mort, le bienfaisant et le néfaste:

vivante et inépuisable dans sa propre régénération, la lune symbolise le premier mort et le premier mort qui ressuscite (Eliade, traité:142).

Maints héros mythiques, tels Ogoun et le Christ, sont associés à l'astre lunaire et caractérisés par l'androgynat, l'archétype de l'union des contraires. Ils se situent dans des drames agro-lunaires où, soumis aux étapes de la métamorphose du cycle végétal, ils naissent, sont sacrifiés, mis à mort, enterrés et ressuscités:

Le drame agro-lunaire sert de support archétypal à une dialectique qui n'est plus de séparation, qui n'est pas non plus inversion de valeurs, mais qui, par ordonnance en un récit ou une perspective imaginaire, fait servir situations néfastes et valeurs négatives au progrès des valeurs positives (Durand, op. cit.:344).

Dans de nombreuses cultures agro-lunaires, les héros mythiques sont à la fois l'archétype de l'androgynat et du Fils, qui, de par leur nature ambiguë et réconciliatoire, participent de deux natures. Masculins et féminins, divins et humains, ils ont souvent le rôle de médiateur et leur drame représente la

destinée de l'humanité:

le thème du Fils, qu'il soit simple allusion littéraire ou au contraire divinité plénièrement reconnue, Hermès, Tammuz, Hercule ou le Christ, apparaît toujours comme un précipité dramatique et anthropomorphe de l'ambivalence, une traduction temporelle de la synthèse des contraires, surdéterminée par le processus de la genèse végétale (Durand, op cit:351).

Isomorphes des symboles cycliques dont ils font partie, trois symboles sous-tendent la gigantesque constellation de symboles progressistes et synthétisants du régime nocturne: l'arbre, la croix et le feu.

L'arbre incorpore l'aspect répétitif du cycle, mais le transcende en privilégiant sa phase ascendante. L'archétype de l'arbre représente le cosmos verticalisé où, des racines aux cîmes, la création toute entière est représentée et hiérarchisée. Aussi, de par sa forme et sa position verticale, l'arbre s'humanise et sa croissance évolutive est associée au devenir généalogique et arborescent de l'homme, comme par exemple l'arbre de Jessé qui représente l'histoire messianique du peuple juif.

La croix, forgée du bois de l'arbre, symbolise quant à elle la totalisation du cosmos. Elle est cycle géométrisé, doublet écartelé de la roue et unit les contraires de la verticalité et de l'horizontalité. Elle est surtout isomorphe du feu, du mouvement rythmique et du geste sexuel. Tous les briquets primitifs nécessitent une technologie de frottement et il semblerait que c'est par une rythmologie que commence toute technique. En Inde védique, par exemple, le briquet a la forme d'une croix appelée swastika.

Ces gestes de frottement circulaire provoquent un plaisir thermique que Bachelard a nommé complexe de Novalis et les métiers qui en découlent sont associés, comme l'ont remarqué Jung et Eliade, à de nombreux tabous sexuels et à des rites où musique et danse jouent un rôle capital.

Le feu symbolise le produit de l'arbre ou de la croix et est souvent perçu comme étant le Fils de l'arbre. En ce sens, il est l'archétype du progrès et du mouvement vers le devenir parce qu'il est création qui dépasse ses moyens de production et qui acquiert une valeur téléologique.

Les symboles de l'arbre, de la croix et du feu introduisent ainsi dans l'imaginaire une nouvelle attitude symbolique qui appelle le récit dramatique et sa dynamique linéaire:

le temps n'est plus vaincu par la simple assurance du retour et de la répétition mais parce que jaillit de la combinaison des contraires un "produit", un "progrès" qui justifie le devenir parce que l'irréversibilité elle-même est maîtrisée et devient promesse. Aussi, l'imagination de l'arbre, surdéterminée par les schémas verticalisants, rompt à son tour progressivement la mythologie cyclique dans laquelle s'enfermait l'imagination saisonnière du végétal. On peut dire que par la phénoménologie du feu comme par celles de l'arbre on saisit le passage d'archétypes purement circulaires à des archétypes synthétiques qui vont instaurer les mythes si efficaces du progrès et les messianismes historiques et révolutionnaires (Durand, op cit:390).

J'ai essayé de montrer que l'approche durandienne découvre une pensée symbolique structurante obéissant à ses propres lois et non à celles du structuralisme lévi-straussien. J'ai insisté, moins sur la quantité des symboles qui essaient les différentes constellations que sur l'attitude différente de chaque régime de

l'imaginaire et en particulier sur le régime qui synthétise les symboles des régimes de l'antithèse et de l'euphémisation et qui tend vers le récit dramatique et mythique. Mais si les archétypes synthétiques tel l'arbre instaurent les mythes historiques et révolutionnaires, ceux-ci, comme nous l'avons vu précédemment, doivent être complétés par un récit linéaire extrinsèque à l'imaginaire. Toute analyse des structures de l'imaginaire est basée sur la genèse réciproque entre le geste et la matière. De même est-il nécessaire, pour la lecture d'un mythe historique tel La tragédie, d'ajouter la genèse réciproque entre les régimes symboliques intrinsèques à la pensée et l'histoire humaine, extrinsèque, qui le fécondent. Ainsi dans le mythe, l'imaginaire et l'histoire se conjuguent et superposent leur dynamisme linéaire et symbolique. L'histoire, comme celle d'Haïti sous le règne de Henri Christophe, est déformée et perd sa vérité objective. Le destin de Christophe épouse celui des héros issus de la tradition agro-lunaire, c'est-à-dire qu'il est dramatique, subissant les étapes du cycle naturel et porteur d'une collectivité vers son devenir. L'arbre se métamorphose en homme, l'homme en arbre. Le trajet symbolique de l'arbre et le récit chronologique des actes humains suivent le même parcours:

C'est pt'ête qu'il est de plus en plus roi. Faut dire que c'était un grand arbre
(Césaire, 1963:III,ix).

Cette citation, à priori anodine, illustre la présence des deux régimes, la contemplation monarchique et le progressisme de l'arbre. Il convient de proposer que dans les mythes, les régimes diurne et nocturne co-existent et que rares sont ceux qui ne reflèteraient qu'une seule attitude de l'imaginaire. La méthodologie proposée dans cette première partie exige donc une

lecture attentive et plus nuancée du mythe. Durand, qui dans Le décor mythique de la Chartreuse de Parme, étudie les structures figuratives du roman stendhalien, précise que:

l'imagination humaine semble se mettre tour à tour à différents régimes, glisser d'un régime diurne, qui est celui de la geste épique...au régime nocturne qui est le régime mystique (Durand, 1971:132).

Il convient de remarquer, en guise de conclusion, que la structure cyclique présentée correspond à la structure héroïque élaborée par Selliers et à la formule mythologique avancée par Campbell et qu'une compréhension des structures de l'imaginaire enrichit le modèle héroïque en dévoilant le sémantisme caché que ce modèle résume et dont il n'est que l'agencement syntaxique visible.

Ces chapitres ont tenté de poser les éléments qui nous permettront de cerner la présence du mythe dans La tragédie et de proposer une interprétation cohérente et originale. Nous découvrirons dans la partie qui suit, la pensée mythique de Césaire où apparaîtront les archétypes de la terre, de l'arbre et du phénix, les cycles dramatiques et les héros mythologiques qui expriment l'envers et l'endroit de l'existence humaine:

Le non-temps impose au temps la tyrannie de sa spatialité: dans toute création il y a un nord et un sud, et l'orient et l'occident. Au plus extrême, ou, pour le moins, au carrefour, c'est au

fil des saisons survolées, l'inégale lutte de la création et de la mort, de la ferveur et de la lucidité, fût-ce celle du désespoir et de la retombée, la force aussi toujours de regarder demain. Ainsi va la vie.

Aimé Césaire (Moi, laminaire...)

DEUXIEME PARTIE:

LES ELEMENTS DU MYTHE DANS L'OEUVRE CESAIRIENNE

2.1. Césaire et la négritude.

2.2. L'héritage américain.

2.3. L'héritage mythique.

2.4. La poésie césairienne et la structure mythique de
l'imaginaire.

2.1. Césaire et la négritude.

Aimé Césaire naquit en 1913 à Basse-Pointe, une petite ville
située au nord de la Martinique. Sa mère était couturière, son

père petit fonctionnaire. Sa famille était pauvre, mais ses parents étaient convaincus que, pour sortir leurs enfants de la misère, une éducation sérieuse et la parfaite maîtrise du français étaient nécessaires. Ainsi le français fut la langue parlée à la maison, aux dépens du créole.

La maison des Césaire est le point de départ de l'itinéraire biographique et spirituel du Cahier d'un retour au pays natal:

Au bout du petit matin, une petite maison qui sent très mauvais dans une rue très étroite, une maison minuscule qui abrite en ses entrailles de bois pourri des dizaines de rats et la turbulence de mes six frères et sœurs, une petite maison cruelle dont l'intransigeance affole nos fins de mois et mon père fantasque grignoté d'une seule misère...et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, pédalent de nuit (Césaire, 1983:40).

En 1924, Césaire entra au célèbre Lycée Schoelcher de Fort-de-France. Sur les banes de l'école, il apprit, comme tous les écoliers français, l'histoire de nos ancêtres les Gaulois, histoire dont, déjà, il se sentait aliéné car les Césaire étaient fiers d'un ancêtre paternel marron, qui en 1833 avait été condamné à mort pour avoir participé à la révolte de la Grand'Anse.

Au Lycée Schoelcher, Césaire devint l'ami du guyanais Léon-Gontran Damas qui allait participer avec lui à la création de la revue L'Étudiant noir en 1935. Brillant élève, Aimé obtint, en 1931, une bourse d'étude qui lui permit de préparer, au Lycée Louis-le-Grand, son entrée à l'École Normale Supérieure.

Quand il quitta la Martinique, Paris représentait la terre promise et il y étudia pendant 8 ans:

Entre 1928 et 1940, la capitale française était en effet, non seulement un creuset d'idées, mais un carrefour des Noirs d'Afrique, des Antilles et même des Etats-Unis. Le climat politique et intellectuel parisien se caractérisait par un constant bouillonnement (Songolo, 1985:15).

C'est dans cette ambiance fertile de rencontres et de débats que Césaire développa, avec d'autres écrivains antillais et africains, le concept de la négritude. Il subit l'influence des auteurs noirs américains, du surréalisme et du marxisme et découvrit la culture, l'histoire et les mythes de l'Afrique. Il acquit aussi une conscience aiguë du racisme et du colonialisme politique et culturel.

Césaire fut peut-être plus directement influencé par la revue Légitime défense, publiée en 1932 par un groupe de jeunes Martiniquais dont faisaient partie Etienne Léro, René Ménil et Jules Monnerot. Cette revue, qui selon Lylian Kesteloot, inaugure officiellement le mouvement néo-nègre (Kesteloot, 1965:28), attaque avec virulence le monde capitaliste, chrétien et bourgeois et rejette la personnalité d'emprunt qu'adoptent les Noirs et les Métis assimilés de la bourgeoisie antillaise et la honte qu'ils éprouvent d'être noirs:

L'Antillais, bourré à craquer de morale blanche, de culture blanche, d'éducation blanche, étale dans ses plaquettes l'image boursoufflée de lui-même. D'être un bon décalque de l'homme pâle lui tient de raison sociale aussi bien que de raison poétique (Léro in Légitime défense).

Dans leur combat contre l'Occident bourgeois, les

signataires de Légitime défense adoptèrent le marxisme pour résoudre les problèmes politiques et le surréalisme pour ceux d'ordre littéraire:

Nous acceptons sans réserve le surréalisme auquel-en 1932-nous lions notre avenir (Légitime défense, "avertissements":1).

La revue fut supprimée par le gouvernement français dès le premier numéro et ses auteurs, plus doués pour la critique, ne produisirent aucune oeuvre littéraire (Kesteloot, op cit:27). Pourtant la revue eut suffisamment d'impact pour provoquer l'éveil irréversible de la conscience et l'enthousiasme des étudiants antillais et africains de la métropole et, en 1934, parut le journal L'étudiant noir qui en assura la relève. Alors que les signataires de Légitime défense étaient exclusivement antillais, le groupe qui animait L'étudiant noir était composé et d'Antillais et d'Africains tels Aimé Césaire, Léopold Senghor, Léon Damas, Birago Diop et Ousmane Socé.

L'Etudiant noir se différenciail sur plusieurs points de Légitime défense et apportait en même temps au mouvement des caractéristiques nouvelles. Premièrement, L'Etudiant noir insistait sur l'existence de la solidarité entre tous les Noirs, solidarité fondée sur leur commune souffrance et leur problèmes spécifiques:

L'Etudiant noir, journal corporatif et de combat, avait pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au Quartier Latin (Damas, Notre génération [inédit] cité in Kesteloot, op cit:91).

Deuxièmement, L'Etudiant noir prenait surtout ses distances

À l'égard des valeurs occidentales, et le marxisme, plutôt qu'un dogme, devenait une méthode utile pour découvrir des solutions applicables aux pays colonisés. Sur le plan littéraire, même si le surréalisme n'était plus vénéré tel une Ecole et un maître, les auteurs de L'Etudiant noir continuèrent de s'en inspirer parce que l'écriture surréaliste leur permettait surtout de retrouver la parole négro-africaine:

Le surréalisme m'a procuré ce que je cherchais confusément. Je me disais que, si j'appliquais la méthode surréaliste à ma situation particulière, je pouvais faire appel aux forces inconscientes. Pour moi, c'était l'appel à l'Afrique (Césaire, entretien avec R Depestre, Casa de las Americas, No 49:140).

Troisièmement: L'Etudiant noir dénonçait l'assimilation et l'asservissement colonial et posait les bases de la négritude. Sous la plume de Césaire, le mot négritude était lancé. Rien n'est plus difficile que d'essayer de définir ce concept, source d'équivoque et de polémique qui allaient durer pendant plusieurs décennies. En effet, elle a été contestée et jugée dépassée, après l'avènement de l'Afrique à l'indépendance, par des penseurs comme Franz Fanon, des romanciers comme S Ousmane, Mongo Beti, ainsi que les écrivains noirs de la nouvelle génération tels Tchicaya U Tamsi et Maryse Condé qui la jugent comme étant une réaction culturelle liée à un moment historique limité.

Pour les marxistes, la négritude représentait un épiphénomène, un mouvement incapable de promouvoir la révolution politique et économique des masses du Tiers Monde. Quant aux

écrivains africains anglophones, héritiers d'une autre forme de colonisation, la négritude était abstraite et romantisait l'Afrique, un tigre n'a pas besoin de proclamer sa tigritude, il saute, lançait le nigérien Wole Soyinka.

Mais dans les années trente, il fallait encore se proclamer nègre et pour Césaire, la négritude représentait:

la simple reconnaissance du fait d'être noir,
et l'acceptation de ce fait, de notre destin
de noir, de notre histoire et de notre culture
(Kesteloot, 1958:80).

Cette déclaration capitale, si elle semble n'être qu'une constatation banale aujourd'hui, était, pour Césaire, l'aboutissement de la douloureuse prise de conscience d'une réalité supprimée pendant des siècles de colonisation. En effet, l'Antillais ne se jugeait pas nègre, les nègres vivaient en Afrique et il s'identifiait aux Blancs qui le méprisaient. C'est, selon Césaire, cette obsession d'identification aliénante qui est responsable de la médiocrité de la littérature de décalque antillaise:

Point d'art. Point de poésie. Ou bien la
lèpre hideuse des contrefaçons
(Césaire, Tropiques I:1)

Aussi, de cette déclaration découlent l'attaque violente que Césaire lançait contre l'assimilation et l'effort qu'il exigeait pour l'émancipation de l'être noir:

Asservissement et Assimilation se
ressemblent: ce sont deux formes de
passivité...La jeunesse noire veut agir et
créer....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.

Mais pour être soi, il faut lutter d'abord contre les frères égarés qui ont peur d'être soi: c'est la tourbe sénile des assimilés. Ensuite contre ceux qui veulent étendre leur moi: c'est la légion féroce des assimilateurs. Enfin pour être soi, il faut lutter contre soi: il faut détruire l'indifférence, extirper l'obscurantisme, couper le sentimentalisme à sa racine (Césaire, L'Étudiant noir).

Ce qui permet au soi de se régénérer, c'est, pour Césaire, la participation à la culture africaine qui, malgré plusieurs siècles de traite et de colonisation, unit encore tous les noirs de la diaspora. Césaire, grâce à Senghor, découvre l'histoire glorieuse et les civilisation de l'Afrique. Il découvre aussi le rythme, le symbolisme, la puissance évocatrice de la parole poétique traditionnelle, le nommo africain. Ainsi, dans un premier temps, sa poésie oppose le monde occidental au monde noir et africain. Selon Sartre:

Un poème de Césaire éclate et tourne sur lui-même comme une fusée, des soleils en sortent qui tournent et explosent en nouveaux soleils, c'est un perpétuel dépassement. Il ne s'agit pas de se rejoindre à la calme unité des contraires, mais de faire bander comme un sexe l'un des contraires du couple noir-blanc dans son opposition à l'autre. La densité des mots, jetés en l'air comme des pierres par un volcan, c'est la négritude qui se définit contre l'Europe et la colonisation (Sartre, 1948:XXVI-XXVII).

Césaire n'est pas africain et ne peut, comme Senghor et Diop, n'exalter que les valeurs traditionnelles de l'Afrique. La traite l'a arraché à sa culture ancestrale: l'Antillais est

un bâtard, un orphelin en crise d'identité permanente, sa spécificité étant caractérisée par le métissage issu de l'esclavage. Ontologiquement dédoublé, s'il se veut blanc, la réalité lui rappelle à chaque instant qu'il ne l'est pas. Il est donc toujours menacé par la schizophrénie historique qui le caractérise:

"L'Antillais, hanté par le visage paternel de l'Europe et le souvenir de la mère Afrique, n'en finit pas de se séparer d'eux (Gajoux, 1983:18).

En plus, les Antilles sont balkanisées et l'Antillais est aussi séparé de ses voisins. Tantôt assimilé à la culture française, tantôt aux cultures américaine, britannique, espagnole et néerlandaise, il souffre donc aussi d'une personnalité fragmentée:

« Iles cicatrices des eaux
Iles évidences de blessures
Iles miettes
Iles informes
(Césaire, 1983:74)

et:

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey,
ni princes de Ghana avec huit cents chameaux,
ni docteurs à Tombouctou
(Césaire, op cit:60).

Si Césaire, dans L'Étudiant noir, s'insurge avec violence contre l'assimilation culturelle de l'homme noir, s'il revendique son humanité et ses droits, s'il se fait le chantre de la reconquête de sa fierté et de sa dignité, c'est surtout dans son Cahier d'un retour au pays natal que la négritude

devient concrète, personnelle et ancrée dans le vécu antillais:

Ma négritude n'est pas une pierre...
 elle plonge dans la chair rouge du sol
 elle plonge dans la chair ardente du ciel
 elle trouve l'accablement opaque de sa droite
 patience
 (Césaire, op. cit:68).

En 1939, Aimé et Suzanne Césaire retournent à la Martinique, prêts à commencer une carrière dans l'enseignement. Quelques mois après leur retour, le gouvernement français tombe sous l'invasion allemande et la Martinique se voit gouvernée par le gouvernement de Vichy. De 1941 à 1943, la flotte française, bloquée par la marine américaine, s'y trouve sinistrée. Le racisme des marins français et l'attitude colonialiste du régime militaire furent des facteurs qui radicalisèrent, chez Césaire et ses amis, le concept de négritude. Ceci explique la prise de position anticolonialiste de Césaire après la guerre (Arnold, 1981:13).

Cependant, son activité littéraire n'en est pas moins fertile, malgré l'occupation vichyssoise. En 1941, il crée, en collaboration avec Suzanne Césaire et René Mœnil, la revue *Tropiques* qui synthétise et développe la négritude antillaise afin que l'Antillais retrouve sa personnalité authentique et que ses œuvres ne soient plus des dévotomanies de la métropole. C'est aussi en 1941 que, par hasard, André Breton lit, dans le premier numéro de *Tropiques*, des poèmes de Césaire qui le bouleversent:

Je n'en crus pas mes yeux: mais ce qui était

dit là, c'était ce qu'il fallait dire, non seulement mieux mais du plus haut qu'on pût le dire (Breton, 1971:11).

C'est grâce à cette rencontre et à la suite d'un article de Breton, intitulé Un grand poète noir, que Césaire prit sa place parmi les grands poètes surréalistes. C'est aussi après cette rencontre que sa poésie se fait plus surréaliste.

En 1944, Césaire passe plusieurs mois à Haïti où il avait été invité pour présenter un article intitulé Poésie et connaissance. Ce séjour eut une influence capitale sur sa créativité littéraire et sur les oeuvres qui allaient suivre. Premièrement, Césaire foulait du pied la terre où la négritude s'est levée pour la première fois, et où le héros de la révolution haïtienne de 1794, Toussaint Louverture, avait mené à terme la libération des esclaves et écrasé l'armée impériale. Certes, Césaire lui avait déjà consacré une place importante de héros révolutionnaire dans le Cahier:

c'est un homme seul qui défie les oris
blancs de la mort blanche
(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)

c'est un homme qui fascine
l'épervier blanc de la mort blanche
c'est un homme seul dans la mer
inféconde de sable blanc
c'est un moricaud vieux dressé contre
les saux du ciel
(Césaire, op. cit:47)

Son séjour et ses recherches sur l'histoire de Haïti le convainquirent plus que jamais de l'importance du rôle de

Toussaint dans l'histoire héroïque des Antilles. Aussi en 1960, écrit-il Toussaint Louverture, une analyse historique des plus rigoureuses sur la révolution haïtienne et les conflits entre les colons blancs, la bourgeoisie mulâtre et les révolutionnaires noirs.

Deuxièmement, Césaire y découvrit la citadelle de la Ferrière, érigée au début du 19^e siècle par le roi Henri Christophe:

Césaire fut bouleversé par cette histoire et par la citadelle qui est toujours là, monument titanesque, voguant, perdu, comme un vaisseau fantastique, au milieu d'un site hérissé de montagnes. Comme un mystérieux défi. (Kesteloot, 1973:159).

L'histoire de ce roi le passionna. Il représentait à ses yeux les aspirations légitimes des Antilles noires, le refus de l'humiliation, la lutte pour une dignité retrouvée mais aussi les pièges et les difficultés de la reconstruction culturelle et politique. En 1963, aidé par les indépendances africaines, Césaire terminait le projet qu'il avait longtemps laissé mûrir en lui: La Tragédie du roi Christophe. Considérée comme sa meilleure pièce, elle allait donner au mythe de la négritude un ancrage historique et élever l'héroïsme nègre au niveau universel.

2.2. L'héritage américain

Si Césaire devient le héraut de la négritude et le créateur de ce néologisme, il n'est certes pas le premier à dénoncer la discrimination raciale ni à tenter de libérer l'homme noir de son complexe d'infériorité, et de sa situation subordonnée d'assimilé. L'écrivain est l'héritier d'un grand mouvement, qui avait commencé aux Etats-Unis avec la parution de l'ouvrage de l'Américain noir W.E.B. Du Bois intitulé The Soul of the Black Folk (1903) et la fondation, quelques années plus tard, de son Mouvement du Niagara, qui revendiquait la dignité de l'homme noir et l'égalité de ses droits constitutionnels. Les idées de Du Bois donnèrent naissance au premier mouvement de la conscience noire américain et en particulier au groupe culturel connu sous le nom de Harlem Renaissance.

Ce n'est pas nous qui avons inventé la négritude. Elle a été inventée par les Langston Hughes, les Countee Cullen, les Claude McKay, les Sterling Brown et tous ces écrivains de la Renaissance Nègre que nous visions en France aux années trente... Ils ont été les premiers à dire: "Le Noir est beau." (Césaire, Discours inaugural du 8e festival culturel de Fort-de-France, 1979:pl)

Faisant écho à ces idées, plusieurs mouvements analogues apparurent aux Antilles. Considéré comme le premier écrivain de la négritude antillaise, le portoricain Palés Matos, dans la revue poétique Paliedro (1927), annonçait le déclin de la domination culturelle occidentale et la renaissance des cultures du Tiers-Monde.

En Haïti, l'ethnographe Jean Price-Mars, auteur de Ainsi parla l'oncle (1928), et Jacques Roumain, auteur du recueil poétique Bois d'Ebène (1945), amorçaient l'indigénisme, un mouvement

culturel qui tentait de revaloriser l'héritage africain, le créole et le folklore haïtien jusqu'alors négligés. A Cuba, le negrismo, auquel appartenait le poète Nicolas Guillén, s'insurgeait contre le sous-développement économique et l'oppression sociale qui accablaient les Antilles.

Par contre, la Martinique et la Guadeloupe semblaient ne pas être touchées par ces courants de révolte idéologique et de renaissance culturelle. Ce n'est donc qu'à Paris qu'Aimé Césaire prit connaissance de ces oeuvres et en particulier de celles de la Harlem Renaissance. Il écrivit d'ailleurs son mémoire sur le thème du Sud dans la littérature américaine.

Nous proposons de présenter un survol sélectif du mouvement de la Harlem Renaissance pour déceler les éléments qui ont influencé Césaire et qui apparaissent dans sa poésie.

Premièrement, les auteurs de la Harlem Renaissance abordaient des sujets neufs, considérés jusqu'alors comme tabous. Leur poésie, s'inspirant du vécu quotidien, exprimait un réalisme social qui rompait avec la tradition romantique. Il s'insurgeaient contre certains stéréotypes de l'homme noir tels la conception idyllique et sereine de l'ancienne société sudiste. Ils osèrent reconnaître qu'il existait un problème racial et que leur humanité leur était niée:

J'avais huit ans et j'étais très petit
et il n'était pas un brin plus grand,
de sorte que je lui ai souri, mais lui
me tira la langue et m'appela: nigger
(O. Culleen cité par L. Hugues, *Grandes
profondeurs*:329).

Or, la reconnaissance par les Américains du problème racial allait à l'encontre de l'attitude suivie par les

Antillais jusqu'alors et que Césaire méprisait: éviter le problème et produire la poésie de décalque qui romantisait la beauté exotique des Antilles.

Deuxièmement, les auteurs américains lancaient, au nom de toute une race, le premier cri de révolte et de refus:

Mes mains!
 Mes sombres mains!
 Elles traversent le mur!
 Elles retrouvent mon rêve!
 Aidez-moi à briser ces ténèbres,
 à fracasser cette nuit,
 à rompre cette ombre,
 pour en faire mille rais de soleil,
 mille tourbillons de soleil et de rêve!
 (L. Hugues in Kesteloot, 1967:22)

Ce cri de révolte et de souffrance dans lequel les étudiants noirs trouvaient leur commune idée, Césaire allait le lancer avec plus de violence tout au long son oeuvre:

Et ce pays cria pendant des siècles que nous sommes des bêtes brutes; que les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la nègrerie, que nous sommes un fumier ambulante hideusement prometteur de cannes tendres et de coton soyeux et l'on nous marquait au fer rouge et nous dormions dans nos exoréments et l'on nous vendait sur les places et l'aune de drap anglais et la viande salée d'Irlande coûtaient moins cher que nous, et ce pays était calme, tranquille, disant que l'esprit de Dieu était dans nos actes.

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer...les abois d'une femme en gésine...des raclements d'ongles cherchant des gorges...des ricanements de fouet...des farfouillis de vermine parmi les lassitudes (Césaire, op cit:80).

Troisièmement, ils reconnaissaient l'Afrique qui avait été

niée dans les consciences noires et l'acceptaient comme étant le berceau d'où ils avaient été arrachés; malgré une coupure de trois siècles, ils redécouvraient dans leur sensibilité les traces ineffaçables de leur appartenance à l'Afrique:

et toi tam-tam frère pour qui il m'arrive de
garder tout le long du jour un mot tour à tour
chaud et frais
dans ma bouche comme le goût peu connu de la
vengeance
tam-tams de Kalaari
tam-tams de Bonne Espérance qui coiffez le cap
de vos menaces
O tam-tam du Zululand
Tam-tam de Chaka
tam, tam, tam
tam, tam, tam...
(Césaire, Ex-voto pour un naufrage,
op cit:176).

Quatrièmement, si ces premiers écrivains s'insurgeaient contre le racisme des Blancs, ils s'insurgeaient aussi contre le racisme intérieur: des Noirs métissés méprisant ceux aux traits négroïdes. A Paris, Africains et Antillais furent tous profondément marqués par Banjo, le roman de Claude McKay qui traitait de ce problème. Selon Césaire, pour la première fois, on y voyait des nègres décrits avec vérité, sans complexes ni préjugés(Kesteloot,1965:80).

Le Cahier et La Tragédie du roi Christophe, traitent de ce racisme intérieur et en font une épreuve primordiale dans la descente orphique du poète vers la découverte de soi:

Et l'ensemble faisait parfaitement un nègre
hideux, un nègre grognon, un nègre
mélancolique, un nègre affalé...un nègre
comique et laid et les femmes derrière moi
ricanaient en le regardant.

Il était COMIQUE ET LAID,
COMIQUE ET LAID pour sûr
J'arborais un grand sourire complice...
Ma lâcheté retrouvée!
(Césaire, 83:62).

Dans La Tragédie, le roi Christophe déplore le système de caste et la hiérarchie de couleur qui a fragmenté le peuple:

Pauvre Afrique! Je veux dire pauvre Haïti!
C'est la même chose d'ailleurs...

Ici, nègres, mulâtres, griffes, marabouts,
que sais-je, le clan, la caste, la couleur,
méfiance et concurrence, combats de coqs, de
chiens pour l'os, combats de poux!

Dernièrement, sur le plan littéraire, les auteurs du groupe Harlem Renaissance apportèrent une nouvelle forme d'expression poétique qui rompait avec la poésie traditionnelle et libérait le rythme. Senghor, dans un article intitulé Trois poètes nord-américains, en définit les caractéristiques principales:

Elle est essentiellement non sophistiquée, comme sa soeur l'africaine. Elle reste près du chant, elle est faite pour être chantée ou dite, non pour être lue. D'où l'importance du rythme...D'où les caractères de l'image qui, rare ou pullulante, adhère étroitement à l'idée ou au sentiment. D'où souvent la limpidité du texte, car les mots sont restitués à leur pureté première, conservant leur pouvoir paradisiaque. (Poésie 45)

Césaire, lui, dans Tropiques de juillet 1941, faisait la correspondance entre la spontanéité du rythme au cri de douleur qu'elle lançait:

Cette poésie qui peut passer pour le type de celle que Valéry appelle "lâche", "sans défense", écrite au seul rythme de la spontanéité naïve, et à l'insurrection précise

du moi par le monde, laisse parler une goutte
de sang. Une goutte. Mais de sang...
(Césaire, Tropiques, No2, 1941:41-42).

2.3. L'héritage mythique.

Dans le chapitre précédent, nous avons surtout présenté la négritude de Césaire comme une poésie de révolte s'insurgeant contre l'injustice sociale et politique. Cependant, cette poétique du cri, jeté à la face du monde, si elle est un élément indissociable de l'oeuvre césairienne, n'en est que la manifestation la plus visible, la plus perçante. Elle ne pourrait pour autant se concevoir comme la seule transposition d'un contenu idéologique tel, par exemple, celui du Discours sur le colonialisme. Il existe un aspect souterrain de l'oeuvre de Césaire, moins connu, qui mérite d'être approfondi parce qu'il en explique la cohérence profonde. Il s'agit de la dimension mythique. Nous avons, plus haut, situé Césaire dans la tradition de palingénésie littéraire et il convient maintenant de justifier la place que nous lui avons accordée dans cette

tradition de création mythique, en nous référant aux penseurs qui ont eu sur son oeuvre une influence prépondérante.

Dans les années trente, il existait peu d'ouvrages qui présentaient l'Afrique et l'homme noir sous un angle valorisant. L'Africain, selon la conception dominante, était fétichiste, sans culture et sans Histoire. Un ouvrage, pourtant, allait à contre courant de cette perception. Il s'agit des Noirs d'Afrique (1922) de l'historien français Maurice Delafosse, oeuvre que Césaire et les étudiants noirs parisiens avaient étudiée et approfondie. Delafosse y décrivait, avec une objectivité scientifique, l'organisation politique et la culture artistique des grands empires de l'ouest africain du 6^e au 19^e siècles et mesurait les effets dévastateurs de la traite aux mains des Musulmans et des Européens. S'opposant aux thèses racistes de Gobineau, il affirmait que rien ne prouvait la prétendue infériorité de l'homme noir:

Lorsque des peuples placés dans de telles conditions ont pu, avec leurs seules ressources, organiser des états comme ceux dont j'ai essayé de retracer ici l'Histoire, constituer et maintenir des centres d'études comme Tombouctou, par exemple; produire des savants et lettrés qui ont réussi, sans l'aide de dictionnaires, à posséder suffisamment l'arabe pour le comprendre à livre ouvert et l'écrire correctement...il faut bien admettre que ces peuples ne méritent pas d'être traités d'inférieurs au point de vue intellectuel (Delafosse, 1922:159).

Ainsi, grâce à Delafosse, Césaire découvrit que l'Afrique

avait, elle aussi, une histoire prestigieuse comparable à celle de l'Europe. L'oeuvre d'un savant européen, respecté, avait rendu à l'histoire africaine ses titres de noblesse. Elle marque une première étape vers le mythe césairien, non seulement parce qu'elle présentait un corpus important de données historiques incontestables mais surtout parce qu'elle inspira Césaire, déjà attiré et passionné par l'âme africaine chantée par Senghor, à découvrir, en lui-même et dans l'inconscient collectif antillais, les traces de cette africanité. Ce passé mis à jour fit naître en lui le besoin de la quête des origines. Certes, trois siècles de séparation et d'assimilation rendaient impossible tout retour objectif aux origines et, bien que l'ethnographie en fût l'inspiration, elle ne tracait pas la voie de ce retour pour l'Antillais, qui de toute façon appartient aussi à la culture occidentale. L'appartenance biologique, la parenté du sang, n'aurait fait que retracer la généalogie africaine, donc partielle, de quelques familles. C'est ce qu'a tenté de faire Alex Hailey dans son roman épique *Roots*, très contesté d'ailleurs quant à son authenticité. La voie que recherchait Césaire, ontologique, archétypique et universelle, lui fut ouverte par l'ethnologue allemand Léo Frobenius dont L'Histoire de la civilisation africaine, traduite en français en 1936, devint, pour les écrivains de la négritude, une source ethnographique majeure. Comme Lévi-Strauss et Mircea Eliade, ethnologues de la nouvelle génération, Frobenius allait bouleverser la notion de primitif attribuée aux peuples dont le passé avait été occulté. Plus que Delafosse, Frobenius témoignait du haut degré de civilisation auquel était parvenu

l'Afrique et qui, malgré le démembrement causé par l'esclavage, était encore visible. Il vit au cours de ses vingt années de recherches et de voyages:

des villages dont les rues principales étaient bordées de chaque côté, pendant des lieues, de quatre rangées de palmiers, et dont les cases, ornées chacune de façon charmante, étaient autant d'oeuvres d'art... Les gestes, les manières, le canon moral du peuple entier, depuis le petit enfant jusqu'au vieillard étaient empreints de dignité et de grâce (Frobenius, '936;15).

L'ouvrage de Frobenius enthousiasma Césaire, non seulement parce qu'il confirmait les recherches de Delafosse mais surtout parce qu'il dépassait l'objectivité historique et s'inscrivait dans le courant de pensée anti-rationaliste. Son histoire de l'Afrique est caractérisée par ce que A. James Arnold appelle l'imagination historique. Frobenius, comme Spengler, présentait une vue cyclique de l'histoire: les civilisations naissent, meurent et renaissent. Ainsi selon lui, l'origine de la civilisation africaine remontait à celle de l'Egypte pharaonique, son épanouissement se situait à la période pré-islamique et son déclin correspondait aux invasions musulmanes et à la colonisation européenne. Mais, malgré la déstabilisation de la traite, Frobenius était optimiste quant au potentiel de renaissance de la civilisation africaine dans le monde moderne. Cet optimisme ne pouvait qu'inspirer Césaire qui y vit la légitimation de la négritude et une conception poétique de l'histoire qui lui permettait d'exprimer un nouvel avenir pour l'homme noir de la diaspora ainsi que la fin de la colonisation politique et culturelle. Cet optimisme se trouvait

aussi renforcé par la lecture de Spengler qui prédisait le déclin de la civilisation occidentale.

Deuxièmement, Frobenius constatait qu'il existait dans l'Afrique entière un esprit commun, une âme primitive et pré-culturelle, une force vitale qu'il appelait *paideuma* et qui serait à l'origine de deux types opposés mais complémentaires de l'essence de la civilisation africaine: une civilisation hamitique s'identifiant au symbolisme animal et une civilisation éthiopienne s'identifiant au symbolisme végétal. Dans la revue *Tropiques* d'avril 1941, l'article Léo Frobenius et le problème de civilisation est à la fois un tribut à Frobenius et l'interprétation de cette dichotomie culturelle où Césaire y affirme, avec fierté, la parenté de l'Antillais au symbolisme végétal. Césaire, dans toute son œuvre, s'identifie d'ailleurs à l'Arbre et nous analyserons la valeur mythique de ce symbole végétal.

Mais il ne reste de cette *paideuma*, proche de l'inconscient collectif jungien et de la mémoire raciale freudienne, que quelques bribes dans le folklore d'une culture marquée par l'oubli. C'est ainsi que la négritude césairienne se forge, en l'absence de mythes et de rites, une voie littéraire de l'imaginaire, la mythopoésie, qui permet de renouer avec l'Afrique ancestrale les liens sevrés par la traite et par le temps historique, percus comme aliénants:

L'intensité de la nostalgie des origines est proportionnelle à la brutalité de la déchirure (Songolo, *op. cit.*:29).

La mythopoésie de Césaire fut inspirée entre autres par la naissance de la tragédie(1872) de Friedrich Nietzsche et par l'Essai sur les données immédiates de la conscience(1889) de Henri Bergson. Nietzsche, précurseur de la pensée moderniste, s'opposait au carcan de la pensée scientifique et au règne de la société technologique prométhéenne:

Si l'on se rappelle quelles ont été les conséquences immédiates de l'ambition dévorante qui s'était emparée de la science, on se représentera aussitôt comment elle a détruit le mythe, et comment cette destruction a expulsé la poésie de sa patrie idéale pour en faire désormais une exilée (Nietzsche, 1949:116)

Avant les ethnologues et historiens modernistes, Nietzsche proposait déjà une théorie cyclique de l'histoire. Césaire s'empara du thème de la renaissance et de la théorie de la volonté libre, dont la plus haute manifestation est la création poétique. Cette théorie était aussi renforcée par les notions bergsoniennes du résidu mnésique et de la soumission à l'élan vital créateur. Ainsi pour Césaire, la poésie est un épanouissement aux dimensions du monde et une dilatation vertigineuse (Poésie et connaissance:119), qui permet de recréer l'unité du temps et du lieu ancestrale et de se ressourcer aux symboles primordiaux. Inspiré par un cannibalisme créateur, la poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas, Césaire, l'assimilé, assimile des mythes d'autres civilisations et accomplit le retour aux mythes, prédit par Nietzsche:

Voilà l'époque présente, telle qu'elle résulte de cet esprit socratique, destructeur de mythes. Et maintenant l'homme privé de mythes, éternellement affamé, fouille toutes les époques passées pour y déterrer des racines, dut-il fouiller jusqu'aux antiquités les plus reculées (Nietzsche, op cit:153).

Pour Césaire, seul le mythe satisfait l'homme entièrement: par l'imagination mythopoétique, le poète se fait l'interprète de l'âme collective antillaise pour mobiliser son énergie affective et combler le manque ontologique et archétypique ressenti:

L'homme déraciné qu'est Césaire est à la recherche du sens de la vie et d'un ordre nouveau qui viendrait abolir le désordre imposé par le temps vécu, le présent, tributaire d'un passé immédiat dégradé (Songolo, op cit:27.)

En l'absence de mythes antillais, Césaire exprime le manque ressenti d'un passé héroïque qu'il ne peut redire comme le griot ni réécrire comme les auteurs héritant d'une longue histoire:

Nous ne sentons pas sous l'aiselle la démangeaison de ceux qui tinrent jadis la lance (Césaire, op cit:36).

Il tente donc de créer par sa poésie le mythe de la négritude et opère la symbiose de mythes universels, aussi divers que ceux de la Grèce antique, de l'Egypte pharaonique, du Monde biblique, de l'Afrique traditionnelle, des Caraïbes et de l'Occident nietzschéen. Dans son mythe de la négritude, le héros est souvent un Surhomme noir, un titan exemplaire et de douleur qui se sacrifie pour que son peuple puisse renaître, comme le sont

le poète-prophète et Toussaint Louverture dans le Cahier d'un retour au pays natal, le Rebelle dans Et les chiens se taisaient, Lumumba dans Une saison au Congo et, en particulier, le roi Christophe dans La tragédie du roi Christophe.

A ces figures mythiques, Césaire associe aussi les symboles du Phénix, de la Terre-mère, de l'Arbre, du Soleil et du Sang.

Cette poésie, aussi riche soit-elle en symboles et en archétypes, relève toutefois du domaine de l'imaginaire mythique et tend donc à épouser une structure constante. Si nous avons insisté sur l'influence de Frobenius et de Nietzsche, c'est parce qu'ils proposent une conception cyclique du temps et que nous retrouvons cette dynamique dans l'œuvre césairienne: le cycle naissance-mort-renaissance. Par le pouvoir de la parole poétique, semblable au Verbe biblique et au nommo africain, Césaire recrée un univers cosmogonique:

Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé de toutes les pluies, humecté de toutes les rosées (Césaire, op. cit.:19).

Or, pour que cette genèse se fasse, il faut que le poète ou son héros effectue un retour au chaos primordial, qu'il se sépare du monde présent négradé. Il doit affronter le Mal incarné par l'opresseur ou enfoui dans sa propre psyché. Ce n'est qu'après cette épreuve que la remontée ou l'ouverture vers un monde meilleur devient possible. Poésie orphique, cette inlassable descente du nègre en soi-même est comparée par

Sartre à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton (Sartre, op cit: XVII). Quête orphique qui pourrait aussi être comparée au processus plus général des rites d'initiation du monde antique et de l'Afrique traditionnelle où l'imagination mythique n'est pas encore contaminée par la pensée rationalisante. Selon Sengôlo, les rites d'initiation visent la métamorphose de l'homme par un retour aux origines et comportent toujours trois séquences distinctes: la séparation, la mort initiatique et la réintégration. Nous retrouvons souvent, dans la poésie césairienne, une structure tripartite qui comporte, comme dans la structure héroïque proposée par Selliers, un état initial dont le sujet se détache, un voyage orphique ou initiatique dont résulte la mort du sujet, et enfin un état terminal qui préfigure un nouvel avenir. Il convient d'ajouter que cette pensée mythique ou initiatique de l'imaginaire primitif est aussi très présente dans les démarches empruntées par les surréalistes à l'alchimie ésotérique et que Césaire et Senghor ont utilisée précisément pour retrouver la parole négro-africaine primitive. Dans l'alchimie, les métaux impurs souffraient et mouraient pour naître dans la perfection de l'or. Pour les surréalistes, la matière à métamorphoser est l'homme et le moyen utilisé, la parole poétique. Breton exprime ainsi cette intention:

Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but: la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devrait permettre à l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante (...) après des siècles de

domination de l'esprit (Breton, 1967:135).

2.4. La poésie césairienne et la structure mythique de l'imaginaire

L'exploration de l'imagination mythique et des constantes cycliques qui la composent nous permettra d'analyser la mythopoésie de Césaire sous l'angle de la méthodologie durandienne de l'imaginaire étudiée dans la première partie. Ainsi, la poésie mythique césairienne met l'accent sur la maîtrise du temps, en recréant symboliquement les grandes étapes

du cycle temporel, soit le mouvement cyclique et progressiste qui implique le contenu d'un mythe dramatique; la destruction du présent pour retrouver le chaos ou l'état originel qui précède le renouvellement:

Il faut bien commencer.
Commencer quoi?
La seule chose au monde qui vaille
la peine de commencer
La Fin du monde par-bieu
(Césaire, op cit:54).

Tous les recueils poétiques de Césaire, de la première édition du Cahier (1939) à Moi, l'aminaire, publié en 1982, témoignent de ce que nous appellerons structure mythique. Mais ces recueils sont eux-mêmes soumis aux fluctuations de la pensée mythique du poète, ils ne répètent pas de façon automatique la régularité du cycle mort-renaissance. Dans certains recueils, la phase tragique de l'anéantissement et de la souffrance domine, dans d'autres, celle, triomphante, de la renaissance et de la régénération. Ces recueils suivent aussi une évolution et sont marqués par un éloignement par rapport au surréalisme ainsi que par l'introduction d'éléments politiques et historiques. Nous sommes d'avis que cette évolution orientée vers un ancrage historique référentiel témoigne de la nécessité éprouvée par Césaire de créer un héros mythique antillais autour duquel le mythe de la négritude trouve sa plus complète expression.

Nous proposons de présenter un aperçu global de ces recueils, ensuite d'analyser en plus de détail ceux qui illustrent le mieux le symbolisme du régime synthétisant de l'imaginaire césairien, ainsi que la recherche d'un héros et

d'un récit mythiques, annonciateurs du passage de la mythopoésie au théâtre mythique, et, en particulier à La tragédie du roi Christophe.

Le premier poème de Césaire, le Cahier d'un retour au pays natal, est publié dans la revue Volonté en août 1939, mais n'apparaît sous forme de livre, préfacé par Breton, qu'en 1947. Le Cahier est l'oeuvre qui propulsa Césaire dans le camp des surréalistes de l'après-guerre. Pour Breton, il s'agissait du plus grand monument lyrique de ce temps, un document unique, irremplaçable. Ce long poème lyrique et épique est surtout connu pour son rythme éruptif, péléen et pour sa tonalité obsédante, qui évoque Les chants du Maldoror de Lautréamont. Cet hymne de l'anti-colonialisme oppose la violence poétique à la violence de l'histoire. Mais, la violence poétique ne passe par la destruction, souvent douloureuse, du monde que pour permettre sa renaissance. Senghor a d'ailleurs qualifié, à juste titre, le Cahier de parturition dans la souffrance (Éthiopiennes, 1956:104).

Les Armes miraculeuses, publiées chez Gallimard en 1946, représentent le recueil poétique où Césaire exploite essentiellement l'écriture automatique et la polysémie d'un nombre restreint de symboles-clés, tels le jour, l'aube, le crépuscule, la terre, le soleil, l'eau, le sang, la folie, la vie et la mort. Dans ce recueil, il s'agit souvent de la destruction du moi et de l'univers dans le but de retrouver

l'unité primordiale et de recréer un monde nouveau. Les Armes miraculeuses sont considérées comme son recueil le plus surréaliste et le plus hermétique.

Et les chiens se taisaient, paru dans l'édition de 1946 des Armes miraculeuses, fut publié en version théâtrale en 1956. Le long poème dramatique envisage la rédemption des opprimés grâce au sacrifice du Rebelle, qui, malgré les supplications de la Mère, de l'Amante et des Voix Tentatrices, refuse de se soumettre au Maître et d'abandonner ses nouvelles valeurs de liberté. Comme Toussaint et Christophe, le Rebelle éprouve la mort solitaire du héros sacrificiel.

Cadastre (1961) couvre la période qui va de 1945 à 1950 et regroupe les versions définitives des recueils Soleil cou coupé (1947) et Corps perdu (1949).

Le titre du recueil Soleil cou coupe est emprunté au dernier vers de Zone d'Apollinaire et traduit la douloureuse rupture éprouvée envers l'Afrique. Plus que dans le Cahier, Césaire désire l'enracinement dans son île. Celle-ci est habitée par des animaux merveilleux et couverte d'une flore luxuriante. Faune et flore équivalent à la fois à la douleur et à la révolte mais aussi à l'espoir de créer un homme nouveau.

Dans Corps perdu, l'écriture automatique est partiellement abandonnée, surtout après les modifications et omissions apportées à l'édition définitive de Cadastre. Corps perdu exprime le plus souvent un moi qui s'identifie aux éléments éruptifs et destructeurs, tel le moi 'qui Krakatoa du poème

Corps perdu, qui ne servent qu'à préparer sa renaissance:

J'attends le bouillonnement. J'attends le
coup d'aile du grand albatros séminal qui doit
faire de moi un homme nouveau. J'attends
l'immense tape, le soufflet vertigineux qui me
sacrera chevalier d'un ordre plutonien.
(Césaire, 1961:47).

Corps perdu condense dans un seul poème, un essaim de métaphores telluriques, la mort et l'émergence du héros de la négritude. Ce héros semble bien incarner le symbolisme du Fils, analysé par Durand, synthétisant les contraires et surdéterminé par le processus de la genèse végétale Durand (op cit:351). Le héros souhaite, en effet, après l'explosion cataclysmique du premier vers, le retour à la tellus mater pour participer à l'unité originelle nietzschéenne, la rencontre bien totale du vers 17, étant semblable à celle décrite par Nietzsche dans La naissance de la tragédie:

je voudrais être de plus en plus humble et
plus bas
toujours plus grave sans vestige sans vertige
jusqu'à me perdre tomber
dans la vivante semoule d'une terre bien
ouverte
(Césaire, op cit:80).

Le héros n'est pas une figure passive, à la différence de celui du Cahier et de Cadastre, son union avec la mère tellurique est explicitement charnelle et phallique. Symbole de la puissance vitale et de la communication des hommes avec le chaos primordial, l'omphalos est associé par Césaire à Hercule qui, selon la mythologie grecque, fut l'esclave efféminé d'Omphale, reine de Lydie. Césaire réinterprète l'épisode

mythique et, par un jeu homonymique sur le son phale, inverse le sens de Omphale en le transformant en un verbe qui unit le moi masculin dominant à sa maîtresse dominée dans un acte fécondant où il s'affirme:

et je pèse et je force et j'arçane
j'omphale
(Césaire, op cit:81).

L'aspect sexuel paraît de façon plus évidente encore dans la première version du poème où le verbe pénétrer est juxtaposé au verbe omphaler: je pénétre j'omphale j'omphale. Après cette union, le héros refécondé et fécondant acquiert la force de faire face aux chiens qui poursuivent les esclaves. Il se lève alors et hurle sa colère:

mais à mon tour dans l'air
je me lèverai un cri si violent
que tout entier j'éclabousserai le ciel
...
je commanderai aux îles d'exister
(Césaire, op cit:80).

Ferrements, recueil publié en 1960, accuse un éloignement plus net par rapport au surréalisme. Césaire semble plus désireux de démocratiser sa parole poétique et de se faire comprendre par le plus grand nombre possible. Ce changement d'attitude envers l'isotérisme est particulièrement évident dans ce recueil qui illustre l'évolution vers un style plus sobre que Songolo résume succinctement:

Son aventure surréaliste a, certes, atteint des buts méritoires: le mouvement lui a offert un moyen de manifester sa révolte contre la société bourgeoise européenne qui avait subjugué ses ancêtres et, du coup, une occasion de se rapprocher enfin des sociétés africaines. Mais l'hermétisme et l'apparente gratuité de la poésie surréaliste ne prêtaient pas à la compréhension de sa parole. Sa poétique étant une poétique de révolte et de libération, il lui fallait d'une part renoncer à certains aspects du surréalisme qui rendaient sa parole inopérante, et d'autre part assumer la responsabilité politique qui découlait de cette parole (Songolo, op cit:147).

Le titre même du recueil est polysémique et garde son caractère surréaliste où l'image est le réceptacle d'échos multiples. Ferrement traduit l'action de ferrer un cheval (le cheval césairien symbolise la révolte fougueuse) ainsi que l'action de mettre les fers à un esclave. C'est aussi l'ensemble des pièces de métal servant à la construction d'un édifice. Ferrement est finalement homonyme de ferment et de fermentation, notion associée à la transmutation et au mûrissement organique, qui prépare la régénération, le passage de l'état de mort à l'état de vie...et au retour périodique (Chevalier, op cit:435). Ce poème est placé au centre du recueil et le divise en deux parties, l'une représentant le passé, généralement plus sombre et l'autre représentant l'avenir, contenant plus d'images de fertilité et de reconstruction.

Nous proposons d'analyser en plus de détail les images et la structure mythiques présentes dans la poésie césairienne et de démontrer que structure et images sont des manifestations complémentaires de l'imaginaire qui les organise.

Il serait impossible de présenter l'imaginaire césairien dans toute sa richesse. Keith Louis Walker, d'ailleurs, dans son article La cohésion poétique de l'oeuvre césairienne, s'acquitte admirablement bien de cette tâche. S'inspirant largement de la classification quadripartite bachelardienne, il entreprend l'étude d'une stylistique du feu de la poésie césairienne. Selon lui, Césaire crée une hiérarchie récurrentielle d'images et de groupes d'images, qui foisonnent et prolifèrent autour de la métaphore nourricière et centrifuge du feu. Ces groupes d'images, qui forment l'univers imaginaire césairien, s'organisent en systèmes associatifs qui échangent leurs vertus et se projettent les uns sur les autres (Walker, 1979:39). Nous pouvons comparer ces systèmes associatifs aux essaims d'images isomorphes étudiés par Durand qui, dans le régime nocturne synthétisant, unissent l'arbre, le feu et l'homme.

Durand considère le feu comme l'image représentant le mieux l'imagination synthétisante puisque Fils par excellence (Durand, op. cit:398) de l'arbre et du bois de la croix, il transcende les moyens de sa propre production et brise la rêverie cyclique en introduisant l'image irréversible du progrès et du devenir.

Nous proposons de poursuivre l'itinéraire méthodologique tracé par Walker et de considérer le feu comme l'image

matricielle autour de laquelle se constitue un réseau d'images isomorphes qui, de l'étincelle au volcan en pleine éruption, synthétise les deux grandes étapes du drame mythique, soit la destruction et le renouvellement:

Force ascensionnelle et aspiration zénithale, cette flamme césairienne qui se cabre pour mieux se redresser, concrétise la verticalité de la vie maintenue et la verticalité de l'homme noir, horizontal dans sa situation d'opprimé. Elle est parfois l'élan volcanique d'une volonté optimiste, le travail et l'intensité de l'être qui aboutissent au dépassement de soi, à un rajeunissement, voire à une renaissance de l'être. L'Etre césairien se rend libre en se consumant pour se renouveler. Bref, il s'agit de l'épreuve transformatrice du feu. De la flamme verticale naissent toute une famille d'images qui expriment les plus libératrices de rêveries ascensionnelles vers le ciel, vers la réalisation de l'être noir. L'imagerie césairienne du feu trouve son expression dans les images évoquant le phénix renaissant de ses cendres; d'abord surgissement, il devient vol et, comme l'être césairien, se rend libre en se consumant pour se renouveler. C'est l'essence de la volonté surréaliste: s'anéantir pour redevenir (Walker, op cit:42).

Le phénix est l'image qui exprime le mieux la polysémie cohérente du feu, et le parfait symbole du régime synthétisant, unissant et dépassant le couple antithétique de vie et de mort. Le mot phénix est la forme grecque du Bennou de la mythologie égyptienne, l'oiseau merveilleux associé aux cycles solaires et aux crues régénératrices du Nil. Il incarne à la fois l'oiseau, symbole du psychisme ascensionnel du régime diurne héroïque, la destruction sacrificielle par le feu purificateur (le complexe d'Empédocle de Bachelard) et la résurrection ou la ressurgence éternelle qui lui accorde l'immortalité, soit le pouvoir de

trionpher du temps. Nous analyserons plus bas ce symbolisme dans Mémorial à Louis Delgrès et aussi dans La tragédie du roi Christophe, la devise royale de celui-ci étant justement *Je renaîs de mes cendres*.

A la flamme et au phénix s'apparentent une foisonnante botanique du feu, dominée par le symbole de l'Arbre et un bestiaire dont le symbole central est le cheval.

Le cheval archétypique est, dans la mémoire de tous les peuples, porteur de vie et de mort, tantôt bénéfique, tantôt maléfique et lié au feu destructeur et triomphateur (Chevalier, 1982:222). Cependant, comme le signale Durand, le cheval, chtonien à l'origine, devient peu à peu solaire et ouranien et est associé, non plus à l'angoisse thériomorphe et nyctomorphe, mais au char apollonien qu'il conduit. Il tend alors à converger en lui le mouvement ascensionnel du régime diurne de l'imaginaire. Dans la poésie césairienne, le cheval est une forme animalisée du feu et traduit, par une multitude de métaphores dynamogéniques, le cabrement, le redressement, la verticalité ainsi que la volonté de dépassement de soi:

Et voilà qu'en cou de cheval en colère je me
vois grand serpent. Je m'enroule je me déroule
je bondis, je suis un vrai coursier déplié vers
une éclatante morsure. Je ne tombe pas. Je
frappe, je brise, toute porte je brise et
hennissant, absolu, cervelle, justice, enfance
je me brise.
("Intimité marine")

Il représente ainsi, par sa verticalité fougueuse, l'antithèse de la passivité, de la résignation et de l'horizontalité de l'oppression exprimées par des images

d'eaux stagnantes et funestes, de marécages, de boue et de tourbe qui, chez Césaire, traduisent souvent le présent dégradé qu'il veut détruire.

L'arbre est traditionnellement le symbole de la vie en évolution perpétuelle et de la verticalité ascensionnelle. Figure axiale, il représente la voie de communication entre les hommes et les dieux et unit les trois niveaux du cosmos; le souterrain par ses racines, la terre et l'air par son tronc et les hauteurs lumineuses par sa cime.

Pour Durand, l'arbre condense, à la fois, la phase ascendante du cycle agro-lunaire, et, comme le feu, rompt la cyclicité de l'imagination saisonnière du végétal:

Par sa floraison, sa fructification, il semble inciter à rêver une fois de plus un devenir dramatique. Mais l'optimisme cyclique paraît renforcé dans l'archétype de l'arbre, car la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanise en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale significative de l'espèce humaine. Insensiblement l'image de l'arbre nous fait passer de la rêverie cyclique à la rêverie progressiste. Il y a tout un messianisme sous-jacent du symbolisme des frondaisons, et tout arbre qui bourgeonne ou fleurit est un arbre de Jessé (Durand, op cit:391).

On peut dire que par la phénoménologie du feu comme celles de l'arbre on saisit le passage d'archétypes purement circulaires à des archétypes synthétiques qui vont instaurer les mythes si efficaces du progrès et les messianismes historiques et révolutionnaires (Durand, op cit:390).

Nous découvrons ainsi dans la botanique césairienne une

symbiose qui marie l'ardeur et la violence transformatrice du feu à la puissance germinatrice et fertile de l'arbre:

Roi nos arbres sont la forme déployée
 que prend une flamme trop grosse pour notre
 cœur, trop faible pour un donjon
 (ex voto pour un naufrage)

Mais comme le remarque Durand, l'arbre s'humanise, et dans la poésie césairienne, il y a aussi symbiose entre l'homme et l'arbre pour évoquer l'homme noir qui secoue le joug de sa condition d'opprimé et se dresse vers les hauteurs:

Je pousse comme une plante
 sans remords et sans gauchissement
 vers les heures dénouées du jour
 pur et sûr comme une plante
 sans crucifiement
 vers les heures dénouées du soir
 (Les pur-sang)

Finalement, l'arbre permet à l'Antillais, transbordé par la traite et souffrant du complexe du naufragé, de s'enraciner dans une terre natale:

Ma poésie est celle d'un déraciné et d'un
 homme qui veut reprendre racine. Et l'arbre
 est le symbole de ce qui a des racines (Cité
 par Kesteloot, 1962:54).

Fidèle au symbolisme végétal de la païdauma éthiopienne chère à Frobenius, Césaire explique, dans Poésie et connaissance, les liens privilégiés qui existent entre l'arbre et le poète:

Tout se passe comme si avant l'éparpillement

secondaire de la vie, il y avait eu une noueuse unité primitive dont les poètes auraient gardé l'éblouissement.

De cette fraternité, l'homme, distrait par l'action, ravi par l'utile, perd le sentiment. Ici, supériorité de l'animal. Et de l'arbre plus encore que l'animal, parce que l'arbre est fixité, attachement et persévérance dans l'essentiel...

Et parce que l'arbre est stabilité, l'arbre est aussi abandon.

Abandon au mouvement vital, à l'élan créateur. Abandon joyeux.

Supériorité de l'arbre sur l'homme, de l'arbre qui dit "oui" sur l'homme qui dit "non". Supériorité de l'arbre qui est consentement, sur l'homme qui est évasion; supériorité de l'arbre qui est enracinement et approfondissement, sur l'homme qui est inquiétude et malversation.

Et c'est pour cela que l'homme ne fleurit point.

Mais un homme sauve l'humanité... Un homme marie la floraison humaine à l'universelle floraison; cet homme, c'est le poète.

Qu'a-t-il fait pour cela?

Comme l'arbre, il s'est abandonné à la vie première, il a dit oui, il a consenti à cette immensité qui le dépassait. Il s'est enraciné dans la terre, il a étendu les bras, il a joué avec le soleil, il a fleuri, il a chanté.

(p.119)

Ainsi les réseaux de symboles isomorphes de feu, du phénix, de l'arbre et du cheval, tendent à se dérouler dans un espace temporel et à réconcilier les aspects contradictoires du temps, c'est-à-dire sa phase tragique et sa phase triomphante. Ces symboles servent de support archétypal au drame agro-lunaire, soit au récit mythique, constitué par la mise à mort et à la résurrection d'un personnage mythique.

Les poèmes que nous proposons d'étudier, traduisent, dans leur structure, cette symbolique mythique. Leur structure est aussi celle du drame mythique et tend à transformer les situations néfastes en situations d'avenir prometteur. Nous verrons apparaître, dans ces poèmes, des ébauches de héros

mythiques annonçant la genèse du mythe du roi Christophe.

Premièrement, nous proposons d'analyser l'armature tripartite qui sous-tend le Cahier, considéré comme le prototype du poème césairien. Cette structure ne soinde pas le poème en trois mouvements clairement démarqués. De par sa nature même, l'itinéraire orphique, dans lequel s'engage le poète, est construit de découpages, d'emboîtements et de redondances qui surgissent, disparaissent et réapparaissent, tout en se déployant dans un grand mouvement cyclique. Selon Songolo:

Le Cahier semble ainsi n'être qu'un moment dans un mouvement cyclique perpétuel qui déborde largement les limites temporelles et spatiales du texte et lui imprime sa cadence rotatoire... Sur le plan temporel, ce mouvement rotatoire est de l'ordre du rituel qui se répète dans l'espoir de rallier le temps mythique et d'abolir le temps vécu; sur le plan spatial, ce mouvement est de l'ordre cosmique et en rappelle le rythme binaire: le cycle des saisons, l'alternance du jour et de la nuit et, à la base de ce mouvement, la vie et la mort (Songolo, op cit:60).

Le premier des trois mouvements témoigne de la prise de conscience du sujet et prépare sa séparation du monde et de la société. Le poète, que l'on suppose à Paris où sa conscience s'est éveillée, exprime le désir de retrouver un monde meilleur, puis je me tournais vers des paradis et il revoit les Antilles et Fort-de-France, sa ville natale. Mais ces Antilles n'ont rien de la beauté exotique si souvent chantée, la laideur, la faim, la souffrance et la passivité du peuple en font un

enfer et le premier mouvement de retour représente un premier échec:

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles, les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées... Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on ait voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul...(Césaire, op cit:34).

Cet échec ne fait qu'accroître son désir d'accéder à ces paradis et le poète entreprend un voyage de retour dans son passé où il décrit les misères de l'archipel et de son peuple. Sa poésie se fait référentielle et il évoque longuement ses souvenirs d'enfance et les images se déploient à partir de sa maison et de sa rue. Ce retour douloureux lui permet de s'identifier avec son peuple et son pays:

Et le lit de planches d'où s'est levée une race, toute entière ma race de ce lit de planches, avec ses pattes de caisses de kérosène, comme s'il avait l'éléphantiasis le lit, et sa peau de cabri, et ses feuilles de banane séchées, et ses haillons, une nostalgie de matelas le lit de ma grand-mère (p42).

Le poète décrit ainsi dans tous les détails le chaos des Antilles. Il s'agit d'un chaos dans lequel toute une collectivité est enlisée et le poète va tenter de recréer une cosmogonie où ce peuple pourra renaître. Ainsi se dessine le projet double, mais symbiotique, de la renaissance du pays

natal et du peuple dont il se fait le guide et le porte-parole. Ici apparaît le ton majeur, décelé par Breton, qui caractérise le lyrisme césairien parce qu'il transcende le lyrisme individuel pour se soumettre à l'appel des aspirations et des angoisses verrouillées de tout un peuple. Claude Bajeux, dans Antilles retrouvées, étudie la poésie césairienne sous l'angle de la soumission à l'investiture prophétique et de l'acceptation claudelienne. Pour lui, ce qui différencie la poésie césairienne de celle des poètes européens, c'est :

sa soumission totale à une vocation prophétique où s'accomplit la dépossession de l'individu transformé en porte-parole de la collectivité (Bajeux, 1983:181).

La soumission prophétique et l'acceptation du poète annoncent déjà le personnage de Christophe qui, comme Tête d'Or, se fait le guide d'un peuple qu'il veut mener vers la liberté.

Cette description du chaos antillais ne sert qu'à définir le cadre du présent et du passé récent. Pour créer un monde meilleur, le poète doit quitter le présent et entreprendre sa descente orphique, regresser dans le passé archétypique, y endurer la souffrance et y affronter la mort. Ce n'est qu'après ces épreuves que la régénération du poète et de son peuple sera possible.

Le deuxième mouvement du Cahier est annoncé par le verbe "partir", répété plusieurs fois :

Partir. Mon coeur bruissait de générosité emphatiques.

Partir...J'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien et je dirais "J'ai erré et je

reviens vers la hideur désertée de vos plaies"
(p44).

Dans ce pays imaginaire où il pénètre avec son peuple, il va partager les secrets magiques de ses ancêtres africains, qu'il acquiert en buvant un suc hallucinogène:

il me suffirait d'une gorgée de ton lait
jiculi pour qu'en toi je découvre toujours à
même distance de mirage - mille fois plus
natale et dorée d'un soleil que n'entame nul
prisme - la terre où tout est libre et
fraternel - ma terre (p44).

Ce lait jiculi, provenant d'une plante mexicaine hallucinogène, lui donne le pouvoir créateur de la parole africaine, le nommo que Janheinz Jahn analyse en détail dans Muntu, oeuvre qui sert encore de référence à l'étude de la culture négro-africaine. Jahn, qui a emprunté le terme nommo à la langue dogon et qu'il applique à l'ensemble de la culture négro-africaine, le conçoit comme étant la semence-parole qui engendre et qui transforme le monde. C'est par le nommo que l'homme établit son pouvoir sur les choses et qu'il peut régénérer le monde sclérosé qu'il décrit. C'est sous cet angle que Jahn analyse en détail la poésie césairienne, en particulier le Cahier, et il démontre que c'est par le nommo que Césaire recrée le pays natal mythique:

Il (Césaire) est muntu, l'homme qui parle et soumet à son pouvoir par la parole le monde des choses, qui les dirige et entreprend de transformer le monde. Sa parole a d'autant plus de force qu'elle ne parle pas que pour lui, mais pour tous les siens, vivants ou défunts. Poète, il est l'interprète de tous: interprète de tous, il

est poète. Et s'il met en oeuvre toutes les facultés dont il dispose, c'est pour atteindre le but commun à tous: la liberté (Jahn, 1958:161).

Et c'est bien cette parole que le poète acquiert quand il dit:

Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cahot du désespoir (p44).

Ainsi, le poète-libérateur doit, dans un premier temps, redire les souffrances passées pour les exorciser. Dans sa descente aux enfers, il s'identifie à tous les enfants d'Afrique, éparpillés dans le monde par la traite, et en rappelle l'histoire et les lieux:

je serais un homme-juif
un homme-cafre
un homme-hindou-de-Calcutta
un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas
l'homme-famine, l'homme-insulte,
l'homme-torture, on pouvait à n'importe quel moment le saisir, le rouer de coups, le tuer - parfaitement le tuer - sans avoir de compte à rendre à personne...

Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool et New York et San Francisco pas un bout de ce monde qui ne porte mon empreinte digitale...(p46).

Mais cette énumération, cette carte poétique de la négritude, ne suffit pas, seule, à exorciser le Mal, encore faut-il qu'il l'affronte. Le Mal est incarné par l'Europe, tenue responsable de la déchéance de peuple du poète. Il revit alors la passion et la mort du héros mythique Toussaint

L'ouverture. l'esclave qui s'insurgea contre la France au nom de la liberté. Le poète meurt symboliquement avec Toussaint en revivant son sacrifice:

la mort est un oiseau blessé
 la mort décroît
 la mort vacille
 la mort expire dans une blanche mare
 de silence
 Gonflements de nuit aux quatre coins
 de ce petit matin
 soubresauts de mort figée
 destin tonace
 cris debout de terre muette
 la splendeur de ce sang n'écartera-t-elle point?
 (p48).

Toussaint illustre le Surhomme césairien qui se sacrifie pour son peuple. Comme le roi Christophe, comme le Rebelle et Lumumba qui meurent comme meurt le grain avant sa germination. La mort de Toussaint en est la preuve puisqu'elle représente à la fois la mort de Saint-Domingue et la naissance d'Haïti, la première de toutes les nations noires de la terre. Césaire attribue aussi à Toussaint ces paroles, adressées à ses geôliers au fort de Joux:

On n'a abattu à Saint-Domingue que le tronc
 de l'arbre de la liberté des Noirs; il
 repoussera par les racines, parce qu'elles
 sont profondes et nombreuses
 (Césaire, 1962:284).

Le dernier vers du passage sur Toussaint, la splendeur du sang n'écartera-t-elle point?, accuse un changement de ton qui correspond à la révolte du poète et qui annonce la violence d'une renaissance. La révolte du poète est dirigée contre

l'Occident et en particulier contre la Raison qui, à ses yeux, a justifié le colonialisme, les crimes et les humiliations contre son peuple. A la Raison, qu'il nie et qu'il veut détruire, il oppose la folie lucide et révolutionnaire:

Parce que nous vous haïssons, vous et votre
raison, nous nous réclamons de la démence
précoce de la folie flamboyante du
cannibalisme tenace
Trésor, comptons:
la folie qui se souvient
la folie qui hurle
la folie qui voit
la folie qui se déchaîne
(p48).

La folie, valorisée, permet au poète d'accéder à un monde, où l'imaginaire, enfin libéré, permet à l'homme de se dépasser, de se métamorphoser et d'entrer en symbiose avec les éléments naturels et avec l'arbre en particulier:

A force de regarder les arbres je suis
devenu un arbre
à force de penser au Congo
je suis devenu un Congo bruissant de forêts et
de fleuves...
(p50).

mon coeur, préservez-moi de toute haine
...
Et soyez l'arbre de nos mains!
il tourne, pour tous, les blessures incisées
en son tronc
pour tous le sol travaille
et griserie vers les branches de précipitation
parfumée!
(p70)

Nous pouvons considérer cette métamorphose comme une deuxième mort symbolique où le poète transcende son identité

personnelle et renaît avec la capacité d'assumer pleinement tout ce que suppose son rôle de passeur de son peuple vers le pays natal:

Faites de ma tête une
tête de proue
et de moi-même, mon coeur, ne faites ni un
père, ni un frère
ni un fils, mais le père, mais le frère, mais
le fils
ni un mari, mais l'amant de cet unique
peuple...
mais faites aussi de moi un homme
d'ensemencement
(p70).

Après cette victoire contre la Raison, le poète et son peuple doivent subir, avant la remontée, une dernière épreuve: la lutte contre un autre Mal, le racisme intérieur, douloureusement acceptée et difficile à vaincre. Nous avons vu la répulsion que Césaire éprouvait devant l'assimilation, l'imitation et l'identification aliénantes dans lesquelles l'Antillais se complaisait. Et, s'il parvient à rompre l'emprise que la culture occidentale, telle qu'il la définit, a sur la psyché des opprimés, ceux-ci doivent, pour que leur libération soit totale, se libérer finalement de l'opprimeur qu'ils portent en eux. Une troisième mort symbolique reste à être éprouvée, mais celle-ci n'est plus éloignée dans le passé historique, comme la mort de Toussaint, ni dans l'espace comme celle de la Raison occidentale. Cette dernière épreuve est insérée dans le vécu quotidien. Le poète décrit sa lâcheté complice quand il renie le nègre horrible et laid rencontré dans un car, qui représente le stéréotype du Noir auquel l'Antillais refuse de s'identifier. En exprimant cette lâcheté,

le poète se culpabilise et culpabilise le lecteur antillais pour se libérer de la honte d'être noir et acquérir la fierté de l'être. Il faut donc que l'assimilé, que le vieux négre, meure:

Et voici ceux qui ne se consolent point d'être faits à la ressemblance de Dieu mais du diable...ceux qui disent à l'Europe: "Voyez, je sais comme vous faire des courbettes, comme vous présenter mes hommages, en somme, je ne suis pas différent de vous; ne faites pas attention à ma peau noire: c'est le soleil qui m'a brûlé.

... C'était un bon négre...le bon négre à son bon maître.
Je dis hurrah!
la vieille négritude
progressivement se cadavérise
(p78).

Ce n'est qu'après cette ultime mort que, du fond de la cale du négrier, le poète voit enfin le peuple se lever:

Et elle est debout la négraille

la négraille assise
inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont
debout dans le vent
debout sous le soleil
debout
et
libre
(p80)

Le peuple n'est plus la foule criarde passée à côté de son cri dans une ville inerte et puante Le poète s'en est séparé pour assumer son rôle de guide et devient, par le pouvoir de la parole, le démiurge d'une cosmogonie qui éclôt, le pays natal:

Mais quel étrange orgueil tout soudain
m'illumine?
viennent le colibri
viennent l'épervier
viennent le bris de l'horizon
viennent le cynocéphale
viennent le lotus porteur du monde
viennent de dauphins une insurrection perlière
brisant la coquille de la mer
viennent un plongeon d'îles
viennent la disparition des jours de chair
viennent les ovaires de l'eau où le futur
agite ses petites têtes
viennent les loups qui pâturent dans les
orifices sauvages du corps à l'heure où à
l'aube éclipse se rencontrent ma lune et
ton soleil
(p66).

Nous proposons de prolonger notre analyse en considérant le cas des Pur-sang, poème liminaire des Armes miraculeuses. Ce poème ne possède pas la complexité de structure du Cahier et semble ne former qu'un seul élan cyclique où s'enchaînent dans une dialectique créatrice, le couple mort-renaissance.

Le poète commence par décrire l'intrusion déchaînée de cent pur-sang hennissant du soleil parmi la stagnation du présent immobile et décadent:

Ah je sens l'enfer des délices
et par les brumes nidoreuses imitant de
floches
chevelures-respirations touffues de vieillards
imberbes-la tiédeur mille fois féroce

de la folie hurlante et de la mort
(p90).

L'arrivée des chevaux déclenche un phénomène cataclysmique
ou un premier élément, l'eau vive, inonde ce monde étouffant et
annonce déjà un nouvel avenir transformé:

Et j'entends l'eau qui monte
la nouvelle l'intouchée l'éternelle
vers l'air renouvelé.
(p90).

Ensuite, un deuxième élément d'une violence extrême, le
vent, prend la relève et continue l'oeuvre destructrice amorcée
par l'eau:

Rafale
les lumières flanchent. Les bruits rhizulent
la rhizule
fume
silence
Le ciel bâille d'absence noire.
(p92).

Finalement, un troisième élément, le feu, calcine tout ce
qui, du monde quotidien, aurait échappé à l'eau et au vent.
Après cet anéantissement apocalyptique, il ne reste que le néant
et le silence. La terre est devenue un essentiel paysage:

Sous l'oeil du néant suppurant une nuit
la terre saquée doucement dérive
éternellement
(p94).

Le poète, témoin de ce spectacle, n'est pas épargné et
malgré ses appels à l'aide, éprouve la mort, comme celle du

monde dont il fait partie:

Ca y est. Atteint. Comme frappe
la mort brutale. Elle ne fauche pas
Elle n'éclate pas. Elle frappe
silencieusement
au ras du sang au ras du coeur..
floc
(p96).

Cette mort, pourtant, épargne encore un instant la conscience du poète qui se laisse couler dans une descente orphique au plus profond de son moi, le royaume ancestral de son être. Il veut se débarrasser de ses vains espoirs et de ses habitudes, traînantes algues, du quotidienneté triviale. Le poète se laisse anéantir par les éléments primordiaux. Sa conscience se désagrège, est absorbée par ces éléments et la fusion du poète et du monde s'accomplit. L'espace et le temps ne sont plus. Il ne reste que l'indifférenciation primordiale où le jour ne se distingue plus de la nuit. Mais, à l'instant même où la conscience du poète enfin s'éteint, la germination s'effectue et un nouvel homme, en qui sont concentrés l'air, le soleil, la terre, l'air, le présent et le passé, éclos, doté d'un tel pouvoir qu'il recrée le monde;

Le dernier des derniers soleils tombe
Où se couchera-t-il sinon en moi?
A mesure que se mourait toute chose,
Je me suis élargi, comme le monde,
et ma conscience plus large que la mer!
Dernier soleil.
J'éclate. Je suis le feu, je suis la mer.
Le monde se défait. Mais je suis le monde
(p100).

A mesure que croît cette conscience cosmique, elle

acquiert la parole démiurgique, le nommo, et chante l'éveil d'un monde vierge et purifié:

et je dis
 et ma parole est paix
 et je dis et ma parole est terre
 et je dis
 et
 la Joie
 éclate dans le soleil nouveau...
 (p102).

Le poète a ainsi, dans un premier mouvement, assisté et participé à la destruction du monde et à sa propre mort. Dans un deuxième mouvement, il renaît, comme le phénix, armé du pouvoir miraculeux de la parole qui devient son instrument de reconstruction et de régénération.

Le cycle mythique et l'image du phénix apparaissent constamment dans l'oeuvre de Césaire. Le Cahier et Cadastre ont été choisis parce qu'ils illustrent cette structure. Nous proposons aussi d'étudier en plus de détail l'image du phénix qui apparaît plus clairement dans le recueil Ferrements. Nous avons vu que la poésie césairienne évolue vers une forme moins hermétique, plus compréhensible et plus concrète. Ce recueil traduit bien cette intention et laisse apparaître des personnages historiques qui, en prenant une dimension mythique, annoncent le passage de la poésie vers le théâtre.

Ferrements paraît à une époque où l'activité politique en Afrique est intense et où les colonies accèdent à l'indépendance. Le recueil évoque souvent l'Afrique et des noms

de lieux africains jumelés à la liberté nouvellement acquise
 (Salut à la Guinée, Grand sang sans merci, Le temps de la
 liberté, Afrique et Pour saluer le Tiers Monde):

Histoire je conte
 l'Afrique qui a pour armes
 ses poings nus son antique sagesse sa raison
 toute nouvelle
 Afrique tu n'as pas peur tu combats tu sais
 mieux que tu n'as jamais su tu regardes
 les yeux dans les yeux des gouverneurs de proie
 des banquiers périssables
 (Le temps de la liberté)

En invoquant l'Afrique, Césaire semble s'y abreuver et
 rechercher grâce à ce rapprochement régénérateur l'inspiration
 pour créer des héros américains et caraïbes. Ainsi, certains
 poèmes sont des hymnes aux ouvriers noirs nord-américains (A la
mémoire d'un syndicaliste noir), aux victimes des lynchages
 racistes tel, par exemple, l'adolescent Emmet Till (...sur
l'état de l'Union) mais aussi, et surtout, au révolutionnaire
 guadeloupeen Louis Delgrès. Dans Mémorial à Louis Delgrès,
 apparaît une ébauche du héros mythique des origines antillaises,
 précurseur du personnage théâtral Henri Christophe. Si Césaire
 demeure néanmoins le poète-prophète et guide dans sa poésie,
 c'est dans Ferrements que se dessinent plus explicitement
 d'autres héros et que les premiers récits se forment.
Mémorial à Louis Delgrès est le plus long poème du recueil et
 rappelle l'élan lyrique du Cahier. Nous voudrions insister sur
 ce personnage car sa présence peut être perçue comme la première
 ébauche de l'élaboration d'une mythologie antillaise fondée sur
 des héros historiques. Si le roi Christophe incarne le héros
 mythique de la négritude au théâtre, Louis Delgrès est son

précurseur poétique immédiat.

Delgrès était un esclave marron qui se réfugia avec ses hommes sur le morne Matouba à la Guadeloupe où il fut assiégé par les troupes françaises du général Richepanse en 1802. Au lieu de se rendre, il choisit la mort en faisant sauter sa place forte. Quelques jours avant cet événement spectaculaire, il fit rassembler ses troupes et lança ces paroles prophétiques:

Mes amis, on en veut à notre liberté, sachons la défendre en gens de coeur et préférons la mort à l'esclavage (Césaire, 1962:321).

Mémorial à Louis Delgrès nous permet d'illustrer le l'antinomie de la structure mythique, plus explicite au niveau de l'image et des métaphores. Nous avons vu que Ferrements est organisé selon un axe temporel mais il existe un deuxième axe sur lequel s'articulent les images du feu. Le feu, selon Bachelard, est le seul élément qui possède deux valorisations: le bien et le mal (Bachelard, 1949:19). D'un côté, le feu est destructeur et n'enfante que la cendre:

du fond d'un pays de silence
d'os calcinés de sarments brûlés d'orages de
oris retenus
(Grand sang sans merci

De l'autre côté, le feu exprime la vitalité ascensionnelle et la transformation purificatrice. Il est alors associé aux couleurs rouges, au sang, au volcan, à la fleur écarlate et flammiforme du balisier et en particulier au phénix:

nous montons
les balisiers se déchirent le coeur sur le

moment précis
 où le phénix renaît de la plus haute flamme
 qui le consume
 nous montons
 (Spirales)

Mémoire. à Louis Delgrès synthétise les mythes d'Osiris et du phénix et foisonne d'images et de métaphores associées au feu (que nous soulignons dans les citations suivantes). Ces mythes sont incorporés à un événement historique et héroïque, le suicide spectaculaire de Delgrès, qui a pour fonction de compenser la passivité politique des Antillais:

alors l'Histoire hissa sur son plus haut
 bûcher
 la goutte de sang que je dis

Dans un premier temps, le feu tue le héros:

Tout trembla sauf Delgrès...
 O Mort, vers soi-même le bond
 considérable
 tout sauta sur le noir Matouba

Mais rien de sa révolte ni de son refus de se soumettre ne meurt avec lui:

l'épais filet de l'air vers les sommets hala
 d'abord les grands chevaux du bruit cabrés
 contre le ciel

L'allusion au mythe d'Osiris est implicite: son corps, déchiqueté par son ennemi est, comme celui de Delgrès, ressuscité grâce au souffle de sa soeur Isis. Or, Osiris semble être une forme humanisée du phénix, la mort étant, dans les deux cas, la condition nécessaire d'une autre vie. Tous deux

symbolisent la continuité des naissances et des renaissances et même si le phénix est associé à l'ascension aérienne et au renouvellement par le feu, alors qu'Osiris, dieu agraire, symbolise l'inépuisable énergie du cycle végétal, le phénix est néanmoins le symbole de l'âme universelle d'Osiris, qui se créera sans fin d'elle-même, tant que dureront le temps et l'éternité (Chevalier, op. cit.:748). Aussi, dans les rites funéraires de l'Egypte ancienne, ce sont les libations qui permettent à Osiris de retrouver son fluide séminal perdu et de recréer la vie après la mort. Il est ainsi comparé à la semence qui, humectée, renaît sous forme de plante. Son sarcophage est d'ailleurs toujours représenté en bois bourgeonnant.

Dans la poésie césairienne, le feu générateur est souvent associé à la fécondité végétale et le poème illustre bien cet isomorphisme.

Dès le début, les images du feu caractérisent Delgrès : tenace tison hâtif ainsi que sa résurrection, malgré sa mutilation, souple multitude d'un corps impérissable. Le corps de Delgrès est identifié aux Antilles, elles aussi disloquées et éparpillées, et sa mort permet leur régénération. Le feu du tison se métamorphose en énergie végétale et régénératrice, tout en gardant ses qualités thermiques :

et voici dans cette sève et ce sang dedans
cette évidence
aux quatre coins des îles Delgrès qui nous
méandre

ayant Icare dévolu creusé au moelleux de la
cendre
la plaie phosphorescente d'une insondable
source

Le corps mutilé de Delgrès (Osiris) unit (mêandre) les Antilles et la plaie de l'explosion (le bûcher du phénix) devient source de vie, comme la sève de l'arbre et le sang du nouvel homme. Le poète intervient dans la strophe finale et s'identifie à Isis qui recompose le corps de son frère,

ramassant ce nom
je te clame et à tout vent futur
toi buccinateur d'une lointaine vendange.

Mais dans le dernier vers, toi buccinateur d'une lointaine vendange, Césaire inverse le mythe d'Osiris-Isis et c'est le héros antillais, et non le poète, qui insuffle la vie de l'avenir, cette lointaine vendange.

Et les chiens se taisaient se situe à la charnière du lyrisme et du théâtre. Ce long poème, recueilli dans la première édition de *Cadastre*, est remanié par Césaire qui en fait une tragédie en trois actes, ou plus précisément, un arrangement théâtral.

Cette tragédie est entièrement centrée sur le Rebelle qui domine la scène sans jamais la quitter. Il représente les Noirs unifiés et, pour la première fois, oppose sa voix à celle du Colonisateur.

Le Rebelle, esclave insurgé qui a tué son maître, est incarcéré dans "le barathre des épouvantes, vaste prison collective, peuplée de nègres candidats à la folie" et condamné à mort. L'événement aurait été banal si l'Administrateur n'avait compris qu'une conscience s'élevait contre la sienne et que, pour la première fois, sa domination du monde était mise en cause. Dans une brève rencontre qui soutend l'antagonisme fondamental de la pièce, l'Administrateur essaie alors de convaincre le Rebelle que sa supériorité lui revient de droit:

Je suis l'Expropriateur
J'exproprie pour cause d'utilité publique.
Allons Messieurs! A vos postes!
Faites chauffer la machine!
Je briserai tous ceux qui tenteront de
relentir ma marche.
Je suis l'Histoire qui passe!
(24)

Mais l'idéal de liberté du Rebelle ne succombe pas à ses menaces. L'Administrateur envoie alors l'Amante pour le

supplier, au nom de l'amour et de la vie, de renier son acte et de s'occuper d'elle: 0

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

Le Rebelle ne se laisse pas tenter et demande à l'Amante de dire à son fils à naître, que son peuple, un jour, comprendra son acte et son refus du repentir:

Mais je sais qu'il lui fallait autre chose
qu'un commencement
quelque chose comme une naissance
Que mon sang oui, que mon sang
je fonde ce peuple (62-63)

Vient ensuite la Mère, qui représente le passé et la tendresse familiale. Pourtant, mère et fils semblent appartenir à deux mondes différents, comme si le sang du meurtre représentait le baptême de la deuxième naissance du Rebelle:

Le Rebelle

Et il fallait aussi n'est-ce pas à ceux qui t'ont envoyée, il leur fallait mieux que ma défaite, mieux que ma poitrine qui se rompt, il leur fallait mon oui...Et ils t'ont envoyée, Merci.

La Mère

J'avais rêvé d'un fils pour fermer les yeux de sa mère.

Le Rebelle

J'ai choisi d'ouvrir sur un autre soleil les yeux de mon fils.

Ainsi, ni l'Amante, ni la Mère, ni les autres figurants, ni les Géoliers, les Evêques, les Récitants, la Foule-Choeur, les Voix souterraines et célestes ne parviennent à ébranler sa détermination. Sa mort est une condition nécessaire pour que son peuple se libère et c'est à ce peuple qu'il fait don de sa vie.

La structure en trois actes de la pièce correspond mal à la structure trinaire que nous avons étudiée jusqu'à présent. La pièce traite surtout d'une passion, d'un lent supplice vers une mort inéluctable, annoncée dès le lever du rideau: Bien sûr qu'il va mourir, le Rebelle. Malgré l'ordre puissant qu'il lance au peuple qu'il compare à des chiens qui se taisent:

Aboyez tam-tam
 aboyez chiens gardiens du haut portail
 chiens du néant
 aboyez de guerre lasse
 aboyez
 épaves dématées
 jusqu'à la démission des siècles et des
 hiles,

et malgré l'allusion à une fécondité qui couronne sa mort,

mort en plein vol de torches, en pleine
 fécondité de vanilliers...,

le Rebelle ne renaît pas. Il ne subit pas la métamorphose qui ferait de lui un nouvel homme. Pourtant les trois éléments vie-mort-rennaissance sont présents dans la pièce mais sont organisés d'une façon particulière. La structure mythique semble être plutôt synchronique: son ascension héroïque étant un

trajet parallèle et simultané, mais inverse à celui de sa mort. Sa nouvelle vie, celle du refus, croît à chaque épreuve, à chaque tentation et est consacrée par sa mort.

Nous avons vu que dans Ferrements, les allusions mythiques sont plus nombreuses et plus claires que dans les recueils précédents et qu'elles correspondent au désir éprouvé par Césaire de créer un mythe de la négritude. Et les chiens se taisaient représente une œuvre à la croisée de la poésie et de la tragédie mythique. Le Rebelle incarne les colonisés du Tiers Monde, et en particulier, les esclaves noirs déportés lors de la traite et de ce fait, symbolise un phénomène unique dans l'histoire de l'humanité. Cette première tragédie est certes, mythique, mais ne réussit pas à se constituer en mythe de la négritude car, malgré les allusions à l'histoire coloniale et à l'Afrique, la pièce n'est pas insérée dans une réalité historique concrète. Nous avons insisté dans notre chapitre, L'histoire et le mythe, sur l'importance des actes et des héros fondateurs et de leur fonction cosmogonique. Par son atemporalité Et les chiens se taisaient ne fournit pas cet enracinement historique nécessaire pour permettre au mythe de naître. Selon Alain Moreau, dans son article Eschyle et Césaire: rencontres et influences dans "Et les chiens se taisaient", Césaire s'est largement inspiré de la tragédie d'Eschyle Prométhée enchaîné, pièce à laquelle Nietzsche fait le plus souvent allusion dans La naissance de la tragédie:

On ne peut pas, à mon avis, comprendre Et les chiens se taisaient sans se référer au

Prométhée enchaîné. Il serait inexact, cependant, de parler d'imitation. Il vaudrait mieux dire imprégnation. La pièce d'Eschyle est assimilée, intériorisée, de telle sorte que tout naturellement le drame politique exprimant des réalités contemporaines se modèle sur les structures offertes par la tragédie mythologique et métaphysique. Et si la pièce de Césaire atteint une telle grandeur cosmique, elle le doit, bien sûr, au vigoureux génie de son créateur, mais aussi à l'œuvre archétypique (Moreau, 1984:297).

Nous sommes donc tenté de concevoir Et les chiens se taisaient comme une variante thématologique du mythe de Prométhée. Il existe, en effet, de nombreux rapprochements entre Prométhée enchaîné et Et les chiens se taisaient que nous proposons de dégager.

Considérons, premièrement, les similitudes extérieures: les deux pièces ont chacune un Chœur qui permet l'alternance des parties lyriques et des parties parlées, les récitants, masqués à l'antique dans la pièce de Césaire, agissent comme le coryphée eschyléen. Les deux pièces respectent aussi rigoureusement la règle des trois unités: l'action de Prométhée se passe en une journée, celle du Rebelle en une nuit; Prométhée est enchaîné à un rocher de Scythie, le Rebelle est emmuré dans une prison coloniale. Quant à leur action, elle semble identique: s'insurger contre une puissance écrasante qui les détruit.

Considérons, deuxièmement, les similitudes plus profondes: les deux pièces sont fondées sur la tension de relations symétriques et oppositionnelles. Celle d'Eschyle oppose entre autres l'omnipotence de Zeus à la connaissance de Prométhée, les menaces olympiennes à ses prophéties, la féminité d'Io à sa masculinité, l'immortalité à la mortalité. De même, la pièce de

Césaire est fondée sur le jeu de couples polémiques étudiés par Georges Ngali dans Le théâtre d'Aimé Césaire: une dramaturgie de la décolonisation, tels les couples maître/esclave, colonisateur/colonisé, valeurs occidentales/valeurs nègres, race dominatrice/race qui chantait dans le supplice, déraciné/enraciné, raison/folie, vainqueur/vaincu, mort/vie etc... (Ngali, 1970:615).

C'est cette structure oppositionnelle qui, selon Alain Moreau, introduit dans les deux pièces la dimension mythique car la violence de ces antagonismes s'exprime au-dessus des hommes et hors du temps et de l'espace humain (Moreau, op cit:288). Prométhée et le Rebelle invoquent les éléments cosmiques, se projettent dans la nague et dans l'avenir, secouent les assises du monde puisqu'ils sonnent le glas d'une ère, qu'elle soit celle du règne de l'Olympe ou celle de la légitimation de la supériorité raciale. Finalement, les deux héros meurent dans la solitude de leur vérité prophétique.

TROISIEME PARTIE:

LE MYTHE DU ROI CHRISTOPHE

3.1. L'histoire

3.2. La tragédie

3.3. L'exemplarité

3.4. La structure et les symboles mythiques

3.1. L'histoire de Saint-Domingue, source du mythe de la négritude.

C'est à Saint-Domingue que, pour la première fois, un Européen décrit le nouveau monde: Es una maravilla! déclare Christophe Colomb en découvrant l'île en 1492 (Bitter, 1970:42). Un siècle plus tard, la France colonise la partie occidentale de l'île, l'Espagne la partie orientale. Les Arawaks, pacifiques autochtones de l'île qu'ils appellent Aïti (terre haute et sauvage), sont les premières victimes de la colonisation: estimés à un million au début du XVI^e siècle, ils disparaissent cent ans plus tard. En même temps commence l'ère de la traite et du déracinement de millions d'Africains vers les colonies du Nouveau Monde où ils sont animalisés et chosifiés (Mbom, 1979:42). Le Rebelle dans Et les chiens se taisaient résume ainsi ces trois siècles de douleur:

Et l'on nous vendait comme des bêtes
 et l'on nous comptait les dents
 et l'on nous tâtait les bourses
 et l'on nous examinait le cati ou décati de
 notre peau
 et l'on nous palpaït et pesait et soupesait
 et l'on passait à notre cou de bête domptée
 le collier de la servitude et du sobriquet
 (Césaire, 1956:93),

En créant le Rebelle, Césaire s'est inspiré du personnage historique, Makandal, l'esclave marron, c'est-à-dire fugitif, brûlé en place publique à Saint-Domingue en 1758. Makandal est devenu, dans la psyché collective antillaise, la figure archétypique de l'esclave marron. Selon la légende, répandue

alors, il se proclamait divin, fomentait la révolte et brûlait les fermes des colons. Vaudouisant, cet incendiaire prétendait être invincible et posséder le don de la métamorphose. Il fut traqué, des années durant, avant d'être capturé. Pendant son supplice, il s'écroula hors du feu, et, bien qu'il y fut rejeté, les esclaves de Saint-Domingue restèrent persuadés qu'il avait déjoué le feu et qu'il s'était métamorphosé en animal.

Seul le nom de Makandal a survécu, mais bien d'autres marrons subirent le même sort, car l'histoire de l'île est jalonnée de révoltes mées et de fuites vers les mornes.

La période de l'histoire haïtienne qui nous intéresse, celle où apparaissent Toussaint Louverture et Henri Christophe, est mêlée à l'histoire de la Révolution française, qui eut des conséquences décisives sur le destin de Haïti. Mais, il serait erroné de ne considérer la révolution de Saint-Domingue que comme un simple volet de la Révolution française. La révolution de Saint-Domingue, bien que déclenchée par les événements de la métropole, se déroula selon ses pulsions profondes et selon une logique propre à la situation coloniale:

Saint-Domingue est le premier pays des temps modernes à avoir posé dans la réalité et à avoir proposé à la réflexion des hommes, et cela dans toute sa complexité, sociale, économique, raciale, le grand problème que le XX^e siècle s'essouffle à résoudre: le problème colonial.

Le premier pays où s'est noué ce problème.

Le premier pays où il s'est dénoué.

(Césaire, 1962:24).

La révolution de Saint-Domingue peut être divisée en trois étapes. La première, liée aux événements de la métropole, est

la tentative autonomiste et séparatiste des riches propriétaires blancs. La deuxième est la tentative des hommes de couleur, les mulâtres affranchis, d'obtenir l'égalité civique et politique. La troisième met tout à bas: il s'agit de l'insurrection générale des esclaves noirs, insurrection que Toussaint transformera en révolution.

Aux Etats Généraux de mai 1789, les trente-six élus des grands Blancs sont réduits à six, et leurs doléances rejetées par Louis XVI. Ils participent au Serment du Jeu de Paume et font partie de l'Assemblée constituante, où leurs adresses se résument à plaider pour le maintien de la traite. Impatients par les débats qui se multiplient, défendant ou opposant l'abolition de l'esclavage, les grands Blancs forment, à Saint-Domingue, l'Assemblée de Saint-Marc. Celle-ci rédige une constitution indépendantiste et ouvre l'île au commerce extérieur, jusqu'alors chasse gardée de la métropole. L'administration coloniale, face aux revendications égalitaires et aux émeutes des affranchis, répond par des lynchages de plus en plus fréquents et par une répression accrue. L'Assemblée nationale, n'ayant aucune intention de perdre la perle de ses colonies, dissout l'Assemblée de Saint-Marc en 1790.

Dès 1789, une délégation de mulâtres passionnés, conduite par Vincent Ogé et Jean-Baptiste Chavannes, tente de persuader l'Assemblée de leur accorder le droit de vote et l'égalité civique. Leurs démarches se font auprès des Amis des Noirs et des Jacobins. L'Abbé Grégoire, Robespierre, Danton, et surtout Marat se rallient à leur cause. Dans le numéro 624 de L'Ami du

Peuple, Marat écrit:

Le fondement de tout gouvernement libre est que nul peuple n'est soumis de droit à un autre peuple, qu'il ne doit avoir d'autres lois que celles qu'il s'est données à lui-même, qu'il est souverain chez lui. Il est absurde et insensé qu'un peuple se gouverne par des lois qui émanent d'un législateur résidant à deux mille lieues de distance... Si les lois de la nature sont antérieures à celles des Sociétés, et si les droits de l'homme sont imprescriptibles, celui qu'ont les colons blancs à l'égard de la nation française, les mulâtres et les noirs l'ont à l'égard des colons. Pour secouer le joug cruel et honteux sous lequel ils gémissent, ils sont autorisés à employer tous les moyens possibles, fussent-ils être réduits à massacrer jusqu'au dernier de leurs oppresseurs.

En mars 1790, l'Assemblée vote une résolution qui reconnaît aux affranchis le droit d'être nommé aux fonctions de l'administration coloniale. En février 1791, Ogé et Chavannes, satisfaits de leur mission, retournent à Saint-Domingue. Dès leur arrivée ils sont arrêtés, roués vifs et décapités, pour avoir influencé l'Assemblée. Leur exécution choque l'opinion révolutionnaire française et la Constituante, qui accorde, en mai 1791, le droit de vote aux hommes de couleur et aux noirs libres. En septembre, la Constituante abolit l'esclavage sur le sol de la France. Dans un article du journal Révolutions de Paris, (no. 121, du 29 octobre au 5 novembre 1791, pp215-221), on peut lire:

Brave et malheureux Ogé! ton sang n'aura donc point coulé sur l'échafaud en pure perte! ton supplice atroce n'aura point été perdu pour tes frères! les voilà aussi qui s'inscrivent, à leur tour, sur la liste des peuples qui veulent fermement être libres. Ils le seront...mais peut-être en coûtera-t-il la vie à ces trente

mille créoles, et à nous la perte de nos colonies. Eh bien, périssent, oui, périssent trente mille Blancs gorgés d'or, de vices et de préjugés, plutôt que nos trente mille mulâtres, dont notre Constitution va faire tout autant de citoyens estimables, plutôt que cinq cent mille noirs tout disposés à devenir des hommes, à la couleur près.

Mais, l'esclavage n'est pas aboli dans les colonies. La Convention girondine tient à ménager les riches négociants et armateurs de Nantes et de Bordeaux, dont l'abolition eût compromis les intérêts. Elle dépose, néanmoins, en septembre 1791, un projet pour l'émancipation graduelle des esclaves. Ce projet vient trop tard, car le sort de Saint-Domingue se joue sur l'île même.

Quand les nouvelles de ces décrets parviennent à Saint-Domingue, la situation se dégrade. Les conflits qui éclatent entre les forces armées blanches et mulâtres, incitent les esclaves noirs à une formidable et soudaine révolte. Boukman, esclave et prêtre vaudou, réunit le 22 août, au bois Caïman, des milliers d'esclaves et lance l'appel à l'insurrection générale: une semaine plus tard, la riche plaine du Nord est dévastée, réduite à l'état de désert jonché de ruines fumantes (Césaire, op cit:194). Malgré plusieurs vaines tentatives d'unité entre colons et mulâtres, Saint-Domingue est plongée dans une guerre civile, atroce et inexpiable. Voulant leur part de la curée, Anglais et Espagnols s'en mêlent et engagent, dans leurs armées, noirs et mulâtres: tout le monde se bat contre tout le monde (Bitter, op cit:38). La Convention envoie ses commissaires en mission, Sonthonax, Polverel et Ailhaud. Sonthonax, appuyé par les troupes mulâtres et luttant à la fois contre les Blancs et l'ennemi extérieur, appelle les

esclaves à la rescousse, leur promettant l'affranchissement. Il est rejoint par des milliers d'insurgés commandés par Toussaint Louverture, celui qui allait reprendre, après Boukman, la situation en main:

Après le moment Boukman, c'était le moment Toussaint Louverture qui commençait. Deux moments d'un même mouvement, mais différents. Le moment Boukman, c'est le moment où l'insurrection nègre, emportée d'un seul élan, aurait pu vaincre d'un coup; le moment de l'inspiration fiévreuse et du prophétisme.

Le moment Toussaint Louverture, le moment des lendemains d'inspiration; le moment de la relâchée; le moment de la réflexion froide qui corrige les erreurs et redresse les méthodes.

Bref, dès que l'émeute, par sa résistance, eut gagné chance de se transformer en insurrection, Toussaint l'avait rejointe. Mais dès que Toussaint s'y fut engagé, il n'eut de cesse qu'elle s'élargit en révolution. Et cela signifiait essentiellement discipliner la révolte et l'élever. Elever son niveau militaire, bien sûr, mais plus encore son niveau politique.

(Césaire, op. cit.:195).

Excellent stratège, Toussaint est nommé général en chef de l'armée de Saint-Domingue et reconquiert les territoires envahis par les Anglais et les Espagnols. Il élimine ses rivaux, renvoie les commissaires en France et parvient à s'imposer en chef incontesté, légitimant son pouvoir sur la popularité dont il jouit auprès de la masse des anciens esclaves. Il procède, rapidement, à la réorganisation du pays. Pour sauver Saint-Domingue de l'anarchie politique et économique, il fait voter la première constitution et impose l'obligation du travail. Ces mesures portent leurs fruits et les exportations reprennent.

A la même époque, Bonaparte devient premier consul. Il désire restituer à la France sa souveraineté perdue dans les

colonies, et à Saint-Domingue en particulier. En 1801, Bonaparte met sur pied la plus formidable expédition coloniale que la France eût jamais tentée. Une armada, commandée par le général Leclerc, prend la mer pour ce qui est considéré comme une simple promenade militaire (Bitter, op.cit:48). Pourtant, quand Leclerc, en rade de Saint-Domingue, somme Henri Christophe, lieutenant de Toussaint, de lui livrer la ville du Cap-français, celui-ci répond:

Si vous avez la force dont vous me menacez, je vous prêterai toute la résistance qui caractérise un général, et si le sort des armes vous est favorable, vous n'entrerez dans la ville que lorsqu'elle sera réduite en cendres, et même sur ces cendres, je vous combattrai encore
(Césaire, op.cit:48).

Leclerc débarque et envoie un ultimatum à Christophe, qui, fidèle à sa menace, fait incendier la ville. Après cet incident, la promenade militaire devint une guerre d'indépendance qui allait coûter la vie à vingt mille soldats français et l'échec de l'expédition. Cependant, en février 1802, Toussaint est vaincu par Rochambeau et se soumet à Leclerc. Césaire souligne le fait que cette soumission n'appartient pas simplement à la logique militaire: elle est surtout politique. En effet, des signes de discorde, momentanément cachés par les conflits précédents, réapparaissent. Toussaint est persuadé que le salut du pays n'est possible que si les différentes forces politiques, c'est-à-dire, les mulâtres, les anciens affranchis et les anciens esclaves, se regroupent. Si l'on en croit sa correspondance, Toussaint était sincèrement convaincu que de sa

disparition, naîtrait l'union, et il accepta consciemment de se sacrifier pour l'indépendance de Saint-Domingue:

Ce rôle de martyr, Toussaint l'accepta, mieux, alla au-devant de lui, parce qu'il le croyait indispensable en effet. Je n'irai pas jusqu'à dire que la reddition de Toussaint fut une manière de devotio à l'antique: l'abandon d'une vie, la sienne, celle d'un chef, en un acte de foi, pour le salut du peuple. J'y vois mieux qu'un acte mystique: un acte politique. Oui, ce voyage le conduisait à la captivité et à la mort, il le concut comme son dernier acte politique et, sans doute, un des plus féconds.
(Césaire, op. cit:313).

Arrêté et garotté comme un simple nègre marron, Toussaint est conduit à bord d'un navire au nom prophétique, Le héros, qui l'emmène en France où, au Fort-de-Joux, il meurt en 1803.

L'histoire semble donner raison à Toussaint, car l'arbre de liberté des Noirs, aux racines nombreuses et profondes, repoussa. Après sa disparition, la lutte reprit de plus belle et les troupes unifiées des généraux Christophe, Pétion et Dessalines, obligèrent Rochambeau à capituler. Les troupes françaises quittèrent Saint-Domingue à tout jamais. Le 23 novembre 1803, l'indépendance était proclamée et Saint-Domingue reprenait le nom originel de Haïti:

Au nom des Noirs et des Hommes de couleur, l'indépendance de Saint-Domingue est proclamée. Rendus à notre dignité primitive, nous avons assuré nos droits; nous jurons de ne jamais céder à aucune puissance de la terre.
(Césaire, op. cit:339).

Dessalines fut élu gouverneur et, émulant Napoléon, se fit nommer empereur des Haïtiens en mai 1805, sous le nom de Jacques Premier. Premier glissement, dangereux précédent:

Le passage du drame à l'opérette se fera souvent dans les rires, toujours dans le sang. On pille effrontément le trésor public. Sentiment d'insécurité générale. Sans doute nul ne crut à la victoire définitive. (Bitter, op cit:55).

Le règne de Dessalines fut court. Tyran brutal, il ne parvint pas à unir son peuple, encore une immense foule, ni même la nouvelle classe dirigeante. Un an après son sacre, il se fait assassiner. Henri Christophe, son second, est tout désigné pour lui succéder...

Henri Christophe est né en 1757. Enfant, il était rôtisseur à l'Auberge de la Couronne, lieu des rendez-vous mondains de la société coloniale du Cap-français. A treize ans, il s'engagea dans le Corps de Chasseurs volontaires de Saint-Domingue qui lutta, sous le commandement du Comte d'Estaing, du côté des insurgents nord-américains à Savannah et à Yorktown. Selon l'historien Hubert Cole, c'est pendant la guerre d'indépendance américaine qu'il fut affranchi et que, quelques années avant la révolution de 1789, il devint le propriétaire de l'Auberge de la Couronne (Cole, 1967:31).

Après l'insurrection du Bois Caïman, il s'associa à Toussaint Louverture et fit partie de son état-major. Pendant les années de guerre qui suivirent, il se distingua par sa bravoure et son dévouement à l'indépendance haïtienne.

Après la mort de Dessalines, il fut élu président par l'Assemblée haïtienne, mais, considérant ses pouvoirs trop limités par la nouvelle constitution, il refusa ce poste et se

retira avec ses troupes dans la province du Nord. L'assemblée le declara hors-la-loi et élit Pétion à la présidence. Haïti allait être divisée en deux états treize années durant. En 1811, il se fit couronner roi d'Haïti et ainsi commença le règne de celui que les historiens appellent La Pierre le Grand du soleil:

Caractère puissant que celui de cet ancien esclave noir qui subordonne son intérêt personnel à l'amour de l'indépendance. Il n'hésite pas à incendier sa propre maison devant l'attaque de Leclerc au Cap. Personnage complexe avec son respect de la parole donnée, sa loyauté, sa franchise mêlée d'orgueil et de susceptibilité. Son instruction se fit toute dans l'action. Illettré, il sut s'instruire, acquérir des manières civiles, s'exprimer avec profondeur et courtoisie. Obstiné et réaliste, pratique, brave jusqu'à la témérité, passionné d'uniformes et de parades. Tel était l'homme. (Bitter, op.cit:58).

Pour que son peuple devienne l'égal des autres nations, il créa une noblesse héréditaire et une cour, avec ses ducs, ses comtes, ses chambellans et son maître de cérémonie. Il inventa tout un cérémonial royal qui comprenait, entre autres, Te Deum à la cathédrale du Cap (rebaptisé Cap-Henry), remises de l'Ordre de Saint-Henry, bals d'anniversaires de la reine Marie-Louise et de ses enfants, leurs altesses royales le prince Jacques-Henri et les princesses Améthyste et Athénaire, levées royales etc...

Un des objectifs majeurs de Christophe fut de reconstruire l'économie haïtienne. Voulant obliger son peuple à travailler, il élaborait son Code Henri, code rural basé sur un système de fermage qui définissait, dans les moindres détails, les obligations réciproques entre propriétaires terriens et ouvriers agricoles ainsi que l'emploi du temps de toute la population

rurale, chacun ayant sa tâche. Il créa un corps d'élite, le Royal-Dahomey, composé exclusivement de jeunes soldats recrutés directement d'Afrique, pour appliquer le Code. Le Royal-Dahomey surveillait le travail, les mœurs, l'habillement et punissait sévèrement le vol, l'oisiveté et le concubinage. Ces mesures draconiennes apportèrent une certaine prospérité et le niveau de vie de la masse paysanne s'améliora.

Un deuxième objectif de Christophe fut l'éducation de son peuple. Il créa cinq Ecoles nationales ainsi qu'une Académie royale et engagea des instituteurs anglais. Il entretenait des relations assez étroites avec les philanthropes Wilberforce et Clarkson, fondateurs du mouvement anti-esclavagiste anglais, et tenta de faire reconnaître l'indépendance de Haïti par l'Angleterre. La monarchie anglaise devint son modèle politique et, selon Cole, il s'habillait comme le roi Georges III. Ses relations avec l'Angleterre furent aussi motivées par sa peur pathologique d'une tentative française d'invasion. Peur partiellement justifiée, puisque Louis XVIII envoya l'ambassadeur Fontages avec mission de persuader Christophe d'accepter la protection de la France à Saint-Domingue. La lettre de Louis XVIII, transmise à Christophe par Fontages, était adressée à Monsieur le Général Christophe... La Restauration n'avait pas accepté l'indépendance d'Haïti. Christophe réagit violemment et répondit à Fontages que les Haïtiens préféraient lutter jusqu'à la mort plutôt que de se soumettre, une fois de plus, au joug de la France et de l'esclavage (Cole, op cit:235).

C'est aussi cette peur d'une invasion qui incita Christophe à construire la citadelle de la Ferrière. Construite sur un

éperon rocheux, abrupt et inaccessible, elle domine la mer et la plaine du Cap. Christophe l'avait conçue comme un dernier refuge en cas d'invasion, impénétrable et inexpugnable. 200,000 Haïtiens y travaillèrent pendant toute la durée de son règne, car Christophe n'eut cesse de la fortifier et de l'améliorer. Selon l'historien haïtien Vergniaud Leconte, la citadelle est d'une beauté tragique et représente la pensée de ralliement d'un peuple dans un moment de péril national (Antoine, 1984:70).

En 1820, les barons de Christophe se révoltèrent et ses troupes l'abandonnèrent. Son royaume se rétrécit comme une peau de chagrin. L'ennemi qu'il avait tant craint ne venait pas de l'extérieur. Il se refugia avec sa famille dans sa citadelle et se tira une balle en or dans la tête. Il fut enterré à la hâte dans le mortier de la place d'Armes. Après son suicide, Boyer devint le président d'une république réunifiée. Marie-Louise et ses filles furent exilées en Europe où elles moururent sans jamais avoir obtenu la permission de revenir en Haïti.

La citadelle de Christophe couronne, aujourd'hui encore, le pic de la Ferrière. Monument anachronique, elle est le témoin muet mais évocateur d'un règne marqué par la volonté de s'affirmer et de construire.

Pour l'historien Cole, elle ne représente que les ruines et la tombe, effritées par le temps, d'une épopée occultée dans la mémoire des hommes:

On the peak of La Ferrière within the walls of the deserted Citadel, the quicklime gradually subsided around the corpse of Christophe and, as the planks of wood with which the entrance to the storehouse had been

boarded up mildewed and fell away, an arm and outstretched finger could be seen, pointing skyward. In time, the whole skeleton became visible and occasionally a visitor would make the increasingly difficult climb up the neglected paths to gaze upon the cadaver of the King of the Blacks. Under the triumphant republic, his reputation was denigrated, his name and monuments were erased like those of Akhnaton; but in 1847 he was at last given burial, lifted from the bed of lime and placed in a simple concrete tomb on the Citadel's place d'Armes. But even beneath the parade ground he was not allowed to sleep in peace. A prowler, seeking the treasure which legend said Christophe had hidden in the fortress, broke into the vault and, finding nothing else, took away a fingerbone as a souvenir. Others followed. Until at last the crumbling walls of his stronghold, the rows of guns still alert in their embrasures, flanked by the neat pyramids of cannon-balls and rotted boxes from which trickled tiny avalanches of black gunpowder, continued to stand guard over nothing at all. (Cole, op cit:278).

Pour Césaire, au contraire, la citadelle est à la fois présence féconde de l'histoire que nous avons esquissée ainsi que matière première dans laquelle il découvre l'écho de la Genèse (Glissant, 1981:147), ou la trace des actes primordiaux des héros fondateurs haïtiens.

Quand Césaire recrit et redit les actes de Boukman, de Makandal, de Delgrès, de Toussaint et de Christophe, ceux-ci, présentés comme histoire seconde (Pageaux, op cit:207), deviennent les épisodes du mythe fondateur de la négritude qui comble le manque ressenti d'un passé prestigieux auquel l'opprimé peut s'identifier. Césaire choisit, comme premier moment de la genèse antillaise, celui de la rupture avec le passé historique où l'homme noir n'était qu'un objet passif du colonisateur. Cette rupture correspond à la naissance de la

revolte contre la domination coloniale, incarnée par le Rebelle dans Et les chiens se taisaient. Ce moment se prolonge dans la geste de Toussaint, le héros qui conduit son peuple vers la liberté en annihilant la présence coloniale à Saint-Domingue. A partir de cette nouvelle situation, l'histoire qui précède, celle de la traite et de l'esclavage, n'appartient plus à la conscience historique exprimée par le mythe fondateur. L'histoire nouvelle commence véritablement avec la geste des héros marrons, de Toussaint et du roi Christophe, roi bâtisseur et premier à vouloir former un peuple et construire un état.

Césaire attribue aux actes de ces héros des significations nouvelles. Notre aperçu historique a montré qu'ils sont tous marqués par la défaite du héros. Or, quand un peuple cherche à se forger et à assumer son identité, le mythe transforme la défaite historique en victoire symbolique et exemplaire. C'est, par exemple, suite à l'erreur stratégique de Charlemagne à Roncevaux que naît le mythe de Roland, et ce n'est qu'après la défaite de Waterloo et la mort de l'empereur à St Hélène que grandit le mythe de Napoléon. De même, la citadelle en ruine de Christophe, source de nostalgie et témoin d'un échec pour l'historien, devient, dans La Tragédie du roi Christophe, le symbole de l'élévation et de la dignité permanente d'un peuple.

Mais, comme le montre la théorie du victimaire de René Girard, le héros doit être sacrifié pour que s'effectue le passage sémantique de la défaite historique en une victoire mythique qui magnifie l'identité collective et la porte en avant. Le sacrifice de Roland sauve la France et magnifie son héroïsme. De même, le sacrifice de Makandal est perçu comme le

premier cri de l'insurrection des esclaves et Boukman harangue les esclaves en chantant sa résurrection victorieuse lors de la nuit du Bois Caïman. La défaite de Toussaint galvanise ses lieutenants, leur permettant de chasser les troupes françaises...

Comme nous l'avons mentionné dans la première partie, toute nouvelle situation politique entraîne la réinterprétation de l'histoire et la création de nouveaux mythes. Césaire, dans La Tragédie du roi Christophe, crée, en s'inspirant de l'histoire de Henri Christophe, un mythe fondateur qui exprime les aspirations et les contradictions des colonisés en quête d'une identité, à l'heure des indépendances africaines, et de la remise en question des rapports entre le monde blanc et le monde noir.

Nous voudrions résumer ce chapitre en citant Clément Mbom qui, dans sa thèse Le Théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine, traduit ainsi le rapport entre l'histoire et La Tragédie du roi Christophe:

Beaucoup de temps s'est écoulé depuis la mort du Rebelle. L'histoire irréversible a continué sa course vers un avenir inconnu. La mort du Rebelle a été enregistrée comme toutes les autres morts, c'est-à-dire comme un fait sans importance particulière. Cependant elle a planté un bel arbre dont les fruits commencent à apparaître dans la décennie suivante. 1957 voit l'indépendance du Ghana; 1958, celle de la Guinée; 1960, celle de la majorité des états africains.

A l'aube des indépendances, les pays concernés se trouvent en face de problèmes cruciaux; ce sont les années de choix de fondation, de refonte des mentalités, en un mot, les années de la Renaissance africaine et du tiers monde. L'heure est capitale.

C'est dans ce cadre qu'il faut situer La Tragédie du roi Christophe. Pour traduire poétiquement cette période fondamentale pour

les Nègres, Césaire s'inspire symboliquement de l'histoire haïtienne.
(Mbom, 1979:51).

3.2. La tragédie

Trente ans ont passé entre la parution de Et les chiens se taisaient dans Les armes miraculeuses et celle de sa première pièce, La Tragédie du roi Christophe. La question se pose d'expliquer le passage du genre poétique au genre théâtral. Césaire admet avoir toujours été tenté par le théâtre et, bien que Et les chiens se taisaient soit un engagement théâtral, il ne l'avait pas conçu pour la scène:

cette première pièce, je ne la voyais pas jouée je l'avais écrite comme un poème.
(Kotchy, 1973:130).

Pourtant, il serait erroné de dissocier, chez Césaire, poésie et théâtre car pour lui, le théâtre est et demeure une autre face de sa poésie:

En effet, qu'est-ce qu'un poète? Selon la définition de Rimbaud, c'est un voyant: par conséquent, le poète a pour qualité première de faire voir, de voir pour son compte. Le poète devient homme de théâtre dès le moment où il essaie de faire voir, de transmettre sa vie aux autres (Césaire in Laville, 1980:239).

Cette transmission requiert un langage plus clair et plus compréhensible que celui de sa poésie, caractérisée par son hermétisme, et que seule une petite minorité d'intellectuels lisait. On pourrait aussi considérer les deux décennies de

poésie césairienne comme la première phase historique de la négritude où, selon Kesteloot, la poésie se prêtait mieux au cri lyrique de douleur et de révolte (Kesteloot, 1973:130).

Mais, vers la fin des années cinquante, les premières indépendances en Afrique et dans le Tiers-monde amorçaient une période de mutations profondes des mentalités et des structures politiques. Les jeunes pays devaient assumer leur destin et résoudre les problèmes propres aux pays en voie de développement. Césaire, sensible à ces changements, remet en question la poésie de la négritude comme forme d'expression:

En effet, je donne ma préférence à la forme théâtrale, je crois que les événements extérieurs y sont pour quelque chose. Le monde traverse une phase extrêmement difficile. En particulier avec l'accès à l'indépendance des pays africains, nous sommes entrés dans le moment de la responsabilité. Les Noirs désormais doivent faire leur histoire. Et l'histoire des Noirs sera vraiment ce qu'ils en auront fait. Au moment où on accède à la responsabilité, on jette un regard en arrière. On s'interroge soi-même, on essaie de comprendre, or dans le siècle où nous sommes, la poésie est un langage plus ou moins ésotérique. Il faut parler net, pour faire passer le message. Et il me semble que le théâtre peut s'y prêter - et il s'y prête bien. (Césaire: Magazine littéraire, no 34 - novembre 1969).

Dès lors, le langage théâtral lui permet d'élargir son public et de démocratiser ses relations avec les masses, mais surtout, le théâtre lui permet de politiser son message, de se servir à la fois de l'histoire, passée et présente, pour inciter les peuples noirs à forger leur propre histoire:

La politique, c'est la forme moderne du destin; aujourd'hui, l'histoire, c'est la politique vécue. Le théâtre doit évoquer

l'invention du futur. Il doit à ce titre être directement appréhensible par le peuple.
(Césaire in Laville, op.cit:239).

Dans sa poésie, l'auteur du Cahier, se faisait guide de son peuple: je me suis toujours pensé un éveilleur avant tout, déclarait-il lors d'une interview accordée à la revue Jeune Afrique (no.1142, novembre 1982). On pourrait rappeler que la première phase, lyrique, de la négritude césairienne est caractérisée par l'introspection du poète, ce processus initiatique et orphique que nous avons analysé plus haut. Par contre, grâce à l'écriture théâtrale, Césaire devient véritablement le guide qui veut faire voir et qui dès lors, introduit dans son oeuvre une forte intention pédagogique de conscientisation:

Il me semble que le salut des pays sous-développés ne sera assuré que lorsque les habitudes auront dépassé leur manque de conscience. Par contre, mon théâtre doit jouer un rôle social. Le théâtre remplira sa fonction sociale, non seulement en faisant voir, mais aussi en faisant comprendre et prendre conscience.
(Césaire in Laville, op.cit:240)

Or, la prise de conscience et la naissance d'un théâtre, dans une situation d'aliénation, n'apparaissent pas spontanément. C'est ici qu'intervient le rôle démiurgique du dramaturge qui, par l'acte théâtral, essaie de combler le manque, l'absence culturelle et historique d'une collectivité aliénée et dépersonnalisée par la colonisation ou l'assimilation. Il doit, pour vaincre l'absence de mémoire historique, dresser l'inventaire de l'histoire occultée et, comme le dit très bien Glissant, reprendre à partir du premier

bateau négrier qui débarqua sa première cargaison et, de là, combler le hiatus (Glissant, op cit:409).

Le théâtre que Césaire propose est celui de la tragédie, car seule la tragédie est en mesure de pallier au manque historique en mettant en scène des héros, jusqu'alors niés, qui prennent sur eux le destin collectif. Le théâtre tragique sera aussi mythique puisqu'il représente des héros fondateurs exemplaires qui se sacrifient pour que naisse une identité ontologique commune. Tel est le thème central de La Tragédie du roi Christophe, inspirée des quelques dix années du règne du roi Henri Ier.

Henri Christophe se voit offrir la présidence par Pétion, envoyé par le sénat représentant la classe privilégiée des mulâtres de Port-au-Prince. Christophe estime que la magistrature qu'on lui offre est de viande par trop creuse (Prologue), se place dans l'illégalité et s'installe dans son fief, la province du Nord. Là, au Cap haïtien, il est élu roi par le peuple. Le nouveau monarque débute son règne en créant de toutes pièces une noblesse à la fois bouffonne et nouvel empire. Premier geste de la reconquête de la dignité haïtienne:

Ces noms nouveaux, ces titres de noblesse, ce couronnement!
Jadis on nous vola nos noms!
Notre fierté!
Notre noblesse, on, je dis On nous les vola!
Pierre, Paul, Jacques, Toussaint! Voilà les
estampilles humiliantes dont on oblitèra nos
noms de vérité.
(I,3)

Il veut que ses sujets oublient le temps de la honte et tente de les sortir de la raque de l'histoire. Tandis que

s'enfle son desir de réhabiliter son peuple à la face du monde, il voit, halluciné, l'image d'une citadelle qui représente, à ses yeux, l'antithèse du bateau négrier:

Je dis la Citadelle, la liberté de tout un peuple.
Bâtie par le peuple tout entier, hommes et femmes, enfants et vieillards, bâtie pour le peuple tout entier! Voyez, sa tête est dans les nuages, ses pieds creusent l'abîme, ses bouches crachent la mitraille jusqu'au large des mers, jusqu'au fond des vallées, c'est une ville, une forteresse, un lourd cuirassier de pierre... Inexpugnable, Besse, inexpugnable! Mais oui, ingénieur, à chaque peuple ses monuments! A ce peuple qu'on voulut à genoux, il fallait un monument qui le mît debout.
Le voici! Surgie! Vigie!
(I,7)

Christophe pourtant, bien qu'animé par une ferveur réhabilitatrice, se désolidarise progressivement du peuple qui l'a élu. Pour lui, le salut passe par le travail et le dépassement des limites humaines:

il faut en demander aux nègre plus qu'aux autres: plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme, un pas, un autre pas et tenir gagné chaque pas! C'est d'une remontée jamais vue que je parle, Messieurs, et malheur à celui dont le pied flanche!
(I,7)

Il fait d'Haïti un immense chantier où ses sujets, corvéable à merci, s'épuisent à construire, sous son regard, la Citadelle de la Ferrière. Engagé sur la voie de la tyrannie, il élimine les anti-révolutionnaires et les retardataires. Le menu peuple gronde mais Christophe reste sourd à leurs avertissements. Sa fièvre de bâtir ne fait qu'augmenter. Il défie les dieux et le temps malgré la paralysie qui punit la démesure dont il se rend coupable. Quand, enfin, la citadelle est dressée, le peuple se

dresse contre lui. Christophe n'est pas suivi. A la cohérence pétrifiante de l'édifice s'oppose l'éclatement du royaume. Quand sa cour l'abandonne et que ses soldats se mutinent, Christophe se suicide. Ses quelques fidèles l'enterrent debout, le visage tourné vers la ville mythique d'Ifé, dans le mortier de la tombe pharaonique qu'il a fait construire:

Roi sur nos épaules, nous t'avons conduit par
la montagne, au plus haut de la crue, ici.
Car ton chemin avait un nom:
Soif-de-la-Montagne.
Et te revoilà roi debout,
suspendant sur l'abîme ta propre table
mémoriale.
Vous astres au cœur friable
vous nes du bûcher de l'Ethiopien Memmon
Diseaux essaimeurs de pollens
dessinez-lui ses armes non-périssables
d'azur au phénix de gueules couronné d'or.
(9,III)

Avant d'analyser la structure et le tragique de La Tragédie du roi Christophe, il convient de mentionner brièvement les dramaturges qui en ont influencé la création.

Césaire, de par sa formation classique ainsi que par ses lectures de Nietzsche sur les origines de la tragédie, est profondément attiré par le théâtre grec. Il avait d'ailleurs écrit: Et les chiens se taisaient comme une tragédie grecque. D'Eschyle, il a retenu le théâtre civique où se jouent les grands drames collectifs et où les héros, prenant conscience de leur destin, tentent de se dépasser. D'Aristote, il a retenu l'anagnorisis, phénomène par lequel le spectateur, après l'armatias, ne se désolidarise pas du héros et reconnaît la faute dont le héros se rend coupable.

Césaire, grand admirateur de Shakespeare, je suis toujours ébloui devant Shakespeare, reconnaît avoir conçu La Tragédie du roi Christophe comme un drame shakespearien (Gdon, 1967:87). Le titre même de la pièce indique sa filiation avec La Tragédie de Richard III et à King Lear. King Lear, en particulier, traite du thème de la construction nationale, de la soif du pouvoir et du sacrifice royal. Césaire a aussi retenu de Shakespeare, l'alternance de la prose et des vers, l'introduction d'éléments irrationnels, tels les spectres, ainsi que la présence du bouffon qui, avec le roi, forme un puissant binôme dramatique.

Césaire a été influencé par le théâtre de Paul Claudel aussi, Tête d'Or en particulier. Nous retiendrons surtout les convergences suivantes: la thématique de l'homme boucheur d'un peuple souffrant de sa solitude, la détermination inébranlable qui caractérise à la fois Christophe et Simon Agnel, la quête de la verticalité, symbolisée par l'Arbre, et l'enterrement titanesque des deux rois piégés par leur destin. Rappelons surtout l'idée monarchique, commune aux deux textes, qui permet de concevoir, dans La Tragedie,

Christophe comme un Tête d'Or haïtien, roi, sauveur, phénix, autant d'éléments issus de l'univers claudelien et réexploités, dans une perspective qui s'inspire profondément d'une même quête spirituelle, le nouvel Homme à naître pour des temps nouveaux. (Pageaux, op_cit:95).

Finalement, le théâtre de Césaire trahit l'influence de Brecht, par la fonction de distanciation, capitale pour le projet didactique césairien, et par son refus du psychologisme. Mais surtout, selon Césaire:

ce ne sont pas les théories de Brecht qui m'ont influencé. En particulier, dans Brecht, la hardiesse qu'il a dans l'appréhension des problèmes politiques, et la faculté qu'il a de comprendre et de traiter les problèmes politiques immédiats et contemporains. (Césaire in Dunn, 1980:8).

Césaire, indifférent aux règles de la dramaturgie classique, fait preuve, dans La Tragédie du roi Christophe, d'une grande liberté de création dramatique et scénique: décors grandioses, dispositives permettant le flash-back historique, exploitations sonores et musicales, jeux de lumière, interventions d'un grand nombre d'acteurs et de figurants. Pourtant, l'exposition et le dénouement de La Tragédie progressent selon une structure assez classique, les trois actes étant encadrés par un prologue et deux intermèdes.

Le prologue, héritage eschyléen, offre une vue préliminaire de la tragédie. Dans l'espace circulaire et clos d'une gaire, ou pitt à coqs en créole haïtien, deux coqs, nommés Christophe et Pétion, se battent férocement sous les oris passionnés d'une foule de paysans:

VOIX

Frappez Christophe! Frappez!

VOIX SUPPLIANTE

Pétion, fais le tourniquet!...

L'espace ludique de la gaire, théâtre dans le théâtre, métaphorise l'espace clos de l'île où s'affrontent les deux leaders d'Haïti, Christophe et Pétion. Les noms donnés aux coqs font d'eux des comparants, et la mise à mort de l'un d'eux est un prélude au sacrifice de Christophe à la fin du troisième

acte.

La voix du présentateur-commentateur introduit, avant le lever du rideau, la distanciation brechtienne qui permet au spectateur d'appréhender la pièce avec recul. Cette voix radiophonique, émise d'on se sait où, pourrait être la retransmission d'un match ou la reconstitution de la tragédie. Pour moi, je me tais! A vous Haïti!. Elle résume aussi l'histoire de Christophe et introduit, avec humour, le conflit fondamental qui divise Haïti:

Autrefois, on appelait les coqs Tambour-Maitre ou Becqueté-Zié. Maintenant, on leur donne des noms d'hommes politiques. Ce n'est pas une mode plus absurde que d'autres. Un roi... un président de la République, forcément ça se bouffe le nez... Et si ça se bouffe le nez, ça fait de bons noms de coqs de combat... Mais, me diriez-vous, si du côté des coqs les choses sont simples, elles le sont beaucoup moins du côté des hommes. Pas tellement. L'essentiel est de comprendre la situation et de connaître les personnages dont les coqs portent les noms.
(Prologue)

Les deux intermèdes représentent les temps faibles de la pièce, tout en rehaussant l'action tragique. Ils constituent, pour les spectateurs, un moment de divertissement et d'accalmie, qui fait connaître l'opinion du peuple et cerne les problèmes soulevés dans l'acte suivant. Ainsi, durant le premier intermède, deux paysans informent les spectateurs de la tyrannie qui s'est installée et annonçant les conflits agraires qui apparaissent au deuxième acte:

PREMIER PAYSAN

Monsieur Pierrot Patience, m'est d'avis que les Royal ont aut'chose à faire ces jours-ci qu'à fouiner nos paroles à la piste. Les Royal et

le roi, tout roi-bâton qu'il est.

DEUXIEME PAYSAN

Ca bouge, ça bouge. Vous y croyez vous, à leur liberté, à la République...cette musique.

PREMIER PAYSAN

Pour vous dire la vérité vraie, compère Patience, mon amitié est avec la terre. Je crois à la terre que je travaille de mes bras et que le gros roi ne veut pas donner à nos bras.

(~~Devant~~ intermède).

Tous les personnages principaux sont présentés au premier acte. D'abord le peuple qui, déjà ébauché dans le prologue, semble être, comme celui du Cahier, cette foule immense, passée à côté de son cri. En effet, la population haïtienne n'est encore qu'un peuple en formation et Césaire nous la présente selon l'optique que l'Européen se fait d'elle: désinvolte, passive, aimant la fête, le jeu et les activités non productives:

Le Cap. Place publique... Grouillement de
négresses étalant sur le sol légumes,
volailles, sucses, sel.
(Didascalie, I,1)

Cette description peu flatteuse du peuple laisse entrevoir l'ampleur du problème que Christophe va tenter de résoudre. Elle indique le poids des habitudes et des mentalités héritées par d'anciens esclaves récemment libérés:

Cette population dans sa quasi-totalité avait été formée/déformée par l'arrachement à ses traditions, par la servitude: monotones journées de labour forcé scandées par des coups de collier, de corvées ohichement récupérées en termes de jouissances; appropriation du fruit du travail par un maître

absent du lieu de production où, s'il paraissait, ne prêchant pas d'exemple.
(Antoine, 1984:14)

Il ne faut pas oublier, pourtant, que la population haïtienne a participé activement à son émancipation et que, si elle semble être redevenue passive, elle a pris conscience de sa force. Si son rôle dans La Tragédie reste ambigu en tant que sujet objectifié par Christophe, elle reste néanmoins témoin et juge de son règne.

Un groupe de personnages collabore avec Christophe à l'élaboration d'un nouvel état haïtien et nous proposons de les présenter en ne soulignant que l'essentiel de leur caractère.

Vastey, l'idéologue du régime, semble être le seul à vraiment comprendre le projet de Christophe et lui reste fidèle jusqu'après sa mort. Magny, le vieux général, abandonne Christophe quand les projets agraires de Pétion lui semblent plus avantageux. L'ingénieur Martial Besse partage avec le roi une vision mystique du peuple. Le poète officiel, Chanlatte, représente l'assimilé, dont la poésie courtesane et médiocre, n'exprime que fausses questions et fausses émotions. Corneille Brelle, nommé archevêque par Christophe émulant Napoléon, avertit celui-ci, en métaphores latines, *Nisi Dominus aedificaverit domum in vanum laboraverunt qui aedificant eam*, des dangers que représente une maison de pierre bâtie sans Dieu. Prélude à l'enterrement du roi dans la pierre de la Citadelle, Christophe le fait emmurer dans la cathédrale du Cap-Henry et c'est la vue de son spectre qui le paralyse. L'Anglais Wilberforce correspond avec Christophe et lui conseille la modération et la patience. Wilberforce utilise

l'image symbolique de l'Arbre dont le mûrissement se fait avec lenteur, anneau par anneau, année par année I,7). Cette conception conservatrice de la croissance naturelle est rejetée par Christophe qui, justement, veut violenter le temps et forcer la croissance. Madame Christophe, bonne négresse, n'intervient que pour mettre son mari en garde. La dématuration de celui-ci l'effraie et elle le compare au figuier maudit qui étouffe toute végétation autour de lui. Hugonin, le bouffon royal, forme le binôme avec Christophe. Il peut être considéré comme une image gémée, un double inversé de Christophe. C'est sur Hugonin que Christophe réfléchit avant d'aller en avant. Sous son aspect grotesque et enfantin, il assume à la fois la voix du peuple et celle du bonimenteur qui explique l'action et en tire la morale, par le biais de comptines et de chansonnettes. A l'unité tragique du roi, il oppose le libre commentaire conforme à l'aspect bouffon et parodique de l'Acte I mais acquiert finalement sa dimension tragique quand, au moment où Christophe se suicide, il se transforme en Baron Samedi, l'incarnation vaudou de la Mort.

Deux personnages s'opposent d'emblée à Christophe. Il y a premièrement Pétion qui représente "l'autre Haïti" et contre qui Christophe fait la guerre. Leur dialogue, dans l'énosinte circulaire du sénat de Port-au-Prince, illustre l'antagonisme fondamental qui existe entre les esclaves affranchis et la bourgeoisie mulâtre. Ce dialogue renvoie les spectateurs à l'affrontement des deux coqs dans la gaire. Après cette rencontre au début de l'Acte I, Pétion ne réapparaît plus mais leur conflit se prolonge par le truchement d'une guerre

permanente.

Le deuxième opposant de Christophe est Métellus, le chef d'un groupe de révoltés qui s'insurge contre la tyrannie de Christophe et que celui-ci fait exécuter. Métellus a combattu aux côtés de Toussaint et de Christophe pendant la guerre d'indépendance. Il semble être la réincarnation du Rebelle dans Et les chiens se taisaient. Le personnage du Rebelle précède celui de Christophe dans l'œuvre de Césaire et le précède aussi dans la mort. Métellus symbolise le rêve de la liberté universelle des Noirs alors que Christophe symbolise la mise en pratique de ce projet. Ils ne peuvent appartenir au même moment historique et la chute de Métellus semble être nécessaire à l'ascension de Christophe. Pourtant, le langage poétique et le rêve de Métellus ne disparaissent pas avec lui car, comme le fait remarquer Antoine:

en mourant il n'emporte pas tout romantisme, toute poésie avec lui. Son désir de mort préfigure le suicide du roi: Métellus et Christophe restent unis par ces compétences et performances révolutionnaires, acte et rêve, poésie et politique sont des vases communicants pour l'auteur qu'est Césaire; la mise à niveau de leurs contenus, jamais achevée, suscitait aussi bien les malheurs que les plus nobles élans.

(Antoine, op cit:29)

Aucune action de ces personnages, adjuvants ou opposants, n'est fondamentale au déroulement de la pièce. Leurs interventions, sollicitées par le roi ou le provoquant à la réflexion, n'infléchissent en rien sa trajectoire. Christophe est, et reste, le seul actant de sa tragédie.

L'acte I peut être considéré comme la mise en place de la tragédie et des problèmes que Christophe va essayer de résoudre.

Le lieu et le temps sont posés: Haïti, le premier pays où s'est noué le problème (colonial), le premier pays où il s'est dénoué (Césaire, 1962:74), après la mort de Dessalines. Haïti nous est présenté comme un espace fragmenté et chaotique où abondent les scènes de groupes; gagaire, marché, place publique, champs de bataille, Port-au-Prince, autant de scènes présentées comme une série d'images d'Epinal. L'aspect fragmenté de cette série de tableaux est renforcé par le rythme rapide d'une chronique, feuilletée à la hâte, qui couvre, de la mort de Dessalines (1806) au couronnement de Christophe (1815), une période de dix ans. L'acte I est aussi l'affirmation de Christophe, qui passe de l'homme au roi et acquiert à la fin de l'acte sa tonalité tragique.

Christophe est déjà conscient des problèmes qui frappent son royaume:

Qu'est-ce que ce peuple qui, pour conscience nationale, n'a qu'un conglomérat de ragots!...
L'ennemi de ce peuple, c'est son indolence, son effronterie, sa haine de la discipline, l'esprit de jouissance et de torpeur,
(I,2)

ainsi que de l'héritage néfaste du passé colonial. Il ne possède pas, d'emblée, un projet concret mais essaie de restituer aux Haïtiens leur dignité:

Allons
de noms de gloire je veux couvrir vos noms
d'esclaves
de noms d'orgueil nos noms d'infamie
de noms de rachat nos noms d'orphelins!

C'est d'une nouvelle naissance, Messieurs,
qu'il s'agit!
(1,3)

Pourtant, dans la scène 7, contrastant avec la fragmentation et le télescopage historique de ce premier acte, Christophe assure le passage de la chronique à la tragédie quand il voit, halluciné, surgir la citadelle:

Mais oui, ingénieur, à chaque peuple ses
noms!
A ce peuple qu'on voulut à genoux, il fallait
un monument qui le mît debout. Le voici!
Surgie! Vigie!
(Halluciné)
Regardez...Mais regardez donc! Il vit. Il
corne dans le brouillard. Il s'allume dans la
nuit. Annulation du négrier!
(1,7)

A partir de cette vision, l'histoire collective est récupérée par le héros qui en fait sa seule destinée.

L'hallucination de la citadelle n'est pas seulement la traduction scénique de la vision de Christophe, elle est aussi l'image primordiale de son destin tragique: bâtir un nouveau monde mais en même temps barrer et obscurcir l'horizon. Selon Pageaux:

la citadelle qui circonscrit l'espace est non seulement la projection imagée du destin de Christophe, mais ce qui referme l'espace tragique sur Christophe, l'espace qui sera celui de sa tragédie.
(Pageaux, op cit:34)

L'acte II est la mise en oeuvre, l'élaboration du projet de

construction de Christophe. Son règne, conçu comme le complément du rêve révolutionnaire, va faire apparaître les contradictions exposées au premier acte et définir le champ conflictuel du tragique.

Premièrement, Christophe s'identifie au destin collectif de son peuple et se veut aussi l'incarnation de tous les Noirs. La tragédie s'installe quand il confisque l'histoire collective au profit d'un seul homme et se sépare du peuple qu'il réduit en objet, en matériau humain à modeler:

Ah! Quel métier! Dresser ce peuple! Et me voici comme un maître d'école brandissant le férule à la face d'une nation de cancrès!
(I,3)

Deuxièmement, Christophe veut instaurer de nouvelles valeurs pour l'avenir de son peuple. Il veut rectifier l'image dépréciative du noir et surtout lui donner la soif de bâtir. Son règne, d'ailleurs, s'organise autour de la notion du travail: le Code Henry qui, au début de l'acte, prévoyait temps de travail et temps libre, est allourdi par des décrets qui introduisent le travail forcé (scènes 2, 3 et 6) et la mobilisation permanente (scène 8). Il veut ainsi modifier l'emploi du temps et imposer un rythme de travail fiévreux pour rattraper le retard historique. C'est ainsi que son projet prend une allure prométhéenne, défiant Temps et Destin:

Et vous croyez qu'à la faveur de la paix retrouvée, chacun pourra se prélasser sur sa dodine, et après la siesta, sous la véranda de ses rêves, entre deux rasades de clairin, fumer son cachimbo?

Une raque. Vous savez ce qu'on appelle une raque: l'énorme fondrière, l'interminable

passage de boue. Précisément sur les berges de l'Artibonite, 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. Et bougre! Malheur à vous si vous croyez que l'on vous tendra la main! Alors vous m'entendez; on n'a pas le droit d'être las. Allez, Messieurs!
(II,6)

Mais le peuple haïtien ne partage pas ce rêve, il possède d'autres valeurs qui s'opposent à celles de Christophe, telles les traditions conservatrices de la paysannerie, l'obscurantisme de l'Eglise et l'opportunisme politique de l'aristocratie terrienne. Christophe fera d'ailleurs exécuter un représentant de chacun des trois états: un paysan qui osait dormir, l'archevêque Brelle pour lassitude et un aristocrate coupable de ne pas respecter les nouveaux titres de noblesse.

Ce sont surtout les paysans et ouvriers, le menu peuple, qui résistent à son projet. Esclaves d'hier, ils représentent les forces traditionnelles et perçoivent encore le travail comme une forme d'oppression qui les déprime. Ils ne partagent pas la vision abstraite que Christophe se fait de leur mission historique vers la conquête de la liberté:

LE PAYSAN BOUGONNANT

Le règne, drôle d'idée d'aller se piéter dans la raque. Une raque, ça se longe. C'est bien connu, la raque, c'est le piège.
(II,6)

Ainsi, au fil de l'acte II, Christophe se désolidarise du peuple qu'il aime d'un amour trop exigeant. Césaire pose le

problème, contradictoire et générateur du tragique, du pouvoir totalitaire qui est à la fois progressiste et libérateur. Du héros vertueux qu'il était à la fin de l'acte I, il devient, par son désir de dépassement, par sa soif excessive de bâtir, un tyran intransigeant qui élimine toute opposition et tout retard.

La dernière scène de l'acte I se terminait par la vision de la citadelle. La dernière scène de l'acte II se situe sur le chantier de la citadelle, rendue concrète et envahissant l'espace scénique par la mise en scène de travaux pharaoniques. La citadelle a pris la forme de son destin tragique, concrétisant sa démesure. La passion activiste de Christophe n'a pas été canalisée pour la construction d'un système économique et politique moderne mais pour l'édification de ce qui symbolise le nouvel état qu'il ne parvient pas à créer.

Malgré la fatigue des ouvriers et la foudre qui fait exploser la poudrière, Christophe, brandissant son épée vers le ciel, lance son défi contre les Dieux et le destin:

Saint-Pierre, Saint-Pierre, voudrais-tu
nous faire la guerre?
(II,7)

L'acte III représente la lente mise à mort du héros tragique, confronté à l'échec qu'il a tissé lui-même. Ayant voulu tout faire lui-même, il n'a permis ni à ses collaborateurs ni à son peuple de participer à son idéal. Bien qu'il leur ait donné des noms d'hommes libres, il ne leur a donné aucune

responsabilité réelle. Il a ainsi gouverné seul, trop distant du peuple, aveugle à la réalité quotidienne qui n'a pu tempérer son action. Il subit la punition de ceux qui s'en prennent au destin, et, quand apparaît le spectre de Corneille Brelle, Christophe, sans se repentir, tombe, paralysé:

Un homme qui a défié Saint-Pierre
ne craindra pas une corneille enrrouée
volant dans le soleil!
(III,2)

Se croyant invincible, il tente de parachever son oeuvre avec l'aide de ceux qui, déjà, l'ont abandonné:

Approchez. Je veux vous donner mes
instructions. allons
approchez.
Je ne vous mangerai pas que diable! Voilà...
Oui, genoux brisés, la Fortune m'a frappé...
Foudroyé, mais inébranlé, l'image même
de notre citadelle, Christophe.
Je continuerai donc.
Vous serez mes membres, puisque la nature
m'en refuse.
Moi la tête, j'ai juré de fonder une nation.
Est-il un de vous qui refuserait de butter
les murs? De soutenir, par cyclone, la voûte et
les arceaux?
De vous j'attends, j'exige.
(III,4)

Quand Hugonin lui apporte les nouvelles de trahisons, d'insurrections et de défections ainsi que de l'invasion de son royaume par Boyer, Christophe comprend sa faute et révèle une dernière fois ce qu'il a voulu faire:

CHRISTOPHE

J'ai voulu leur donner la faim de fi... et le
besoin d'une perfection... J'ai engrangé pour

eux; engrangé pour le vent et l'envie. Pour la ruine et la poussière!

HUGONIN

Les peuples vivent au jour le jour Majesté.

CHRISTOPHE

J'ai voulu forcer l'énigme de ce peuple à la traîne... Parce qu'ils ont connu rapt et orachat, le orachat, le orachat à la face, j'ai voulu leur donner figure dans le monde, leur apprendre à bâtir leur demeure...

Il sait alors que tout est consommé. Avant de se donner la mort, il invoque l'Afrique, sa terre-mère, pour qu'elle le reprenne en son sein:

Afrique! Aide-moi à rentrer, porte-moi comme un vieil enfant dans tes bras et puis tu me dévêtiras, me laveras. Défaïs-moi de tous ces vêtements, défaïs-m'en comme, l'aube venue, on se défait des rêves de la nuit... De mes nobles, de ma noblesse, de mon sceptre, de ma couronne.
(III,7)

La dernière scène de la Tragédie se situe au plus haut de la citadelle, sur l'édifice appelé le Cavalier. Le monument qu'il a érigé à la grandeur du peuple devient son gigantesque tombeau. Le roi est mort! orient les échos qui se répercutent de voûte en voûte et de collines en collines. Vastey le fait enterrer debout dans le mortier pour qu'il se fraie lui-même, dans la difficulté de la pierraille et l'industrie du rocher inventé de main d'homme, sa route (III,9).

Sa mort, pourtant, laisse entrevoir sa victoire, générée par la largeur de sa vision. Les porteurs de la dépouille royale remarquent que, mort, il s'alourdit et qu'il devient de plus en plus roi: Faut dire que c'était un grand arbre et Son poids

c'est sa parole sont les premières remarques qui contribuent à sa mythification, son apothéose après son sacrifice. Mme Christophe, qui tout au long de la pièce prêchait la modération, le nomme alors Homme reculeur de bornes, homme forger d'astres, et le page africain annonce sa renaissance et sa déification:

Forces de nuit, marée du jour,
SHANGO
Je te salue, O...quand tu
passeras par les promenoirs du ciel
monté sur les béliers enflammés de l'orage.
(III,9)

Ainsi se termine La Tragédie du roi Christophe. Le révolutionnaire devenu roi s'est acharné à donner à son peuple la soif d'être libre et de construire un avenir. Son totalitarisme l'a désolidarisé de tous. Là est son échec tragique. Mais au-delà de la mort, il fournit néanmoins un exemple: son idéal est à suivre et ses excès à éviter. Lylian Kesteloot résume ainsi l'œuvre:

Cette pièce est une tragédie --- Christophe a échoué. L'Histoire fut contre lui et le Destin aussi. C'est le prix que paye celui qui viole les tabous, force les lois, trouble l'ordre antique. Le prix de Prométhée et de Spartacus, celui d'Oedipe et de Sisyphe. Orphée Noir à son tour s'est rendu coupable d'ubris. La Némésis le frappe. Mais elle ne pourra l'écraser; Christophe est emmuré debout dans la citadelle. Il a rejoint la démarche humaine par excellence, le je ne capitule pas de Ionesco, ou la révolte de Camus, il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la peste même si l'on sait que la lutte est une interminable défaite. Christophe, c'est le défi de l'homme toujours à renaître, comme le phénix dessiné sur ses armes non périssables.
(Kesteloot, op cit:169)

3.3. L'EXEMPLARITE DE LA TRAGEDIE DU ROI CHRISTOPHE.

L'histoire des Antilles n'a été écrite, jusqu'à l'époque des indépendances, que du point de vue du colonisateur. L'Antillais, orphelin de la traite et l'Africain, vaincu sur sa propre terre, semble n'avoir qu'engraissé l'histoire. Dépossédé de sa culture et de sa liberté, l'homme noir a tendance à valoriser le monde blanc et les valeurs blanches. Même sorti de la colonisation, il en garde les tares et se sent complexé. La Tragédie tente de combler ce vide et de permettre à l'homme noir d'assumer son destin et son identité.

Dans un chapitre précédent, nous avons souligné l'exemplarité du mythe parce qu'il résume un grand nombre de situations et présente des valeurs contradictoires incarnées, soit par des héros qu'oppose un conflit irréconciliable soit par un héros unique, en particulier le héros monarchique.

La Tragédie résume la situation complexe dans laquelle le nègre vit. Commentant la pièce, Césaire déclarait, dans un article paru dans Le Monde (7 octobre, 1967:14): C'est, un peu le drame des nègres dans le monde moderne. Or, la complexité du drame des nègres résulte premièrement du fait colonial, c'est-à-dire, de la dépossession politique et économique, de l'acculturation et du statut inférieur de l'homme noir dans une structure hiérarchique et oppressive. Pourtant, la décolonisation ne résoud pas spontanément les problèmes. Selon Clément Mbom, après les indépendances, la structure hiérarchique, où le Blanc dominait, est renversée et remplacée

par une structure conflictuelle qui typifie les sociétés desorganisées, coincées entre les séquelles du passé et le néant de l'avenir (Mbom, op cit:102-103).

Or, ce sont justement ces conflits, les couples polémiques relevés par Ngai (colonisateur\colonisé, déraciné\enraciné, maître\esclave, vainqueur\vaincu etc...) que Christophe théâtralise. Il incarne, en sa seule personne, les conflits qui déchirent l'homme noir décolonisé portant encore les stigmates de la colonisation. Les couples polémiques sont concentrés en lui, et c'est à lui qu'incombe le devoir de réhabiliter l'homme noir et de tracer un chemin vers la liberté, hors du chaos de la guerre d'indépendance haïtienne. Césaire admet la multiplicité fondamentale de son héros:

Le personnage de Christophe est extrêmement complexe. Il y a chez lui du Prométhée, du Pierre-le-Grand, du Bourgeois Gentilhomme. (Césaire in Pageaux, op cit:87)

Le roi Christophe devient donc, de par les forces contradictoires qui l'habitent et les solutions qu'il propose, l'exemple d'une négritude qui se cherche. Les valeurs contradictoires qui le définissent, perdurent après sa mort et assurent le passage du tragique au mythe. Christophe semble incarner parfaitement le lieu mythique, étudié dans le chapitre 1.4., de la projection de contraires. Il est à la fois semeur et moissonneur, bâtisseur, baptiseur, maître, père et verbe, destructeur, tyran et conseiller. S'il représente ce lieu mythique, c'est parce qu'il s'est donné comme tâche d'arracher à l'histoire et à l'avenir, la liberté due à son peuple.

Après le marasme qui suit l'exil de Toussaint, il se fait élire roi pour rétablir l'Ordre et surtout pour imposer aux yeux du monde la dignité du premier état noir de l'histoire:

VASTEY, haussant le ton et haranguant la foule

Le monde entier nous regarde, citoyens, et les peuples pensent que les hommes noirs manquent de dignité! Un roi, une cour, un royaume, voilà, si nous voulons être respectés, ce que nous devrions leur montrer. Un chef à la tête de notre nation. Une couronne sur la tête de notre chef.

(I,2)

Le roi Christophe veut annuler le temps de la honte et réhabiliter ses sujets en leur donnant des titres de noblesse. Il justifie cet anoblissement dans ce passage où le lyrisme rappelle celui du Rebelle:

Ces noms nouveaux, ces titres de noblesse, ce couronnement!

Jadis on nous vola nos noms!

Notre fierté!

Notre noblesse, on, je dis On nous les vola!

Pierre, Paul, Jacques, Toussaint! Voilà les estampilles humiliantes dont on oblitèra nos noms de vérité.

Moi-même

votre roi

sentez-vous la douleur d'un homme de ne savoir pas de quel nom il s'appelle? A quoi son nom l'appelle? Hélas seule le sait notre mère l'Afrique!

(I,3)

Il y a certes du ridicule dans ces titres ronflants octroyés à ses courtisans: Ducs de la Limonade, de Dondon, Comtes du Trou Bonbon et de Sale-Trou. Christophe sait que ces titres ne suffisent pas à son projet de désaliénation des esprits. Il va aussi tenter d'exorciser l'histoire en rappelant à ses sujets les humiliations et les blessures du passé: douleurs physiques

infligees par la traite et l'esclavage, douleurs morales subies par l'être nie et chosifié:

A qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilege, sans particulière exoneration, ont connu la deportation, la traite, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu, plaqué sur le corps, au visage, l'omni-niant crachat! Nous seuls, Madame, nous seuls, les Negres!
(I,7)

Cette énumération des souffrances du passé sert à justifier l'effort surhumain qu'il exige de son peuple, pour que celui-ci participe à la construction d'un état noir méritant sa place dans la communauté des nations:

Et si nous voulons remonter, voyez comment s'imposent à nous, le pied qui s'aroboute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent... Et voilà pourquoi il faut en demander aux negres plus qu'aux autres: plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme, un pas, un autre pas... C'est d'une remontée jamais vue que je parle, Messieurs, et malheur à celui dont le pied flanche!
(I,7)

Christophe ressemble ainsi au muntu qui, investi par le nommo, insuffle une nouvelle vie, un recommencement par la simple action de nommer. Il sait pourtant que ce premier pas est précaire, se rend compte que les vieilles habitudes et les vieux reflexes de la periode coloniale réapparaissent et met ses sujets en garde contre la tendance à imiter les anciens maîtres:

Il est temps de mettre à la raison ces nègres qui croient que la Royauté ça consiste à prendre la place des Blancs et continuer, en lieu et place, je veux dire sur le dos des nègres, à faire le Blanc.

(II,4)

Il sait que même en octroyant de nouveaux noms et en imposant le culte du travail, la tâche la plus difficile est la transformation profonde des mentalités, soit le passage de la dépendance à l'indépendance et à la responsabilité. Césaire dit d'ailleurs de lui:

Il (Christophe) a pris la charge du pays et ses échecs démontrent qu'il est plus facile d'arracher son indépendance que de bâtir un monde sur de nouvelles bases. Le temps de la décolonisation sera plus difficile pour le monde noir parce que nous n'avons pas à nous dresser contre un ennemi commun aisément discernable, mais à lutter en nous-mêmes contre nous-mêmes. Il s'agit d'un combat spirituel qui ne fait que commencer.
(Césaire in Traoré, op cit:46)

C'est précisément ce problème intérieur et spirituel que Christophe exprime quand il se donne la tâche de développer une conscience nationale:

Peuple haïtien, Haïti a moins à craindre des Français que d'elle-même! L'ennemi du peuple, c'est son indolence, son effronterie, sa haine de la discipline, l'esprit de jouissance et de torpeur.
(I,2)

Il devient le demiurge qui veut recréer, remodeler l'argile haïtienne en obligeant l'homme noir à travailler et à penser comme un homme libre et responsable. Mais les masses n'acquièrent pas une conscience libératrice spontanément et le roi, par le processus contradictoire d'imposition et de suppression de la liberté, devient tyran. C'est ici qu'apparaît la contradiction majeure de son exemplarité. Son idéal de réhabilitation se transforme en une idéologie d'oppression. Sa

lutte contre l'histoire niante et violente du passé aboutit à sa reactualisation dans le présent. Ses méthodes sont brutales et vont à l'encontre de son idéal. Comme Shaka, il pousse ses sujets à l'extrême. voulant toute que toute être suivi, mais, incarnant en lui-même les contradictions du passé, il en reste tributaire. Premier roi nègre, il ne perçoit qu'une Histoire épidermisée et se dépense contre elle à un tel point qu'il la reactualise. La culture nouvelle et émancipatrice dont il rêve ne voit pas le jour:

Semences ambitieuses ai-je dit, pour vos terres ambitieuses et hausse de dix cloches le niveau exige de l'étiage. Sueurs et récoltes à l'avenant! Ce fut un temps sévère. Je ne regrette rien. J'ai tâché de mettre quelque chose dans une terre ingrate.
(III,6)

L'expérience du roi Christophe se solde donc par un échec apparent. Est-ce à dire qu'il n'y a pour l'homme noir aucune issue vers une liberté totale? Si Christophe est un roi nègre exemplaire, quelle valeur sa geste peut-elle avoir pour le public auquel elle est destinée, d'autant plus que nous avons montré que l'œuvre de Césaire possédait une forte intention pédagogique?

La réponse à ces questions nous oblige à approfondir la notion d'exemplarité mythique. L'intention de Césaire n'est pas de présenter Christophe comme modèle à suivre. S'adressant aux Noirs du Tiers Monde, il a voulu, avant tout, présenter une œuvre qui fasse réfléchir sur la réalité pour mieux la dominer:

Il écrit pour un public bien précis, pour le public nègre. Il veut le réveiller de sa léthargie cataleptique, permettre au Noir de

prendre en main son destin.

(Mbom, op cit:153)

La Tragédie du roi Christophe est une oeuvre qui donne à penser, facilite la prise de conscience et présente à l'homme noir un miroir de son être, déchiré par les contradictions. Elle exige du spectateur qu'il se penche sur les problèmes essentiels des jeunes états, problèmes à la fois politiques et ontologiques. Dans la pièce, ces problèmes ne sont pas résolus. La geste de Christophe dit moins un aboutissement qu'un projet qui s'efforce à résoudre ces problèmes, elle illustre les forces oppressives issues de l'histoire ainsi que les forces aliénantes que chaque homme noir porte en lui.

Le roi Christophe échoue parce qu'il s'est mesuré au temps, à l'histoire et à la nature humaine. Sa démesure l'a désolidarisé de son peuple. Il a oeuvré pour et sur son peuple, pas à ses côtés. Là réside la nature destructrice de l'essence royale. Mais il serait insuffisant de ne retenir que cet aspect: la noblesse de son idéal est incontestable et, bien qu'incompris de son vivant, il parvient néanmoins à amorcer la réhabilitation de l'homme noir en étant le premier roi nègre et le premier à le vouloir renommé, digne, debout, le premier à lui laisser entrevoir un avenir et une histoire créés par lui et non pas par l'autre. Son idéal et son règne, même s'ils ne réussissent pas à rattraper ce que l'histoire a arraché, demeurent exemplaires parce qu'ils sont l'idéal et le règne de l'origine de la nouvelle histoire nègre. Le mythe du bon sauvage, aliénant pour l'homme noir, est remplacé par cette geste fondatrice qui lui permet de ne plus jamais redevenir ce qu'il était avant la décolonisation.

L'exemple du roi Christophe montre la nécessité de l'idéal révolutionnaire ainsi que la mise en garde contre les idéologies élitistes et les pièges des dictatures, bien intentionnées, qui s'éternisent.

Pour conclure, nous voudrions dire que l'exemple de Christophe n'est ni à suivre ni à rejeter. Il incite à la réflexion et émet des mises en garde contre les excès, à savoir qu'il faut planter l'arbre et non le violenter. Son exemple illustre l'idéal d'un homme qui a incarné toutes les contradictions du drame de la situation de l'opprimé. Il remet aussi en question le modèle monarchique même, générateur des plus nobles idéaux et des dictatures les plus destructrices. L'exemple de Christophe est le premier chapitre d'une histoire non encore accomplie, ouvrant la voie à d'autres tentatives qu'il enrichit et fortifie pour faire face aux problèmes actuels qui semblent, eux aussi, insurmontables:

Le roi Christophe n'a fait que poser les premiers jalons d'un chemin long et plein d'embûches. Le colonialisme était cruel, la décolonisation meurtrière, mais le néo-colonialisme reste comme une fatalité.
(Mbom, op cit:70).

3.4. LES SYMBOLES ET LES REGIMES MYTHIQUES DE L'IMAGINAIRE.

Dans un chapitre précédent, nous avons présenté un aperçu des constantes cycliques et des symboles de la poésie césairienne sous l'angle de la méthodologie durandienne. Nous avons qualifié cette poésie de mythique puisque, dans son ensemble, elle recrée les étapes du temps, soit le mouvement cyclique et progressiste qui, selon Durand, implique toujours le contenu du mythe dramatique et tend à s'organiser en histoires (Durand, op cit:322). Certains poèmes césairiens mettent plutôt l'accent sur la phase de la destruction et du chaos primordial, d'autres favorisent la phase ascendante du cycle, tels les derniers recueils qui introduisent des héros de l'histoire antillaise. Ainsi Louis Delgrès et Makandal sont les premières ébauches de récits annonçant La Tragédie du roi Christophe, pièce où Césaire développe un récit dramatique qui complète la structure mythique de sa poésie et qui contribue à la création du mythe littéraire de la négritude.

En écrivant La Tragédie, Césaire s'est inspiré de l'histoire réelle du roi Christophe et de références historiques objectives. Ce choix ne fut pas arbitraire: notre chapitre sur l'histoire de la genèse haïtienne a tenté de montrer que le parcours du roi Christophe historique est déjà, en soi, héroïque et dramatique. Il est aussi le premier roi noir du Nouveau Monde et un des pères-fondateurs de la nation haïtienne. Césaire s'est donc emparé du récit historique et l'a transformé en récit mythique. Ce choix fournit un bel exemple de la

genèse réciproque et fécondante qui apparaît quand l'histoire offre un contenu que l'imagination mythique incorpore dans sa structure. Ainsi, dans La Tragédie, le récit objectif du roi Christophe devient un récit dramatique typique de la tradition agro-lunaire.

Dans ce chapitre, nous proposons de situer la pièce dans le régime synthétisant ou mythique de l'imaginaire, d'en analyser la structure ainsi que la sémantique des essaims d'images qui donnent à cette structure son épaisseur.

Rappelons que la structure du mythe est hybride. Premièrement, elle assimile la linéarité diachronique du genre récit à l'univers non-linéaire et pluridimensionnel du sémantisme. Deuxièmement elle est synchronique puisqu'elle exprime l'éternel recommencement d'une cosmogonie, et la répétition d'une création. Cette qualité synchronique complète le cadre pauvre du discours diachronique et permet, dans le mythe, la concentration du plus grand nombre de significations possibles, leurs redondances et leurs répétitions obsédantes.

Le régime mythique de l'imaginaire appelle les images qui traduisent le désir de maîtriser le temps et d'accentuer l'aspect progressiste du devenir. Etant synthétisant, le mythe inclut les autres régimes de l'imaginaire, c'est-à-dire, le régime diurne ou antithétique et le régime nocturne euphémisant.

Il convient ici, pour des raisons de rigueur méthodologique de souligner le fait que seul le régime synthétisant possède une structure diachronique, les deux autres régimes ne possédant qu'une structure synchronique. C'est ce qui permet leur inclusion dans le régime synthétique. Les symboles que nous

allons analyser trouvent leur origine dans tous les régimes durandiens mais sont intégrés au synchronisme de la structure mythique et se trouvent ainsi enrichis par sa polyvalence sémantique. Nous proposons d'appeler diurnes les symboles dont l'origine est le régime diurne, nocturnes ceux dont l'origine est le régime nocturne euphémisant et mythiques ceux du régime nocturne synthétisant.

Durand dans Les structures anthropologiques de l'imaginaire analyse en profondeur le sémantisme de symboles mythiques tels l'arbre, le feu et le phénix, mais il n'analyse pas la relation des symboles diurnes et nocturnes pouvant exister dans un même mythe. La seule allusion faite à la présence de différents régimes apparaît dans son appréciation des mythes haïtiens recueillis par S. Comhaire-Sylvain, où il semblerait que les symboles diurnes apparaissent au début des mythes et sont remplacés par des images nocturnes par la suite. Ce n'est que dans une oeuvre ultérieure, Le décor mythique de la Chartreuse de Parme, qu'il mentionne le fait que:

l'imagination humaine se met tour à tour à différents régimes, glissant d'un régime diurne, qui est celui de la geste épique, au régime nocturne qui est le régime mythique.
(Durand, 1972:132)

Nous proposons maintenant d'analyser les symboles de La Tragédie en les divisant en quatre parties: l'essai symbolique qui exprime l'angoisse devant le temps, les symboles diurnes exprimant l'élévation, les symboles nocturnes apparentés à la terre et aux activités saisonnières et finalement les symboles mythiques de l'arbre, du phénix et de la citadelle.

Tous les régimes symboliques peuvent être perçus comme une réaction de l'imagination humaine à l'angoisse existentielle devant le temps. Cette angoisse est exprimée par les représentations thériomorphes, catamorphes et nyctomorphes. Dans La Tragédie, ces trois représentations sont toutes présentes. L'aspect fragmenté de l'acte I, les scènes de marchés peuplés et bruyants, le grouillement des négresses fessues et attifées, les nombreuses allusions aux traits et aux gestes simiesques des Haïtiens, sont autant d'éléments qui expriment l'aspect animal, informe et désorganisé contre lequel Christophe va s'opposer et qui, pour lui, constitue le chaos haïtien à partir duquel il va tenter de bâtir un état:

ici, nègres, mulâtres, marabouts, que sais-je,
le clan, la caste, la couleur, méfiance et
concurrence, combats de coqs, de chiens pour
l'os, combats de poux!
Poussière!... Partout de la poussière! Pas de
pierre! De la merde et de la poussière!
(I,6)

La nuit dans la poésie de Césaire est souvent valorisée négativement. Elle représente les longs siècles d'oppression esclavagiste. Quand, à la fin de l'acte I, Christophe voit la citadelle, elle éclaire les ténèbres et annonce l'aube d'un nouveau destin:

Regardez... Mais regardez donc! Il vit. Il
corne dans le brouillard. Il s'allume dans la
nuit.
(I,7)

L'angoisse catamorphe est dominante dans la pièce. Il s'agit essentiellement de l'angoisse face à la chute éprouvée

devant Kronos dévorant et griffant, et en particulier devant la chute dans un passé dégradé qui alourdit le présent et l'avenir. Selon Irele, cette pesanteur n'est autre que le passé colonial qui fait retentir dans la conscience de Césaire le choc de son identité historique:

Cette temporalité déchue, cette dégradation signifiée par l'insertion dans l'histoire se confond chez Césaire avec cet événement premier qu'est l'esclavage, d'où la constance des images qui y font directement allusion, tissant dans la trame des images un leitmotif qui signale plus qu'une hantise, une phobie d'un caractère presque charnel.
(Irele in Leiner, 1984:218)

Ainsi, dans la poésie césairienne, les images récurrentes telles "le fouet, la corde, la chaîne, le carcan, le harnais, le muselage et le corps mutilé et souillé, sont bien plus que des allusions à une époque révolue: il s'agit d'images de domestication animale et humaine qui traduisent l'histoire tronquée des hommes noirs. Ces images de dégradation sont isomorphes d'un groupe d'images qui signifient l'immobilisme, la pesanteur et l'abaissement de l'être. Les images évoquant la chiourme et la stigmatisation sont conjuguées pour exprimer l'angoisse existentielle de Christophe devant l'histoire. Dans La Tragédie, son angoisse catamorphe est exprimée par des images de chute dans l'espace clos du négrier, en particulier la cale et la fosse, contenants obscurs où grouille la négraille:

A qui fera-t-on croire que tous les hommes, Je dis tous, sans privilège, ont connu la déportation, la traite, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu, plaqué sur le corps, au visage, l'omni-niant crachat! Nous seuls, Madame, vous

m'entendez, nous seuls les nègres! Alors au fond de la fosse, c'est bien ainsi que je l'entends. Au plus bas de la fosse. C'est là que nous criions.
(I,7)

Christophe exprime sa hantise de la stagnation et de l'horizontalité qui évoque, avec plus d'intensité, l'oppression de la ville plate du Cahier, dans le passage sur la raque de l'histoire, cette boue compacte, infinie, et ce siècle c'est la pluie, la longue marche sous la pluie (II,7).

Ce grand ensemble de représentations symboliques maintient l'isomorphisme entre les images de chute devant le temps, survalorisées dans la pièce, et celles de la nuit et du chaos. Christophe ressent de façon aiguë la pesanteur de cette dégradation ainsi que la léthargie et la désorganisation du conglomérat des esclaves libres qui, malgré leur participation à la révolution, demeurent sans projet et sans conscience de l'avenir. Il a ainsi la hantise d'une rechute dans l'histoire, il sait que la victoire contre l'esclavage est éphémère, qu'à tout moment, la liberté si douloureusement acquise risque d'être récupérée par l'armée française ou par le régime bourgeois de Port-aux-Princes, deux groupes auxquels il donne des qualités thériomorphes:

L'ocelot est dans le buisson, le rôdeur à nos portes, le chasseur d'hommes à l'affût, avec son fusil, son filet, sa muselière; le piège est prêt, le crime de nos persécuteurs nous cerne les talons, et mon peuple danse!
(I,7)

Cette angoisse peut être considérée comme le point de départ

de son attitude héroïque et de toute la symbolique diurne de l'oeuvre. C'est pour s'arracher au chaos que Christophe se fait couronner et devient le roi-bâtitteur, le démiurge qui, avec ses formidables mains de potier, tente de refondre l'argile haïtienne et de lui donner une forme solide et durable.

La citadelle est un des symboles-clés de La Tragédie. Elle trouve son origine dans la scène 6 de l'acte I, quand elle apparaît à Christophe halluciné, et est associée au parcours du héros jusqu'à son enterrement. La citadelle est le symbole mythique le plus complet de l'oeuvre. Dans un premier temps, elle projette sa nature diurne, dans un deuxième temps, elle incorpore les qualités nocturnes d'inversion et de retour à la Terre-mère, avant d'intégrer ces deux aspects de l'imaginaire et de devenir complètement mythique.

Les qualités diurnes de la citadelle se présentent comme l'antithèse du chaos et de la destruction. A l'horizontalité de l'oppression historique, à la boue, la raque et l'immobilisme, elle propose l'élévation, le surgissement et la construction. Bachelard, étudiant les images de chute et d'écrasement, note qu'elle vont se dialectiser par l'intervention des images contraires, comme si la volonté de redressement volait au secours de la matière écrasée (Bachelard, 1948:357).

Dans la poésie césairienne, la citadelle trouve ses antécédents symboliques dans les images profondément légendaires du morne et de la montagne qui s'opposent à l'horizontalité étalée et gluante du chaos. L'histoire des révoltes antillaises montre que les nègres marrons en fuite

privilégiaient les hautes pentes des mornes. En Jamaïque, les marrons se cachaient dans les Montagnes Bleues, en Guadeloupe dans les massifs des Deux-Mamelles et au Morne Matouba ou Delgrès se fit sauter à la dynamite plutôt que de se rendre (cf. Mémorial à Louis Delgrès). Enfin, en Haïti, c'est au morné de la Crête-à-Pierrot que Magny, ministre du roi Christophe, empêcha les Français de déloger leurs troupes insurgées. Régis Antoine commente ainsi cette antécédence symbolique de la hauteur liée à la révolte:

O'est dire que, localement, tous les éléments d'une symbolique affirmant l'antillanité révolutionnaire préexistaient le terrain qui nous occupe: les grands nègres, vers les hauteurs, en opposition à l'oppression du p'tit nègre, chère aux racistes. (Antoine, op cit:77).

Héritier de cette tradition révolutionnaire Christophe est attiré par la montagne et fait construire la citadelle sur le pic abrupt de La Ferrière. Cette citation de Bachelard s'applique parfaitement à son élan ascensionnel:

Il semble en effet qu'il y ait pour l'homme rêvant une particularité dynamique. Le décor majestueux appelle l'acteur héroïque. La montagne travaille l'inconscient humain par des forces de soulèvement. Immobile devant la montagne, le rêveur est déjà soumis au mouvement vertical des cimes. (Bachelard, op cit:359).

Christophe est possédé par la volonté de redressement contre l'écrasement et la désintégration infligés par l'histoire. Quand l'ardeur de bâtir s'empare de lui, il déclare:

...de la poussière partout
 du gravat
 terre et chaume, le boussillage désassemblé.
 De la pierre, je cherche de la pierre!
 Du ciment, je cherche du ciment!
 Tout est disjoint, oh! mettre tout cela debout!
 Debout et à la face du monde, et solide!
 (I,5).

Quand l'image de la citadelle lui apparaît, elle concrétise toutes ses aspirations de redressement:

Précisément, ce peuple doit se procurer, vouloir, réussir quelque chose d'impossible! Contre le Sort, contre l'Histoire, contre la Nature, ah, ah!... Sur cette montagne, la rare pierre d'angle, le fondement ferme, le bloc éprouvé! Assaut du ciel ou reposoir du soleil, la première charge au matin de la relève! Regardez, Besse. Imaginez, sur cette peu commune plate-forme, tournée vers le nord magnétique, cent trente pieds de haut, vingt d'épaisseur les murs, chaux et cendre de bagasse, chaux et sang de taureau, une citadelle!
 (I,7).

La citadelle illustre par sa forme verticale et son dynamisme ascensionnel l'antithèse et la réaction héroïque du révolutionnaire pour qui est venu le temps de créer. A partir de ce moment, le langage de Christophe va être celui du bâtir, comme l'indiquent les mots construire, rempart, pierre, mettre debout, édifice, cimenter, refaire, percer la route, pelle, pioche, voussure, bâtir la demeure qui truffent son discours. C'est aussi le langage du demiurge qui, animé par la rêverie du travail, tente d'imposer à la matière gluante (la boue, la merde) un devenir de fermeté et de progrès. Cette matière informe est aussi associée à l'insouciance et à la puérilité du peuple haïtien. Christophe, angoissé par l'infantilisme du

peuple, va tenter de lui donner la faim et la soif du faire, pour qu'il progresse vers la maturité de l'homme noir adulte:

Haïti a moins à craindre des Français que d'elle-même. L'ennemi de ce peuple, c'est son indolence, son effronterie, sa haine de la discipline, l'esprit de jouissance et de torpeur.
(1,2)

Toute création doit surmonter une anxiété nous dit Bachelard, créer, c'est dénouer une angoisse. Christophe, réagissant contre son appréhension angoissée du monde, oblige tout son peuple, hommes, femmes et enfants, à participer à l'édification de la citadelle comme pour exorciser son immaturité politique.

La réaction antithétique de l'élévation entraîne une deuxième attitude diurne, celle de la domination. Christophe se sépare dès le début des autres hommes, il grimpe seul vers les hauteurs pures d'où il contemple son royaume, le haut étant, selon Eliade, une catégorie inaccessible à l'homme comme tel, elle appartient de droit aux êtres surhumains (Eliade, op cit:17). Seul dans son ascension vers la pureté, il se considère le seul capable de ne pas faiblir. Sur le plan symbolique, cette ascension vers les cîmes est isomorphe de la puissance dominatrice exprimée, elle aussi, par les images de la montagne et de la citadelle. Durand découvre, dans de nombreux mythes, qu'il existe un lien entre l'ascension du héros et le processus schizophrénique où les objets imagés des hallucinations sont grossis démesurément. Il nomme ce phénomène gigantisation ou le désir de conquête métaphysique et

olympienne (Durand, op cit:150). Or, c'est bien une citadelle démesurément grande, pharaonique que perçoit Christophe quand il hallucine sa citadelle. Quand elle est construite, dès la fin du deuxième acte, elle envahit l'espace scénique.

L'attrait des hauts lieux et la gigantisation inspirent l'attitude que Bachelard nomme la contemplation monarchique:

D'un lieu qui domine la plaine, le rêveur éprouve des sentiments de domination. Sur les lieux élevés, nous dominons la plaine, les champs... D'une tour élevée, d'un donjon, le rêveur reçoit parfois une fonction de vigie. De si haut, on garde la campagne, on surveille un ennemi qui pourrait apparaître à l'horizon. Sans doute, de telles rêveries portent le témoignage d'une culture historique puérile. On pourra parler d'une contemplation monarchique. Elle est une loi de l'imagination de la hauteur. Comme le dit Melville: Il y a toujours quelque chose d'égoïste dans les sommets des montagnes et dans les tours.
(Bachelard, op cit:385).

Cette contemplation s'applique parfaitement à Christophe qui, effectivement, construit la citadelle pour dominer la plaine et son peuple, pour être la vigie de son île qu'il croit menacée par la France. Il s'agit aussi, au niveau de l'imaginaire, de la réaction puérile de la mâle agressivité du régime diurne: opposer la violence à la violence, opposer la citadelle, lourd cuirassier de pierres, au négrier qui apparut jadis au-delà des mers.

Durand souligne aussi que chez maints schizophrènes, l'imagination est développée à outrance, qu'il ne pense que contre les ténèbres et exagère l'attitude conflictuelle entre le monde et lui-même. Il vit dans une atmosphère de constant conflit avec son milieu. Epris de pureté absolue, il aime les

objets immuables telle la pierre et la montagne, pour le schizophrène, le passé c'est le précipice, l'avenir c'est la montagne (Durand, op cit:214). Christophe est un rêveur minéral, et la pierre ainsi que la montagne sont pour lui ces objets purs et résistants auxquels il s'identifie. L'avenir c'est la montagne résume bien l'attitude de Christophe et explique son projet de construction minérale.

Notre Etude a pour objet le mythe et non la schizophrénie et si Christophe, en tant qu'homme noir complexé par son passé de souffrance, de crachat et de boue, manifeste des tendances schizophréniques, celles-ci servent à relever l'aspect diurne de sa personnalité mythique. Sa démesure pétrifiante l'apparente aux mythes des Titans révoltés de l'Olympe et en particulier à Atlas car Christophe veut donner à son peuple la faim et la soif de la connaissance et du faire, il veut aussi refondre le matériau humain. Il cherche du ciment et de la pierre et construit sa citadelle sur une montagne. Cette obsession correspond à ce que Bachelard appelle contemplation activement mythologique, car contempler le monde avec l'imagination des forces de la matière et vouloir le remodeler c'est:

refaire les travaux d'Hercule, c'est lutter contre toutes les forces naturelles opprimantes avec des efforts humains, c'est mettre le corps humain en action contre le monde.
(Bachelard, op cit:362).

Cette contemplation est individuelle et solitaire et Christophe, roi incompris et solitaire, s'oppose aux forces de la nature, à la croissance naturelle d'un état, comme le montre sa réaction à Wilberforce, pour qui l'état est un mûrissement,

anneau par anneau, année par année (I,7). Il défie la nature en construisant une citadelle contre les lois de la gravité et contre les dieux qui la frappent de leur foudre. Finalement, il s'identifie à elle:

Oui, genoux brisés, la Fortune
 envieuse m'a frappé. Mais je suis, saisissez-le
 debout, intact, solide, comme notre citadelle
 Foudroyé, mais inébranlé, l'image même
 de notre citadelle, Christophe.
 Je continuerai donc..
 Dieux, je ne supplie pas, mais
 brandissant à vos faces la récade de mon peuple
 je réclame son droit
 (III,3)

Rêveur diurne, Christophe s'identifie donc à la citadelle, à la montagne de pierre. Sa puissance se veut sans bornes et totale, comme Atlas voulant porter le ciel sur ses épaules et qui devient la montagne, ses épaules devenant celles de la terre. Ainsi s'exprime sa démesure. Il ne veut pas seulement obtenir la puissance, mais la toute-puissance. Dans sa volonté d'exorciser le passé et de forcer son peuple à s'élever comme la citadelle, il fait preuve de dépassement. Comme Atlas, il devient le héros de la lutte démesurée de la verticalité.

Nous avons montré que la symbolique de la citadelle incorpore l'élévation, la volonté dominatrice et la démesure, trois éléments appartenant à l'imagination diurne. Mais elle contient aussi une importante dimension nocturne qui s'ajoute à la pensée diurne. Cette dimension est introduite par la mort et par le retour à la terre. La citadelle pharaonique est aussi, comme la pyramide égyptienne, le gigantesque contenant dans laquelle Christophe est enterré et emmuré:

VASTEY

Qu'on le mette debout.
 Dans le mortier gâché
 Tourné vers le sud.
 C'est bien. Non pas couché, mais debout.
 Qu'il se fraie lui-même, dans la difficulté de
 la pierreaille
 et l'industrie du rocher inventé de main
 d'homme
 sa route!
 (II,9)

Enterré dans son sarcophage minéral, il va pouvoir, comme le défunt égyptien, faire le voyage au royaume des morts. La qualité nocturne de la citadelle permet à Christophe son retour à la Terre, en particulier à la Terre-Mère, l'Afrique, symbole par excellence du régime nocturne et l'archétype primordial du contenant où tombe et berceau se confondent. Le retour à la mère surdétermine la valorisation de la mort et du sépulcre. Il est lié, chez Durand, aux rites d'ensevelissement et chez Bachelard, aux rêveries du repos. Pour Eliade, la mort est réduite à un retour chez soi et au besoin de rentrer dans sa propre maison (Eliade, op. cit:220). Ce retour à la mère témoigne d'un mouvement de régression et d'assimilation de la mort à une seconde enfance. C'est dans ce même mouvement de régression que, quelques instants avant de se suicider, Christophe invoque l'Afrique, sa mère spirituelle:

A! Aide-moi à rentrer, porte-moi comme un
 vieil enfant dans tes bras et puis tu me
 dévêtiras, me laveras. Défais-moi de tous ces
 vêtements, défais-m'en comme, l'aube venue, on
 se défait des rêves de la nuit... De mes
 nobles, de ma noblesse.
 Et lave-moi! Oh, lave-moi de leur fard, de
 leurs baisers, de mon royaume!

(III,7).

Ce rebroussement introduit l'isomorphisme sépulcre-berceau durandien où,

ventre maternel, sépulcre et sarcophage, sont vivifiés par les mêmes images: celles de l'hibernation des germes du sommeil de la chrysalide.

(Durand, op cit:220).

La citadelle est le sépulcre de Christophe, mais aussi le berceau ohtonien où s'opère sa renaissance et d'où il se fraie lui-même sa route (III,8). Elle acquiert alors sa valeur mythique car elle synthétise à la fois la symbolique diurne du redressement et du pouvoir ainsi que la symbolique nocturne du regresso ad uterum et de la renaissance où le roi se métamorphose en citadelle et la citadelle en roi.

La deuxième grande image que nous voulons étudier est la figure royale, isomorphe de la citadelle puisqu'elle est aussi verticalisante, diairétique et instaureuse de pouvoir. La figure royale se présente comme un défi contre l'Histoire mais aussi comme une tentative de créer, dans le cas de Christophe, une ontologie antillaise. Christophe, dès lors qu'il devient roi, baptise ses sujets, orphelins de la t :

Ces noms nouveaux, ces titres de noblesse, ce couronnement!

Jadis on nous vola nos noms!

Notre fierté!

Notre noblesse, on, je dis On nous les vola!

...

Allons

de noms de gloire je veux couvrir vos noms
d'esclaves,
de noms d'orgueil nos noms d'infamie,
de noms de rachat nos noms d'orphelins!
C'est d'une nouvelle naissance Messieurs, qu'il
s'agit!
(I,3).

Roi démiurge, Christophe est le baptiseur de tout son
peuple. Selon Durand, le baptême est la remise en ordre d'un
monde perturbé par la chute qui était captage de puissance, et
Christophe, comme Zeus, reprend la virilité de l'usurpateur
féminoïde, l'ogre Kronos (Durand, op cit:161).

Le roi Christophe prend aussi le rôle de protecteur de sa
famille étendue, la nation haïtienne et devient, selon la notion
oedipienne, le Dieu grand-mère, archétype du monarque paternel
et dominateur:

PREMIER PAYSAN

Moi-même des fois je dirais que Christophe aime
trop le gourdin. Mais le père, c'est le père,
et ce qu'il fait de dur, c'est pour le bien du
fils et parce qu'il a l'orgueil pour le fils.
(II,1)

Il est aussi compare et se compare à l'Artibonite, le
papa-fleuve fécondant la terre haïtienne:

le couloir qui vient de loin, la tranchée viv
où se mélange sa parole la plus intime et son
sang le plus secret... Comme il s'invente des
bras, des cheneaux, des lagunes, un peu pour
aider tout le monde. Et il porte comme pas un,
le gaillard!
(II, intermède).

Christophe incarne toutes les puissances souveraines des
sociétés aryennes étudiées par Dumézil. Il possède la puissance

militaire acquise sous Toussaint et maintenue en combattant la république de Pétion et de Boyer. Cette puissance est d'ailleurs représentée par les attributs monarchiques du régime diurne: le glaive brandi contre les dieux et Pétion, le sceptre africain ou recade et la fêrula, attribut des pharaons. Il possède la puissance juridique en imposant son Code Henry qui règle minutieusement la vie du peuple. Il possède enfin la puissance sacerdotale puisqu'il baptise et marie ses sujets par sollicitude paternelle, emmure l'archevêque et subordonne l'Eglise à sa personne:

JUAN DE DIOS GONZALES

Majesté, une telle fête ne peut se célébrer avec dignité qu'en église cathédrale, et dans une métropole.

CHRISTOPHE

Oh! vous savez, la cathédrale est où vous êtes, et la métropole, où je suis! La Notre-Dame veut qu'elle soit fêtée, elle n'a qu'à m'y suivre.
(III,1)

Finalement, il concentre en lui la puissance du verbe créateur, le nommo de la tradition africaine. Chez les Bambara, dont Christophe se réclame descendant, les devises ont un pouvoir effectif, le nyama lorsqu'elles sont prononcées par le chef:

Secousse, secousse, savane blanche
 comme disaient mes ancêtres Bambaras
 secousse puissance du dire
 du faire, du construire, du bâtir,
 d'être, du nommer, du lier, du refaire
 alors je les prendrai
 j'en sais le poids
 et je les porterai!
 (I,4)

Nous avons vu qu'après sa mort, les porteurs se rendent compte que son poids, c'est sa parole. Elle devient homologue de sa souveraineté qu'elle lui confère véritablement à titre posthume.

En conclusion, nous pouvons affirmer que l'isomorphisme des symboles de l'ascension et de la puissance lient les figures de la citadelle à celle du roi. Elles révèlent de par leur richesse symbolique la présence de la pensée diurne de l'imaginaire, incarnée par Christophe, comme réaction à la chute éprouvée devant le temps dévorateur.

La symbolique nocturne de l'œuvre est représentée principalement par la pensée végétale. Cette symbolique est occultée par la symbolique diurne qui domine la pièce, et est liée à des personnages, apparemment moins importants, mais qui représentent une constante tout au long de l'œuvre. C'est en particulier la terre qui forme le noyau symbolique de cette pensée. Christophe, choisissant le minéral, néglige le végétal. Il veut transcender, dépasser à toute vitesse le temps de la honte et du chaos et son ardeur impatiente est responsable de sa démesure. Un groupe de personnages exprime une pensée

opposée, il s'agit du rebelle Metellus, de Madame Christophe et des paysans.

Metellus s'oppose à la royauté de Christophe et à la démocratie de Pétion:

Je renvoie dos à dos la double tyrannie
celle de la brute
celle du sceptique hautain.
(I,5)

Il rejette, selon la dichotomie lëvistraussienne, toute culture, tout artifice. Il n'accepte que le pur et ce pur, il le trouve dans la nature. Il est resté marron, ne logeant que sous la pluie, dans la rosée du matin, combattant dans les sentiers sauvages et sur la pente des gorges. Son discours ne parle que de nature. L. Pestre de Almeida, dans sa remarquable étude, Christophe: cuisinier entre nature et culture, analyse en profondeur l'isotopie culinaire de La Tragédie, situant les personnages selon leur appartenance au doublet dichotomique cru-cuit/nature-culture. Selon elle, Metellus refuse tout compromis, toute cuisine:

Il est celui qui ne mange pas, qui a faim. Or la cuisine est une manière de dialectiser le réel: Metellus veut tout et tout de suite, et que ce soit pur et intègre. Par là, il se révèle comme le vrai révolté, au sens où Camus l'entend et c'est dans le giron de cette entité maternelle -Terre mère- qu'il veut se perdre. Il est non pas celui qui féconde de son phallus, mais celui qui arrose de son sang agraire. Metellus est tout entier du côté de la nature et sa trajectoire le mène directement à la Mort.

(L. Pestre de Almeida, 1978:237).

Ses paroles de liberté et d'espoir s'opposent en tous points au discours minéral de Christophe. Il ne rêve pas d'escalader les marches des montagnes vers le ciel mais appartient à la terre haïtienne, sa mère divisée et défigurée par la double tyrannie, dont il connaît les moindres recoins:

Bedoret, Ravine à Couleuvres, la
Crête-à-Pierrot
Plaisance
lieux où il n'était pas plaisant d'être,
j'ai connu cela:
percé jusqu'aux os par les pluies,
par l'épine, par la fièvre, par la peur,
avoir faim
dormir les yeux ouverts dans la rosée du matin
dans le serein du noir, la fuite, l'angoisse
ayant, quand nous primes
au collet le sort, combattu
avec Toussaint!
C'était un beau sang de combat.
(I,5)

Ce n'est pas par les titres qu'il guérit ses blessures mais avec du manioc amer. Son sang ne coule pas pour rendre le ciment poreux, mais pour abreuver la terre:

Nous avons veillé à même ce noir terreau, le
rougissant de notre sang agraire selon la
régence et la transe de l'impérieuse conquête.
Maintenant O Mort
je veux tomber comme un rêve.
(I,5)

De ce monologue se dégage la thématique du sang qui représente ici la collectivité humaine associée à la terre. Metellus choisit le destin collectif et s'oppose à celui, individuel, de Christophe qui se sépare de son peuple et finit par le mépriser. Metellus, fils de la terre et la nourrissant,

est un héros agraire qui tombe sans avoir accompli son rêve de créer un pays ouvert à tous les nègres, où la liberté eût été guidée par la régence et la transe, l'équilibre entre la raison et la passion.

Madame Christophe représente la terre ancestrale, constante et stable qui survit, malgré l'esclavage et les guerres. Typée comme pauvre négresse à la petite tête crépue, elle est plus africaine qu'haïtienne et symbolise le lien physique avec l'Afrique. Chez elle, point de mâle agressivité, de rêves d'ascension, mais le bon sens et la modération des gens du terroir. Elle est la seule à s'opposer systématiquement à Christophe. C'est elle qui le met en garde contre sa démesure:

J'ai été servante
moi, la reine, à l'Auberge de la Couronne!
Une couronne sur ma tête ne me fera pas
devenir
autre chose qu'une simple femme,
la bonne négresse qui dit à son mari
attention!
Christophe, à vouloir poser la toiture d'une
case
sur une autre case
elle tombe dedans ou se trouve grasse!
...
Nos enfants, Christophe, songe à nos enfants.
Mon Dieu! Comment tout cela finira-t-il?
(1,7)

Ses images, comme celles du lyrisme de Metellus, expriment le symbolisme végétal de la païdeuma éthiopienne. Elle perçoit bien le danger de l'anti-végétalisme de son mari lorsqu'elle lui dit:

Christophe, sais-tu comment, dans ma petite

tête orêpue, je comprends un roi?

Bon, c'est au milieu de la savane ravagée d'une
rancune de soleil, le feuillage dru et rond du
gros mombin sous lequel se réfugie le bétail
assoiffé d'ombre.

Mais toi? Mais toi?

Parfois je me demande si tu n'es pas plutôt
à force de tout entreprendre
de tout régler

le gros figuier qui prend toute la végétation
alentour
et l'étouffe!

(I,7)

Quand elle intervient après la mort de Christophe, c'est
pour l'implorer, une fois de plus, d'abandonner enfin son rêve
minéral, pour que la terre le reprenne en son sein:

Et ce pays t'aura refusé jusqu'à l'oreiller de
mousse de crapaud!

Et ton pays t'aura dénié la cave de boue du
soarabée!

(III,9)

Enfin, c'est elle qui le réintègre à la terre dont il
s'était détaché et qui prépare sa renaissance agraire quand,
dans sa dernière oraison, elle se décrit comme une petite
vieille qui:

claudiquant à travers poussières et pluies dans
le jour ébréché jusqu'au bout du voyage glanera
ton nom.

(III,9)

Ainsi, dans un décor de poussières et pluies qui rappelle
la poussière, la raque et le long siècle de pluie et de
bous de Christophe, Madame Christophe, au lieu de gouverner

l'eau, refaire et remonter, glane et s'en remet à la terre.

Si Metellus représente la nature pure, Madame Christophe la protectrice du foyer et la maternité agraire, les paysans sont ceux qui, face au temps euphémisé, veulent travailler et pénétrer la terre. Ils ne partagent pas la hantise christophéenne du temps. Pour eux, le temps suit son cours naturel et ils ne comprennent pas pourquoi Christophe veut bousculer le temps:

Le temps n'a ni bonté ni mauveté... Il y en a qui ne vous laissent pas prendre le temps. Ils vous le fourrent dans le fond de la gorge comme une médecine.
(II,1)

Ce qu'ils voudraient surtout c'est pouvoir féconder la terre que Christophe garde en sa possession:

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!
(II,2)

L'attitude de ces personnages est caractérisée par ce que Durand appelle la quiétude de la descente (Durand, op cit:320), et le désir de se replonger dans l'intimité substantielle de la terre, archétype du contenant, propre au régime nocturne.

Le schème agro-lunaire sert de support à une dialectique qui, par ordonnance en un récit ou une perspective, fait servir situation néfaste et valeurs négatives au progrès ou en valeurs positives (Durand, op cit:390). Le récit de La Tragédie épouse le schème agro-lunaire et en contient les grandes étapes: élévation, sacrifice, mort, tombe et résurrection. Le roi Christophe est le précipité dramatique de ce schème puisque, héros tragique, lui seul passe par ces étapes et que, figure monarchique, il est tout à la fois créateur et destructeur, rêveur et bâtisseur, guerrier et père. Nous avons vu que dans l'œuvre, il représente plutôt la pensée diurne de l'imaginaire et s'oppose à la pensée nocturne de Metellus, de sa femme et de son peuple. Fidèle jusqu'au bout à la logique diurne, Christophe devient tyran, et meurt paralysé, isolé de son peuple et incompris. Sa citadelle qui, de par sa forme et sa fonction réactualise le négrier tant honni et qu'il voulait à tout prix oblitérer, barre l'horizon et réduit les ouvriers à l'état de galériens.

Nous proposons, pour conclure ce chapitre, de montrer comment la symbolique mythique transforme une situation néfaste en une situation de progrès et fournit à la structure mythique de la pièce son sémantisme, en synthétisant les contraires et les forces oppositionnelles énoncés plus haut. Les symboles mythiques que nous proposons d'analyser, tels la lune, le feu et, en particulier, l'arbre et la citadelle synthétisent le minéralisme diurne et le végétalisme nocturne de

La Tragédie en retenant la phase triomphante de la pensée diurne ainsi que le rythme répétitif et saisonnier de la pensée nocturne, permettant ainsi l'émergence de la pensée progressiste qui caractérise les mythes historiques et révolutionnaires.

Quand la dernière scène commence, la nuit tombe et la lune se lève. Trois échos annoncent que le roi est mort et trois personnages, le page africain, Vastey et Madame Christophe, prononcent chacun une oraison funèbre du roi défunt. Le chiffre trois, dans de nombreux mythes agro-lunaires, est lié à la lune, l'astre aux trois phases: déclin, mort, renaissance.

Le symbole lunaire joue ici un rôle important, même s'il n'est mentionné qu'une seule fois par Vastey:

Et, lui ayant trouvé tout seul sa stature
que la lune, rouge au bout de la flèche
suspend sa torche épouvantable!
(III, 6)

Le symbole lunaire est à l'origine apparenté à la pensée nocturne, mais prend ici ses qualités synthétiques puisqu'il revêt la couleur de la planète Mars, dieu latin de la guerre, comme l'est aussi Ogoun, le dieu yoruba constamment invoqué par Christophe. A cette qualité martiale s'ajoute la flèche, symbole diurne de l'agressivité et de l'élévation vers les cieux. Enfin, le symbole de la lune est mythique car il représente le premier mort, mais aussi le premier mort qui renaît.

L'évocation de la lune dans l'oraison de Vastey annonce d'autres symboles isomorphes de renaissance et de transformation:

le feu de la torche épouvantable et l'image du phénix qui clôt l'oraison. A l'annonce de sa mort, l'écho répète que le feu s'est éteint dans la maison, le grand feu dans la grande maison, mais ce feu ne reste pas longtemps éteint. Le phénix est le symbole mythique par excellence, signifiant, selon Chevalier, renaissance, résurgence cyclique et immortalité:

Phénix évoque le feu créateur et destructeur, symbole de la résurrection qui attend le défunt après la passée des âmes. S'il a dûment sacrifié aux rites et si sa confession a été jugée véridique, il devient lui-même phénix.
(Chevalier, op cit:748)

La devise de Christophe est Je renaiss de mes cendres et Vastey termine son oraison en réaffirmant son pouvoir de résurrection:

Vous nés du bûcher de Memnon
Oiseaux essaimeurs de pollen
dessinez-lui ses armes non périssables
d'azur au phénix de gueules couronné d'or
(III,9)

Phénix, Christophe est ainsi apparenté au feu transformateur, un des symboles universels de l'éternel retour et de la maîtrise du temps. Selon Durand:

Le temps n'est plus vaincu par la simple assurance du retour et de la répétition, mais parce que jaillit de la combinaison des contraires un produit définitif, un progrès qui justifie le devenir lui-même, parce que l'irréversibilité elle-même est vaincue, et devient promesse.
(Durand, op cit:390)

Rappelons que Christophe, refusant de se rendre au général Leclerc, fait incendier la ville du Cap-Français, mettant d'abord le feu à son Auberge de la Couronne, en sort vivant et force Leclerc à battre en retraite. Il avait pris part, avec Toussaint, aux guerres incendiaires de l'indépendance haïtienne. La symbolique du feu a donc ses antécédents historiques et situe Christophe dans la tradition des héros brûlés tels Makandal, Boukman et Delgrès. Christophe ne meurt pas au bûcher mais se tire une balle en or dans la tête, le chef, attribut de la virilité paternelle et royale. Et l'or est isomorphe de feu, selon Bachelard, il représente le paroxysme du feu. Christophe, comme le phénix, se fait donc brûler pour préparer sa renaissance.

Dans l'oraison du page africain, Christophe renaît sous les traits de Shango, cet autre héros de la démesure dont le culte se retrouve partout aux Caraïbes, en Afrique de l'ouest et en Amérique du Sud. Dieu de la mythologie yoruba, Shango fut un roi bâtisseur et tyrannique. Comme Christophe, il se suicida et fut déifié après sa mort:

PAGE AFRICAÎN

Père, nous t'installons à Ifé sur la colline aux
trois palmiers
Père, nous t'installons à Ifé dans les seize
rhombes du vent
A l'origine Biface!
Ici, patience et impatience
défaite et victoire
Faisceau d'écailles à contre-jour
échangent leurs armes, leurs larmes
Force de nuit, marée du jour,
SHANGO
Je te salue, O... quand tu passeras par les

promenoirs du ciel
 monté sur les béliers enflammés de l'orage.
 (III,9)

Cette oraison est faite par un page africain anonyme qui devient l'agent d'un cérémonial de mort triomphante. Ici apparaît la pensée mythique synthétisante, où Christophe se révèle comme le symbole de la négritude. Après sa mort par le feu de l'or, il est intronisé sur les collines d'Ifé, symboles de verticalité, entouré des palmiers (l'arbre), symboles de royauté dans la culture africaine. Le lieu, Ifé, est significatif: capitale prestigieuse de l'empire du Bénin, chère à Frobenius et réputée par ses statues de pierre représentant des personnages sacrés, elle est aussi le lieu de la résurrection pour les vaudouïsants, le lieu où la mort est abolie et d'où les esprits reviennent. Biface est une allusion à la fois aux masques bicéphales du Bénin et au galet préhistorique. Le biface, qui renvoie à l'origine africaine de l'homo faber et de l'homo erectus, annule le passé immédiat et dégradé de la colonisation pour rejoindre le temps des origines de l'humanité et octroie ainsi à la personne de Christophe la maîtrise du Grand Temps. Les béliers enflammés chevauchés par Christophe sont les attributs du dieu yoruba du tonnerre. Identifiés au feu des éclairs, ce sont eux qui fécondent la terre de leurs pluies. Christophe, par les paroles du page africain, triomphe de la mort et, après la passée de son âme, revit, possédant à la fois les qualités diurnes et nocturnes de l'ascension royale et de la fécondité agraires, ainsi que la maîtrise du passé et de l'avenir.

Nous avons précédemment insisté sur la symbolique synthétisante de l'arbre qui, isomorphe des symboles agro-lunaires, instaure les mythes du progrès et les messianismes historiques et révolutionnaires (Durand, op cit:330). Par sa verticalité, l'arbre est apparenté à l'imagination ascensionnelle, par sa caducité, il incite à rêver un devenir dramatique (Durand, op cit:391). Synthétisant ascension et renaissance cyclique, il devient progressiste et généalogique et permet la maîtrise du temps et du devenir. Nous avons vu que Césaire, dans sa poésie, fidèle à la paideuma de Frobenius, s'identifie souvent à l'arbre, symbole d'enracinement, de germination et de transformation.

Dans La Tragédie, l'arbre revêt ces multiples significations et enrichit le sémantisme du symbole central de l'œuvre, la citadelle. L'arbre apparaît dès le début dans le discours de Christophe lorsqu'il explique sa notion de liberté,

quelque chose grâce à quoi, ce peuple de
transplantés, s'enracine, boutonne,
s'épanouisse, lançant à la face du monde, les
parfums, les fruits de la floraison.
(I,1)

Ce langage césairien appartient à Christophe avant de devenir roi, langage qu'il abandonne dès que sa soif de faire l'incite à adopter le langage minéral. Ce n'est qu'après son échec et peu avant sa mort que l'arbre est réintégré dans son discours:

Mais la toujours jeune forêt lance sa sève,
 toujours, dépêchant à la fois fine liane, à la
 mousse, à l'incertaine luciole, leur dû
 irréprochable.
 (III,7).

L'arbre, symbole de croissance naturelle, apparaît dans le discours mesuré de W Wilberforce, qui conseille à Christophe d'accepter le lent mûrissement alors que celui-ci veut le transcender, le maîtriser;

On n'invente pas un arbre, on le plante! On
 ne lui extrait pas les fruits, on le laisse
 porter. Une nation n'est pas une création,
 mais une lenteur, anneau par anneau. année par
 année.
 (I,7)

Pour Madame Christophe qui, elle aussi, prône la modération des rythmes agraires, Christophe devient l'arbre destructeur, le gros figuier maudit qui prend toute la végétation et l'étouffe. Mais Christophe, dès sa mort, devient le grand arbre et cette appellation est la première indication de son épiphanie mythique. Elle annonce le processus de renaissance présent dans de nombreux mythes où, du mort sacrifié naît l'arbre (Durand, op cit:342).

Nous proposons d'établir l'isomorphisme qui permet l'osmose entre l'arbre césairien et la citadelle et qui fait de celle-ci le symbole mythique central de la pièce.

Premièrement, arbre et citadelle sont tous deux identifiés au roi Christophe. Il est à la fois le grand arbre et la citadelle (l'image même de notre citadelle, Christophe, acte

III, scène 4), avec laquelle il fait corps quand son sang sacrificiel est mêlé au mortier et dans laquelle il est placé debout. Il devient statue parlante (son poids, c'est sa parole), comme les statues sacrées d'Ifé et le colosse de Memnon de la tradition nubio-égyptienne et maintient la majesté verticalisante de l'arbre et de la citadelle. Tous deux s'enracinent dans les profondeurs du sol, tous deux s'élèvent vers les cîmes, tous deux transcendent le temps: l'arbre par son éternel pouvoir de régénérescence, la citadelle aux 365 fenêtres par sa durabilité puisqu'elle a pu, au delà des siècles, faire retentir dans l'imagination césairienne l'écho de la genèse dont parle Glissant. Au niveau de l'isomorphisme symbolique, Durand assimile l'arbre mythique à la statue et à la destinée de l'homme car:

l'arbre devient colonne, la colonne à son tour devient statue, et toute figure humaine sculptée dans la pierre est une métamorphose à rebours.
(Durand, op.cit.:395)

La citadelle dans La Tragédie apparaît comme un arbre minéralisé possédant toutes les qualités qui font de l'arbre le puissant symbole mythique présent dans tous les mythes du progrès.

La verticalité de l'arbre ne représente pas seulement le côté ascensionnel, mâle et lumineux du symbole mais aussi la mort gestative qui précède la renaissance dans la mouvance du temps. Nous avons vu que la citadelle possède un côté nocturne: elle est le tombeau féminin et ténébreux du retour à la terre et

annonce la résurrection de Christophe. Rappelons aussi que, selon Jung, la tombe est le lieu de la naissance, de la croissance, de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare (Chevalier, op cit:952).

Ainsi, une isomorphie unit l'arbre et la citadelle par leur sémantisme de verticalisation et de gestation. Mais comment cette gigantesque tombe de pierre peut-elle annuler et inverser le sémantisme de la mort pétrifiante, pour devenir un symbole mythique arborescent qui actualise ce potentiel de régénérescence? Selon Bachelard, le travailleur de la matière dure est caractérisé, précisément, par des rêves de germination:

Le rêveur minéral pense dans le règne du devenir... La moindre partie d'un minéral est un germe de minéral, sa force germinative est partout
(Bachelard, 1948:242).

Christophe, ancien cuisinier, potier, bâtisseur et démiurge de la matière, typifie le rêveur minéral, agissant contre les forces de dissolution que sont la boue, la poussière et la raque qui le hantent. Il convient ici de parler de la paranoïa de Christophe, son angoisse excessive contre tout ce qui symbolise la chute de l'homme noir dans le temps historique. Pour Bachelard, le bâtisseur a besoin d'images excessives et c'est à la paranoïa du démiurge qu'il va les emprunter (Bachelard, op cit 31-32). Dans les ouvrages écrits sur le roi Christophe, c'est trop souvent, et à tort, le seul aspect pétrifiant et stérile de sa paranoïa qui est retenu et comparé négativement au renouveau végétal, alors que, dans

l'imagination minérale, la mortification d'une substance est nécessaire à sa régénération. La pierre elle-même subit le processus de germination et de maturation puisque tout le règne minéral est semence (Bachelard, op cit:243). Dans la mythologie grecque et dans la Bible, les hommes naissent des pierres après le déluge. En Egypte, les colonnes d'Osiris contiennent le passage du flux vital, du souffle de vie ainsi que la voie du principe vivifiant de la divinité. Christophe, enterré, ne va-t-il pas, par les paroles de Vastey, devenir le flux vital dans une voie de pierre et le phénix possédant la vie éternelle?

Qu'on le mette debout.
 Dans le mortier gâché. Tourné vers le sud.
 C'est bien. Non pas couché, mais debout.
 Qu'il se fraie lui-même, dans la difficulté de
 la pierraille et l'industrie du rocher inventé
 de main d'homme, sa route!
 ...
 ton chemin avait un nom:
 Soif-de-la-Montagne
 Et te revoilà roi debout,
 suspendant sur l'abîme ta propre table
 mémoriale.
 Vous astres au coeur friable
 vous nés du bûcher de Memnon
 Oiseaux essaimeurs de pollens
 dessinez-lui ses armes non-périssables
 d'azur au phénix de gueules couronné d'or.
 (III,9)

La citadelle de Christophe symbolise donc le redressement, le sépulcre, mais aussi le berceau ohtonien, lieu de germination et de renaissance. Elle devient le lieu mythique où se réunissent les contraires, le lieu de la levée du corps et de l'idéal de Christophe. C'est de là qu'il effectue le voyage spirituel vers Ifé. La citadelle permet sa résurrection triomphante et lui assure une place dans le panthéon africain et

haïtien. Divinisé, Christophe devient le loa (dieu vaudou) de la citadelle, la force chtonienne qui dès lors inspire aux Haïtiens le courage et la volonté de redressement.

Nous avons tenté de démontrer que le symbole de la citadelle synthétise le sémantisme contradictoire du parcours dramatique du roi Christophe, ascension diurne et regresso ad uterum nocturne, depuis sa naissance dans le chaos haïtien jusqu'à sa renaissance au sommet de la citadelle. Dans La Tragédie du roi Christophe, qui s'inspire de la genèse de l'histoire haïtienne et du sacrifice d'un héros exemplaire, la structure mythique de la poésie césairienne trouve son récit dramatique. Cette oeuvre, enrichie par le sémantisme des symboles qu'elle véhicule, apporte au corpus de mythes littéraires le mythe césairien de la Négritude.

3.5. CONCLUSION.

Une considération, ou plutôt une déception, est à l'origine de cette thèse. Elle est liée au fait que les grands mythes littéraires traitent soit de héros antiques soit de personnages sortis des livres de l'histoire européenne. Or, on découvre après la lecture de l'oeuvre d'Aimé Césaire et La Tragédie du roi Christophe en particulier, qu'il existe d'autres héros et d'autres gestes qui méritent d'être intégrés, eux-aussi, à un patrimoine mythologique. Il faudrait préciser que, dans notre cas, ce patrimoine se réfère en particulier à la littérature française. A l'heure où l'idée de la francophonie devient une réalité et que la littérature négro-africaine y joue un rôle croissant, il paraissait étrange que notre littérature ne contienne que des mythes d'origine française ou inscrits dans la grande tradition gréco-latine, judaïque ou chrétienne.

La Tragédie du roi Christophe nous avait paru, d'emblée, mythique, mais prétendre y découvrir l'émergence d'un mythe relevait du défi. Il était facile de comparer Christophe à Napoléon, deux héros ayant récupéré la révolution qui les avait propulsés au sommet du pouvoir où ils devinrent tyrans. Il semblait évident, par un raisonnement tautologique, que l'un était considéré mythique, et l'autre non: le mythe de Napoléon étant mythe, parce qu'il l'est devenu grâce à un long travail de réhabilitation, qui remonte au 19^e siècle. Cependant, la figure du roi d'Haïti demeure occultée jusqu'au milieu du 20^e siècle et l'émergence de la négritude, malgré les efforts de Chateaubriand et de Hugo de la sortir de l'ombre. Ainsi apparut

le problème méthodologique de la définition de tout mythe littéraire, qu'il s'agisse de Napoléon ou de Christophe.

Notre première partie, qui cherche à définir le mythe littéraire en relève les quatre éléments principaux: sa présence dans la littérature, son origine historique, son exemplarité et sa structure particulière. Nous avons vu que plusieurs courants de pensée s'y affrontant, il est impossible d'en trouver une définition simple. Ces quatre éléments, pourtant, nous ont semblé les composantes d'une grille méthodologique, permettant de mieux cerner le mythe littéraire. Mais, malgré ce désir de proposer une méthode qui engloberait le plus de critères possibles, nous avons favorisé l'approche anthropologique de Gilbert Durand. Cette approche nous a semblé la plus essentiellement littéraire, car elle permet d'appréhender à la fois la dimension mythique de l'imaginaire et d'apprécier la richesse de la genèse réciproque qui résulte de la rencontre de l'imaginaire et du récit chronologique.

Nous avons tenté de démontrer ensuite que Césaire fait preuve de palingénésie, puisque le mythe nouveau, qui apparaît dans La Tragédie du roi Christophe, s'inspire à la fois des surréalistes, de Nietzsche, de Frobenius et l'Histoire. Césaire crée une véritable geste cosmogonique, dont les héros sont les fondateurs du premier état noir indépendant des temps modernes.

L'histoire exemplaire du roi Christophe est incorporée, par l'auteur, à une structure mythique qui reproduit à la fois les transformations du cycle agro-lunaire et les grandes étapes de la tragédie classique: ascension, chute, sacrifice et apothéose. Enfin, La Tragédie du roi Christophe s'inscrit dans

la tradition des mythes qui s'inspirent de l'éternel affrontement de l'espérance humaine et du temps mortel. Le combat de Christophe contre le temps de la dénigration inaugure le temps de l'espoir. Le Christophe césairien, l'homme qui s'est fait roi des Noirs, lègue une histoire mythique qui appartient désormais à l'héritage culturel noir et à celui de tous ceux qui chérissent la liberté. Le récit mythique de Christophe est mythique, parce qu'il réconcilie les contraires, la noblesse de l'idéal et les excès de la tyrannie.

Le corps devient statue, conservée et mémorisée pour l'éternité dans la pièce de la citadelle. Il dit une histoire utilisable, il offre la possibilité de réinterpréter le monde et de forger de nouvelles valeurs. Notre analyse de la symbolique de la pièce a décelé la présence de la pensée diurne, nocturne et mythique de l'imaginaire et a montré que les symboles mythiques, tels l'arbre et la citadelle, s'intègrent dans une structure mythique qui synthétisent les grands symboles de l'œuvre, pour instaurer un mythe du progrès et de la victoire contre le Temps. S'il est vrai que tous les mythes s'insurgent contre Kronos dévorant, nous avons tenté de démontrer que le mythe de la Négritude, ou le mythe de Christophe, ajoute une dimension nouvelle à cette tradition mythique. Cette dimension est ancrée dans l'histoire, unique, du peuple noir, déshumanisé en tant qu'entité collective et exclusive, à un moment historique précis, le temps de l'esclavage et de la colonisation. Ce collectif rabaissement à la bête, nulle autre communauté ne l'a subi de cette façon, et c'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la révolte césairienne, et l'acharnement excessif, démesuré dont témoigne Christophe pour

reconquérir par tous les moyens le passé, l'identité et la culture arrachés par l'Histoire. C'est cette spécificité qui permet à ce nouveau mythe de la Négritude d'enrichir notre patrimoine mythique. Le mythe de Christophe lègue l'espoir d'une rédemption, puisqu'il incite le spectateur à transformer une tragédie individuelle en une aventure collective où tous les hommes de la diaspora noire, tous ceux nés du bûcher de Memnon, pourront dire, comme le fait Frantz Fanon, le célèbre élève de Césaire:

Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement, je n'ai pas le droit de me laisser ancrer. Je ne suis pas l'esclave de l'Esclavage qui déshumanisa mes pères. Je suis mon propre fondement. Et c'est en dépassant la donnée historique, instrumentale, que j'introduis le cycle de ma liberté.
(Fanon, 1952:187)

Nous espérons avoir démontré que La Tragédie du roi Christophe est l'expression théâtrale la plus complète d'un nouveau mythe, celui de la négritude.

Il est à espérer que cette étude ouvre la voie à d'autres recherches permettant d'étayer le mythe, de trouver d'autres œuvres dans lesquelles apparaissent les mêmes contradictions et les mêmes espoirs. Le martiniquais Fanon et le nigérien Soyinka semblent s'être libérés du temps où il fallait affirmer la négritude, mais l'histoire de l'Afrique actuelle est une histoire déchirée entre les rêves de liberté et les abus démesurés du pouvoir, les révolutions manquées et les idéologies messianiques. La littérature négro-africaine francophone cache peut-être d'autres héros, héritiers de Christophe ou de Metellus, et La Tragédie du roi Christophe pourrait servir

d'antécédent mythique, étant la première pièce d'où émerge le
mythe de la Négritude.

BIBLIOGRAPHIE

I. L'OEUVRE D'AJME CESAIRE

A. POESIE

Les Armes miraculeuses. Gallimard, Paris, 1946.

Ferrements. Editions du Seuil, Paris, 1960.

Cadastre. Editions du Seuil, Paris, 1961.

Return to My Native Land. Penguin Books, Harmondsworth, 1969.

Moi, laminaire... Editions du Seuil, Paris, 1982.

The Collected Poetry (Translated). University of California Press, Berkely, 1983.

B. THEATRE

Et les chiens se taisaient (Version théâtrale). Présence Africaine, Paris, 1956.

La Tragédie du roi Christophe. Présence Africaine, Paris, 1963.

Une Saison au Congo. Présence Africaine, Paris, 1966.

Une Tempête. Editions du Seuil, Paris, 1969.

C. ESSAIS ET ARTICLES

Discours sur le colonialisme. Réclame, Paris, 1950.

"Culture et colonisation". Présence Africaine, No. Spécial (190-205), Paris, 1965.

"Poésie et connaissance". Tropiques, No. 12 (157-170), janvier 1945.

"Sur la poésie nationale". Présence Africaine (octobre-novembre 1955), 39-41.

Toussaint Louverture: La Révolution française et le problème colonial. Présence Africaine, Paris, 1962.

II. CRITIQUE DE LA POESIE CESAIRIENNE.

A. OUVRAGES

- Antoine, Régis. La tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire. Paris, Bordas, Collection Lectoguide francophonie, 1984.
- Arnold, James. Modernism and Negritude - The Poetry and Poetics of Aimé Césaire. London, Harvard University Press, 1981.
- Condé, Maryse. Cahier d'un retour au pays natal de Césaire. Paris, Hatier, Collection Point, 1978.
- Depestre, René. Un Orphée des Caraïbes. Ottawa University Press, 1974.
- Eshleman, Clayton & Smith, Annette. Aimé Césaire - Collected Poetry, translated, with introduction and notes. University of California Press, Berkeley, 1983.
- Kesteloot, Lylian. Aimé Césaire. Editions Seghers, Paris, 1962.
- _____ Comprendre le "Cahier d'un retour au pays natal" de Aimé Césaire. Les Classiques africains, Issy-les-Moulineaux, 1982.
- Kesteloot L & Kotchy B. Aimé Césaire: l'homme et l'oeuvre. Présence africaine, Paris, 1973.
- Leiner, Jacqueline. Soleil éclaté. Etudes littéraires françaises. 30, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.
- Mbom, Clément. Le théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine. Editions Fernand Nathan, Paris, 1979.
- Songolo, Aliko. Aimé Césaire - Une poétique de la découverte. Editions de L'Harmattan, Paris, 1985.
- Walker, Keith Louis. La cohésion poétique de l'oeuvre césairienne. Gunter Narr Verlag, Tübingen et Jean-Michel Place, Paris, 1979.

B. ARTICLES

- Antoine, Régis. "Le Nègre surréaliste". Notre Librairie, No.91, janvier-février 1988.
- Blondel, Alain. "The Creation of a State out of the Bog of History in Aimé Césaire's La Tragédie du roi Christophe".

Case, Frederick I. "L'intention poétique d'Aimé Césaire". Présence Francophone, No.6 (54-70), 1973.

Casey, Cheryl. From myth to Realism: a study of the theme of rebirth in the tragedies of Aimé Césaire. Ann Arbor, Michigan University, 1978.

Condé, Maryse. "Aspects du mythe dans la littérature des Antilles francophones". Afrique littéraire et artistique, Paris, printemps 1980.

Corzani, Jack. "Césaire et la Caraïbe oubliée". Soleil Éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Dash, Michael. "Le cri du Morne: la Poétique du paysage césairien et la littérature antillaise". Soleil Éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Dunn, David L. "Interview with Aimé Césaire on a new approach to La Tragédie du roi Christophe". Cahiers Césairiens No.4, 1980.

Fabre, Michel. "Du mouvement nouveau noir à la négritude césairienne". Soleil Éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Filostrat, Christian. "La Négritude et la 'conscience raciale et révolution sociale' d'Aimé Césaire". Présence Francophone No.21, 1978.

Garcin, Jérôme. "Le soleil Césaire". L'Événement du jeudi, du 6 au 12 juillet, 1989.

Guberina, Petar. "Structure de la Poésie Noire d'expression française". Présence Africaine, décembre 1955 - janvier 1956.

Hale, Thomas A. "Littérature orale: le discours comme arme de combat chez Aimé Césaire". Soleil Éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Irele, Ariola. "Les obscures espérances ou l'imagerie de l'œuvre poétique d'Aimé Césaire". Soleil Éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Laroche, Maximilien. "La Tragédie du roi Christophe et l'histoire d'Haïti". L'Image comme écho, les éditions Nouvelle Optique, Montréal, 1978.

Laville, Pierre. "Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau: un acte politique et poétique - La Tragédie du roi Christophe. Les voies de la création théâtrale". Editions du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1980.

Lecuyer, Maurice A. "Rythme, révolte et rhétorique ou Aimé

Césaire". Studies in French, Rice University Studies, Vol.63, No.1, Winter 1977.

Leiner J, Condé M & Dash M. Aimé Césaire. Les voix de l'écrit, Hatier, Paris, 1989.

Leiris, Michel. "Mots pour Aimé Césaire". Soleil éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Londeix, Georges. "Le phénix". Images et mythes d'Haïti, édité par Henri Pageaux. Editions de L'Harmattan, Paris, 1984.

Mbom, Clément. "Aimé Césaire: Poète ou dramaturge". Soleil éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Mercier, Roger. "Processus d'intériorisation et procédés stylistique dans le Cahier d'un retour au pays natal". Soleil éclaté, Gunter Narr Verlag, 1984.

Mettalus, Jean. "Sartre et la négritude". Obliques, Numéro 18-19, Paris, 1978.

Moreau, Alain. "Eschyle et Césaire: Rencontres et influences dans Et les chiens se taisaient". Soleil éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Mouralis, Bernard. "Césaire et la poésie française". Revue des Sciences Humaines, No.176-4, Lille, 1979.

Pageaux, Dan-El-Henri. "Images noires de l'Amérique latine". Notre Librairie, No.91, jan. 31-février 1982.

Pestre de Almeida, Lillian. "Rire haïtien, rire africain (le comique dans La Tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire)". Présence Francophone, No.10, printemps 1975.

"Christophe, cuisinier entre nature et culture". Présence Africaine, Nos. 105-106, 1978.

"Les structures anthropologiques de l'imaginaire dans un texte de Césaire". Présence Francophone, No.23, 1981

"Le comique et le tragique dans le théâtre d'Aimé Césaire". Présence Africaine, No.121-122, 1982.

"La cosmogonie césairienne, fête d'Eros". Soleil éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Salien, Jean-Marie. "Négritude et lutte des classes dans La Tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire: essai de

Scharfman, Ronnie. Engagement and the language of the subject in the poetry of Aimé Césaire. Ann Arbor, Michigan University, 1980.

Simonin, Michel. "Silhouettes de la Négritude aux XVIIe et XVIIIe siècles". Notre Librairie, No.90, janvier-février 19

Smith, Robert P. Jnr. "The Misunderstood and Rejected Black Hero in the Theatre of Aimé Césaire". UCLA Journal, No. 16, 1972.

Songolo, Aliko. "Césaire's Surrealism and the Quest for Africa". Ba Shiru, Fall 1975.

..... "Surrealism and Black Literatures in French". The French Review, Vol.LV, No.6, USA, May 1982.

Teodoro, Lourdes. "La Tragédie du roi Christophe: une utopie mal éclosée". Soleil éclaté. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Traoré, Bakari. "Les tendances actuelles dans le théâtre africain". Présence Africaine, no.75, pp 34-48, Paris.

Trouillot, Henock. "La présence d'Aimé Césaire en Haïti". Soleil éclaté. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Vasquez, Carmen. "Le royaume de ce monde, du Cuba à Haïti". Images et mythes d'Haïti, édité par H Pageaux. Editions de L'Harmattan, Paris, 1984.

Walker, Keith Louis. "Aimé Césaire et 'la force de regarder demain'". Soleil éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

Warner, Keith Q. "De l'écrivain devenu leader politique à la recherche d'un héros antillais". Soleil éclaté, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1984.

III. ETUDES SUR LE MYTHE ET L'IMAGINAIRE.

Albouy, Pierre. Mythes et mythologies dans la littérature française. Armand Colin, Paris, 1968.

Bachelard, Gaston. L'eau et les rêves. Librairie José Corti. Paris, 1942.

..... L'air et les songes. Librairie José Corti. Paris, 1943.

_____ La terre et les rêveries de la volonté.
Librairie José Corti, Paris, 1948.

_____ La terre et les rêveries du repos.
Librairie José Corti. Paris, 1948.

_____ Le droit de rêver. Presses universitaires
de France. Paris, 1970.

_____ La poétique de la rêverie. Presses
universitaires de France. Paris, 1974.

_____ La psychanalyse du feu. Editions Gallimard,
Paris, 1986.

Barthes, Roland. Mythologies. Points, Paris, 1970.

Bettelheim, Bruno. La psychanalyse des contes de fées.
Editions Robert Laffont, 1976.

Brunel, Pierre. Le mythe d'Electre. Armand Colin, Paris, 1971.

_____ Le mythe de la métamorphose. Armand Colin,
Paris, 1974.

_____ Dictionnaire des mythes littéraires. Editions
du Rocher, Monaco, 1988

Caillouis, Roger. Le mythe et l'homme. Collection Idées, Paris,
1972.

Campbell, Joseph. Le héros aux mille et un visages. Editions
Robert Laffont, Paris, 1978.

Carrouges, Michel. La mystique du surhomme. Editions
Gallimard, Paris, 1948.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. Dictionnaire des
symboles. Editions Laffont/Jupiter, Paris, 1969.

de Heusch, Luc. Essais sur le symbolisme de l'inceste royal en
Afrique. Université Libre de Bruxelles, 1958.

Diel, Paul. Le symbolisme dans la mythologie grecque. Petite
Bibliothèque Payot, Paris, 1966.

Dumoulié, Camille. "Dionysos: l'évolution du mythe littéraire",
(453-466). Dictionnaire des mythes littéraires, Editions du
Rocher, Monaco, 1988.

Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de
l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie
générale. Etudes Bordas, Paris, 1969.

_____ L'imagination symbolique. Presses
universitaires de France, Paris, 1968.

_____. Le décor mythique de la Chartreuse de Parme.
Librairie José Corti, Paris, 1971.

Eideldinger, Marc. Jean-Jacques Rousseau: Univers mythique et cohérence. Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1978.

Eliade, Mircea. Mythes, rêves et mystères. Editions Gallimard, Paris, 1957.

_____. Naissances mythiques. Editions Gallimard, Paris, 1959.

_____. Aspects du mythe. Editions Gallimard, Paris, 1963.

_____. Briser le toit de la maison: la créativité et ses symboles. Editions Gallimard, Paris, 1986.

Forham, Frieda. An introduction to Jung's psychology. Penguin Books, Suffolk, 1953.

Fraisse, Simone. Le mythe d'Antigone. Armand Colin, Paris, 1974.

Frye, Northrop. "The Archetypes of Literature". 20th Century Literary Criticism, edited by D. Lodge, Longman Group Ltd, London, 1977.

Girard, René. La violence et le sacré. Editions Bernard Grasset, Paris, 1972.

_____. Des choses cachées depuis la fondation du monde. Bernard Grasset, Paris, 1978.

Goisbeault, Nicole. "Chaka le Zoulou: un mythe bantou" (297-305). Dictionnaire des mythes littéraires, Editions du Rocher, Monaco, 1988.

_____. "Mythes africains" (43-49). Dictionnaire des mythes littéraires, Editions du Rocher, Monaco, 1988.

Grassin, Jean-Marie. Mythes, images, représentations. Actes du XIVe congrès de la société française de littérature générale et comparée. Publication TRAMES, Université de Limoges, 1977.

Graziani, Françoise. "Image et mythe" (756-769). Dictionnaire des mythes littéraires, Editions du Rocher, Monaco, 1988.

Greimas, Julien A. "Eléments pour une interprétation du récit mythique" (34-65). Revue Communication No.8, Editions du Seuil, Paris, 1981.

Jung, Carl-Gustav & Kerényi Charles. Introduction à l'essence de la mythologie. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1968.

Kushner, E. "Permanences et transformations des mythes dans le théâtre moderne: quelques paramètres". TRAMES, Limoges, 1977.

Larousse (Ed.) The New Encyclopedia of Mythology. Hamlyn, London, 1975.

Lévi-Strauss, Claude. Tristes Tropiques. Librairie Plon, Paris, 1955.

_____. Anthropologie structurale. Librairie Plon, Paris, 1958.

_____. Le cru et le cuit. Librairie Plon, Paris, 1964.

_____. L'origine des manières de table. Paris, Librairie Plon, 1968.

_____. "Incest and Myth". 20th Century Literary Criticism, ed by David Lodge, Longman, London, 1972.

_____. La potière jalouse. Librairie Plon, Paris, 1982.

_____. "Quand le mythe devient histoire". Magazine Littéraire, No.223, octobre 1985.

Mathieu-Castellani, Gisèle. Mythes de l'éros baroque. Presses universitaires de France, Paris, 1969.

Mignet, Marie. "Phénix" (1117-1128). Dictionnaire des mythes littéraires, Editions du Rocher, Monaco, 1988.

Murray, Henry A. Myth and Mythmaking. George Brazziller, New York 1960.

Nietzsche, Friedrich. La naissance de la tragédie. Editions Gallimard, Paris, 1946.

Piettre, Monique. Au commencement était le mythe... Genèse et jeunesse des mythes. Desolée de Brouwer, 1981.

Rank, Otto. Le Mythe de la naissance du héros. Editions Critique Payot, Paris, 1983.

Rousset, J. "Comment parler du mythe de Don Juan". TRAMES, Limoges, 1977.

Sellier, Philippe. Le mythe du héros. Bordas, Paris, 1970.

_____. "Révélés mythiques et productions littéraires". TRAMES, Limoges, 1977.

"Le modèle héroïque de l'imagination"
(733-741). Dictionnaire des mythes
littéraires, Editions du Rocher, Monaco,
1983.

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

Trousson, Raymond. Le thème de Prométhée dans la littérature
européenne, volumes I & II. Librairie Droz, Genève, 1976.

Tulard, Jean. Le mythe de Napoléon. Librairie Armand Colin,
Paris, 1971.

Tuzet H. "Essai pour dégager les constantes et la fonction d'un
mythe: Adonis". TRAMES, Limoges, 1977.

Vernant J-P & Vidal-Naquet P. Mythe et tragédie en Grèce
ancienne. François Maspéro, Paris, 1972.

Vierne, S. "Pour l'élaboration d'une mythocritique". TRAMES,
Limoges, 1977.

IV. LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE CONSULTÉE

Carpentier, Alejo. The Kingdom of this World. Penguin Books,
Harmondsworth, 1975.

Chevrier, Jacques. Anthologie africaine. Collection Monde noir
Poche, Hatier, Paris, 1981.

Depestre, René. Hadriana de tous mes rêves. Editions
Gallimard, Paris, 1989.

Glissant, Edouard. La lézarde. Editions du Seuil, Paris, 1984.

Maran, René. Batouala. Editions Albin Michel, Paris, 1921.

Nkashama, Ngandu & Magnier, Bernard. L'Afrique noire en poésie.
Editions Gallimard, Paris, 1986.

Rombaut, Marc. "La nouvelle poésie négro-africaine". Poésie I,
Nos. 43, 44 & 45. Editions St. Germain-des-près,
janvier-juin, 1976.

Senghor, Léopold Sédar. Anthologie de la nouvelle poésie nègre
et malgache de langue française. Presses universitaires de
France, Paris, 1985.

Vézinet P & Désamais R. Pages africaines (Volumes I à V).
Librairie Hatier, Paris, 1963.

Wake, Clive. An Anthology of African and Malagasy Poetry in
French. Oxford University Press, London, 1965.

Zobel, Joseph. La rue Cases-Nègres. Présence africaine, Paris, 1974.

V. CRITIQUE DE LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE.

Bajeux, Jean-Claude. Antilia retrouvée. Editions caribéennes, Paris, 1983.

Blair, Dorothy. African Literature in French. Cambridge University Press, 1976.

Darnal, A. Magnier B & Nataf A. "Quelques auteurs". Notre Librairie, CLEF, No.82, juin-mars 1986.

Falq J & Kane M. Littérature africaine, Tomes I & II. Les Nouvelles Editions africaines, Nathan Afrique, Paris, 1974.

Fulchiron, Bernard & Schlumberger, Claude. Poètes et romanciers noirs. Editions Nathan Afrique, Paris, 1980.

Glissant, Edouard. L'intention poétique. Editions du Seuil, Paris, 1969.

_____. Le discours antillais. Editions du Seuil, Paris, 1981.

Gratiant, Isabelle. "La littérature antillaise". Notre Librairie, CLEF, No.82, juin-mars 1986.

Jacquemin Jean-Pierre et Monkasa-Bitumba (Ed). Forces littéraires d'Afrique. Coopération par l'Education et la Culture, De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1987.

Kesteloot, Lylian. Les écrivains noirs de la langue française: naissance d'une littérature. Etudes africaines, Université Libre de Bruxelles, 1965.

_____. Anthologie négro-africaine. Marabout Université, Verviers, 1967.

Midiohouan, Guy Ossito. L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française. Editions L'Harmattan, Paris, 1986.

Mouralis, Bernard. Littérature et développement. Editions Silex, Paris, 1984.

Ndao, Cheik Aliou. "Le théâtre historique". Notre Librairie, No.81, octobre-décembre 1985.

Ngugi, Wa Thiong'O. Writers in Politics. Heinemann, London, 1981.

Pageaux, Daniel-Henri. Images et mythes d'Haïti. Editions de L'Harmattan, Paris, 1986.

Rey, Emmanuel. Le monde noir dans l'oeuvre romanesque de Alejo Carpentier - L'évolution d'un thème. Faculté de Lettres et Sciences humaines, Centre de Recherche latino-américain, Université de Paris X, 1981.

Sartre, Jean-Paul. "Orphée Noir". Anthologie de la nouvelle poésie noire et malgache, éditée par LS Senghor, Presses universitaires de France, Paris, 1985.

Schipper Mineke. Theatre and Society in Africa. Ravan Press, Johannesburg, 1982.

VI. OUVRAGES, ARTICLES ET ESSAIS SUR L'HISTOIRE ET LA CULTURE DES ANTILLES ET DE L'AFRIQUE.

Bastide, Roger. African Civilizations in the New World. Torchbook Library Edition, Harper & Row, New York, 1971.

Benot, Yves. La révolution française et la fin des colonies. Editions de la découverte, Paris, 1988.

Bitter, Maurice. Haïti. Editions du Seuil, Paris, 1970..

Césaire, Aimé. Toussaint Louverture: La révolution française et le problème colonial. Présence Africaine, Paris, 1962.

Cobb, Charles E. "Haiti against all odds". Journal of the National Geographic Society, Vol.172, No.5, Washington DC, November 1987.

Condé, Maryse. Moi, Tituba sorcière.... Mercure de France, 1986.

Cole, Hubert. Christophe: King of Haiti. Eyre & Spottiswoode, London, 1967.

Deagan, Kathleen A. "La Navidad, 1492: Searching for Columbus's lost colony". Journal of the National Geographic Society, Vol.172, No:5, Washington DC, November 1987.

Deschamps, Henri. L'Afrique noire pré-coloniale. Presses universitaires de France, Paris, 1962.

Devèze, Michel. Antilles, Guyanes, la mer des Caraïbes de 1492 à 1789. S.E.D.E.S., Paris, 1977.

Devissè, Jean. "La représentation du Noir au Moyen-Age". Notre Librairie, No.90, 1987.

Duchet, Michèle. "Le temps des philosophes". Notre Librairie, No.90, 1987.

Dumont, René & Potin, Marie-France. L'Afrique étranglée. Editions du Seuil, Paris, 1982.

Fanon, Frantz. Peau noire, masques blancs. Editions du Seuil, Paris, 1952.

_____. Les damnés de la terre. Editions Maspéro, Paris, 1970.

Girod, François. La vie quotidienne de la société créole (Saint-Domingue au 18e siècle). Hachette, Paris, 1972.

Hugo, Victor. Bug-Jargal. Presses Pooket, Paris, 1985.

Jahn, Janheinz. Muntu - l'homme africain et la culture négro-africaine. Editions du Seuil, Paris, 1961.

James, CLR. The Black Jacobins - Toussaint Louverture and the San Domingo Revolution. Allison & Busby, London, 1980.

Ki-Zerbo, Joseph. Histoire de l'Afrique noire d'hier à demain. Librairie Hatier, Paris, 1972.

Lewis, Gordon. Main Currents in Caribbean Thought. The John Hopkins University Press, Baltimore, 1983.

Métraux, Alfred. Le vaudou haïtien. Editions Gallimard, Paris, 1958.

Monnier, Laurent. "Histoire et exclusion". Genève-Afrique, Vol.XXV-No.2, Genève, 1987.

Musambachime, Mwelwa. "The personality of Patrice Lumumba". Genève-Afrique, Vol.XXV-No.2, Genève, 1987.

Ndoh, Michel. "Le Nègre, la civilisation et le combat de Cheikh Anta Diop". Genève-Afrique, Vol.XXV-No.2, Genève, 1987.

Pageaux, Daniel-Henri. "O Monde, mon beau peuple". Notre Librairie, CLEF, No.84, juillet-septembre 1986.

Patterson, Carolyn B. "Haïti: Beyond Mountains, More Mountains". Journal of the National Geographic Society, Vol.149, No.1, Washington DC, January 1976.

Thomas Louis-Vincent & Luneau René. La terre africaine et ses religions: traditions et changements. Larousse, Paris, 1975.

VII. OUVRAGES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE GÉNÉRALE ET ŒUVRES LITTÉRAIRES.

Boal, Augusto. The Theatre of the Oppressed. Pluto Press,

London, 1979.

Bretun, André. Manifestes du Surréalisme. Editions Gallimard, Paris, 1967.

Camus, Albert. L'homme révolté. Editions Gallimard, Paris, 1957.

Claudel, Paul. Tête d'or. Mercure de France, Paris, 1987.

Cohen, Jean. Structure du langage poétique. Librairie Flammarion, Paris, 1966.

Duvignaud, Jean. Sociologie du Théâtre. Presses universitaires de France, Paris, 1965.

Greimas, A Julien. Du sens - Essais sémiotiques. Editions du Seuil, Paris, 1970.

Jean, Georges. La poésie. Editions du Seuil, Paris, 1966.

Michelet, Jules. Histoire de la Révolution: les grandes journées. Livre de Poche, Paris, 1988.

Ong, Walter. Orality and Literacy. Methuen, London, 1982.

Ségol, Charles. "Tragédie, oralité et écriture". Poétique, No.50, Editions du Seuil, Paris, avril 1982.

Simonet, Anny. Bug-Jargal de Victor Hugo. Editions Pédagogie Moderne, Paris, 1977.

Sturrock, John. Structuralism and since. Oxford University Press, 1989.

Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Editions sociales, Paris, 1982.

Author: Blondel, Alain.

Name of thesis: L'émergence D'un Mythe Littéraire Dans La Poesie D'aime Cesaire Et Dans La Tragedie Du Roi Christophe En Particulier.

PUBLISHER:

University of the Witwatersrand, Johannesburg

©2015

LEGALNOTICES:

Copyright Notice: All materials on the University of the Witwatersrand, Johannesburg Library website are protected by South African copyright law and may not be distributed, transmitted, displayed or otherwise published in any format, without the prior written permission of the copyright owner.

Disclaimer and Terms of Use: Provided that you maintain all copyright and other notices contained therein, you may download material (one machine readable copy and one print copy per page) for your personal and/or educational non-commercial use only.

The University of the Witwatersrand, Johannesburg, is not responsible for any errors or omissions and excludes any and all liability for any errors in or omissions from the information on the Library website.