



HAL
open science

**L'aube des héros : figures héroïques de la révolution
haïtienne dans Monsieur Toussaint d'Édouard Glissant,
Dessalines de Vincent Placolý et La tragédie du roi
Christophe d'Aimé Césaire**

Marjory Adenet-Louvet

► **To cite this version:**

Marjory Adenet-Louvet. L'aube des héros : figures héroïques de la révolution haïtienne dans Monsieur Toussaint d'Édouard Glissant, Dessalines de Vincent Placolý et La tragédie du roi Christophe d'Aimé Césaire. Littératures. 2013. dumas-00870158

HAL Id: dumas-00870158

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00870158v1>

Submitted on 5 Oct 2013

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université des Antilles et de la Guyane

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES

Arts, Lettres et civilisations
Langues, Littératures interculturelle et Éthique du Divers
Lettres Modernes

L'AUBE DES HÉROS
FIGURES HEROIQUES DE LA REVOLUTION
HAITIENNE DANS *Monsieur Toussaint* d'Édouard
GLISSANT, Dessalines de Vincent PLACOLY et *La*
Tragédie du roi Christophe d' Aimé CÉSAIRE

MÉMOIRE DE MASTER

Présenté et soutenu

Par

Mme ADENET-LOUVET Marjory

Sous la direction de

Monsieur CLAVERIE André

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Art et Sciences Humaines

Année universitaire 2012 – 2013

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à adresser mes remerciements les plus sincères à M. CLAVERIE André pour avoir dirigé ce mémoire. La pertinence de ses observations ont été d'une aide précieuse tout au long de la rédaction de ce travail. Mes remerciements vont également à l'ensemble de l'équipe professorale du Master Langues, littérature interculturelles et éthique du Divers.

INTRODUCTION

Dans l'aire culturelle caribéenne, la Révolution haïtienne de 1791 apparaît comme un événement matriciel. Symbole historique, vecteur artistique, cadre conceptuel et philosophique, cette épopée de la liberté a inspiré artistes, historiens, écrivains, bien au-delà des frontières haïtiennes, acquérant dès le XVIII^e siècle un retentissement universel. Notre intuition première était d'aller à la recherche des représentations de personnages haïtiens dans les œuvres d'auteurs étrangers, caribéens, américains, européens. Scruter Haïti au miroir des autres et s'inscrire dès lors dans une démarche comparatiste, transculturelle.

Monsieur Toussaint, La Tragédie du roi Christophe, Dessalines / Glissant, Césaire, Placolý, trois esthétiques dramatiques différentes mais une unité originelle : Haïti et sa révolution. Au-delà de ce trait d'évidence, ces trois pièces de théâtre ont été écrites en regard les unes des autres. Elles ont été écrites dans l'intervalle de deux décennies, de 1960 à 1983. Ainsi leur date de création voisine. La première version de *Monsieur Toussaint* date de 1961, celle de *La Tragédie du roi Christophe* date de 1963 et *Dessalines* paraît en 1983 aux éditions Casas de las Americas.

Et que dire de ces trois titres éponymes ? Ils semblent s'interpeler, se répondre d'une pièce à l'autre. Si le substantif « monsieur » ramène Toussaint à son humble appartenance à la classe commune des hommes, il n'en va pas de même chez Césaire. Le titre nobiliaire de « Roi » sonne l'entrée légitime du personnage dans un genre dramatique dit noble, la tragédie, soulignant sa stature héroïque. *Dessalines* : Placolý, quant à lui, choisit l'épure tranchant ainsi avec ses deux aînés. Les trois tragédies mettent donc en scène - scène de l'Histoire, scène de la mémoire, scène de la fiction - trois figures emblématiques de l'épopée révolutionnaire haïtienne : principe premier, Toussaint le fondateur, Dessalines, le premier chef d'Etat d'une Haïti libre de la domination coloniale française et Christophe, le roi bâtisseur.

Nous nous proposons donc de nous intéresser au processus de construction du personnage historique en héros de fiction : comment se construit le personnage dans le système de signes qu'est la pièce ? De quelle esthétique le héros tragique est-il porteur ? À quelles caractéristiques spécifiques répond-t-il ? Car si l'histoire vécue n'est ni épique ni tragique, l'interprétation littéraire de cette histoire l'est par la poétique qui imprègne le personnage. Le héros tragique inscrit au centre des enjeux scéniques porte une réflexion sur le rapport du spectateur au temps, à la mémoire et au devenir de sa collectivité. Il imprime une réflexion sur l'histoire passée, sur l'identité et sur le rapport au pouvoir.

Par souci de clarté et pour mieux guider le lecteur, ce travail de recherche a été organisé en trois parties. La première est une mise en contexte théorique et historique (Ière partie), suivie d'une justification et d'une présentation de la thématique du tragique dans les œuvres à l'étude (IIème partie). Ensuite, nous nous sommes demandé par quelles stratégies la fiction s'empare ou s'éloigne des représentations collectives, afin de construire, grâce aux techniques dramaturgiques, la typologie d'un nouvel héroïsme tragique (IIIème partie).

Ière Partie
Cadre théorique et contexte de
création

I. Présentation du cadre théorique

A. Héros : « continent noir » de l'histoire ?

L'imaginaire collectif antillais souffre de n'avoir su ériger en héros ses figures historiques. A quel libérateur glorieux s'identifié puisque la liberté fut octroyée par décret et non arrachée de hautes luttes ? Dans *Le Discours antillais*, Edouard Glissant rappelle l'héroïsme primordial de la révolte au-delà même de son aboutissement car :

il ne s'agit pas de savoir si l'abolition fut gagnée de manière sanglante par les esclaves insurgés. L'histoire martiniquaise déborde d'insurrections sans profit. (...) C'est la particularité d'un peuple assuré de son identité de transformer en victoire mythique une défaite réelle.¹

Marge muette de l'histoire rédigée par le colon, la pleine participation de l'esclave insurgé à l'élan abolitionniste sera longtemps minorée par la conscience collective antillaise. Constellation anonyme catalysant les valeurs flamboyantes d'orgueil, de lutte, de transcendance du sort assigné par le destin, ils n'eurent pourtant pas droit aux lauriers du héros. Rappelant le silence assourdissant, qui a longtemps prévalu, autour de la geste de Delgrès et de ses compagnons au Fort Matouba, Glissant écrit :

(...) le bruit de cette explosion ne retentit pas immédiatement dans la conscience des Martiniquais et des Guadeloupéens. C'est que Delgrès fut vaincu une seconde fois par la ruse feutrée de l'idéologie dominante, qui parvint pour un temps à dénaturer le sens de son acte héroïque et à l'effacer de la mémoire populaire.²

Ainsi, le héros historique, emblème d'une fierté populaire, mythe social et communautaire, serait la part manquante de l'imaginaire martiniquais. Le ferment mémoriel, propre à construire ces signifiants, semble défaillant. L'absence de cette figure de proue met dès lors en exergue une autre béance de la psyché antillaise, celle de l'Histoire. Pour l'auteur du *Discours antillais*, la conscience historique des Martiniquais et des Guadeloupéens est éruptive. Elle se doit de composer avec les ruptures et les violences du commencement : « l'arrachement brutal de la Traite ». Suivons encore la réflexion glissantienne :

¹ Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 232.

² Idem, *ibid.*, p. 224.

Notre conscience collective ne pouvait pas « sédimenter », si on peut dire, de manière progressive et continue (...) mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire. Le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la mémoire collective.³

Pour l'écrivain antillais contemporain, la résurgence de l'héroïsme caribéen relève d'une urgence tout autant que d'un arpentage patient du passé et de la mémoire populaire. C'est ainsi que ce « prophète du passé », se mettant au chevet de sa société, se fait historien par la mise en fiction des événements et figures de l'Histoire caribéenne.

Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel.

Parce que la conscience antillaise fut balisée stérilisante, l'écrivain doit pouvoir exprimer toutes les occasions où ces barrières furent partiellement brisées, explique Edouard Glissant.⁴

Figures lancinantes, permanente fascination du mythe révolutionnaire haïtien, Toussaint, Dessalines et Christophe permettront aux trois auteurs à l'étude de mettre en scène cette esthétique du héros historique caribéen. La révolution de Saint-Domingue étant ce bouleversement, ce renversement de l'ordre colonial raciste, une « occasion où les barrières furent brisées ». Il s'agit ainsi de fonder un imaginaire collectif dont le panthéon héroïque, issu de la culture antillaise, soit signifiant de cette société. L'ambition poétique exprimée par Césaire, Glissant et Placolý semble poursuivre la même visée. Le genre dramatique se prête à l'exposition des héros, à la répétition de leur parcours, à l'illustration tragique de l'histoire de la communauté caribéenne. La volonté d'élucidation du passé passe par le prisme de la figure de proue du héros. Ainsi, comme le précise la quatrième de couverture, si la première version de *Monsieur Toussaint* s'attachait à recomposer l'atmosphère révolutionnaire de Saint-Domingue, la version scénique de 1977 met à l'avant scène la figure de Toussaint-Louverture. De même Vincent Placolý, abordant l'histoire haïtienne et la problématique de l'écriture de l'histoire au théâtre, insiste sur sa volonté de réhabiliter une figure historique

³ Idem, *ibid.*, p. 223-224.

⁴ Idem, *ibid.*, p. 227-228.

controversée. Marie-Agnès Sourieau rappelle l'impulsion première de l'écriture de la pièce de théâtre *Dessalines* :

*Il fut un héros certes, mais aussi un homme de guerre sanguinaire, un tyran au parcours si controversé que ses biographes sont demeurés peu nombreux. En choisissant le fondateur de l'indépendance haïtienne, Placoloy fait acte réparateur.*⁵

La dramaturgie césairienne a elle aussi exalté le héros, du Rebel de *Et la chiens se taisaient* (1946) au Caliban de *Une Tempête* (1971), sans oublier le personnage de Patrice Lumumba dans *Une saison au Congo* (1967). C'est à travers le parcours singulier d'un héros en révolte que l'on saisit une situation historique, un arcane politique ou un schéma philosophique. Dans le théâtre d'Aimé Césaire, il faut un nom à l'Histoire, il faut que l'un meure au nom de tous.

Par l'originalité de leur projet, la puissance esthétique de leur œuvre, nos trois dramaturges mettent en lumière des figures historiques peu ou mal connues du public antillais. Ils constituent un panthéon parfaitement original de héros tragiques dans la résurgence de pans d'histoire dont la portée signifiante fut oblitérée. Ce faisant, dans ce tracé mémoriel et esthétique, n'appellent-ils pas à un renouvellement du genre tragique à une époque où les dieux et le décorum de la tragédie ont déserté les scènes de théâtre, le XX^{ème} siècle n'est-il pas celui qui voit mourir la tragédie, selon l'expression de Georges Steiner ?

B. Pensée en contrechamps

Nos sociétés sont celles du syncrétisme, nos stratégies culturelles celles du détournement, de la réinterprétation des concepts, des pratiques, le héros tragique échapperait-il cet en-allé/ces archétypes de la pensée caribéenne ? Par ailleurs, en regard des déconstructions et bannissements subis par le personnage dans la littérature du XX^e siècle, la prégnance des figures héroïques dans ces trois tragédies, mérite que l'on s'interroge sur la permanence de la notion dans la littérature antillaise. Le personnage,

⁵ Marie-Agnès Sourieau, « Dramaturgie et histoire : la construction de Dessalines, de Vincent Placoloy », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 47, <http://id.erudit.org/iderudit/041437ar>

et à plus forte raison, le héros tragique antillais, échapperait-il à cette profonde remise en question, échapperait-il à l'ère du soupçon ?

Car, tenter de dégager les caractéristiques de la mise en fiction de Toussaint, de Dessalines et de Christophe, c'est interroger les fondements esthétiques d'un type littéraire, c'est aussi tenter d'exprimer les valeurs collectives, l'utopie politique dont ces héros sont les vecteurs, c'est au final, s'attacher à cerner la représentation mythifiée de l'individu - individu dans la cité et face à l'Histoire - qu'ils soumettent au jugement du lecteur et spectateur.

Ainsi, questionner l'archéologie du héros tragique antillais, telle qu'elle se déploie sous la plume d'Aimé Césaire, d'Edouard Glissant et de Vincent Placol, semble appeler une grille d'analyse remplaçant ce concept littéraire dans un contexte anthropologique approprié : violence et névrose de l'Histoire, négation de l'individu et dialectique du maître et de l'esclave, stratégies du renversement.

Dans son ouvrage intitulé *Contrechamps tragiques, contribution antillaise à la théorie du littéraire*, paru en 2005 aux Presses de l'Université Paris Sorbonne, Anne Douaire présente le tragique comme une tonalité majeure de la littérature antillaise. Elle étudie son expression dans les champs littéraires martiniquais et guadeloupéen. Selon Anne Douaire, la tragédie antillaise se joue sur la scène de l'Histoire et de la mémoire empêchée ; béance de l'Histoire, mémoire occultée et impossible construction de mythes populaires :

Nous nous trouvons donc avec la société antillaise et sa littérature au-delà de l'Algérie de Jean-Pierre Millecam, auteur algérien contemporain pour qui le tragique issu des anciennes colonies et des peuples opprimés quels qu'ils soient est un tragique purement historique : « Vous trouvez [le destin] [...] partout dans le monde où l'homme gémit sous la botte du tyran, hier du colonisateur, aujourd'hui de l'impérialiste. Bref, ce qui a remplacé les dieux de l'Olympe, c'est l'histoire : c'est là que l'homme saigne. » Si l'histoire a certes une part importante dans le développement de la qualité tragique des textes antillais, elle n'est pas seule en cause. « L'homme [antillais] saigne » depuis longtemps surtout de ce que son histoire est « raturée » (Glissant), il saigne de lui-même. Se sentant englué dans une absence de mémoire et de projet (...). [...] La tonalité grave des textes antillais provient donc du manque de la béance née du désarroi identitaire de l'ancien esclave [...].⁶

⁶ Anne Douaire, *Contrechamps tragiques, Contribution Antillaise à la théorie littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 10-11.

Cette tonalité tragique essentiellement historique imprègne les thématiques aussi bien que l'esthétique des productions littéraires antillaises. Sa démarche, empreinte de structuralisme, met en lumière les formes minimales du tragique, s'attachant essentiellement à la structure, aux arcanes signifiants du tragique dans chaque œuvre. Pour décrire sa modalité d'examen du corpus, Anne Douaire emprunte à Jan Kott la terminologie de « tragème ». Elle cite une définition extraite de l'essai intitulé *Manger les dieux*⁷ :

L'objet de la recherche est donc non de réduire le tragique à une définition ultime mais de mettre au jour un ou plusieurs « tragème(s) », selon la terminologie de Kott : « Pendant longtemps, j'ai pensé pouvoir découvrir la plus petite unité structurale de l'opposition tragique : le *tragème*, comme le *myhtème* de Lévi-Strauss, modelé sur le phonème et le morphème linguistiques. »⁸

Problématique essentielle de l'écriture caraïbe, le tragique fait forme et sens, émotion esthétique de l'auteur au lecteur dans un renouvellement complet de l'expression. L'intérêt de cette étude critique réside bien en ce qu'elle postule, à partir d'un corpus peu considéré, une inflexion nouvelle du registre tragique à travers la littérature antillaise. Le tragique antillais porterait donc une harmonique différente du chant tragique européen et largement modulée par le contexte anthropologique du passé d'esclavage et d'un projet politique inabouti. La littérature antillaise joue sa partition tragique à une époque dite de mort de la tragédie. Anne Douaire expose en ces termes l'intérêt du corpus antillais pour l'étude du tragique :

Le changement de corpus traditionnel pour une telle étude a pour principal intérêt de renouveler le regard porté sur le tragique (...). Il ne s'agit donc pas d'affirmer que le terme tragique est inapproprié à la littérature antillaise, mais de pousser le raisonnement jusqu'à avancer l'hypothèse que, puisque d'une part les manifestations que l'on trouve dans cette « nouvelle » littérature ne sont pas équipées par ce terme tel qu'il est ailleurs défini, et que d'autre part on ne peut évacuer purement et simplement l'impression tragique qui parfois s'y fait jour, le corpus antillais est propice à une redéfinition du terme, qui prendrait en compte les « tragèmes » antillais.⁹

Son regard critique, qui investit tous les genres et en particulier le théâtre, apparaît comme une grille d'analyse pertinente pour notre étude du héros tragique antillais. En effet, Anne Douaire développe son propos autour de deux grands axes : la mise en avant

⁷ Jan Kott, *Manger les dieux- Essai sur la tragédie grecque et sur la modernité*, Paris, Payot, collection Essais, 1998.

⁸ Anne Douaire, op. cit., p. 12.

⁹ Idem, *ibid.*, p. 12-13.

des figures héroïques comme trait récurrent de la littérature antillaise et la perte de tous les repères narratifs et référentiels (espace, temps, instance narrative...) comme technique d'écriture. Deux charges analytiques interprétées dans le cadre problématique d'une béance de l'histoire, une non-histoire, en référence au concept d'Edouard Glissant.

Pour notre travail, nous portons notre attention sur « le tragème » central qu'est le héros tragique. L'auteure en énonce une définition. Elle dégage ainsi les traits caractéristiques de la notion :

On s'intéresse d'abord aux caractéristiques du héros tragique antillais qui en font une instance complexe, à la fois héritée des textes fondateurs du tragique et des traits épiques ; il est une figure autour de laquelle se cristallise une communauté et l'échec de celle-ci dans ses tentatives de fondation. L'épique est alors un rappel de l'inscription permanente de la geste héroïque dans une dimension collective. Celle-ci s'infléchit dans les textes antillais : le héros n'y est plus absolument singulier et symbolique mais fondu dans le corps social. Il devient par là véritablement collectif, soumis au même titre que chacun des individus à la lancinance de l'histoire.¹⁰

Chaque société a le héros qu'elle mérite ou plutôt celui qu'elle se projette, qu'elle se forge. Produit d'une histoire, signifiant d'une société aussi bien que d'une esthétique auctoriale, le héros tragique antillais renoue avec le modèle antique. Cette permanence du mythe antique dans la littérature antillaise a été soulignée par maintes études. Anne Douaire porte un éclairage nouveau sur le héros tragique antillais en soulignant les traits qui le lient à l'épique.

Pourtant, précise Anne Douaire, la littérature antillaise francophone, et avec elle la dite « Littérature du Sud », s'approche du tragique par le biais de l'épique. Ceux que l'on peut appeler héros en sont animés. Les textes antillais se nourrissent d'épique, manière de contourner, sans doute les siècles classiques européens pour renouer plus étroitement avec un tragique originel.¹¹

Dans la littérature antillaise, le héros de tragédie est un héros solaire. Sa trajectoire programmatique exulte du flamboiement de l'idéal, de l'absolu inatteignable avant de s'abimer dans les passions tortueuses du pouvoir. Figure de proue d'une geste révolutionnaire, il porte haut les revendications de liberté de tout un peuple en révolte. Il remet en cause un ordre ancien pour faire advenir un monde nouveau. Cependant,

¹⁰ Idem, *ibid.*, p.14.

¹¹ Idem, *ibid.*, p.20.

l'échec dans sa dimension tragique est bien présent puisque la pompe dramaturgique s'achève sur la mort propitiatoire du héros, laissant inachevé ou compromis le projet de fondation d'une communauté nationale. En effet, le personnel héroïque des trois tragédies à l'étude - textes entrant par ailleurs dans le corpus d'Anne Douaire - répond bien à ce schéma archétypal. Anne Douaire expose comme suit la double intonation du héros antillais :

La dimension politique et sociale des héros garantit une certaine plasticité tragique (...). Cependant, ce choix des auteurs caribéens (...), est, davantage qu'une filiation explicite avec le tragique occidental, un retour aux veines épiques des littératures nationales. Dessalines, Toussaint, Christophe, plus qu'Œdipe, sont proches de Chaka, de Sunjata. Leur parcours atteint certes une dimension symbolique existentielle pour certains, mais il a un impact plus national qu'universel, et s'inscrit dans la geste constitutive du pays, ce qui est un trait définitoire de l'épopée.¹²

Ainsi, à la suite des postulats de ce parcours critique, le héros tragique antillais peut être décrit selon les caractéristiques suivantes :

- un personnage historique
- un héros dont la dimension tragique et mythique est remplie par le biais de l'épique
- ainsi fonde-t-il pleinement sa dimension collective
- victime propitiatoire, il symbolise l'échec de fondation de toute une communauté

Le théâtre plus qu'un autre genre est propice à accueillir cette mise en fiction du héros tragique. Dans les années 1960-1980, le genre théâtral connut un développement particulièrement marquant. Correspondance des contextes politiques, volonté de réappropriation mémorielle, la tragédie historique prenant pour prétexte les révoltes anti-esclavagistes apparaît comme un motif récurrent des scènes antillaises. *Monsieur Toussaint*, *La tragédie du roi Christophe* ainsi que *Dessalines* en sont d'éloquents manifestations.

¹² Idem, *ibid.*, p. 25-26.

II. Le théâtre comme nécessité

A. Un théâtre engagé ?

Anne Douaire et Stéphanie Bérard soulignent l'influence du contexte politique sur l'écriture théâtrale antillaise : la non accession à l'indépendance, le statut politique d'un entre-deux qu'est la départementalisation, l'échec d'une révolution menant à l'indépendance pleine et entière d'avec la France se transmutent en tragique de théâtre, l'échec expié par la catharsis tragique, les rêves de gloires révolutionnaires exaltés par le héros.

Aimé Césaire, Édouard Glissant, Vincent Placolý, trois écrivains phare de la littérature antillaise, trois auteurs polygraphes. Ils ont investi aussi bien la poésie, le roman, l'essai, ou encore la nouvelle s'agissant de Vincent Placolý. Pendant plusieurs années, Édouard Glissant a, quant à lui, mené de front l'écriture poétique et celle de l'essai. Au moment de la rédaction de la première version de sa pièce de théâtre *Monsieur Toussaint*, Glissant écrit le recueil de poèmes intitulé *Le Sang rivé*, suivront peu après deux œuvres marquantes, le roman, *Le Quatrième Siècle* en 1964 puis *L'intention poétique*, un essai paru en 1969.

Quant à l'écriture dramatique, ils s'y investissent dans une période de bouillonnement politique et social aux Antilles aussi bien que sur la scène internationale. En effet, durant la décennie 1960-1980, période de création des trois œuvres à l'étude, les équilibres politiques fondés par le colonialisme ont vacillé en Afrique, tandis qu'aux Antilles se font jour les premières revendications indépendantistes. Décembre 1959 marque encore les esprits tandis que l'affaire de l'OJAM fait trembler les lignes statutaires dans les partis politiques traditionnels.

Aimé Césaire, Édouard Glissant, Vincent Placolý sont engagés à des degrés divers dans l'action politique. Césaire, député et maire de Fort-de-France, a acquis une nouvelle

stature politique après sa rupture en 1956 avec le PCF. Il devient un « leader politique à part entière » comme l'explique Simone Henri-Valmore et Roger Toumson dans *Le Nègre inconsolé*, la biographie qu'ils consacrent à l'intellectuel martiniquais.

Glissant, déjà prix Renaudot en 1958 pour son roman *La Lézarde*, fait partie de ces groupes de jeunes, étudiants pour la plupart, qui ont sillonné les campagnes martiniquaises mettant en scène des pièces de théâtre et travaillant au recueil de données sur les traditions orales antillaises. En 1961, il est membre du Front Antillo-Guyanais pour l'autonomie (FAGA) qu'il fonde avec l'avocat martiniquais Gilbert Gratiant et l'homme politique et écrivain guadeloupéen Albert Béville, de son nom de plume Paul Niger. Il est l'intellectuel qui théorise et met en mots la question nationaliste en Martinique et en Guadeloupe. Dans le contexte de la Guerre d'Algérie, des revendications à visées indépendantistes, jugées trop subversives par le pouvoir gaullien de l'époque, vaudront au FAGA d'être dissout la même année. Édouard Glissant est arrêté et interdit de territoire martiniquais jusqu'en 1965.

Quant à Vincent Placolý, il s'aguerrit au militantisme politique et culturel dès ses années estudiantines à Paris, fréquentant l'Union des Jeunes communistes. Dès son retour en Martinique, dans les années 1970-1971, il fonde le Groupe Révolution Socialiste, qui compte dans ses rangs, l'historien Gilbert Pago, le syndicaliste Philippe Pierre-Charles, le politicien Édouard de Lépine. En 1972, la fidélité à ses engagements politiques vaut à Vincent Placolý d'être visé par l'ordonnance d'octobre 1960. Rodolf Etienne, journaliste culturel rappelle ces faits marquants du parcours de l'auteur :

A la suite de la création du GRS, le gouvernement va s'opposer à Vincent Placolý, en particulier sous la menace de l'ordonnance du 15 octobre 1960. Cette ordonnance, faisant suite aux événements de 1959, était une manière de surveiller la liberté d'expression d'une partie de la population. Elle permettait au gouvernement de faire muter d'office en France tout fonctionnaire en service dans les DOM, dont le comportement était de nature, selon lui, à «troubler» l'ordre public. Une forte mobilisation des syndicats d'enseignants va faire plier le gouvernement qui renoncera à muter Vincent Placolý.¹³

C'est une époque qui rêve encore de transformations sociales par l'action politique et la démocratisation des pratiques culturelles. Nombre d'écrivains assignent à

¹³ Rodolf Etienne, Vincent Placolý, Plume martiniquaise en lutte, in *Mediapart*, 24 janvier 2012 <http://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/240112/vincent-placolý-plume-martiniquaise-en-lutte>

leur œuvre une large dimension politique. Roger Toumson dans un article intitulé, *Aimé Césaire dramaturge*, décrit cette tendance liant littérature et engagement comme un trait générationnel. Édouard Glissant et Vincent Placoloy n'échappent pas à cette tendance que le critique souligne chez Césaire :

Homme de lettres et homme politique à la fois, Aimé Césaire est bien de son époque. En assignant à son œuvre littéraire une fonction sociale déterminante, il adopte une démarche comparable en plusieurs points à celle des écrivains de la même génération : Malraux, Sartre, Camus, Aragon, pour ne citer que ceux-là.¹⁴

Le théâtre apparaît à ces trois écrivains comme un engagement par l'art, un moyen de s'adresser à leur peuple depuis la scène. La plume accompagnant l'acte politique, il s'agit de participer à l'émergence d'une conscience collective par la représentation dramatique. La représentation théâtrale permettant, idéalement, de faire peuple face à la scène comme l'audience ne fait qu'une face au conteur. Daniel-Henri Pageaux, précisant la place de l'écriture dramatique dans l'œuvre de Césaire, parle d'un « souci de didactisme », « un moyen de connaissance pour le public le plus large possible »¹⁵. Toujours dans *Aimé Césaire, le Nègre inconsolé*, Simone Henri-Valmore et Roger Toumson, quant à eux, n'hésitent pas à parler de « pédagogie des opprimés » pour désigner les visées du théâtre césairien.

Le théâtre lui apparaît compte tenu des circonstances de la lutte politique, comme le meilleur moyen d'assurer l'éveil des consciences et la formation idéologique des masses.¹⁶

La justesse de cette expression peut aussi être appliquée aux deux autres auteurs à l'étude. Dans un texte intitulé, *Théâtre, conscience du peuple*, d'abord paru dans le numéro d'avril-juin 1971 de la revue *Acoma*, repris et augmenté dans *Le Discours Antillais*, c'est en tant qu'auteur « engagé dans un processus de libération » qu'il théorise la nécessité d'une expression théâtrale pour la construction d'un devenir peuple. Partant des considérations hégéliennes sur la naissance de la tragédie antique, l'auteur rappelle la fonction politique centrale du théâtre qui doit traduire le destin populaire et être un acte signifiant dans le processus de formation de la conscience d'un

¹⁴ Roger Toumson, *Aimé Césaire dramaturge : le théâtre comme nécessité*, in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1994, N°46. pp. 213-229.

¹⁵ Daniel-Henri Pageaux, *Images et Mythes d'Haïti*, Paris, L'Harmattan, collection Récifs, 1984, p.20-21.

¹⁶ Roger Toumson, Simone Henri-Valmore, *Aimé Césaire, Le nègre inconsolé*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2002, p. 231.

peuple. Mettant à distance le folklore, par la réflexion de la mise en scène, la représentation théâtrale est décrite comme une médiation esthétique corrélée à l'émergence d'une connaissance populaire. Un processus libérateur que l'auteur de *Monsieur Toussaint* appelle de ses vœux dans le contexte antillais.

Le théâtre antillais des années 1960-1980 se fait écho du climat insurrectionnel animant la société martiniquaise. Stéphanie Bérard dans l'étude critique qu'elle consacre aux scènes antillaises, intitulée *Théâtres des Antilles*, décrit en ces termes la contamination politique de la scène dramatique :

ce théâtre reflète en outre l'agitation qui règne à cette époque sur la scène sociale et politique antillaise : les grèves, les manifestations étudiantes et ouvrières se multiplient et mettent en lumière le mécontentement grandissant d'une population (...).¹⁷

B. Un théâtre historique

Autre trait majeur de ce théâtre, son appétence pour la mise en scène historique. Là encore, il s'agit de donner à voir la représentation du passé pour donner à penser le présent. L'intérêt pour la théâtralisation de pans de l'Histoire caribéenne vient comme une entreprise de réparation d'un rapport problématique, répond à cette lancinance de la psyché antillaise. Dans la préface de 1961 de la première version de *Monsieur Toussaint*, Édouard Glissant l'érige en ambition poétique :

Renouer avec son histoire obscurcie ou oblitérée, l'éprouver dans son épaisseur, c'est se vouer encore mieux aux saveurs du présent ; lesquelles dépouillées de cet enracinement dans le temps, ramènent à une veine délectation. C'est là une ambition poétique.¹⁸

Dans une volonté de réappropriation, écrivains et dramaturges s'emparent alors des épisodes insurrectionnels ou mettent à l'avant scène les trajectoires de grandes figures de l'histoire caribéenne. Les trois pièces à l'étude en sont une manifestation éloquente, mais il est aussi possible de citer la fresque historique sur les révolutions anti-esclavagistes de Guadeloupe et d'Haïti, écrite par Maryse Condé en 1989, intitulée *Antan révolisyon ou Elle court elle court la liberté*, ou encore plus récemment, le travail de

¹⁷ Stéphanie, Bérard, *Théâtres des Antilles, Traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, collection Images plurielles, 2009, p. 24.

¹⁸ Édouard, Glissant, *Monsieur Toussaint*, « Préface de la première édition », Paris, Gallimard, 1998, p. 9-10.

Jean-Michel Cusset, intitulé *1802 ou le dernier jour*, et au-delà du cercle francophone, *The Haitian Trilogy* de Derek Walcott dont l'un des mouvements se focalise sur Henri Christophe (1948).

Sur ce point, Stéphanie Bérard explique :

« Le théâtre devient un moyen de relire le passé, de se le réapproprier en jouant une histoire qui, falsifiée et raturée par les historiens officiels soucieux de valoriser la conquête impérialiste, est aujourd'hui réécrite par les dramaturges parfois enclins à la mythification. »¹⁹

Le discours théâtral vise donc à la mise en gloire des héros, à la célébration de l'esprit de lutte et de résistance. Le travail de la fiction libérant l'histoire de ses scories, en présentant avant tout une libre esthétisation, élève l'évènement au rang de mythe et l'acteur de l'histoire au rang de héros. Une médiation fictionnelle qui fédère et promeut l'imaginaire populaire ; en puisant inspiration et personnel dramatique dans l'histoire, les dramaturges antillais permettent une meilleure connaissance de l'histoire nationale et construisent un panthéon de héros emblématiques de l'imaginaire caribéen. Citons de nouveau Stéphanie Bérard qui expose en notes, l'analyse de l'historien guadeloupéen, Léon Danquin, sur ce passage théâtralisé de l'histoire au mythe :

L'historien guadeloupéen montre les dangers que constitue aujourd'hui la réécriture de l'histoire guadeloupéenne par un peuple en quête de son identité et qui cherchent à compenser l'absence de figures légendaires dans la conscience collective antillaise par des « représentations non rationnelles du passé, par lesquelles se traduisent et s'illustrent les traditions les plus sacrées de ce peuple, les valeurs profondes de l'inconscient collectif, les Mythes ». ²⁰

Le mythe est donné pour l'histoire. Si cette veine théâtrale s'efforce de conjuguer engagement et réappropriation mémorielle, c'est qu'une identité autre que l'identité nationale française est exaltée dans ces pièces. Puisque la plasticité du fait théâtral permet aux auteurs de convoquer les ombres glorieuses du passé pour signifier de façon métaphorique une situation présente : les insurrections antiesclavagistes rappelant les volontés d'affranchissement de la départementalisation, vécue comme un mouvement dangereux d'assimilation, soit de perte d'une identité fondamentalement antillaise. Une schizophrénie juridique et politique qui ne musèle pas mais pousse à la résistance par la

¹⁹ Stéphanie, Bérard, *Théâtres des Antilles, Traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, collection Images plurielles, 2009, p. 27.

²⁰ Idem, Ibid., p. 30.

création et féconde les scènes théâtrales. Stéphanie Bérard éclaire comme suit ce lien paradoxal entre histoire et politique dans la création théâtrale antillaise :

L'histoire mouvementée tout comme le statut juridique actuel très singulier de la Guadeloupe et de la Martinique conditionnent dans une certaine mesure l'activité théâtrale des anciennes colonies devenues DOM en 1946. [...] Cette situation de dépendance politique, économique, culturelle génère en effet la créativité des dramaturges et metteurs en scène qui vont chercher à se dissocier de la France en puisant dans un fond culturel spécifiquement caribéen. L'exploitation de cette culture permet au théâtre de trouver les fondements d'une dramaturgie propre et aux dramaturges antillais d'affirmer leur esprit d'indépendance (...).²¹

Anne Douaire désigne cet échec du projet politique d'émancipation, cet entre-deux de la départementalisation, comme le nœud du tragique historique antillais :

Les Antilles connaissent au cours de cette période le passage du statut de colonie à celui de département et se trouvent sur un seuil qu'elles ne parviennent pas à franchir. Enfermées dans l'entre-deux, la Martinique et la Guadeloupe sont à même de considérer attentivement les hypothèses de Camus : le tragique naît des périodes de gestation collective. [...] Il y aurait donc une affinité entre les événements historiques essentiels et le tragique. Les Antilles, dans ce sens, sont prédisposées à héberger cette catégorie.²²

Le théâtre genre hybride entre oralité et écriture apparaît comme une nécessité à ces trois auteurs. Ils affirment une identique volonté de nouer l'action politique à l'agir poétique, volonté de réminiscence d'une histoire et d'une mémoire oblitérées.

²¹ Stéphanie, Bérard, p. 16-17.

²² Anne Douaire, p. 13.

II Partie

Portée esthétique d'une dramaturgie

I. Aimé Césaire et *La Tragédie du roi Christophe*

A. Aimé Césaire et le théâtre

Avec *La Tragédie du roi Christophe*, Aimé Césaire est l'un des précurseurs de cette veine historique du théâtre antillais. Tragédie de la décolonisation, pièce historique, tragédie de la Caraïbe, *La Tragédie du roi Christophe* endosse de nombreux qualificatifs tant les lectures possibles sont multiples et riches. Mais ce que nous retiendrons ce sera avant tout l'hybridité de ce texte, l'audace créatrice de Césaire détournant les codes du théâtre antique, imprimant des inflexions shakespeariennes à un théâtre nègre, faisant entrer la tradition populaire sur la grande scène de la tragédie. Un théâtre du paradoxe que Roger Toumson saisit en ces termes :

(...) un théâtre populaire et savant à la fois, poétique et politique, oscillant entre esthétisme et pragmatisme, idéalisme et matérialisme, où les réminiscences de la tragédie grecque et du drame shakespearien s'adaptent aux ressources du legs culturel négro-africain.²³

C'est que Césaire considère le théâtre comme une esthétique d'art total, susceptible d'intégrer le chant, la danse, le conte, à l'image, dira-t-il, des formes de la tradition orale antillaise.

Ecrite en 1963, *La Tragédie du roi Christophe* appartient à un triptyque dramatique dont les deux autres pans sont *Une saison au Congo* (1967) et *Une Tempête* (1969). Mais pour Aimé Césaire, l'aventure théâtrale est bien antérieure. Elle débute dès 1946 avec *Et les chiens se taisaient*, long poème tragique remanié pour la scène, texte-mangrove, matrice de l'ensemble dramatique dont Césaire dira qu'il « contenait déjà en germes l'inspiration première et totale ». D'où l'unicité par la forme et le fonds du triptyque comme le souligne Roger Toumson dans *Trois Calibans*.

²³ Roger, Toumson, « Aimé Césaire dramaturge : le théâtre comme nécessité », dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, N°46. pp. 213-229. doi : 10.3406/caief.1994.1843 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1994_num_46_1_1843

Le poète achève donc sa mouture créatrice par le flamboiement de la scène et dans ce qu'il a voulu une écriture en prise avec les enjeux du monde négro-africain contemporain. Unité thématique et unité génétique dont Aimé Césaire parle comme d'une analyse en trois temps. Peu avant la représentation d'*Une saison au Congo*, il se confie en ces termes à une journaliste du quotidien, *Le Monde* :

« Je conçois cette œuvre – *Une Tempête* - que je fais actuellement comme un triptyque : *Le roi Christophe* est le volet antillais. *Une saison au Congo* est le volet africain et le troisième devrait être, normalement celui des nègres américains dont l'éveil est l'évènement de ce semi-siècle. » p. 237

Et le dramaturge martiniquais de placer le roi Henri Christophe dans son panthéon des figures héroïques de la décolonisation aux côtés de Toussaint Louverture, de Patrice Lumumba ou encore Malcolm X.

Et de fait, leader politique, intellectuel de la scène postcoloniale, Aimé Césaire pense l'histoire de ces peuples émergeant de la nuit coloniale, cela grâce à son souffle de tribun mais aussi à travers la fiction poétique et théâtrale.

Poésie et historiographie forment désormais un couple dont les termes sont indissociables, affirme Roger Toumson.²⁴

Griot moderne, il est celui qui travaille la matière mémorielle pour relier le peuple à son histoire. C'est à cette tâche de recreation historique, mais encore mythique, qu'il se livre avec *La Tragédie du roi Christophe*. Là, Haïti et sa révolution anti-esclavagiste servent de cadre conceptuel à une « saisie phénoménologique de la politique » selon l'expression de Régis Antoine dans son article intitulé *Une tragédie de la Caraïbe*. Césaire saisit un moment historique faisant sens pour les peuples accédant à l'indépendance. En effet, *La tragédie du roi Christophe* débute après la mort de Dessalines, le temps des batailles flamboyantes est achevé, les anciens esclaves sont devenus les nouveaux maîtres de l'île. Ils ont en main leur propre destin. Dès lors, que faire de la liberté politique conquise de haute lutte. Comment transformer cette liberté collective en liberté individuelle ? Comment faire peuple ? Ce moment historique de l'Haïti post esclavagiste est diffracté, actualisé pour faire écho aux défis politiques

²⁴ Roger Toumson, Simone Henry-Valmore, *Aimé Césaire, Le nègre inconsolé*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2002, p.229.

criants des indépendances africaines. Citons de nouveau Régis Antoine dans le même article qui parle à ce propos d'un « moment d'histoire des mentalités » :

La Tragédie du roi Christophe reconstitue avec vraisemblance ce qui peut passer pour la psyché collective d'un peuple tout droit issu de l'esclavage et de la colonisation²⁵

La portée signifiante de ce texte transcende les frontières haïtiennes, mais nous ne pouvons manquer de fixer notre attention sur la relation que Césaire entretient avec Haïti. Pour Aimé Césaire, Haïti est une révélation, une rencontre heureuse qu'il chante depuis le *Cahier d'un retour au pays natal*- bien que son voyage en Haïti soit postérieur à la rédaction d'une première version du *Cahier*. Lilian Pestre de Almeida dans son ouvrage, *Aimé Césaire une saison en Haïti*, rappelle au-delà des deux citations explicites, l'imprégnation d'Haïti dans tout le *Cahier*. Dans la géographie poétique de cette œuvre primordiale, Haïti est une terre sœur, en consanguinité avec la Martinique et maillon de la fraternité caribéenne. Elle est l'île de l'avènement de la conscience historique nègre, l'île où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité. Comme le rappelle Christiane Chaulet Achour dans son article intitulé, « Aimé Césaire et Haïti, une fascination » :

Haïti se singularise puisqu'elle fut la première à imposer au monde son humanité²⁶

B. Une œuvre toute imprégnée d'Haïti

Et surtout, le poète s'empare de la figure de Toussaint. Dans le silence et la « mort blanche » de sa cellule du Jura. Les forces évocatrices de la poésie tissant la trame du mythe :

Ce qui est à moi aussi : une petite cellule dans le Jura
une petite cellule, la neige la double de barreaux blancs
la neige est un geôlier blanc qui monte la garde devant une prison
Ce qui est à moi

²⁵ Régis Antoine, « Une tragédie de la Caraïbe », in *Europe*, août-septembre 1998, n° 832-833, p 110.

²⁶ Christiane Chaulet Achour, « Aimé Césaire et Haïti- 1944 », in *dEmambrE, revue haïtienne de littérature, de critique et de théorie sociale*, n°3, juin 2013 consacré à Aimé Césaire- Dion. Jean-Euphèle Milcé et Lyonel Trouillot

c'est un homme seul emprisonné de blanc
c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche
(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)²⁷

Césaire préparait-il sa plongée aux sources de l'histoire et de la culture haïtienne ? Il appelait la rencontre de ses vœux. Et de fait, de mai à décembre 1944, sur l'invitation du docteur Pierre Mabilie, le couple Césaire, Suzanne et Aimé, séjourne en Haïti. On sait l'accueil enthousiaste qu'il reçut de la part des jeunes intellectuels haïtiens au rang desquels René Depestre. On sait l'ébullition, la prise de conscience que soutint la série de conférences qu'il donna au Rex Théâtre. Ce voyage scella le long compagnonnage, liaison de féconde germination, entre Césaire et Haïti. La première œuvre qu'il consacre à Haïti et à son histoire, Aimé Césaire l'écrit en 1960, *Toussaint Louverture, la Révolution française et le problème colonial*. Voici à nouveau, la figure de Toussaint, cette fois saisie sur la grande scène politique de la révolution de Saint-Domingue. Christiane Chaulet Achour expose l'axe novateur à partir duquel Césaire lit et ordonne le foisonnement des événements révolutionnaires qui menèrent à la création de la nation haïtienne. De « la fronde des grands blancs » à « la révolution nègre », il saisit le rôle politique de chaque groupe socio-ethnique dans le mouvement révolutionnaire et l'émergence de Toussaint Louverture, en tant que « premier grand leader anti-colonialiste que l'histoire ait connu »²⁸ :

Contrairement aux historiens français qui font l'impasse sur les colonies, Césaire prend des éléments de part et d'autre des groupes en présence pour rendre intelligible l'émergence de cette première révolution nègre en Haïti.

La fascination de Césaire pour Toussaint Louverture est réelle et perceptible dans le propos de cet essai historique. Le poète se faisant historien éclaire le mythe par le fait historique :

Il nourrit le mythe offert pour lui donner consistance et justification dans l'Histoire, interprète Christiane Chaulet Achour²⁹.

²⁷ Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal, Paris, Présence africaine, 1983, p.25.

²⁸ Aimé Césaire, *Toussaint Louverture, la Révolution française et le problème colonial*, Paris, Présence Africaine, 1981, p. 205.

²⁹ Christiane Chaulet Achour, « Aimé Césaire et Haïti- 1944 », in *dEmambrE, revue haïtienne de littérature, de critique et de théorie sociale*, n°3, juin 2013 consacré à Aimé Césaire- Dion. Jean-Euphèle Milcé et Lyonel Trouillot

L'écriture historique de Césaire est dramatisée, les titres de chapitres, par exemple, le démontrent assez bien : emphase, jeu de mots. Antoine Court dans un article intitulé, « Lamartine et Césaire, deux regards sur Toussaint Louverture », relève le lyrisme affleurant sous la plume du Césaire essayiste :

Le Toussaint Louverture de Césaire est une histoire et une méditation sur l'histoire [...]. Pourtant, dans cette œuvre à la documentation solide, à la logique rigoureuse, [...] on ne peut pas ne pas sentir, et apprécier, une ferveur de lyrisme contenu, éclatant dans plus d'un paragraphe (...).³⁰

Son projet est bien de faire percevoir et comprendre, la grandeur historique de Toussaint Louverture. En effet, pour Aimé Césaire, Toussaint Louverture n'est pas un simple Spartacus nègre mais le visionnaire, fondateur d'une nation.

C'est que, pour Toussaint, il ne s'agissait pas seulement de mettre un pays à couvert des courses de l'ennemi, mais, mieux, d'éduquer un peuple et de forger, dans le creuset de la lutte, une nation.³¹

Toussaint est celui qui, par son esprit de planification, d'une révolte d'esclaves fait une révolution nationale, par sa finesse tactique d'un élargissement de quelques chefs noirs conquiert la liberté générale.

Cette part où l'histoire se fait émotion, dramatisation, pourrait-elle avoir inspirée, influencée, l'écriture de fiction historique ; mettant de nouveau en relief le potentiel fictionnel de la Révolution de Saint-Domingue et de ses chefs noirs, héros en révolte. La filiation est sensible entre les deux figures d'un même héroïsme césairien, entre un Toussaint historique et un Christophe de tragédie ; ou encore entre le *Monsieur Toussaint* de Glissant et celui de Césaire. Glissant ne cite-t-il pas longuement ce qu'il doit, de sa vision historique de Toussaint, à l'œuvre des précurseurs de C.L.R James à Victor Schœlcher mais aussi Aimé Césaire. La thèse de James et de Césaire sur le destin tragique de Toussaint imprègne la pièce de Glissant. Ainsi Édouard Glissant donne-t-il à lire dans la préface à la première édition :

Aimé Césaire (dans son Toussaint-Louverture) consent à la thèse de James et la complète : supputant que Toussaint, en effet conscient

³⁰ Antoine Court, « Lamartine et Césaire, deux regards sur Toussaint Louverture », in *Aimé Césaire : du Singulier à l'Universel*, Tubingen, Gunter Narr, 1997, p. 272.

³¹ Aimé Césaire, *Toussaint Louverture, la Révolution française et le problème colonial*, Paris, Présence Africaine, 1981, p. 228.

*d'être dépassé par la situation, incapable de faire le saut radical de l'indépendance, [...] et, aussi, incliné à une conception tragique de son destin révolutionnaire, délibérément ou non se sacrifie à la cause commune et trouve dans un tel sacrifice l'achèvement politique de son action. Ces vues d'ensemble me furent profitables.*³²

Édouard Glissant montre un personnage pour lequel la mort est un choix, une dernière parcelle de résistance face à Napoléon. Par contre, l'influence du Toussaint Louverture de Césaire semble moins évidente quand on considère le Dessalines de Vincent Placolý. Vincent Placolý était un intellectuel à l'affût de la vie des idées de son époque. Et au cours de sa carrière, il n'a pas manqué de se positionner, de critiquer l'action culturelle de l'homme fort de la politique martiniquaise, Aimé Césaire. On peut imaginer que la réflexion menée par Césaire dans son *Toussaint Louverture*, sur les fins et moyens d'une action révolutionnaire, l'a fortement interpellé lors de l'élaboration de sa tragédie dessalinienne. Dans « Un portrait de Jean-Jacques DESSALINES »³³, communication prononcée en 1991 à la Havane, il tente de cerner les racines historiques et culturelles de la volonté d'indépendance qui anima les révoltes noires du continent américain. Ces situations sont les germes de la vision tragique de son personnage de Dessalines. Mais si l'œuvre de Césaire ne manque pas de nourrir sa réflexion, c'est la figure de Caliban qu'il invoque dans sa posture de renversement de l'ordre dominant.

En tout état de cause, dans sa biographie historique de Toussaint Louverture, Aimé Césaire fait ressortir des traits moraux et des situations qui serviront d'archétypes, d'éléments fondamentaux à une théâtralisation du héros tragique antillais. Ainsi, pouvons-nous souligner les traits suivants :

- l'isolement du chef qui dans l'exercice du pouvoir perd le lien avec les masses révolutionnaires
- l'usage de la violence politique à des fins révolutionnaires
- l'exigence de dépassement
- un stratège de premier ordre
- la bravoure militaire
- le sens d'un destin historique
- l'esprit d'analyse et de planification.

³² Édouard Glissant, *Monsieur Toussaint, version scénique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 9.

³³ Vincent Placolý, « Portrait de Jean-Jacques Dessalines », dans *Tranchées n°749, hors-série spécial Vincent Placolý*, Fort-de-France, janvier 1993, p. 29-34.

Ajoutons cette description des qualités morales de Toussaint Louverture faite par Aimé Césaire. Il dessine là ce qui deviendra le portrait type du héros tragique antillais, la naissance d'un mythe héroïque :

En même temps la grandeur des événements achevait de le construire et de faire de lui Toussaint Louverture :

L'activité inlassable, la fermeté, l'esprit de décision, le tact, le coup d'œil, la science des hommes, le sens de l'ensemble, la diligence du détail, tout cela montait spontanément d'un fond, semblait-il, inépuisable, s'épanouissant au gré de l'entreprise.³⁴

Toussaint Louverture sous ses traits historiques apparaît comme un grand frère de Christophe, du *Monsieur Toussaint* de Glissant et du *Dessalines* de Placolý. Mais un personnage de théâtre n'est pas une simple composition de traits moraux. Il est un faisceau de signes, de discours, qui participe d'une esthétique plus vaste, celle du texte de théâtre et d'une potentielle représentation. De quelle dramaturgie participe le Christophe d'Aimé Césaire ? Dès le seuil du texte, une esthétique générique est revendiquée, celle de la tragédie. Quelle forme prend-t-elle sous la plume d'Aimé Césaire ? Comment s'exprime le tragique césairien ?

C. Présentation de *La Tragédie du roi Christophe*

Foisonnant de références esthétiques et culturelles, dans *La tragédie du roi Christophe*, le projet poétique de Césaire est difficile à circonscrire. Pour présenter *La tragédie*, les critiques se sont attelés à dégager les différentes sources ou traditions dramaturgiques sous-jacentes à ses formes. Les uns rappelant que la présence du grotesque, la collusion entre le registre bas du farcesque et le registre haut de la tragédie, très présent au premier acte, ou symbolisée par la présence en contre-point du peuple, l'intervention du surnaturel à travers l'apparition du spectre de Corneille Brelle, ou encore le couple antithétique formé par Christophe et son bouffon, Hugonin, tout cela rapprochent le texte de Césaire de la tragédie shakespearienne et notamment du *roi Lear*. D'autres s'efforcent de montrer les points de concordance avec la tragédie

³⁴ Aimé Césaire, *Toussaint Louverture, la Révolution française et le problème colonial*, Paris, Présence Africaine, 1981, p. 231.

grecque antique. Citons en exemple Alain Moreau pour qui « il faut en revenir aux Grecs » :

Influences ? Analogies ? Il est clair en tout cas que la Tragédie du roi Christophe présente beaucoup de ressemblances avec la tragédie antique, poursuit-il.³⁵

Et l'auteur d'énumérer les éléments suivants à l'appui de son hypothèse : sa structure (utilisation du prologue et des alternances entre des intermèdes et des actes), l'issue de la fable soutenant la mort du héros est connue d'avance par le choix d'un sujet historique, l'unité d'action (focalisation sur un personnage dont on suit l'ascension, le règne de puissance, la chute et la mort), le traitement du temps (des distorsions temporelles permettent de rappeler le passé pour éclairer le présent) mais aussi l'utilisation de métaphores antiques comme « le radayeur descendant l'Artibonite sur un tronc d'arbre représente le roi Christophe guidant son peuple sur le fleuve tumultueux de l'Histoire ».

Autant de regards critiques qui ont pour intérêt de souligner la liberté absolue que s'octroie le dramaturge martiniquais dans l'espace théâtral en particulier dans les limites plus ou moins codifiées de la tragédie. Palimpsestes parfaits, ces influences sont fondues dans le contexte antillais. *La Tragédie du roi Christophe* apparaît comme un texte entre l'ici et l'ailleurs, entre la terre haïtienne et le présent politique des mondes noirs des années 1960, entre la « gagaire » historique et culturelle caribéenne et les références esthétiques de la République mondiale des Lettres. Aimé Césaire a su ancrer la tragédie dans un habitus créole : dès le prologue, la métaphore ironique du combat de coqs, l'utilisation des chants et de la mythologie vaudou, les scènes populaires de marché et de navigation traditionnelle, les jeux de mots oscillant entre langue créole et français. *La Tragédie du roi Christophe* apparaît dès lors comme une tragédie nègre et oserons-nous, une tragédie créole. Rappelons l'appréciation de Liliane Pestre de Almeida sur les différentes représentations de la pièce auxquelles elle avait pu assister. Celle que l'universitaire brésilienne estimait la plus juste et la plus proche du texte de Césaire mettait en relief l'ancrage de la dramaturgie césairienne dans l'imaginaire créole.

³⁵ Alain Moreau, « La démesure d'un héros grec, le roi Christophe », dans *Aimé Césaire du Singulier à l'Universel*, Actes du Colloque International de Fort-de-France, 28-30 juin 1993, Gunter Narr, p.

La force de l'écriture d'Aimé Césaire réside bien en cela qu'aucun des marqueurs ethnoculturels ne relèvent de la simple couleur locale mais trouvent une signification forte dans l'économie du texte, comme le signale Daniel-Henri Pageaux :

L'insertion de chants relèverait-elle de quelque intention folkloriste, coloriste ? Bien évidemment non. Dès le début, la gagaire est une arène, mais une arène politique. Il en va de même pour le chant des radayeurs (pp. 66-67). Dans cet intermède, ce n'est pas la chanson qui importe, mais l'effet de sens introduit par l'ajout révélateur du mot « pays » [...].³⁶

Dans *La Tragédie*, Aimé Césaire semble déployer une esthétique de l'hybridité. En dramaturge et poète précurseur, il subvertit la forme tragique grâce à l'expression flamboyante d'une culture, d'une langue, d'une pensée minorées par le jugement esthétique occidental. Tous ces éléments relevant de l'hybridation culturelle, nous invite à penser « la stratégie poétique » de Césaire à l'aune du concept d' « hybridation » développé par le chercheur indien Homi Bhabha :

L'hybridation, selon Bhabha, est le nom du processus du retour des connaissances refoulées par la représentation coloniale. Bhabha souligne le fait que ce n'est pas seulement le *contenu* des connaissances qui ressurgit mais aussi leurs stratégies narratives. Ces connaissances s'insèrent dans le discours dominant, en perturbant le fondement autoritaire du dernier.³⁷

L'exemple le plus marquant de cette hybridation culturelle trouve son illustration à la scène deux de l'acte trois où se déroule une confrontation entre deux discours liturgiques, Christophe opposant le mystère vaudou au mystère latin professé par l'archevêque espagnol Juan de Dios Gonzales :

JUAN DE DIOS GONZALES, officiant,

Sancta Maria, ora pro nobis / Sancta Dei genitrix, ora pro nobis / Mater Christi / Mater Divinae gratiae

CHRISTOPHE

*Herzulie Freda Dahomey / ora pro nobis (...) Saint Toussaint mort pour nos péchés/ parce nobis/ Saint Dessalines mort au Pont Rouge/ tel un dieu pris au piège (...) quand il défia de son tonnerre la fraude aux/ cinq mille bras/ misere/ misere nobis.*³⁸

³⁶ Daniel-Henri Pageaux, *Images et mythes d'Haïti*, Paris, L'Harmattan, collection Récifs, 1984, p.48-49.

³⁷ Heidi Bojsen, « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », in *Revue de Littérature Comparée*, Avril-Juin 2002, n°302, p. 236.

³⁸ Aimé Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963, p. 125-157

Dans un mouvement syncrétique aux accents de subversion, la spiritualité du dominé investie l'église catholique, lieu symbolique de la domination. « Revêtu du manteau de la tragédie », Christophe psalmodie un langage d'initié qui finalement prend lieu et place du rite chrétien. Analysant ce que la littérature des Amériques porte comme discours et volonté contestataires de l'ordre rationnel colonial, Vincent Placol, dans « Un portrait de Jean-Jacques Dessalines », désigne la langue théâtrale de Césaire dans *Une Tempête* comme un acte libérateur de la parole refoulée, ce jugement semble aussi adéquat en ce qui concerne *La Tragédie du roi Christophe* :

[...] le personnage, engagé sur le chemin sans retour de la récupération totale de sa force psychique et du commerce mystérieux du langage emprisonné en lui, trouvera deux recours, deux voies que l'histoire le contraint d'emprunter : le lieu caché de la forêt et les zones interdites de la possession.³⁹

Dans le projet poétique de Césaire, l'hybridation n'est pas uniquement culturelle, elle est aussi générique. En effet, deux tonalités majeures, l'épique et le tragique, se côtoient dans l'œuvre. Mais est-ce du fait de sa plasticité que ce genre théâtral peu rigide se laisse travailler par l'épique dans *La Tragédie du roi Christophe* ? Quelle relation se noue de l'épique au tragique dans cette œuvre de Césaire ? Et ne pouvons-nous pas avancer l'hypothèse d'une fable et d'une matière épique rompues par l'ombre du tragique ? Daniel-Henri Pageaux ne parle-t-il d'une tonalité hybride.

En introduction de son étude du tragique antillais, Anne Douaire met en exergue la difficulté à circonscrire, la tonalité tragique, « à la fois si précis(e) - dans sa réception – et si flou(e) – dans ses nombreuses définitions ». A la suite d'autres critiques, elle opte pour une définition implicite du tragique :

Brenda J. Powell propose elle aussi de se fier d'abord à l'intuition comme mode de perception du tragique, premier pas vers une tentative de compréhension des mécanismes de production de cette émotion « métaphysique ».⁴⁰

Faisant le bilan des problématiques critiques liées à une définition du tragique et de la tragédie, Muriel Lazzarini-Dossin dresse le constat d'une impossible définition de ces deux termes littéraires :

³⁹ Vincent Placol, « Un portrait de Jean-Jacques Dessalines », in *Tranchées*, janvier 1993, n° hors série, p. 32.

⁴⁰ Anne Douaire, *Contrechamps tragiques, Contribution Antillaise à la théorie du littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 12.

[...] le tragique pas plus que la tragédie, d'ailleurs, ne semble pouvoir se laisser fixer dans une description conceptuelle. Il n'existe pas davantage de consensus implicite susceptible de réunir la communauté scientifique sur les contours exacts de l'objet dont on parle et toutes les tentatives d'explication paraissent vouer à l'échec. Plus qu'à une défaite théorique, c'est à une véritable impasse épistémologique que se heurte le lecteur, spécialiste ou non, intrigué par l'énigme du tragique.⁴¹

Forme relative, la tragédie est figure de son époque et des ses interrogations. Muriel Lazzarini-Dossin évoque ainsi cette relativité historique du genre tragique :

Sans doute est-il possible de définir le genre tragique tel qu'il s'incarne à une époque donnée, mais il paraît illusoire d'en donner une définition générale, valable pour toutes les époques, qui renvoie à quelque chose de l'ordre de l'essence. (...) La tragédie, dont la présence accompagne notre culture depuis vingt-cinq siècles, ne se laisserait pas définir.⁴²

Ainsi, genre souple dans ses formes et son expression, la tragédie semble être le genre dramatique tout indiqué pour accueillir l'hybridité, la subversion dissonante que Césaire s'est efforcé de lui imprimer dans *La Tragédie du roi Christophe*. Elle se prêtait aussi à l'éclairage du présent - celui déjà évoqué des indépendances africaines et du contexte international et local de contestation des dogmes politiques occidentaux - par le prisme de ce mythe historique qu'est le roi Christophe, premier monarque noir des Amériques. Dans sa tentative d'éclairer une définition de la tragédie et du tragique, Murielle Lazzarini-Dossin énumère les motifs communément accordés au genre :

Cherchant à sortir de l'impasse, les critiques ont tenté de cerner la notion en identifiant un ou plusieurs motifs qui lui seraient indispensables : statut illustre des personnages, mort du héros, caractéristiques formelle comme l'élégance de la langue, les trois unités ou le fait que le conflit débouche ou non sur une issue ; sont évoqués également des concepts abstraits tels que la transcendance, la faute, le destin, la fatalité, la liberté ou la catharsis. Mais pas plus dans cette voix que dans la précédente un consensus ne semble se dégager.⁴³

⁴¹ Muriel Lazzarini-Dossin, *L'impasse du tragique, Pirandello, Valle-Inclán et le « Nouveau théâtre »*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires de Saint-Louis, 2002, p. 28.

⁴² Muriel Lazzarini-Dossin, op. cit., p. 27

⁴³ Muriel Lazzarini-Dossin, op. cit., p. 14.

Comme exposer plus haut, nous postulons que le tragique césairien déployé dans *La Tragédie du roi Christophe*, s'hybride, s'enrichit de la tonalité épique. Nous parlons d'hybridation dans la mesure où, selon la définition d'Aristote dans la *Poétique*, ces deux registres s'excluent l'un l'autre. L'épique relevant essentiellement du récit, le tragique de la monstration de la représentation scénique. Cependant, comme le tragique, l'épique, dans son évolution historique, est une teinte qui a su transcender les frontières génériques, puisqu'il est possible de parler de roman épique ou de théâtre épique. Aimé Césaire écrit *La Tragédie* à l'époque où les idéologies vacillent, les indépendances ne portent pas la régénération tant espérée des peuples africains, le totalitarisme communiste a fait taire l'espoir des lendemains et la Martinique semble dans une impasse de sa relation avec la France. Le « prophétisme historique » qui forme la pensée de l'auteur ne pouvait exalter un épique triomphant mais bien irisé de tragique. Anne Douaire parle du « décentrement » du tragique et de l'épique dans la littérature antillaise :

Le seul recours est de passer outre, et de traiter l'épique comme un genre dans une époque postmoderne, donc comme un réservoir de pensées, d'outils littéraires et de repères disposés à être utilisés et décentrés, reconnus et biaisés.⁴⁴

Pour emprunter à notre directeur d'études, André Claverie, une formule fort éclairante ayant émergé lors de la conception de ce travail : dans *La tragédie du roi Christophe*, « l'optique tragique est appliquée à une matière qui ressortit globalement de l'épopée ». En effet, le destin tragique de Christophe, peut aussi être éclairé du jour de l'épique. La fable et le propos de la pièce peuvent être exposés comme une tragédie de la fondation : un général conquiert un territoire ; se proclamant roi, il engage toutes les forces de sa volonté pour que ce bout d'île devienne un peuple, une nation portant voix au concert du monde. Eclair d'orgueil, cette volonté fondatrice est proclamée à la fin de la scène 1 de l'acte I. Tout au long de l'action dramatique, elle sera le leitmotiv de Christophe mais aussi au final, le nœud insoluble de son échec tragique :

[...] 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 ;

⁴⁴ Anne Douaire, op. cit., p. 33.

pourquoi ne pas le dire, quelque chose qui, au besoin par la force, l'oblige à naître à lui-même [...]. (*La Tragédie du roi Christophe*, Acte I scène 1 p. 23)

Le champ lexical renvoie pleinement à l'idée de genèse, de naissance notamment grâce aux verbes, « boutonne, s'épanouisse, naître » qui poétisent un discours fondateur, une vocation nationale. L'effort de Christophe est comparable à celui d'une parturiente. C'est un effort de mise au monde, l'épopée de la naissance d'un peuple. Par ailleurs, dès le prologue, le personnage du « présentateur commentateur » semble inviter le spectateur à écouter un conte des temps jadis. Baillons-lui la parole :

Dans l'île d'Haïti, *jadis* colonie française sous le nom de Saint-Domingue, *il y avait* au début du XIX^{ème} siècle, un général noir. Il s'appelait Christophe. (*La Tragédie du roi Christophe*, prologue, p. 14)

La tonalité dominante du récit du présentateur commentateur est bien l'ironie comique. Cependant, l'action dramatique, qu'il a la charge d'introduire, prend des allures de conte historique, un conte du temps des origines. Il désigne, quoique sur le ton de la moquerie, Christophe du titre de « Père fondateur ». Mais la mixtion de l'épique et du tragique intervient dès lors que l'échec attend ce roi de bonne volonté au bout du chemin. Le glorieux motif épique de la fondation est assombri par un épilogue tragique. L'épopée se clôt dans le sombre constat d'une lutte avortée dont le héros tragique paie seul le solde au prix de son sang. L'échec prend une dimension tragique car il aboutit à la mort attendue du héros. Et il se pare d'une ampleur d'autant plus funeste qu'il est collectif car il concerne le peuple dans son devenir historique. Anne Douaire souligne la portée tragique donnée à un échec collectif :

La dimension politique et sociale des héros garantit une certaine plasticité tragique, dès lors que l'on s'accorde à penser qu'un homme périssant à son seul dommage est plus pathétique que tragique, mais que s'il entraîne avec lui son peuple, l'issue devient, dans le plein sens du terme, fatale.⁴⁵

La tonalité épique s'affirme aussi par les tropes émaillant l'ensemble du texte, en particulier le discours de Christophe. Elles forment, comme de nombreux critiques l'ont

⁴⁵ Anne Douaire, op. cit., p. 25.

souligné, un faisceau d'images obsessionnelles de la verticalité. Ainsi, le personnage de Christophe est associé à trois objets scéniques : son épée, la citadelle et son cercueil. Ces objets apparaissent à des instants clé du parcours tragique du héros. L'épée est toujours brandie dans un mouvement de défi et une volonté de conquête. C'est l'épée guerrière de la fin de la scène de l'acte I. Elle garantit le droit à fonder un peuple contre l'avis du Sénat port-au-princien, elle est symbole largement épique du temps de l'ascension de Christophe. Son efficience est prouvée par la scène 2 puisque Christophe a conquis le Cap et va y établir son royaume :

(Ton terrible, contrastant avec la détente précédente.)

Pour le reste (*il tire son épée et la brandit*), mon épée et mon droit !

(La tragédie du roi Christophe, Acte I, scène 1, p.23)

La citadelle, quant à elle, apparaît – Christophe a une hallucination- à la fin de l'acte I. Dans la volonté hallucinée de Christophe, elle est personnification d'un peuple debout, d'un peuple unit par l'effort du travail. Si l'épée était un symbole pleinement épique, la citadelle lie épique et tragique. Véritable tour de Babel dont la « tête est dans les nuages », elle est œuvre collective. Elle appartient ainsi au registre de l'épique car elle est un emblème guerrier mais aussi puissance démultipliée du peuple qui la bâtit, « le peuple tout entier, hommes, femmes, enfants et vieillards, bâtie pour le peuple tout entier ! » Elle est le monument rassembleur qui fonde non en mémoire du passé d'esclavage mais en rachat du temps de la honte. Elle soude l'unité du peuple. L'énergie motrice de son ascension :

A ce peuple qu'on voulut à genoux, il fallait un monument qui le mît debout. Le voici ! Surgie ! Vigie !

(Halluciné.)

(...) Annulation du négrier ! La formidable chevauchée ! Mes amis, l'âcre sel bu et le vin noir du sable, moi, nous, les culbutés de la grande houle, j'ai vu l'énigmatique étrave, écume, et sang aux naseaux, défoncer la vague de la honte !

Que mon peuple, mon peuple noir,

salue l'odeur de la marée de l'avenir.

(La Tragédie du roi Christophe, Acte I scène 7, p. 63)

Dans son étude comparatiste, intitulée *Images et mythes d'Haïti*, Daniel-Henri Pageaux fait coïncider le surgissement halluciné de la Citadelle au moment d'installation d'une tonalité tragique plus marquée. Consacrant son projet de roi bâtisseur, elle ferme aussi l'espace sur ce qui deviendra sa tragédie :

Cette « révélation » qui coïnciderait avec l'apparition du tragique que nous essayons d'identifier, peut-elle être mieux définie, localisée ? Nous employons à dessein ce terme, dans la mesure où la fin de l'acte I est bien le moment d'émergence de la Tragédie, puisque ce dernier « épisode » est aussi celui du surgissement de la citadelle, matérialisation scénique d'une vision de Christophe (« halluciné » est-il précisé, p. 63). Nous assistons à la traduction, à la mise en scène du dessein de Christophe, roi « bâtisseur ». ⁴⁶

La Citadelle est le grand chantier du règne de Christophe. Elle engendre des « travaux pharaoniques », précise la didascalie introductive de la scène 8, acte II. Pour sa construction, Christophe exigera de plus en plus de main-d'œuvre, un sacrifice, une abnégation de la part de l'ensemble de son peuple. Il justifie par l'absurde le travail des enfants :

Christophe

Pour la Citadelle, il faut faire plus et plus vite. On devrait pouvoir tirer le meilleur parti de toutes les forces du pays, je dis toutes, des femmes comme des enfants.

Vastey

Des enfants ?

Christophe

Oui, des enfants ! Crécoquin ! C'est leur avenir que nous construisons !

(La Tragédie du roi Christophe, Acte II, scène 3, p. 83)

Monument érigé en négation du temps de l'esclavage pourtant les conditions de travail imposées par le roi Christophe rappelle celles du temps honni. Dans un salon du Cap, une discussion s'engage entre Vastey et une dame du royaume sur la légitimité du projet royal :

⁴⁶ Daniel-Henri Pageaux, *Images et Mythes d'Haïti*, Paris, L'Harmattan, collection Récifs, 1984, p. 28

Deuxième dame

En attendant, cela ressemble beaucoup à quelque chose que nous avons bien connu jadis et que pour votre honneur, Monsieur Vastey, vous avez combattu. Jadis.

Vastey

Eh ! L'Histoire n'a parfois qu'une voie. / Et tous l'empruntent !

Première dame

Si bien que celle de la liberté et de l'esclavage se confondraient.

Deuxième dame

Le charmant paradoxe ! En somme, le roi Christophe servirait la liberté par les moyens de la servitude !

(La Tragédie du roi Christophe, Acte II, scène 1, p. 80)

Le peuple se désolidarise de son action et la contestation monte de toutes les couches sociales, des salons bourgeois du Cap au chantier de la Citadelle, des voix s'élèvent. L'utopie fondatrice est devenue prédatrice : du peuple qu'elle semble engloutir, de Christophe qu'elle pousse à la folie. Fulgurance de l'acmé tragique, l'instant de l'hybris éclate à la fin de l'acte II scène 8. Refusant l'interruption des travaux par la pluie, en menace des éléments contraires, Christophe « brandit son épée contre le ciel ». Il défie les saints, opposant ses armes terrestres, la symbolique de ses armes héraldiques et la pointe de son épée, à la puissance céleste. Le geste, précisé par une didascalie, est joint à l'invective :

Garçons, du cœur !/ C'est une bataille comme une autre/ *Agonglo* !/
Toutes les feuilles en dents de scie/ rassemblées autour du cœur/
l'ananas résiste. Ainsi le roi du Dahomey salue/ l'avenir de sa
récade !/ *So yé djé* : la foudre tombe !/ *Agonglo* : résiste l'ananas !...

(Il brandit son épée contre le ciel)

Saint-Pierre, Saint-Pierre, voudrais-tu/ nous faire la guerre.

(La Tragédie du roi Christophe, Acte II, scène 8, p. 106-107)

L'épisode tragique et funeste de la mort de Christophe recèle encore une hybridité tonale entre tragique et épique. Car le roi mort échappe malgré tout à la pesante lourdeur de la mort. Le corps debout, dressé, la transcende. Régis Antoine, dans l'étude qu'il consacre à *La Tragédie du roi Christophe*, parle de « levée du corps et de levée de l'idée Christophe ». La mort n'apparaît pas comme un terme mais un chemin qui permet d'accéder à une stature plus haute, celle de la permanence du mythe, celle de la

floraison mémorielle. En effet, le roi Christophe accède au mythe évitant l'enfouissement dans la décrépitude. Régis Antoine précise :

Echappant à l'ordre de la nature et de ses destructions, le roi
Christophe, devenu loa du lieu, accède à l'ordre culturel.

Le Christophe, héros tragique césairien, est pour toujours un « roi debout » dont la mémoire défie l'abîme, abolit l'oubli :

Car ton chemin avait nom :

Soif-de-la-montagne.

Et te revoilà roi debout, / suspendant sur l'abîme ta propre table
mémoriale.

(*La Tragédie du roi Christophe*, Acte III, scène 9, p. 153.)

L'analyse de Régis Antoine concernant l'épilogue tragique rappelle avec force la dimension finalement épique acquise dans la mort par le héros césairien :

Ainsi, la volonté du roi est appelée à devenir une force chtonienne (souterraine) parente de l'énergie des volcans. Il n'en faudra pas moins pour achever de sceller la *grandeur épique* d'un héros parvenu au terme de son aventure terrestre, au seuil de son épiphanie surréelle.

Trois éléments scéniques, trois symboles rattachés au héros et qui ponctuent les étapes successives de la dramaturgie, de la catharsis du héros. Leur symbolique est mêlée, hybride deux dimensions tonales le tragique et l'épique. Tout d'abord, l'épée. Brandie face à Pétion et au Sénat, elle se dresse conquérante à la charge du pouvoir. Puis la Citadelle, vigie, surgie, hallucinée, à l'horizon de la Tragédie. Elle précipite le personnage dans l'hybris tragique. Enfin, le corps mort campé, debout dans la mort et la transcendant. L'ascension, l'acmé et la mort.

II. Edouard Glissant et *Monsieur Toussaint*

A. Édouard Glissant et le théâtre

Bien que *Monsieur Toussaint* soit l'unique pièce de l'imposante et éclectique œuvre d'Édouard Glissant, l'intérêt de l'auteur pour le théâtre, ne peut être ignoré. Axel Artheron examinant la place du genre dramatique dans l'œuvre de Glissant rappelle :

(...) la première tranche de l'œuvre - des premiers écrits au tournant que représente Poétique de la relation (1990) - et qui témoigne de la grande attention portée par Glissant pour le théâtre. Le théâtre, et aussi le genre tragique figurent en bonne place des préoccupations de l'écrivain qui cherchent les moyens d'accès à l'appréhension et la connaissance du réel martiniquais et antillais.⁴⁷

En effet, au moment de l'écriture de la première version de *Monsieur Toussaint*, soit en 1961, Édouard Glissant est engagé dans l'aventure pédagogique de l'IME (Institut Martinique d'Etudes). Dans cet établissement scolaire qu'il fonde en 1965, Glissant conjugue réflexion sur le rôle social du théâtre et création artistique avec l'équipe pédagogique de l'établissement. Réflexion et compte-rendu de manifestations théâtrales sont publiés dans les numéros d'avril-juin de la revue *Acoma*. Avec ces étudiants, Glissant pratique un théâtre engagé, dont l'objectif revendiqué est de permettre aux spectateurs martiniquais de s'appropriier l'histoire de l'esclavage et de ses résistances. Un théâtre historique qui doit fonder en mémoire, en identité et en communauté. Quelques années plus tard, en 1981, Glissant reprend et étoffe ses réflexions sur la théorie dramatique dans le *Discours Antillais*, sous le titre « Théâtre, conscience du peuple ». Glissant y développe la nécessité d'un théâtre capable d'exprimer destins et imaginaires d'un peuple. Pour Glissant, la pratique théâtrale antillaise est à ses premiers tâtonnements. Dès cette genèse, l'auteur attribue au théâtre le rôle essentiel de favoriser l'émergence d'une cohésion populaire. La plasticité générique du théâtre permet de

⁴⁷ Axel Artheron. « Glissant et le théâtre ou l'aventure ambiguë ». <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10678>.

penser mythe et folklore, de transmettre par la distance de la fiction et de la représentation émotion et savoir. Le théâtre est un catalyseur des aspirations d'un peuple en devenir :

Quand un peuple se constitue, il développe une expression théâtrale qui « double » son histoire (la signifie) et en dresse l'inventaire.

- (a) Le théâtre est l'acte par lequel la conscience collective se voit et par conséquent se dépasse. En son commencement, il n'est pas une nation sans théâtre⁴⁸.

Ou encore

Ce que le théâtre à ses débuts exprime, ce n'est pas la psychologie d'un peuple, c'est son destin commun : par l'investigation des mobiles et le déroulé de son dynamisme. Autrement dit, son rôle dans le monde et non pas tellement les modalités (l'écart, l'à-part) de son être.⁴⁹

Le théâtre est au cœur de la cité, il porte ses aspirations, manifeste ses pulsions et ses idéaux d'avenir. Ce qu'Axel Artheron saisit ainsi :

Édouard Glissant argumente sur la nécessité d'un art théâtral qui s'arrime à l'expression de la conscience collective d'un peuple. [...] Glissant met en place les présupposés à partir desquels découlera sa conception du fait théâtral. L'examen de ces lignes permet de mettre en exergue le lien fondamental entre la naissance d'un peuple et les prolégomènes de son expression théâtrale. Le parallèle avec Nietzsche permet ici de comprendre les enjeux que recouvre l'expression théâtrale pour une communauté. Le théâtre renvoie chez l'auteur à ce "milieu effervescent" identifié par Durkheim où la communauté tend par le lieu théâtral à réaliser son existence collective en jouant le drame de sa cohésion.⁵⁰

Avec *Monsieur Toussaint*, dont la première version paraît en 1961, Glissant poursuit les mêmes finalités, fonder un peuple en imaginaire. La deuxième version de *Monsieur Toussaint* paraît en 1978, « version scénique ». Glissant explique le besoin de remanier ce texte par les avancées des pratiques du théâtre antillais. Si la première version se voulait « œuvre de "récapitulation" qui en outre n'était pas taillée pour l'économie de la représentation théâtrale, mais proposait de totaliser un donné historique », la deuxième version fait place à la vivacité des chants et d'une certaine

⁴⁸ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 685.

⁴⁹ Idem, *ibid.*, p. 688.

⁵⁰ Idem, *ibid.*

écriture créole. Cette dernière version est preuve que Glissant souhaite, à travers la représentation possible de la pièce, illustrer ses propos théoriques sur le théâtre.

En effet, la toile de fond de la pièce n'est autre que la révolution haïtienne de 1791 et, singulièrement, la destinée tragique de Toussaint Louverture.

B. Présentation de Monsieur Toussaint

Dès la première appréhension du texte de *Monsieur Toussaint*, le lecteur est interpellé par un dispositif dramatique organisé en quatre tableaux, eux-mêmes structurés en divers temps :

- Tableau 1 : Les Dieux, 7 temps
- Tableau 2 : Les Morts, 7 temps
- Tableau 3 : le peuple, 7 temps
- Tableau 4 : Les Héros, 10 temps.

Autant d'instances, plus idéelles que physiques, qui hissent le personnage vers une sphère dramaturgique supérieure à son humaine condition. En 1802, après la proclamation de la première constitution haïtienne, Toussaint, emprisonné au Fort de Joux, près de Pontarlier, dans le massif du Jura, sur ordre de Napoléon, accomplit son destin tragique, l'entrée dans la mort, glorieuse, mythifiée. Dans le froid de sa cellule, entre hallucination et plaidoyer *pro-domo*, le leader haïtien revisite la révolution : de son engagement à « déraciner l'arbre de l'esclavage » pour que « la liberté et l'égalité règnent à Saint-Domingue », jusqu'à sa reddition, puis son arrestation, le 7 juin 1802. Tous ces événements, tandis que Toussaint agonise lentement, appartiennent à son passé immédiat et non pas encore à l'Histoire. Et c'est ce processus, ce long cheminement d'événements, que la trame dramatique s'implique à mettre en fiction : le passage de l'évènementiel à l'Histoire, le passage du vécu personnel au mythe collectif. Jacques Coursil expose la dimension tragique du théâtre de Glissant :

Glissant souligne le point qui lui apparaît le plus important dans l'essai d'Aimé Césaire. Il écrit : « Césaire... suppose que Toussaint dépassé par la situation, (est) incliné à une conception tragique de son

destin révolutionnaire, (et que) « délibérément ou non, (il) se sacrifie à la cause commune et trouve dans un tel sacrifice l'achèvement politique de son action » (nous soulignons). En d'autres termes, Glissant s'accorde avec CLR James et surtout Césaire qui suggèrent que Toussaint, haut stratège politique, jamais pris en défaut, n'a pas été victime d'une trahison, mais a été lui-même l'architecte de son mythe-historique.⁵¹

Ainsi, le corps tourmenté de Toussaint, première représentation du héros agonisant, sera transcendé par son accueil dans la mort, dans le sein « des héros », épisode clôturant l'action dramatique. Si à la scène d'exposition, il est, selon le terme ironique de Manuel, son geôlier, « un fameux général » dont la « peau craquelée, labourée de pus, embaume le fumier de septembre » ; l'épilogue semble effacer l'opprobre de la prison : mystique, mythique, Toussaint est transfiguré sous les yeux du spectateur, et au seuil de la mort, s'exclame :

Toussaint

Je sens cette force qui me tire vers la porte invisible, et comme un feu
à travers mes jambes raidies.

(...)

Me voici, mes compagnons. Arrêtez, soutenez l'assaut de Toussaint, si vous l'osez ! Je viens, Macaïa, par-dessus l'océan une fois encore, commandant Delgrès, j'allume le bouchon de poudre, l'honneur me revient, oui, la récolte saute dans le ciel, les ignames, le tabac, oh Maman Dio, cette richesse va dans la mer, elle est pour tous, pour tous ! Mon nom est Toussaint-Louverture. (*Monsieur Toussaint*, les héros, p. 158-159)

L'unité d'action, principe de la tragédie, est respectée dans cette avancée vers la mort du héros.

Mais le dispositif en quatre tableaux met aussi en exergue la tonalité épique du texte, une tonalité renforcée par l'utilisation du pluriel pour désigner les différents tableaux, ou encore la prégnance du collectif induit par le tableau intitulé « Le Peuple ». L'utilisation du procédé tabulaire signale l'influence brechtienne. Forme théâtrale théorisée par le dramaturge allemand dans les années 1920 et qui affirme la visée socio-politique du théâtre et la distanciation critique du spectateur. L'intrigue de *Monsieur Toussaint* n'expose pas un conflit. On ne saurait y distinguer un nœud attendant l'instant pathétique d'un dénouement. Les scènes ne s'organisent pas dans un rapport de

⁵¹ Jacques Coursil, « Monsieur Toussaint d'Édouard Glissant, Poétique de mise en scène », in *Autour d'Édouard Glissant, Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, Académie Tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts *Beit al-Hikma*, 2008, p. 67-86.

cause à effet. Ce sont des tableaux qui racontent les mille épisodes d'un événement unique, la mort attendue de Toussaint. L'achèvement étant connu d'avance, le spectateur se montre plus attentif au déroulement de l'action. Il se positionne en juge, interrogateur des motifs de chaque personnage. Cette visée est d'autant plus sensible que le langage dramatique de *Monsieur Toussaint* est émaillé de discours argumentatifs et de récits. Dans l'avertissement accompagnant la version scénique de la pièce, Glissant indique sa volonté, dès la première parution, de rapprocher la langue de ses personnages de la rhétorique révolutionnaire :

[...] d'autant qu'elle tâchait de recomposer, à peu près au niveau de chaque personnage, la rhétorique des révolutionnaires de 1789, qui influa tant sur le langage des leaders de la Révolution haïtienne.
(*Monsieur Toussaint*, Avertissement, p. 11)

Dans sa cellule Toussaint fait face aux mânes ou aux apparitions de personnages qui ont peuplé ou pas son passé, des morts – Maman Dio, Mackandal, Delgrès, Macaïa, Bayon Libertat, Moïse – des vivants – Madame Toussaint, Dessalines, Christophe. En long conciliabule avec les morts, Toussaint emploie un argumentaire pour justifier son action révolutionnaire, son engagement universaliste pour « la liberté générale », l'aboutissement de son œuvre révolutionnaire, ou encore ses choix de gestion de l'île. Toussaint défend son droit légitime à la postérité mémorielle et mythique. Il semble régler ses comptes avec sa propre mémoire. Toussaint réfute, réplique, argumente. Face à son ancien maître Bayon Libertat, il doit affirmer le bien fondé de son droit à la révolte, face à Macaïa, l'éternel rebelle, il doit prouver qu'il n'a jamais trahi l'idéal de liberté pour lequel il s'était engagé, face à Mackandal, « principe catalyseur » de la révolte, il justifie son ambition et sa prise de pouvoir à la tête des insurgés par le meurtre de Biassou, l'un des trois meneurs de l'insurrection, ayant d'ailleurs pris part à la cérémonie de Bois Caïman. Pressé de toute part, Toussaint s'exclame :

Et vous taillez dans ma tête avec vos coutelas sans fin. Ah ! ne jugez pas un homme qui s'est usé à ce travail ! (Monsieur Toussaint, les dieux, p. 44)

La structure tabulaire ouvre à un certain symbolisme et cela jusque dans la structure de la pièce. Le dispositif dramatique qui se décline en quatre tableaux, « les dieux, les

morts, le peuple, les héros », convoque dans le proscénium théâtral les grandes instances de l'histoire révolutionnaire haïtienne :

- Le tableau Les Dieux représente la transcendance dont on connaît l'importance dans l'univers haïtien. L'âme sensible et supérieure du pays est essentiellement représentée par Maman Dio, la prêtresse vaudou. Un personnage dont Glissant exploite toute l'essence créole : prophétesse, elle annonce l'avenir et invoque les dieux, dit le sens caché des événements, chante aussi la gloire du héros. Son rôle s'apparente à celui du coryphée du théâtre grec. Personnage que Césaire avait déjà convoqué dans la règle du théâtre antillais notamment dans *Et les chiens se taisaient* ou encore dans *La Tragédie du roi Christophe*.
- Les Morts sont les invisibles qui peuplent la cellule de Toussaint. Ceux avec qui il entame un long conciliabule, Maman Dio, la prêtresse vaudou, Macaïa, figure du marron révolté, Mackandal, ferment de la révolte, Delgrès, frère en révolte, Bayon de Libertat, l'ancien maître. Mais c'est aussi la cohorte de cadavres que charrie toute révolution qui « visitent » Toussaint. Leur vision hante le personnage et pose inlassablement la question de l'utilisation légitime de la violence pour atteindre des fins nobles de liberté, d'égalité. Halluciné, le personnage éponyme prononce ces mots :

Je vois les morts. Entassés, brûlés, noyés. Non pas un jour durant mais deux fois cent années de suite. Je vois ce commerce, à droite la terreur, à gauche la fatalité ! Il y a trop de morts qui chaque soir viennent me consulter, criant : « Toussaint, Toussaint, qu'as-tu bâti sur nos tombes ? » Je leur dis : « Mes amis, je veux bâtir la liberté. »
(*Monsieur Toussaint*, les dieux, IV, p. 39)

- Le tableau Le Peuple. Acteur aussi bien que fin dernière de la révolution, il est évoqué plus que représenté. Dans sa biographie, qu'il lui consacre, Aimé Césaire évoque la rupture entre Toussaint et les masses révolutionnaires. Une perte de contact entre Toussaint et son peuple qui constituerait sa première erreur politique :

La situation sociale était préoccupante ? La situation économique grave ? Il crut tout résoudre en militarisant tout. C'est là qu'il se perdit. Si la liaison avec les masses est le tissu conjonctif de la

révolution, le sien se sclérosait. Il ne persuadait plus. Il décrétait [...].⁵²

C'est cette rupture que Glissant met en scène dans une joute entre Macaïa et Toussaint. Toussaint ayant établi une carte de sûreté et l'obligation pour les paysans de demeurer attachés à la terre qu'il cultive, Macaïa l'accuse de rétablir une forme de servilité. Toussaint aurait-il trahi le peuple qu'il devait servir ? :

Macaïa

[...] Depuis le temps où tu es monté sur les mornes, et depuis ce temps où tu es entré dans la prison, qu'as-tu fait de ton peuple ? Mais pourquoi dire : ton peuple ? Il ne reste rien de Toussaint, hormis le secret de sa pensée, enfermé dans sa tête de gouverneur.

Toussaint

[...] Tu demandes : « Où est le peuple ? » Dans mon cœur et dans ma pensée. C'est par lui que j'ai commencé. Il avance dans le grand jour qui vient, il traverse ma nuit, moi je reste en arrière pour protéger son passage !

(*Monsieur Toussaint, le peuple*, I, p. 94-95)

- Le tableau *Les Héros*. Parmi les morts convoqués par Toussaint apparaissent Delgrès et Mackandal. Glissant affirme la liberté de la fiction pour mieux exploiter l'épisode du Matouba en Guadeloupe (28 mai 1802), dirigé par Delgrès. Ces deux figures de la résistance caribéenne, quoique familières par l'engagement, ne se sont jamais rencontrées. De même que Mackandal, mort en 1758. Ces deux anachronismes spatio-temporels donnent résonance à l'action de Toussaint. De l'un, Mackandal, il parachève les prémisses révolutionnaires, posés depuis la cérémonie de Bois-Caïman :

Mackandal

Tu n'étais pas né, il y avait ta douceur dans notre épaule, à l'endroit où la houe trace une marque. / Je levais la tête tout en sang et en sueur, je criais : « Ho ! / L'esclave, là / Qui passe, ce vieux, oui, là, c'est François-Dominique Toussaint, marqué sur l'Habitation Bréda. [...] / Son sourire, c'est le soleil pour crier : " Debout ! " Sa main profite comme la lune sur la crête ! » [...]

Maman Dio

⁵² Aimé Césaire, *Toussaint Louverture, La Révolution française et le problème colonial*, Paris, Présence Africaine, p. 269.

[...] Oh ! As-tu oublié ton peuple sur la montagne, près du Bois-Caïman, / Qui regardait par en bas la nuit labourée de boucans ?

(*Monsieur Toussaint*, les dieux, II, p. 23)

De l'autre, Louis Delgrès, il salue l'héroïsme. La poudrière révolutionnaire de Matouba en Guadeloupe résonne avec la portée du combat de Toussaint pour la liberté et surtout avec sa mort :

Ne me plaignez pas, Delgrès. Ah ! Mais j'en envie votre poudrière.

(*Monsieur Toussaint*, les morts, VII, p. 86)

Dans un effet de mise en abyme, le personnage de Toussaint, lui-même, semble faire référence à la structure en quatre tableaux de la pièce. Il en donne une symbolique quelque peu voilée ; d'autant que le dramaturge fait aussi implicitement référence à un chant traditionnel haïtien où l'arbre par ces feuilles est symbole d'oubli et par ses racines symbole de la mémoire, du souvenir. Toussaint ironise donc, sur l'arbre de sa mémoire restent quatre feuilles, quatre mânes qui l'accompagnent encore. Le symbolisme littéraire de Glissant se nourrit pleinement du symbolisme populaire :

Alors, mes ombres ? Vous étiez là six à me harceler, que me reste-t-il ? Un, l'honneur. Deux, la race. Trois, la liberté. Quatre, l'inconnu, le mystère. Le compte y est pour cette nuit encore, elles tiendront sur l'arbre, mes quatre feuilles de mort. (...)

(*Monsieur Toussaint*, les morts, VII, p. 86)

La langue théâtrale de *Monsieur Toussaint* porte de forts accents épiques. Empreinte de solennité, c'est une langue portée par le symbolisme et la métaphore. L'utilisation de ces procédés confère aux dialogues un ton déclamatoire et hiératique. Tenus par cette langue poétique, incantatoire, les personnages n'ont pas de psychologie. Les morts et les personnages proches de Toussaint, comme Madame Toussaint ou Dessalines, sont des personnages symboles. Ainsi, la tirade de Toussaint sous forme d'énigme peut-elle aussi faire référence aux différents fantômes qui peuplent sa cellule et auxquels il attribue une signification : l'honneur pourrait être personnifié par Delgrès, la race par Mackandal, la liberté par Macaïa. L'inconnu, le mystère ne serait-ce pas lui Toussaint ? Maman Dio, quant à elle, principe éternel de clairvoyance et de transcendance porte la voix du pays, Haïti. Elle dit ses espoirs, chante la puissance de son imaginaire vaudou. Au nombre des

vivants, Dessalines, l'ancien lieutenant, est tout entier consumé par sa passion, l'ambition. Granville, le secrétaire de Toussaint, est caractérisé par sa fonction dans la trame dramatique, celle du traître. Suzanne-Simone Toussaint a un rôle bien convenu. Elle défend les valeurs du foyer, l'intérêt privé face à l'engagement, au bien commun. Elle endosse un discours que la fiancée du Rebelle assumait déjà dans *Et les chiens se taisaient*. Bien pâle figure d'une Pénélope créole. Les personnages tels que Désortils, Blénil, Pascal, groupe de colons de Saint-Domingue, mais aussi les personnages appartenant à l'univers carcéral, Manuel, le geôlier, Amyot, le commandant du Fort de Joux, Langles, son second et Caffarelli, l'envoyé de Bonaparte, renvoient à une certaine socialité du personnel dramatique. Ils sont caractérisés par leur appartenance sociale ou de caste. Ce sont les seuls personnages dont le rôle ne varie pas sur l'axe du schéma actantiel. Avec l'appui de Granville, le groupe de colons complotent pour renverser Toussaint. Tandis que Langles, frustré dans ses ambitions carriéristes, s'acharne sur son détenu, exécutant sans ciller les ordres visant à durcir ses conditions de détention. Au moment de l'agonie de Toussaint, il professe le déni et la falsification de l'Histoire, minimisant la noblesse de son action de résistance. Langles dépeint la démarche historiographique d'une pensée colonialiste dominante qui rature et travestit la mémoire des peuples tenus sous son asservissement :

Mais, pour finir, les hommes t'effaceront comme ils effaceront Langles. Ils écriront l'expédition VICTORIEUSE de Saint – Domingue. Ils le publieront dans leurs ouvrages, ils l'inscriront dans leurs encyclopédies. Oui, nos descendants y veilleront, jusqu'à la troisième génération et au-delà. Ils tiennent pouvoir de décider le juste et le faux ! Ils t'enfermeront dans un fort plus terrible que Joux, dans une montagne plus abrupte que le Jura : c'est le silence public. Maudis, supplie, implore, les siècles se referment sur toi ! Ainsi tu mourras mille et une fois. Et avant que le bruit de vos armes traversent l'épaisseur de cette absence, eh bien tu seras devenu un vague reflet sur un peu de givre, un pâle [...]. Nous sommes forts à ce jeu. [...]Et ils crieront à tes fils : « Toussaint, le vaincu de Saint-Domingue !... » Et à la fin le crieront eux-mêmes, ce sera le plus beau.

(*Monsieur Toussaint*, les héros, X, p. 155-156)

Tout au long de l'action dramatique, ces personnages, secondaires font fonction d'opposants au héros. Leur discours caricatural est émaillé de préjugés racistes. Colons, ils défendent leurs intérêts économiques, le maintien de l'esclavage et leurs privilèges oligarchiques. Militaires, gradés de l'armée bonapartiste, ils ont des rêves de batailles et de conquêtes. Glissant les fait intervenir pour aussi relater les événements historiques,

rendre compte de l'esprit d'une époque. Ils sont de simples figurants de la chronique historique. Ainsi, lors d'un court dialogue, le groupe des colons commentent l'accession de Toussaint au grade de général de l'armée républicaine, adoubé de plus par le général Laveaux. Ils brossent ainsi les clivages ténus qui existaient entre colons royalistes et républicains, le jeu des puissances européennes pour faire main basse sur l'ancienne colonie française mais aussi l'état d'esprit d'une caste face à un monde dont l'ordonnement vacille :

Désortils

Non, je ne puis m'abaisser à cette mascarade. Le ciel m'est témoin que je n'entendais pas aller contre l'autorité de l'Etat. J'ai accepté le nouveau régime. Les Mulâtres qui prétendent à voter. Jusqu'aux fils d'affranchis. J'accepte qu'on libère les esclaves ; si on y pense que feraient-ils autre que travailler les plantations, à nos conditions et volonté ? République, royaume, peu me chaut. Mais recevoir des ordres... Honte, honte ! Il porte dans sa chair la marque de l'esclavage. Nous, les Seigneurs, nous ne capitulerons jamais.

(*Monsieur Toussaint*, les dieux, IV, p. 46-47)

Ces personnages, représentants de leur caste ou de l'autorité napoléonienne sont ceux que Glissant désigne, dans *Le Discours antillais*, sous le terme d' « agents agressifs de la Relation », incapables d'en « concevoir la poétique ». ⁵³ Pourtant, parmi ces personnages, l'un se distingue. D'opposant, il devient adjuvant, même zéléateur de Toussaint. Il s'agit de Manuel, le geôlier. Homme du petit peuple, paysan enrôlé presque de force dans les armées napoléoniennes, il souffre le mépris de Langles. D'extraction populaire, le dramaturge distingue ce personnage en accentuant ses origines par une parlure empreinte de patois. Détaché des conventions et s'affranchissant de l'autorité de Langles et du commandant Amyot, il délaisse son arrogance pour vouer une véritable admiration à Toussaint. Ses préjugés disparaissent quand il reconnaît en Toussaint un homme attaché à sa terre, un paysan comme lui :

Manuel

Domingue !... Toussaint !... Il m'entendait. Il parle !

Toussaint

Ton pays parle, ton pays chante, Manuel. Je l'écoutais dans ta voix.

⁵³ Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, 1997, p. 422.

Manuel

Je suis content. Je suis content !

Toussaint

Tu te retournes, c'est un bouleversement de la terre rouge, partout semée de fonds et de mornes. Les cannes sont jeunes, ton regard chavire, tu es noyé dans la tempête des branches, soudain tu lèves la tête, le soleil pèse sur tes pieds, tu vois qu'il est midi.

Manuel

C'est un paysan, c'est un vrai paysan, je ne vous dis que ça ! Les mots brillent dans sa bouche, quand les sabots ont remplacé les bottes.

(*Monsieur Toussaint*, les héros, II, p.134-135.)

Par ce changement d'attitude du personnage de Manuel, Glissant semble démontrer qu'une poétique de la Relation ne peut s'établir qu'entre les peuples, créant des ponts entre leurs imaginaires. Entre Toussaint et Manuel, elle se noue sous la forme du partage de deux imaginaires populaires, loin des conventions institutionnelles et des préjugés raciaux.

Structure tabulaire, personnages portant le sceau du symbole, langage dramatique ourlé de métaphores, la tonalité épique est fortement marquée. Mais le temps théâtral est celui de la tragédie et le motif de la mort scande l'ensemble du texte.

C. Monsieur Toussaint, une tragédie de la temporalité ?

Entre un passé révolutionnaire, un présent de solitude et d'enfermement, une mort proche, le personnage de Toussaint apparaît comme une conscience diffractée, douloureuse. Une collusion des temps, une collusion des lieux dans laquelle s'inscrit la fiction et se rejoue l'Histoire sur un mode tragique. Une longue didascalie introductive vient préciser les costumes, introduire les mânes qui hantent la cellule de Toussaint mais surtout poser le principe d'une concomitance temporelle entre passé et présent, d'une double dimension spatiale entre Saint-Domingue et le Fort de Joux. Des indications scéniques sont aussi fournies :

La scène se passe à Saint-Domingue en même temps que dans une cellule au Fort de Joux où Toussaint est prisonnier [...]

Chaque fois que l'action est située à Saint-Domingue et qu'elle requiert la présence de Toussaint, celui-ci vient dans l'espace au-devant de la cellule.

(Monsieur Toussaint, p. 15)

Le dramaturge ne prévoit aucun changement de décor pour marquer la différence entre un déroulé de l'action dans le cadre haïtien ou dans le huis clos de la cellule de Toussaint : « la scène se passe à Saint-Domingue en même temps que dans une cellule au Fort de Joux ». Et la locution temporelle tient toute son importance. Elle met en exergue la continuité d'action – il n'y a qu'une scène, une seule action dramatique – malgré la duplicité de l'espace. Edouard Glissant préconise que la mise en scène ne souligne en rien la distinction physique entre les tableaux se déroulant à Saint-Domingue et dans le Jura. L'acteur qui tient le rôle titre de Toussaint doit « s'avancer au devant de la cellule » dès que l'action ramène Toussaint à Saint-Domingue. Si bien que cette organisation de l'espace scénique traduit le dispositif textuel : le passé envahit, encombre le présent. De sorte qu'un temps non linéaire est mis en scène : des événements datant de 1791 sont relatés dans l'espace cellulaire de 1803, deux facettes du personnage de Toussaint sont aussi données à voir, un corps purulent, proche de sa fin dernière et tragiquement supplicié, un corps glorieux, conquérant du temps de ses exploits révolutionnaires à Saint-Domingue. La mise en scène préconisée par Glissant engage à une interprétation intimiste de la pièce. Ce passé « composé », convoqué, ces ombres réclamant justice, ne s'agit-il que de la conscience de Toussaint qui, dans l'esseulement de la prison, vient régler ses comptes ? Ou cette intrusion du passé est-elle un travail de mémoire effectué par Toussaint, comme Glissant le suggère dans cet échange ? :

Maman Dio

Nous te supplions. Laisse dormir ton histoire dans l'incendie et le chaos, sans qu'un homme maintenant la réveille. Craignez le mot qui éclaircit la chose obscure ! Tu resteras à la fin, avec ces mots dans ta main comme un serpent mort. Voici, nous te prenons avec nous. [...]

Toussaint

Oh ! Sans omettre un mot, une parole !

Macaïa

Viens. Nous descendons par les sentiers inconnus des vivants. Macaïa révolté appelle Toussaint. [...]

Toussaint

Laissez-moi ! J'entreprends le travail à nouveau. Je traverserai les mers dans l'autre sens.

(*Monsieur Toussaint*, les dieux, V, p. 52)

Dans *Monsieur Toussaint*, le temps passé est conscience et mémoire. Dans la préface de 1961, l'auteur lui-même nous invite à une telle interprétation :

La simultanéité des deux « temps » vécus par Toussaint, celui de l'espace insulaire et celui de la prison ne découle pas d'une argutie technique. L'équivalence est essentielle, de ce qu'il a ou n'a pas accompli et de qu'il attend – ou n'attend plus.

(*Monsieur Toussaint*, Préface de la première édition, p. 10)

Le passé, soit l'action révolutionnaire, est considéré, jugé en regard du présent.

Une autre interprétation permet de rappeler les considérations exposées par Jacques Coursil sur la critique d'une représentation linéaire du temps chez Edouard Glissant :

La critique poétique de « l'Un » commence chez Glissant par la mise en question de la représentation linéaire du temps qui en principe n'indique qu'une direction. C'est sur cette flèche datée que s'articule ce que Glissant nomme « le mythe de la filiation ». [...] On remarque que dans cette représentation n'est qu'un moment insaisissable, acmé entre passé et futur. Mais le « mythe de la filiation », représentation linéaire qui place passé et futur à l'extérieur du présent, s'oppose à l'expérience topique du langage. En effet, passé et futur sont des catégories du présent. Passé et futur sont, par définition, des imaginaires, c'est-à-dire des créations, des pensées et des discours. [...] Pour Glissant, le temps de l'histoire n'est pas structuré par suite en « filiation » : le temps n'est pas fuite. Ainsi, dans la négation de l'Un, il écrit : « Notre quête de la dimension temporelle ne sera ni harmonieuse, ni linéaire »⁵⁴

Dans *Monsieur Toussaint*, l'action s'écoule dans une certaine densité temporelle. Le dispositif de non linéarité ouvre à une redondance du passé, une collusion entre passé, présent et futur – l'attente de la mort. Et si le passé et le futur sont en finalité des créations, des pensées, des discours des personnages, le présent est cette acmé tragique,

⁵⁴ Jacques Coursil, « La Catégorie de la relation dans les essais d'Édouard Glissant, Philosophie d'une poétique », in *Poétiques d'Édouard Glissant*, cord. Jacques Chevrier, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 89.

cette cellule à laquelle Toussaint ne peut échapper. En effet, la didascalie initiale précise :

Mais on comprend qu'il n'échappe jamais à cette prison finale, même alors qu'il accomplit son triomphant passé. (*Monsieur Toussaint*, p. 15)

Le présent de la cellule du Fort de Joux recèle le nœud tragique de son parcours. Un terme fatal auquel, le personnage ne peut ou ne veut échapper :

Oui, c'était bien parler, Macaïa : depuis le premier jour cette prison m'attend. Et moi, dans tout le bouleversement que vous me portez, sans connaître où est hier et où demain, je continue.

(*Monsieur Toussaint*, les morts, VII, p. 86)

Citons de nouveau Glissant dans la préface à la première édition :

La prison qui marque la fin de son histoire et la mort qui met un terme à la prison résumant un seul acte, vers quoi le pousse la logique de sa vie. (*Monsieur Toussaint*, Préface à la première édition, p. 10)

III. **Vincent Placolý et *Dessalines***

A. **L'Homme de scène**

Vincent Placolý, le « frère volcan » de la littérature martiniquaise. Un auteur dont l'œuvre, ample et diversifiée, romans, théâtre, nouvelles, essais, écriture journalistique, demeure mal voire largement méconnue. Est-ce parce qu'il ne professa aucune école, hormis celle de l'humaine condition ? Ses écrits s'épanouissent des décennies 1970 à 1990, postérieurs à la négritude, ils sont contemporains de l'antillanité d'Edouard Glissant et de la créolité de Chamoiseau, Confiant et Bernabé.

Dans son parcours artistique et politique, le théâtre tient une place importante. Pour Marie-Agnès Sourieau, au regard du nombre important de pièces qu'il a écrites, Vincent Placolý est d'abord « un homme de théâtre » :

Romancier et essayiste, Vincent Placolý est aussi et avant tout un homme de théâtre. Selon la bibliographie du numéro spécial de *Tranchées* (1993 : 81), publié en son hommage après sa mort en janvier 1993, Placolý compte 15 pièces à son actif, dont la plupart ont été montées ou adaptées pour la télévision martiniquaise. Mis à part

Dessalines et Don Juan, les autres textes sont apparemment épuisés, ou toujours à l'état de manuscrit, donc difficilement accessibles.

Dès ses années d'étudiant, à Paris, il s'essaie à la mise en scène. Alors membre de l'Association Générale des Etudiants Martiniquais (mieux connue sous l'acronyme AGEM), il s'empare de l'œuvre de George Mauvois, *Agénor Cacoul*. Dès lors, en véritable praticien des arts dramatiques, Vincent Placolý fait lui aussi du théâtre une expérience totale dans laquelle il s'investit jusqu'à sa mort prématurée en janvier 1992. En 1962, arrive l'écriture de *La mort douloureuse et tragique d'André Alier*, pièce suivie en 1982 de *Dessalines ou la passion de l'indépendance*. Puis, Vincent Placolý débute une longue et fructueuse collaboration avec la compagnie martiniquaise Tématari, dirigée par le metteur en scène José Alpha. Une rencontre qui pour l'auteur est capitale car ces deux hommes de théâtre sont en accord sur la direction à impulser à la scène martiniquaise. Dans sa thèse consacrée à l'œuvre de Placolý, Daniel Seguin-Cadiche revient sur ces années d'effervescence créatrice :

Il s'engage définitivement dans l'écriture dramatique quand il commence à collaborer avec la troupe Tématari. L'écrivain fournira l'essentiel du répertoire de cette troupe pendant de nombreuses années.⁵⁵

Le panel des thèmes abordés et des tonalités empruntées est bien évidemment variés, mais l'Histoire, en particulier celle des Amériques, s'impose comme fil rouge des créations de Vincent Placolý. En 1988, il écrit *Scènes de la vie de Joséphine Tascher de La Pagerie*, à l'occasion de l'inauguration du Domaine de la Pagerie dans la ville des Trois Ilets. Il met aussi son talent au service de la comédie créole : *Arlette Chaussette* et *L'Auberge des trois passes*. En 1989, il signe une adaptation du *Barouffe à Chiogga*, pièce de Goldoni, qu'il transpose sur une plage de Tartane et intitule *Massacre au bord de la mer de Tartane*. Sa dernière création pour la compagnie Tématari est une vision en contrepoint du Christophe Colomb de Lope de Véga, *El mundo descubierto por Colon (1614)*. La pièce, intitulée *Colomb 92*, est donnée en 1992, à titre posthume.

Parallèlement à sa pratique, Vincent Placolý s'est aussi voulu théoricien du théâtre antillais :

⁵⁵ Daniel Seguin-Cadiche, *Une explosion dans la cathédrale*, Paris, L'Harmattan, collection Critique littéraire, 2002, p. 91.

En même temps qu'il écrit des pièces de théâtre, l'écrivain se met à réfléchir sur la question de la mise en scène. Nous retrouvons l'essentiel de ses réflexions dans le *Livre blanc sur le théâtre*, qui est rédigé pour les rencontres caribéennes de Théâtre de 1987 et résume l'essentiel des méditations des praticiens sur le théâtre martiniquais.⁵⁶

Entre romans, nouvelles et essais, quel rôle attribuait-il au théâtre pour interroger, interpeller la société antillaise ? Militant actif en faveur de l'indépendance, acteur incisif de la vie sociale et politique martiniquaise, Vincent Placolý s'est aussi emparé du théâtre comme moyen d'exploration d'une société, de son imaginaire, de ses mythes et plus encore de ses interrogations sur un devenir commun. Daniel Seguin-Cadiche rappelle combien Placolý a mis en œuvre l'idéal césairien d'éducation des masses par la pratique théâtrale :

L'œuvre théâtrale de Vincent Placolý a le statut de porte-parole d'un auteur, illustrant ses réflexions philosophiques et fixant l'évolution de ses prises de position politiques. Au-delà du sujet qu'il choisit de mettre en scène, le théâtre, en confrontant la scène à la salle, représente directement cette volonté d'être une « littérature » du présent.

Placolý consacre au théâtre une partie importante de son activité littéraire : il y voit un moyen de susciter une conscience politique et de toucher le public populaire. [...] Mieux que la prose romanesque, la dramaturgie rend les interrogations d'une société en gestation. Paroles, mimiques, chants et danses peuvent mobiliser plus facilement un public, de culture populaire généralement ancré dans l'oralité, qui y retrouve la réalité antillaise. [...] Placolý s'ouvre à la réalité contemporaine, l'explore dans sa complexité et sa totalité, la fait apparaître à travers ses moments les plus significatifs y compris les plus contestables mais toujours magnifiés par la poésie.⁵⁷

Un souci entier de la forme et du dire maintenu dans tous les écrits de Placolý mais dont la problématique est particulièrement prégnante dans la pièce à l'étude, *Dessalines*. Comment transmettre l'Histoire, l'action des hommes du passé sans déformer les faits, sans mythifier ou amoindrir la portée de l'action des leaders ? C'est un Dessalines obsédé par de tels enjeux que Placolý met en scène dans sa pièce. Ce sont aussi les interrogations qu'il présente dans une communication prononcée lors d'un colloque au Centre d'Etudes Caribéennes de la Havane en novembre 1991 et intitulée « Un portrait de Jean-Jacques Dessalines ». L'auteur y expose sa fascination pour les figures de héros

⁵⁶ Daniel Seguin-Cadiche, op. cit., p. 92-93.

⁵⁷ Daniel Seguin-Cadiche, op. cit., p. 89-90.

en révolte (Dessalines en premier ordre), sa volonté de s'emparer de l'Histoire dans une fiction au langage libéré des carcans d'une pensée coloniale mais aussi ses considérations théoriques sur la construction du héros tragique. Marie-Agnès Sourieau précise ainsi la démarche d'écriture de Placolý :

La quête placolienne à travers l'écrit, et d'abord à travers la révélation théâtrale qui nous occupe ici, passe par l'invention d'un langage nouveau.

B. « Portrait de Jean-Jacques DESSALINES »

Vincent Placolý retrace la genèse intellectuelle de sa pièce de théâtre consacrée à la révolution de Saint-Domingue :

Essentiellement deux raisons m'ont amené, pour ce colloque à centrer ma contribution autour d'une esquisse de portrait de Dessalines [...] La première raison tient à des considérations d'esthétique dramaturgique et, notamment, aux questions liées à la construction du personnage de tragédie.

En effet, après avoir mis, dans les années 80, un point final à la pièce intitulée *Dessalines ou la passion de l'Indépendance*, je me rendais bien compte que je n'en avais pas fini avec mon personnage, et qu'il me restait encore à me retirer pour ainsi dire dans les coulisses en sa compagnie, afin de méditer avec lui de questions traitant de l'écriture dramatique dans ses rapport à l'Histoire.⁵⁸

Placolý est là face à une problématique. Comment trouver la vérité de ce personnage historique, vérité à transposer dans la fiction théâtrale, vérité à faire émerger dans une vision et une mise en scène novatrice ? Dessalines est un personnage complexe, moins universaliste que Toussaint, il est aussi moins flamboyant que Christophe. Le père de l'Indépendance haïtienne passe selon ses biographes pour un homme sanguinaire, un chien de guerre. N'était-il pas surnommé le Tigre par ses compagnons d'armes ? On lui attribue aussi la radicalité dans l'action et cette formule célèbre, « Koupé tèt boulé

⁵⁸ Vincent Placolý, « Un portrait de Jean-Jacques Dessalines », in *Tranchées*, numéro hors-série, janvier 1993, p. 29.

kay ». Mais Placolý s'attache à départir son regard sur ce personnage de la gangue mythique pesant de tout son poids pour façonner son héros :

Mais il arrive aussi que lorsque l'on commence à saisir le personnage en ces instants de grande lumière sur le proscenium du monde, celui-ci a déjà subi l'imprévisible transfiguration qui le rend, à la limite méconnaissable à notre vision. En effet, ils ne sont plus couverts par leurs oripeaux d'homme ; ils ont revêtu la mise étincelante des êtres d'exception et adapté sur leur visage le masque qui donne à la voix les accents du tonnerre.⁵⁹

Une fois que le dramaturge s'est emparé de son personnage, une nouvelle exigence s'impose à lui : il ne s'agit pas d'écrire une chronique du pouvoir dessalinien mais bien de forger, de donner à voir un destin tragique :

Or, je ne parvenais pas à déclencher cette instantanée métamorphose qui pût transformer mon personnage en héros singulier de tragédie (...).⁶⁰

Tenant d'établir les faits de la vie de Dessalines, Placolý met au jour la filiation essentielle entre la vie particulière de cet ancien esclave de Saint Domingue et la fresque révolutionnaire de l'archipel américain :

Comment alors concevoir l'unicité d'une destinée tragique parmi des personnages historiques dont les passions ont fini par devenir le lot de chacun et de tous, à cause de la présence répétitive et mécanique de cette hydre à deux têtes que constitua l'oppression que tous eurent à combattre de la même façon ?⁶¹

En dramaturge rigoureux, Placolý prend conscience de la nécessité d'une langue théâtrale nouvelle pour dire ce monde exemplaire en révolution et saisir dans la foule des événements la singularité tragique du héros qui s'arrache aux contingences de l'Histoire pour rompre le carcan d'un processus de la pensée coloniale : celle de la dialectique du maître et de l'esclave. Marie-Agnès Sourieau décrypte l'exception de la trajectoire tragique :

Face à une situation extrême, il faut qu'un personnage s'élève par son sacrifice, ses dons et ses vertus au-delà des sphères communes. C'est ce qui s'est passé pour cet individu « ordinaire » qu'était Dessalines : à un moment donné, il a refusé de « subir la logique de l'histoire » qui lui était imposée, et a choisi « la voie royale de l'imaginaire », grande libératrice d'énergie surhumaine. Ce moment historique a marqué à jamais la conscience d'un peuple.

⁵⁹ *ibid.*, p. 30.

⁶⁰ *ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

Fidèle à ses engagements communistes, pédagogue de formation et enseignant, Placolý destine sa parole théâtrale au peuple. Ainsi, ce langage nouveau, s'attachant à la marche tragique du personnage de Dessalines, tend à s'épurer, se simplifier pour mettre le discours du père de la nation haïtienne à la portée de tous. C'est là le fondement de la quête scripturale de Placolý. Et si Jean-Georges Chali utilise la formule « la parole lieu magique et instance de régulation » s'intéressant au roman *Vie et mort de Marcel Gonstran*, cette formule semble s'appliquer aussi à la trame littéraire de *Dessalines*.

III Partie

Toussaint, Dessalines, Christophe :
Typologie d'un nouvel héroïsme
tragique

Sous quel masque apparaît le héros tragique antillais ? De quel archétype générique relève-t-il ? A la fois, figures historiques, esclaves révoltés mais aussi porteurs des aspirations d'un peuple insurgé puis leader trahis par les siens, Toussaint, Dessalines et Christophe sont des personnages dont la mise en fiction conjugue les registres de l'épique et du tragique. Une complexité archétypale qui inscrit le parcours du héros dans une dimension collective où le jeu des forces historiques a remplacé le poids de la transcendance.

I. La geste du héros : motif de l'épique au tragique

Dans le contexte antillais, le « devenir héros » est d'autant plus significatif qu'il se conquiert dans un univers où l'homme est ravalé au rang de la bête, du non-être. La geste du héros tragique antillais sera ce cheminement vers une stature pleine de l'Humanité : du non-être à l'être. Le héros part de la condition d'infériorité complète pour remplir le principe de l'être à son paroxysme dans une surdimension de l'existant, celle de combattant pour la liberté, celle de leader et de symbole d'un peuple. C'est par la révolte contre l'ordre colonial, par sa volonté de bâtir une communauté nouvelle que le personnage acquiert une stature grandiose, héroïque. Héros de la révolte, en quête d'un nouvel ordre social, autant d'aspects qui tirent le héros tragique antillais vers l'épique, le rattachant aussi au régime du mythe. Il se pare des accents positifs de la célébration épique : discours des morts aux vivants, chant de la tradition et des représentations collectives fédératrices.

Une complexité, une mixité archétypale qu'il faut tenter de comprendre pour cerner la stature du héros tragique antillais. Anne Douaire souligne que le héros antillais s'approprie le tragique par le biais de l'épique :

Dessalines, Toussaint, Christophe, plus qu'Œdipe, sont proches de Chaka, de Sunjata. Leur parcours atteint certes une dimension symbolique, existentielle pour certains, mais il a un impact plus national qu'universel, et s'inscrit dans la geste constitutive d'un pays, ce qui est un trait définitoire de l'épopée. Les rois sont en scène par la

force de leur lutte et non plus par celle de leur naissance. [...]Les « leaders charismatiques » de Césaire, les héros des pièces antillaises, exception faite d'Anacaona, sont tous issus de la classe dominée, et leur destin, national, condense en lui seul l'aventure d'une cité : élévation, règne, décadence.⁶²

Cet aspect épique rapproche le héros tragique antillais de la conception hégélienne du héros. Le héros est perçu dans son cheminement, du temps épique de la fondation au temps historique du tragique. La lecture des trois pièces à l'étude, nous a permis d'identifier des stéréotypes narratifs se manifestant dans chacun des parcours héroïques : rappel du passé d'esclave et justification de la volonté de révolte, évocation des hauts faits, manifestation des traits d'exception du personnage autant d'éléments le qualifiant en tant que leader et enfin, le terme inexorable des trois tragédies, la mort du héros. Nous suivrons donc Toussaint, Dessalines et Christophe interrogeant d'abord leur statut d'anciens esclaves, puis analysant leurs faits d'armes comme éléments essentiels de la dramaturgie. Nous considérerons l'achèvement de leur parcours, leur mort inéluctable comme élément essentiel du tragique.

A. Le statut servile : un statut problématique

Le personnage héroïque sera avant tout tiré du fonds historique caribéen. En effet, l'auteur antillais, en arpenteur des univers et des imaginaires créoles se donne pour tâche de restaurer une mémoire historique oblitérée. Si dans sa *Poétique*, Aristote désigne le héros comme un homme de haute valeur morale, le statut du héros tragique s'est transformé au fil des siècles et des époques littéraires. Le critère qualifiant le héros n'est plus sa supériorité morale mais bien une supériorité de caste, une noblesse du sang. Le héros tragique endosse une « progressive confusion de l'éthos à la naissance ». Le héros tragique antillais vient en contestation de l'idée d'une élection par la lignée :

Si « la tragédie c'est les rois », les rois ont changé. (...) Le corpus semble investir une manne bien connue, celle des têtes couronnées de l'Histoire, pour en faire des héros de tragédies.⁶³

⁶² Anne Douaire, op. cit., p. 26.

⁶³ Anne Douaire, op. cit., p. 24.

Et l'Histoire en partage dans la Caraïbe, n'est-elle pas celle de l'esclavage ? Le passé de servitude des personnages centraux est donc mentionné. Comment et pour quel effet dramatique leur cheminement est-il souligné ?

- **Moquer la prédestination**

Dans *la Tragédie du roi Christophe*, la présentation du personnage de Christophe est prise en charge par le présentateur-commentateur. La trajectoire du personnage est symbolique d'un monde en mutation, en révolution où l'ancien esclave peut occuper le haut grade de général :

Qui est Christophe ? Oh ! Il n'avait pas commencé par être général. Il avait été esclave, plus particulièrement esclave-cuisinier. (Il faisait partie de ce que l'on appelait, à Saint-Domingue, les « nègres à talents ». C'est-à-dire quelque chose comme un ouvrier spécialisé.

(*La Tragédie du roi Christophe*, Prologue, p. 14)

Quelques lignes plus loin, dans un trait d'humour, le présentateur-commentateur semble signaler que cette qualité d'esclave cuisinier prédestinait Christophe à devenir un fin stratège politique. Prédestination de l'histoire ? Prédestination du caractère ? Ainsi, sur un mode ironique, le passé d'esclave-cuisinier de Christophe lui tient lieu d'élection par l'origine – en politique comme en cuisine, ne s'agit-il pas d'accommoder les humeurs ? Dès lors, le présentateur-commentateur n'expose pas le passé de Christophe que dans un but informatif ; il construit aussi une légende, celle d'une prédestination hasardeuse et farcesque.

- **Révolté parce qu'esclave**

Quant à Glissant dans *Monsieur Toussaint*, il fait de cette origine un motif important de la pièce. Dès la scène d'exposition, Glissant fait du titre par lequel Toussaint est nommé après ses geôliers un enjeu de mise en scène. Le héros est d'abord présenté aux spectateurs et aux lecteurs par le mépris et les insultes de Manuel, son geôlier et de Langles, le second du commandant Amiot. Ces deux soldats refusent de considérer que Toussaint appartient au même corps militaire qu'eux et à un rang supérieur. L'attitude triviale des deux personnages est mis en exergue : « Domingue », ou encore « Vive Toussaint Louverture le premier des moricauds (parodie de la formule employée par

Toussaint à Napoléon : du premier des noirs aux premiers des blancs) », « général noir ».

Au tableau « Les Dieux », Libertat, l'ancien maître de Toussaint, veut ramener ce dernier à sa condition d'esclave en lui rappelant ses libéralités en tant que maître, sa position privilégiée en tant que cocher, mais aussi l'instruction qu'il lui donna malgré les interdictions inhérentes à l'époque :

Libertat

Je fis de toi mon cocher, Toussaint Abréda. Je t'ai protégé, je t'ai instruit.

Toussaint

Mon peuple voulait un cocher pour son attelage de misère. J'ai conduit du mieux que j'ai pu, il n'y avait pas d'autres moyens.
(*Monsieur Toussaint*. Les Dieux. Tableau 1. Page 26)

Loin d'être un élément d'indignité, cette condition est la cause impulsant la volonté de révolte et d'engagement du personnage. Toussaint est révolté parce qu'esclave. Il s'engage dans le combat parce qu'il est mû par le principe idéal de libérer son peuple :

ces mulâtres n'ont pas connu le fouet ni le carcan. Ils sont plus libres que moi dans la liberté, j'étais plus esclave qu'eux dans l'esclavage. Ma liberté est forte, elle m'oblige.

(*Monsieur Toussaint*. Les Dieux. Tableau 1. Page 42)

Toussaint expose sa condition d'esclave comme une légitimité d'action. Il n'est pas élu par la naissance, mais par sa volonté morale, poussé par l'horreur que lui inspire sa condition.

L'objectif de Glissant dans ce discours théâtral est de créer un retournement. La naissance servile appelle l'homme à de hautes actions pour dépasser sa condition originelle. Sa tâche de cocher portait en germe et en symbole le rôle qu'il jouera pour son peuple. Cette surdétermination positive rappelle aussi la métaphore récurrente dans les tragédies grecques du leader en tant que cocher guidant son peuple.

L'action menée est justifiée par la position sociale. Le héros rachète sa condition par son action. Le statut d'infamie devient, dans son principe même, la cause de la geste. Ainsi, ce héros atteint la grandeur épique par l'inverse négatif d'un rang ou d'un sang noble :

Toussaint Louverture devient, par exemple, malgré son absence de couronne et de haute naissance, un héros naturel du corpus haïtien et antillais.⁶⁴

- **Dessalines : de tout temps rebelle**

Selon Anne Douaire, le cas du Dessalines de Placolý est tout autre, en effet :

Le choix de Placolý de ne pas mettre en avant, à la différence de Césaire et de Glissant, qui ont opté pour mettre sur scène l'origine servile de leurs héros révolutionnaires, les débuts du jeune Dessalines. La trajectoire est moins édifiante, il paraît, lui, de tout temps révolté, de tout temps batailleur et guerrier. [...] Christophe et Toussaint, eux, ont acquis leur stature de Libérateur et de Roi après un trajet difficile et inattendu qui s'adapte à une mise en fiction. Césaire et Glissant se démarque, ici, par le choix de leur sujet et celui du traitement, des tragédies canoniques qui ne mettent en scène que des héros *bien nés*.⁶⁵

Dessalines évoque sa condition d'esclave pour souligner combien couvait en son cœur le goût de la révolte. Ce rappel fait l'objet d'une réplique mais ne constitue pas un ressort dramaturgique :

Dessalines

(...) Je me suis toujours battu le front haut, au soleil. Nous ne connaissons pas les armées de l'ombre. Hier seulement, l'esclave que j'étais, épris de liberté, accablé cependant sous le poids des armées étrangères, entenaillé dans les serres de la maréchaussée de l'ennemi de toujours, priait dans les ténèbres ; il marchait, il fuyait, il retournait sur ses pas, il pouvait apercevoir de loin, avec des yeux fauves la herse des dents du mâtin de Tartarie dressés à pourchasser le nègre sans un cri... (Dessalines. Acte 2, scène 5, p.45)

B. D'esclaves, ils devinrent rois !

Acteur de la Révolution de Saint-Domingue, le cheminement du héros est symbolique d'une histoire mouvementée. Mouvement profond qui a transformé l'ancienne colonie en un nouveau monde, la première République noire. Et pour l'époque, une transformation qui confine à l'inédit. Ainsi, d'esclaves qu'ils furent, Toussaint, Dessalines et Christophe, devinrent respectivement général, empereur et roi. Dans la littérature antillaise, la construction d'un modèle héroïque va à l'encontre des hiérarchies du tragique exprimées par Nietzsche qui désigne dans *Généalogie de la*

⁶⁴ Anne Douaire, op.cit. p.25.

⁶⁵ Anne Douaire, op.cit. p. 28.

morale, les aristocraties guerrières et sacerdotales, les « biens nés », les « heureux » comme héros naturels de l'action tragique en opposition à l'anonymat des esclaves :

(...) La particularité antillaise de choisir comme héros, [...] des esclaves ou des anciens esclaves désireux de mettre à bas l'aristocratie blanche opère un renversement intéressant. Tout en revendiquant une dimension épique et en se rattachant à ce germe dans ce qu'il a de fondamental dans une société, des auteurs comme Glissant et Patrick Chamoiseau, entre autres, bouleverse les codes génériques : leur audace est de vouloir fonder l'Épique antillais sur la caste des vaincus, sur les « méchants » de Nietzsche, les dominés, les serviles. (...).⁶⁶

Dans *Monsieur Toussaint*, l'extraction humble, voire négative du héros, implique que les titres de gloire acquis dans la lutte sont contestés. L'écart entre la naissance servile et la stature de gloire nouvellement conquise donne l'occasion au dramaturge de mettre en scène les discours racistes des colons et de souligner par là même le cheminement du personnage. Par le théâtre, il s'agit d'expurger ses relents négatifs, là encore le héros tragique antillais s'érige dans une dialectique du renversement.

Par sa volonté de mise en scène de l'histoire, Glissant anime une discussion entre trois colons affichant leurs préjugés raciaux. Ils ne voient en Toussaint qu'un esclave, un nègre, au sens méprisant du terme :

Pascal

Sa Majesté Très Catholique, concède à ce Nègre la qualité de général.
On veut en faire un grand d'Espagne !

(*Monsieur Toussaint*, Les Dieux. p.30)

Par ce glissement temporel, Glissant remet Toussaint face à ses contemporains. Le héros n'est pas héroïque au cours de l'histoire, il est contesté, mal perçu. Mais ces oppositions mettent en valeur l'importance du défi relevé.

Dans *La Tragédie du roi Christophe*, le titre honorifique de roi est objet de conquête. Après la mort de Dessalines, Christophe apparaît ambivalent, insatisfait de son sort. Césaire situe l'action de la pièce après les événements révolutionnaires, Dessalines est mort ayant acquis l'indépendance de la Première République noire du monde. Nous sommes en 1806. Les temps épiques des batailles semblent achever. La nation haïtienne est constituée, un sénat organise et vote ses lois. Mais Christophe sort de l'âge de

⁶⁶ Anne Douaire, op. cit. p.32.

l'histoire pour retourner au temps épique de la conquête, temps des batailles, temps de la fondation. Dès la fin de la scène d'exposition, il se dresse pour conquérir le titre de roi, refusant celui de président que le sénat lui offre « en sa qualité d'ancien compagnon de Toussaint Louverture [...] de plus ancien divisionnaire de l'armée ». Pétion ne le qualifie-t-il pas de général rebelle :

Le sénat comprendra qu'il n'a en face de lui qu'un général rebelle.

(La Tragédie du roi Christophe, p.22)

La scène d'exposition s'achevant par la célèbre réplique de Christophe qui se dresse contre la loi votée par le sénat, contre la loi de la cité, dans un geste d'orgueil :

Pour le reste, mon épée et mon droit.

(La Tragédie du roi Christophe, p.23)

Au théâtre, la parole est action, la première intronisation a lieu sur la place du marché. Dans un jeu d'échos, la foule rassemblée reprend l'expression lancée par Hugonin :

La foule

Vive Christophe ! Vive l'homme Christophe !

Hugonin

Vive le roi Christophe !

La foule

Vive Christophe !

Hugonin

Vive l'homme Christophe !

La foule

Vive le roi Christophe !

Christophe acquiert le titre de roi dans une parodie d'investiture populaire. Titre soufflé par Hugonin à la foule des marchandes et des quidams rassemblés sur le marché. Mais, c'est un roi présenté sous les atours de la farce et du ridicule que l'on retrouve au prix d'une ellipse temporaire Acte I, Scène 3. Christophe est moqué dans sa volonté d'imitation des royautés européennes comme l'expose Anne Douaire le principe haut de la royauté tragique est subverti par le grotesque :

Ils (Les figures royales du théâtre antillais) ne conservent que la démesure de l'*hybris* [...], mais qui se déploie aussi dans l'ambivalence : l'exemple le plus immédiat est celui du roi Christophe : roi auto-proclamé d'Haïti, il s'entoure d'une cour grotesque que Césaire choisit de représenter dans cette posture paradoxale, « en un style bouffon et parodique où le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures d'éclairs »⁶⁷.

C. Par la force de leur lutte

Dans le récit épique, la geste est bien la relation des actions accomplies par le héros. Une res gesta qui campe la stature du personnage. Ici encore, le héros tragique antillais emprunte ses traits au héros épique. Dans chacune de trois pièces, le temps grandiose de la lutte pour briser le joug de l'esclavage est rappelé et constitue un temps mythique qui confirme les personnages éponymes dans leur position de leader. Comment cet aspect du héros est-il présenté et comment ces éléments dramaturgiques le caractérisent-il ?

Fidèle à la réputation historique du personnage, désirant en dresser un portrait qui n'élude pas les aspects négatifs, Placolý peint un Dessalines habité par la furie guerrière. A un héros guerrier, il fallait un champ de bataille, Dessalines apparaît donc en chef militaire. Placolý ne déroge pourtant pas à la règle de la tragédie classique qui veut que la mort ne soit pas portée en scène. Ainsi, l'acte I met en scène les événements périphériques à la bataille : instants de repos des soldats, prise de décision stratégique, interrogation sur l'état des troupes, départ et retour victorieux de l'assaut. Autant d'éléments qui établissent un contexte guerrier. Cela permet au dramaturge de présenter les qualités de chef de guerre de Dessalines. Il se distingue par son courage, son ardeur au combat et son attachement à une vision guerrière de la société haïtienne. Et si l'action dramatique ne met pas en scène de façon explicite les faits d'armes du personnage, ils sont rappelés par des métaphores, des récits de batailles, qui font que la guerre et la violence sont des éléments récurrents de la pièce.

Ainsi pour le Dessalines de Placolý, la dignité de tout homme se mesure à l'aune de sa bravoure militaire. Se présentant comme protecteur de ses jeunes soldats, Dessalines cite en exemple son courage guerrier :

⁶⁷ Anne Douaire. op. cit., p.24.

Dessalines

Ah ! Tu y étais ! Et quels sont tes faits d'armes ?

1^{er} soldat

J'ai fait deux embuscades et j'ai participé à nombre de sorties où des centaines des nôtres ont été gragés.

Dessalines

Tu entends, Pétion ! Si jeune et presque mon égal en bravoure... (...)

(*Dessalines*, Acte I, scène 1, page 11)

A l'acte I, scène IV, conseil de guerre dans la tente de l'état-major, en vrai leader, Dessalines galvanise le courage de ses frères d'armes. L'évocation de batailles mythiques de la guerre d'Indépendance de Saint-Domingue, « la Ravine-à-Couleuvres », « la colline de Vertières », sert d'appel à la mobilisation. Il s'agit de tenter de conquérir la partie espagnole de l'île :

Allons, mes généraux, anciens résistants de la Ravine-à-Couleuvre et de la colline de Vertières, au rapport. [...] Où est passée votre vélocité d'antan, votre appétit à gagner les batailles dans un tonnerre ?... Vos épaulettes vous auraient-elles rendu gangan !...

(*Dessalines*, Acte I, scène IV, p. 12)

Le dramaturge affiche aussi les aspects les plus sanguinaires du personnage illustrant la fameuse devise « Koupé tèt boulé kay ». Le personnage éponyme expose sa stratégie de bataille, stratégie de la terre brûlée, en déshumanisant ses adversaires. Son discours emprunte les accents d'une diatribe génocidaire :

Et rappelez-vous ceci : ce n'est pas un combat que nous allons mener. L'acte de notre indépendance mit fin à la guerre des hommes. C'est un acte d'extermination que nous allons faire, contre les Français, dont je ne veux plus voir la race dans notre monde. Nous n'allons pas nous battre, nous allons enfumer des mangoustes dans leur trou, nous allons dépandre des singes de leurs créneaux, c'est des sacs de saindoux que nous allons crever... (*Dessalines*, Acte I, scène 4, p. 16)

Césaire, Glissant et Placolý, puisent dans l'Histoire caribéenne pour fonder un panthéon propre à l'imaginaire antillais. L'événement historique – bataille, date clé – mais aussi la réputation ou l'aura historique du personnage devient matière héroïque servant à camper la stature du héros.

Malgré un contexte historique de guerre civile, il n'y a pas de représentation de bataille dans aucune des trois pièces à l'étude. En ceci, les dramaturges respectent les règles de

la tragédie classique. Les hauts faits des personnages centraux sont évoqués dans de courts récits, ou encore par des chants.

Ainsi, dans *Monsieur Toussaint*, le personnage de Maman Dio, prêtresse vaudou, personnage symbole de l'âme du peuple haïtien, scande de véritables hymnes à l'action révolutionnaire de Toussaint. Elle entonne des mélopées entre incantation vaudou et commentaire chanté des actions du personnage éponyme. Les interventions de Maman Dio porte un éclairage spirituel sur des événements à portée historique. Chantant le héros et sa lutte pour la liberté, elle l'ancre dans un au-delà intemporel, une essence du peuple haïtien. Toussaint se voit ainsi élever au rang de divinité du panthéon vaudou. Et son action politique elle-même trouve une résonance spirituelle. Les deux sphères étant souvent liées dans le contexte culturel haïtien ; car Maman Dio célèbre Toussaint comme il aurait pu l'être par le peuple dans une cérémonie vaudou. Les choix politiques, les décisions militaires de ce dernier sont légitimés bien au-delà des frontières temporelles et historiques. Cette manière de mise en gloire du personnage permet à Glissant d'amplifier la stature de son héros. Les scansions de Maman Dio par leur lyrisme, leurs accents vaudou s'élèvent de la petite cellule du Fort de Joux pour mythifier le personnage de Toussaint :

Ô Toussaint, ô Toussaint papa. Agoué ho Agoué. / La terre est là
coupée en deux comme un avocat

Les Français qui mangent dans Saint-Domingue / Pour les Espagnols,
c'est Santo-Domingo

Saint et Santo c'est le même, oui ho / C'est la même calebasse sur la
mer

Et voici, nous nous sommes réveillés dedans ! / Le noyau c'est toi
Toussaint papa

On peut séparer l'avocat en deux, / Mais le noyau qui peut le couper ?

Bon dieu Tonnerre peut le couper, Toussaint / Mais homme ne le peut
pas...

(*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau III, p. 30)

Action et corps magnifiés, Toussaint est le garant de l'union des deux parties de l'île, séparée par la main avide des colons français et espagnols. Ici, le chant de Maman Dio anticipe sur la relation des événements révolutionnaires de Saint-Domingue. Hors des frontières du temps, sa parole est prophétie historique de la portée et de la symbolique

de Toussaint pour son île : Saint-Domingue unifiée, Toussaint est son âme véritable, semble-t-elle dire.

Au tableau suivant, la voix de Maman Dio entonne une nouvelle mélodie pour chanter le héros. Ravivant l'atmosphère de l'époque et venant commenter le discours du personnage central, le coryphée entonne un chant rehaussant l'intelligence guerrière de « Toussaint Maréchal des Tempêtes ». Par la voix de Maman Dio, Glissant rappelle aussi un élément historique qui a construit la légende populaire de Toussaint. Fin tacticien, personnage insaisissable, il avait la réputation de ne jamais se laisser surprendre aussi bien sur le terrain politique que sur le champ de bataille.

Ils s'attaquent à moi, fusillent ma voiture. Mais je galope dans l'escorte comme un simple soldat. Ils tombent sur mon escorte, mais je suis resté au Palais général. Ils me croient au nord, je parais à l'ouest, (*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau IV, p. 48)

s'enflamme Toussaint, tandis que Maman Dio tonne :

Car il est rapide comme Ogoun ! / Il est fort comme Ogoun guerrier. / Il prend l'éclair et il le déchire. / Toussaint adore le Dieu des Blancs mais dans son cœur Ogoun est puissant ! / Quand on le frappe on tombe mort, / Les fusils se cassent devant lui. / Ô Toussaint les loas boivent dans tes yeux / Ô Toussaint papa Maréchal des Tempêtes, / Quand reviendras-tu dans la forêt ? / Ne vois-tu pas le sang du porc et le sabre ? / Ne vois-tu pas que nous volons autour de toi ?

(*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau IV, p. 48- 49)

Le chant de Maman Dio suggère que les instances vaudou, elles-mêmes, s'inclinent devant l'action de Toussaint. Cependant, des trois figures centrales de la fondation nationale haïtienne, Toussaint- Louverture a toujours bénéficié d'une aura universaliste plus affirmée que celle de Dessalines et Christophe. C'est qu'il a toujours professé son attachement à l'esprit des Lumières qui a guidé la Révolution française. N'était-il pas nommé, le Jacobin noir ? Et malgré son attachement aux valeurs rationalistes, Toussaint est un homme d'une spiritualité et d'une logique autre, celle symbolisée par l'esprit de révolte des forêts, celle qui contrecarre la pensée coloniale. Pour accéder au rang des

héros de son peuple, Maman Dio semble l'inciter à accepter cette dimension de l'esprit. Dans *Dessalines*, c'est Défilé qui tient ce rôle de chantre du héros.

Ces personnages hybrides entre tradition créole et antique fonction grecque du coryphée démontrent que les dramaturges antillais savent mettre à profit la plasticité du genre théâtral. Bien plus qu'une simple « couleur créole », ils donnent sens à la mystique antillaise en lui insufflant forme et dimension tragique. Les héros ainsi célébrés sont replacés dans leur dimension culturelle collective.

Libéré des contraintes du vraisemblable, le chant dit le héros dans sa splendeur, sa bravoure, peignant les contours d'un mythe. Pourtant choisissant pour toile de fond, la révolution haïtienne, le dramaturge antillais doit créer son héros à partir de la patine de l'Histoire.

D. La mort du héros motif tragique

Les héros dont la geste épique les rattache au temps déjà mythique des luttes insurrectionnelles échouant dans leur tentative de fondation d'une nation semblent devoir être évincés de la scène de l'histoire. Le héros doit mourir, parce que sa mort est nécessaire à l'avancée de la destinée ou de l'histoire de son peuple. Il est l'homme d'un moment historique. Sa position, son désir d'absolu l'écarte du monde et de la vie. Toussaint, Dessalines, Christophe incarnent une situation historique. L'intérêt des trois tragédies tient en ceci que le conflit dramatique se cristallise autour de ces situations saisies par la fiction. Toussaint doit choisir la mort et l'exil, afin que Dessalines accomplisse l'œuvre de l'indépendance. Dessalines, quant à lui, par sa violence met en péril l'équilibre social, tandis que Christophe, par sa folie démiurgique est devenu un ogre qui broie et écrase son peuple. Ces héros dérangent l'ordonnement d'un monde qui ne peut rêver sans eux, mais qui ne peut pas non plus accepter le miroir tendu par le héros. La mort arrive alors que ces héros, devenus tyranniques par excès d'absolu, sont contestés dans leur autorité de chef. Cependant, elle n'est pas un terme subi, mais pleinement acceptée.

De la scène 4 à la scène 8 de l'Acte III, *La Tragédie du roi Christophe*, montre le lent affaiblissement du personnage jusqu'au suicide. Le roi tonnant, investi de l'autorité symbolique conférée par le peuple, le roi paré de la gloire de ses conquêtes fait place à un homme vieilli et infirme, comme le souligne la didascalie de la scène 4.

Le personnage relève du pathos et la didascalie souligne en elle-même tout le pitoyable de la situation. Si le corps du roi est un élément symbolique du pouvoir, garant de la défense et de la dignité du peuple, sa dégradation signale la perte de l'idéal politique et le délitement de sa communauté. La personne du roi Christophe n'est plus en mesure d'inspirer la crainte respectueuse qu'affichaient ses sujets à l'acte II. Les péripéties qui émaillent la scène 4 le confirment. Le roi est devenu un homme. Il voit la défection de ses généraux au moment même où son royaume est attaqué. A la scène 6 du même acte, les didascalies sont encore éloquentes :

Palais royal. Sous la véranda, Christophe malade assis dans un fauteuil. A côté de lui les jumelles avec lesquelles ils scrutent de temps en temps l'horizon. (*La Tragédie du roi Christophe*, Acte III, scène 6, Didascalie, p.136)

La déchéance est marquée par le lieu scénique. La présence du roi est décentrée des lieux de pouvoir. Le bilan qu'il dresse de ses idéaux passés rappelle son exigence pour son peuple :

Ce fut un temps sévère. Je ne regrette rien.

J'ai tâché de mettre quelque chose dans cette terre ingrate. J'ai voulu leur donner la faim de faire et le besoin d'une perfection.

J'ai engrangé pour eux.

J'ai voulu leur donner figure dans le monde.

(*La Tragédie du roi Christophe*, Acte III, scène 6, p.136)

La réplique d'Hugonin vient dresser le constat d'échec de ce rêve de chimères. L'échec est d'autant plus cuisant que l'armée perd la bataille contre Boyer, les soldats battent en retraite. On entend, au loin, sonner le mandoucouman. Il est temps pour le vieux roi d'aller dormir (*La Tragédie du roi Christophe*, Acte III, scène 6, p. 140).

Entré debout dans le royaume de la nuit, Christophe a choisi sa mort. Bombant du moins la poitrine, pour qu'elle y frappe en plein. Car la mort n'est pas un abyme d'oubli, la portée des paroles du roi Christophe résonne dans la mémoire de son peuple.

Il est significatif que la parole revienne à Vastey pour clore la pièce. L'éloge funèbre qu'il prononce est empreint d'espérance. Il fait d'ailleurs écho à la réplique de Christophe face à Pétion à la scène d'exposition. Le même tissu métaphorique trame le mythe de Christophe. Images du végétal et de la germination nouvelle, qui suggèrent qu'après Toussaint, Dessalines et Christophe d'autres se lèveront pour la construction d'une nouvelle utopie politique.

Réorchestrant les événements historiques, les modelant selon les exigences de la fiction dramatique, Césaire, Glissant et Placolty façonnent des destinées là où il n'y avait qu'une chronique, transmettent une histoire, ensemencent des imaginaires collectifs. Les trois dramaturges donnent chair et vie à des parcours, des engagements dont la portée impacte nos identités caribéennes. Ainsi, la fiction contribue-t-elle à la réappropriation positive de l'Histoire, à la vulgarisation de ses figures de proue. Une appropriation est d'autant plus simple que les auteurs présentent une vision assez consensuelle des personnages qu'ils mettent en scène :

Elle (la littérature antillaise francophone) a préféré fonder son fonds propre à partir, et c'est notable, de personnages historiques avérés. Le statut social requis pour pouvoir prétendre à un premier rôle tragique quitte donc nécessairement le seul cénacle du sang royal pour s'élargir au cercle des grandes figures historiques qui se sont illustrées dans la lutte.⁶⁸

II. Un héros et son peuple

Toussaint, Dessalines, Christophe ne sont pas de tragiques réprouvés, personnages solitaires mis au banc de la cité par leur passion. Ce sont au contraire des personnages publics, des pères de la nation. Ils portent les aspirations de l'ensemble social dans ses tentatives de fondation mais cristallisent aussi l'échec de celles-ci. Une dimension collective qui dénote encore les traits épiques du héros tragique antillais : émanation du peuple, le héros est aussi sa victime propitiatoire. Récusant un point de vue critique qui

⁶⁸ Anne Douaire, op. cit., p. 25.

ne concède au peuple qu'un rôle mineur dans *La Tragédie du roi Christophe*, Anne Douaire expose la dialectique constitutive des rapports entre le héros et son peuple :

Mais si celui-ci accède à ce statut non pas d'emblée en étant l'Elu épique, mais au terme de son histoire, si c'est à rebours que sa geste fait de lui le symbole de sa communauté, alors le lien qui unit le héros au peuple change de nature : le héros n'est plus seulement la métaphore du peuple tout entier (rapport analogique et esthétique) mais sa métonymie (rapport de contiguïté). [...] C'est tout de même refuser de lire véritablement les pièces, et se cantonner à la surface de celles-ci. Un rapport dialectique entre le peuple et le Prince nous paraît une lecture plus juste. [...] La relation qui les unit nous paraît au moins autant métonymique que contrastive, du fait par exemple de l'origine des héros.⁶⁹

De l'élection du héros par son peuple à l'échec de son idéal politique, la mise en scène du rapport du héros avec son peuple représente le véritable nœud de l'action tragique.

A. Un chef élu par son peuple

Distingués par leur action lors des événements révolutionnaires, ils sont choisis par le peuple pour diriger la communauté qu'ils fédèrent par leur aura de chef insurgé. Une élection, une phase où le peuple se reconnaît en son leader. Instantanés d'espérance mis diversement en scène dans les pièces à l'étude.

- **Christophe, l'Homme roi**

Dans *La Tragédie du roi Christophe*, Aimé Césaire montre une certaine distance vis à vis des rouages de la politique, cette gagaire où les coqs candidats se livrent combat. L'auteur use de la même distance ironique lorsqu'il s'agit de dénoncer la manipulation politique des foules en mettant en scène une intronisation parodique de Christophe. Galvanisée par Hugonin, une foule, composée de marchandes et de chalands, cède à Christophe le titre de roi. D'autant que des navires français viennent d'accoster dans le port du Cap. La présence des navires planant comme une menace d'un retour à l'ordre ancien de l'esclavage. Vastey, l'idéologue du régime, présente dès lors Christophe comme le rempart face à une telle menace ; l'effort démocratique du peuple doit venir le soutenir. Sous la pression des anciens colons, les interventions de reconquête de l'île demeurent une menace latente et cela jusqu'à la chute de Napoléon en 1815 :

⁶⁹ Anne Douaire, op. cit., p. 27.

Vastey

Allons citoyens ! Rentrez chez vous ! Ce bateau, ce n'est pas notre affaire. C'est celle de Christophe. Chacun son métier. A vous le travail, le travail libre, car vous êtes des hommes libres, le travail pour la nation en péril. A Christophe, de nous protéger, nous, nos biens, notre liberté.

Deuxième citoyen

Bien parlé ! Un homme, ça oui, et qui en a, le Christophe. Pas cette couille molle de Pétion ! (...)

(*La Tragédie du roi Christophe*, Acte I, scène 2, p. 26)

Ainsi, se gagne le choix du peuple, par la peur et la manipulation, une réflexion amère et grinçante sur la liberté politique.

- **Sur la scène de l'histoire**

Glissant n'a pas représenté les masses populaires haïtiennes, la marchande, le paysan, le soldat, dans ses perceptions de l'action de Toussaint, comme l'a fait Aimé Césaire dans sa tragédie. Parmi les spectres qui visitent le général déchu, aucun n'endosse pleinement cette représentation métaphorique. Macaïa, le chef marron, semble soumettre Toussaint à la question au nom du peuple. Il harangue Toussaint en ces termes :

Macaïa, *il avance*

Le peuple... Le voici ! Jeannot, Sylla, Camise, Macaïa. Ceux que tu appelaï des assassins, des sauvages. Tu connais leurs noms, Gingembre-trop-fort et Mavougou, Sans-souci et Va-Malheureux. [...] Le peuple vient cueillir la victoire. (*Monsieur Toussaint*, Tableau Le Peuple, V, p. 114)

Tandis que Maman Dio, prêtresse vaudou, semble représenter l'âme du peuple haïtien, sa compréhension, sa vision spirituelle des événements révolutionnaires et de l'action de Toussaint. Dans *Monsieur Toussaint*, le peuple demeure une entité abstraite, sa présence est médiatisée par des représentants, mais il n'a pas voix sur la scène. Ainsi quand Toussaint prend sa place de chef du mouvement révolutionnaire, Glissant reprend le placard que fait paraître ce dernier, en juin 1793, au moment où le commissaire Sonthonax soumet sa première proclamation de liberté aux insurgés :

Voix de Toussaint

Frères et amis. Je suis Toussaint-Louverture, mon nom s'est peut-être fait connaître jusqu'à vous. J'ai entrepris la vengeance. Je veux que la

liberté et l'égalité règnent à Saint-Domingue. Je travaille à les faire exister ! Unissez-vous à nous, frères, et combattez pour la même cause !... (*Monsieur Toussaint*, Tableau Les Dieux, III, p. 33)

Ces mots de Toussaint-Louverture ont traversé les siècles sans perdre de leur puissance. Ils signent l'entrée du héros sur la scène de l'Histoire. Une déclaration inaugurale par laquelle il se fait connaître au peuple en révolte de Saint-Domingue et engage son ascension politique. Glissant a conservé le verbe du personnage historique, verbe fort aux accents messianiques. Toussaint s'affirme comme vengeur de son peuple d'esclaves, en quête de liberté et d'égalité, les idéaux de la Révolution française ; s'adressant à son peuple, il professe déjà un discours universaliste. Mais venant interroger son passé, les spectres qui peuplent la solitude carcérale de Toussaint discutent sa position de leader. Macaïa, le rebelle, marque hargneusement sa réprobation :

Toussaint est un imposteur ! C'est vrai. Il vous conduit à la ruine !
(*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau III, p. 34)

Cependant, manifestant l'adhésion du peuple à l'appel de Toussaint, deux soldats lui déclarent :

Montré nou chimin-an, pou nou brilé toutt' chimin. / (Tu es notre chef. Je veux combattre avec toi.) (*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau III, p. 37)

La symbolique du chemin comme d'une vérité à suivre est importante au regard de la signification du nom de Toussaint : Toussaint-Louverture, celui qui trace la voie de la liberté à son peuple. Par ailleurs, les mélopées de Maman Dio transfigurent le lien de Toussaint avec son peuple. Comme nous l'avons exposé précédemment, elle glorifie le héros, célèbre son lien indéfectible avec les forces intimes et telluriques d'Haïti. En cela, nous pouvons souligner qu'elle scelle, par le chant, une alliance entre Toussaint et le peuple.

Aucun élément similaire n'apparaît dans la pièce de Vincent Placol, venant marquer l'itinéraire du personnage. Dessalines est le chef légitime et de plein droit après la déportation et la mort de Toussaint-Louverture. Dans sa succession, il parachève l'œuvre de Toussaint. Bien que tiré de l'Histoire, le héros tragique antillais, comme les héros grecs, peut se prévaloir d'une lignée d'hommes de pouvoir, derrière Dessalines, il y a le prestige d'un général comme Toussaint-Louverture :

Sa condition [celle du héros] est même rehaussée de sa parenté avec ses glorieux devanciers.⁷⁰

Scène de marché, échos de foule dans *La Tragédie du roi Christophe*, appel à l'union dans *Monsieur Toussaint*, ainsi reconnu par son peuple, la dimension sociale et politique du personnage est manifeste. La Cité reconnaît celui qui porte ses ambitions de fondation. Dans chacune des pièces, le personnage héroïque emblématise, le temps du drame, un idéal politique. Malgré leurs spécificités, une surdétermination transparait à l'analyse de l'utopie professée : le peuple libéré de l'esclavage doit forcer la marche de l'Histoire par le progrès des vertus morales et politiques.

B. Une conviction populaire

Figures de proue d'un peuple et d'une Histoire exaltés, Toussaint, Dessalines et Christophe sont désignés comme des signifiants collectifs. Héros tragiques, ils sont animés d'une seule et dévorante passion, celle de leur peuple. Un peuple qu'ils veulent magnifier, hisser à une utopie commune. Animaux politiques, ils sont animés du souci de fonder une communauté libre, forte, toujours conquérante. Actions et volontés sont donc entièrement orientées vers la réalisation de cet idéal. Utilisant les concepts de la philosophie hégélienne, Anne Douaire rappelle le lien essentiel régissant la relation du héros à sa communauté :

La personne du héros est celle qui est animée par le *Volkstgeist* et qui agit en fonction de lui, considérant que la somme des individus qui composent son peuple (*vulgus*) ne sera jamais aussi digne de son combat que ce même agrégat enrichi des concepts de culture, d'éducation, de sens universel, c'est-à-dire de liberté (*populus*). Les luttes de Christophe, de Toussaint, sont dirigées vers cette conviction populaire. Ainsi animé, le héros est « libre dans la communauté qui l'exprime et seulement en elle. [...] [Il] ne saurait se réaliser qu'en participant à ce qui le dépasse et l'exprime ».⁷¹

Prise en charge par l'ordonnance dramatique, leur ambition constitue le nœud de l'action tragique. L'échec du projet politique de fondation confère aux pièces leur accent tragique. L'impossible utopie menant le héros à la mort et livrant sa communauté au délitement, aux incertitudes face à l'avenir. Quelle est la teneur de chacun des

⁷⁰ Anne Douaire, op. cit., p. 29-30.

⁷¹ Anne Douaire, op. cit., p. 30.

discours utopiques professés par les personnages ? Comment participent-ils à la construction du personnage ?

- **Un peuple, un idéal**

Au regard du schéma actantiel, l'utopie fondatrice représente l'objet de la quête du héros. L'ambition personnelle est abandonnée au profit du projet collectif, la quête d'un « nous » idéal. Si dans *La Tragédie du roi Christophe*, la formulation d'un idéal politique revient comme un leitmotiv dans le discours du monarque Christophe et participe à l'efficacité du dispositif tragique, dans *Monsieur Toussaint*, le projet collectif semble affecté par le jeu de double temporalité. En effet, il est soumis au dédoublement des temps et action : passé de la révolution de Saint-Domingue et présent de la cellule jurassienne. En effet, dans l'action guerrière de Saint-Domingue, le personnage poursuit un but, « la liberté générale », tandis que le présent est dominé par la construction du mythe de son martyr. Dessalines, quant à lui, se bâtit pour l'indépendance de l'île.

Dans *La Tragédie du roi Christophe*, dès la scène d'exposition et la joute face à Pétion, Christophe expose un projet politique. La Liberté doit se conquérir dans l'effort collectif pour porter à la face du monde une identité neuve, un universalisme rachetant l'enfermement, le stigmate de l'esclavage :

La liberté, sans doute, mais pas la liberté facile ! Et c'est donc d'avoir un Etat. Oui, Monsieur le philosophe, quelque chose grâce à quoi ce peuple de transplanté s'enracine, boutonne, s'épanouisse, lançant à la face du monde les parfums, les fruits de la floraison ; pourquoi ne pas le dire, quelque chose qui, au besoin par la force, l'oblige à naître à lui-même et à se dépasser lui-même.

(*La Tragédie du roi Christophe*, Acte I, scène 1, p. 22-23)

La première scène de l'acte I qui fait écho au combat de coq du prologue, oppose deux conceptions de l'exercice du pouvoir étatique. La scission entre la République mulâtre du Sud et la monarchie nègre du Nord semble consommée. Face à Christophe, Pétion plaide l'établissement d'une cohésion du peuple dans le cadre d'une démocratie où le Sénat contrôle l'exécutif. Christophe, lui, présente un régime dans lequel il est l'homme providentiel qui traduit la volonté du peuple le menant – même par l'utilisation de la force – vers son renouveau. A cet instant de l'action dramatique, Christophe est à la

recherche d'un projet capable de fédérer l'énergie du peuple, incarnant sa volonté politique de guider son peuple. Il parle alors de « quelque chose grâce à quoi » :

Mais qui / qui donc / m'offrira / plus qu'une litanie de prêtre, plus qu'un éloge versifié, plus qu'un boniment de parasite, plus que les prudences d'une femme, / je dis quelque chose qui ce peuple au travail mette / quelque chose qui éduque / non qui édifie ce peuple ?

(La tragédie du roi Christophe, Acte I, scène 7, p. 61)

La Citadelle constituera ce grand chantier, le symbole du rachat, la manifestation de l'audace d'un peuple. Rappelons l'importance de la réplique de la scène 1. En effet, elle semble condenser les éléments qui seront repris tous au long du texte quand Christophe qualifiera son projet politique. Notons avant tout l'accumulation des verbes d'action : « s'enracine, boutonne, s'épanouisse, lançant, naissse ». C'est par l'application de sa volonté, l'engagement dans l'action que le peuple doit conquérir une « liberté pas facile ». La symbolique de la poussée ascensionnelle sera aussi reprise dans le reste de l'œuvre. Ici, le dramaturge emploie le topos de l'arbre, germination à une nouvelle essence. Le peuple haïtien doit laisser derrière lui le passé de déracinement de l'esclavage pour trouver sa cohésion sur la terre qu'il a acquise au prix de sa lutte : transplanté, il doit s'enraciner, naître à une nouvelle culture dans un dialogue universaliste. Car, selon Christophe, « le matériau humain lui-même est à refondre » (*La Tragédie du roi Christophe, Acte I, scène 6, p. 50*). En réponse aux alarmes de la reine quant à ses exigences, Christophe expose à nouveau son objectif politique. Le dramaturge émaille son discours des mêmes images et symboles ascensionnels ; ici le mouvement est de remonter, d'aspiration à des éléments aériens :

C'est là que nous crions ; de là nous aspirons à l'air, à la lumière, au soleil. Et si nous voulons remonter, voyez comme s'impose à nous, le pied qui s'arcboute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh ! la tête, large et froide ! (*La Tragédie du roi Christophe, Acte I, scène 7, p. 59*)

Elever, forger, édifier, mettre debout, remonter, porter de plus en plus haut, Christophe déploie son pouvoir en démiurge bâtisseur d'une nouvelle nation, d'un homme nouveau.

Ici, à travers le discours politique du héros, le texte césairien atteint sa portée éthique. Comme le soulignait Antoine Compagnon lors d'une leçon inaugurale au Collège de France :

Le retour éthique à la littérature se fonde sur le refus de l'idée que seule une théorie morale faite de règles universelles puisse nous enseigner quelque chose de vrai sur la question de la vie bonne. Le propre de la littérature étant l'analyse des relations toujours particulières qui joignent les croyances, les émotions, l'imagination et l'action, elle renferme un savoir irremplaçable, circonstancié et non résumable, sur la nature humaine,

Le texte césairien est source de questionnement moral sur le modèle politique et la psyché d'un peuple au sortir d'une période de bouleversement, un peuple d'esclaves qui conquiert sa liberté, un peuple sans voix qui exprime son destin, un peuple soumis qui accède à la responsabilité. Le réseau métaphorique traduisant l'idée de recréation permet la conceptualisation d'une situation politique largement signifiante pour les peuples africain et antillais cherchant leur voie/voix dans la raque de l'Histoire en mouvement du XXe siècle, celle des indépendances et des questionnements statutaires. La tragédie du peuple de Saint-Domingue et de son héros s'impose comme une percée d'exutoire, de portée d'exemplarité, une possibilité d'indentification. La parole de Christophe interpelle encore au courage d'entreprendre, d'oser l'action et l'engagement politique.

• **L'indépendance, la récompense du sang**

Pour une nation en état de siège, l'enjeu politique est tout autre. Dessalines doit parachever l'œuvre de Toussaint et se battre pour l'Indépendance. L'idéal qu'offre Dessalines à son peuple est un idéal de sacrifice dans l'action guerrière. Comme le rappelle Marie-Agnès Sourieau, Placolyl peint un personnage sans gommer ses contradictions, des pères de la nation haïtienne Dessalines étant le plus controversé. Ainsi doit-il opposer à la violence des colons français une violence décuplée. Le Tigre d'Haïti affirme avec force et virulence la nécessité d'une mobilisation constante de chacun des membres de la nation à l'effort de guerre. Les valeurs guerrières idéalisées doivent garantir son unité. Mis en scène dans ses fonctions d'administrateur de l'Etat, Dessalines affirme la primauté des valeurs bellicistes :

C'est nous tous qui le sommes, Germain, enrégimenté de jour et de nuit, sous le drapeau de la nation haïtienne. (*Dessalines*, Acte II, scène 5, p. 42)

Et le texte de Placolý fait ressortir la dimension collective d'une telle lutte. Dans « Un portrait de Jean-Jacques DESSALINES », l'auteur souligne que les peuples des Amériques ont utilisé la violence comme moyen de libération politique :

(...) comment concevoir et exprimer l'unicité d'une destinée tragique parmi des personnages historique dont les passions ont fini par devenir le lot de chacun et de tous, à cause de la présence répétitive et mécanique de cette hydre à mille têtes que constitua l'oppression que tous eurent à combattre de la même façon ?⁷²

Le destin tragique du Dessalines de Placolý s'inscrit dans la bataille face à l'oppression coloniale. Machine guerrière, n'ayant que la guerre en partage, il entraîne son peuple dans un idéal de résistance :

Il n'y a plus de temps. C'est la guerre, toujours. Souvenez-vous : notre pays ne peut survivre qu'en criant aux armes de six mois en six mois.

(*Dessalines*, Acte I, scène 3, p. 14)

Temps et hommes sont tendus vers cette fin guerrière. Car sans une telle mobilisation, le peuple risque de perdre les acquis de liberté arrachés au prix du sang. Et le témoignage exemplaire que Dessalines souhaite porter au monde est bien celui d'une bannière ensanglantée :

Grâce à moi, Haïti est devenue un point rouge à la surface du globe. L'opresseur d'hier ne pourra jamais y porter la proue de ses expéditions, sous peine de se voir hachuré de la tête aux pieds, comme cannes en avril. (*Dessalines*, Acte I, scène 5, p. 23)

Sans le serment des épées, sans bataille acharnée, sans le sang versé, le peuple gémirait encore sous la férule de l'esclavage. Placolý se penche sur ce héros paradoxal et parvient à saisir une situation politique à l'aune de son destin tragique. La violence portée par Dessalines, comme élément sanctifiant, sanctuarisant le sol haïtien, apparaît comme un moment nécessaire de la construction de la nation. Personnage propitiatoire, il endosse pour l'Histoire et pour le peuple le mal d'une sauvagerie purgative. Ainsi, Pétion justifie-t-il le moment Dessalines, enfantement violent d'un peuple :

L'esclavage, Lys...Notre humanité enregistrée et vendue... Le souvenir de l'esclavage, Lys devrait mettre fin à nos bondissements du dedans... [...] Davantage que la raison, nous préférons l'acte spontané, ouvert, sur le moment, au jugement des autres. Considères cependant que ceux dont la tête est farcie de mitraille, choyons-les, il faut les soutenir, entretenons pour eux toute l'affection que nous

⁷² Vincent Placolý, « Un portrait de Jean-Jacques DESSALINES », in *Tranchées*, hors série janvier 1993, p. 30.

pouvons, comme des enfants... Des actions que nous auront menées pour notre liberté, hors des excès que le monde ne manquera pas de nous retourner en horreur, il nous faut retenir les plus belles pages du livre de nos enfants. (*Dessalines*, Acte II, scène 5, p. 39)

• Le cri de liberté

« Ah ! Je te dis. Il faut que je monte sur les mornes pour la liberté générale. » (*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau 2, p. 25) Se soumettre à l'appel de la liberté et obtenir l'émancipation de tous ! D'un point de vue historique, les premières participations de Toussaint à l'insurrection générale de 1791, concerne sa participation aux négociations entre les chefs insurgés et l'assemblée coloniale du Nord pour le retour des esclaves révoltés sur les plantations. Lors des premiers événements de Saint-Domingue, les chefs insurgés, Boukman, Biassou, Jean-François, n'envisageaient pas un renversement du système esclavagiste. Prenant part au mouvement insurrectionnel, Toussaint n'a eu de cesse qu'il se transforme en révolution. Par souci de dramatisation des événements historiques, Glissant fait de l'engagement de Toussaint, un appel supérieur, celui de la liberté. Dans les différents tableaux de la première partie de la pièce, Toussaint la proclame dans son adresse inaugurale au peuple ; elle devient la destinée historique qu'il doit accomplir, l'idéal à conquérir dans l'union des forces révoltées :

(...) Je veux que la liberté et l'égalité règnent à Saint-Domingue. Je travaille à les faire exister ! Unissez-vous à nous, frères, et combattez pour la même cause !... (*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, tableau 3, p. 33)

Sentiment moral, elle l'anime et motive son entrée en rébellion :

Ils [les mulâtres] sont plus libres que moi dans la liberté, j'étais plus esclaves qu'eux dans l'esclavage. Ma liberté est forte, elle m'oblige. Il faut consulter le peuple, son intérêt et son avenir. (*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau 5, p. 42)

Toussaint est un homme qui aspire à la liberté et veut tracer, pour son peuple, un chemin de liberté. Acquis aux idées des Lumières, ce principe haut de liberté guide ses choix politiques. C'est pourquoi, il fait le choix de la République comme modèle politique pour son peuple. Il s'agit de parachever les idées révolutionnaires, d'adhérer à la République qui garantit une liberté octroyée à tous. La liberté, l'égalité au sein de la République est l'idéal politique de Toussaint pour les masses populaires de Saint-

Domingue. Cadre politique qui élève à l'universel, l'exemplarité d'une horde révoltée devenant une armée, une cohorte d'esclaves devenant un peuple :

(...) Quand je suis monté dans les mornes, j'ai vu le désordre et l'assassinat. Je combattais Biassou, il agissait en esclave au moment même où il pillait sans faire la guerre. [...] Je veux que nous apprenions cela ! Comprenez ! Que la République est montée en Quatre-vingt-douze et que nous, qui portions tant de rois sur nos têtes, nous sommes nés avec elle ! (*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau 5, p. 45)

Soulignant le rationalisme de Toussaint, Glissant oppose sa vision d'une organisation politique à celle de Macaïa. Et le chef marron de contester :

On n'apprend pas la liberté, il n'y a pas de date ! La liberté pousse dans la forêt, depuis le premier jour de la traite. Venez la cueillir, si vous voulez ! ! (*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau 5, p. 45)

Une liberté, signe de progrès du peuple vers un idéalisme universel face à une organisation naturelle de la communauté libérée ; conscient de l'influence du *Toussaint Louverture* d'Aimé Césaire sur le texte de Glissant, il est possible de rapprocher Macaïa du « moment Boukman » identifié par Césaire :

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 de Toussaint Louverture, le moment des lendemains d'inspiration ; [...] le moment de la réflexion froide qui corrige les erreurs et redresse les méthodes.⁷³

La liberté à bâtir, l'étendard que veut voir flotter Toussaint sur tout le territoire de Saint-Domingue, n'a d'autre fin que de fonder un peuple, le faire exister. Le peuple est l'entité supérieure à laquelle croit Toussaint. Garant de son héritage politique et mémoriel, le peuple représente son véritable successeur, son but ultime :

(...) Le gouvernement refusait la liberté générale. Les colons désertaient pour conserver leurs bêtes, j'ai marronné pour défendre les hommes, réplique-t-il à son ancien maître, l'accusant de trahison. (*Monsieur Toussaint*, Les dieux, tableau 5, p. 41)

Et répondant aux accusations de Macaïa lui demandant « qu'as-tu fait de ton peuple ? », agent au service de l'Histoire, de la destinée de son peuple, construisant le mythe de « Toussaint Louverture », le personnage répond :

⁷³ Aimé Césaire, *Toussaint Louverture, la Révolution française et le problème colonial*, Paris, Présence Africaine, 1981, p. 185.

Tu demandes : « Où est le peuple ? » Dans mon cœur et dans ma pensée. C'est par lui que j'ai commencé. Il avance déjà dans le grand jour qui vient, il traverse ma nuit, moi je reste en arrière pour protéger son passage ! (*Monsieur Toussaint*, Le Peuple, Tableau 1, p. 95)

Tandis qu'à Dessalines qui lui demande de désigner un héritier parmi ses généraux, Toussaint répond en populiste : « Le peuple est mon successeur ». (*Monsieur Toussaint*, Le Peuple, Tableau 2, p. 99)

C. Un idéal compromis

Mais le soleil noir de la tragédie vient éteindre l'espoir d'une quête glorieuse, fédératrice. Mis en fiction, l'échec tragique de fondation communautaire signifie la volonté des dramaturges d'expurger les passions, de faire affleurer les interrogations, inviter au questionnement leurs contemporains. La tragédie est un miroir tendu par delà les failles des mémoires, par delà les siècles. Dans une mise en abyme de la fonction auctoriale, Coquille fait porter la voix du dramaturge à l'oreille du spectateur ou du lecteur contemporain :

Ils nous regardent, ils sont couverts de sang, les haillons dont ils se couvrent rappellent une grandeur que la guerre et le malheur traînent sur la poussière des routes ; [...] Ils nous appellent à partager l'aventure des entreprises, les décisions de notre destin. (*Dessalines*, Acte III, scène 1, p. 64)

La fin déceptive de la tragédie historique dit bien l'incertitude politique du XXe siècle antillais, et particulièrement dans une dépendance mal assumée à la France et l'utopie d'une indépendance toujours crainte, toujours repoussée.

La relation paradoxale du héros à son peuple traduit l'échec du politique. Force tendue dans l'effort collectif, excessif, le héros tragique antillais pèse sur les consciences des hommes et des femmes qu'il est censé guider. Anne Douaire définit ainsi la relation dialectique qui se tisse entre le héros et son peuple :

La tyrannie de Christophe, le moment révolutionnaire, sont nécessaires pour aliéner les volontés particulières centrifuges verticales⁷⁴

⁷⁴ Anne Douaire, op. cit, p.30.

Il semble que les trois schémas tragiques soient marqués par la même cause d'inachèvement du projet collectif : la tyrannie du héros aboutissant à sa rupture avec la base révolutionnaire, le peuple. Dans *Toussaint Louverture et la révolution française*, Aimé Césaire dresse le constat des dérives autocratiques de Toussaint :

La situation sociale était préoccupante ? La situation économique grave ? Il (Toussaint Louverture) crut tout résoudre en militarisant tout. C'est par là qu'il se perdit. Si la liaison avec les masses est le tissu conjonctif de la Révolution, le lien se sclérosait. Il ne persuadait plus, il décrétait.⁷⁵

Face aux enjeux de développement, Toussaint impose la rigueur pour une organisation efficiente du travail, au prix d'une répression violente des contestataires. Porté sur le plan fictionnel, par l'hybris tragique, héros du plus haut, plus vite, plus fort, ils imposent leur volonté au peuple. Lys, officier supérieur de l'armée de Dessalines, exprime ainsi la toute puissance de l'empereur sur leur existence :

L'énorme volonté de Dessalines pèse sur nos consciences.
(*Dessalines*, Acte II, scène 3, p. 37)

Tandis qu'une représentante de la bourgeoisie du Cap dénonce les lubies féroces du roi Christophe ; Vastey, l'idéologue du régime, nuance :

Première dame

(...) Monsieur Vastey, il y avait une fois, plein de lubies féroces, un roi. Et ses sujets se demandaient...

Vastey

Non ! Contemplait le beau, le rare spectacle d'une grande force qui se déploie, exaspérée sans doute, mais une force, Madame.

(*La Tragédie du roi Christophe*, Acte II, scène 2, p.80)

Dans *La Tragédie du roi Christophe* comme dans *Dessalines*, le deuxième acte est focalisé sur la mise en scène de l'exercice du pouvoir. Le héros, dès lors empreint de sa stature de roi ou d'empereur, reçoit les doléances de son peuple. Dans une telle position de requête, les membres de la communauté ne sont plus d'égaux frères d'armes mais des sujets soumis aux décisions du gouvernant. Par l'alternance des scènes, Césaire met en regard des instantanés de la vie du peuple haïtien dans ses différentes composantes –

⁷⁵ Aimé Césaire, op. cit., p. 269.

paysans, salon bourgeois, barque d'un radayeur – avec des scènes d'exercice du pouvoir par Christophe. Dans le *Dessalines* de Placolý, à l'acte II, c'est le palais de l'empereur lui-même qui bruisse de rumeurs de contestation ; les critiques et oppositions émanant de son entourage. L'acte III est celui du délitement du pouvoir, l'assassinat de Geffrard, l'ancien compagnon d'armes fait défaillir les principaux soutiens de Dessalines, le royaume est par ailleurs miné par les révoltes paysannes.

Le peuple apparaît comme un baromètre des décisions prises par ses dirigeants. Il souffre de la militarisation de l'organisation du travail agricole. L'agriculture ayant constituée un élément clé de la production de richesse de l'île nouvellement indépendante, elle a fait l'objet de mesures très coercitives sous les trois gouvernements de Toussaint Louverture à Henri Christophe. Le travail forcé et la corvée ont été utilisés pour retrouver le système basé sur les grandes plantations, la production et l'exportation de denrées tropicales. Césaire, Glissant et Placolý en font un élément central de dramatisation de la contestation populaire.

A la scène 1 de l'acte II, un couple de paysans proteste contre la répression accrue des Royal-Dahomey, police politique du régime. Il regrette aussi d'avoir eu à payer le prix du sang pour une terre qui au final ne leur revient pas. Césaire fait ici allusion au fait que Christophe reconstitua les principales habitations coloniales au profit des grands dignitaires du Royaume ; les cultivateurs subissant une sorte de fermage :

Deuxième paysan

(...) 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 une femme, quoi !

Premier paysan

Faut pas vous révolter, compé... ! Moi-même des fois je dirais que Christophe aime trop le cocomacaque ! (...)

(*La Tragédie du roi Christophe*, Acte II, scène 1, p. 74)

À la scène 4 de l'acte II, Placolý donne lui aussi la parole à un vieux paysan qui dans un dialogue avec Yayou, général opposant farouche à Dessalines, fait la liste de ses griefs contre ce que les historiens haïtiens ont appelé « le caporalisme agricole » de Dessalines. En effet, assignés sur les plantations, strictement encadrés, les cultivateurs reçoivent le

quart de la production comme rémunération. Ils ne peuvent quitter la plantation, ni circuler d'une ville à l'autre sans passeport :

Yayou

(...) Parle moi, toi qui ne labouras jamais de terre qu'avec le soc de ta charrue.

Le vieux paysan

Le travail forcé, Général, l'éloignement de nos familles, le passeport infâme, le petit peu de terre que nous cultivons à dos nu, le bâton, la roue, le gragement... Est-ce pour cela que nous avons donné nos fils aux batailles ? (*Dessalines*, Actes III, scène 4, p. 70)

L'insuccès dont le peuple se porte témoin est d'autant plus grand qu'il fait ressurgir le spectre du passé, l'ordre ancien de l'esclavage ; temps honnis que tous ont combattu. La liberté semble acquise comme principe mais apparaît difficile à commuer en liberté individuelle. Appelant à un renouveau, Christophe et son peuple sont pris dans la répétition du même. Suite de la discussion dans un salon bourgeois du Cap, après avoir rapporté l'anecdote du meurtre d'un paysan par le roi lui-même et commenté les conditions d'embrigadement pour la construction de la Citadelle, une des femmes, interrogeant la démonstration de Vastey quant à la nature du pouvoir de Christophe, fait remarquer les similitudes entre le règne du roi et l'esclavage :

Deuxième Dame

En attendant, cela ressemble terriblement à quelque chose que nous avons bien connu jadis, et que pour votre honneur, Monsieur Vastey, vous avez combattu. Jadis

Vastey

Eh ! L'Histoire pour passer n'a parfois qu'une voie. Et tous l'empruntent !

Première Dame

Si bien que celle de la liberté et de l'esclavage se confondraient.

Deuxième Dame

Le charmant paradoxe ! En somme, le roi Christophe servirait la liberté par les moyens de la servitude !

Vastey

Et s'il est prouvé que, bien dépensé, l'argent du diable devient l'argent de Dieu ? Mon Dieu à moi, Madame, c'est la grandeur de l'Etat, et la liberté des nègres.

(*La Tragédie du roi Christophe*, Acte II, scène 2, p. 80-81)

Portant la conclusion du dialogue, le représentant de Christophe garde l'avantage de l'équilibre des forces adjuvants/opposants de la structure dramatique. Cependant, le jugement de ces personnages participe à l'installation de l'étau tragique.

Dans *Monsieur Toussaint*, seul Maman Dio, personnage symbole de l'âme éternel du peuple haïtien, dans sa fonction de coryphée créole, pouvait souligner la rupture entre Toussaint et « ses frères » :

Alors, tu as conduit ton sarclage, ton carré est labouré ! Ogoun, Ogoun guerrier est parti loin de toi. Depuis ce temps où tu commandas comme un gouverneur, non plus comme un frère parmi ses frères.

(*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau 5, p. 53)

Édouard Glissant, affiche là encore son adhésion à la compréhension césairienne du parcours politique de Toussaint. Le dramaturge fait de la rupture avec les masses révolutionnaires un enjeu entre le héros et les personnages opposants. Au tableau suivant, Granville, secrétaire de Toussaint et personnage faisant fonction de « baron félon », en fait état auprès du groupe de colons fomentant un complot contre Toussaint :

Insensés. D'être des seigneuries vous établit-il comptable de la vérité ? [...] Quand Toussaint oubliera son peuple, quand il sera repris par sa passion d'économe et sarcleur, son peuple le quittera, et il sera entre vos mains. (...) (*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau 6, p. 55)

Bâtir une communauté politique est donc la finalité essentielle du héros tragique antillais. Et dans *Monsieur Toussaint*, l'objectif de fondation est remis en cause par la déportation du héros. Comment parachever l'œuvre entreprise, obtenir la liberté générale si le « leader charismatique » est destitué ? Sur le plan historique, la révolution connut un temps de latence après la détention de Toussaint au Fort de Joux. De nombreux esclaves insurgés retournèrent sur les plantations. Ici encore, la fiction tente de saisir la vie sous le fait brut de l'Histoire en particularisant des situations. Dans le schéma fictionnel, le départ de chacune des mânes ponctue une étape franchie par le héros vers l'accomplissement de son martyre. Après avoir fait à Toussaint le récit de leur mort, au cours des événements qui suivirent sa déportation, leur voix apaisées s'éteignent dans le silence. Les récits tragiques portés par Maman Dio et Macaïa se

répondent. Ils ont cru à la liberté promise par Toussaint mais l'incapacité de ce dernier à réaliser son idéal politique les a menés à la mort. Tout un peuple est dans l'expectative, les colons pensent pouvoir recouvrer leurs biens et privilèges. Des hommes, pourtant reprennent les armes, tentant de défendre l'un des leurs face à une foule de colons qui demandent sa mort, Maman Dio s'élançe armée d'un coutelas :

C'était après ton enlèvement, nos hommes reprenaient les armes. [...] Les femmes blanches criaient : « Qu'on le pend, qu'on le fusille, sortez ses tripes. » Je ne sais pas, Toussaint, j'ai pris un coutelas, j'ai frappé partout. Ils m'ont traînée, ils m'ont déchirée. (...)

(*Monsieur Toussaint*, Les Morts, Tableau 6, p. 83)

Quant au fier Macaïa, les chiens chasseurs de nègres auront raison de lui. Manne furieuse, il porte aussi la colère de tout un peuple :

Macaïa

Regarde la rage m'étouffer de fièvres. Il faut patienter, hein, faire la ruse, comprendre le monde et les nécessités ? Il faut signer les traités, accorder les bénéfices. La prospérité Macaïa ! Toussaint est la lumière de Saint-Domingue. [...] Mais nous roulons depuis les hauteurs pour Toussaint, nous voici avec lui, assis dans la honte et la servitude ! Je vais pour te déraciner, depuis la souche jusqu'au dernier cheveu !

Toussaint

Frappe. Je ne te crains pas. (...)

Macaïa

[...] Écoute. Tu entendras comment je suis tombé dans la ravine de la mort. Parce que ce fut ton œuvre, Gouverneur.

Toussaint

[...] Commence, camarade. Je ne t'empêcherai pas de réciter ta fin ; vous êtes ici pour m'abattre par votre mort.

Macaïa

J'ai quitté Saint-Domingue par la gueule d'un chien.

[...]

Macaïa

Je pensais à toi Toussaint, qui nous donnas jadis la victoire, pour ensuite nous abandonner. (...) (*Monsieur Toussaint*, Les Héros, Tableau 4, p. 117-118)

Un cheminement commun semble impossible entre le héros et son peuple. L'échec de la quête épique remet en question l'idéal fondateur auquel aspirent Toussaint, Dessalines

et Christophe. Rappelant la spécificité des structures culturelles et anthropologiques de la société antillaise, Anne Douaire explique ainsi le décentrement du tragique par l'épique dans la littérature antillaise :

Nous retrouvons là les caractéristiques d'une littérature épique : distinction d'une classe (la classe des prolétaires des Antilles), vocation nationale, discours fondateur. Pourtant, cette classe paradoxalement centrale et isolée, vitale pour l'idée même de nation et réprimée s'avère incapable – de fait dans les textes littéraires eux-mêmes – de transformer la société ; le héros qui porte en lui les potentialités épiques est donc ligoté et rendu inopérant par la contingence matérialiste historique. Cette contradiction forte le tire du côté du tragique, un tragique quelque peu décentré. Le décentrement repéré ici prend sans doute sa source dans la tension vers l'épique [...]. En effet, dès lors que les textes épiques sont compris comme des « textes fondateurs garants des histoires de filiation, de la légitimité », que peut-il advenir de l'épique pour une société qui a pour socle l'absence de filiation unique, l'absence de rêve d'une origine sereinement identifiable ? Le seul recours est de passer outre, et de traiter l'épique comme un genre dans une époque postmoderne, donc comme un réservoir de pensées, d'outils littéraires et de repères disposés à être utilisés et décentrés, reconnus et biaisés. Le héros tragique antillais est nourri à la fois de mythe et d'épique, sans pouvoir être enfermé dans une catégorisation stricte.⁷⁶

Quand l'excès tragique vient compromettre la finalité de la quête, peut-on encore croire en la valeur du héros ? Reste la grandeur de l'échec et la valeur exemplaire du mythe, un exercice de mise en gloire des figures historiques que l'écrivain antillais, guerrier de l'imaginaire, peut seul engager.

III. La grandeur du mythe

Revêtu du « manteau de la tragédie », le personnage du héros se pare aussi du masque archétypal du mythe. Jeu des représentations et des référents culturels qui fait la force et la permanence dans l'imaginaire de personnages comme le Toussaint de Glissant, le Dessalines de Placolty et le Christophe de Césaire. Et c'est dans l'hybris tragique que le héros, sublimé par son refus du monde tel qu'il est, par sa volonté d'absolu, atteint au mythe. Mais, dans le contexte antillais, contre quoi se dresse le

⁷⁶ Anne Douaire, op. cit., p. 33.

héros ? Sinon contre ce que veut lui imposer le pouvoir, une vision de lui corrompue, assujettie dans la domination coloniale.

Étudiant *La Tragédie du roi Christophe*, la critique a démontré les ressemblances toutes eschyléennes de Christophe, son défi démiurgique de construction de la Citadelle, défi lancé à la face des dieux ou de l'Histoire, sa volonté de voler à l'Histoire un feu nouveau pour son peuple de « transplantés », l'identifiant à un Prométhée nègre :

(...) le tragique de Césaire est plus eschylien que racinien, qu'il a dans tous les cas une fondation hellénique. Son héros « enseigne » pour les Antilles et le Tiers-Monde colonisé, est un Prométhée [...]. Un Prométhée nègre, bien entendu.⁷⁷

La pertinence de ce modèle héroïque s'est imposée aux dramaturges antillais succédant à Césaire. Cependant, bien que Placolý fasse son héros s'écrier :

Comment ! J'aurais vengé l'Amérique, moi Prométhée, porteur du flambeau de l'humanité du nouveau-monde, pour que des nains, piquetant mes mollets avec des lances de bois, arrêtent ma démarche de géant !... (*Dessalines*, Acte III, scène 5, p. 78)

A. Dessalines, guerrier belliqueux

Son personnage de Dessalines semble en appeler plus au personnage d'Achille qu'à Prométhée. Achille, combattant remarquable par sa bravoure et son sens du sacrifice. Héros dont la valeur se révèle dans son ardeur à combattre et qui représente l'archétype du guerrier, toujours batailleur. Le trait essentiel construisant le personnage mis en scène par Placolý est bien son attachement à la violence guerrière comme élément essentiel d'affermissement de la nation. Il incarne ce mal nécessaire à la conquête de frontières nationales, à la proclamation d'une constitution, à la mobilisation d'une population contre les menaces impérialistes ; « l'armée, c'est moi ! » s'écrit-il, en apprenant la réticence de ses troupes à donner l'assaut. Et de fait, il se définit avant tout en tant que soldat : « Je suis soldat, Charlotin. La guerre fut toujours mon partage. », déclare-t-il à la scène 4, acte I (*Dessalines*, Acte I, scène 4, p. 15). Dans l'hybris tragique, Placolý décrit son personnage comme frappé de cécité, incapable de discernement car pris par sa furie guerrière. Selon Boisrond, l'un de ses généraux :

⁷⁷ Anne Douaire, op. cit., p. 34.

Sa politique lui brûle la tête, il ne voit devant ses yeux que les flammes.

Poursuivant son propos, il ajoute :

Aveuglement de celui qui ne connaît de cri que de blessure, pas d'autre pensée active que celle de la vengeance... (...) (*Dessalines*, Acte I, scène 6, p. 19-20)

Pour Pétion, il est « de ceux dont la tête est farcie de mitraille » (*Dessalines*, Acte II, scène 3, p. 39). Jusqu'à la sublimation, la transformation en monstre guerrier :

Boisrond

L'armée, épouvantée par la nouvelle du retour des chiens énormes comme des lions, appelle à l'armistice.

Dessalines

Ha ! Ha ! L'armée, c'est moi, et personne d'autre ! Tu verras, quand je ferai battre le tambour-conga, notre armée viendra talonner mon énergie. [...] Épouvantablement, je vais violer les lois de leur humanité [...]. Regarde, Charlotin, ma peau se hérissé, je me sens pousser des dents de tigre, je suis allumé de partout, des lacérations me brûlent... Je suis le bois-canon, adversaire de la nuit !...

(*Dessalines*, Acte I, scène 6, p. 27)

Comme Achille, Dessalines est humain trop humain, et même métamorphosé en figure d'effroi, il demeure notre semblable. Le dramaturge nous invite à le considérer, jouant sur la réception de l'émotion tragique chez le spectateur. Par la voix de Coquille, personnage faisant entendre la voix auctoriale sur scène, Placolty nous invite à reconnaître en Dessalines sa légitimité à défendre son peuple avec ardeur et violence, il nous invite à « nous » reconnaître en Dessalines. « Est-ce que je suis lui ? » :

Souvent, quand je regarde un homme, je cherche en lui le portrait de moi-même... Est-ce que je suis lui [...] lui, harnaché sur son cheval, homme de pierre, homme de guerre, dont le flair et la discipline, élevés à jamais pour les affûts et les battues de campagne, ont fait la matière du rebelle, sur les accents duquel je vais essayer d'accorder , ma banza. (*Dessalines*, Acte I, scène 8, p. 28-29)

Ainsi, Placolty touche-t-il au cœur du tragique, nous donner à voir l'homme au cœur des ténèbres.

B. Toussaint : une vocation christique

Quant au *Toussaint* d'Édouard Glissant, il est possible de lire en filigrane de son martyre une référence à la passion christique. De nombreux éléments permettent de corroborer cette hypothèse, tant du point de vue de la diégèse que du discours des personnages. Ainsi, ce n'est pas un Toussaint, fort et victorieux que Glissant choisit de mettre en scène. Le personnage présenté dès le lever de rideau n'est qu'un corps en décomposition « puant le fumier de septembre ». De fait, son état de dénuement et de solitude, lui valent mépris, moqueries de ses gardiens :

Langles

Cuit-il à point, le vieux bonze ?

Manuel

Sa peau craquelée, labourée de pus, il embaume le fumier de septembre. Ah ! C'est un fameux général ! Tout assis dans son fauteuil, à passer la revue des troupes. Un février pas chaud. N'est-ce pas Domingue ? (Dessalines, Les Dieux, Tableau 1, p. 19-20)

À l'instar des geôliers du Christ, ceux de Toussaint, à cause de leurs préjugés raciaux, ignorent la véritable nature de celui qu'ils maltraitent. Puis différents épisodes du parcours christique entrent en résonance avec le texte de *Monsieur Toussaint*. Comme l'annonce de la venue du Nazaréen par l'évangéliste Jean-Baptiste, celle de Toussaint est annoncée par Mackandal, son prédécesseur dans la foi en la lutte pour la liberté :

Tu n'étais pas né, il y avait ta douceur dans notre épaule, à l'endroit où la houe trace une marque. / Je levais ta tête, tout en sang et en sueur, je criais : « Ho ! / L'esclave, là / Qui passe, ce vieux, oui, là, c'est François-Dominique Toussaint, marqué sur l'Habitation Bréda, [...] Son sourire, c'est le soleil pour crier : "Debout !" Sa main profite comme la lune sur la crête ! » / Et les esclaves hélaient : « Mackandal voit dans le passé ! » / Car les esclaves ne pouvaient penser à l'avenir.

(*Monsieur Toussaint*, Les Dieux, Tableau 2, p. 23)

Un prophétisme historique qui met en regard deux époques de l'insurrection. L'une que Glissant interprète comme une période de latence et d'attente, celle de Mackandal et celle de Toussaint, temps de la conquête de l'idéal de liberté. L'utilisation de cette référence inscrit aussi Toussaint dans une lignée héroïque, constituée de Mackandal, de Delgrès, son contemporain, et plus tard de Dessalines. Le personnage tragique, malgré sa condition d'esclave, appartient à une caste de figures grandioses. Pourtant, l'espoir de

vivre des temps messianiques est compromis par l'arrestation de Toussaint. Mais dans la logique suivie par Toussaint, celle de son arrestation puis de son supplice et de sa mort, une résurrection, une mise en gloire est possible.

Ainsi le tableau 4 de la partie intitulée « Le Peuple » est présente un dénouement des événements de Saint-Domingue. Toussaint est abandonné par ses plus fidèles généraux :

Toussaint

(...) Je ne crains pas les armées de Bonaparte, je cherche la loyauté sur le visage de mes compagnons !

Mackandal

Hélas, ils te trahiront. (*Monsieur Toussaint*, Le Peuple, Tableau 4, p.109)

Le leader charismatique que fut Toussaint se trouve trahi dans l'épreuve par ceux qui le suivaient. Dessalines accepte l'offre de combattre aux côtés de l'armée française. Les disciples n'entouraient pas le Christ à l'approche de la mort. D'ailleurs, le personnage de Granville peut apparaître comme le Judas de Toussaint. Proche du chef, il est celui qui pactise avec les colons pour fomenter sa chute et le livrer à Bonaparte :

(...) Il y avait un serment entre nous : de vous pour me trahir, et de moi pour ne pas vous le reprocher. (*Monsieur Toussaint*, Le Peuple, Tableau 7, p.122)

En effet, la trahison était nécessaire à Toussaint pour l'accomplissement de son martyre. Par ailleurs, il sait qu'il ne pourra mener son peuple vers l'indépendance et que seul Dessalines peut accomplir cette part de l'Histoire du peuple haïtien. Ayant traversé son moment de l'Histoire, il choisit un destin de martyr :

Ce que veut Dessalines est loin au-delà de ma vie. Ce que veut Dessalines, je ne pouvais le vouloir. Il a besoin de moi. Il faut que j'appelle sa trahison, pour que sa trahison devienne fidélité. [...] Il faut que je tombe encore, et qu'il m'oublie encore, pour que ma défaite allume sa victoire. (*Monsieur Toussaint*, Le Peuple, Tableau 7, p.123)

Tandis que dans sa cellule du Fort de Joux, Toussaint franchit différents paliers de souffrance, guidé par Mackandal, qui est ici ange de la tentation : la trahison de ses compagnons d'armes, la défaite face à l'armée de Leclerc, l'arrestation et la déportation. Mackandal lui annonce :

Il y a un degré à descendre encore. Il y a un sabre qui attend d'être brisé. La mort et la trahison boivent dans ton ombre ! Il y a la mer stérile qui attend de te porter. (*Monsieur Toussaint*, Le Peuple, Tableau 4, p. 116)

Ne rejoue-t-il pas la mise à l'épreuve du Jardin de Gethsémani ? Car la souffrance et la solitude qualifient le héros le menant vers une mort transcendée par l'adoubement de ses pairs, les héros, de Mackandal à Delgrès en passant par Macaïa et Maman Dio :

Ô Puissances, il a descendu le morne. Prenez-le dans votre mémoire sans fond ! Et son nom montera jusqu'aux étoiles. (*Monsieur Toussaint*, Les Héros, Tableau 10, p. 159)

Conclusion

Héros en révolte, champion d'une communauté dont il porte l'espérance de fondation, adoubé par son peuple puis victime propitiatoire, le héros tragique antillais, hors des volontés singulières, invente et professe une utopie : rêve de renaissance et de désaliénation collective.

Catégorie littéraire complexe, le personnage est soumis à la loi des genres tragique et épique - genres qui le constituent, lui impriment ses inflexions, déterminent ses caractéristiques – aussi bien qu'à la vision que cherche à projeter le dramaturge.

Le héros tragique antillais échappe au manichéisme d'un héroïsme sans nuance. C'est un personnage en clair-obscur qui conserve un lien fort avec l'histoire et cherche à s'inscrire dans une continuité mémorielle et mythique. Il ne sert pas une vision simplificatrice de l'histoire, qui ne serait que laudative, mais permet de porter un éclairage critique sur la tragédie du pouvoir, qu'il joue et rejoue dans la société dont il est l'émanation. Il en expose les échecs et les contradictions. Pourtant, leur parcours est le témoignage d'une histoire qui se veut fédératrice et unificatrice. Car malgré leur échec, ils sont pleinement actants des événements historiques qu'ils pensent et tentent d'infléchir.

Prenant appui sur l'analyse du contexte culturel et anthropologique antillais, l'étude d'Anne Douaire permet d'identifier les rapports complexes du héros à l'histoire et à ce qu'il dit de nos identités caribéennes, prises entre la recherche farouche d'une possibilité de mener les destinées d'un peuple et l'incapacité tragique de les réaliser. Cependant, le cadre théorique défini par Anne Douaire postule que les archétypes de la littérature guadeloupéenne et martiniquaise sont contingents du statut constitutionnel des deux îles. Dans ce contexte, l'analyse typologique du héros tragique antillais semble limitée. Serait-il opérant pour des héros, issus de littératures insulaires, de pays ayant acquis leur indépendance ? Le *Christophe* de Derek Walcott, à Sainte-Lucie, ou encore le *Anacaona* de Jean Metellus nous propose d'autres emblèmes héroïques.

Pour autant, le héros, en interrogeant nos systèmes de valeurs et en stimulant nos imaginaires, demeure un motif littéraire dont l'analyse, toujours riche, toujours à renouveler, s'inscrit aux carrefours de l'histoire, de la philosophie et de la théorie générique.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie des auteurs

1. Aimé Césaire, *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963.
2. Aimé Césaire, *Toussaint Louverture et la Révolution française et le problème colonial*, Paris, Présence Africaine, 1981.
3. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983
4. Édouard Glissant, *Monsieur Toussaint, version scénique*, Paris, Gallimard, 1998.
5. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais, 1997.
6. Vincent Placol, *Dessalines*, Case-Pilote, L'Autre mer, 1994.

II. Ouvrages généraux et théoriques

1. Stéphanie, Bérard, *Théâtres des Antilles, Traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, collection Images plurielles, 2009.
2. Anne Douaire, *Contrechamps tragiques, Contribution Antillaise à la théorie du littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, collection, Littératures Francophones, 2005.
3. Jean-Georges Chali, *Vincent Placol un créole américain*, Paris, Éditions Desnel, 2008.
4. *Dictionnaire historique de la Révolution Haïtienne (1789-1804)*, Montréal, Les Editions Images, Les Editions Cidihca, 2003.
5. Jan Kott, *Manger les dieux- Essai sur la tragédie grecque et sur la modernité*, Paris, Payot, collection Essais, 1998.

6. Daniel-Henri Pageaux, *Images et Mythes d'Haïti*, Paris, L'Harmattan, collection Récifs, 1984,
7. Daniel Seguin-Cadiche, *Vincent Placoly : « une explosion dans la cathédrale » ou Regards sur l'œuvre de Vicnent Placoly*, Paris, L'Harmattan, 2001.
8. Roger Toumson, Simone Henry-Valmore, *Aimé Césaire, Le nègre inconsolé*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2002,

III. Articles

A. Revues et ouvrages collectifs

1. Régis Antoine, « Une tragédie de la Caraïbe », in *Europe*, août-septembre 1998, n° 832-833.
2. Antoine Court, « Lamartine et Césaire, deux regards sur Toussaint Louverture », in *Aimé Césaire : du Singulier à l'Universel*, Tubingen, Gunter Narr, 1997
3. Roger Toumson, *Aimé Césaire dramaturge : le théâtre comme nécessité*, in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, N°46, 1994.

B. Sources Internet

1. Christiane Chaulet Achour, « Aimé Césaire et Haïti- 1944 », in *dEmambrE, revue haïtienne de littérature, de critique et de théorie sociale*, n°3, juin 2013 consacré à Aimé Césaire- Dion. Jean-Euphèle Milcé et Lyonel Trouillot
2. Rodolf Etienne, Vincent Placoly, Plume martiniquaise en lutte, in *Mediapart*, 24 janvier 2012 <http://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/240112/vincent-placoly-plume-martiniquaise-en-lutte>
3. Marie-Agnès Sourieau, « Dramaturgie et histoire : la construction de Dessalines, de Vincent Placoly », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 47, <http://id.erudit.org/iderudit/041437ar>

Table des matières

Remerciements	2
Introduction.....	3
Ière Partie : Cadre théorique et contexte de création	5
Chapitre I : Présentation du cadre théorique	6
A. Héros : « continent noir » de l’Histoire ?	6
B. Pensée en contre champs	8
Chapitre II : Le théâtre comme nécessité	13
A. Un théâtre engagé?.....	13
B. Un théâtre historique.....	16
IIème Partie : Portée Esthétique d’une dramaturgie	19
Chapitre I : Aimé Césaire et <i>La Tragédie du roi Christophe</i>	20
A. Aimé Césaire et le théâtre	20
B. Une œuvre toute imprégnée d’Haïti.....	22
C. Présentation de <i>La Tragédie du roi Christophe</i>	26
Chapitre II : Édouard Glissant et <i>Monsieur Toussaint</i>	37
A. Édouard Glissant et le théâtre	37
B. Présentation de <i>Monsieur Toussaint</i>	39
C. <i>Monsieur Toussaint</i> , une tragédie de la temporalité ?	47
Chapitre III : Vincent Placolty et <i>Dessalines</i>	50
A. L’Homme de scène	50
B. « Portrait de Jean-Jacques Dessalines »	53
IIIème Partie : Toussaint, Dessalines, Christophe : typologie d’un nouvel héroïsme	56
Chapitre I : La geste du héros : motif de l’épique au tragique	57
A. Le statu servile : un statut problématique	58
B. D’esclaves, ils devinrent rois !.....	61
C. Présentation de <i>La Tragédie du roi Christophe</i>	26
D. La mort du héros : motif tragique	68
Chapitre II : Un héros et son peuple	70
A. Un chef élu par son peuple	58
B. Une conviction populaire.....	74
C. Un idéal compromis.....	26

Chapitre III : La grandeur du mythe	70
A. Dessalines, guerrier belliqueux	88
B. Toussaint ; une vocation christique	89
Conclusion	93
Bibliographie	94
Table des Matières	96