

L'Anticlaudianus d'Aimé Césaire: Intertextualité dans *Et les chiens se taisaient*

Ernstpeter Ruhe

La littérature est un double dialogue, qui s'ouvre entre auteur et public au moment de la réception et entre auteur et auteurs lors de la production d'une œuvre. Tout nouveau texte se nourrit de pré-textes. Cette relation, appelée intertextualité depuis Julia Kristeva, est particulièrement intéressante quand elle dépasse le jeu des citations et des allusions (que le lecteur devra identifier) et devient palimpseste. Le pré-texte choque et provoque par son orientation idéologique, et, en raturant l'ancien texte, la nouvelle écriture essaiera de se superposer à lui pour le faire disparaître. Mais en filigrane restera visible l'ombre des lettres gommées, trace indélébile de la protestation qu'un auteur élève contre un autre au sujet d'un même problème qui les préoccupe.

Le théâtre d'Aimé Césaire est un domaine riche en intertextualités, c'est bien connu. La dernière pièce *Une tempête* évoque dès le titre le modèle shakespearien qui est revu et corrigé à la lumière de la dialectique hégélienne; à la fin, Prospero a appris cette leçon: «Toi-Moi, Moi-Toi.» Avec *La tragédie du Roi Christophe* et *Une saison au Congo*, Césaire avait précédemment créé deux pièces qui, pour la première fois, mettaient en scène certains faits historiques, anciens ou contemporains. Un pré-texte théâtral ne préexistant pas, Césaire est allé vers les sources documentaires. En puisant dans cette masse de textes pour *La Tragédie*, il les a résumés d'abord en un volume de recherches historiques (*Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial*. Paris 1961), avant de transformer ce dialogue intertextuel en pièce de théâtre. Pour *Une saison au Congo*, ce stade intermédiaire manque, et c'est au chercheur d'essayer de reconstituer les multiples lectures qui ont permis à Aimé Césaire de situer le drame de Lumumba de façon si saisissante dans le contexte historique. Ce travail difficile vient d'être fait par Karin Sekora, et grâce à ses trois articles, nous savons désormais entre autres¹, «avec quel esprit méticuleux l'auteur a effectué ses recherches, utilisant jusqu'au moindre détail des faits décrits ... dans les reportages»².

Ma communication essaiera d'ajouter une autre page intertextuelle au théâtre d'Aimé Césaire. Avec ce modeste travail je voudrais aider à élargir le cadre de la recherche césairienne qui aime se concentrer sur les trois tragédies de l'auteur et ne tient guère compte de son premier texte dramatique *Et les chiens se taisaient*, pourtant également appelé en sous-titre «tragédie» depuis sa première publication dans le recueil de poésie *Les Armes miraculeuses*³. Césaire lui-même avait dès le début accordé à cette pièce une «importance profonde»: «C'est un peu comme la nébuleuse d'où sont sortis tous ces mondes successifs que constituent mes autres pièces.»⁴ En abordant *Et les chiens se taisaient* sous l'aspect de l'intertextualité, cette phrase s'enrichira d'un nouveau sens. Le dialogue entre texte et pré-textes qu'entretiennent les trois pièces du triptyque déjà évoquées était déjà le propre de la première tragédie publiée en 1946. De plus, tout au début de sa carrière d'auteur dramatique, Aimé Césaire pratique la même formule intertextuelle compliquée qu'est le palimpseste qui clorra avec *Une tempête* son quatuor théâtral. Une différence importante pourtant: tandis que la dernière pièce, dès son titre, ne laisse planer aucun doute sur la cible qu'elle vise, *Et les chiens se taisaient* ne nous donne aucun renseignement à ce sujet. Au spectateur/lecteur de deviner le drame qui s'est joué dans la conscience de l'auteur-lecteur d'un autre texte et/ou spectateur d'une autre pièce et de remonter à cette source. C'est sur la base, une fois solidement établie, de la relation intertextuelle que l'on peut ensuite interpréter de façon beaucoup plus précise le nouveau texte, ses thèmes, ses techniques et son sens.

*

* *

Et les chiens se taisaient est la réécriture de la pièce intitulée *Le livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel, écrite en 1927 sur la demande du metteur en scène allemand Max Reinhardt. La première représentation en tant qu'oratoire sur une musique de Darius Milhaud a eu lieu à l'Opéra de Berlin en 1930; la pièce, en tant que drame, est pour la première fois mise en scène à Bordeaux en 1935. Aujourd'hui encore, elle frappe par la maestria avec laquelle Claudel crée un spectacle épique.

Grâce à des procédés multiples, Claudel tient le spectateur à distance: projections sur un écran, interventions d'un «Explicateur» et d'un chœur, duplication du protagoniste – Christophe Colomb II devenant à son tour «explicateur» de Christophe Colomb I – et surtout présentation de toute l'action comme étant la lecture du «Livre de la Vie et des voyages de Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique» (p. 1131)⁵. L'intertextualité, constamment et concrètement présente sur scène tout au long du spec-

tacle, est ainsi à l'origine de la pièce de Claudel; elle le sera également dans la tragédie de Césaire, mais de façon latente et occultée, et le rôle intertextuel joué par «Le Livre de la Vie ... de Christophe Colomb» dans le spectacle de Claudel, sera pris en charge chez Césaire par la pièce claudélienne intitulée *Le Livre de Christophe Colomb*.

Un jeu de miroirs entre pièce et livre, entre texte dramatique et source livresque est institué par Claudel, il sera doublé par Césaire. Mais tandis que le «Livre»-source de Claudel sert de guide au jeu scénique et se reflète fidèlement dans l'action, Césaire brise le miroir claudélien. En en reprenant quelques fragments et en les agençant à sa façon, il compose un ensemble complètement recentré et inversé, les brisures remplaçant la surface lisse et la couche du tain étant au-dessus. A ce qui apparaissait comme étant clair et transparent chez Claudel, Césaire oppose la face officiellement cachée, opaque, la résistance du noyau dur de l'Histoire. A la place du blanc est mis le noir: l'histoire de Christophe Colomb, héros glorifié de l'humanité, est mise sens dessus dessous; à la place de l'explorateur et du «Conquérant» blanc (p. 1141) sont glorifiées les victimes du père de la colonisation, incarnées dans le personnage du Rebelle noir.

Dans la pièce de Claudel, Christophe Colomb est jugé par la postérité qui passe sa vie en revue⁶, des préparatifs jusqu'au voyage et à la découverte de l'Amérique dans la première partie, des déboires jusqu'à sa mort dans la deuxième partie. La sentence élogieuse est prononcée dès le départ: «c'est lui qui a réuni la Terre Catholique et en a fait un seul globe au-dessus de la Croix» (p. 1132). Et à la fin, lorsque les Portes Eternelles doivent s'ouvrir au grand voyageur sous les alléluias triomphaux du chœur, une projection réunit en apothéose le globe terrestre, la colombe qui s'en échappe et l'image «d'un Pontife gigantesque et couvert d'or avec l'étole et la chasuble» (p. 1188).

Il ne restera rien de cette glorification dans la pièce de Césaire. Une fois seulement, dans la dernière partie de *Et les chiens se taisaient*, Christophe Colomb est brièvement évoqué lorsque des visions hantent le Rebelle dans sa prison:

Est-ce toi Colomb? capitaine de négrier? est-ce toi
vieux pirate vieux corsaire?
la nuit s'augmente d'éboulis.
Colomb, Colomb,
Réponds-moi réponds-moi donc:
beau comme la matrice d'ombre de deux pitons à midi
l'archipel
turbulence d'orgues couchées
sacrifice de verres de lampes croisées sur la bouche des tempêtes
branle-bas virulent pris tout absurde dans le mouvement des pâtures et
des scolopendres

c'est moi ce soir jurant toute la forêt ramassée en anneaux de cris
violents
Colomb, Colomb, ...

(pp. 166-167)

Césaire reprend ici – la suite de la citation ne laisse aucun doute là-dessus – la scène placée à peu près au même endroit chez Claudel (II 4, pp. 1172-1173). Intitulée «La conscience de Christophe Colomb», elle est la seule où le héros soit confronté à ses crimes qui sont l'extermination des peuples et l'esclavage. Ce n'est donc qu'à ce passage que Césaire pouvait se référer dans sa présentation négative de Colomb. Chez Claudel, Colomb repousse toutes les accusations et leur oppose ses justifications⁷; sa bonne conscience reste inébranlable. C'est le cuisinier en tant que commentateur qui met les choses au point: «Salut au restaurateur de l'esclavage!» (p. 1173). Césaire reprend cette formule en la variant de plus en plus («gloire au restaurateur de la patrie ... gloire et reconnaissance à l'éducateur du peuple», p. 167) et il laisse ces répliques, dites ironiquement par le personnage allégorique d'Echo, trouver leur écho dans des formules latines:

ECHO. LES CHANTRES (*brillant*): *salvum fac gubernatorem ...*
LES CHANTRES (*brillant*): *salvum fac civitatis fundatorem ...*
LES CHANTRES INVISIBLES (*brillant plus fort*): *salvum fac ...*
LES CHANTRES (*brillant*): *salvum fac libertatis aedificatorem*
(pp. 167-168)

Les chantres qui récitent cette litanie nous font penser aux textes de la messe. Mais il n'est pas nécessaire d'aller à la recherche de la source dans le missel. Claudel lui-même avait mis Césaire sur la voie. Chacun des deux actes du *Livre de Christophe Colomb* se terminait par un chant liturgique, le premier par le *Te Deum*, le deuxième et dernier par un *Alléluia*. Et c'est dans le *Te Deum* (p. 1163)⁸ que se trouve vers la fin le «*Salvum fac populum tuum*» que Césaire variera quatre fois⁹.

Claudel aimait jouer avec les étymologies du nom de son héros: Christophe «le Porteur du Christ» (p. 1136), Colomb étant rapproché de la colombe que Noé envoyait de son arche à la recherche de la terre ferme. Chez Césaire, une seule allusion est faite au christophore: le Rebelle lui met sur les épaules, à côté du Christ, le crime de l'esclavage:

La nuit et la misère camarades, la misère et l'acceptation animale, la nuit bruissante de souffles d'esclaves dilatant sous les pas du christophore la grande mer de misère, la grande mer de sang noir, la grande houle de cannes à sucre et de dividendes, le grand océan d'horreur et de désolation. A la fin, il y a la fin ...

(*Il se bouche les yeux*).

(p. 113)

Césaire transforme le livre glorificateur de Christophe Colomb en tragédie des victimes noires du colonialisme, représentées par le personnage du Rebelle. Pour bien souligner son opposition dans la réécriture, il fait avancer son héros à travers des scènes qui ont leur pendant chez Claudel. Chez celui-ci, Christophe Colomb s'était présenté fièrement:

Mon nom est l'Ambassadeur de Dieu, le Porteur du Christ! Mon premier nom est le porteur de Christ! et mon second nom est tout ce qui est lumière tout ce qui est esprit et tout ce qui a des ailes. (p. 1136)

Le Rebelle y oppose son nom:

Mon nom: offensé; mon prénom: humilié; mon état: révolté; mon âge: l'âge de pierre. (p. 133)

L'un prétend porter le Christ, l'autre revit le sort du Christ, martyr de son peuple martyrisé¹⁰, et lorsqu'il meurt à la fin, «les bras étendus la face contre terre» (p. 188), il oppose la souffrance du crucifié à l'apothéose de l'Ambassadeur de Dieu.

Dans la pièce de Claudel, Christophe s'arrache en quelques répliques à sa mère, à son père, à sa sœur (I 10) et à sa femme (II 4) pour se sacrifier à ce qui est, d'après lui, sa vocation: «La Volonté de Dieu» (I 10, p. 1138)¹¹. Dans de longues scènes, le Rebelle de Césaire, emprisonné et torturé, doit affronter son amante (pp. 99-103) et sa mère (pp. 128-137) qui veulent lui redonner le goût de la vie, mais il résiste à ces voix tentatrices et ne pense qu'à la mort qu'il sait proche.

Selon la présentation de l'Explicateur, le grand mérite de Christophe Colomb est d'avoir conquis un Nouveau Monde pour y propager le christianisme et d'avoir ainsi «réuni la Terre Catholique», d'en avoir «fait un seul globe au-dessous de la Croix» (p. 1132). Avant que le grand Découvreur n'atteigne ces terres «de l'autre côté de l'Océan [où] des millions d'hommes ... m'attendent» (p. 1148), les dieux des Indiens sont déjà perdus. La scène I 16 devance le voyageur et nous transporte «en Amérique à l'heure où va finir pour elle cette longue nuit antérieure à la naissance, et où le premier rayon de soleil va la toucher et la restituer à l'Humanité. La terre tremble! Les temples des Idoles se sont fendus! Vitzliputzli est tombé la face contre terre! et voici les affreux dieux de sang et de ténèbres qui se réunissent avec inquiétude sur la plage pour voir arriver les caravelles» (p. 1152). Et tandis que guidés par un démon et aidés par des diabolins, ils réunissent tous leurs efforts pour faire marcher la «grande machine» qui fait bouillir la mer, sont projetées sur l'écran «toutes ces mythologies confuses» qu'ils convoquent à leur secours: «les dieux de la racine et de la feuille! les dieux de la cendre et de la bouillie! les dieux du salpêtre et du

cuire! les dieux de la fièvre et de la faim ... les camarades à becs de perroquets et de tapirs! ...» (1154).

Césaire conçoit tout autrement cette lutte à mort entre ce monde «infernale» et le monde qui apporte la foi unique. Si les représentants de l'Eglise chrétienne entrent en scène dans sa tragédie, c'est pour se ridiculiser eux-mêmes. Peu après le début de *Et les chiens se taisaient* (pp. 105-106), quatre évêques apparaissent, «paissant sous la houlette de l'archevêque», précise la régie. Ils s'assoient chacun sur son trône pour dire une seule réplique, et lorsque le quatrième évêque et l'archevêque parlent, ils se touchent le front pour indiquer que ces personnages ont «perdu la raison». L'archevêque pousse des cris sauvages («ouha brrouha ou-ou-ah ... Ouha bruhah») ¹², et la petite troupe sort, «chacun traînant derrière soi un hareng-saur au bout d'un fil». La même forte note ironique caractérise l'apparition d'autres représentants de l'Eglise catholique vers la fin de la pièce: la Récitante évoque «la levée des bâtardeaux» en précisant: «une houle de marsouins de frégates de connivences avant-garde de vocératrices et de fossoyeurs», lorsque «la scène est envahie par des prêtres de tous ordres qui bénissent frénétiquement» (p. 169).

Par contre, si Claudel présentait Vitzliputzli et les autres idoles américaines comme des «affreux dieux de sang et de ténèbres», qui deviennent les victimes faciles du christianisme qui approche, le Rebelle de Césaire entretient une relation toute positive avec les dieux africains qu'il invoque: «j'ai hélé mes dieux à force de reniements» (p. 122); apparaît alors un groupe magnifique de «figures grimaçantes immobiles: ce sont les fétiches: animaux fantastiques faces difformes énormes prunelles blanches» (p. 123), devant lequel le Rebelle se prosterne. Et peu avant sa mort, au moment où Jésus à Gethsémani adressait une dernière prière à son père céleste, le Rebelle commence une dernière invocation par les mots «Dieux d'en bas, dieux bons, ...» (p. 186). La même fidélité aux croyances africaines transparaît dans la scène où «trois dieux à tête de chien emportent l'âme de l'amante»; ce cortège funèbre africain s'oppose à celui que Claudel met en scène à la mort de la reine Isabelle, insistant dans la régie sur le décor chrétien de la cérémonie: «un cortège funèbre, la croix et les cierges d'abord, et puis le char pompeux escorté par des gentilshommes» (p. 1177). A cette pompe catholique, Césaire oppose avec un autre cortège les splendeurs africaines: «... un cortège du moyen âge envahit la scène: magnifique reconstruction des anciennes civilisations du Bénin et du Gao» (p. 158).

Coup sur coup, Césaire donne la réplique à Claudel. Si Claudel glorifie en Christophe Colomb la victoire du christianisme, Césaire lui oppose le refus de cette religion par les colonisés. «Au commencement était le Verbe» – cette citation biblique prononcée par Colomb, apaisait la mer chez Claudel; pour le monde du Rebelle, «Au commencement il y avait la

nuit et la misère» de l'esclavage (p. 113). La création qui commence pour le colonisateur chrétien dans la nuit des temps, commence pour le colonisé avec la nuit de la colonisation. Colomb qui prétendait «arracher le monde aux ténèbres» d'après Claudel (p. 1173), y a projeté, d'après Césaire, ceux qu'il a découverts. Et si cet auteur rapproche constamment le martyr du Rebelle de la passion du Christ, c'est qu'il donne à travers le Rebelle implicitement son interprétation du christianisme. Ce n'est pas la religion des colonisateurs vainqueurs et de ceux qui acceptent ce qu'on leur impose, mais celle des pauvres et des humiliés qui s'insurgent et élèvent leurs protestations. Une première fois déjà, au début, le chœur avait mimé «une scène de révolution nègre» (pp. 113-114). Mais c'est à la fin que Césaire met l'accent le plus fort. Le Christ, au moment de sa mort, avait dit son acceptation: «Consummatum est» (Jn 19, 30). Le Rebelle, en tombant, semble dans ses derniers instants vouloir exprimer le même sentiment lorsqu'il dit «J'assume ...», mais c'est étendu par terre, dans la position du crucifié, qu'il ajoute dans ses dernières paroles son interprétation diamétralement opposée aux dernières paroles du Christ. «Assumer» ne voulait pas dire pour lui «accepter son sort», mais «assumer son rôle de Rebelle», et il meurt en criant une dernière fois sa révolte:

Accoudé à la rampe de feu
 les cris des nuages ne me suffisaient pas
 Aboyez tams-tams
 Aboyez chiens gardiens du haut portail
 chiens du néant
 aboyez de guerre lasse
 aboyez cœur de serpent
 aboyez scandale d'étuve et de gris-gris
 aboyez furie des lymphes
 concile des peurs vieilles
 aboyez
 épaves démantées
 jusqu'à la démission des siècles et des étoiles. (p. 188)

Et c'est dans le même esprit de réécriture que Césaire change aussi la toute dernière scène de la pièce. Claudel termine *Le Livre de Christophe Colomb* au chant des alléluias, tandis que sur l'écran est d'abord projetée l'image suivante: «Dans l'étendue bleue s'est dessinée en un bleu foncé presque noir l'image oblique des deux Amériques reliées par l'isthme de Panama» (p. 1186), qui se transforme finalement en ceci: «... on voit tourner la partie supérieure du Globe terrestre. Une colombe s'en échappe qui s'envole ... Tout s'efface et l'on ne voit plus qu'elle. Sur la toile de fond on distingue les genoux et la poitrine d'un Pontife gigantesque et couvert d'or avec l'étole et la chasuble.» (p. 1188) Le message est on ne peut plus clair: c'est la mise-en-images de ce qu'avait dit l'Explicateur au début:

Christophe Colomb a fait de l'Ancien et du Nouveau Monde «un seul globe au-dessous de la Croix» (p. 1132).

Césaire y oppose un message non moins clair dans la projection qui termine sa pièce: «Vision de la Caraïbe bleue semée d'îles d'or et d'argent dans la scintillation de l'aube» (p. 191). C'est dans la Caraïbe qu'avaient commencé la découverte de l'Amérique et sa colonisation; c'est de là que part la révolte, c'est dans ces «îles d'or et d'argent» que scintillera l'aube de la décolonisation et de la liberté. Et pour bien se démarquer de la vue claudélienne qui évoque brièvement «un essaim d'îles, le Jardin de la Reine, comme on l'appelait» (p. 1134), Césaire reprend cette expression dans une réplique du Rebelle: «Iles heureuses, jardins de la reine» (95), mais le pluriel au lieu du singulier et l'abandon des majuscules font du Jardin de la Reine Isabelle d'Espagne des îles d'une beauté royale. Et pour bien souligner ce thème final, un véritable hymne en l'honneur des îles avait précédé la projection, chant qui donne la réponse aux alléluias de Claudel.

*
* *
*

D'une pièce procoloniale, Césaire fait une tragédie anticoloniale. Et lorsqu'il retravaille le texte pour en faire l'«Arrangement théâtral» qui paraîtra en 1956 chez Présence Africaine, il reviendra au modèle claudélien pour deux des trois nouvelles scènes qu'il insère. Dans la première l'Administrateur expose sa vue du colonialisme qui n'a pas été un vol, mais la restitution de terres stagnantes, de «ce provoquant avachissement ... à l'universel mouvement»: «Et voici que par nous le droit se saisissant de l'héritage de l'instinct immonde, en fait à l'Homme la dédicace» (pp. 10-11). Césaire fait exposer dans ce monologue les justifications que Christophe Colomb avait avancées lors de son examen de conscience chez Claudel: «J'ai promis d'arracher le monde aux ténèbres ... c'est l'Afrique que j'ai rendue nécessaire à l'Humanité» (p. 1173).

Dans la seconde scène écrite pour la nouvelle version (pp. 22-24), le Grand Promoteur convoque ses collaborateurs, de l'Amiral et du Commandant des Troupes jusqu'au Super Geôlier et au Banquier, et tous ses personnages répondent «Présent»; le Grand Promoteur fait «chauffer la machine» qui fait travailler toute la terre, et en accompagnant le bruit de la «machine qui halète de plus en plus fort», il se présente en ces termes: «Ils m'appellent l'Avidité, Avare comme ils disent! ... Mon nom c'est le Découvreur, mon nom c'est l'Inventeur, mon nom c'est l'Unificateur, celui qui ouvre le monde aux nations! ... Je suis l'Expropriateur. ... Je suis l'Histoire qui passe!» (p. 23-24). Césaire s'est servi pour cette scène de celle de Claudel où les dieux d'Amérique «barattent la mer» (I 16); ils sont

également appelés l'un après l'autre, chacun répond «Présent!»; une fois réunis, ils mettent en marche la «grande machine» qui devrait faire couler les bateaux de Colomb. Les démons des colonisés, malmenés par Claudel, sont transformés par Césaire en démons du colonialisme.

Si les deux scènes de 1956 se rapportent encore une fois directement à la pièce de Claudel, Césaire n'en profite pas pour donner plus de poids au personnage de Colomb. Même là où il revient sur les arguments les plus marquants de ce personnage, il les met dans la bouche d'autres personnages qui sont tous des personnages allégoriques. La réécriture de Césaire est du même coup renforcé: Au héros de Claudel il avait d'abord opposé son Rebelle noir et avait totalement mis en marge le personnage de Colomb. Pour faire ressortir encore mieux la tendance anticoloniale, Césaire profite des nouvelles scènes pour insister sur les différents aspects de la découverte en multipliant les responsables du colonialisme. Et si, pour ce faire, il peut encore une fois se servir de mots que Colomb avait dits chez Claudel, c'est que celui avec qui tout a commencé contenait déjà en germe tout ce qui s'ensuivit: le banquier – chez Claudel, Colomb est appelé «le trésorier de tous les trésors du couchant» (p. 1141); l'avarice – parmi les quatre allégories qui entourent Colomb chez Claudel, se trouve «pire que toutes, l'Avarice, j'entends non pas seulement l'avarice de la bourse, mais celle de l'esprit et celle du cœur» (p. 1135); l'amiral – l'allusion au titre de Colomb, cité chez Claudel, ne laisse aucun doute («Amiral et Vice-Roi des Indes Occidentales», p. 1150).

*
* *

D'une tragédie à l'autre, de la première version des *Armes miraculeuses* à l'«arrangement théâtral» de 1956, Césaire intensifie son grattage sur le parchemin claudélien. Le palimpseste s'enrichit de quelques nouveaux folios impressionnants. L'œuvre nouvelle couvre entièrement de son ombre le texte ancien. Si elle a su profiter du modèle à la fois quant à la forme (épique) et au fond, c'est pour lui injecter à la place de l'eau bénite du sang noir. Et lorsque, dans la pièce qui suit *Et les chiens se taisaient*, le Rebelle reçoit un nom propre, la réécriture continue: Au *Livre de Christophe Colomb* s'oppose l'histoire tragique du *Roi Christophe*.

Plusieurs siècles avant Césaire, en 1180 exactement, Alain de Lille (Alanus ab Insulis) répondait à une œuvre de Claudien par son grand poème intitulé *Anticlaudianus*, dans lequel est décrite la création de l'homme nouveau. La pièce *Et les chiens se taisaient* de l'Amé de l'Île poursuit le même but et suit la même voie de la réécriture. Elle mérite le titre d'*Anticlaudianus*.

NOTES

- 1 «Die unersättlichen Hunde. Namen und Täter in Aimé Césaires *Une Saison au Congo*», in: *Lendemains* 17 (1992), 44-57 (avec un résumé en français: «Les chiens insatiables: Noms et coupables dans *Une Saison au Congo*», p. 57). – «“Kommt erst der Regen, dann kommt der Krieg”. Die Darstellung der Kongo-Krise in Tournaire/Bouteauds *Le livre Noir du Congo* und Aimé Césaires *Une saison au Congo*», in: H.-J. Lüsebrink – H. T. Siepe. *Romanistische Komparatistik. Begegnungen der Texte – Literatur im Vergleich*, Frankfurt 1993, 241-258. – «“Il y avait un tabou à lever”. Intertextualité dans *Une Saison au Congo* d’Aimé Césaire», dans ce volume pp. 243-265 (Sekora 1994). – L’intertextualité n’est pas moins importante pour d’autres œuvres césairiennes, cf. le *Discours sur le colonialisme* (Paris 1955), dans lequel Césaire s’insurge, d’un bout à l’autre du texte, contre un nombre impressionnant d’auteurs qu’il cite et dont il réfute les thèses.
- 2 Sekora 1994 (note 1), p. 243 sq.
- 3 Paris, Gallimard, 1946. En ce qui concerne le remaniement de ce texte qui a paru en 1956 avec le deuxième sous-titre «Arrangement théâtral» (Paris: Présence Africaine), cf. notre livre *Aimé Césaire et Janheinz Jahn. Les débuts du théâtre césairien. La nouvelle version de «Et les chiens se taisaient»*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, en particulier p. 8 sqq.
- 4 Pour les citations, cf. Ruhe 1990 (note 3), p. 8.
- 5 Texte cité d’après l’édition de la Pléiade, J. Madaule – J. Petit (edd.): *Paul Claudel. Théâtre II*, Paris 1965, pp. 1129-1195.
- 6 Le Chœur se présente dans la scène I 5, intitulée «Christophe Colomb et la postérité» comme suit: «Nous sommes la postérité! Nous sommes le jugement des hommes!» (p. 1133).
- 7 «J’ai promis d’arracher le monde aux ténèbres, je n’ai pas promis de l’arracher à la souffrance. – LE CUISINIER: Je vois les hommes vendus comme des animaux: Je vois l’Afrique qui envoie au Nouveau Monde des cargaisons de chair. – CHRISTOPHE COLOMB I: Ainsi ce n’est pas ce Nouveau Monde seulement, c’est l’Afrique que j’ai rendue nécessaire à l’Humanité.» (p. 1173). – La première phrase du Cuisinier a trouvé son écho chez Césaire dans la réplique du Rebelle à la page 165: «Et l’on nous vendait comme des bêtes ...»
- 8 C’est directement après cette citation que l’Explicateur avait pour la première fois fait allusion aux conséquences graves de la découverte de l’Amérique par Christophe Colomb: «Les sauvages, traités durement, ont massacré les envahisseurs, provoquant d’affreuses représailles. Pour travailler cette terre malsaine il a fallu restaurer l’esclavage.» (p. 1163) Le Cuisinier avait repris cette accusation dans sa formule ironique: «Salut au restaurateur de l’esclavage!» En combinant cette scène (II 4) et le *Te Deum* (I 18, pp. 1162-1163), directement suivi par l’évocation de l’Explicateur (II 1, p. 1163), Césaire a réuni les seuls endroits de la pièce claudelienne où sont évoqués les méfaits de la colonisation.
- 9 Cf. également la fin du psaume 27: «Salvum fac populum tuum ...» (verset 9).

- 10 Cf. les ressemblances avec la passion du Christ, p. ex. la scène de l'orateur qui incite la foule à crier «A mort, à mort» (pp. 173 sqq.): elle correspond à celle du Nouveau Testament où Ponce Pilate présente Jésus à la foule pour lui demander lequel des condamnés doit être mis à mort. – Pilate présente Jésus comme le roi des juifs: à plusieurs reprises le chœur salue solennellement le Rebelle avec la formule: «O roi debout» (pp. 139 et 184). – Le couple des geôliers qui frappe le Rebelle (pp. 177-179) renvoie à la flagellation du Christ. Les mots du Rebelle «j'ai peur je suis seul» (p. 166) font penser au Christ à Gethsémani. De plus, la réplique du Rebelle: «Et le monde ne m'épargne pas ... Il n'y a pas dans le monde un pauvre type lynché, un pauvre homme torturé, en qui je ne sois assassiné et humilié» (pp. 135-136), fait écho à une parole de Jésus.
- 11 Dans la scène de l'examen de conscience (II 4), la femme et la mère de Christophe Colomb se présentent au milieu d'un groupe d'ombres confuses qui le hantent.
- 12 Claudel utilise à plusieurs reprises des onomatopées comparables: «Hhrrr! ... Ah, ah, ah, ah! Hou, Hou! Rrou-cou! Rrou-cou!» (pp. 1141, 1143); «Hhé-hhan! hhé-hhan! hhé hhan! ...» (p. 1154).