

INTRODUCTION GENERALE

Au début de ce troisième millénaire gros d'ahurissantes possibilités technologiques, s'il est une mondialisation dont il messied de parler, c'est sans conteste celle de la mort triomphante qui s'affirme comme la loi universelle du monde à laquelle l'humanité est condamnée à se soumettre. Bien qu'elle soit excédée par son « aventure mortelle »,¹ il n'en demeure pas moins vrai qu'elle « ne se lassera jamais de poursuivre l'immortalité »² dont elle sera dépossédée par « l'omniprésence de la mort ».³ Considérée comme la seule valeur suprême à laquelle toutes les autres sont subordonnées, la Faucheuse ne saurait être « le néant axiologique par excellence, le cimetière des vains espoirs et des craintes superflues ».⁴ Il s'en faut de beaucoup qu'elle soit réductible à une non-valeur dans l'exacte mesure où son omnipotence se joue de la vie qui apparaît comme l'unique bien auquel le roseau mortel s'attache. Or, c'est à le priver de cette existence chérie que prétend la loi implacable des Parques. En outre, la crise contemporaine qui traverse les représentations létales n'a pas abouti à la cessation de la mortalité. Bien au contraire, depuis l'aube première de l'humanité, la statistique macabre « n'a pas varié : la mortalité frappe à cent pour cent ».⁵ Les religions et les philosophies s'accordent pour nous diviser sur des « châtiments d'outre-tombe »⁶ hypothétiques sans qu'aucune ne nous dispense de ce moment fatidique. Dès lors, on comprend pourquoi « la mort, redoutable dans ce qu'elle a d'unique et de nécessairement improvisé, résiste à nous devenir quotidienne, familière, naturelle ».⁷ Cette mort sauvage semble d'autant moins apprivoisable qu'elle va venir « en voleuse »⁸ subtiliser des personnes hostiles à l'inopportunité de sa venue scandaleuse. Mais nulle anathématisation n'empêchera la Faucheuse de s'adonner à sa tuerie journalière selon des lois qui sont les siennes dans une horlogerie aux mécanismes impénétrables.

Toutefois, ces développements qui concluent au triomphe absolu des forces de la mort sur celles de la vie apparaissent comme anachroniques au regard de la révolution copernicienne qui affecte le phénomène de la mort interdite. Autrefois, la mort s'apparentait

¹ Roger Garaudy. *Promesses de l'Islam*. Paris : Seuil, 1981, p. 19.

² Alexis Carrel. *L'homme, cet inconnu*. Paris : Plon, 1935, p. 260.

³ Paul Yonnet. « Le phénomène du recul de la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 29.

⁴ Olivier Tinland. « Le désert du sens ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 79.

⁵ François Sarda. *Le droit de vivre et le droit de mourir*. Paris : Seuil, 1975, p. 9.

⁶ Marcel Conche. « Mourir, pourquoi ? ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 82.

⁷ Jérôme Picon. « Le temps des vanités ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 80.

⁸ François Mauriac. *Le nœud de vipères*. Paris : Bernard Grasset, 1933, p. 18.

à une « fête »⁹ et s'affirmait comme une bénédiction. Dans cette perspective, toute vie était « assignée à sa fin, dès son commencement ».¹⁰ Or, « on est passé d'une société au Moyen Age où l'on souhaitait que la mort soit la plus longue possible, fût-elle douloureuse à une société où on l'escamote complètement ».¹¹ Aujourd'hui, il sied de souligner la mort de la mortalité naturelle. A l'heure de la révolution numérique, la médecine occidentale transmue la mort en une maladie guérissable, rêve d'une nouvelle immortalité et sonne le glas d'une mort aussi ontologique que nécessaire. Fort des perspectives enchantées de cette lutte contre la mort humaine, l'existant rêve « de guérir réellement la mort, de rendre l'homme immortel en allongeant indéfiniment sa vie, ou par l'expérimentation sur le clonage, ou encore en espérant une résurrection cryogénique ».¹² Désireux de livrer une guerre totale à la mort, l'Occident déchristianisé refuse de prendre « conscience de son état de mortel »¹³ et entend éliminer tous les germes d'une mort devenue anormale. Dans cette croisade contre les forces de la mort, l'homme moderne s'appuie sur « un nouveau pouvoir qui cherche à définir un mourir correct, qui veut approcher la mort et le deuil comme des maladies, faisant resurgir la vieille notion de bonne ou de « belle mort ».¹⁴ Cette approche thérapeutique de la Faucheuse renseigne sur la détermination des contempteurs de la mort naturelle. En tout cas, leur volonté « de mettre la mort en échec est grande, plus grande que jamais dans l'histoire »¹⁵ de l'humanité. Ces apôtres d'une immortalité médicalement assistée¹⁶ n'auront de cesse qu'ils n'aient lutté contre la vieillesse en tant que celle-ci s'affirme comme l'antichambre de la mort redoutée. Ils poussent leur haine animale de celle-ci jusqu'à conclure à son inexistence.

Mais ce déni généralisé de la mort auquel on assiste et la disparition de « la grammaire funéraire »¹⁷ semblent obéir aux exigences d'une société capitaliste très

⁹ Colette Deblé. « La peinture est ma pratique de la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 60.

¹⁰ Nicolas Grimaldi. « Le sens de la vie révélé par la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 62.

¹¹ François de Closet et Luc Ferry. « Le droit de vivre sa mort ». *Le Point*, n° 1522, vendredi 16 novembre 2001, pp. 76-77.

¹² Robert William Higgins. « Notre folle ambition de guérir la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 20.

¹³ Thierry Lenain. « J'interroge la mort avec des mots d'enfant ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 30.

¹⁴ Bernard Crettaz. « Faire sortir la mort de son ghetto ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 67.

¹⁵ Lucia Boia. « Demain, les immortels ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 13.

¹⁶ Sur cette question, lire, Lucia Boia. *Quand les centenaires seront jeunes. L'imaginaire de la longévité, de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Les Belles Lettres, 2006.

¹⁷ Damien Le Guay. « Nous ne savons plus mourir ! ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 10.

oublieuse de ses préoccupations métaphysiques. Au vrai, dans un groupe « à accumulation des biens, et non plus à accumulation des hommes, dans une culture où le technologique prime sur le symbolique, la mort devient l'anti-valeur, par excellence, d'un système de valeurs ». ¹⁸ Ce dernier vit de son occultation et élabore une morale qui se fonde sur une négation totale de la mort honteuse. C'est dire que l'Occidental vit dans un univers hédoniste au sein duquel les pulsions de vie doivent l'emporter sur celles de la mort ennemie. Dans cette perspective, la religion du bonheur à laquelle l'homme moderne adhère conduit à fuir devant « les figures les plus négatives telles que la maladie, le néant de la vieillesse et la mort ». ¹⁹ La nouvelle philosophie de la vie s'accompagne d'une campagne de dénigrement du royaume des ombres. Considérée comme le mal par excellence, la mort moderne ressortit aux réalités ignobles auxquelles l'existant travaille à échapper. Aujourd'hui, point n'est besoin de les dépeindre hideusement pour susciter l'effroi. Il n'est que de les nommer pour provoquer une tension émotive insurmontable qui est vécue comme une insulte au droit au bonheur qui fonde la société épicurienne. Celle-ci devient « l'incarnation même de cette pensée morbide qui rejette » ²⁰ la mort innommable au profit d'une vie bavarde. Pour loquaces que soient les sciences de l'homme au regard de la famille, du travail, de la politique, des loisirs et de la sexualité, il reste qu'elles font montre d'une discrétion inquiétante au sujet de la mort silencieuse.

Cependant, leur désir de transformer la mort en un « monosyllabe scabreux » ²¹ ne saurait les préserver contre les atteintes empoisonnées de la Faucheuse. Pour colossaux que soient les moyens dont les humains usent pour atteindre à une immortalité, il reste que leur entreprise est vouée à un insuccès certain en ce sens que « l'être humain est déjà sa mort : il ne saurait être autre qu'un « être-vers-la mort ». ²²

Né pour rendre l'esprit, l'existant raisonnable n'oublie jamais « qu'il faut ne pas vivre si l'on veut ne pas mourir, ne pas devenir si l'on veut ne pas cesser d'être ». ²³ Il

¹⁸ Patrick Baudry. « La mort comme événement incroyable ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 50.

¹⁹ Didier Raymond. « Kant/Schopenhauer/Nietzsche/Freud le bonheur des philosophes ». *Magazine Littéraire*, n° 389, juillet-avril 2000, p. 48.

²⁰ Charles Berling. « Caligula est hanté par la mort ». *Le Magazine Littéraire*, n° 453, mai 2006, p. 45.

²¹ Vladimir Jankélévitch. *La Mort*. Paris : Flammarion, 1977, p. 221.

²² Bernard Schumacher. « Comment devient-on mortel ? ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 8.

²³ Roger Caillois. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard, 1950, p. 172.

s'ensuit que la mortalité devient l'horizon indépassable de l'humanité dans l'exacte mesure où le tombeau reste l'ultime adresse de cette dernière. Consciente du fait que « la condition de vivre est de mourir continuellement »²⁴, elle refuse de s'illusionner sur la prétendue capacité de la médecine de la mort à triompher littéralement de cette dernière. On s'explique qu'elle ait répugné à accrédi-ter la thèse selon laquelle « le corps cryogénisé est la plus belle métaphore de ce nouveau destin : un corps maintenu « en vie » pour tuer la mort ».²⁵ Il s'en faut de beaucoup quelle s'inscrive dans cette entreprise qui vise à l'élimination des germes de la mort en ce sens que cette dernière participe de ses caractéristiques. Au reste, quoi qu'en écrive Albert Camus,²⁶ « il n'y a qu'un problème qui ne soit pas un pseudo problème, et c'est celui de la mort [...]. Elle est le problème par excellence, en un sens, le seul ».²⁷ La littérature, en tant qu'elle traduit les préoccupations essentielles du mortel, ne saurait occulter cette question essentielle qui hante son imaginaire.

Au reste, « tel est le paradoxe de la mort dans la vie : si notre finitude est niée et refoulée, elle vient contaminer jusqu'à notre sentiment »²⁸ artistique. En tout cas, il est significatif que la littérature n'ait pas suivi la société hédoniste dans son refus fort discutable d'occulter le trépas. Gardienne des traditions séculaires, elle s'emploie à réhabiliter la figure de la Faucheuse, cette compagne familière, dont le nom a disparu comme par enchantement, dans le discours des personnes policées. A une mort aussi silencieuse qu'interdite, le théâtre entend opposer une mort livresque qui reste profondément bavarde. En outre, les dramaturges semblent d'autant moins autorisés à se taire sur les morts théâtrales qu'« on meurt beaucoup dans les tragédies ».²⁹ Qui plus est, le développement du théâtre semble indissolublement lié à la peinture de la mort. De ce point vue, il est notable que Michel Pruner ait conclu à l'omniprésence du thème de la mort dans la scène universelle quand il écrit :

Du fait probablement de ses accointances religieuses, le théâtre a toujours été hanté par la mort. A tous les grands moments de son histoire, la prégnance de la mort est

²⁴ Alain. *Les Dieux* suivi de *Mythes et Fables* et de *Préliminaires à la Mythologie*. Paris : Gallimard, 1985, p. 28.

²⁵ Bernard Edelman. « Le nouvel Homo binernatus ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 14.

²⁶ Albert Camus. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942, p. 15.

²⁷ Françoise Schwab. « Penser la mort. » *Magazine Littéraire*, n° 333, juin 1995, p. 42.

²⁸ Christian Arnsperger. « Le capitalisme est-il mortifère » ? *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 11.

²⁹ Henri Gouhier. *Théâtre et Existence*. Paris : Librairie philosophique. J. Vrin, 1973, p. 68.

*récurrente, elle est un des fondements de l'émotion dramatique : peut-être parce que la représentation théâtrale – qui s'achève chaque soir par sa propre fin toujours recommencée - est comme un condensé de la destinée humaine. Tel protagoniste meurt d'une mort violente provoquée par la vengeance, la haine ou l'amour. Tel autre succombe à un destin cruel. On trouve la mort dans la comédie comme dans la tragédie et le drame.*³⁰

Ces lignes pourraient s'appliquer tant au théâtre d'Aimé Césaire qu'à celui de Wole Soyinka. Dans les tragédies de l'un comme dans celles de l'autre, la mort se signale par son omniprésence qui transparaît à travers le discours des personnages et les indications scéniques. C'est dire que la mort « plane »³¹ sur ces pièces lugubres de la première à la dernière réplique. Dès lors, l'on peut saluer leur entreprise littéraire qui vise à lever l'interdit qui pèse sur la mort, à réhabiliter la Faucheuse et à restaurer les représentations de celle-ci. Que les œuvres des deux auteurs protéiformes soient marquées par l'obsession du trépas, cela ressortit à la normalité. Mais, d'où vient qu'il faille procéder à un rapprochement entre ces deux écrivains qui appartiennent à deux courants littéraires des plus opposés ? A cette question, il semble que Daniel Maximin ait apporté une réponse dont nous sommes satisfait :

Si le triomphe de Césaire consacrait vingt-cinq années de négritude militante, pour Wole Soyinka, de vingt-deux son cadet, c'est plutôt d'une découverte qu'il s'agissait. A première vue, il peut sembler paradoxal de rapprocher ces deux écrivains, dans la mesure où Soyinka était connu de la plupart des écrivains francophones seulement comme le chef de file de l'anti-négritude, l'inventeur de la « tigritude », qui s'était taillé un succès auprès de ses confrères africains de langue anglaise en composant d'ironiques poèmes-négritude, et en affirmant que « le tigre ne proclame pas sa tigritude, mais il tue sa proie et la mange ». A regarder de plus près cependant, au-delà des déclarations d'intention et des péroraisons de congrès, il apparaît qu'il est temps de réduire le fossé qui sépare, à coups de malentendus parfois savamment amplifiés, l'Afrique noire de langue française de l'Afrique anglophone, de lire des œuvres dont les qualités de réalisme ou de lyrisme

³⁰ Michel Pruner. *Les théâtres de l'absurde*. Paris : Nathan/VUEF, 2003, p. 76.

³¹ Anne-Marie Beckers. *Michel de Ghelderode Barabbas Escorial une œuvre*. Bruxelles : Labor, 1987, p. 70.

*sont plus proches qu'on ne l'a dit, et dont la diffusion ne peut qu'aider à mettre au clair ce qui divise et ce qui réunit.*³²

Fort de son cosmopolitisme littéraire, Daniel Maximin invite les apôtres de la négritude et ceux de la « tigritude » à transcender leurs querelles idéologiques, à taire leurs divergences et à mettre en exergue les similitudes qui existent entre ces deux communautés d'esprit. Au reste, la fécondité des travaux comparatistes est fonction d'une disparition des frontières artificielles érigées par les partisans des nationalismes littéraires. De ce point de vue, il sied de « renoncer à toute variété de chauvinisme et de provincialisme, de reconnaître enfin que la civilisation des hommes, où les valeurs s'échangent depuis des millénaires, ne peut être comprise, goûtée, sans référence constante à ces échanges dont la complexité interdit à qui que ce soit d'ordonner notre discipline par rapport à une langue ou un pays entre tous privilégiés ». ³³ Il s'ensuit que la recherche comparatiste se nourrit de l'apport enrichissant des autres littératures et s'appauvrit toutes les fois qu'elle est confrontée à une absence d'échanges entre les différentes productions nationales. Hostile à tout isolement qui est préjudiciable à son esprit, c'est à mettre un terme aux provincialismes improductifs dans la république des lettres qu'elle tend. En tout cas, le présent travail fait sienne cette démarche et se propose de rapprocher la francophonie de l'anglophonie par le truchement du thème unificateur de la mort. Cette thématique universelle nous donne de comparer le théâtre d'Aimé Césaire à celui de Wole Soyinka de façon à mettre en lumière les convergences et les divergences qui vont dériver de cette étude comparative. Aussi bien, celle-ci prétend à établir un parallèle entre le « père » de la négritude et celui de la « tigritude, à « percer » les frontières linguistiques, culturelles et géographiques qui séparent Aimé Césaire d'avec Wole Soyinka.

Le fait que jusqu'ici l'on n'ait pas songé à consacrer des études globales à ces deux représentants de la scène négro-africaine renseigne sur le fossé qui existe entre les écoles littéraires dont ils se réclament. Au vrai, il est des préjugés, des malentendus et des interprétations fallacieuses qui traversent l'histoire littéraire de ces deux mouvements, vicient les esprits et rendent malaisée toute entreprise de réconciliation. Il n'est pas

³² Wole Soyinka. *La Danse de la forêt*. Préface de Daniel Maximin. Traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier. Paris : Pierre Jean Oswald, 1971, p. 5.

³³ René Etiemble. *Comparaison n'est pas raison*. Paris : Gallimard, 1963, p. 15.

jusqu'aux polémiques auxquelles se livrent les principaux théoriciens de ces deux tendances qui ne contribuent à les distancer. De plus, la légende littéraire veut se les représenter sous les traits des deux adversaires irréconciliables, enfermés dans leurs certitudes respectives et hostiles à toute ouverture envers autrui en tant que ce dernier représente l'ennemi idéologique dont il sied de s'éloigner. Mais seules des lectures hâtives et des interprétations tendancieuses ont réussi à caricaturer le mouvement de la négritude et à le transmuter en un groupe opposable à celui de Wole Soyinka. De ce point de vue, il est remarquable que ce dernier ait avoué l'immense dette qu'il a contractée envers le mouvement de la négritude qui a joué un rôle prépondérant au regard de l'émancipation du monde et de son recouvrement de sa dignité perdue. En vérité, si l'on en croit le chantre de la « tigritude », « la négritude [...] a indubitablement été un facteur déterminant dans l'expression de la sensibilité créatrice des deux décennies suivantes non seulement parmi les écrivains et les intellectuels dans les colonies francophones, mais aussi chez les lusophones et même chez les anglophones ».³⁴ Ces lignes qui témoignent de l'estime dans laquelle Wole Soyinka tient les apôtres du mouvement de la négritude militante doivent aider à dissiper les malentendus qui subsistent entre ces deux courants majeurs de la littérature négro-africaine. Mais, il est regrettable que cette reconnaissance de la place centrale qu'occupe la négritude dans l'histoire intellectuelle du monde noir n'ait pas conduit Soyinka à épouser ses thèses fondamentales. Bien loin de corroborer ces dernières, il s'est employé à les pourfendre et à montrer leurs limites en se fondant, le plus souvent, sur des lectures discutables des œuvres maîtresses du mouvement de la négritude. Il en va ainsi du *Cahier d'un retour au pays natal* sur lequel Soyinka a émis un jugement esthétique qui trahit son ignorance de la poésie césairienne. Il reproche à celle-ci qui se signale par son hermétisme d'avoir fait l'apologie de l'irrationalisme. Pour lui, « même Aimé Césaire à un moment a écrit dans un de ses poèmes : « Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé faisant référence bien sûr à la distinction entre la raison et l'intuition ».³⁵ Or, à l'inverse de Césaire, il refuse de dissocier celle-ci de celle-là et conclut à leur coexistence pacifique chez le Noir. Il nie que ce dernier soit un être intuitif qui serait dépourvu d'une capacité à mener à bien une réflexion solide.

³⁴ Wole Soyinka. « Les arts en Afrique à l'époque de la domination coloniale ». *Histoire Générale de L'Afrique VII. L'Afrique sous domination coloniale, 1880-1935*. Paris : UNESCO/NEA, 1987, p. 607.

³⁵ Christiane Fioupou. « Interview de Wole Soyinka à Paris en février 1995 ». *Présence Africaine*, n° 154, 2^e semestre 1996, p. 90.

C'est à se représenter le Nègre sous les traits d'un penseur susceptible de produire des œuvres aussi géniales qu'universelles que prétend la « tigritude » de Wole Soyinka. Mais Césaire n'a nullement ambitionné d'idéaliser l'irrationalité au détriment du cartésianisme auquel il reste intimement lié. De même, il est sans exemple que la négritude césairienne ait assimilé le Nègre à un être émotif qui serait exclusivement doué d'une pensée aussi prélogique que mystique.³⁶ Certes, fort de ses lectures surréaliste, bergsonienne et freudienne, il a opté pour une « mise en question de la Raison »³⁷ en tant que celle-ci est coupable. Le rationalisme semble d'autant plus indéfendable qu'il a provoqué « des ravages et des crimes ».³⁸ Conscient des excès et des horreurs auxquels peuvent aboutir la raison raisonnante et le scientisme, Césaire, à la différence de Soyinka, se félicite que le monde noir n'ait pas suivi l'Europe dans une aventure scientifique aussi folle que suicidaire. Mais, en se fondant sur les données immédiates de la conscience et en privilégiant l'intuitionnisme, l'Afrique corrigerait les insuffisances liées à un rationalisme excessif. D'ailleurs, la pensée intuitive dont elle serait congénitalement dotée « inspire les grandes ruptures épistémologiques de la connaissance scientifique ».³⁹ On le voit, pour la négritude césairienne, l'Europe ne peut pas se fonder sur son recours au rationalisme pour conclure à l'infériorité technique de l'Afrique dans la mesure où la raison hellène et l'intuition nègre sont complémentaires.

Par ailleurs, que Wole Soyinka ait taxé la littérature issue de la négritude de « propagande »⁴⁰ et qu'il se soit employé à conclure au « dépassement »⁴¹ de ce mouvement qui se recommande par sa vision romantique du passé africain, cela constitue un fait indéniable. Mais de cette critique négative de la négritude il ne suit aucunement qu'il faille condamner ses œuvres au musée des antiquités. Certes, celles-ci sont traversées par un hermétisme⁴² délibéré qui rend leur lecture des plus ardues. Qui plus est, son recours à une

³⁶ Sur cette question, lire Lucien Lévy-Bruhl. *La mentalité primitive*. Paris : PUF, 1963.

³⁷ Robert Jouanny. *Césaire Cahier d'un retour au pays natal. Discours*. Paris : Hatier, 1994, p. 21.

³⁸ M. a. M. Ngal. *Aimé Césaire un homme à la recherche d'une patrie*. Dakar-Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1975, p. 100.

³⁹ Abdoulaye Niang. « La science, l'homme de science et le social : l'implication cognitive et éthique dans l'entreprise scientifique ». *Revue Sénégalaise de Sociologie*, n° 6, janvier 2003, p. 14.

⁴⁰ Janheinz Jahn. *Manuel de littérature néo-africaine du 16^e siècle à nos jours de l'Afrique à l'Amérique*. Traduit par Gaston Bailly. Paris : Resma, 1969, p. 248.

⁴¹ Albert Gérard. *Afrique plurielle. Etudes de littérature comparée*. Amsterdam – Atlanta : Editions Rodopi, 1996, p. 6.

⁴² Sur l'obscurité des œuvres de Wole Soyinka, lire NIYI Osundare. « Words of Iron, Sentences of Thunder : Soyinka's Prose Style ». *African Literature Today*, n° 13, 1983, pp. 24-37.

langue anglaise sophistiquée et son inspiration dramatique qui se nourrit tant de sa mythologie personnelle que de la métaphysique yorouba rendent davantage malaisée toute entreprise critique qui vise au « décodage » de son théâtre intellectualiste. Il va de soi que l'on ne va pas invoquer la prétendue « obscurité »⁴³ de ses pièces cérébrales pour justifier le désintérêt dont fait montre la critique tant anglophone que francophone à l'endroit de Wole Soyinka. Aussi bien, sommes-nous fondé à lui consacrer une étude globale qui nous donnerait de procéder à un rapprochement inédit entre la négritude et la « tigritude ».

Pour toutes ces raisons, il nous a paru digne d'intérêt d'opter pour les quatre pièces de Wole Soyinka qui illustrent le mieux la thématique de la mort de façon à les comparer aux oeuvres dramatiques d'Aimé Césaire. De ce point de vue, à *La Route*, à *La danse de la forêt*, à *La Récolte de Kongi* et à *La Mort et l'écuyer du roi* qui fonctionnent comme des tragédies de la mort, correspondent les autres productions dramatiques d'Aimé Césaire. Il en va ainsi de *Et les chiens se taisaient*, de *La Tragédie du roi Christophe*, d'*Une Saison au Congo* et d'*Une tempête*, qui constituent le théâtre funeste d'Aimé Césaire. Aussi bien, ce à quoi prétend la présente thèse, c'est étudier le thème de la mort tant dans le théâtre d'Aimé Césaire que dans les quatre pièces de Wole Soyinka susmentionnées. Cependant, quelque naturelle et familière que soit la réalité à laquelle renvoie le concept de mort, il reste qu'il sied de le définir. Sous ce rapport, il est des bouleversements sans précédent qui traversent les représentations létales et qui rendent toute définition de la mort naturelle difficile dans l'exacte mesure où celle-ci « doit être évacuée du théâtre des vivants aux yeux desquels elle constitue un véritable scandale ».⁴⁴ Or, « il faudrait quand même s'entendre une bonne fois pour toutes sur ce que l'on appelle « la mort », que l'on s'obstine à réduire »⁴⁵ à un « échec »⁴⁶ provisoire de la médecine occidentale. Cependant, « les progrès de la science et de la technique, le maintien artificiel des fonctions essentielles de la vie (cœur, poumons) soulèvent la question de la définition exacte de la mort et du moment où elle intervient ».⁴⁷

⁴³ Wole Soyinka. *La Route*. Traduit de l'anglais par Christiane Fioupou et Samuel Millago. Paris : Hatier, 1988, p. 3

⁴⁴ Claude Javeau. « Les nouveaux jardins du souvenir ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 77.

⁴⁵ Jacques Darras. « Je ne suis pas fait pour la mort. » *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 54.

⁴⁶ Jean François Deniau. « Qui refuse d'entrer dans la vie meurt tous les jours ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 19.

⁴⁷ Madeleine Grawitz. *Lexique des sciences sociales*. Paris : Dalloz, 1999, p. 284.

Coupée de ses racines métaphysiques qui la transmutaient en un événement « inévitable »⁴⁸, la mort apparaît désormais comme un « phénomène totalement »⁴⁹ médical. Il va de soi que les définitions classiques de la mort qui mettaient en évidence l'inexorabilité du phénomène, soulignaient son caractère nécessaire et l'assimilaient à une fatalité ne semblent plus acceptables au regard de la nouvelle éthique médicale. Considérée comme une maladie aussi pathologique que curable, la mort moderne n'est effective que « si les trois critères cliniques suivants sont simultanément présents : 1) Absence totale de conscience et d'activité motrice spontanée ; 2) Abolition de tous les réflexes du tronc cérébral ; 3) Absence totale de ventilation spontanée ».⁵⁰ De cette définition juridique, il résulte que le constat de la disparition définitive de la personne est rigoureusement fonction de l'observance de ces trois critères. Il en résulte que « la mort ne sera complète que quand la dernière des milliards de cellules vivantes qui composent l'homme ou l'animal supérieur moribond sera morte ».⁵¹ Cette mort totale qui correspond au dysfonctionnement du cerveau signifie la transformation progressive du mourant en un cadavre en voie de décomposition. Naturellement, c'est à cette définition clinique du trépas qui conclut à son caractère définitif que nous adhérons.

Soucieuse de transcender les barrières linguistiques, culturelles et géographiques qui séparent Aimé Césaire de Wole Soyinka, « la perspective comparatiste qui anime »⁵² la présente étude entend se servir du thème unificateur de la mort comme principe de regroupement des pièces à étudier. Il n'est pas jusqu'à la thématique et à l'esthétique qui ne soient fonction de ce thème central qui reste le fil conducteur de la présente thèse. Il va de soi que celle-ci va s'appuyer sur l'analyse thématique en tant qu'elle est intimement liée à l'étude des thèmes. Bien qu'elle ait perdu « actuellement du terrain dans les études littéraires, »⁵³ il n'en demeure pas moins vrai qu'elle participe des méthodes auxquelles l'on a tâché de recourir dans le présent travail. En tout cas, ce dernier ne saurait faire l'économie

⁴⁸ Sylvain Auroux et Yvonne Weil. *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*. Paris : Hachette, 1991, p.164.

⁴⁹ Edgar Morin. *Science avec conscience*. Paris : Fayard, 1982, p. 8.

⁵⁰ Serge Guinchard et Gabriel Montagnier (sous la direction de). *Lexique des termes juridiques*. Paris : Dalloz, 2001, p. 369.

⁵¹ Paul Chauchard. *La Mort*. Paris : Presses Universitaires de France, 1947. p. 7.

⁵² Bernard Mezzadri. « Le mythe objet tabou ? ». *Europe*, n° 904-905, août-septembre 2004, p. 7.

⁵³ Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris : Armand Colin, 2001, p. 116.

de la thématique dans l'exacte mesure où elle nous donne « de passer par-dessus les frontières nationales et linguistiques »⁵⁴ pour atteindre à une étude comparée de la mort théâtrale. Dans cette perspective, le recours à la « lecture thématique »⁵⁵ se justifie en ce sens qu'elle donne lieu à d'importants développements au regard des thèmes transnationaux. Dès lors, on comprend pourquoi elle est devenue « un moyen de redessiner des ensembles littéraires qui transcendent les limites linguistiques et chronologiques ».⁵⁶ Que l'analyse thématique soit une servante des études comparatistes ne suffit guère pour conclure au caractère indispensable de cette méthode qui est loin d'être la seule grille de lecture dont on pourrait user. Au vrai, le thème de la mort qui semble aussi « transtextuel » que « transsubjectif » ouvre « d'amples perspectives interlittéraires »⁵⁷ qui commandent une méthode comparative. Celle-ci peut être définie « comme une démarche cognitive par laquelle on s'efforce de comprendre un phénomène par la confrontation de situations différentes dans lesquelles il apparaît ».⁵⁸ Il va de soi que le présent travail qui vise à analyser la mort théâtrale telle qu'Aimé Césaire et Wole Soyinka se la représentent ne saurait ignorer la comparaison. Au reste, considérée comme une démarche universelle de toute connaissance scientifique, elle permet d'aboutir à des résultats probants. Cependant, elle ne s'apparente aucunement à une entreprise facile dans l'exacte mesure où « elle a comme exigence première celle de confronter deux ou plusieurs textes, deux ou plusieurs auteurs, ce qui implique à la fois une analyse serrée, le refus des généralités et une dose d'humilité ».⁵⁹ En tout cas, c'est à satisfaire aux exigences de cette approche contraignante et à bâtir des « possibles comparatifs »⁶⁰ que nous voulons tendre.

⁵⁴ Jean-Pierre Makouta-Mboukou. *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire. Volume II. Des nouvelles critiques à l'éclectisme négro-africain*. Paris : L'Harmattan, 2003. pp. 258-259.

⁵⁵ Daniel Bergez (sous la direction de). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Dunod, 1999, p. 92.

⁵⁶ Daniel-Henri Pageaux. *La Littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin, 1994, p. 79.

⁵⁷ Daniel-Henri Pageaux. *Op. Cit.* p. 79.

⁵⁸ Raymond Boudon (sous la direction de). *Dictionnaire de la sociologie*. Paris : Larousse, 1995, p. 45.

⁵⁹ Bernard Nganga. « Defoe, Zola et Ekwensi ou les limites d'un comparatisme mal mené. » *Langues et Littératures*, n° 8, janvier 2004, p. 182.

⁶⁰ François Guiyoba. « Pour une algèbre de la comparaison littéraire ». *Langues et Littératures*, n° 9, janvier 2005, p. 151.

Par ailleurs, « pour critiquable que cela soit, il est difficile, dans des travaux comparatifs, de se garder de tout empiétement sur le terrain d'autres spécialistes ».⁶¹ Toujours est-il que l'apport de ces derniers demeure inestimable au regard de notre étude thanatologique qui s'appuie forcément sur une approche pluridisciplinaire. Le caractère protéiforme et plurivalent de la mort nécessite un éclairage pluriel. Au reste, « le théâtre par sa nature même interdisciplinaire, est un champ de recherches où les comparatistes croisent de véritables spécialistes ».⁶² C'est dire que tant les études théâtrales que les travaux comparatistes s'accommodent d'une pluralité de méthodes. Les recherches menées dans cette perspective qui se recommande par sa « vocation transversale »⁶³, la polysémie du concept sur lequel elles portent et les formations pluridisciplinaires dont Aimé Césaire et Wole Soyinka ont bénéficié constituent autant de raisons qui justifient l'emploi d'une grille de lecture multidisciplinaire. Ainsi, à des méthodes aussi fondamentales que la thématique, l'analyse textuelle, « la synthèse et la comparaison,⁶⁴ viennent s'ajouter des disciplines telles que la philosophie, l'histoire et l'anthropologie qui permettent d'atteindre à une compréhension globale du phénomène de la mort multiforme. En outre, soucieux d'adhérer à la thèse selon laquelle « la face thématique est inséparable de la face formelle »⁶⁵, l'on a voulu puiser dans les données de la grammaire et de la stylistique pour éviter que le présent travail ne soit assimilable à une monographie thématique.

De l'analyse du thème de la mort tant dans le théâtre d'Aimé Césaire que dans celui de Wole Soyinka se dégage une architecture ternaire. Il est significatif que la première partie de ce travail s'ouvre sur l'étude de la mort plurielle. La mort blanche, la mort féconde et la mort-renaissance constituent les trois chapitres qui structurent ce premier mouvement. La première semble d'autant plus angoissante qu'elle « n'est plus passage vers une vie éternelle [...] mais plutôt anéantissement incompréhensible de la conscience personnelle »⁶⁶ de l'existant. Dès lors, on comprend que la perspective de mener une existence vouée à un

⁶¹ Max Weber. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* suivi de *Les sectes protestantes et l'esprit du capitalisme*. Paris : Plon, 1964, p. 23.

⁶² Daniel-Henri Pageaux. *Op. cit.*, p. 170.

⁶³ Yves Chevrel. *La littérature comparée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p. 121.

⁶⁴ René Wellek et Austin Warren. *La théorie littéraire*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno. Paris : Seuil, 1971, p. 19.

⁶⁵ Daniel-Henri Pageaux. *Op. cit.*, p. 113.

⁶⁶ Danielle Perrot-Corpet. « Nous sommes tous des Don Quichotte ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 56.

néant infécond puisse plonger l'homme dans une peur animale du trépas qui va déboucher sur son refoulement. Mais seul l'avènement d'une mort féconde est susceptible de triompher de son angoisse paralysante dans la mesure où elle connote la joie, l'espérance et l'éternité. C'est à succomber aux appas de cette mort plantureuse que tend le mortel raisonnable, d'autant qu'il « sait très bien que par delà [cette existence terrestre] il ira rejoindre dans son royaume de l'autre monde la « maman » mystique et tutélaire qui possède les clés de la félicité future ».⁶⁷ Considérée comme « une rupture seulement temporaire, un passage à l'intérieur d'une vie qui se poursuit inlassablement »⁶⁸ au « sanctuaire des immortels »⁶⁹, la mort-renaissance s'accompagne d'une conception idyllique du pays des morts tutélaires. Candidats à une réincarnation réelle qui les préserve contre les atteintes de la mort définitive, ils n'ont de cesse qu'ils ne se soient gaussés de cette dernière.

Il semble qu'il faille appliquer tant au théâtre d'Aimé Césaire qu'à celui de Wole Soyinka cette assertion de Todorov selon laquelle « chaque œuvre écrite dans une langue pourvue de sens possède un thème ».⁷⁰ De fait, chez Césaire comme chez Soyinka, la mort plurielle demeure le thème central autour duquel tout l'univers dramatique des deux auteurs gravite. Mais l'omniprésence de cette thématique macabre ne doit aucunement conduire les analystes à occulter l'existence d'autres thèmes qui sont intimement liés à la peinture de la mort multiforme. Bien loin de fonctionner comme un thème isolé, celui de la mort protéiforme interfère avec d'autres motifs qui illustrent de façon oblique la présence de la Faucheuse. Sous ce rapport, on s'explique que la deuxième partie de ce travail se soit attachée à étudier les complexes thématiques de la mort plurielle. L'analyse de celle-ci s'associe à celle des thèmes aussi funestes que l'amour, la guerre, l'esclavage et la liberté. Naturellement, c'est à s'arrêter à leur dimension mortifère et à mettre en lumière les rapports qu'ils entretiennent avec le thème cardinal de la mort plurielle que prétend cette deuxième partie.

⁶⁷ Etienne Galle. « La vision du monde yoruba dans la pensée critique de Wole Soyinka ». *L'Afrique Littéraire*, n° 86, 1990, p. 83.

⁶⁸ Françoise Dastur. « De l'angoisse à la joie d'être mortel ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 44.

⁶⁹ Abdoulaye Wade. « Ensemble nous avons jeté les fondements de la démocratie sénégalaise ». *Jeune Afrique*, hors-série, n° 11, 2006, p. 9.

⁷⁰ Tzvetan Todorov. *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil, 1965, p. 263.

Toute thématique est grosse d'une poétique virtuelle : celle qui parcourt tant le théâtre d'Aimé Césaire que celui de Wole Soyinka n'échappe guère à cette règle. Que cette dernière partie se close sur une esthétique de la mort, cela ressortit à la normalité dans l'exacte mesure où l'étude des thèmes funestes y conduit. En tout cas, la peinture des personnages, l'analyse des données spatio-temporelles et la représentation indirecte de la Faucheuse participent de la dimension esthétique des tragédies de Césaire et de Soyinka. Autant tous deux mettent en scène des personnages qui éprouvent une passion immodérée pour la Faucheuse, travaillent à se « libérer de la vie »⁷¹ et entendent succomber aux appas de la mort libératrice, autant ils dépeignent des héros qui refusent de se considérer comme des êtres voués à une mort naturelle, s'adonnent à leurs préoccupations libidineuses et invoquent le droit au bonheur pour justifier leur détestation de la mort. On conçoit que les contempteurs de celle-ci se méfient des données spatio-temporelles en tant qu'elles permettent de manifester la présence de la Camarde. Que celle-ci soit « irréprésentable »⁷² et qu'il existe un « décalage entre la mort réelle et la mort symbolique »⁷³, cela semble incontestable. Mais il n'empêche qu'il sied de recourir au symbole pour figurer la mort en tant que ce dernier « se définit comme tout signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir ».⁷⁴ Soucieux de présentifier la mort, Césaire et Soyinka recourent à une représentation indirecte de celle-ci. Dans cette entreprise de symbolisation de la Faucheuse, ils mettent en scène des animaux aussi bien sauvages que domestiques pour symboliser le trépas. En outre, ils transmutent le soleil, la lune, la nuit, les couleurs les eaux et les végétaux en autant de symboles mortifères.

Des développements précédents, il ressort que ces *a priori* méthodologiques, qui sont appliqués au corpus de la présente thèse, nous donneront de souligner la place centrale qu'occupe le thème de la mort aussi bien chez Aimé Césaire que chez Wole Soyinka. Dès lors, l'on pourrait ambitionner de dresser un tableau comparatif de la mort théâtrale qui contraste avec la mort physique.

⁷¹ Yannis Constantinidès. « Libérer la vie de la peur de la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 40.

⁷² Michel Picard. *La Littérature et la mort*. Paris : PUF, 1995, p. 35.

⁷³ Fabrice Thumerel. *La critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2000, p. 140.

⁷⁴ Gilbert Durant. *L'imagination symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1964, p. 8.

PREMIERE PARTIE

LA MORT PLURIELLE

Est-il possible d'étudier le phénomène de la mort en le réduisant à sa plus simple expression ? A cette question, il semble qu'il faille répondre par la négative dans l'exacte mesure où la « mort opportune »⁷⁵ échappe à toute tentative de l'envisager sous un angle simplificateur. En tout cas, il ne viendrait à l'esprit d'aucun thanatologue de se référer à l'escamotage moderne du trépas pour voir en ce dernier un fait univoque. De ce point de vue, il est remarquable que Louis-Vincent Thomas et René Luneau aient souligné la nécessité de recourir à une approche plurivoque qui rend compte des significations multiples de la mort :

En Afrique noire la notion de mort revêt une telle complexité qu'on ne saurait guère l'employer qu'au pluriel. Dans une optique résolument axiologique, le Noir distingue avec netteté : la bonne mort, celle qui s'accomplit selon les normes traditionnelles (de lieu, de temps, de manière), sans provoquer l'intervention dangereuse, parce que terriblement contagieuse, du numineux ; elle peut être naturelle ou rituelle ; la mauvaise mort, qui, révélatrice du courroux des puissances religieuses, essentiellement anomique, dispensatrice d'impureté, est tout particulièrement redoutée ; c'est le cas des morts subites et violentes (foudroiement, noyade), horribles (décès des lépreux, des pendus), insolites ou anormales (mort de la femme enceinte, de la parturiente, de l'initié durant la période de retraite) ou qui parfois frappe soit des sujets socialement dégradés ou dangereux (certains fous, les sorciers, les anthropophages), soit des êtres investis de pouvoirs légitimes autant que nécessaires (rois, prêtres, divers notables, individus qui « ont trop d'âmes »), etc.⁷⁶

De ces réflexions anthropologiques se dégage l'idée selon laquelle la mort africaine se signale par son caractère pluriel. En vérité, l'imaginaire négro-africain dont se réclament les héros de Césaire et ceux de Soyinka est loin d'être hanté par l'image d'une Faucheuse aussi singulière qu'épouvantable. Du reste, la perspective eschatologique à laquelle ils adhèrent semble incompatible avec une vision pessimiste de l'existence humaine. Bien loin de considérer la mort comme une simple terminaison de celle-ci, les uns et les autres s'accordent pour souligner les richesses insoupçonnées qui dérivent de son contenu conceptuel. Il va de soi que ces thuriféraires de la mort plurielle travaillent à mettre

⁷⁵ Titre d'un essai de Jacques Pohier. *La Mort opportune*
.. Paris : Seuil, 1998.

⁷⁶ Louis-Vincent Thomas et René Luneau. *Les religions d'Afrique noire*. Paris : Stock, 1981, p. 51.

en lumière les significations multiples auxquelles donne lieu l'évocation de la fin de l'homme noir. Dans cette optique, ils répugnent à assimiler l'existence humaine à un « très long escalier qui mène assurément à la mort »⁷⁷ définitive. Pour les uns comme pour les autres, celle-ci est insignifiante si on la compare aux autres formes de mort qui traversent tant le théâtre d'Aimé Césaire que celui de Wole Soyinka. De fait, la mort blanche, la mort féconde et la mort renaissante constituent les principales figures de la Faucheuse qui peuplent l'univers tragique de ces deux dramaturges. A ces visages du trépas correspondent trois mouvements qui structurent l'économie de la présente partie.

Dès l'abord, le fait que le premier chapitre vise à analyser la mort blanche ne relève pas de la gratuité en tant que son traitement donne aux thanatologues de souligner la crise contemporaine qui frappe les représentations létales. Ni Césaire ni Soyinka ne peuvent occulter les bouleversements qui ont accompagné l'avènement d'une mort innommable qui débouche sur une révision des études thanatologiques. Au reste, le temps de leurs écritures dramatiques ressortit à une époque qui semble marquée par une conception copernicienne de la mort humaine. Au fond, il est une « intuition, que la seconde moitié du XXe siècle a confirmée puisqu'elle a effectué, plus que toute autre période, un gigantesque pas en avant dans la négation du malheur et l'interdit de la mort ».⁷⁸

On comprend pourquoi la société hédoniste à laquelle appartiennent les héros de Césaire et de Soyinka anathématise la mort et l'apparente à une malédiction terrible. Pour ces bâtisseurs d'une civilisation épicurienne, toute évocation létale doit être prohibée dans la mesure où elle plonge l'existant dans l'effroi. Or, c'est à se prémunir contre ce dernier et à cultiver le bonheur en ce sens qu'il est censé devenir « l'unique objet de l'existence humaine »⁷⁹ que tend la nouvelle philosophie de la mort.

Que ce premier mouvement ait mis en lumière la peur animale que suscite la représentation de la mort honteuse, cela semble incontestable. Mais il ne s'ensuit

⁷⁷ Hervé Guibert. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 1988, p. 46.

⁷⁸ Pascal Bruckner. *L'Euphorie perpétuelle. Essai sur le devoir de bonheur*. Paris : Grasset et Fasquelle, 2000, p. 216.

⁷⁹ Robert Mauzy. *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIIIe siècle*. Paris : Albin Michel, 1979, p. 262.

aucunement que le deuxième chapitre doive reprendre les conclusions par lesquelles il se termine, d'autant que ses développements contrastent avec le contenu de la division liminaire. De ce fait, Césaire et Soyinka entendent souligner le caractère fécond de la mort africaine en tant qu'«elle n'est pas un gouffre mais une porte qui nous conduit au Royaume et rend l'âme capable de jouir d'une infinité de contentements qui ne se trouvent point en cette vie ». ⁸⁰ Bien loin d'être assimilable à une coupure radicale qui sépare le monde des vivants de celui des ancêtres bienheureux, la mort africaine qui traverse les tragédies de Césaire et de Soyinka se caractérise par sa positivité. De ce point de vue, cette mort est d'autant plus heureuse qu'elle ne plonge guère l'homme dans un désarroi qui serait synonyme de rejet de sa condition mortelle. Il s'en faut de beaucoup qu'il s'acharne à nier celle-ci en ce sens qu'il considère le trépas comme un fait aussi nécessaire qu'inéluctable.

De ce qui précède, il résulte que le traitement d'une mort féconde doit se clore sur celui d'une Faucheuse renaissante. Du reste, dans l'optique de l'Afrique traditionnelle qui est celle qui parcourt le théâtre d'Aimé Césaire et celui de Wole Soyinka, il semble que l'existant soit malvenu à vouloir définir la mort africaine comme une séparation angoissante du village des vivants de celui des défunts. Or, cette conception eschatologique postule l'existence d'une continuité entre ces deux univers qui sont loin d'être antithétiques. C'est dire qu'il « ne s'agit pas d'une destruction totale et définitive ; seulement d'un passage, d'une transition vers une nouvelle existence ». ⁸¹ Fort de cette définition rassurante de la mort humaine, le héros de Césaire, à l'instar de celui de Soyinka, se gausse de l'image terrifiante d'un trépas qui insulte à son désir de s'immortaliser. Mais, aiguillonné par la perspective d'une mort transitionnelle, il n'aura de cesse qu'il n'ait succombé aux appas d'une réincarnation réelle.

⁸⁰ René Descartes. *Correspondance avec la princesse Palatine sur La Vie heureuse de Sénèque*. Paris : Arlea, 1989, pp. 188-189.

⁸¹ Louis-Vincent Thomas et René Luneau. *Op. cit.*, p. 67.

CHAPITRE 1

LA MORT BLANCHE

Mortifère, la civilisation occidentale⁸² l'est dans l'exacte mesure où elle bâtit son royaume « sur des cadavres ».⁸³ Plongée « dans la boue et dans le sang »⁸⁴, l'Europe colonisatrice n'a de cesse qu'elle n'ait semé la désolation, l'humiliation⁸⁵ et la souffrance.⁸⁶ Bien loin d'être une entreprise philanthropique qui travaille à la félicité du peuple noir, la colonisation s'affirme comme une grande pourvoyeuse d'existences condamnées à gémir « sous l'ombre de la mort ».⁸⁷ En tant qu'elle reste une source d'épouvantement et de terreur⁸⁸ sans nom, elle immole des vies fières⁸⁹ sur l'autel de son ambition colonialiste. De cette Europe cannibale⁹⁰ naît un univers dantesque qui charrie « les vallées de la peur, les tunnels de l'angoisse et les feux de l'enfer ».⁹¹ D'où il suit que les images qui émanent de cette « mort blanche »⁹² ne sauraient être riantes. Considérée comme un suprême anéantissement, cette mort terrifiante demeure un « inadmissible scandale »⁹³ et engendre tant le refoulement qu'une horreur létale chez Soyinka et chez Césaire.

1.1.1. La peur de la mort

Est-il des mortels qui acceptent de rendre l'âme sans larmoyer et de descendre « hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité » ?⁹⁴ A cette interrogation totale, maints thanatologues répondent par la négative.⁹⁵ Du reste, s'interroge l'un d'entre eux, « qui est assez fou pour risquer sa vie et chercher la mort ? Il existe donc chez l'individu un refus du risque, une volonté de l'écarter et, à la limite, une fuite devant le risque de mort »⁹⁶ Cette

⁸² Sur le procès de l'Europe colonisatrice, voir Aimé Césaire. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 1989.

⁸³ René Maran. *Batouala*. Paris : Albin Michel, 1938, p. 11.

⁸⁴ Cheikh Hamidou Kane. *L'Aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1961, p. 59.

⁸⁵ Seydou Badian. *Sous l'orage* suivi de *La Mort de Chaka*. Paris : Présence Africaine, 1972, p. 250.

⁸⁶ Aimé Césaire. *Toussaint Louverture*. Paris : Présence Africaine, 1961, p. 298.

⁸⁷ Alphonse de Lamartine. *Méditations poétiques*. Paris : Larousse, 1973, p. 64.

⁸⁸ Richard Wright. *Black boy. Jeunesse noire*. Traduit de l'anglais par Marcel Duhamel en collaboration avec André R. Picard. Paris : Gallimard, 1947, p. 223.

⁸⁹ David Diop. *Coups de pilon*. Paris : Présence Africaine, 1973.

⁹⁰ Jean-Paul Sartre. *Situations colonialisme et néo-colonialisme*. Paris : Gallimard, 1964, p. 183.

⁹¹ Aimé Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1983, p. 16.

⁹² Idem. p. 25.

⁹³ André Vachon. *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*. Paris : Editions du Seuil, 1965, p. 97.

⁹⁴ François René de Chateaubriand. *Mémoires d'outre tombe. Tome III*. Paris : Librairie Générale Française, 1973, p. 736.

⁹⁵ Robert Sabatier. *Histoire de la poésie française. La poésie au Moyen Age*. Paris : Albin Michel, 1975 ; Philippe Ariès. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*. Paris : Seuil, 1975 ; Bossuet. *Oraisons funèbres*. Paris : Editions Garnier Frères, 1961.

⁹⁶ Jean-Paul Eschlimann. *Les Agni devant la mort (Côte d'Ivoire)*. Paris : Karthala, 1985, p. 36.

attitude à l'endroit de la Faucheuse semble universelle.⁹⁷ En fait, il n'est pas jusqu'à l'Afrique qui ne soit devenue le tombeau de la mort acceptée.⁹⁸ Dès lors, le théâtre négro-africain ne saurait se soustraire à « l'angoisse de la mort interromptrice »⁹⁹ en ce sens qu'il entend traduire fidèlement les peurs existentielles et les aspirations profondes de la race noire. Il en va de même des productions dramatiques de Wole Soyinka et d'Aimé Césaire qui sont traversées par une horreur invincible de la fossoyeuse. A l'instar des personnages d'Eugène Ionesco, ceux de Wole Soyinka et d'Aimé Césaire n'échappent nullement « à l'esclavage de l'angoisse ».¹⁰⁰

Logée dans le tréfonds de la nature humaine, la terreur de la mort emplit tant le théâtre de Wole Soyinka que celui d'Aimé Césaire. Dans cette perspective de mort épouvantable, Césaire et Soyinka dépeignent des personnages écartelés entre une envie dévorante de tirer profit des plaisirs terrestres et « l'horreur de mourir ».¹⁰¹ De plus, sur le plan de l'imagologie, il est significatif que l'image du Blanc, aussi bien chez Wole Soyinka¹⁰² que chez Aimé Césaire¹⁰³, soit associée à la terreur du trépas. Sous ce rapport, la réplique du Rebelle du dramaturge martiniquais est des plus éloquentes : « Les Blancs débarquent. Ils nous tuent nos filles camarades. » (*L.C.T.*, p. 16). La rapidité avec laquelle les Blancs pénètrent dans l'espace africain pour y apporter la mort semble traduite par le recours à un style haché. Du reste, l'emploi d'une « syntaxe surréaliste »¹⁰⁴ – qui n'use pas de la subordination – permet à Césaire non seulement de suggérer le désarroi auquel fait face le Rebelle mais encore de répondre aux exigences du style négro-africain.

A l'exemple de Césaire, Soyinka emploie la juxtaposition aux seules fins de rendre compte de la prétendue philosophie occidentale de la mort. De là la réplique d'Iyaloja qui se

⁹⁷ Louis-Vincent Thomas. *Anthropologie de la mort*. Paris: Payot, 1975, p. 296 ; Amade Faye. *Le thème de la mort dans la littérature Seereer*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1997, p. 4.

⁹⁸ Sur cette question, lire Louis-Vincent Thomas. *La mort africaine. Idéologie funéraire en Afrique Noire*. Paris : Payot, 1982, p. 250.

⁹⁹ Gérard Genette. *Figures III*. Tunis : Cérès Editions, 1996, p. 359.

¹⁰⁰ Bernard Gros. *Le Roi se meurt Ionesco*. Paris : Hatier, 1972, p. 15.

¹⁰¹ Eugène Ionesco. *Présent passé passé présent*. Paris : Mercure de France, 1968, p. 121.

¹⁰² Désormais, les pièces de Wole Soyinka, qui participent du corpus, seront désignées par les acronymes suivants : *La mort et l'écuyer du Roi (M.E.R.)* ; *La danse de la forêt (D.F.)* ; *La Route (L.R.)* ; *La Récolte de Kongi (R.K.)*.

¹⁰³ Il en sera de même pour les pièces d'Aimé Césaire : *La Tragédie du Roi Christophe (T.R.C.)* ; *Et les chiens se taisaient (L.C.T.)* ; *Une tempête (U.T.)* ; *Une Saison au Congo (U.S.C.)*.

¹⁰⁴ Léopold Sédar Senghor. *Liberté, Négritude et Humanisme*. Paris : Seuil, 1984, p. 143.

recommande par une ironie mordante : « pour éviter une mort, tu es prêt à en provoquer d'autres. Ah ! Grande est la sagesse de la race blanche ! » (*M.E.R.* p. 118). Soucieux d'invectiver contre la suffisance du monde blanc, Soyinka, au contraire de Césaire, recourt tant à la « phrase exclamative »¹⁰⁵ qu'à l'inversion du sujet qui tâche d'insister sur les contradictions de la morale blanche. L'Europe s'évertue à sauver des vies ; pourtant, de façon concomitante, elle s'attache à faucher d'autres destinées.¹⁰⁶ Aussi n'est-il pas étonnant que la vue du Blanc puisse déclencher une émotion insoutenable. A cet égard, il est heureux que Césaire, à la différence de Soyinka, se soit appuyé sur une « didascalie expressive »¹⁰⁷ de façon à mettre l'accent sur l'effroi que provoque le surgissement du Blanc. L'indication scénique nous apprend que le chœur, à la survenue de ce dernier, demeure « terrifié » (*L.C.T.*, p. 16). Non que le portrait physique du Blanc n'imprime la crainte dans le cœur du peuple noir. Ce dont il s'agit, c'est la mort étroitement liée à l'apparition du Blanc.

On comprend que chez Césaire et chez Soyinka, les personnages visent à anathématiser la figure du Blanc en tant que celle-ci évoque le trépas. Toujours est-il que Soyinka, à l'inverse de Césaire, met dans la bouche de l'un de ses héros romanesques un propos auquel adhère la quasi-totalité des protagonistes tant du premier que du second : « je n'aime pas ce qui me rappelle la mort ».¹⁰⁸ Ainsi, dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, l'on s'opiniâtre à amoindrir les évocations létales. Ce sur quoi l'un et l'autre entendent mettre l'accent, c'est moins sur la mort que sur la vie. Il n'en va pas autrement pour leurs personnages qui éprouvent à l'endroit de celle-ci une très grande fascination. Aux béatitudes et aux diverses félicités qui sont censées les attendre dans un au-delà radieux, ils préfèrent les fades joies terrestres. Plutôt que d'accepter de dormir de leur dernier sommeil afin de tirer profit d'une existence aussi éternelle que paradisiaque, les protagonistes de Césaire et de Soyinka aiment mieux végéter et faire leur la devise des hommes de La Fontaine : « plutôt souffrir que mourir ».¹⁰⁹

¹⁰⁵ Robert Léon Wagner et Jacqueline Pinchon. *Grammaire du français classique et moderne*. Paris : Hachette, 1991, p. 566.

¹⁰⁶ Alain Ricard. *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Karthala, 1995, p. 210.

¹⁰⁷ Martine David. *Le Théâtre*. Paris : Belin, 1995, p. 135.

¹⁰⁸ Wole Soyinka. *Les Interprètes*. Traduit de l'anglais par Etienne Galle. Paris : Présence Africaine, 1991, p. 11.

¹⁰⁹ Jean de La Fontaine. *Fables*. Paris : Booking International, 1993, p. 30.

Pour les personnages féminins de Césaire comme pour ceux de Soyinka, la mort reste l'ennemie par excellence. Gardienne de la vie et partisane des plaisirs évanescents, la femme, chez Soyinka et chez Césaire, s'ingénie à faire triompher les forces de l'amour terrestre sur celles de la mort. C'est à perdurer sous le soleil du bonheur qu'elle s'emploie. Aussi bien, de même que chez Soyinka Ségi invite à « prêcher la vie » (*R.K.* p. 45), de même chez Césaire l'Amante voit dans l'existence le suprême bien auquel il sied de sacrifier tout : « l'absolu, mon absolu à moi, c'est la vie » (*L.C.T.* p.59). Le recours à la répétition du substantif et la mise en relief de la « vie » donne à l'Amante de souligner combien précieuse est celle-ci. Il échoit au personnage de l'amoureuse, dans le théâtre de Césaire comme dans celui de Soyinka, de nourrir une haine implacable à l'égard de la Camarde. Ce mouvement d'horreur qui accompagne l'évocation du trépas ne doit point surprendre le spectateur. Est écrite en lettres de feu, semble-t-il, dans la mémoire collective de l'homme une loi selon laquelle il convient de fuir la souffrance d'où qu'elle provienne et d'aspirer à la quiétude. Du reste, comme le fait remarquer Pierre Daco, « l'homme (comme l'animal) recherche avant tout son plaisir, son bien-être, sa sécurité. Il ne demande qu'à éloigner la souffrance. C'est le moteur numéro un de tout organisme vivant ».¹¹⁰ Il appert qu'au dolorisme, la femme, tant chez Césaire que chez Soyinka, oppose l'hédonisme.

Pour les personnages de Césaire comme pour ceux de Soyinka, « ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent »¹¹¹ contre la toute-puissance de la Faucheuse. A celle-ci, ils opposent la fragilité et l'évanescence de l'existence humaine. Mais, si brève soit-elle, cette dernière reste la seule à laquelle ils prétendent. Quoique la plupart d'entre eux doivent s'immoler de façon à sauver leur peuple, ils ne s'empressent guère de rendre l'esprit. Des protagonistes de Césaire et de Soyinka, Elesin semble être l'un des rares mortels à éprouver à l'égard de la mort une horreur incommensurable. Insoucieux de « quitter le monde »¹¹², alors que sa fonction de l'écuyer du roi l'y condamne, Elesin invoque maints fallacieux prétextes pour innocenter son envie de ne jamais trépasser. Ainsi, non seulement il apostrophe les autres

¹¹⁰ Pierre Daco. *Les Triomphes de la psychanalyse*. Bruxelles : Editions Gérard & C°, Verviers, 1965, p. 265.

¹¹¹ Victor Hugo. *Les Châtiments*. Paris : Librairie Générale Française, 1972, p.159.

¹¹² Michèle Lurdos. *Côté cour côté savane. Le théâtre de Wole Soyinka*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1990, pp. 98-99.

personnages qui lui intiment l'ordre d'accomplir son suicide rituel, mais encore il s'exclame pour marquer son ahurissement devant la prétendue angoisse mortelle des dieux :

*Ah ! Compagnons du monde des vivants
Qu'il est étrange que même ceux
Que nous appelons immortels
Aient peur de mourir (M.E.R. p. 20).*

De cette réplique qui conclut à la présence de la phobie du trépas dans l'espace céleste, il ressort que l'angoisse de la Faucheuse chez les mortels participe de la normalité. A tout le moins nombre de personnages tendent-ils à se prémunir contre toutes les sources de la mort. A l'instar de De Gaulle, ils considèrent son avènement « comme une fâcheuse irruption de l'irrationnel dans un plan de vie pétri par la volonté ».¹¹³ Attachés à l'existence, ils travaillent à sa conservation ; il n'est pas de moyens auxquels ils n'aient recours dans l'intention de conjurer les puissances de la mort. Que Samson, dans *La Route*, se soit employé à user de pathétiques obsécration pour échapper aux atteintes de la Camarde, cela ne doit plus surprendre le spectateur. Désireux de ne pas succomber momentanément à son destin mortel, il implore le Ciel : « puissions-nous ne jamais prendre la route lorsqu'elle cherche qui dévorer ». (*L.R.* p. 106). A cette terreur de perdre la vie qui est traduite par le subjonctif, correspond, chez Césaire, l'épouvante à la vue des disparus du bateau. Pleine d'amertume et en proie à une angoisse paralysante, Miranda utilise un ton pathétique pour évoquer les trépassés du vaisseau : « et tant de vies, belles et braves, sombrées, englouties, roulées aux varechs... (*U.T.* p. 19).

L'accumulation d'adjectifs et l'utilisation d'une phrase affective permettent de traduire la forte émotion qui s'est emparée de Miranda et les avatars des dépouilles mortelles. De plus, l'énumération mise en œuvre par Césaire, à la différence de Soyinka, vise à illustrer la prééminence de la vie. Chez l'un et l'autre dramaturge, « ce n'est pas l'arrivée de la mort, c'est le départ de la vie qui est épouvantable ».¹¹⁴ Le bonheur auquel on aspire, dans le théâtre de Césaire et de Soyinka, semble étroitement lié à la terre. Or celle-ci, bien loin d'être une vallée des larmes, apparaît comme le séjour des délices. Il n'est pas

¹¹³ Jean Lacouture. *De Gaulle*. Paris : Editions du Seuil, 1969, p. 260.

¹¹⁴ Maurice Maeterlinck. *La mort*. Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, Editeurs, 1913, p. 15.

étonnant que Mpolo, à l'image des personnages de Soyinka, répugne à quitter la terre ; dût-elle être le lieu de toutes les souffrances, c'est en son sein qu'il entend « jouir des bienfaits que l'auteur des choses a préparés »¹¹⁵ pour tous les fils adamiques. Pour belle que soit la philosophie de la non-violence, Mpolo ne souhaite guère se sacrifier à cette chimère ; avec fermeté il laisse entendre à Patrice Lumumba : « on ne va tout de même pas se laisser faire comme des rats ! » (*U.S.C.* p. 109). La comparaison animale dont use Mpolo pour illustrer son propos exprime l'extrême hébétude dans laquelle vient de le plonger l'imminence de sa disparition. Son état d'abrutissement le conduit à puiser ses images dans le règne animal. Sa peur à l'endroit de la mort ressemble à s'y méprendre à celle qu'éprouvent les animaux. Quoique Alfred de Vigny ait invité ces derniers à trépasser sans crier¹¹⁶, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils meurent aux abois.

A l'exemple de ces êtres dépourvus de conscience, la plupart des personnages de Soyinka et de Césaire ne font pas montre d'une attitude édifiante à l'égard de la mort. Au point de vue de celle-ci, la supériorité de l'homme sur l'animal est loin d'être totalement établie ; bien au contraire, tous deux sont effarouchés à l'annonce d'un péril ; pétrifiés, l'un et l'autre se meurent dans le désarroi le plus total. L'imminence du trépas rapproche l'homme de l'animal. Quelque discutable que soit cette thèse, il reste qu'elle est corroborée par l'attitude de maints personnages de Soyinka et de Césaire. Dans cette optique, il est symptomatique que l'approche de l'heure fatale ait conduit Lazare à s'animaliser. Du reste, l'angoisse mortelle à laquelle il est assujéti bouleverse sa physionomie. La crainte de la mort se donne à lire à travers une figure sombre :

*Lazare, les yeux dilatés, était trempé de sueur. Il s'agrippait au bord du lutin et la sueur coulait sur la Bible. La terreur de la mort l'avait à nouveau saisi et elle se répandait, encerclant l'assemblée.*¹¹⁷

De même que la perspective de rendre l'esprit dignement épouvante Lazare, de même, dans *La Tragédie du Roi Christophe*, les ouvriers refusent de s'adonner à des travaux

¹¹⁵ Paul Hazard. *La pensée européenne au XVIII^e siècle. De Montesquieu à Lessing*. Paris : Fayard, 1963, p. 28.

¹¹⁶ Alfred de Vigny. *Œuvres complètes. Poésie Théâtre*. Paris : Gallimard, 1986, p. 144.

¹¹⁷ Wole Soyinka. *Les Interprètes. Op. cit.*, p. 279.

titanesques qui sont susceptibles de les conduire au tombeau. Dussent-ils mourir d'inanition, ils n'entendent nullement travailler comme des forçats. Aux bienfaits d'un travail revalorisant qui sortirait les Noirs de la servitude, de la misère et de l'animalité dans lesquelles la colonisation les aurait ravalés, les travailleurs opposent la nécessité des loisirs, l'aspiration à un repos réparateur pour pouvoir jouir des fruits de leurs durs labeurs. Toutefois, pour le Roi Christophe, le travail reste la principale source d'épanouissement et de dignité. Tout arrêt de cette tâche, ne fût-ce que pour réparer les forces qui s'affaiblissent, est considéré comme un retour à l'esclavage. Or, c'est pour libérer son peuple de ses chaînes qu'il le condamne à trimer sans discontinuer. Désireux de vivre et soucieux de ne pas mourir à la peine, le peuple des travailleurs se rebelle contre la tyrannie du Roi Christophe et dénonce son aliénation par le truchement d'une chanson satirique :

*A manger de ce pain-là
On ne nous y prendra plus
Pour les beaux yeux de personne
Plus nous ne nous mourrons
Plus nous ne mourrons (T.R.C. 104).*

Le ton plaintif dont usent les ouvriers et l'emploi anaphorique des adverbes de négation traduisent leur passion pour l'existence et leur refus catégorique d'avoir à quitter la terre. Leur attachement à celle-ci est fonction de la répulsion qu'ils nourrissent à l'égard de la mort. Alors que la Faucheuse s'attache à les en expulser, ils s'emploient à s'y accrocher avec l'énergie du désespoir. On comprend que l'imminence d'un anéantissement total terrifie les matelots et les conduise à blasphémer contre l'implacable destin : « malédiction ! Nous sombrons ! » (*U.T.*, p. 17). La tonalité imprécatoire sur laquelle se fonde cette réplique traduit l'horreur que les travailleurs de la mer éprouvent à l'égard du trépas et leur dessein d'y échapper. Le refus de la mort qui sous-tend leur révolte métaphysique tient à plusieurs raisons. Sous ce rapport, il est heureux que Louis-Vincent Thomas se soit employé à livrer les motifs qui alimentent l'angoisse létale :

Plus fréquemment, c'est notre propre mort qui est rejetée parce que l' « on aime la vie », que l'on a peur de souffrir », ou que l'on ne veut pas quitter tout ce que l'on possède », ou que « l'on imagine avec horreur notre propre pourriture », ou que « nous voudrions achever ce que nous avons entrepris »...

voire parce que l'on ne s'est pas préparé à mourir. Crainte, répugnance, terreur de l'au-delà, phobie du néant, jalousie à l'endroit de ceux qui restent, sont des arguments souvent invoqués [...] à propos de la peur de la mort.¹¹⁸

En revanche, dans le théâtre de Wole Soyinka comme dans celui d'Aimé Césaire, la peur de la mort ressortit moins à l'horreur de l'au-delà qu'à l'amour irrésistible de la vie. Les personnages de Soyinka et de Césaire entendent se désolidariser avec la conception selon laquelle les souffrances insupportables, les maladies incurables doivent déboucher sur le suicide. Pour eux, l'affirmation de la vie semble incompatible avec toute « célébration d'une mort sacrificielle ».¹¹⁹ Le désir de perdurer conduit à une résignation stoïque devant les pires blessures. Sous ce rapport, la remarque de l'auteur du *Jugement de dieu* pourrait s'appliquer tant aux protagonistes de Césaire qu'à ceux de Soyinka : « bien que la vie ne lui eût réservé que des satisfactions médiocres, il regrettait d'avoir à la quitter si tôt ».¹²⁰ A l'imitation du héros de Troyat, le Demi-chœur, chez Césaire, préfère se complaire dans les supplices occasionnés par la colonisation, plutôt que d'abandonner la terre martiniquaise. En toute hypothèse, l'arrachement à celle-ci entraîne un jaillissement de « larmes » (*L.C.T.* p. 16). Ce n'est pas que le peuple martiniquais soit abandonnique ; sa maturité affective et psychologique lui donne de se divertir du paternalisme colonialiste. Ce contre quoi il se soulève, c'est l'oppression blanche qui entraîne l'irruption de la mort inféconde au sein d'un groupe humain jusque-là soumis exclusivement aux atteintes de la mort naturelle.

Partisans de la vie, c'est à fuir la mort que tendent la plupart des personnages de Soyinka et de Césaire. Indifférents aux signes avant-coureurs de la mort, ils crient « jusqu'au bout »¹²¹ leur amour de la vie et leur refus viscéral de mettre un terme aux jouissances auxquelles ils s'attachent. A l'imminence du trépas, ils opposent des attitudes qui sont loin d'être exemplaires. Les gémissements, les lamentations, les récriminations et les pleurs constituent autant de parades magiques pour conjurer les puissances de la mort. Dès lors, il n'est pas étonnant que Voidedieu, à la différence des autres personnages de

¹¹⁸ Louis-Vincent Thomas. *Op. cit.*, p. 328.

¹¹⁹ Arlette Chemain. « Amélia : des *Fleurs de vie aux Larmes perdues* ». *Présence Africaine*, n° 155, 1^{er} semestre 1997, p. 259.

¹²⁰ Henri Troyat. *Le Jugement de dieu*. Paris : Plon, 1941, p. 18.

¹²¹ Renée Scemama. *Le Roi se meurt Eugène Ionesco*. Paris: Nathan, 1991, p. 21.

Soyinka et de Césaire, pousse un cri pathétique qui exprime son impuissance devant l'inéluctable trépas : « je suis perdu. Je suis fichu. Foutu ». ¹²² L'angoisse paralysante de la mort se saisit de Voidedieu et s'exprime syntaxiquement par l'emploi de phrases brèves et l'usage d'un style haché. Du reste, la maîtrise du langage dramatique dont fait montre Soyinka se traduit tant par le mélange de tons que par l'utilisation de didascalies liées à la situation des personnages. A la terreur qu'éprouve Voidedieu à l'égard de la Faucheuse, correspond un « ton apocalyptique ». ¹²³ Cette tonalité tragique, qui rythme la réplique de Voidedieu, rend compte du dérèglement des sens qui accompagne l'approche de la mort. Du reste, Voidedieu et Elesin, dans *La Mort et l'écuyer du roi*, pourraient s'approprier les réflexions philosophiques de Bérenger :

Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... afin de pouvoir faire quelque chose, je veux guérir de la mort. ¹²⁴

A l'inverse des personnages de Césaire, Elesin et Voidedieu s'affirment comme les farouches défenseurs de la vie. A l'opposé des autres protagonistes qui ne s'acharnent point à « murmurer des incantations pour conjurer le » trépas (*M.E.R.*, pp.18-19), l'un et l'autre tremblent « comme les ailes mouillées d'un volatile » (*M.E.R.*, p. 18) devant la Faucheuse. Tous deux sont d'avis qu'il n'est pas naturel de mourir. Habités à une vie fertile en amusements, l'un et l'autre s'ingénient à la satisfaction des plaisirs sensuels. Pour eux comme pour Edgar Morin, la terreur de la mort tient à la perte de l'individualité :

L'horreur de la mort, c'est donc l'émotion, le sentiment ou la conscience de la perte de son individualité. Emotion, choc, de douleur, de terreur ou d'horreur. Sentiment qui est celui d'une rupture, d'un mal, d'un désastre, c'est-à-dire sentiment traumatique. Conscience enfin d'un vide, d'un néant, qui s'ouvre là où il y avait la plénitude individuelle, c'est-à-dire conscience traumatique. ¹²⁵

¹²² Wole Soyinka. *Requiem pour un futurologue*. Traduit de l'anglais par Etienne Galle. Paris : Editions Nouvelles du Sud, 1990, p. 43.

¹²³ Charles Bruneau. *L'Epoque Réaliste Tome XIII*. Paris : Armand Colin, 1972, p. 30.

¹²⁴ Eugène Ionesco. *Théâtre III. Rhinocéros. Le Piéton de l'air. Délire à deux. Le Tableau. Scène à quatre. Les salutations. La colère*. Paris : Gallimard, 1963, p. 128.

¹²⁵ Edgar Morin. *L'homme et la mort*. Paris : Editions du Seuil, 1970, p. 41.

Toutes ces remarques de Morin ne sauraient s'appliquer intégralement aux idéologies funèbres qui sous-tendent les univers dramatiques de Soyinka et de Césaire. Les représentations létales auxquelles fait allusion Edgar Morin appellent une terreur sans nom dans une perspective occidentale de la mort. Au vrai, terrifiantes sont les images de la mort dans une Europe déchristianisée. Considérée comme une annihilation définitive de la personne, la mort épouvante l'incroyant en tant qu'elle débouche sur un néant infécond. Cette mort n'est plus « niée par la croyance en la résurrection »¹²⁶ ; d'où il suit que « la mort n'est pas ma possibilité de ne plus réaliser de présence dans le monde, mais une néantisation toujours possible de mes possibles qui est hors de mes possibilités ».¹²⁷

Cette mort à la fois absurde et étrangère à laquelle Sartre, au contraire de Soyinka et de Césaire, fait allusion, contraste avec les conceptions eschatologiques dont se réclament tant les personnages de Soyinka que ceux de Césaire. La philosophie africaine de la vie sur laquelle s'appuient les deux dramaturges négro-africains invite à considérer la mort comme une transition, un pont de douceur qui relie deux mondes : le visible et l'invisible. La mort dans cette optique négro-africaine ne signifie guère la disparition totale du trépassé ; cette mort « souriante »¹²⁸ postule la continuité entre la vie et la mort. C'est dire que cette mort transitionnelle à laquelle se réfèrent Soyinka et Césaire ne saurait connoter une angoisse létale insupportable. Or, les attitudes de Voidedieu et d'Elesin devant la mort jurent avec celles des autres personnages. Pour Voidedieu comme pour Elesin, la Faucheuse apparaît comme la reine des épouvantements. Leur attachement à l'existence et leur haine animale de la mort les amènent à ne point adhérer aux conceptions d'une mort féconde qui restent celles de Soyinka et de Césaire. A l'acceptation stoïcienne du trépas, aux images édifiantes d'une belle mort et au mourir lénifiant, Elesin et Voidedieu opposent leur « volonté paresseuse » (*M.E.R.* p. 115) de rendre l'âme dans la dignité.

Dans le théâtre de Césaire comme dans celui de Soyinka, les partisans de la mort s'étonnent du fait que Voidedieu et Elesin continuent d'exprimer leur répugnance à céder aux charmes d'une mort qui s'ouvre sur un au-delà radieux. Les uns et les autres oublient

¹²⁶ Pol Gaillard. *Les Contemplations Victor Hugo*. Paris : Hatier, 1981, p. 41.

¹²⁷ Jean-Paul Sartre. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943, p. 633.

¹²⁸ Alphonse de Lamartine. *Op. cit.*, p. 16.

que les deux héros ne participent pas d'une surhumanité ; tous deux symbolisent l'Homme ; or, il n'échoit pas à ce dernier - si l'on excepte l'exemple des morts sacrificielles – de mettre volontairement un terme à ses jours. A l'imitation de Voidedieu et de Elesin, Bérenger, qui représente les attitudes de l'Homme devant la mort, exprime avec véhémence sa terreur du trépas : « Non. Je ne veux pas mourir. Je vous en prie, ne me laissez pas mourir. Je ne veux pas ».¹²⁹ La tonalité pathétique qui émane de cette adjuration du roi mourant traduit sa répulsion à l'égard de la Faucheuse. Ce cri implorant que pousse Bérenger exprime sa détresse métaphysique et rappelle celle de William Faulkner à l'approche de l'instant léthal : « je ne veux pas mourir ».¹³⁰ L'on ne saurait jeter la déconsidération sur Bérenger ; le fait qu'il éprouve, à l'instar de Elesin, de Voidedieu et de Ghelderode, « une terreur panique »¹³¹ à l'endroit de la Faucheuse ne le transforme pas en un maudit.

Par ailleurs, la seule malédiction qui pèse sur ces partisans de la vie est sans conteste celle de la mort. S'ils se savaient immortels ils eussent supporté les tourments et les supplices de l'enfer. Du reste, la double croyance en la survie et en la réincarnation est loin de les immuniser contre les affres de la mort. Dès lors, on s'explique que la perspective de leur mort propre les amène à entrer en transe. Indifférents aux appels pressants de la Faucheuse, nombre des personnages de Césaire et de Soyinka se modèlent sur l'attitude de Daodu qui consiste à « goûter les joies de la vie, et non ses chagrins » (*R.K.* p. 74). Or, quiconque aime chèrement la vie abhorre l'idée de s'en déprendre quand arrive l'instant fatal.

Au contraire des autres personnages de Soyinka et de Césaire qui ne voient guère dans la Faucheuse l'implacable ennemie dont il sied de triompher, Voidedieu et Elesin apparaissent comme les seuls contempteurs de la mort. Ces amants de la volupté répugnent à « couper le fil de la vie » (*M.E.R.* p. 121). Pourtant les messagers de la mort les invitent à ne pas se soustraire à leurs obligations qui restent celles des destinées promises à une mort certaine. Ce dont témoigne la réplique du devin Eléazar qui prophétise la prochaine disparition de Voidedieu : « vous êtes un homme, Frère Voidedieu, un homme mort, un

¹²⁹ Eugène Ionesco. *Le Roi se meurt*. Paris: Gallimard, 1963, p. 52.

¹³⁰ Frédérick R. Karl. *William Faulkner*. Traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra. Paris: Gallimard, 1994, p. 998.

¹³¹ Anne-Marie Beckers. *Michel de Ghelderode Barabbas. Escorial. Une œuvre*. Bruxelles : Labor, 1987, p. 31.

homme mort, mort... ».¹³² Le ton doctoral qui martèle cette sentence vise à répandre l'effroi dans l'esprit récalcitrant du mourant. De plus, la répétition et la suspension volontaire dont use Soyinka s'attachent à le détacher des liens terrestres qui l'empêchent de dormir du sommeil du juste « dans le séjour des dieux » (M.E.R. p. 19). En vain multiplie-t-on des signes avant-coureurs d'une mort on ne peut plus imminente dans l'intention de faire renoncer au moribond son désir infâme de perdurer. Ceux-là qui le condamnent à trépasser refusent de méditer le propos de Simone de Beauvoir qui prétend à l'universalité. Pour elle, comme pour Soyinka, « tous les hommes sont mortels : mais pour chaque homme sa mort est un accident et, même s'il la connaît et y consent, une violence indue ».¹³³ Il semble que la tragédie de la mort personnelle s'inscrive en faux contre les consolations métaphysiques qui ambitionnent de guérir le mourant de son angoisse paralysante.

A l'inverse de Césaire, Soyinka dépeint deux héros qui s'opiniâtrent à rendre l'esprit alors que tout les y contraint. De même que la coutume yorouba invite Elesin à se donner la mort, de même Voidedieu se voit sommé de répondre à l'invitation de la Parque. Or, il n'est pas naturel d'accéder à cette demande de la Camarde. Elesin et Voidedieu sont deux candidats à une mort involontaire. A l'imitation du premier, le second donne dans la révolte métaphysique et fait montre d'une réaction animale à l'annonce de sa mort imminente. Par le truchement de l'adresse au public, Soyinka, au contraire de Césaire, entend associer les spectateurs à l'angoisse mortelle qui épouvante son héros :

Voidedieu : menteur ! (S'agitant comme un forcené, il se tourne vers les spectateurs). Attendez, s'il vous plaît, mesdames et messieurs, attendez. Ce n'est pas vrai. Ce n'est qu'un sale mensonge. Je vais vous expliquer. C'est un imposteur, un traître. Mesdames et messieurs, s'il vous plaît, attendez. Je suis en bonne santé, je ne vais pas mourir, je vous le jure... je vous le jure... Il faut me croire !¹³⁴

Le mélange de tons qui scande la réplique de Voidedieu, l'adresse au public, l'apostrophe, le recours à des phrases négatives et exclamatives et l'usage de suspensions volontaires constituent autant de moyens pour exprimer la terreur de la mort qui hante Voidedieu. Mais vaine est sa tentative d'apostropher les spectateurs ; il aimerait voir ces

¹³² Wole Soyinka. *Requiem pour un futurologue*. Op. cit., p. 58.

¹³³ Simone de Beauvoir. *Une mort très douce*. Paris: Gallimard, 1964, p. 157.

¹³⁴ Wole Soyinka. *Requiem pour un futurologue*. Op. cit., p. 58.

derniers s'apitoyer sur la tragédie qui est la sienne. Or, les spectateurs ne sont rien de moins que les autres : ceux-là qui ne semblent pas destinés à trépasser dans les minutes qui suivent. Pour le public, comme pour les autres personnages de Soyinka et de Césaire, la mort de Voidedieu et d'Elesin relève d'un épiphénomène anecdotique qui ne mérite pas qu'on y arrête son attention, ne fût-ce que le temps d'un soupir. Toutefois, en tant qu'ils sont condamnés à rendre le dernier soupir, Voidedieu et Elesin considèrent leur éventuelle disparition comme un cataclysme qui évoque « La Fin du monde ».¹³⁵ Il ne viendrait à l'esprit de personne de demander à ces moribonds de se résigner devant la toute-puissance du trépas, d'autant que ce dernier connote pour eux leur anéantissement total et celui de l'univers de leurs représentations. Dans cette perspective, Vladimir Jankélévitch estime que la mort en première personne ne saurait commander la sérénité :

*Mais l'existence pour soi qui caractérise le Je est de l'ordre de l'irremplaçable et de l'incomparable ; quand cette existence semelfactive est en péril, l'affectation de sérénité ne peut plus donner le change. Ce fait étriqué de l'intériorité à soi est un fait mystérieusement objectif. Ma mort à moi n'est donc pas la mort « de quelqu'un », mais elle est une mort qui bouleverse le monde, une mort inimitable, unique en son genre et à nulle autre pareille.*¹³⁶

On comprend que cette mort bouleversante épouvante tant les personnages de Soyinka que ceux de Césaire. A l'ataraxie à laquelle on les invite, ils préfèrent les troubles d'une angoisse paralysante, et les lamentations stériles d'hommes, voués à une mort qu'ils abhorrent. L'incrédulité et l'évitement constituent les deux premiers mouvements auxquels ils adhèrent à l'annonce de la mort.

Omniprésente chez Soyinka, et manifeste chez Césaire, la peur de la mort blanche gagne aussi bien les pièces du premier que celles du second. C'est dire que dans l'une comme dans l'autre œuvre dramatique, « on n'étend pas un tamis devant la mort ».¹³⁷

Dans l'un comme dans l'autre théâtre, les protagonistes s'attachent à l'existence terrestre. Celle-ci constitue le seul bien auquel les uns et les autres aspirent. Les personnages

¹³⁵ Aimé Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal*. *Op.cit.*, p. 71.

¹³⁶ Vladimir Jankélévitch. *La Mort*. Paris : Flammarion, 1977, pp. 24-25.

¹³⁷ Mwamba Cabakulu. *Dictionnaire des proverbes africains*. Paris : L'Harmattan/ACIVA, 1992, p. 188.

de Césaire et de Soyinka travaillent à la préservation de la vie. Le bonheur dont ils rêvent et au nom duquel ils vont en guerre contre les sources anxigènes ne doit guère être sacrifié sur l'autel d'une autre valeur. Dans cette perspective hédoniste, la mort apparaît comme l'ennemie par excellence. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'évocation du trépas plonge les héros de Césaire et de Soyinka dans une terreur effroyable. Toutefois, il arrive que les personnages de Césaire, à la différence de ceux de Soyinka, éprouvent à l'égard du trépas une « fascination morbide ».¹³⁸ Moins présente chez Césaire, la peur animale de la mort traverse l'univers dramatique de Soyinka. Au contraire de Césaire qui s'affirme comme le défenseur acharné de « cette immortalité que donne un beau trépas »¹³⁹, Soyinka et la plupart de ses personnages optent pour le triomphe des forces de la vie sur celles de la mort. Il n'en demeure pas moins vrai que l'angoisse paralysante de la mort reste le dénominateur commun qui traverse leurs œuvres dramatiques. D'où il suit que, dans le théâtre de Césaire comme dans celui de Soyinka, l'on tâche de refouler toute manifestation létale.

1.1.2. La mort refoulée

Les groupes humains yorouba et antillais auxquels appartiennent respectivement Wole Soyinka et Aimé Césaire sont gagnés par le refoulement de la mort. L'un comme l'autre vivent « dans un monde qui exclut la mort comme une anomalie de mauvais aloi au profit d'une vie définie mensongèrement comme saine ».¹⁴⁰ Dès lors, leurs productions dramatiques ne sauraient échapper à la crise contemporaine de la mort qui traverse aussi bien les sociétés humaines que la littérature. Les images de la mort qui s'en dégagent se signalent par leur étrangeté. Elles s'inscrivent en faux contre les représentations d'une mort à la fois lénifiante et désirée. Les bouleversantes métamorphoses du trépas conduisent Edgar Morin à dépeindre l'atmosphère lugubre dans laquelle évolue le monde de Césaire et de Soyinka :

Dans ce désastre de la pensée, dans cette impuissance de la raison face à la mort, l'individualité va jouer ses ultimes ressources : elle essaiera de connaître la mort non plus par la voie intellectuelle, mais en la flairant comme une bête afin de

¹³⁸ Dominique Combe. *Poétique francophone*. Paris : Hachette, 1995, p. 90.

¹³⁹ Pierre Corneille. *Polyeucte*. Paris : Librairie Générale Française, 1988, p. 46.

¹⁴⁰ Claude Régy. *Maurice Maeterlinck. La mort de Tintagiles*. Bruxelles : Actes Sud, 1997, p. 83.

*pénétrer dans sa tanière ; elle essaiera de la refouler en faisant appel aux forces de vie les plus brutes.*¹⁴¹

Il ressort de cette analyse que les attitudes de l'homme devant la mort ressortissent à l'animalité. L'imminence de la mort redoutée rappelle l'impuissance de l'existant et son désir irréprouvable d'y échapper. Incapable de réaliser ce dessein irraisonné, la créature s'interdit de penser à son destin mortel. Toute allusion claire à la tombe semble morbide ; la nouvelle morale à laquelle on se réfère invite les vivants à ne pas prononcer le mot fatidique. Désormais, tant en Occident qu'en Afrique, la mort participe des réalités infâmes et indicibles. Le mutisme dans lequel s'enferment les humains ainsi que les personnages de Soyinka et de Césaire n'a d'égal que l'effroi qui naît de la nomination de la mort. Dans cette optique, les protagonistes de Césaire et de Soyinka s'approprieraient les propos du thanatologue français à l'égard des changements létaux. Pour celui-ci comme pour ceux-là, la désignation du trépas semble maléfique :

*Oser parler de la mort, l'admettre ainsi dans les rapports sociaux, ce n'est plus comme autrefois demeurer dans le quotidien, c'est provoquer une situation exceptionnelle, exorbitante et toujours dramatique. La mort était autrefois une figure familière, et les moralistes devaient la rendre hideuse pour faire peur. Aujourd'hui il suffit de seulement la nommer pour provoquer une tension émotionnelle incompatible avec la régularité de la vie quotidienne.*¹⁴²

L'horreur que l'homme d'aujourd'hui nourrit à l'endroit de la Faucheuse est tellement profonde qu'il l'évacue dans son discours quotidien. Il n'en va pas autrement tant chez Césaire que chez Soyinka. Dans l'un comme dans l'autre théâtre, les personnages qui abhorrent le trépas se méfient de toutes les désignations de ce dernier. Soucieux de vivre heureux, ils voient en la mort la reine des épouvantements, l'obstacle qui empêche l'accès à la félicité. Les uns et les autres se défient de la prétendue puissance magique du mot ; tous sont d'avis que le fait de nommer la mort pourrait contribuer à son avènement. Or, c'est à ne jamais assister à son apparition que les personnages de Césaire et de Soyinka prétendent. Ainsi, on s'explique leur phobie de se la représenter et d'en parler. Seule l'allusion demeure

¹⁴¹ Edgar Morin. *Op. cit.*, p. 229.

¹⁴² Philippe Ariès. *Op. cit.*, p. 174.

le procédé auquel ils recourent pour désigner indirectement la mort. Absent dans la conversation quotidienne, le discours sur la mort l'est davantage dans la réplique des personnages de Soyinka et de Césaire qui vouent à la mort une haine impitoyable. Dans sa croisade contre les évocations du trépas, la Deuxième Dame, à l'image des protagonistes de Soyinka, use de circonlocutions pour rapporter le canonnage du paysan éreinté par des travaux qui nécessitent une force herculéenne. Dans l'exacte mesure où son récit reste entièrement funèbre et pathétique, elle s'efforce de le styliser tant pour se conformer au code de la bienséance que pour éviter de heurter l'extrême sensibilité du public et des autres personnages. Toutefois, ce refus catégorique de ne point troubler la tranquillité d'esprit des spectateurs ne dérive pas d'une quelconque convention théâtrale à laquelle adhéreraient Wole Soyinka et Aimé Césaire. En fait, la réplique de la Deuxième Dame répond à un nouvel impératif moral : celui de ne nullement nommer la mort :

Hélas ! Mon histoire à moi est plus triste ! C'est l'histoire d'un pauvre homme. Il dormait, paraît-il, sous sa véranda, à une heure indue. Je veux dire à une heure non prévue par le code Henry. Le roi l'aperçoit du haut de la Citadelle, au bout de sa lorgnette. Ils entrent dans la galerie aux canons. Vous devinez la suite ! (T.R.C. p.78).

Au ton sarcastique qui dénonce en s'en gaussant les excès de la dictature de Christophe, succède une tonalité pathétique. L'exclamation par laquelle débute la réplique de la Deuxième Dame traduit le trouble dans lequel elle se trouve : profondément bouleversée par l'odieuse exécution du paysan, elle doit non seulement cacher sa peine, mais encore l'exprimer de façon indirecte dans l'intention de soustraire les spectateurs à un choc émotionnel pathologique. Du reste, l'usage de l'interjection « hélas » tend à prémunir le public contre un éventuel saisissement. En outre, elle marque l'impuissance congénitale de l'homme devant la nécessité de rendre l'âme. Expression de la fragilité de l'existant et de l'évanescence de la vie terrestre, elle marque aussi la présence de la mort au sein d'un monde rebelle à sa toute-puissance. Car, « dans l'interjection « Hélas ! » on devine la déprimante lassitude de ce vague-à-l'âme. Les hommes prononcent ces deux syllabes chaque fois que directement ou indirectement, il est question de la mort et des malheurs liés

à la mort ». ¹⁴³ Or, la bienséance sociale à laquelle se réfèrent Soyinka et Césaire considère la mort comme une source anxiogène dont il sied de se protéger par la baguette magique du silence. La façon elliptique dont Soyinka, à l'exemple de Césaire, dépeint la Faucheuse participe des nouveaux interdits qui frappent les représentations létales. A cet égard, la réplique d'Elesin est d'autant plus éloquente qu'elle évite de parler de la mort de manière réaliste :

Cette nuit, je m'endormirai la tête contre leur sein. Cette nuit, mes pieds se mêleront à leurs pieds en une danse qui n'est plus de ce monde. Mais la senteur de leur chair, l'odeur de leur sueur, le parfum de l'indigo sur leurs vêtements, c'est la dernière bouffée d'air que je désire humer avant ma course vers mes illustres ancêtres (M.E.R. p. 15).

Le recours au substantif « course » qui appartient au champ lexical de la mort chez Soyinka ressortit aux procédés mis en œuvre par ce dernier pour dédramatiser cette fin dernière de l'homme. L'horreur qui naît de son traitement conduit Soyinka et Césaire à ne pas le désigner nominalement. En outre, le fait d'assimiler le suicide rituel d'Elesin à une « course » vers le royaume des glorieux trépassés contribue à désamorcer son angoisse létale. A l'image hideuse d'une Faucheuse épouvantable, Soyinka, à l'instar de Césaire, substitue celle d'une mort maternelle et bienfaitrice. C'est dire que le recours aux périphrases donne de poétiser le trépas et d'en parler de façon indirecte. Toujours est-il que l'interdiction de nommer la Camarde se généralise. Soucieux de présentifier celle-ci et désireux, pour autant, d'amoindrir la charge émotionnelle des spectateurs, Soyinka et Césaire travaillent à plier le langage dramatique aux nouvelles métamorphoses des représentations de la mort.

La répulsion que maints personnages de Soyinka et de Césaire ressentent à l'égard de la mort sous-tend leur volonté de la mépriser. Leur animosité au regard du trépas est trop viscérale pour qu'ils ne s'acharnent pas à le refouler hors de leurs conversations. Sous ce rapport, la réplique du Quatrième, dans *La Récolte de Kongi*, se recommande par son didactisme. A l'utilisation du substantif « pendaison » qui exprime le malheur, il préfère

¹⁴³ Vladimir Jankélévitch. *Op. cit.*, p. 60.

celle d'un terme neutre : « c'est là un exercice d'exorcisme scientifique » (R.K. p. 44). La grandiloquence du ton dissimule mal l'angoisse déprimante qui l'habite. Cette répugnance à désigner la Faucheuse par son nom dérive d'une situation sans précédent dans l'histoire de la thanatologie. Devenue le tabou par excellence de l'époque contemporaine, la mort épouse un silence qui jure avec son omniprésence. Ceux qui osent la nommer en public sont taxés de morbidité. Dès lors, toute entreprise qui concourt à rappeler sa présence est vouée à l'insuccès. Car, comme le souligne Philippe Ariès :

La mort, cette compagne familière, a disparu du langage, son nom est devenu interdit. A la place des mots et des signes que nos ancêtres avaient multipliés, il s'est répandu une angoisse diffuse et anonyme. La Littérature, avec Malraux, Ionesco, réapprend à lui donner son vieux nom, effacé de l'usage, de la langue parlée, des conventions sociales. Dans la vie de tous les jours, la mort, jadis si bavarde, si souvent représentée, a perdu toute positivité, elle n'est que le contraire ou l'envers de ce qui est réellement vu, connu, parlé.¹⁴⁴

Ces lignes qui concluent à la crise contemporaine des représentations létales s'appliquent aussi bien au théâtre de Césaire qu'à celui de Soyinka. L'étrangeté et la négativité participent des caractéristiques de cette mort exécrationnelle. Tant chez Césaire que chez Soyinka, il arrive que l'on vive de l'effacement de la mort du discours théâtral. Le bien-être vers lequel tendent nombre des personnages de Soyinka et de Césaire ne s'accommode guère d'une allusion au trépas. Au vrai, c'est pécher contre la félicité qui préside au bon fonctionnement de la société que d'oser parler ouvertement de la mort. Or, Jane, au contraire des autres protagonistes de Césaire, commet un impair en brisant le mur d'interdits qui frappent l'évocation des récits liés à la mort. Coupable d'avoir commis ce crime contre les fondements idéologiques de la société de consommation à laquelle elle appartient, Jane, à l'inverse des autres personnages de Césaire, entend s'en repentir. De là la figure de raisonnement à laquelle elle recourt pour innocenter son acte : « oh, mais que dis-je ? A-t-on idée de vous accueillir avec des nouvelles aussi morbides ? (M.E.R. p. 84). L'utilisation de la correction permet à Jane de faire amende honorable et d'édulcorer son

¹⁴⁴ Philippe Ariès. *Op. cit.*, p. 196.

discours sur la mort. Pour elle comme pour maints héros de Césaire et de Soyinka, l'immoralité tient à l'expression des signes de la mort dans une cité prétendument heureuse.

Aussi bien dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka, il est immoral de mettre en lumière les images de la Faucheuse sous peine de traumatiser le public et les autres personnages. Indifférents aux prétendus charmes de la mort salvatrice, la plupart des héros de Césaire et de Soyinka se rebellent contre l'intrusion des réflexions sur le trépas au sein d'un univers hostile. Il n'est pas jusqu'aux chants funèbres qui ne soient considérés comme une malédiction. Le désir de s'en protéger conduit Samson, au rebours de ce qui se passe chez les autres créatures dramatiques, à invectiver contre les chauffeurs qui répandent cette musique macabre. Courroucé, Samson intime l'ordre aux conducteurs de mettre un terme à cette complainte maléfique : « fichez-moi le camp, fichez-moi le camp ! Est-ce que c'est vraiment le genre de chanson à chanter le matin à une heure pareille ? » (*L.R.* p. 48). Le recours à des phrases exclamatives et interrogatives et le mélange de tonalités constituent autant de moyens pour traduire le trouble de Samson et son dessein de conjurer l'approche de la mort.

Mais il est d'autres procédés dont usent Soyinka et Césaire dans l'intention de parler du trépas de façon oblique. Pour les deux dramaturges comme pour le public auquel ils s'adressent, il sied de ne pas transgresser les prohibitions qui affectent les représentations létales. On conçoit que les spectateurs et les personnages jettent l'anathème sur ceux qui s'emploient à nommer l'innommable. Soucieux de sacrifier au nouvel ordre qui sous-tend le discours sur la mort, Soyinka et Césaire optent pour l'euphémisme aux seules fins de dire l'indicible. Le souci de ne pas effaroucher le public conduit Césaire à utiliser une image ignée pour annoncer la disparition de Christophe : « le feu s'est éteint dans la maison » (*T.R.C.* p. 50). A l'instar de Césaire, Soyinka vise à adoucir l'expression tragique du trépas. Du reste, dans une perspective négro-africaine, ce dernier ne saurait connoter une rupture angoissante dans l'exacte mesure où il est assimilé à un voyage idyllique. L'empressement dont fait montre le trépassé pour se rendre au village des défunts n'a d'égal que l'excellent accueil qui l'y attend. On comprend que le père de Soyinka ait « rejoint les Ancêtres » (*M.E.R.* p. 5). C'est dire que l'expression euphémique à laquelle Soyinka et Césaire recourent permet d'éluder les interrogations sur la mort en tant qu'elles fâchent.

Présent tant chez Soyinka que chez Césaire, le refoulement de la mort se traduit par les interdits qui frappent tout discours sur le trépas. La plupart des protagonistes du premier et du second considèrent le trépas comme le tabou par excellence. Pour les uns comme pour les autres, les représentations létales résultent des réalités innommables. Un discours transparent sur le trépas et une peinture réaliste de ses manifestations sont vécus comme un sacrilège. Cependant, leur haine commune de la Faucheuse ne doit point celer leurs divergences profondes au regard des attitudes devant celle-ci. Au rebours de ce qui se passe dans le théâtre de Wole Soyinka, les héros d’Aimé Césaire ne poussent nullement leur horreur du trépas jusqu’à se boucher les oreilles pour éviter d’entendre des bruits relatifs à la présence létale. Contrairement aux protagonistes de Césaire, Samson, dans *La Route*, Elesin et Jane, dans *La mort et l’écuyer du roi*, répugnent à ouïr les personnages qui s’aventurent à nommer la mort. A l’imitation de Samson, Elesin s’emporte contre ceux qui risquent de faire allusion à l’imminence de son suicide rituel : « c’est assez, vous dis-je. Je ne veux plus rien entendre de cette veine. J’en ai assez entendu » (*M.E.R.* p. 22). La surabondance des termes de négation suggère la fermeté avec laquelle Elesin repousse les signes avant-coureurs d’une mort qu’il abhorre. Pour lui, comme pour la plupart des autres protagonistes, il importe de travailler au refoulement de la mort. A l’exemple du Roi de Michel de Ghelderode, Elesin lie son bonheur à l’éloignement de la mort : « il faut attendre que la Mort s’en aille ». ¹⁴⁵ Celle-ci s’apparente à une prison dont il faut s’évader.

Maints personnages de Soyinka et de Césaire ambitionnent de vivre dans un monde où « la mort est évacuée du champ de notre pensée et de notre conscience ». ¹⁴⁶ Considérée comme leur pire ennemie, la mort ne saurait trouver grâce à leurs yeux. C’est à saper les fondements de son empire macabre qu’ils s’acharnent. Ils n’auront de cesse qu’ils n’aient réussi à éliminer ses exhalaisons aussi nauséabondes que mortifères. On comprend qu’ils s’évertuent à « se débarrasser de la puanteur de la mort » ¹⁴⁷. La fétidité de cette odeur de la mort renseigne sur l’horreur sans nom que la plupart d’entre eux ressentent à l’endroit des émanations mortelles. Désireux de s’en protéger, ils prient pour conjurer les puissances

¹⁴⁵ Michel de Ghelderode. *Barabbas Escorial*. Bruxelles: Editions Labor, 1998, p. 22.

¹⁴⁶ Marie de Hennezel. *La mort intime*. Paris : Robert Laffont, 1995, p. 126.

¹⁴⁷ Wole Soyinka. *Une saison d’anomie*. Traduction d’Etienne Galle. Paris : Belfond, 1987, p. 287.

maléfiques. Dès lors, il n'est pas étonnant que le Chœur chez Césaire se soit employé à fléchir les rigueurs d'une nature funeste :

*Astre des mers
Des flots amers
Calme la vague écumante
Chasse la mort
Et mène au port
Notre nacelle tremblante (T.R.C, p. 130).*

Cette invocation aux divinités maritimes se recommande par son pathétisme. A l'instar des personnages de Soyinka, Le Chœur Lointain n'entend guère succomber aux charmes aussi ensorcelants que mortifères des Parques. Soucieux de se soustraire à leur empire, Le Chœur Lointain recourt à l'obsécration. Seule leur clémence pourrait calmer la furie dévastatrice des mers. Toujours est-il que la prière demeure l'ultime arme magique pour des créatures qui souhaitent de s'affranchir d'une mort menaçante. Du reste, dans cette croisade contre les forces de la Camarde, les personnages de Soyinka, à l'imitation du Chœur de Césaire, s'affirment comme les champions de l'évacuation des manifestations létales hors d'un univers acquis aux idées d'un bonheur immédiat. Conscients du fait que seule « l'action délivre de la mort »,¹⁴⁸ les héros de Soyinka optent pour les moyens les plus radicaux dans l'intention d'expulser les revenants. De ce point de vue, la réplique du vieillard souligne les efforts titanesques que les vivants fournissent en vue de se débarrasser de ces derniers :

Sans écouter. Oui, oui, avec la Cheminée d'Eréko, cela devrait réussir. Quand ce monstre roule à plus de cinq à l'heure, il dégage une telle fumée qu'on ne voit plus à deux pas devant soi, et la puanteur est telle qu'on ne sait plus distinguer les latrines. Si un revenant résiste à cela, alors je me demande quelle puissance pourra nous aider (D.F. pp. 62-63).

Cette tentative d'éconduire les ancêtres procède de la haine inextinguible que la plupart des personnages de Soyinka nourrissent à l'égard du trépas. Contrairement à ce qui se passe dans le théâtre de Césaire où l'horreur de la mort ne conduit pas à des excès, les productions dramatiques de Soyinka, elles, se signalent par une inspiration vivificatrice. A

¹⁴⁸ Antoine de Saint-Exupéry. *Vol de nuit*. Paris: Gallimard, 1931, p. 164.

la différence des personnages de Césaire, ceux de Soyinka vouent les revenants aux gémonies. La présence de ces ancêtres indésirables insulte à la quiétude des vivants. Ces quêteurs de jouissance répugnent à cohabiter avec «des créatures vindicatives » (D.F. p. 64). Celles-ci semblent liées à l'avènement du mal par excellence : la mort. La vue de ces ancêtres fait songer à l'imminence de cette dernière. Or, c'est à s'arracher des griffes de la Camarde que prétendent les héros de Soyinka. On comprend qu'ils aient poussé leur haine animale du trépas jusqu'à planifier les disparitions des revenants. Dans cette lutte implacable contre ceux qui présentent la mort, le personnage du vieillard s'affirme comme un belliciste intraitable. Bien qu'il soit à l'automne de sa vie, il déploie une énergie toute juvénile pour refouler les revenants :

Souhaitons qu'il les tue une bonne fois pour toutes ! (En colère). Des esclaves ! Ils ne peuvent donc pas oublier qu'ils ont vécu leur vie ? Comment osent-ils revenir tourmenter les vivants avec leurs petites misères (D.F. p. 65) !

Le recours à une didascalie expressive qui rend compte du courroux du Vieillard, l'utilisation de phrases exclamatives et interrogatives et la tonalité imprécatoire traduisent avec éloquence le trouble dans lequel se trouvent les vivants. Ces derniers refusent de voir dans ces ancêtres leurs bienfaiteurs. Bien loin de symboliser la sagesse et le réservoir des destinées futures, les ancêtres passent pour être l'incarnation de l'incivilité, de l'égoïsme et de la négativité. On comprend que les personnages de Soyinka, à la différence de ceux de Césaire, abominent cette lie de l'humanité. Aussi bien, il n'est pas étonnant qu'« ils les chassent comme des voleurs » (D.F. p.76). Par le truchement du modulateur comparatif « comme », Soyinka, à l'inverse de Césaire, assimile les ancêtres à des sous-hommes. Désireux de jeter la déconsidération sur ces derniers, il use de cette comparaison dépréciative pour souligner l'effroi qu'ils suscitent. L'on ne court sus aux ancêtres de Soyinka que dans l'exacte mesure où ils demeurent les ambassadeurs d'un au-delà auquel on refuse de tendre.

Pour nombre de personnages de Césaire comme pour la plupart des protagonistes de Soyinka, s'il est une terre où il fait bon de vivre, c'est sans conteste celle qui entend lutter

contre la propagation du « bacille »¹⁴⁹ de la mort. Mais ce combat acharné à l'encontre des représentations létales est plus présent chez Soyinka que chez Césaire. En fait, la simple vue des signes attestant la présence de la mort terrifie les personnages de Soyinka. Au contraire des protagonistes de Césaire, ceux de Soyinka visent à se prémunir contre les atteintes des Parques. Pour les héros de Soyinka, il semble maléfique de regarder les objets macabres qui s'avèrent dotés d'une puissance mortelle. Jaloux d'une existence qu'il chérit, Samson refuse de se modeler sur le Professeur en ce sens que ce dernier a le culte de la mort. La fascination morbide qu'il éprouve à l'endroit de cette dernière est trop absolue pour qu'il ne procède guère à l'inventaire de son trésor funeste. On s'explique qu'il se soit attaché à décrire de manière réaliste le déroulement des accidents routiers : « une voiture se lance contre un arbre. Gbraoum ! Et des volées de cristal arrosent les âmes déchirées » (*L.R.* p. 35). Bien qu'il s'en défende, Professeur, à la différence de Samson et d'Amusa, n'en demeure pas moins vrai un individu qui se délecte du spectacle des morts violentes. Or, pour Samson, le pire des sacrilèges consiste à exhiber les victimes de la route cannibale. Aussi intime-t-il l'ordre au Professeur de ne pas montrer ces dernières à Kotonou : « appelez ça comme vous voulez mais vous n'allez pas l'emmener voir ce genre de saleté » (*L.R.* p. 35).

La simplicité de la syntaxe, la pauvreté du vocabulaire et la familiarité de la langue témoignent du trouble pathologique dans lequel vient de le plonger cette vision macabre. Du reste, l'emploi du pronom démonstratif neutre « ça » non seulement permet à Samson de faire montre de son mépris à l'égard du trépas, mais encore à exprimer l'inexprimable. A l'imitation de Samson, Amusa ressent une très forte hostilité au regard des prodromes de la mort. Il fulmine contre le port scandaleux de « l'uniforme de la mort » (*M.E.R.* p. 39). Il ne s'explique pas l'attitude condamnable du couple Pilkings qui, sous couleur de se rendre au bal masqué, porte l'habit des morts. Cette subversion des croyances ancestrales du peuple yorouba bouleverse ses pratiquants et ses sympathisants. On conçoit que la vue de ces vêtements funèbres s'accompagne d'un trouble du comportement qui se manifeste par le bégaiement. Si l'on en croit la didascalie liée au dialogue, Amusa « bégaié, s'exprime difficilement et pointe un doigt tremblant en direction de son costume ». (*M.E.R.* p. 37). L'angoisse paralysante qui l'habite déteint sur un discours qui peine à naître : « Missié

¹⁴⁹ Albert Camus. *La Peste*. Paris : Gallimard, 1947, p. 279.

Pirinkin... Missié Pirinkin » (*M.E.R.* p. 37). Ce recours à une réticence pathétique »¹⁵⁰ obvie à l'impuissance où se trouve Amusa d'exprimer clairement une pensée logique. De l'apparition des signes létaux naît un blocage mental qui conduit à l'inexprimable.

« Muet comme la mort »¹⁵¹, le héros de Soyinka, au contraire de celui de Césaire, est paralysé à la vue des signes avant-coureurs d'une mort haïssable. Il s'ingénie à échapper à l'inhumanité de cette dernière. Incapable de se soustraire à l'inéluctable trépas, il s'opiniâtre à fuir tout ce qui rappelle la présence de la mort. Il n'est pas surprenant que l'apparition de l'oiseau qui symbolise le refus de la mort l'oblige à se sauver pour ne pas succomber aux appas de la Faucheuse :

*La mort est venue l'appeler.
Qui ne connaît son bruissement de roseaux ?
Murmure qui parcourt les feuilles au crépuscule.
Avant que ne tombe le grand araba ? L'avez-vous entendue ?
« Pas moi ! » jure le fermier. Il se prend la tête
Entre les mains, abandonne
Le produit d'une moisson épuisante
Et entame un bref dialogue avec ses jambes (*M.E.R.* pp.16-17).*

Le ton humoristique dont use Elesin pour mettre en lumière la peur animale de la mort ne doit point celer le tragique de la situation du fermier. Ecartelé entre la soif d'immortalité et la nécessité de rendre l'esprit, le paysan de Soyinka, à l'instar d'Elesin, trouve dans la débandade un prétendu sursis. On conçoit qu'il se bouche les yeux dans l'intention de ne pas voir les signes qui préfigurent l'avènement du trépas. Dicté par la superstition, le refus de fixer son regard sur les objets qui présentent la mort découle tant de la peur létale que des interdits qui frappent les représentations des Parques. Chez Soyinka comme chez Césaire, les prohibitions affectent aussi bien le discours sur le trépas que les manifestations endeuillées. Dans l'un et l'autre théâtre, les protagonistes sont malvenus à porter le deuil. Du reste, toute tentative d'extérioriser son affliction semble vouée à l'échec. La proposition de la Première femme de Césaire n'échappe guère à cette interdiction qui porte sur les démonstrations excessives de la peine. Elle invite les autres à exprimer leur

¹⁵⁰ Henri Morier. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*. Paris: P.U.F., 1989, p. 996.

¹⁵¹ William Shakespeare. *Hamlet*. Traduction et préface de Maurice Castelain. Paris : Aubier, 1971, p. 160.

déchirement lié à la tragique disparition de Lumumba : « je propose qu'on prenne le deuil pour six mois ! Quand on perd un des nôtres on prend le deuil, et Patrice était, en un certain sens, un des nôtres » (*U.S.C.* p. 13) !

A cette offre surprenante de manifester sa douleur, La Mama Makosi oppose avec véhémence une fin de non-recevoir : « assez de bêtises ! Ni deuils, ni grève » (*U.S.C.* p. 14). Cette répugnance à se lamenter sur le disparu ne résulte nullement d'une quelconque inhumanité des personnages de Césaire et de Soyinka. Au vrai, elle est l'expression des exigences de la société contemporaine qui vise à l'escamotage du deuil. Ceux qui osent verser des pleurs en public sont taxés de malfaisance ; ce sont eux qui transgressent les nouvelles convenances ayant trait aux attitudes devant la mort. Aujourd'hui, à la nécessité antique du deuil, ne répond plus celle de son observation. Il est aussi malséant que morbide de gémir. Pour Philippe Ariès, l'on s'achemine vers la disparition progressive du deuil d'autant que l'ataraxie demeure l'idéal auquel il sied d'aspirer :

Une peine trop visible n'inspire pas la pitié, mais une répugnance ; c'est un signe de dérangement mental ou de mauvaise éducation ; c'est morbide. A l'intérieur du cercle familial, on hésite encore à se laisser aller, de peur d'impressionner les enfants. On n'a le droit de pleurer que si personne ne vous voit ni ne vous entend : le deuil solitaire et honteux est la ressource, comme une sorte de masturbation¹⁵².

Ces réflexions singulières s'appliquent plus pour les personnages de Soyinka que pour ceux de Césaire. La plupart des contempteurs de la mort dans le théâtre de Wole Soyinka appartiennent à la société occidentale. Bien loin de s'inscrire en faux contre les remarques de Philippe Ariès, ils y adhèrent et travaillent à dissimuler les marques bruyantes du désespoir consécutif à la perte d'un être cher. Pour les tenants de cette philosophie de la vie, il est maléfique d'exhiber ses souffrances. C'est à faire montre d'une insensibilité à la douleur que les bien-pensants convient. Il est significatif que Jane, qui fait siens les nouveaux interdits sur la mort, fulmine contre Olunde dans l'exacte mesure où il vient de briser le mur de silence. Olunde commet un crime de lèse-humanité en tant qu'il parle hautement de la disparition de son père. Aux yeux de Jane, Olunde pêche contre la décence :

¹⁵² Philippe Ariès. *Op. cit.*, p. 64.

son discours sans ambages sur la mort semble immoral et incongru. Bouleversée par la brutalité de l'annonce, elle invective contre l'incivilité d'Olunde :

*Comment pouvez-vous être aussi inhumain ! Aussi inhumain !
Aussi insensible ! Vous annoncez la mort de votre père comme
un chirurgien qui regarde une chose étrange... le corps d'un
étranger ! Vous n'êtes qu'un sauvage comme tous les autres
(M.E.R. p. 90).*

La violente injure qu'elle éructe à l'endroit d'Olunde n'a d'égale que l'horreur viscérale qu'elle ressent à l'égard de la Faucheuse. Le recours à une suspension volontaire et la dureté du ton expriment avec éloquence son dérèglement. Elle ne s'explique pas qu'Olunde évite d'utiliser le style allusif pour évoquer la fin pathétique de son père. Du reste, la société britannique à laquelle elle appartient anathématise la stricte observance des pratiques funéraires. A l'interdiction de pleurer ses chers disparus, s'ajoute celle d'avoir une pensée pieuse à leur égard. De là la stupéfaction d'Alonso qui conclut à la regrettable impossibilité de se souvenir des trépassés : « ainsi donc, je ne pourrai plus penser à mon fils perdu ! » (U.T. p. 44). C'est dire que la mort participe des réalités impensables aussi bien dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka. En outre, pour Philippe Ariès comme pour Césaire et Soyinka, la société contemporaine vit de l'élimination des préoccupations létales :

*Il est honteux aujourd'hui de parler de la mort et de ses
déchirements, comme il était autrefois honteux de parler du
sexe et de ses plaisirs. Quant quelqu'un se détourne de vous
parce que vous êtes en deuil, on s'arrange pour éviter la
moindre allusion à la perte que vous venez de faire, ou pour
réduire d'inévitables condoléances à quelques mots hâtifs.¹⁵³*

L'escamotage du deuil, la tentative d'abrèger les condoléances et l'interdiction de nommer la mort relèvent des interdits de la mort. Présents tant chez Césaire que chez Soyinka, ceux-ci déteignent sur l'attitude des héros du premier et du second à l'endroit de la Faucheuse. Les uns et les autres estiment que la pensée de la mort pourrait conduire au malheur. Or, il est désormais établi que la société contemporaine doit vivre dans un espace

¹⁵³ Philippe Ariès. *Op. cit.*, p. 162.

vierge de souffrances inutiles. Elle intime l'ordre à ses membres de refouler le sentiment du deuil. Il n'est pas jusqu'aux gémissements, aux cris et aux vêtements lugubres qui ne soient décriés par les partisans d'une existence fondée sur la félicité. L'édification d'une vie toujours heureuse ne s'accommode pas à la présence de troubles psychologiques liés à l'expression spontanée de la douleur. C'est pécher contre les fondements de cette société prétendument bienheureuse que de vouloir engendrer une émotion insoutenable. On comprend qu'on travaille à l'éradication des signes lugubres pour ne pas épouvanter l'entourage. Soucieux de protéger ce dernier contre un éventuel choc, les bien-pensants soutiennent que seul l'effacement du trépas pourrait contribuer à mettre un terme aux sources anxiogènes. Dans cette perspective, il sied de séparer radicalement le village des vivants de celui des trépassés. Ce faisant, on ne tourmente guère les survivants. La vue de ces tombes pourrait les plonger dans le trouble. Attachés à l'existence, ils répugnent à rendre les honneurs suprêmes aux disparus sous couleur de se conformer aux nouvelles règles sociales. Il est significatif qu'Alu, la vieille femme dans *The Swamp Dwellers*, ait prétexté de l'injure des ans pour éviter de fleurir la tombe de son fil. "I am too old to be a pilgrim to his grave"¹⁵⁴, affirme-t-elle. Mais la principale motivation qui sous-tend ce refus d'honorer la mémoire des défunts tient aux interdits de la mort, lesquels défendent de se pencher sur les morts. Ces mal-aimés sont d'autant plus honnis qu'ils symbolisent une mort maléfique qui charrie tous les maux. De ce point de vue, la mort s'apparente à un objet abject :

*On cache la mort comme si elle était honteuse et sale. On ne voit en elle qu'horreur, absurdité, souffrance inutile et pénible, scandale insupportable, alors qu'elle est le moment culminant de notre vie, son couronnement, ce qui lui confère sens et valeur.*¹⁵⁵

Ce refoulement de la mort blanche traverse aussi bien le théâtre de Césaire que celui de Soyinka. Tous deux créent maints personnages qui considèrent la mort comme la pire des calamités. Il n'est pas surprenant que les héros vivants répondent par la négative à

¹⁵⁴ Wole Soyinka. *Collected plays 1. A Dance of the Forests. The Swamp Dwellers. The Strong Breed. The Road The Bacchae of Euripides*. New York, Oxford University Press, 1973, p. 103. (« Je suis trop vieille pour aller visiter sa tombe ». Traduit par nos soins.)

¹⁵⁵ Marie de Hennezel. *Op. cit.*, p. 13.

l'interrogation totale du représentant des trépassés : « monsieur, voudriez-vous plaider ma cause ? » (*D.F.* p. 27). Bien loin d'accéder à cette demande incongrue, « Adénébi sursaute, ouvre de grands yeux et s'enfuit » (*D.F.* p. 27). La fuite ressortit aux diverses manœuvres dilatoires auxquelles les personnages de Soyinka recourent pour se libérer des attaques de la Camarde. Incapable de se soustraire à l'inflexible trépas, l'on tâche de conjurer son avènement par des formules imprécatoires : « des imprécations alors, des malédictions sur tous les fabricants d'agonies, tous les Messies de souffrances et de fardeaux mensongers ». (*R.K.* p. 44). L'angoisse paralysante à laquelle fait face Daodu le conduit à user des phrases nominales dans l'intention de donner libre cours à ses phobies. Du reste, l'emploi des accumulations de noms permet de matérialiser ses obsessions et de les dénombrer dans l'intention de susciter la compassion chez les spectateurs.

Sans doute, tant les personnages de Soyinka que ceux de Césaire abhorrent le trépas. Si irrépressible que soit le désir de ces derniers d'échapper provisoirement à la mort, ils ne poussent pas, pour autant, leur haine de la Faucheuse jusqu'à faire des sacrifices propitiatoires. En revanche, les héros de Soyinka entendent user de tous les moyens pour se débarrasser des menaces de la Faucheuse. Chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, l'immolation du chien est censée éloigner l'imminence de la mort. Traumatisé par la perspective de rendre l'âme, Samson somme Kotonou de sacrifier l'animal de peur de tomber dans les rets des Parques : « Tue-nous un chien, Kotonou, tue-nous un chien. Tue-nous un chien avant que le dieu affamé ne se mette à l'affût et ne me prenne à la place » (*L.R.* p. 105). Divinité favorite de Soyinka et protectrice des chauffeurs, OGOUN apparaît comme la principale bénéficiaire de cette offrande qui vise à fléchir son courroux mortel. A ce sujet, Wole Soyinka écrit :

Les nombreux chauffeurs et ouvriers qui se débattent dans les rues encombrées de Lagos continuent d'affluer vers leur ville natale, une fois par an, pour célébrer la Fête d'OGOUN qui atteint son paroxysme lorsqu'un chien est tué rituellement en sacrifice au dieu. Le chien est l'atout le plus précieux du chasseur et le compagnon le plus fidèle d'OGOUN : l'humanité a toujours offert aux dieux uniquement ce qui lui était le plus cher (L.R. p. 15).

Cette conjuration du trépas s'accompagne d'une immolation de l'animal en vue de lui survivre. Les personnages de Soyinka, au contraire de ceux de Césaire, sacrifient le chien sur l'autel de leurs angoisses mortelles. Obnubilés par « cette insensée envie de vivre que l'individu a chevillée au corps »¹⁵⁶, les héros de Soyinka précipitent leur bouc-émissaire dans les « bras » de la Faucheuse dans l'intention d'y échapper. Cet attachement indéfectible à l'existence qui caractérise les protagonistes de Soyinka semble découler des convictions philosophiques de ce dernier. Toujours est-il que le préfacier de son œuvre autobiographique, *Aké les années d'enfance*, voit en lui « un homme engagé au service de la vie pour la faire triompher dans un monde en proie aux forces de mort dont le nom est injustice, oppression, exploitation et volonté de puissance »¹⁵⁷. De cette réflexion d'Etienne Galle, il ressort que la lutte contre les forces de la mort pour le triomphe de celles de la vie participe des différences fondamentales qui séparent le théâtre de Soyinka de celui de Césaire. Autant le premier prône la préservation de la vie, autant le second invite à s'en détacher pour une mort sublime. A l'inverse des productions dramatiques de Césaire, celles de Soyinka fonctionnent comme l'expression des obsessions et des angoisses existentielles de l'auteur. Théâtre de l'exorcisme des détresses métaphysiques, celui de Soyinka l'est dans l'exacte mesure où il vise à le guérir de ses phobies. Pour lui, comme pour maints¹⁵⁸ écrivains, la littérature permet de matérialiser les angoisses, de s'en libérer et d'atteindre à une immortalité livresque. De l'aveu de Christiane Fioupou, la préfacière de *La Route*, l'engendrement de cette pièce semble lié au souci de conjurer sa peur des routes cannibales :

Soyinka dit avoir conçu La Route « presque comme une sorte d'exorcisme » à partir de ses expériences concrètes et souvent traumatisantes sur les grands axes routiers du Nigeria, en particulier sur le tronçon de Lagos à Ibadan qu'il empruntait fréquemment. Le thème obsédant de la mort, la mort violente et prématurée, causée par la route dévorante et cannibale, parcourt toute son œuvre... (L.R. p. 4).

¹⁵⁶ Jeanne Saada Favret. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard, 1985, p. 9.

¹⁵⁷ Wole Soyinka. *Aké les Années d'Enfance*. Traduit de l'anglais par Etienne Galle. Paris : Belfond, 1986, p. 9.

¹⁵⁸ Sur la fonction cathartique de la littérature, voir Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p. 14 ; Jean-Paul Sartre. *Politique et autobiographie. Situations X*. Paris : Gallimard, 1976, p. 158 ; Fernand Ouelette. *Ouvertures essais*. Montréal : L'Hexagone / Librairie Bleue, 1988, p. 131 ; Claude Abastado. *Ionesco*. Paris : Bordas, 1971, p. 174 ; Dominique Mataillet. « Le cas Beyala ». *Jeune Afrique* n° 1876-1877 du 18 au 31 décembre 1996, pp. 70-76.

On le voit, c'est à se guérir de son obsession mortelle que Soyinka, à l'inverse de Césaire, tend dans son théâtre. Il n'en demeure pas moins vrai que le recours à cette fonction cathartique ne saurait masquer les similitudes qui subsistent entre les deux dramaturges. En effet, tous deux ont abondamment développé le thème de la mort blanche. Chez l'un comme chez l'autre, la mort blanche apparaît comme la reine des épouvantements. On comprend que la thématique d'une peur animale de la mort puisse traverser tant le théâtre de Soyinka que celui de Césaire. Indifférents aux appas d'une mort aussi salvatrice qu'enchanteresse, les personnages de l'un et de l'autre abhorrent les évocations létales. Ce n'est pas la peur de l'inconnu qui les plonge dans cette terreur sans nom. Du désir d'immortalité et de l'aspiration à un bonheur immédiat naît cette répulsion viscérale à l'endroit de la Faucheuse. Moins importante chez Césaire, obsessionnelle chez Soyinka, l'horreur de la mort emplit leurs espaces dramatiques. Il est normal que cette haine profonde du trépas débouche sur son refoulement. Pour les héros de Césaire comme pour ceux de Soyinka, la mort participe des réalités innommables et disgracieuses. Les interdits contemporains qui affectent les représentations létales gagnent aussi bien le théâtre de Césaire que celui de Soyinka. Forts de ces prohibitions qui bouleversent le discours sur la mort, les protagonistes de Soyinka et de Césaire recourent aux circonlocutions, aux périphrases et aux expressions euphémiques dans l'intention de parler indirectement de la mort. Ce faisant, les uns et les autres se conforment à la bienséance et ne sont guère taxés d'incivilité. Le refus de nommer le trépas, l'escamotage du deuil, l'interdiction de pleurer ses trépassés en public et la répugnance à rendre les honneurs suprêmes aux chers disparus constituent autant de caractéristiques qui définissent la mort blanche. Dès lors, il est naturel que les personnages de Soyinka et de Césaire meurent aux tourments de cette mort terrifiante pour renaître aux félicités d'une mort féconde.

CHAPITRE 2

LA MORT FECONDE

Autant la mort blanche suggère l'effroi, l'angoisse paralysante et l'anéantissement total, autant la mort féconde signifie la joie, la délivrance et l'espoir. A l'inverse de la première, la seconde se recommande par sa positivité. Pour Senghor, comme pour Césaire et Soyinka, « la Mort elle-même est occasion de fête, de la Fête par excellence ».¹⁵⁹ On comprend que cette bonne mort soit considérée comme la terminaison honorable à laquelle aspirent la plupart des personnages de Soyinka et de Césaire. A l'imitation de Charles Baudelaire, ces derniers voient en la Faucheuse le bien suprême dont la non-jouissance entraîne un désarroi sans nom, d'autant plus que « c'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique / c'est la bourse du pauvre et sa patrie antique ».¹⁶⁰ Cette mort désirable que Baudelaire dépeint traverse tant le théâtre de Soyinka que celui de Césaire. Du reste, la philosophie africaine qui sous-tend ces représentations létales invite à dédramatiser l'image d'une mort terrifiante.

Central chez Césaire, capital chez Soyinka, le thème de la mort féconde ne s'inscrit nullement dans une perspective tragique ; bien au contraire, il s'accompagne d'un bel optimisme en tant qu'il débouche sur un au-delà idyllique : un monde féerique au sein duquel l'enchantement le dispute à la béatitude. Toutefois, l'accès à cet espace paradisiaque est fonction de la disparition de l'homme. A cet égard, il est considérable que Clément Mbom ait usé d'une métaphore végétale dans l'intention de caractériser la mort féconde qui parcourt le théâtre de Césaire et de Soyinka :

*La mort suivie de la putréfaction complète entraîne la régénération, et plus tard la production des fruits. Si l'homme est considéré comme une graine, sa mort est inéluctable, son passage à l'étape du pourrissement indispensable pour connaître l'autre phase du parcours ; la renaissance. C'est à ce cycle qu'est soumis le Rebelle.*¹⁶¹

De cette comparaison tirée du cycle végétal, il ressort que la mort féconde se signale par son caractère d'utilité et d'inéluctabilité. A l'instar de la mort provisoire du grain, celle de l'existant semble inexorable ; sa résurrection reste tributaire de son ensevelissement. D'où il

¹⁵⁹. Léopold Sédar Senghor. *Op. cit.*, p. 206.

¹⁶⁰. Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 149.

¹⁶¹. Clément Mbom. « Et les chiens se taisaient où l'une des quintessences du cheminement d'Aimé Césaire du singulier à l'universel ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, p. 230.

suit que chez Césaire comme chez Soyinka, la mort physique des protagonistes est loin d'être essentielle ; mais, pour insignifiante soit-elle, cette mort apparente s'avère indispensable : elle aide à la reviviscence et fait songer au renouveau printanier. On s'explique que cette mort régénératrice à laquelle tendent les héros de Soyinka et de Césaire porte le sceau de la nécessité et de la soumission aveugle aux implacables lois des Parques.

1.2.1. La mort nécessaire

Consubstantielle à la vie, la mort apparaît comme l'horizon indépassable contre lequel butent les forces vitales. Du reste, pour Bichat, l'existence « est l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort ». ¹⁶² C'est dire qu'il semble vain de lutter contre la Faucheuse en tant que cette dernière demeure « inévitable et toute-puissante ». ¹⁶³ Aussi bien ceux qui meurent, ce sont ceux qui vivent. Dans cette optique, les protagonistes de Césaire et de Soyinka ne sauraient échapper au triomphe du trépas, d'autant qu'« il n'est jamais arrivé qu'un mortel ne meurt point ». ¹⁶⁴ Alors que l'immortalité ressortit aux dieux, la mortalité caractérise la condition humaine. Aux yeux de Soyinka comme à ceux de Césaire, la mort s'apparente à l'ultime demeure vers laquelle il sied de tendre. Au reste, l'existant est loin d'être placé devant un dilemme : la nature ne lui intime pas l'ordre de choisir entre l'éternité et la finitude. Promis à une mort on ne peut plus imminente, il doit succomber à son destin mortel. Car, comme le souligne le Griot de Soyinka dans une langue aussi magnifique qu'imaginée, « il n'y a qu'une seule demeure pour le mollusque, un seul abri pour la tortue, une seule coquille pour l'âme humaine. Il n'y a qu'un seul monde pour l'esprit de notre race » (*M.E.R.* p. 15). Les marques de l'oralité qui sont suggérées tant par les répétitions que par les phrases sentencieuses renseignent sur l'appartenance sociale du personnage du Griot : celle des professionnels de la parole traditionnelle. Désireux de se conformer à la convention théâtrale qui lui dicte de faire parler à chaque personnage la langue de sa condition, Soyinka s'y plie et met dans la bouche du Griot des tournures qui relèvent du style oral.

¹⁶². Fernand Lot. *Visages des grands savants*. Paris : Editions du Sud, 1963, p. 208.

¹⁶³. Henri Benac. *Guide des idées littéraires*. Paris : Hachette, 1988, p. 330.

¹⁶⁴. Vladimir Jankélévitch. *Op. cit.*, p. 8.

De la réplique du Griot se dégage l'idée selon laquelle la nécessité de rendre l'âme participe de l'ordre naturel des choses. C'est pécher contre la normalité que de vouloir s'y dérober. Pour considérables que soient les progrès scientifiques, ils ne peuvent donner à l'homme la possibilité de se soustraire au caractère inexorable du trépas. Prisonnier de la mortalité, l'homme raisonnable ne doit guère chercher à fuir Thanatos dans l'exacte mesure où il est « né pour la mort ».¹⁶⁵ La condition humaine ressemble à une marche pénible entre le berceau et le tombeau ; mais elle est entrecoupée de pauses aussi désirables qu'illusoire. Il est significatif que l'un des personnages de Soyinka, au contraire de ceux de Césaire, ait mis en exergue l'inéluctabilité de la mort lorsqu'il note : « d'heure en heure le cours de la vie est de plus en plus irréversible » (*R.K.* p. 58). Dans cette optique, la nature destine le fleuve de la vie à se perdre dans les eaux de la mort. Du reste, naître, c'est commencer à rendre l'âme en ce sens que « sitôt qu'un homme vient à la vie, il est tout de suite assez vieux pour mourir ».¹⁶⁶ D'où il résulte que la mort des enfants ne pourrait être assimilée à un scandale inadmissible : toute naissance est grosse d'une mort nécessaire. La mortalité transmute l'humanité en une totalité de condamnés à mort. Au reste, la terre sur laquelle les humains construisent des abris provisoires n'est rien de moins qu'un vaste cimetière où ils seront tous ensevelis. On comprend que cette peinture cauchemardesque de la condition humaine ait conduit le personnage de la Morte à mettre en lumière le gigantisme du royaume des ombres :

*Je sais qu'ils m'ont demandé de venir.
Je sais qu'ils m'ont appelée. Pourquoi ne veulent-ils plus de moi, maintenant ? A cause de mes ancêtres ? Le monde est grand, mais les morts sont plus grands encore. Nous mourons depuis le commencement des temps. Les vivants ont beau faire, jamais ils ne nous rattraperont. Tant pis pour eux si mes ancêtres les gênent ! (D.F. p. 29).*

Il résulte de la réplique de la Morte que l'empire des défunts l'emporte sur celui des vivants. Pour elle, les premiers gouvernent les derniers. Forts de leur supériorité numérique, les revenants de Soyinka ne comprennent nullement l'hostilité que les existants manifestent à leur endroit d'autant plus qu'ils sont leurs ambassadeurs dans le séjour des ancêtres bienheureux. La double modalité interrogative et exclamative qui rythme les propos de la

¹⁶⁵. André Malraux. *Le Miroir des Limbes Lazare*. Paris: Gallimard, 1974, p. 119.

¹⁶⁶. Martin Heidegger. *Etre et temps*. Paris : Gallimard, 1996, p. 299.

Morte traduit son ressentiment à l'égard de l'égoïsme des humains. Indifférents aux divers signes avant-coureurs qui annoncent leur fin dernière, ils s'opiniâtrent à esquiver toute réflexion relative à la mort de peur d'être taxés de malveillance. Cette attitude semble dictée par leur attachement excessif à la vie. A cet amour irraisonné de l'existence, correspond un aveuglement de la passion qui amène l'homme à se dissimuler sa condition de mortel. Or, de l'aveu de Semuwe la mort ne sanctionne pas la fin d'une existence : elle est logée dans le tréfonds de la vie. Que l'humanité soit composée de morts en puissance, cela ne doit pas étonner le spectateur :

*Des cadavres ambulants, vous dis-je, de vrais cadavres ambulants. Ils se frappent le torse, ils courent après des femmes plus jeunes qu'eux pour prouver leur virilité et battent leur épouse tous les deux jours pour montrer qu'ils sont forts. Et puis, un beau matin, ils tombent morts. Du moins, c'est ce que disent les ignorants. Médicalement, ils étaient morts depuis longtemps. Des cadavres ambulants, voilà ce qu'ils étaient depuis nombre d'années de leur soi-disant vie, des cadavres ambulants.*¹⁶⁷

Le ton doctoral dont use le personnage du médecin et l'emploi des termes techniques visent à frapper l'esprit récalcitrant des autres protagonistes qui refusent de souligner l'omniprésence de la mort. Enveloppée du linceul de celle-ci, la vie transforme l'homme en un « éternel sursitaire ». ¹⁶⁸ Il va de soi que l'existence humaine obéit à un cycle irréversible : naître, vivre et rendre l'esprit. Toutefois, l'homme contemporain vit dans un monde singulier qui interdit de considérer la mort comme l'aboutissement normal de la vie. Fondée sur l'eudémonisme, la société d'aujourd'hui voit en la Faucheuse l'ennemie dont il sied de se libérer pour construire une cité heureuse. C'est dire que le trépas n'est plus une sanction divine à laquelle il convient de se plier. Pour Philippe Ariès, « la mort est un phénomène technique détenu par l'arrêt des soins, c'est-à-dire, de manière plus ou moins avouée par une décision du médecin et de l'équipe hospitalière ». ¹⁶⁹ Bien loin d'être naturelle, cette mort

¹⁶⁷ Wole Soyinka. *Requiem pour un futurologue*. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁸ . Sur l'idée que l'homme est un condamné à mort qui bénéficie de sursis, voir Lamine Seydou. *Les Princes africains*. Paris : Editions libre-Hallier, 1979, p. 92. Victor Hugo. *Le dernier jour d'un condamné* précédé de *Bug-Jargal*. Paris : Gallimard, 1970 ; Jean Bottéro. *L'Épopée de Gilgamès le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris : Gallimard, 1992 ; Eugène Ionesco. *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1958 ; Jacques-Bénigne Bossuet. *Sermon sur la mort et autres sermons*. Paris : Garnier-Flammarion, 1970 ; Eugène Ionesco. *Jeux de massacre*. Paris : Gallimard, 1970 ; Blaise Pascal. *Pensées*. Paris : Garnier-Flammarion, 1976.

¹⁶⁹ .Phillipe Ariès. *Op. cit.*, p. 63.

clinique est vécue par les gardiens de la vie comme une humiliation. Imbus du mythe de la toute-puissance de la médecine les représentants de celle-ci s'ingénient à annihiler les forces létales. A l'avènement du trépas, correspond chez eux le sentiment d'un échec cuisant. Dans cette nouvelle croisade contre l'axe de la mort, les médecins usent de l'acharnement thérapeutique aux seules fins de repousser la normale mortalité de l'homme. Ces partisans d'une cité immortelle travaillent à édifier un monde débarrassé de la laideur de l'agonie et de la présence monstrueuse de la mort.

La vraisemblance générale à laquelle adhèrent les protagonistes de Soyinka et de Césaire invite à se défier de cette vision utopique de la condition humaine. Dans le fond, l'on ne sache pas que l'homme soit parvenu à éradiquer la mort. Il est impensable qu'il puisse accéder à l'immortalité dont rêvent les humains depuis les origines. Ils n'oublient guère que la mort est le « couronnement »¹⁷⁰ de la vie, que la « tombe »¹⁷¹ reste sa dernière demeure et que la « volonté de vivre »¹⁷² ne doit nullement dissimuler à l'homme sa conscience de mortel. Quoiqu'on ne soit pas à même d'en faire « l'expérience »¹⁷³, la mort se gausse des progrès scientifiques et triomphera de tous les obstacles: « alléguez la beauté, la vertu, la jeunesse : la Mort ravit tout sans pudeur ; un jour le monde entier accroîtra sa richesse ».¹⁷⁴

La nécessité de mourir à laquelle La Fontaine fait allusion participe des vérités atemporelles : on comprend qu'il ait usé du présent de l'indicatif pour exprimer cette certitude empirique. Comme lui, Soyinka et Césaire estiment que seule la mortalité pourrait définir l'existence humaine dans l'exacte mesure où « tout ce qui est vivant doit mourir, retournant de la nature à l'éternité ».¹⁷⁵ Il est sans exemple que les mortels parviennent à se soustraire à l'inflexibilité de cette loi d'airain qui destine les fils adamiques au néant fécond d'où ils sont tirés. Nés de la poussière, c'est à y revenir qu'ils semblent voués.¹⁷⁶ Ce postulat

¹⁷⁰. Charles Péguy. *Clio*. Paris : Gallimard, 1932, p. 216.

¹⁷¹. Lucien Febre. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. Paris : Albin Michel, 1942, p. 328.

¹⁷². Arthur Schopenhauer. *Le monde comme volonté et représentation*. Paris : P.U.F., 1966, p.1206.

¹⁷³. Emmanuel Kant. *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Traduction de M. Foucault. Paris : Vrin, 1964, pp. 45-46.

¹⁷⁴. Jean de la Fontaine. *Fables*. Paris: Booking International, 1993, p. 207.

¹⁷⁵. Shakespeare. *Hamlet*. Traduction et préface de Maurice Castelain. Paris : Aubier, 1971, p. 85.

¹⁷⁶. Maleck Chebel. *Le corps dans la tradition au Maghreb*. Paris : P.U.F., 1984, p. 122.

immuable de la pensée musulmane et chrétienne traverse aussi bien le théâtre de Césaire que celui de Soyinka. Du reste, « la routine de mourir »¹⁷⁷ atteste de l'universalité et de la nécessité de dépasser.

Impuissants à triompher de leur « être-pour-mourir »¹⁷⁸, tant les héros de Soyinka que ceux de Césaire savent se résigner devant le caractère inéluctable du trépas. Conscients du fait que la « mort délivrance »¹⁷⁹ reste la seule issue, les uns et les autres travaillent à y succomber ; mais à supposer qu'ils n'entendent nullement rendre l'esprit, ils ne pourraient de façon indéfinie s'élever au-dessus de la condition humaine. Comme chez les humains, « l'inéluctabilité de la mort »¹⁸⁰ relève des rares certitudes auxquelles ils peuvent accéder. Désormais, ils doivent accomplir leur devoir de mortels : mourir pour se conformer aux lois immuables qui président aux destinées. On comprend qu'ils ne s'acharnent point à saper les fondements de l'empire de la mort. Ce à quoi ils aspirent, c'est une mort purificatrice qui les débarrasse des puanteurs d'un monde blanc. Aussi, bien, « il ne s'agit pas de guérir de la mort, mais par la mort ».¹⁸¹ Seul le pouvoir thérapeutique du trépas est susceptible de mettre un terme aux multiples maux dont ils souffrent dans un système colonial qui les opprime. Dès lors, les œuvres dramatiques de Soyinka et de Césaire ressortissent à un théâtre nouveau : celui de la mort nécessaire. De là la disparition du Roi Christophe qui semble inscrite dans l'essence de la tragédie : « comme tout héros tragique, le roi Christophe est habité de contradictions si insolubles qu'elles ne se résoudre que par sa mort ».¹⁸² On conçoit que l'acceptation stoïque soit l'une des attitudes les plus normales des héros de Soyinka et de Césaire au regard de cette mort bienfaitrice. Du reste, l'injustice du monde dans lequel ils vivent, les valeurs auxquelles ils adhèrent ne leur donnent pas l'opportunité d'opter pour la vie. Le fait de choisir celle-ci au détriment de la mort est vécu comme la pire

¹⁷⁷. Aimé Césaire. *La Poésie*. Paris : Seuil, 1994, p. 110.

¹⁷⁸. Jean-Paul Sartre. *Saint-Genet comédien et martyr*. Paris : Gallimard, 1952, p. 10.

¹⁷⁹. Michel Monique. *Emile Verhaeren*. Bruxelles : Labor, 1985, p. 45.

¹⁸⁰. M. a. M. Ngal. *Aimé Césaire un homme à la recherche d'une patrie*. Dakar-Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1975, p. 170.

¹⁸¹. Anny-Claire Jaccard. « Portrait de femmes dans *Les Interprètes* de Wole Soyinka ». *Nouvelles du Sud*, n°2 novembre-décembre-janvier 1986, pp. 111-112.

¹⁸². Jean R. Guion. « *La tragédie du Roi Christophe* ou l'éternel défi de la Négritude face à la normalisation occidentale ». *Actes du troisième colloque international francophone du Canton de Payrac (lot) organisé par l'association des écrivains de langue française (A.E.D.L.F.) au Roc (lot) du 2 au 5 septembre 1993*, p. 114.

des calamités. Alors que les personnages de Soyinka sont condamnés par la coutume à rendre l'âme, ceux de Césaire le sont par les souffrances et les humiliations de leur peuple.

Dans le théâtre de Soyinka comme dans celui de Césaire, l'action apparaît comme tragique : leur œuvre dramatique y « est une course à la mort ».¹⁸³ Tant chez Soyinka que chez Césaire, le rideau se lève sur l'annonce d'une mort imminente : celle des héros ; le sort de ceux-ci est déjà scellé dès la scène d'exposition. Il ne semble pas que les spectateurs aient besoin d'attendre l'acte final pour être fixés sur le devenir des protagonistes. La simplicité de l'action est telle qu'elle ne permet guère aux héros d'échapper au dénouement tragique ; les signes avant-coureurs de ce dernier se lisent au commencement des pièces. En effet, Elesin, dans *La mort et l'écuyer du roi*, Le Rebelle, dans *Et les chiens se taisaient*, apparaissent comme deux condamnés à mort qui doivent rendre l'esprit à la fin du spectacle. Le pathétique de leur situation n'a d'égal que leur impuissance tragique devant l'inéluctabilité d'une mort certaine. Au reste, l'avènement de celle-ci est prophétisé par l'Echo qui participe des survivances de la tragédie grecque. Fort de cette inspiration hellénique, Césaire plonge ses héros dans une atmosphère funèbre d'où ils ne sortent pas vivants. Toujours est-il que c'en est fini de l'existence du Rebelle :

Bien sur qu'il va mourir le Rebelle. Oh, il n'y aura pas de drapeau même noir, pas de coup de canon, pas de cérémonial. Ça sera très simple quelque chose qui de l'ordre évident ne déplacera rien, mais qui fait que les coraux au fond de la mer, les oiseaux au fond du ciel, les étoiles au fond des yeux des femmes tressailliront le temps d'une larme ou d'un battement de paupière (L.C.T. p. 7).

Le recours à « l'inversion stylistique »¹⁸⁴ permet à Césaire, au contraire de Soyinka de concentrer l'action dramatique sur Le Rebelle autour de qui gravitent les autres personnages. Qui plus est, la disparition de cet homme révolté coïncide avec la fin de la pièce. De la réplique de l'Echo, il résulte que la mort du Rebelle ne va pas ébranler les assises de l'univers colonial. Bien loin de susciter la compassion des Blancs, cette mort insignifiante du Rebelle est saluée par des manifestations d'hostilité qui insultent à la

¹⁸³. Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy. *Comprendre Aimé Césaire l'Homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine, 1993, p. 132.

¹⁸⁴. Michèle Aquien. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, 1993, p.160.

mémoire du disparu. L'attitude du Blanc colonisateur à l'endroit de ceux-là qu'il considère comme des sous-hommes relève de la normalité. La civilisation occidentale au nom de laquelle il prétend prendre en possession des terres prétendument sauvages ne saurait s'accommoder à l'existence d'une culture supérieure à l'intérieur de celles-ci. Désireuse d'apporter les lumières, la foi et le progrès à des sociétés primitives qui en manquent de façon scandaleuse, l'Europe vit de la chosification du colonisé, de son aliénation et de son éternelle servitude. Toute persécution semble limitée par les données spatio-temporelles ; mais celle dont le colonisé est victime ne va guère connaître une fin. Vivant, le Blanc s'acharne à lui ôter toute humanité ; mort, il pousse son entreprise de déshumanisation jusqu'à lui refuser les oraisons funèbres auxquelles il a droit. Qui pis est, en le privant des honneurs suprêmes, le pouvoir colonial le réduit à l'état de bestialité : sa dépouille mortelle rappelle une charogne. C'est dire qu'il est une fatalité implacable qui voue le colonisé à une malédiction et à une souffrance illimitée. Impuissant à trouver le repos dans une mort blanche, le colonisé se voit condamné à errer éternellement et à souffrir mille morts. Il n'est pas jusqu'à la tranquillité d'outre-tombe à laquelle il ne puisse accéder.

A l'imitation du Rebelle de Césaire, le héros de Soyinka doit rendre l'âme sous le regard médusé du Blanc. L'injustice de ce dernier appelle la mort nécessaire du Rebelle. En revanche, la disparition d'Elesin semble liée à la coutume yorouba qui le destine à une mort rituelle. Au vrai, chez les Yorouba, au trentième jour de la fin dramatique du roi, son écuyer, son cheval et son chien doivent être sacrifiés de façon à guider le souverain au royaume des ombres. La survie du monde yorouba est fonction de cette mort désirée. Incapable de comprendre les arcanes de la tradition yorouba à laquelle tout l'oppose, la société coloniale demande à son informateur local de mettre en lumière les raisons qui sous-tendent cette mise à mort absurde d'Elesin. De l'aveu de Joseph, « c'est une loi d'ici, une coutume. Le roi est mort le mois dernier. Ce soir, ce sont ses funérailles. Mais avant qu'on puisse l'enterrer, Elesin doit mourir afin de l'accompagner au ciel. » (*M.E.R* p. 43). Il est capital qu'Elesin se donne la mort à l'occasion des secondes funérailles du roi pour que la transition entre le monde des vivants et celui des ancêtres se fasse selon les rites immuables de la société yorouba. Toutefois, à cette nécessité de trépasser qui est au cœur de la métaphysique yorouba, la philosophie occidentale oppose celle d'arracher la vie aux griffes de la Faucheuse. C'est dire que le choc de ces deux cultures semble fatal. Le tragique naît de

la collision de deux conceptions philosophiques qui se combattent. Les représentants du pouvoir colonial taxent de sauvagerie ceux qui recourent au suicide rituel pour préserver l'ordre cosmique. Convaincus de la sacralisation de la vie, ils ne s'expliquent pas qu'on puisse sacrifier celle-ci sur l'autel d'une coutume, fût-elle millénaire. A l'inverse des Pilkings qui prônent la vie, le groupe yorouba estime qu'il existe des valeurs supérieures à l'existence humaine. Pour Soyinka, la véritable amitié doit triompher de l'angoisse mortelle qui est logée au tréfonds de la nature humaine. A l'instar d'Elesin, il est d'avis que l'amitié est plus forte que la mort ; mais les personnages féminins s'inscrivent en faux contre le prétendu vouloir mourir d'Elesin. Cependant, celui-ci nie que les plaisirs enchanteurs de la vie puissent l'empêcher de se donner la mort :

*Rien. Comment ! On ne vous l'a pas encore dit ?
Je vais tenir compagnie à mon maître et ami.
Qui dit que la bouche ne croit pas à ses propos lorsqu'elle
affirme :
"Non, j'ai déjà goûté à tout cela ?"
Le monde n'est pas que jouissance.
Là où je trouvais peu, je m'en contentais.
Là où il y avait abondance, je me rassasiais.
Les mains de mon maître et les miennes ont toujours
Tout partagé et, au logis ou à la fête sacrée,
La coupe était en bronze martelé, les viandes
Si délicates que nos dents nous accusaient de négligence.
Nous partageons les ignames les plus raffinées
De la récolte. Comme mon ami savait lire
Le désir dans mes yeux avant que j'en connusse la raison.
Quelles que fussent la rareté et la valeur d'un objet,
Il m'était donné (M.E.R. p.21).*

Le recours à la juxtaposition permet à Soyinka de souligner le caractère poétique de sa prose rythmée. Soucieux de faire oublier le prosateur, Soyinka, à l'exemple de Césaire, entend donner la parole au poète qu'il n'a jamais cessé d'être. Du reste, la disposition typographique- dont tous deux usent - contribue à une nette différenciation entre les textes poétiques et les récits prosaïques. Il en va de même de l'usage récurrent de la majuscule et de la raréfaction de la ponctuation. Le lyrisme qui rythme la réplique d'Elésin participe des artifices que Soyinka emploie pour masquer le prosaïsme de ses textes dramatiques. L'utilisation de l'enjambement, l'emploi des interrogations et des exclamations, la présence du vocabulaire affectif et le passage au style direct constituent autant de marques du style

lyrique dont se sert Elésin pour dépeindre ses souvenirs et ses amitiés. Cette description subjective du passé emprunte le point de vue d'Elesin ; l'imparfait ressortit aux moyens linguistiques utilisés pour mettre en lumière ses vieilles habitudes qui faisaient de lui un homme honorable dans la cour du défunt roi. Du reste, l'interrogation oratoire par laquelle débute la réplique d'Elésin atteste l'excellence de ses rapports amicaux avec le disparu. Cette camaraderie exceptionnelle entre deux êtres qui s'entraimaient commande la loyauté, la gratitude et la solidarité. Il est normal que la disparition de l'un entraîne celle de l'autre, d'autant que l'écuyer est né pour servir son roi et l'accompagner où qu'il aille. Or, dans une perspective africaine de la mort, celle-ci n'est rien de moins qu'un voyage souhaitable vers le village des ancêtres. Toujours est-il que les devoirs de l'amitié amènent Elesin à vouloir se donner la mort pour ne point trahir les attentes de son ami. Du reste, pour Alain Ricard, l'enfantement de *La Mort et l'écuyer du roi* est étroitement lié à une entreprise de déculpabilisation de l'auteur :

La dernière pièce traduite en français, La Mort et l'écuyer du roi est une réponse à ses détracteurs, à ceux qui l'accusent d'avoir manqué de solidarité envers un frère de couleur (dans la critique d'Amin.) La solidarité familiale, nous dit-il, peut se vivre jusqu'au tragique ; encore faut-il que la cause pour laquelle elle nous requiert en vaille la peine, et c'est bien la cas pour l'écuyer du roi. A la mort de l'Oba (roi Yorouba) la coutume veut que l'écuyer le rejoigne dans l'au-delà en mettant fin à ses jours volontairement. Cela se passait ainsi avant la colonisation. Mais un administrateur zélé et "progressiste" veut mettre fin à cette coutume barbare. Il réussit, de fait, à empêcher le vieil écuyer de mettre son dessein à exécution. Mais ce scandale provoque une réponse inattendue : le fils de l'écuyer [...] prend la place de son père et, en digne fils aîné, perpétue la tradition que l'administrateur avait cru interrompre.¹⁸⁵

C'est dire que l'amitié, au contraire de l'amour, peut triompher des forces de la mort. En acceptant de s'offrir en holocauste aux seules fins d'assister son ami défunt, Elesin nie la mort et la transcende. Le héros de Soyinka meurt pour s'acquitter d'une dette d'amitié ; celui de Césaire trépassé dans l'intention de se libérer du joug colonial. Comme le souligne

¹⁸⁵. Alain Ricard. *Op. cit.*, p. 63.

l'Echo, le Rebelle n'entend plus vivre dans un monde promis à la souffrance, à la honte et à la barbarie :

Bien sur qu'il va mourir le Rebelle, la meilleure raison étant qu'il n'y a plus rien à faire dans cet univers invalide : confirmé et prisonnier de lui-même... Qu'il va mourir comme cela est écrit en filigrane dans le vent et dans le sable par le sabot de chevaux sauvages et les boucles des rivières... (L.C.T. p.7).

La réserve naturelle de Césaire transparaît à travers cette réplique qui est ponctuée par l'usage récurrent des points de suspension. La réticence conduit Césaire à interrompre volontairement l'énumération des crimes du monde Blanc qui entraînent la révolte du rebelle et son désir irrépressible de s'affranchir de la sujétion coloniale. Sourd aux voix tentatrices qui l'invitent à vivre sous la bienveillante dépendance de son maître, Le Rebelle préfère trépasser plutôt que d'aliéner sa liberté. Dès lors, la perspective de mourir pour recouvrer la dignité perdue reste la seule tentation à laquelle il convient de succomber. De là, la tonalité prophétique de l'annonce de Echo qui met en exergue la mort nécessaire dont rêve le Rebelle.

De même que la barbarie de la machine coloniale suscite des révoltes sanglantes, de même le pouvoir politique entend s'appuyer sur l'usage de la force¹⁸⁶ pour assurer sa pérennité. Il arrive que les chemins sinueux qui mènent vers le pouvoir soient sanguinolents. Pour Sartre comme pour Lumumba, ceux qui embrassent la carrière politique ont forcément les « *mains sales* », ils n'hésitent pas, à l'instar d'Hoederer, de les plonger « *dans la merde et dans le sang* »¹⁸⁷ On comprend que Lumumba taxe d'inintelligence le ministre qui estime que le pouvoir appelle la jouissance personnelle :

Imbécile ! Et comment croyais-tu qu'elle commencerait ? Et comment crois-tu qu'elle continuera ? Comment croyez-vous que cela allait se passer ? Quant je vous ai nommés ministres, est-ce que vous avez eu l'impression que je vous invitais à une partie de plaisir ? En tout cas, je ne vous prends pas en traite. Tout. Nous aurons tout, et en même temps ? Et tout de suite : la révolte, le sabotage, la menace, la calomnie, le chantage, la trahison. Vous

¹⁸⁶. Julien Freund. *Qu'est-ce que la politique ?* Paris : Sirey et Seuil, 1967, p. 111.

¹⁸⁷. Jean-Paul Sartre. *Les mains sales*. Paris : Gallimard, 1948, p. 194.

avez l'air étonnés ! C'est ça, le pouvoir : la trahison, la mort peut-être. La mort sans doute (U.S.C. pp. 36-37.).

Césaire s'insurge contre les Noirs qui pensent que l'accession à l'indépendance et à la souveraineté nationale consiste à éconduire les Blancs pour les suppléer et instaurer un pouvoir nègre fondé sur l'exploitation et la domination de ses propres frères de couleur. Du reste, la satire des nouveaux dirigeants noirs apparaît comme « *le thème majeur du théâtre de Césaire* ». ¹⁸⁸ Toujours est-il que Lumumba fait montre d'un agacement certain à l'endroit des adeptes de la politique politicienne. Bien loin d'exercer le pouvoir pour l'édification d'une cité heureuse et l'amélioration du quotidien de leur peuple, ils tâchent de vivre de la politique et de posséder une fortune personnelle considérable par le truchement de leurs hautes fonctions. C'est à jouir du pouvoir pour lui-même et à en faire une source de revenus qu'ils travaillent. Pour eux, toute activité politique doit être subordonnée à l'obtention de maints avantages économiques ; pour Lumumba la gestion du pouvoir ne s'apparente guère à une existence faite d'amusements et de tranquillité : il s'en faut bien. Aux yeux de Lumumba comme à ceux de Césaire et de Soyinka, la carrière politique peut déboucher sur des déceptions continuelles et des dérives regrettables. Selon Lumumba, le pouvoir est funeste : il tue. Au vrai, l'essence de la politique semble « ambivalente » ¹⁸⁹ ; il est malaisé de la réduire à un combat qui a pour but le gouvernement harmonieux de la cité. Il va de soi que « l'accomplissement du bien » ¹⁹⁰, « la perfection de la cité » ¹⁹¹ et la libération de l'individu ¹⁹² constituent autant de raisons invoquées pour embrasser la carrière politique. De même, tant Kongi que le roi Christophe prétendent travailler pour la restauration de la paix et le bien-être de leur peuple. Sous couleur de redonner à leur race déchue leur dignité et leur foi en un avenir heureux, ils confisquent le pouvoir. Tous deux sont d'avis qu'il n'est pas immoral de recourir à tous les moyens pour faire régner l'ordre et la justice. On comprend qu'ils aient usé d'assassinats politiques de façon à éliminer ceux qui poussent l'outrecuidance jusqu'à critiquer ouvertement leur despotisme. A l'exemple du régime totalitaire de Kongi, celui du roi Christophe se fonde sur la terreur, la répression et

¹⁸⁸. Barthélemy Kotechy. *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*. Paris : L'Harmattan, 1984, p. 114.

¹⁸⁹. Maurice Duverger. *Introduction à la politique*. Paris : Gallimard, 1964, p. 20.

¹⁹⁰. Aristote. *La Politique*. Paris : Vrin, 1962, p.208.

¹⁹¹. Platon. *La République*. Paris : Garnier-Flammarion, 1996, p. 185.

¹⁹². Baruch Spinoza. *Traité théologico-politique*. Paris : Garnier - Flammarion, 1996, p. 329.

l'élimination physique pour asseoir son autorité. Ainsi, il intime l'ordre à Prézeau de supprimer l'archevêque Corneille Brelle dans l'exacte mesure où il parle plus qu'il n'en faut :

Il parle trop, Prézeau. Il écrit beaucoup. Mais pas de sang. Pas de sang. De sa bonne mort. Dans son lit.... C'est un vieillard.... Doucement...Doucement. Prézeau faites vite [...]. Faites murer les portes et les fenêtres de l'archevêché. Faites. Murez. Murez. Ne laissez rien d'ouvert, même pas une chatière. Allez ! Je donne à Brelle le plus beau tombeau archiépiscopal du Nouveau Monde ! (T.R.C. p. 102).

La suspension volontaire dont use le roi Christophe avec abondance permet de maquiller l'immortalité de son ordre. Le recours aux points de suspension le conduit à laisser sa pensée inachevée de peur d'être discrédité dans l'esprit de son peuple qui continue de voir en lui le père de la nation haïtienne. En outre, l'emploi de l'euphémisme aide à atténuer le caractère sanguinaire de la politique du roi Christophe. Ce dernier emploie toutes ses forces pour vouer l'archevêque à une mort douce ; ce dont témoigne la récurrence des adverbes de manière qui insistent sur la douceur avec laquelle le vieil archevêque doit être assassiné. L'utilisation de la force¹⁹³ pour conserver son pouvoir relève des moyens spécifiques dont dispose l'Etat dans l'intention de maintenir sa dominance. Bien que personne ne l'ait « jamais vu »¹⁹⁴, il n'en demeure pas moins vrai que l'Etat est fondé sur la puissance. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'il « revendique avec succès pour son propre compte le monopole de la violence physique légitime ».¹⁹⁵

De même que le pouvoir politique charrie la mort physique, de même la route semble étroitement liée à la présence de celle-ci dans le théâtre de Wole Soyinka. Absent chez Aimé Césaire, le thème de la route dévorante parcourt l'œuvre dramatique de l'écrivain nigérian. En tout cas, à l'inverse des héros de Césaire, ceux de Soyinka sont « morts au champ de bataille de la route, dévorés par le « dieu glouton » qui réclamait son tribut d'accidents » (L.R p. 10.) S'il est une fatalité moderne à laquelle l'homme, cet éternel voyageur, ne saurait échapper, c'est sans conteste la route cannibale. Celle-ci symbolise les Parques de l'époque contemporaine ; cette route gloutonne est devenue la messagère de la

¹⁹³. Nicolas Machiavel. *Le Prince*. Paris: Gallimard, 1970, p. 123.

¹⁹⁴. Georges Burdeau. *L'Etat*. Paris : Seuil, 1970, p. 13.

¹⁹⁵. Max Weber. *Le savant et le politique*. Paris: Plon, 1959, p. 101.

mort. Il ne se passe pas de jour sans qu'elle ne tue ; d'où il suit que voyager, c'est risquer sa vie. Aussi bien, le thème du voyage fait songer à celui de la mort violente. On s'explique que les personnages de Soyinka, au contraire de ceux de Césaire, cherchent à fuir l'inéluctable trépas qui se tapit dans la route. Désireux d'éviter les rets de la Faucheuse, Samson supplie Kotonou de tuer le chien pour l'offrir à Ogoun la divinité protectrice de la route meurtrière :

Il te suffit d'écraser ce foutu chien et de le laisser là. Je ne te demande pas de t'arrêter et de le ramasser à la petite cuillère pour ton prochain dîner. Sers à Ogoun son morceau de choix pour que la route un jour ne nous regarde pas en disant : "Ho ho, jeunes gens, vous me semblez bien appétissants tous les deux." Mais à quoi bon ? Qui ne veut sacrifier de plein gré à Ogoun devra forcément lui céder un jour, et le payer avec de la viande plus chère (L.R. p. 106).

L'obsécration par laquelle débute la réplique de Samson traduit sa peur animale de rendre l'esprit, mais, elle vise à fléchir la rigueur de Kotonou qui répugne à immoler le chien aux seules fins de conjurer l'imminent trépas, lequel se profile à l'horizon de chaque route. Assujetti à une angoisse paralysante, Samson n'est pas en mesure de châtier son langage. On conçoit qu'il ait usé d'un style familier pour exprimer sa forte émotion. Du reste, ce personnage illettré ne saurait s'exprimer de façon soutenue. Toujours est-il que le recours à un style sublime participe des caractéristiques de la langue d'Aimé Césaire. Au rebours de ce qui se passe chez Soyinka, chez Césaire, en revanche, la noblesse du ton¹⁹⁶ demeure la marque du style césarien. Quoi qu'il en soit, le personnage de Soyinka utilise la prosopopée pour faire parler la route sanguinaire : cette « divinité moderne du panthéon yorouba »¹⁹⁷. Assoiffée de sang, la route n'a de cesse qu'elle n'ait fauché d'innocents passagers. Elle transforme ses usagers en un contingent de candidats à une mort probable.

S'il est des personnes qui entendent échapper à la « mort qui guette sur la route »¹⁹⁸, il en est d'autres qui aspirent à la mort pour y précipiter ceux qui les oppriment. C'est dire que la mort ne se signale pas toujours par la négativité. Aussi paradoxal que cela puisse paraître,

¹⁹⁶. Lilyan Kesteloot. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Karthala, 2001, p. 147.

¹⁹⁷. Michèle Lurdos. *Op. cit.*, p. 90.

¹⁹⁸. Mineke Schipper. *Théâtre et société en Afrique* / traduit du néerlandais par Soulé M. Issiaka Adissa. Dakar - Abidjan - Lomé : Les Nouvelles Editions Africaines, 1984, p 137.

il arrive que l'on trouve dans la mort une source de libération et de recouvrement de la dignité et de l'honneur. Toujours est-il que le thème de la mort porteuse de délivrance traverse le théâtre de Soyinka et celui de Césaire. Chez les deux, la disparition physique du père semble participer de la nécessité. On comprend que le dramaturge martiniquais se soit félicité de la fin de la vieille négritude qui symbolise la résignation animale devant la tyrannie du maître assoiffé de vengeance et de cruauté gratuite. La joie narrative l'amène à pousser des exclamations :

*Et au milieu de tout cela je dis hurrah ! Mon grand-père meurt,
je dis hurrah ! La vieille négritude progressivement se
cadavérise. Il n'y a pas à dire : c'était un bon nègre. Les Blancs
disent que c'était un bon nègre, un vrai bon nègre, le bon nègre
à son bon maître.
Je dis hurrah !
C'était un très bon nègre,
La misère lui avait blessé poitrine et dos
Et on avait fourré dans sa pauvre cervelle
qu'une fatalité pesait sur lui qu'on ne
prend pas au collet ; qu'il n'avait pas puissance
sur son propre destin ; qu'un Seigneur méchant
avait de toute éternité écrit des lois d'interdiction
en sa nature pelvienne ; et d'être le bon nègre ; de croire
honnêtement à son indignité sans curiosité perverse de vérifier
jamais les hiéroglyphes fatidiques.¹⁹⁹*

Ce récit humoristique atteste les images dépréciatives auxquelles renvoie l'évocation du Noir dans l'imaginaire du Blanc. La répétition du groupe nominal « un bon nègre », qui apparaît comme un refrain, permet à Césaire de procéder à un renversement des valeurs morales. Autant l'adjectif « bon » semble mélioratif aux yeux du colon qui loue la candeur et la soumission de l'esclave à l'inhumanité du maître, autant il est péjoratif chez Césaire. Pour celui-ci l'avènement d'un monde nouveau débarrassé de la servitude reste tributaire de l'usage de la violence purificatrice. De la mort nécessaire du vieil esclave qui s'acharnait à chérir sa souffrance doit se dégager une nouvelle aube qui annonce des lendemains enchanteurs. C'est dire que l'odieux passé du Noir est gros d'un futur radieux. Toutefois, pour Soyinka comme pour Césaire, seule la mort du père oppresseur pourrait faire naître une humanité nègre qui s'oppose à l'attitude larmoyante de l'ancienne négritude. L'un et

¹⁹⁹. Aimé Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal*. *Op. cit.*, pp. 59.60.

l'autre ne sont pas loin de revendiquer « l'originalité et la paternité de cette thèse du meurtre du père nègre comme fondement des communautés noires ».²⁰⁰

Pour discutable que soit ce point de vue radical qui appelle l'assassinat pour instaurer un groupement humain fort attaché à sa dignité, il n'en demeure pas moins vrai qu'il est partagé tant par les personnages de Soyinka que par ceux de Césaire. A l'exemple des premiers, les seconds aspirent à une libération totale de leur peuple. Ils entendent mettre un terme aux humiliations séculaires de leur race insultée. Cette révolution nègre qui est sustentée par le refus catégorique du ravalement doit déboucher sur la mort du tyran. On s'explique que Le Rebelle qui demeure le champion de l'émancipation de sa race se soit délecté du tyrannicide :

*Tué... Je l'ai tué de mes propres mains...
Oui : de mort féconde et plantureuse...
C'était la nuit. Nous rampâmes parmi les cannes à sucre.
Les coutelas riaient aux étoiles, mais on se moquait des
étoiles.
Les cannes à sucre nous balafrèrent le visage de
ruisseaux de lames vertes.
Nous rampâmes coutelas au poing... (L.C.T. p. 69).*

Bien loin de plaider non capable pour se disculper, Le Rebelle s'accuse : il s'enorgueillit d'avoir commis un homicide volontaire. Mais cette revendication hautaine du meurtre du maître qui est matérialisée par l'emploi d'une phrase emphatique ne doit guère susciter la surprise chez le spectateur. Au vrai, Le Rebelle appartient à une race altière, celle qui refuse la compromission, la résignation et le fatalisme. Soucieuse de ne jamais retomber dans la servitude et désireuse d'accéder à une nouvelle vie pleine de promesses, cette élite nègre supprime leurs oppresseurs et s'apprête à « mourir pour la liberté ».²⁰¹ Il en résulte que le trépas du maître apparaît comme nécessaire : Le Rebelle est obligé de se défaire de l'esclavagiste pour affranchir son peuple. Du reste, son désir de voir naître « une race sans gémissements » (L.C.T. p. 107) dépend de l'assassinat du maître qui engendre le sien. Il va de soi que Le Rebelle tue son tortionnaire en vue d'exister ; mais pour les représentants du

²⁰⁰. Guillaume Surena. « Le meurtre du père nègre dans l'œuvre d'Aimé Césaire ». *Présence Africaine*, n° 151-152 3^e et 4^e trimestres, 1995, p. 164.

²⁰¹. Léopold Sédar Senghor. *Liberté 5 : le dialogue des cultures*. Paris : Seuil, 1993, p. 74.

monde blanc, sa disparition devient inéluctable. Assoiffés de vengeance, ils n'auront de cesse qu'ils n'aient versé son sang pour laver l'affront. Ils estiment que son crime est d'autant plus impardonnable qu'il vise à saper les fondements de la suprématie blanche. Or, seul le sacrifice du Rebelle pourrait mettre un terme à celle-ci. Car, « le sang qui jaillit de la poitrine de l'homme noir lave la violence de l'esclavage. Le sang est le symbole de l'innommable des corps martyrisés des esclaves. Le sang détruit et purifie».²⁰²

A l'imitation du Rebelle et de Caliban qui ambitionne d'assassiner Prospero afin de reconquérir sa liberté, Ferdinand n'entend nullement déchoir de son origine noble. L'éclat de sa naissance le conduit à fuir l'ignominie. Né pour gouverner et pour asseoir son autorité sur des sujets obéissants, ce personnage altier ne saurait souffrir la dépendance et la servitude. A la perspective de tomber sous le joug de Prospero, Ferdinand préfère celle de mourir au champ d'honneur :

En voyant mademoiselle plus belle qu'une nymphe, je me suis cru Ulysse dans l'île de Nausicaa. Mais à vous entendre, Monsieur, je comprends mieux mon sort, et que je suis tombé en Barbarie dans les mains d'un naufrageur cruel. (Dégainant). Mais un gentilhomme préfère la mort au déshonneur ! Monsieur, je défendrai ma vie avec ma liberté ! (U.T. pp. 31-32.)

La comparaison homérique par laquelle commence la réplique de Ferdinand vise à mettre en lumière la beauté ensorcelante de Miranda. Le style hyperbolique dont il use permet d'établir un parallèle entre le personnage de Césaire et la nymphe Calypso « aux belles boucles ».²⁰³ Cette allusion explicite à *l'Odyssée* d'Homère témoigne tant de ses études classiques que de sa culture encyclopédique. Toutefois, le recours à la conjonction adversative "mais" crée une rupture avec ce qui précède et instaure une tonalité tragique dans les propos de Ferdinand. Désormais, il s'emploie à défendre son honneur à la pointe de l'épée. Seule la mort de son oppresseur pourrait lui redonner sa dignité niée.

²⁰². Françoise Vergès. « Sexe, lait et mort : l'énigme de la sexualité ». *Bulletin du CODESRIA*, n° 3 et 4, 1999, p. 73.

²⁰³. Homère. *L'Odyssée* / Traduction, introduction, notes et index par Médéric Dufour et Jeanne Raison. Paris : Garnier - Flammarion, 1965, p. 186.

Pour les héros de Césaire, il sied de supprimer les tyrans pour accéder à une nouvelle vie, retrouver le royaume d'enfance et recouvrer leur humanité ; pour ceux de Soyinka, il importe de se défaire de leur géniteur qui s'oppose à leur libération personnelle. Aussi paradoxal et immoral que cela puisse paraître aux yeux du spectateur, le parricide apparaît comme une nécessité à laquelle les protagonistes de Soyinka ne sauraient se soustraire. A cet égard, il est significatif qu'Eliane Saint-André Utudjian, dans sa préface ait mis en lumière les bienfaits qui sous-tendent la mise à mort du cruel père :

Portant à leur comble les tensions de la pièce, ce dénouement tragique inaugure un véritable rite de passage. Si par son geste parricide, le Spécialiste bascule irrémédiablement dans le gouffre de la transition (qui, dans la croyance yorouba sépare les humains de leurs dieux), sa victime, elle, semble destinée à franchir cet abîme, grâce au sacrifice involontaire de sa vie et à l'intervention des Mères terrestres. [...] Les rituels expiatoires et purificateurs sur lesquels s'achèvent Fous et Spécialistes introduisent dans cette sombre pièce d'après-guerre une très légère promesse de lendemains meilleurs.²⁰⁴

L'assassinat du Vieux, cet apôtre du cannibalisme, par les mains vengeresses de son fils, participe des sacrifices propitiatoires. L'on a recours à ceux-ci dans l'intention de fléchir les dieux. L'invocation à ces derniers vise à mettre un terme aux horreurs de la guerre et à jeter l'anathème sur ses partisans. Or, le Vieux s'affirme comme un belliciste qui préconise l'extermination du camp ennemi. C'est dire que sa disparition annonce une nouvelle ère, celle des libertés retrouvées. En outre, son trépas non seulement permet à son fils de se réaliser, mais encore donne à Soyinka de se libérer des angoisses et des traumatismes liés à cette période dantesque.

Alors que dans *Fous et Spécialistes* Soyinka, à l'inverse de Césaire, s'attache à exorciser les démons de la violence guerrière, dans *Du rouge de cam sur les feuilles* en revanche, il dénonce le despotisme d'un père qui conduit son fils à prendre une décision aussi radicale que tragique :

Poussé à bout par les excès paternels, Isola jure de mettre à mort le Serpent qui se prépare à briser les œufs de la Tortue

²⁰⁴ . Wole Soyinka. *Fous et spécialistes* / Traduit de l'anglais par Eliane Saint-André Utudjian et Claire Pergnier. Paris : Éditions Nouvelles du Sud, 1990, p.10.

contre le rocher, tout comme le Pasteur s'acharne à détruire la vie et le bonheur de ses enfants ; cédant, en réalité, au désir inavoué d'exorciser définitivement l'image abhorrée d'un père castrateur, le jeune homme fait feu sur "Erinjobi", appellation que, dans son délire, il réserve aussi bien au Serpent qu'à son père.²⁰⁵

A la différence des héros de Césaire qui n'assassinent nullement leurs géniteurs aux seules fins de s'affranchir du joug paternel, les protagonistes de Soyinka, eux estiment que leur dépersonnalisation est fonction de l'existence de leurs pères fouettards. On comprend qu'ils poussent la révolte contre la puissance parentale jusqu'à recourir au parricide. Seule la mort du père est susceptible de leur apporter la libération et le bonheur individuel auxquels ils tendent. Du reste, inéluctable est le trépas du Pasteur dans l'exacte mesure où son fils l'assimile à un serpent venimeux qu'il importe de tuer pour sauvegarder des vies humaines.

Au total, le thème de la mort nécessaire a été amplement développé tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka. Au vrai, chez l'un comme chez l'autre, il sied de rendre l'esprit pour ne pas déchoir de son idiosyncrasie. Les uns et les autres doivent se modeler sur Elesin qui est né aux seules fins de trépasser pour tenir compagnie à son défunt ami. Selon les lois immuables de la coutume yorouba, la disparition du Roi doit entraîner de façon inexorable celle de son écuyer, de son cheval et de son chien. Sa fonction d'écuyer du Roi le condamne à se donner la mort pour perpétuer la tradition séculaire et signifier sa gratitude tant à l'égard de son ami qu'à celui de son peuple dont il est l'ambassadeur dans l'au-delà. En revanche, les héros de Césaire ne meurent pas pour obéir aux lois d'une cité inique qui les oppriment, les déshumanisent et les réduisent à l'état d'animalité. Désireux de mettre un terme aux atrocités du pouvoir colonial, ils assassinent les représentants de ce dernier pour édifier un nouveau monde fondé sur la justice, l'égalité et la fraternité. De surcroît, à la mort libératrice du tyran chez Césaire correspond, chez Soyinka, le parricide qui débouche sur la libération des héros. Par ailleurs, Soyinka, estime que la nécessité de mourir semble intimement liée à la présence de la route cannibale, tandis que Césaire soutient que le pouvoir est funeste. Né pour mourir, l'homme raisonnable doit accepter son destin.

²⁰⁵. Wole Soyinka. *Du rouge de cam sur les feuilles* / Traduit de l'anglais par Eliane Saint-André Utudjian et Claire Pergnier. Paris : Editions Nouvelles du Sud, 1990, pp. 8-9.

1.2.2. La mort acceptée

Pour le héros de Soyinka comme pour celui de Césaire, l'enfer, c'est le refus de rendre l'âme alors que tout l'y invite. Les protagonistes du Nigérian et du Martiniquais s'accordent pour affirmer qu'il est des valeurs au nom desquelles ils doivent s'offrir en holocauste dans l'intention d'échapper à l'infamie, de recouvrer la dignité et la liberté perdues et de laver l'affront de leur peuple dans le sang. Du reste, seule une acceptation sereine de la mort est susceptible de leur assurer la paix intérieure²⁰⁶ et de les distinguer des animaux en tant que ceux-ci fuient le trépas. Toujours est-il que « pour être reconnu par une autre conscience, l'homme doit être prêt à risquer sa vie et accepter la chance de la mort. »²⁰⁷ On comprend que la réalisation de son être passe par le recours à une mort désirée. A l'exemple du héros camusien, celui de Césaire et de Soyinka trouve dans l'irruption de la mort au sein d'un monde marqué par l'injustice une source d'apaisement. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'il cherche à se jeter sur son « lit de mort avec un soupir de soulagement : enfin ! »²⁰⁸ C'est dire que la mort libératrice est l'unique gloire terrestre à laquelle il aspire. L'empressement avec lequel il court devant le trépas s'explique par les vertus liées à « la consolation de la mort ».²⁰⁹

Pas plus dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka, l'on ne tâche à se soustraire, de façon délibérée, à l'inéluctable trépas. Tant les héros du premier que ceux du second répugnent à jeter l'anathème sur la terminaison de la vie et à s'écrier avec le Deuxième Docteur d'Ionesco : « A bas la mort ! »²¹⁰ En s'inscrivant en faux contre l'entreprise de dénigrement à laquelle ce dernier se livre, les personnages de Soyinka et de Césaire soutiennent qu'ils sont « heureux de mourir ».²¹¹ Les uns et les autres se situent dans une perspective poétique hautement rassurante qui dédramatise le trépas. A l'image d'une Faucheuse décharnée et angoissante de l'iconographie médiévale, ils opposent celle d'une mort aussi douce que désirée. Il est remarquable qu'ils entendent « assumer leur finitude et

²⁰⁶. Will Durant. *L'apogée de Byzance la civilisation islamique*. Traduction de François Vaudou. Lausanne : Rencontre, 1963, p.451.

²⁰⁷. Albert Camus. *L'Homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951, p. 171.

²⁰⁸. Maryse Condé. *Mort d'Oluwémi d'Ajumako*. Paris : Pierre Jean Oswald, 1973, p.56.

²⁰⁹. Wole Soyinka. *La métamorphose de Frère Jéro*. / Traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier. Paris : Présence Africaine, 1970, p. 41.

²¹⁰. Eugène Ionesco. *Jeux de massacre*. Paris. Gallimard, 1970, p. 87.

²¹¹. Idem. *Macbett*. Paris: Gallimard, 1972, p. 142.

leur condition d'hommes voués à la mort ».²¹² Soucieux du bonheur de leur peuple, les personnages de Soyinka et de Césaire optent pour une mort sacrificielle. Dans cette perspective collective, ils n'ont de cesse qu'ils ne se soient défaits des liens terrestres pour répondre aux sollicitations de « la Parque homicide ».²¹³ Du reste, c'est à céder aux exigences de cette dernière que la morale publique les condamne. Pour les uns comme pour les autres, leur devoir commande l'acceptation de leur mortalité. Mais, maints protagonistes de Soyinka et de Césaire doutent qu'il soit aisé de se donner la mort pour la survie du groupe social auquel on est lié. De là l'interrogation d'Iyaloja qui charrie les inquiétudes du peuple yorouba au regard de la prétendue résignation d'Elesin devant son destin mortel : « Mais toi, mari des multitudes ? » (*M.E.R.* p. 20). Le scepticisme qui se dégage de cette réplique se nourrit des données de la psychanalyse freudienne qui stipulent que « notre inconscient ne croit pas à la possibilité de sa mort et se considère comme immortel ».²¹⁴ A l'impossibilité congénitale de l'homme instinctif d'appréhender l'imminence de sa propre mort, s'adjoignent son envie irréprouvable de satisfaire sa pulsion sexuelle et son inclination immodérée pour la mondanité qui déteignent sur la volonté paresseuse du fils adamique d'envisager sa fin. Toutefois, pour profond que soit son attachement aux joies de la terre, il n'en demeure pas moins vrai qu'Elesin s'apprête à renoncer à la volupté pour répondre à l'appel de la Camarde :

*Moi, lorsque cet oiseau qui dit "Pas moi" s'est perché
 Sur mon logis, je l'ai renvoyé à la recherche de son nid,
 Dans le calme, sans crainte ni souci. J'ai déroulé
 Ma natte de bienvenue pour qu'il la voie. L'oiseau qui dit "Pas
 moi"
 A repris son envol, heureux, vous n'entendrez plus sa voix
 De votre vivant. Vous savez tous ce que je suis (*M.E.R.* p. 20).*

L'oiseau mythique auquel fait allusion Elesin dans un style aussi imagé que sublime symbolise la présence de l'invisible funeste qui suscite l'épouvante au sein de la communauté des vivants. Mais l'effroi qui naît de l'apparition de ce messager de la mort est d'autant plus inexplicable que le trépas, dans une perspective négro-africaine, ne signifie nullement l'anéantissement total de la personne. Bien au contraire, « la mort n'est pas chute

²¹². Jean Racine. *Théâtre complet*. Paris : Dumond, 1995, p. 595.

²¹³. Jean Racine. *Théâtre complet*. Paris : Dumond, 1995, p.595.

²¹⁴. Sigmund Freud. *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1951, p. 246.

absolue dans le néant, mais fécondation et germe de victoire future ».²¹⁵ On conçoit qu'Elesin, à l'instar des héros de Césaire, ait salué l'imminence de la mort. Bien loin de considérer l'aboutissement de la vie comme la pire des malédictions, tant les protagonistes de Césaire que ceux de Soyinka songent à rejoindre le village des trépassés. A l'exemple des héros de Beckett, les uns et les autres « aspirent à la finitude et vivent dans l'infini. Ils veulent mourir et savent qu'ils vivront à jamais ».²¹⁶ Leur aspiration au néant fécond n'a d'égale que la béatitude qui sera la leur dans l'espace céleste. Qu'Elesin, dont la fonction est étroitement liée à la mort, ait accepté de se donner la mort pour obéir à la volonté du peuple yorouba, cela ne doit guère surprendre le spectateur. Du reste, Elesin déclare hautement son dessein de succomber au caractère inexorable de son destin funeste :

*Ma bride est lâchée.
Je suis maître de mon destin. Quand
Viendra l'heure
Regardez-moi danser sur le chemin qui se resserre,
Suivre les traces illustres de mes glorieux précurseurs.
Mon âme est ardente. Je ne me détournerai pas de ma route
(M.E.R. p. 20).*

L'imminence de sa mort rituelle lui apporte la paix en ce sens qu'il doit « mourir pour vivre »²¹⁷ auprès des ancêtres bienheureux. De surcroît, il ne semble point qu'Elesin soit enfermé dans un cruel dilemme : écartelé entre la soif inextinguible de s'éterniser et l'horreur animale de quitter le royaume terrestre. L'annonce de sa mort libératrice doit mettre un terme à l'angoisse morbide à laquelle il est en proie du fait de sa condition humaine. Quoique les exigences de celle-ci l'amènent à prendre parti pour les jouissances de la vie, il reste que sa fonction d'ambassadeur du peuple yorouba auprès des ancêtres redoutables et vénérés commande l'acceptation de la « mort-ennemie ».²¹⁸ Les honneurs suprêmes qui lui seront rendus dans les pays des morts permettent d'assumer le passage périlleux du monde visible à celui de l'invisible. Sa disparition qui n'est rien de moins qu'

²¹⁵. Jacqueline Arnaud. *La Littérature maghrébine de langue française. II. Le cas de Kateb Yacine*. Paris : Publisud, 1986, p. 27.

²¹⁶. Seamus Deane. "Joyce et Beckett." *Europe*, n° 770-771 juin-juillet 1993, p. 33.

²¹⁷. Titre d'une pièce d'Alkaly Kaba. *Mourir pour vivre*. Paris : Saint-Germain-des-Près, 1976.

²¹⁸. Edgar Morin. *L'homme et la mort dans l'histoire*. Paris : Buchet/Chastel, 1951, p. 46.

« un départ vers l'autre monde »²¹⁹ demeure une source de pérennité pour son peuple : le gouffre qui sépare les vivants et les défunts sera comblé.

De même que le héros de Soyinka s'immole pour le bonheur de son peuple, de même celui de Césaire souhaite se donner la mort dans l'intention de voir sa race martyrisée mourir à la tyrannie blanche pour renaître à une nouvelle vie collective. On s'explique qu'il soit « sourd aux prières de la Mère, de l'Amante, des Voix Tentatrices »²²⁰ qui cherchent à l'affranchir et à lui ôter toute velléité d'abrégier ses jours. Ces contemptrices de la mort salvatrice mésestiment les mobiles qui sous-tendent le dessein funeste du Rebelle. Elles estiment qu'il travaille à la recherche de « cette immortalité / que donne un beau trépas ».²²¹ Au surplus, l'amante pousse son envie de s'opposer à la mort volontaire du Rebelle jusqu'à invoquer « un hurlement de veuve, un gémissement d'orphelin » (*L.C.T.* p. 61) qui devraient influencer sur le projet macabre de ce partisan des forces de la mort. A la peinture lugubre d'un futur incertain entrecoupé de désespoir et de larmes, Le Rebelle oppose celle d'une aube enchanteresse. En outre, soucieuse de fléchir la rigueur du Rebelle pour l'obliger à vivre et à s'occuper de son enfant, L'Amante met l'accent sur l'inexistence d'un legs dans lequel puisera l'orphelin. Désireux de faire à son peuple opprimé l'oblation de sa personne, Le Rebelle rétorque que sa mort est aussi nécessaire que féconde :

*Dis-lui,
Comment dirais-je ?
Femme
Je ne sais quel gré ce peuple me saura
mais je sais qu'il lui fallait autre chose qu'un commencement
Quelque chose comme une naissance
Que de mon sang oui, que de mon sang
Je fonde ce peuple
Et toi... (L.C.T. pp. 61-62).*

Par le truchement de la réplique du Rebelle, Césaire, à l'instar de Soyinka, instruit le procès de l'amour tyrannique qui s'oppose à l'accomplissement d'actes héroïques. Pour l'un comme pour l'autre, la peinture de la passion amoureuse est préjudiciable à la tragédie. Il

²¹⁹ Fernando Lambert. *Lire... Ethiopiennes de Senghor*. Paris : Présence Africaine, 1997, p. 98.

²²⁰ . Maryse Condé et Michael Dash. "Aimé Césaire. L'homme de théâtre". *Littératures francophones Afrique-Caraïbes Océan Indien dix-neuf classiques*. Paris : Club des lecteurs d'expression française, 1994, p. 289.

²²¹ Pierre Corneille. *Polyeucte*. Paris : Librairie Générale Française, 1988, p. 46.

n'en va pas autrement pour les héros tragiques de l'un et de l'autre qui ambitionnent de sacrifier tous les honneurs terrestres sur l'autel de la patrie. Pour ces héros épris de justice sociale, il ne semble guère qu'il y ait une place pour la tendresse dans un monde violent et soumis à la barbarie de la machine coloniale. Renonçant à l'amour dévorateur et funeste, le héros de Césaire, à l'exemple de celui de Soyinka, rend l'esprit dans l'intention de libérer son peuple pour que ce dernier accède à la terre promise. Bien loin d'être vaine et inféconde, cette mort rédemptrice aide à fonder le peuple. Dans cette optique, « le héros meurt, doit mourir pour arracher son peuple à la déchéance. Sa mort est la condition même de la re-naissance de ce dernier »²²². On comprend que ce martyr de la liberté collective puisse magnifier cette mort salvatrice en tant qu'elle « est à la source de la vie ».²²³ Obsédé par les voluptés de la mort et conscient du fait que la violence du sacrifice²²⁴ peut contribuer au fondement de la société, Le Rebelle opte pour les forces de la mort en vue d'édifier une cité aussi juste qu'heureuse. En outre, toutes proportions gardées, la mort sacrificielle du Rebelle fait songer à celle du personnage éponyme de Dadié : Dona Béatrice. Comme le souligne Nicole Vincileoni, celle-ci meurt pour que vive à jamais son peuple :

*Par sa mort, Béatrice assume la résurrection du peuple Congo et de toute l'Afrique, dans une ouverture à l'avenir et au monde. Sa mort est plus encore épique que tragique. Alors que se consomme l'atroce supplice de la jeune fille que raillent ses bourreaux, une violente confiance en soi redresse le peuple face à l'Histoire et traduit cette joie et cette certitude qui s'empare alors aussi du public, certain qu'à cette minute a commencé enfin de naître un monde humain.*²²⁵

Comme le héros de Césaire, celui de Dadié voue sa vie à l'intérêt collectif pour que sa « terre cesse d'être appendice, mine, caverne, réservoir, grenier, pour les autres, enfer pour »²²⁶ sa race. La régénération de celle-ci est fonction de l'immolation du héros. On s'explique la facilité avec laquelle il accepte sa condition mortelle, d'autant plus que la « vie est la mort. »²²⁷ Alors que l'Europe déchristianisée s'évertue à distinguer l'une de l'autre,

²²². Raphaël Confiat. *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*. Paris : Stock, 1993, p. 147.

²²³. Danièle Brison. « Sérénissime assassinat. La mort de C. suivi de *Le puritain passionné* de Gabrielle Wittkop ». *Magazine littéraire*, n° 394, janvier 2001, p. 60.

²²⁴. Voir René Girard. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1982.

²²⁵. Nicole Vincileoni. *Comprendre l'œuvre de Bernard B. Dadié*. Paris : Saint-Paul, 1986, p. 204.

²²⁶. Bernard B. Dadié. *Béatrice du Congo*. Paris : Présence Africaine, 1970, p. 146.

²²⁷. Robert Jaulin. *La mort Sara*. Paris : U.G.E., 1971, p. 206.

l'Afrique tant traditionnelle que moderne les relie et les confond. Il arrive que l'existence d'une communauté de vivants soit intimement liée à la disparition du meilleur de ses fils. Ce dont témoigne la réplique d'Elesin qui souligne les conséquences désastreuses de l'intervention malavisée du Blanc. En emprisonnant Elesin, celui-ci a détruit maintes destinées :

*Et pas seulement ma vie, mais les vies de beaucoup d'autres.
L'accomplissement du travail de la nuit n'est pas encore
achevé. Ni cette année, ni la suivante ne le verront. Si je te
voulais du bien, je prierais pour que tu ne restes pas assez
longtemps sur notre terre pour voir le désastre que tu as
déclenché sur nous (M.E.R. p. 102).*

La négativité de la philosophie occidentale de la mort semble suggérée par l'abondance d'adverbes de négation. Pour les adeptes de cette conception, les forces de la vie doivent l'emporter sur celles de la mort. Toute coutume, fût-elle d'essence divine, est considérée comme sauvage dans l'exacte mesure où elle nécessite des sacrifices humains. En revanche, pour le groupe yorouba, seul le suicide rituel d'Elesin pourrait conjurer les malheurs, éloigner les calamités naturelles et consolider les liens, souvent distendus, entre l'ici-bas dépendant et l'au-delà protecteur. D'où il suit que « ce serait une malédiction pour »²²⁸ le peuple yorouba de ne pas voir leur représentant rendre l'âme afin de transmettre sa volonté aux ancêtres bienveillants. Sous ce rapport, il est remarquable qu'Iyaloja ait mis en lumière « la mort spirituelle »²²⁹ qui naît du désir du Blanc de subvertir les croyances traditionnelles. On comprend que la tirade de cette gardienne de la mémoire collective yorouba s'ouvre sur une apostrophe injurieuse qui témoigne de son courroux à l'endroit des ennemis de sa race:

*Enfant, je ne suis pas venue ici pour t'aider à comprendre
(Désigne Elesin). Voici l'homme dont l'entendement amoindri
nous a placés sous ta coupe. Mais demande-lui, si tu le désires.
Il connaît la signification du passage du roi. Il n'est pas né
d'hier. Il connaît le péril que notre race encourt lorsque notre
père mort, qui part comme intermédiaire, attend et attend encore
et comprend qu'il est trahi. Il sait quand le passage étroit s'est
ouvert et il sait qu'il n' y restera pas pour les retardataires qui*

²²⁸. Epictète. *Entretiens*. Paris : Pléiade, 1962, p. 894.

²²⁹. Louis-Vincent Thomas. *Mort et pouvoir*. Paris : Payot, 1979, p. 20.

traînent leurs pieds dans la fiente et les vomissures, dont les lèvres exhalent la puanteur des restes du repas des hommes inférieurs. Il sait qu'il a condamné notre roi à errer dans le vide du mal avec des êtres qui sont les ennemis de sa vie (M.E.R. p. 116).

La tonalité générale qui se dégage de cette tirade d'Iyaloja semble imprécatoire. En effet, en empêchant que le porte-parole du groupe yorouba, auprès des ancêtres bienfaiteurs, ne glisse « doucement dans la mort, pour aller réclamer la part de vie éternelle à laquelle »²³⁰ il a droit, le Blanc provoque la fureur de l'ambassadrice de la cause yorouba. L'interpellation par laquelle sa réplique débute permet d'identifier le responsable de la situation chaotique dans laquelle se trouve le peuple yorouba. Le recours aux « didascalies internes »²³¹ donne à Iyaloja de désigner Elesin et de le considérer comme le traître à sa patrie. Il est d'autant plus impardonnable qu'à travers lui se joue le sort du groupe yorouba. De là le style de l'invective dont use Iyaloja dans l'intention de fustiger la félonie d'Elesin qui risque de déboucher sur un cataclysme d'où le peuple yorouba ne sortira pas indemne. Il s'ensuit que le tragique naît du tiraillement entre la pulsion sexuelle et le sentiment du devoir. Le triomphe de l'amour transmute Elesin en « une conscience déchirée »²³² qui n'inspire plus la compassion.

A l'inverse du héros de Soyinka qui tarde à rendre l'esprit pour sauver son peuple, celui de Césaire s'empresse de trépasser dans l'intention d'affranchir sa race de la servitude blanche. Or, la mort sacrificielle du Rebelle est étroitement liée au meurtre du maître. On conçoit, dès lors, que Le Rebelle veuille souscrire à la révolte sanglante contre l'oppression du Blanc :

*Ce cri de / "Mort aux Blancs", si on ne le crie pas
C'est vrai on accepte la puante stérilité d'une glèbe usée, mais
ha !
Si on ne crie pas : "Mort à ce cri de "Mort aux Blancs", c'est
d'une autre pauvreté qu'il s'agit
pour moi,
je ne l'accepte ce cri que comme la chimie de l'engrais
qui ne vaut que s'il meurt*

²³⁰. Jean-Paul Sartre. *Œuvres romanesques*. Paris : Gallimard, 1981, p.99.

²³¹. André Helbo (sous le direction de). *Théâtre Modes d'approche*. Bruxelles : Labor, 1987, p. 174.

²³². Jean- Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Découverte, 1989, p. 14.

*à faire renaître une terre sans pestilence, riche, délectable,
fleurant non l'engrais mais l'herbe toujours nouvelle (L.C.T. p.
56).*

Seul l'emploi d'une syntaxe expressive est à même d'exprimer les violentes pressions auxquelles est en proie le peuple révolté qui entend se libérer du joug colonial. Les appels à l'assassinat du maître se traduisent par des « *mots-phrases* »²³³ qui invitent à ne plus vivre sous la férule du tyran. Ce cri de « Mort aux Blancs » auquel la masse exploitée adhérente doit ébranler les assises du monde colonial. Dès lors, le champion militant de la décolonisation violente auquel s'identifie Le Rebelle de Césaire ne saurait rester sourd à ce cri de ralliement de tous les colonisés. Non seulement il se fera l'écho de ces bruits vengeurs, mais encore il s'efforcera d'assassiner le tyran pour mettre un terme aux souffrances de son peuple. Le Rebelle n'entend aucunement s'enorgueillir de ce tyrannicide : son geste héroïque n'est pas motivé par le désir de voir son nom inscrit sur le martyrologe de la cause noire. Plus que les héros de Soyinka, ceux de Césaire n'usent pas d'atermoiements pour échapper à leur condition mortelle. Dans cette optique, Bernadette Cailler met en lumière leur acceptation héroïque de la mort :

*Il est clair que les héros de Césaire "sanglants et aveuglés" acceptent la mort comme des Christ offerts en holocauste à leurs peuples [...] à aucun moment, la mort du peuple, l'échec du peuple, n'est faite avec la chute du héros ; il faut au contraire, que le héros meure pour que le peuple ressuscite, et que le héros lui-même revive d'une vraie vie dans la terre nouvelle, sa terre. Enfin, il faut ajouter que passer outre la phase tragique ne pourrait qu'être un mensonge historique, erreur impossible à commettre dans le contexte politico-culturel où écrit Césaire, et que de ce mensonge découlerait nécessairement une carence poétique. L'efficacité du drame, chez Césaire, sera tragique, ou ne sera pas.*²³⁴

A l'inverse de Soyinka qui privilégie la fonction critique en se fondant sur son style satirique, Césaire, lui, opte pour des situations tragiques qui excluent le romanesque. D'entrée en jeu, les héros de Césaire, plus que ceux de Soyinka, savent qu'il est une fatalité

²³³. Pierre Guiraud. *La syntaxe du français*. Paris : Presses Universitaires de France, 1974, p. 95.

²³⁴. Bernadette Cailler. *Proposition poétique. Une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*. Paris : Nouvelles du Sud, 1994, p. 147.

supérieure qui les condamne à abrégier leurs vies au profit de leur peuple. Le tragique provient du caractère inévitable du trépas auquel ils doivent succomber s'ils veulent bien mériter de leur patrie. En outre, il exprime la victoire du destin sur la liberté individuelle. On comprend que les tragédies d'Aimé Césaire fassent songer aux œuvres dramatiques antiques. Au vrai, pour Henri Gouhier, « la tragédie grecque et la tragédie classique montrent surtout l'impuissance de l'homme devant ce qui est écrit dans le ciel ». ²³⁵ Mais en se soumettant volontairement aux forces implacables du destin aveugle, le héros de Césaire apparaît comme supérieur à ce dernier. L'acceptation de la mort libératrice équivaut à la négation des affres du trépas. Qui plus est, l'adhésion à des valeurs jugées essentielles transforme les représentations hideuses liées à l'évocation du trépas. Dès lors, la facilité avec laquelle les héros de Césaire et de Soyinka s'offrent en holocauste pour la libération de leur race ne doit guère étonner le public aussi bien africain qu'antillais. Sous ce rapport, Edgar Morin souligne les liens qui existent entre les valeurs et les risques de mort :

Par ailleurs, la mort se risque pour les "valeurs". Pas seulement les valeurs civiques établies, qui commandent l'héroïsme officiel, mais aussi pour des valeurs nouvelles, révolutionnaires, qu'il faut instaurer dans la cité. Pour des valeurs bafouées, ignorées, inconnues [...]. L'homme risque la mort enfin pour sa propre valeur d'homme, son honneur et sa "dignité". On risque la mort pour ne pas renier ses idées, et pour ne pas se renier soi-même, ce qui souvent est la même chose. Ces "valeurs" que fonde l'individu et qui le fondent, sont reconnues comme supérieures à la vie : elles dominent le temps et le monde, elles sont immortelles. ²³⁶

Ces lignes du sociologue français s'appliquent parfaitement tant au théâtre d'Aimé Césaire qu'à celui de Wole Soyinka. De fait, les personnages de l'un et de l'autre invoquent la Faucheuse pour se conformer aux règles édictées par leur société. Les héros de Césaire et de Soyinka n'ignorent pas que « pour réaliser approximativement certaines valeurs, il faut faire des concessions » ²³⁷ aux dépens de sa propre vie. Si fort que soit leur attachement à celle-ci, c'est au tribunal de la raison qu'ils se soumettent : ils ne se laissent guère porter par les événements ; ils les dominent et les examinent à la lumière des recommandations de

²³⁵. Henri Gouhier. *Op. cit.*, p. 35.

²³⁶. Edgar Morin. *Op. cit.*, p. 85.

²³⁷. Lucien Goldmann. *Le théâtre tragique*. Paris : CNRS, 1960, p. 95.

leurs sociétés. De plus, ces personnages héroïques, qui n'appartiennent pas à une humanité moyenne, placent les devoirs bien au-dessus des gloires terrestres et des passions dévastatrices. Rien n'est plus émouvant pour le spectateur que de voir ces héros altiers renoncer aux tentations pour être en règle avec leur conscience. Pour eux comme pour Elesin, l'honneur participe des valeurs suprêmes : sa perte doit entraîner la mort :

La vie a une fin. Une vie qui transcendera la renommée et l'amitié réclame un autre nom. Quel ancien dirige sa langue vers son assiette et la lèche jusqu'à la dernière miette ? Il rencontrera le silence lorsqu'il appellera les enfants pour faire la moindre course. La vie est honneur. Elle s'achève lorsque l'honneur disparaît (M.E.R. p. 22).

Le recours à une syntaxe simple qui use de la juxtaposition permet de mettre en exergue les maximes du groupe yorouba. Le ton sentencieux qui parcourt la réplique d'Elesin indique que la gravité de la situation appelle une stricte observance de ces règles de conduite. Du reste, l'honneur consiste à respecter le cadre élaboré par le groupe social auquel on appartient. Il arrive que la vie tant individuelle que collective soit suspendue à l'accomplissement de ses devoirs envers la société. Dès lors, le fait que la transgression des lois du groupe soit sanctionnée par des crimes d'honneur²³⁸ ne doit guère surprendre. On s'explique que le héros de Césaire, à l'instar de celui de Soyinka, préfère se donner la mort plutôt que de voir son honneur bafoué :

Mieux vaut la mort que l'humiliation et l'injustice... D'ailleurs, de toute manière, le dernier mot m'appartiendra... A moins qu'il n'appartienne au néant. Le jour où j'aurai le sentiment que tout est perdu, laisse-moi voler quelques barils de ta poudre infernale, et cette île, mon bien, mon œuvre, du haut de l'empyrée où tu aimes planer, tu la verras sauter dans les airs avec, je l'espère, Prospero et moi dans les débris. J'espère que tu goûteras le feu d'artifice : ce sera signé Caliban (U.T. p. 38).

Le ton belliqueux qui parcourt la réplique enflammée de Caliban relève de la normalité : « le héros se révolte et nie l'ordre qui l'opprime ».²³⁹ Ce personnage héroïque qui

²³⁸. Sur les crimes d'honneur, voir René Guyonnet. "Au nom de l'honneur". *Jeune Afrique l'Intelligent*, n° 2197 du 16 au 22 février 2003, p. 107 ; Norma Khouri. *L'honneur de Dalia*. Paris : Lattès, 2002.

²³⁹. Albert Camus. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, 1963, p. 1706.

ne vit que pour la sauvegarde de l'autonomie de son peuple ne saurait souffrir sa mise sous tutelle coloniale. Son désir de mettre un terme à la présence funeste du colonisateur sous-entend « sa haine de la mort ».²⁴⁰ C'est dire que le patriotisme peut conduire au mépris du trépas. L'amour de la patrie transcende l'horreur qui est liée à l'évocation de la Faucheuse. Mais il serait irrecevable de penser que seul le chauvinisme est susceptible de déboucher sur l'acception stoïque de la mort. En réalité, le sentiment d'honneur semble inséparable de l'invocation à la Camarde. Il n'est pas jusqu'aux moyens radicaux auxquels il n'ait recours pour se réaliser. Du reste, les exigences de la « bienséance interne »²⁴¹ amènent Caliban à agir de sorte qu'il ne trahisse pas la philosophie de son modèle. En s'identifiant à Malcolm X, Caliban fera sienne la conception de ce dernier au regard des problèmes racistes auxquels son peuple est confronté. Il suit de là qu'il n'est point étonnant que ces deux champions de la libération de la race noire repoussent le pacifisme pour restaurer la dignité de leur peuple. Toujours est-il que Malcolm X souligne l'importance que revêt le recours à la violence au regard de la domination blanche. Il opte pour la force dans la mesure où « la non-violence ne nous conduit qu'à ajourner indéfiniment la solution du problème noir sous prétexte d'éviter la violence ».²⁴² Pour sanglante qu'elle soit, seule l'action²⁴³ volontaire est susceptible d'engendrer la liberté du groupe.

Tant les héros de Soyinka que ceux de Césaire préfèrent rendre l'âme plutôt que de perdre la considération de leur peuple. Du reste, il n'est pas rare de voir certains, galvanisés par leur patriotisme, déprécier la vie. Pour eux comme pour le héros de Jean-Baptiste Tati Loutard, « la mort héroïque vous sauve du déclin et vous accorde un destin pour toujours glorieux ».²⁴⁴ C'est dire que Touazock, à l'instar des personnages de Soyinka et de Césaire, entend repousser la mort infamante. Celle-ci s'affirme comme la résultante d'actes qui entraînent la déconsidération, le déshonneur et la culpabilité. On conçoit que les héros de Soyinka et de Césaire travaillent à échapper à la flétrissure. Soucieux de répondre aux exigences de la « morale collective »²⁴⁵, le personnage de Césaire, à l'instar de celui de

²⁴⁰. Albert Camus. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942, p. 9.

²⁴¹. Eric Duchâtel. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*. Paris : Armand Colin, 1998, p.32.

²⁴². Malcolm X et Alex Haley. *L'autobiographie de Malcolm X*. Traduit de l'américain par Anne Guérin. Introduction de Daniel Guérin. Paris : Grasset, 1993, p. 293.

²⁴³. Maurice Blondel. *L'Action*. Paris : P.U.F., 1937, pp. 161-162.

²⁴⁴. Jean-Baptiste Tati Loutard. *Le Récit de la mort*. Paris : Présence Africaine, 1987, p. 51.

²⁴⁵. Emile Durkheim. *Sociologie et Philosophie*. Paris : P.U.F., 1951, pp. 56-57.

Soyinka, n'hésite guère à sacrifier sa vie sur l'autel de la « morale close ».²⁴⁶ Aussi bien, il invoque les puissances létales pour accéder à sa propre réalisation et s'abandonne aux charmes de la Faucheuse : « A moi, O mort, milicien aux mains froides » (*L.C.T.* p. 101). Cette invocation au sommeil éternel n'est rien de moins que « le désir de compenser la faute par des actes absolus, par des réparations absolues ».²⁴⁷ Le recouvrement de l'intégrité de son être passe par des gestes désespérés.

Par ailleurs, pour Lalande, « on agit mal quand on sacrifie l'intérêt général à son intérêt individuel ».²⁴⁸ L'existant, cet animal social, doit subordonner sa morale personnelle à celle du groupe auquel il appartient. Du reste, il est impératif d'obéir aux coutumes de son pays quand bien même elles présenteraient physiquement des dangers. En outre, la société, par le truchement de l'approbation et de la réprobation²⁴⁹, ne permet guère le développement d'un comportement contraire aux mœurs. « Cet ordre, auquel nous sommes accusés, d'avoir désobéi »²⁵⁰ peut déboucher sur l'ignominie. Or, « l'affront non réparé entraîne le déshonneur de celui qui n'y répond pas, mais aussi de sa famille, de son lignage ».²⁵¹ Logiquement, Olunde n'aura de cesse qu'il n'ait vengé l'honneur de son père. A la trahison de ce dernier qui entache la dignité familiale, le fils doit opposer un acte héroïque qui lavera l'affront. « L'honnête homme »²⁵² auquel il s'identifie exalte les vertus des siens, défend la patrie et se donne la mort pour sauvegarder l'honneur domestique. Il est significatif qu'Iyaloja ne se soit pas trompée sur le sens du suicide altruiste d'Olunde lorsqu'elle note :

Ci-gît l'honneur de ta maison et de ta race. Parce qu'il ne supportait pas de voir l'honneur s'envoler, il l'a arrêté avec sa vie. Le fils s'est révélé être le père, Elesin, et il ne reste plus pour ta bouche que la bouillie des nourrissons (M.E.R. p. 121).

La mort héroïque d'Olunde transforme *La mort et l'écuyer du roi* en une pièce vengeresse. La tonalité accusatrice qui rythme la réplique d'Iyaloja traduit la réprobation du

²⁴⁶. Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : P.U.F., 1932, p. 290.

²⁴⁷. Jean Nabert. *Eléments pour une éthique*. Paris : P.U.F., 1943, p. 12.

²⁴⁸. André Lalande. *La raison et les normes*. Paris : Hachette, 1948, p. 124.

²⁴⁹. René Le Senne. *Traité de morale générale*. Paris : P.U.F., 1942, p. 316.

²⁵⁰. Léon Brunschvicg. *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*. Paris : P.U.F., 1927, p. 716.

²⁵¹. Marie-France Murawa-Wulfing. « Honneur ». *Encyclopaedia Universalis*, 1994, p. 654.

²⁵². Frédéric Rauh. *L'expérience morale*. Paris : P.U.F., 1951, p.6.

peuple yorouba. L'indignation d'Iyaloja n'a d'égal que la forfaiture d'Elesin. D'où il suit que seule la mort volontaire²⁵³ de son fils est censée réparer sa faute. Sourd aux exigences de la morale eudémoniste²⁵⁴, Olunde sait allier sa propre gloire et la survie du groupe yorouba : le sort de celui-ci impose de renoncer aux joies terrestres. En se sacrifiant à une cause supérieure, Olunde se moque de l'horreur du trépas et fait montre d'un héroïsme incompréhensible pour le public occidental. Il reste que, de tous les personnages de Soyinka, il s'affirme comme le seul qui rappelle les héros cornéliens. Ployant sous le faix de « la tyrannie de l'honneur », il est « celui qui, dans les heures difficiles, sent s'éveiller en lui une âme de lutteur ».²⁵⁵ Ce sauveur de la race yorouba est si étroitement assujéti à son devoir qu'il l'accomplira avec vélocité. Il n'empêche que sa réalisation se fera au prix de sa vie. Comme le souligne André Bonnard un pareil achèvement semble « difficile à l'extrême, le plus souvent mortel au héros qui le réalise. Mortel de cette mort en nous génératrice d'une haute flamme de vie ».²⁵⁶

Ce martyr de la cause yorouba, qui rappelle Le Rebelle de Soyinka, ne vit que pour la survie de la collectivité. L'un et l'autre ne sont pas loin de penser que la mort sacrificielle peut aider à la renaissance de leur peuple. Du reste, pour leurs créateurs comme pour Célestin Bouglé, l'avènement d'un monde meilleur est subordonné à l'observance de la morale collective. Selon eux, « si les valeurs se dressent en face de nous comme des réalités indépendantes de nos impressions momentanées et de nos désirs changeants, la principale raison est sans doute que, d'une façon ou d'une autre, elles tendent à s'imposer à nous ».²⁵⁷ Qui plus est, toute inobservation des règles de la société entraîne des « sanctions morales »²⁵⁸ qui peuvent être funestes. On s'explique que le malheur naisse de son refus momentané d'obéir aux lois implacables de la cité yorouba. Alors que celle-ci, en vue de fins sociales, lui intime l'ordre de se donner la mort, Elesin, à l'inverse de son fils, s'obstine à vivre. Son désir irraisonné de survivre à son roi est vécu par le groupe yorouba comme la pire des trahisons dans l'exacte mesure où il condamne l'esprit du souverain défunt à errer

²⁵³. Jacques Leclair. "The Universality of Wole Soyinka's *Death and the King's horseman*". *Nouvelles du Sud*, n°2 novembre-décembre-janvier, 1986, p. 5.

²⁵⁴. Sur cette question, voir Victor Brochard. *Etudes de Philosophie ancienne et moderne*. Paris : J. Vrin, 1954.

²⁵⁵. Gustave Reynier. *Le CID de Corneille étude et analyse*. Paris : Mellottée, 1948, p. 274.

²⁵⁶. André Bonnard. *La Tragédie de l'homme*. Neuchâtel : La Baconnière, 1950, p. 48.

²⁵⁷. Célestin Bouglé. *Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs*. Paris : Armand Colin, 1952, p.27.

²⁵⁸. Paul Fouconnet. *La responsabilité, étude de sociologie*. Paris : P.U.F., 1920, p. 12.

éternellement. Sa félonie conduit sa race à la déroute. Désireux de réhabiliter son père et de le sauver de l'affront, Olunde « se prépare à la mort en se détachant des objectifs et attachements matériels ».²⁵⁹ Cette mort prématurée du fils pour suppléer celle du père est considérée par le groupe yorouba comme une anomalie. Dès lors, il n'est pas étonnant que la disparition occasionne celle de l'autre, d'autant que le « suicide est éminemment contagieux ».²⁶⁰ Ce dont témoigne cette didascalie interne :

Elesin est resté debout, immobile comme un rocher, les doigts raidis sur les barreaux, les yeux fixés sur le corps de son fils. L'immobilité les saisit tous et chacun est paralysé, y compris Pilkings qui s'est retourné pour voir. Soudain Elesin se passe un bras autour du cou et avec la boucle de la chaîne, s'étrangle, la tire rapidement mais de manière irrévocable. Les gardes se précipitent pour l'arrêter mais quand ils interviennent, ils ne peuvent plus que le mettre à terre. Pilkings s'est précipité vers la porte au même moment et se bat avec la serrure. Il se précipite à l'intérieur, s'embrouille dans les menottes et les détache, place le corps en position assise en essayant de le ranimer. Les femmes continuent leur chant, indifférentes à l'événement (M.E.R. p. 122).

Cette catastrophe finale qui correspond à la mort tardive d'Elesin plonge le public yorouba, au contraire de celui de l'Occident déchristianisé, dans une indifférence absolue. Son suicide est d'autant plus déprécié qu'il se signale par son caractère désormais inopportun. Bien loin d'être considérée comme « la négation de soi par excellence »²⁶¹, la mort volontaire d'Elesin permet son accomplissement authentique et sa réhabilitation aux yeux du peuple yorouba. Chez Soyinka, à l'inverse de chez Césaire, ce retournement engendre le tragique en ce sens que « le ressort de la tragédie spectacle est le même que celui de toute métaphysique providentielle : c'est le revirement ».²⁶² La retrouvaille de sa dignité perdue est fonction de la métamorphose du héros de Soyinka. Le recours au suicide l'y aide : « tragique voulu, cherché, construit, résultant d'un retour du personnage sur lui-même ».²⁶³ Dans cette optique, le héros de Soyinka, contrairement à celui de Césaire, trépane pour se rattraper : sa dignité est liée à sa soumission à la fatalité.

²⁵⁹. Anthony Storr. *Solitude*. Traduit de l'anglais par Béatrice Vierne. Paris : Robert Laffont, 1991, p. 243.

²⁶⁰. Emile Durkheim. *Le suicide*. Paris : P.U.F., 1930, p. 73.

²⁶¹. Léon Meynard. *Le suicide, étude morale et métaphysique*. Paris : P.U.F., 1954, p. 78.

²⁶². Roland Barthes. *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1979, pp. 45-46.

²⁶³. Jacques Schérer. *Racine et/ou la cérémonie*. Paris : P.U.F., 1982, p. 37.

Les personnages de Soyinka comme ceux de Césaire, savent que « si l'on ne peut choisir sa vie, l'on peut alors choisir sa mort ».²⁶⁴ Il arrive que l'horreur insurmontable du trépas soit préférable à une situation tragique où le moi est profondément humilié. A cette dévalorisation du héros qui conduit au suicide, vient s'ajouter l'extrême déchéance physique dans laquelle se trouve le protagoniste de Césaire. Il en va ainsi du Roi Christophe qui entend se réfugier dans le suicide pour échapper à sa paralysie. Au personnage du médecin qui prétend avoir «réussi à empêcher l'issue fatale» (T.R.C. p. 129), Christophe rétorque avec véhémence :

L'issue fatale... L'issue fatale... Etrange abus de mots... Est-il rien de plus fatal qu'un homme trahi par la nature imbécile, et qui vit ? Une vie qui se sert ? Steward, je ne suis pas assez sot pour croire ce que me racontent mes courtisans. Je ne suis roi ni par la grâce de Dieu, ni par la volonté et la grâce du peuple, mais par la volonté et la grâce de mes poings. Oh ! Comme j'aimerais mieux la bonne tape du boucher ! Le merlin de la Mort. La bête abîmée dans son néant net. Et vous, et vous, vous laissez se perpétrer cette fraude ! Cet attentat du Destin ! Ces voies de fait de la nature. Assassins ! Assassins ! Complices d'assassins ! Voilà que vous laissez assassiner le futur (T.R.C. p. 129).

Cette tirade du Roi Christophe se nourrit abondamment des figures de passion dans l'intention de susciter la compassion chez le public. Il n'en demeure pas moins vrai que sa réplique débute par la suspension qui traduit le trouble dans lequel se trouve l'esprit d'un roi condamné à passer ses jours sur une chaise roulante. Or, si l'on en croit Cheikh Anta Diop, « le roi doit être, parmi tous les êtres vivants, celui qui dispose de la plus grande quantité de force vitale. C'est dans cette condition seulement que le pays ne connaîtra pas de calamités ».²⁶⁵ Il suit de là que l'affaiblissement du roi doit déboucher sur sa mise à mort rituelle. On comprend que le Roi Christophe use de formules imprécatoires et de violentes apostrophes pour réclamer la mort libératrice à laquelle il aspire. En outre, il fustige une médecine qui travaille pour que « les forces de la vie l'emportent sur celles de la mort ».²⁶⁶ A cette démission des médecins s'ajoute celle du Créateur. On s'explique que le héros de

²⁶⁴ . Danièle Stewart. *Le roman africain anglophone depuis 1965 d'Achebe à Soyinka*. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 163.

²⁶⁵ . Cheikh Anta Diop. *L'Unité culturelle de l'Afrique noire. Domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'antiquité classique*. Paris : Présence Africaine, 1959, p. 142.

²⁶⁶ . Roger Toumson. "Situation de moi, laminaire". Ngala et Steins. *Césaire 70*. Paris : Silex, 1984, pp. 302-303.

Césaire, à la différence de celui de Soyinka, dirige sa révolte métaphysique contre un Ciel aussi absent que cruel à l'endroit de sa création. Toutefois, le blasphème du personnage fait songer à l'anticléricisme de l'auteur. L'athéisme de Césaire déteint sur les propos vexatoires de son héros envers Dieu. En revanche, la religiosité de Soyinka se lit sur l'acceptation christique de la mort au sein de ses créatures dramatiques.

Au total, chez Césaire comme chez Soyinka, le thème de la mort à la fois nécessaire et acceptée a été abondamment développé par ces deux dramaturges de la mort libératrice. Il n'empêche que les raisons qui sous-tendent la volonté des héros de Césaire et de Soyinka de se défaire de l'existence semblent différentes. Les coutumes du peuple yorouba condamnent le héros de Soyinka, à l'inverse de celui de Césaire, à rendre l'esprit pour accompagner le roi défunt dans un au-delà idyllique. Le suicide altruiste d'Elesin rappelle « la mort d'un homme-dieu [qui] assure la création du monde ou le salut des hommes ».²⁶⁷ Autant les personnages de Soyinka trépassent dans l'intention de perpétuer des traditions auxquelles ils sont attachés, autant ceux de Césaire s'offrent en holocauste pour libérer leur peuple martyrisé par l'esclavage et la colonisation. Les protagonistes du premier meurent pour le renouvellement de la nature, le retour de la pluie vivifiante et la fécondité de la femme yorouba. Prisonniers libres, les héros du poète martiniquais s'affirment comme les champions de la libération de leur race insultée. L'empressement avec lequel les personnages de Césaire, à l'inverse de ceux de Soyinka, acceptent de se donner la mort pour fonder leur peuple fait de la Faucheuse « l'objet d'une ardeur aveugle ».²⁶⁸ Toutefois, tant les héros de Soyinka que ceux de Césaire savent que leur dignité réside dans leur soumission aveugle aux forces bienfaitrices de la mort salvatrice. S'inspirant de la « philosophie fataliste »²⁶⁹ qui caractérise l'Africain, les personnages de Soyinka et de Césaire meurent pour mieux renaître à la vie terrestre. Leur disparition attristante commande une résurrection souriante.

²⁶⁷. Luc de Heusch. *Le sacrifice dans les religions africaines*. Paris: Gallimard, 1986, p. 155.

²⁶⁸. Marguerite Yourcenar. *Mémoires d'Hadrien*. Paris : Gallimard, 1974, p. 298.

²⁶⁹. Alioune Oumy Diop. *Le théâtre traditionnel au Sénégal*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990, p. 10.

CHAPITRE 3
LA MORT – RENAISSANCE

Autant l'Europe déchristianisée continue de voir dans la mort une négation totale de la personne, autant l'Afrique et les Antilles répugnent à considérer la fin dernière de l'homme comme une destruction intégrale de l'existant. Il n'en va pas autrement pour les productions dramatiques qui appartiennent aux aires géographiques susmentionnées. Au fond, pour Camus, la mort blanche ne s'ouvre guère sur une autre vie dans l'exacte mesure où elle s'apparente à « une porte formée ». ²⁷⁰ En revanche, les dramaturges négro-africains sont loin de penser que « son ombre n'abrite aucun dieu ». ²⁷¹ S'opposant au pessimisme de la philosophie occidentale de l'existence, ils s'accordent pour affirmer que la continuité entre le monde invisible et l'univers visible est l'une des marques de la mort africaine. Pour eux, toute mort est une naissance à l'éternité. On conçoit que leur conception soit celle « de la mort-renaissance, pour qui le mort humain, immédiatement ou plus tard, renaît en un vivant nouveau, enfant ou animal ». ²⁷² Cette idéologie funèbre qui se recommande par son optimisme traverse tant le théâtre de Sony que celui de Soyinka et de Césaire. A l'instar de Sony Labou Tansi aux yeux de qui la mort « n'a jamais été une fin » ²⁷³, Césaire et Soyinka mettent l'accent sur la dédramatisation du trépas. « Participant d'une vision du monde réfutant la séparation entre la vie et la mort et axée sur l'idée que la société humaine n'est qu'une partie du cosmos » ²⁷⁴, l'un et l'autre enfantent des productions dramatiques qui excluent une conception tragique du devenir. Pour Soyinka comme pour Césaire, les représentations létales ne doivent nullement susciter l'épouvante chez le spectateur en ce sens que la mort africaine se définit comme une transition heureuse entre la vie terrestre et l'existence céleste. Dès lors, il n'est pas surprenant de voir « des morts qui circulent dans les veines de la terre / et viennent se briser parfois la / tête contre les murs de nos oreilles ». ²⁷⁵ D'où il suit que la mort africaine ne saurait connoter un anéantissement terrifiant de la personne qui trépassé ; bien au contraire, son caractère transitionnel et renaissant la rend souriante.

²⁷⁰. Emmanuel Roblès. « La marque du soleil et de la misère ». Collectif. *CAMUS*. Paris : Hachette, 1964, p. 81.

²⁷¹. Albert Camus. *L'exil et le royaume*. Paris : Gallimard, 1957, p.51.

²⁷². Edgar Morin. *Op. cit.*, p. 123.

²⁷³. Jean Michel Devésa. *Sony Labou Tansi, Ecrivain de la honte et des rives magiques du Congo*. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 249.

²⁷⁴. Elongui Luigi. « Vodoun l'autel, le trône et la mémoire ». *Balafon*, n°135, août-septembre 1997, p. 30.

²⁷⁵. Aimé Césaire. *La poésie*. Paris : Seuil, 1994, p.207.

1.3.1. La mort transitionnelle

Omniprésente et obsessionnelle chez Soyinka, la thématique de la mort transitionnelle gouverne le théâtre d'Aimé Césaire. Il eût été surprenant de noter son absence au sein de ces productions dramatiques profondément ancrées dans la tradition négro-africaine. Dans l'imaginaire antillais comme dans celui de l'Africain, la mort fait songer à un passage étroit entre l'ici-bas et le village des morts. Sous ce rapport, il est remarquable que Pierre Merlin ait caractérisé la conception négro-africaine de l'existence lorsqu'il écrit :

Dans toute l'étendue de l'Afrique Noire, les hommes ont toujours affirmé la vie après la mort ». Tous ces peuples admettaient que la mort est simplement un passage dans l'au-delà. L'être profond de l'homme, son « esprit » se sépare de son enveloppe charnelle périssable et poursuit autrement une existence humaine au « village des ancêtres » s'il réussit à l'atteindre. Après sa mort, il est nourri par le viatique des sacrifices. Cette croyance dans la pérennité de « l'esprit » de chaque homme.²⁷⁶

Ces lignes, qui contrastent avec la conception occidentale d'une mort aussi angoissante que définitive, s'appliquent tant au théâtre de Soyinka qu'à celui de Césaire. De fait, chez l'un comme chez l'autre, la mort semble apparente. Bien loin de signifier une néantisation du trépassé, la mort devient une possibilité pour ce dernier de prolonger sa vie terrestre. Cette mort à laquelle on aspire est d'autant plus désirable qu'elle conduit à la demeure enviée des ancêtres bienheureux. Or, celle-ci s'affirme comme la réplique idyllique du village des vivants. De là l'empressement avec lequel les héros de Soyinka et de Césaire entendent s'endormir « du dernier sommeil » (*R.K.* p. 59) pour réduire le fossé qui sépare les deux mondes. Il reste que cette préoccupation est centrale aussi bien dans la pensée de Soyinka que dans celle du groupe yorouba. D'ailleurs, il le souligne lui-même à l'intention du metteur en scène de *La Route* et du spectateur :

La transition, ce territoire numineux de l'existence (ou non-existence) qui enveloppe et pénètre fondamentalement les mondes yorouba des ancêtres, des vivants et de ceux qui sont à naître, exprime bien cependant la vaste portée de l'intuition

²⁷⁶. Pierre Merlin. *Espoir pour l'Afrique Noire*. Paris : Présence Africaine, 1991, p. 8.

*yorouba puisqu'elle embrasse le cœur primordial,
insaisissable, du phénomène (L.R. p. 17.).*

Pour Soyinka, l'originalité de la métaphysique yorouba réside dans l'existence de cette transition qui réunit les trois mondes auxquels les Africains étaient jusqu'à présents familiers. Au monde des ancêtres, des vivants et des candidats à l'existence, la métaphysique yorouba ajoute « une quatrième dimension »²⁷⁷ qui n'est rien de moins que l'abîme de la transition. A l'inverse de Césaire, Soyinka estime que ce gouffre doit être constamment diminué par des sacrifices pour instaurer une communion entre la communauté des vivants et celle des ancêtres qui sont censés apporter la protection et le mieux-être aux habitants de la terre. Ces offrandes créent une interdépendance entre les vivants et les morts et nient la toute-puissance de la Faucheuse. Comme le notent Louis-Vincent Thomas et René Luneau, les morts ne disparaissent guère totalement :

Mais ils ex-sistent ailleurs et à l'état de forces spirituelles ; ils font participer les vivants à leurs influx vital, continuent leur existence dans leurs successeurs et ne semblent vraiment morts que lorsqu'ils n'ont plus de descendants pour sacrifier à leur intention. Vivants et morts sont donc fortement unis dans une dialectique de renforcement puisque l'ancêtre se nourrit des sacrifices offerts par les vivants et n'est rien sans eux tandis que le vivant trouve dans l'ancêtre un protecteur et l'assurance de la continuité du phylum parental. Ensuite les morts sont pourtant là, à leur manière certes, soit matérielle et pourtant symbolique, soit spirituelle car ils savent, voient, jugent, opinent, exigent, demandent des comptes, se nourrissent, fécondent les femmes, veillent au maintien des coutumes, assurent par conséquent la continuité du groupe.²⁷⁸

L'accumulation de verbes, par laquelle ces lignes se terminent, semble témoigner de l'activité débordante des morts qui refusent l'inertie liée à leur condition de défunts. Les offrandes des humains resserrent les liens que la mort avait momentanément distendus entre la terre et le ciel. Cette alliance heureuse vise à dédramatiser la mort transitionnelle dans la

²⁷⁷. Wole Soyinka. "Morality and aesthetic in the ritual archetype". *Colloque sur Littérature et Esthétique négro-africaines*. Abidjan-Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1979, p. 79 ; pour la signification métaphysique de la transition, voir aussi Denise Coussy. « Wole Soyinka, *La mort et l'écuyer du roi* ». *Notre Librairie*, n°98 juillet / septembre 1989, pp. 101-102 ; Wole Soyinka. *Myth, literature and the African World*. Cambridge : Cambridge University Press, 1976.

²⁷⁸. Louis-Vincent Thomas et René Luneau. *La terre africaine et ses religions traditions et changements*. Paris : l'Harmattan, 1995, p. 253.

mesure où « un pont de douceur »²⁷⁹ relie la mort et la vie. Indissociables dans l’imaginaire négro-africain, l’existence et le trépas se confondent pour nier la coupure qui prétend séparer l’une avec l’autre. Au vrai, « la mort même n’est pas le contraire de la vie, la rupture avec elle, mais sa continuation sous d’autres formes ».²⁸⁰ Cette réflexion de Garaudy traduit aussi bien la pensée de Soyinka que celle de Césaire. Tous deux répugnent à dépeindre une mort angoissante qui débouche sur un néant terrifiant. L’un et l’autre estiment qu’il est une confusion religieuse entre la vie et la mort. On s’explique que les personnages de Soyinka, à l’instar de ceux de Césaire, ne veuillent guère les différencier : « They don’t know the difference between life and death ».²⁸¹ Cette méconnaissance voulue souligne leur refus de considérer le trépas comme une destruction totale et définitive de la personne. Sous ce rapport, la véritable vie commence par-delà le tombeau. Il suit de là que les protagonistes de Soyinka, comme ceux de Césaire, acceptent « volontiers de rencontrer la mort » (*D.F.* p. 47). Dans cette optique, l’instant léthal devient un moment privilégié pour renouer avec les voix d’outre-tombe. Car « ce sont les âmes des ancêtres qui communiquent avec les vivants ».²⁸² Ce dialogue permanent avec les défunts traduit la promiscuité dans laquelle vivent ces derniers et les vivants.

En assimilant le trépas à un départ vers la demeure des ancêtres, Soyinka et Césaire mettent l’accent sur le caractère lénitif de la mort africaine. L’imminence de cette dernière doit susciter la joie chez le candidat à la pérennité. Dès lors, la mort transitionnelle devient une source de béatitude et de convoitise en tant qu’elle postule la continuité de la vie et de la mort. On comprend la facilité avec laquelle le héros de Césaire, à l’instar de celui de Soyinka, se soumet aux lois implacables des Parques. Du reste, « il ne trouve la paix intérieure que face à la mort ».²⁸³ Cette mort libératrice donne au mort d’accéder au royaume céleste de façon à s’affranchir des servitudes du monde blanc. Sous ce rapport, il est heureux que le Roi Christophe n’ait pas cherché à celer la signification lugubre du

²⁷⁹. Léopold Sédar Senghor. *Œuvre poétique*. Paris : Seuil, 1964, p.148.

²⁸⁰. Roger Garaudy. *Appel aux vivants*. Paris : Seuil, 1979, p. 75.

²⁸¹. Traduit par nos soins : « Ils ne savent pas la différence entre la vie et la mort ». *Wole Soyinka, From Zia with love and A Scourge of Hyacinths*, London, Methiem, 1992, p. 116.

²⁸². Oumar Sankharé. « La nature dans l’œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor ». *LIENS*, n°1, mai 1998, p. 148.

²⁸³. Guy Ossito Midiohouan. « Le leader charismatique dans la dramaturgie d’Aimé Césaire ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, p. 124.

tambourinement. A l'interrogation du Page Africain « qu'est-ce que cela signifie, Majesté ? (T.R.C. p. 140), Christophe rétorque de façon stoïque :

Cela signifie qu'il est temps pour le vieux roi d'aller dormir. Ni Dieu, ni dieux, rien que la nuit ; la nuit du flair et du museau étroit, la nuit marrane du sel amer des nègres essoufflés et du chien.

Nuit, toi qui déclines la forme et la balafre, dans l'affluence des nuits, Nuit unique que je reconnais parce que tu es le pain de singe du grand baobab du temps ; cœur d'amande jailli de la silique sévère des jours.

Nuit de l'herbe et des racines ; nuit des sources et du scorpion, je ne tituberai point à ta rencontre...

Or ça,

Congo

C'est précisément un proverbe de chez toi, de chez nous :

Toute flèche dont tu sais qu'elle ne te manquera pas, bombe du moins la poitrine pour qu'elle y frappe en plein. Tu entends : en plein ! (T.R.C. p. 140).

Cette tirade de Christophe apparaît comme un hymne à la nuit bienfaitrice. Il assigne à cette dernière une fonction psychopompe en tant qu'elle l'aide à rejoindre la demeure des ancêtres bienveillants. L'usage de la majuscule permet de personnifier la nuit afin de l'amener à jouer son rôle d'intercesseur auprès des esprits défunts. Le recours à la prosopopée et à l'apostrophe vise à fléchir la rigueur de la nuit. Cette conductrice d'âmes symbolise la discrétion, la douceur et la bienveillance ; celles-ci jurent avec l'indiscrétion du jour et son ensoleillement funeste. En outre, la nuit se signale par sa sacralité. Toujours est-il que pour Jean-Jacques Wunenburger, « il n'est donc pas étonnant que tant de rites sacrés, évoquant en particulier l'atmosphère de la mort ou du chaos cosmique, utilisent ou recréent le nocturne (grotte, pénombre d'un temple) ». ²⁸⁴ Son obscurité protectrice empêche que l'on jette un regard profane sur les objets sacrés. Il en va de même pour l'apparition des esprits défunts qui ne doivent être vus que par les initiés. Toute transgression de ces règles immuables entraîne la malédiction et la mort.

Désireux de se conformer aux valeurs du groupe yorouba et d'échapper à la vindicte populaire, Elesin doit s'immoler pour tirer profit de la reconnaissance de son peuple. Sa

²⁸⁴. Jean Jacques Wunenburger. *Le sacré*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981, p. 17.

disparition contraste avec la mort multiforme à laquelle la réplique d'Iyaloja fait allusion :

*C'est la mort de la guerre qui tue le téméraire,
C'est par la mort de l'eau que le nageur disparaît
C'est la mort du marché qui tue le négociant
Et la mort de l'indécision éloigne l'oisif
L'usage du coutelas émousse son tranchant
Et ceux qui sont beaux connaissent la mort de la beauté.
Il faut un Elesin pour mourir par la mort de la mort...
Seul Elesin... meurt de l'inconnaissable mort de la mort.
Avec grâce, avec grâce, l'écuyer regagne les écuries,
A la fin du jour, avec grâce... (M.E.R. pp. 68-69).*

La disposition typographique dont use Soyinka vise à donner un caractère poétique à la réplique de l'ambassadrice de la sagesse yorouba. Issue d'une société de l'oralité où la parole reste le moyen privilégié de communication, Iyaloja sait l'importance que revêt l'éloquence. De là son souci constant de s'exprimer avec recherche. Le bien-dire auquel elle prétend est particulièrement cultivé dans le monde yorouba. En outre, l'allitération en /m/ et en /r/ qui clôt la réplique d'Iyaloja et l'utilisation de consonnes longues semblent exprimer la douceur et la mollesse qui caractérisent le trépas lénifiant d'Elesin. De plus, les suspensions volontaires qui ponctuent la réplique d'Iyaloja témoignent du caractère innommable du trépas auquel Elesin est condamné à succomber sous peine de trahir son peuple. Ce dernier répugne à pardonner les manquements à la morale collective ; mais il reste attaché à l'utilisation d'expressions proverbiales. Ce dont témoignent les phrases déclaratives qui fonctionnent comme des proverbes. Dans cette optique, il est éloquent que René Richard ait mis en lumière la place centrale qu'ils occupent dans la société yorouba :

Les proverbes sont la quintessence de la culture orale, à la fois sur le plan du contenu et celui de la forme, parce qu'ils expriment la philosophie, la sagesse du groupe, et parce qu'ils sont le fruit d'une recherche de langage ; ce sont les joyaux de la conversation, qui véhiculent et transmettent les notions de bien et de beau [...]. Les proverbes sont toujours utilisés en situation, pour expliquer ou convaincre ou élaborer une ligne de conduite en s'appuyant sur l'expérience et la sagesse millénaires du groupe. Certains proverbes ont un caractère sacré, et dans ce cas ils ne peuvent être prononcés que par certains membres du clan dans des circonstances données.²⁸⁵

²⁸⁵. René Richard. « Nigeria : Histoire et littérature à travers l'œuvre de C. Achebe, C. Ekwenski, T-M. Aluko ». *L'Afrique littéraire*, n° 67 1^{er} trimestre, 1983, p. 57.

Ces propos, qui concluent à l'omniprésence des proverbes dans la conversation du peuple yorouba, concernent plus l'univers dramatique de Soyinka que celui de Césaire. Non qu'ils y soient totalement absents mais ils ne correspondent pas à une nécessité vitale : rares sont les personnages qui y recourent. A l'inverse de Soyinka, Césaire n'entend pas être le fidèle interprète de la langue de son peuple. La « recherche de l'expression minutieusement élaborée »²⁸⁶ qui caractérise le style d'Aimé Césaire jure avec la pauvreté langagière du créole qui reste la langue maternelle du peuple antillais. Or, le purisme de Césaire ne saurait s'accommoder d'une langue vernaculaire d'autant qu'il prétend exprimer les souffrances universelles. Par le truchement d'une entreprise linguistique qui se fonde sur une esthétique aussi puriste que sophistiquée, Césaire, au contraire de Soyinka, transcende son « enracinement contingent par une langue française délibérément impersonnelle et non marquée ».²⁸⁷ Cette langue césarienne qui gomme les particularismes et refuse l'apport du créole tend vers l'universalité. En revanche, quoique le texte de Soyinka soit « souvent une œuvre musicale »²⁸⁸, il n'en demeure pas moins vrai qu'il traduit la vision yorouba du monde. Au surplus, pour Soyinka, « le langage est une arme symbolique qu'il utilise pour tailler dans l'inconscient collectif et y imprimer son message ».²⁸⁹ Au désir de Soyinka d'exprimer le tréfonds de l'âme yorouba, s'ajoute son souci de prêter à chaque groupe la langue de sa situation sociale. Dans cette optique, il est appréciable qu'Alain Ricard ait écrit :

*Pour la première fois dans son théâtre les dialogues sont censés se dérouler en anglais standard. Nous avons donc, concrètement, à travers ces divers personnages, une représentation de la stratification sociale et linguistique de la pièce : les anglais (sic) parlent anglais, les militaires pidgin, les villageois, l'écuyer et le griot une langue artificielle censée recréer en anglais les niveaux de langue du Yorouba ; le yorouba profond et poétique du griot, le yorouba populaire et satirique du marché. Tout l'éventail de la production linguistique de l'ouest du Nigeria nous est restitué dans cette œuvre au service de la conception dramaturgique de cette tragédie.*²⁹⁰

²⁸⁶. Philippe Van Tieghem. *Dictionnaire des littératures A.C.* Paris : P.U.F., 1968, p. 791.

²⁸⁷. Dominique Combe. *Poétiques francophones.* Paris : Hachette, 1995, p. 134.

²⁸⁸. Etienne Galle. « Traduire Wole Soyinka ». *Notre Librairie*, n° 98 juillet/septembre 1989, p. 44.

²⁸⁹. Denise Coussy. « Deux romanciers yorouba : Amos Tutuola et Wole Soyinka ». *L'Afrique littéraire*, n° 67 1^{er} trimestre 1983, p. 128.

²⁹⁰. Alain Ricard. *Littératures d'Afrique noire des langues aux livres.* Paris : Karthala, 1995, p.120.

Plus que Césaire, Soyinka semble soucieux de se plier aux exigences de la convention théâtrale qui a trait aux niveaux de langue. Alors que les personnages lettrés qui sont issus de l'administration coloniale usent de l'anglais véhiculaire, ceux d'extraction modeste emploient le pidgin pour communiquer. Mais le groupe yorouba, au contraire de celui des Blancs, emploie un style aussi coloré que sublime pour traduire les subtilités de la métaphysique yorouba. Au malentendu d'ordre philosophique qui oppose les deux mondes, vient se greffer une différence linguistique. C'est dire que les deux sociétés sont vouées à une incompréhension totale : le tragique naît de cette opposition. Pour autant, il ne s'ensuit guère qu'il importe de conclure à l'existence d'un choc culturel. Toujours est-il que telle est la thèse que Soyinka entend défendre. Il refuse de considérer le conflit de cultures comme une grille de lecture pertinente de son théâtre. Pour lui, il serait simpliste d'analyser *la mort et l'écuyer du roi* sous cet angle réducteur :

Parmi les lectures possibles de la pièce, l'une des plus évidentes consisterait à faire de l'Administrateur Régional la victime d'un cruel dilemme. Ce n'est pas de mon goût, et c'est bien pourquoi j'ai évité tout dialogue ou situation qui favoriserait cette interprétation. Aucune démarche en ce sens ne devait ressortir lors de la production. Le facteur colonial n'est qu'un incident, un simple catalyseur. La confrontation dans la pièce est dans une large mesure métaphysique, contenue dans le véhicule humain qu'est Elesin et l'univers de l'esprit yorouba : le monde des vivants, des morts et de ceux qui sont à naître ; et dans le passage sacré qui relie tout : la transition. Pour extraire toute la signification de la Mort et l'écuyer du roi, il faut intégrer à la mise en scène une musique tirée de l'abysse de la transition (M.E.R. p. 8).

Par le biais de cet avertissement, Soyinka à l'inverse de Césaire, souhaite mettre un terme aux mauvaises interprétations auxquelles ses pièces donnent lieu parmi la critique occidentale non avertie. Sans doute est-il tautologique d'affirmer que toute herméneutique de l'œuvre de Wole Soyinka semble vouée à l'insuccès si elle ne prend aucunement en considération la cosmogonie yorouba. La présence de celle-ci dans l'univers dramatique de Soyinka témoigne de l'ancrage de ses écrits dans la culture yorouba. Profondément pénétré de cette dernière, Soyinka transforme son œuvre en un miroir de la société yorouba. Celle-ci s'affirme comme la principale inspiratrice de l'auteur dramatique. En outre, c'est à elle qu'il songe en premier lieu dès qu'il commence à écrire. Toutefois, son enracinement dans la

culture yorouba ne l'empêche nullement de s'ouvrir aux possibilités scéniques de l'Occident. Sa connaissance profonde de la mythologie yorouba n'est pas synonyme de fermeture aux autres cultures. Du reste, sa culture occidentale le condamne à cultiver le métissage culturel. On s'explique qu'il cherche à « marier les traditions et croyances populaires nigérianes aux recherches les plus avancées et aux techniques les plus révolutionnaires dans le domaine théâtral ». ²⁹¹ De surcroît, sa formation comparatiste l'oblige à puiser dans des productions étrangères pour féconder les siennes, d'autant que le comparatisme vit de l'existence d'autrui.

Par ailleurs, du point de vue de la mort transitionnelle, l'univers dramatique de Soyinka et celui de Césaire ne semblent pas antinomiques. Tous deux s'inscrivent dans une perspective heureuse de l'existence. L'un et l'autre savent qu' « une fois enterrée, une vie d'homme » pourra « s'épanouir de nouveau » (*R.K.* p. 75). Tous estiment que leurs héros doivent mourir à cette vie terrestre pour renaître à une existence meilleure. Fauchés par la mort, les protagonistes de Césaire et de Soyinka font songer aux soldats de Rimbaud « que la Mort a semés [...] Pour les régénérer, dans les sillons ». ²⁹² Cette mort régénératrice annihile les images hideuses liées à la mort épouvantable qui sème les larmes et la désolation. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'ils expriment leur fierté « de vivre et de mourir » (*R.K.* p. 63) sous le regard bienveillant des dieux africains et de l'esprit des ancêtres proches. L'accès à la demeure de ceux-ci est subordonné à la bonne mort. « Considérée comme la prolongation de la vie sur terre » ²⁹³, cette mort naturelle vers laquelle on se précipite est censée conduire le mort au village des trépassés. La béatitude éternelle qui l'y attend rend le trépas désirable et la vie terrestre exécration. De là l'aspiration du Rebelle de Césaire à fuir l'ici-bas. Comme le souligne le personnage prototypique de Césaire, « bien sûr qu'il va quitter le monde Le Rebelle ton monde de viol où la victime est par ta grâce une brute et un impie » (*L.C.T.* p. 8). Seule la mort libératrice pourrait permettre au héros de Césaire comme à celui de Soyinka d'échapper à cet univers dantesque. Quoique toute description du village des vivants rappelle celui des morts, il n'en demeure pas moins

²⁹¹. Tahar Djaout et Nacer Ouramdane. « Wole Soyinka Prix Nobel 1986 ». *Les Prix Nobel de littérature*. Paris : l'Alhambra 1992, p. 947.

²⁹². Arthur Rimbaud. *Œuvres poétiques*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 41.

²⁹³. Drocella M. Rwanika. *L'inscription féminine. Le roman de Sony Labou Tansi*. Paris : Editions Nouvelles du Sud, 1998, p. 38.

vrai que cet espace céleste auquel Le Griot fait allusion doit l'emporter sur la grisaille quotidienne. Ainsi, il refuse de déprécier la demeure des ancêtres :

Loin de moi l'idée de dénigrer les habitants de cet endroit, mais un homme est né pour son art ou il ne l'est pas. Et je ne suis pas sûr que tu rencontreras mon père et alors, qui chantera ces exploits sur un ton qui triomphera de la surdité des anciens ? J'ai préparé mon départ dis seulement : « Olohun-iyó, j'ai besoin de toi pour ce voyage », et alors je te suivrai (M.E.R. p. 14).

Attaché à la tradition séculaire du peuple yorouba, Le Griot, qui est le gardien de la mémoire et de l'histoire non écrite de ce dernier, s'apprête à transcender l'horreur animale de l'homme devant le trépas. Pour que la chaîne vitale entre les habitants de la terre et ceux du ciel ne soit pas rompue, il souhaite se donner la mort. Son ardent désir de quitter le monde n'a d'égal que l'envie d'Elesin d'y rester. Or, le devenir du peuple yorouba est intimement lié à l'immolation volontaire de l'écuyer du roi. Conscient de la mauvaise volonté de celui-ci pour accomplir son suicide rituel, Le Griot songe à l'aider à franchir le gouffre de la transition. Ce passage est d'autant plus périlleux qu'il nécessite la collaboration de tous. Dans cette perspective, Pierre Dominique Coco s'emploie à mettre en lumière les dangers qui naissent de cette période quand il écrit :

Mais au cours de la période de transition on ne se préoccupe pas que des vivants. Il faut aussi aider le défunt à subir avec succès la mutation nécessaire qui lui permettra d'atteindre la maison des divinités et des ancêtres. Pendant la décomposition du corps, les esprits du défunt ont besoin d'être revigorés car ils traversent une période d'initiation et d'épreuves purificatoires. C'est pourquoi des libations périodiques vont être faites par les chefs religieux de la divinité qu'adorait le défunt et par la famille sur l'autel, support des esprits du défunt afin de renforcer ces derniers, de faciliter leur acheminement vers la demeure des ancêtres et de revivifier les liens entre le défunt et les membres des diverses communautés auxquelles il appartenait.²⁹⁴

²⁹⁴. Pierre Dominique Coco. « Notes sur la place des morts et des ancêtres dans la société traditionnelle (Fon, Gen, Yorouba du Bas-Dahomey) ». *Actes du Colloque sur les Religions africaines comme source de valeurs de civilisation (Cotonou 12-16 août 1979)*. Paris : Présence Africaine, 1972, p. 232.

Ces réflexions sociologiques sur la solidarité entre les vivants et les morts dans la société yorouba traditionnelle s'appliquent cependant, tant au théâtre de Soyinka qu'à celui de Césaire. Elles montrent que l'accès au statut d'ancêtre ne dépend nullement de la valeur du mort. Il résulte des offrandes que les vivants apportent sur l'autel des esprits défunts dans l'intention de les sustenter et de les fortifier. Seuls ces sacrifices sont susceptibles de permettre au trépassé de traverser avec vélocité le gouffre qui sépare le monde des vivants de celui des ancêtres tutélaires. Il n'empêche que « dans cette optique d'intercession constante, la mort implique que chacun, dès qu'il a cessé de vivre, se transforme en un ancêtre très soucieux de sa descendance ».²⁹⁵ C'est dire que dans la pensée négro-africaine, les vivants et les morts sont condamnés à s'entraider pour le mieux-être et la survie de tous. Sous ce rapport, la solidarité dépasse les frontières de l'existence terrestre pour s'étendre à l'espace céleste. Qu'à ce sujet, Auguste Conte ait abouti à la même conclusion, cela reste significatif. A dire vrai, pour lui « la vraie sociabilité consiste davantage dans la continuité successive que dans la solidarité actuelle. Les vivants sont toujours, et de plus en plus, gouvernés nécessairement par les morts : telle est la loi fondamentale de l'ordre humain ».²⁹⁶ Pour discutable que soit l'assertion d'Auguste Conte aux yeux de l'Occident, elle participe des croyances très ancrées auxquelles l'Africain accorde foi. Il n'est pas une coupure fondamentale entre la communauté des vivants et celle des défunts. Aussi bien, il n'est pas étonnant de voir « les morts eux-mêmes » prêter « leurs yeux et leurs oreilles » (R.K. p. 49) aux vivants de façon à prémunir ces derniers contre d'éventuels dangers qui risquent de compromettre leur existence terrestre.

Par ailleurs, toutes proportions gardées, la mort africaine rappelle la conception chrétienne de l'existence dans l'exacte mesure où le trépas ne débouche guère sur le néant. Chez les adeptes du christianisme comme chez ceux de l'animisme, la mort n'apparaît aucunement comme la reine des épouvantements. A l'instar de l'Africain, « le chrétien, en principe, ne craint pas la mort parce qu'il lui faut mourir pour commencer la vie véritable. La vie terrestre est une période d'épreuves pour mériter la gloire céleste ».²⁹⁷ Dans cette perspective, la vie éternelle est fonction de la disparition physique de l'existant. De fait,

²⁹⁵. Denise Coussy. *Art. cit.*, p. 111.

²⁹⁶. Auguste Conte. *Catéchisme positiviste*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966, p. 79.

²⁹⁷. Jean-Paul Sartre. *Situations IX mélanges*. Paris: Gallimard, 1972, pp. 32-33.

ceux qui meurent chrétiennement savent « que l'heure vient où tous ceux qui sont dans les tombes de souvenir entendront sa voix et sortiront »²⁹⁸ pour bénéficier de la « résurrection de vie » à laquelle les justes ont droit. On comprend que le candidat à la vie éternelle transforme son existence en une longue agonie qui doit déboucher sur la félicité. Dans la mesure où son royaume n'est aucunement celui de la terre, l'attrait de l'au-delà l'entraîne à vouloir abréger son séjour terrestre. De là, la réplique de Gonzalo qui renseigne sur l'attitude chrétienne devant le trépas : « Moi, en tous cas, toute ma vie, je me suis tenu prêt à entrer dans le sein du Seigneur » (*U.T.* p. 17). En transmettant sa vie terrestre en une longue préparation à la mort chrétienne, le personnage de Césaire, à l'inverse de celui de Soyinka, entend se modeler sur les premières générations du christianisme qui ne vivaient que de l'attente du trépas. En réalité, pour le croyant primitif toute mort qui n'est pas christique semble épouvantable et abominable. A l'apparition de Christ, correspond une mort qui se recommande par sa fécondité, sa douceur et sa positivité. Dès lors, il n'est pas étonnant que la mort de Jésus se lise « comme une nouvelle vie »²⁹⁹ qui l'emporte de façon considérable sur l'existence terrestre. La disparition du Christ est d'autant plus bienfaisante qu'elle permet à l'humanité pécheresse d'échapper à la damnation éternelle. C'est à mettre un terme à la frayeur qu'elle inspire qu'invite la mort sacrificielle de l'Agneau de Dieu. Dans cette perspective, comme dans celle des religions traditionnelles négro-africaines, la mort est synonyme de non-être et ouvre les portes de l'éternité.

En définitive, il appert que le thème de la mort transitionnelle a été développé de façon ample aussi bien par Césaire que par Soyinka. Tous deux répugnent à souscrire à une philosophie pessimiste de l'existence qui considère la fin de l'homme comme un anéantissement total. L'un et l'autre soutiennent que la mort négro-africaine n'est rien de moins qu'une transition. Tantôt heureuse, tantôt périlleuse, elle donne au trépassé de quitter le village des vivants pour celui des morts. Sous ce rapport, il est considérable qu'Ernest Dammann ait résumé la philosophie africaine de l'existence à laquelle adhèrent Soyinka et Césaire :

Ainsi, la mort est pour l'Africain un passage. C'est le plus grave de tous. Par la naissance, il entre dans le cercle des

²⁹⁸. Jn 5: 28-29.

²⁹⁹. Claude Blum. *La Représentation de la mort dans la littérature française de la renaissance*. Paris : Champion, 1987, p. 19.

*vivants et grandit, par l'initiation, il devient un homme à part entière. Dans les deux cas, il a sa place parmi les vivants, qui lui assignent un rôle fixe dans la société. La mort commence par le soustraire à la compétence des hommes ; il faut la foi pour trouver le moyen de restaurer la communication entre les vivants et les morts. Les rites sont ces moyens.*³⁰⁰

Le recours à ceux-ci contribue à combler le vide qui sépare le monde du visible de celui de l'invisible. Les sacrifices que les vivants déposent sur l'autel des disparus constituent la nourriture spirituelle de ces derniers en vue de franchir sans encombre l'abîme qui relie l'ici-bas et l'au-delà. Obsédant dans la pensée de Wole Soyinka, présent dans celle d'Aimé Césaire, ce gouffre participe des préoccupations fondamentales du groupe yorouba et doit constamment être diminué par des offrandes. Les rituels funèbres visent au raffermissement des liens qui unissent les vivants aux défunts. En outre, ils permettent « la dissolution de la persona terrestre du mort, et la constitution d'une nouvelle persona sous la forme d'un ancêtre ».³⁰¹ C'est dire que le devenir posthume du trépassé reste intimement lié à la solidarité des vivants. Ces derniers, par le truchement des sacrifices, travaillent à apaiser le courroux de maints défunts récalcitrants à l'idée de renoncer aux jouissances terrestres. Mais, celles qui les attendent dans la demeure des ancêtres protecteurs effacent le spectre d'une mort hideuse et angoissante. Car, « la lumière d'une vie au-delà de la mort permet d'assumer le passage du monde du visible au monde de l'invisible ».³⁰² Ce pont lénitif qui donne aux morts de rejoindre leur univers céleste infirme l'existence d'une coupure radicale entre la vie et la mort. Ainsi, tant les héros de Soyinka que ceux de Césaire glorifient la mort transitionnelle en ce sens qu'elle débouche sur la renaissance des uns et des autres.

1.3.2. La réincarnation

Bien qu'il faille conclure à la présence de la croyance en la réincarnation de l'âme tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka, il n'en demeure pas moins vrai qu'il sied de la définir pour savoir ce à quoi elle renvoie. Toujours est-il que pour Paul Poupard, « la réincarnation est la croyance selon laquelle l'âme, ou l'élément psychique, ou

³⁰⁰. Ernest Dammann. *Les religions de l'Afrique*. Traduit de l'allemand par L. Jospin. Paris : Payot, 1964, p. 170.

³⁰¹. Jack Goody. *L'homme, l'écriture et la mort. Entretien avec Pierre Emmanuel Dauzat*. Paris : Les Belles Lettres, 1996, p. 153.

³⁰². Fernando Lambert. *Lire Ethiopiennes de Senghor*. Paris : Présence Africaine, 1997, p. 98.

le corps subtil se dote lui-même, à chacune des existences successives, d'un corps différent et se trouve ainsi « réincarné ».³⁰³ Cette définition de la réincarnation à laquelle Soyinka, plus que Césaire, souscrit, montre les multiples possibilités dont pourrait se doter l'individu pour rendre l'esprit et renaître de façon indéfinie. Il va de soi que c'est à cette forme de réincarnation que Soyinka, à l'inverse de Césaire, songe lorsqu'il évoque le cas de Bukola « cet être surnaturel qui mourait, renaissait, mourait de nouveau faisant la navette entre les deux mondes aussi souvent que cela lui plaisait ».³⁰⁴ Cette palingénésie à laquelle Soyinka fait allusion nie l'existence d'une mort aussi définitive que destructrice de l'ensemble. A l'anéantissement total sur lequel se clôt la mort blanche s'oppose le caractère cyclique de l'existence négro-africaine.

Chez Soyinka comme chez Césaire, la croyance en la réincarnation de l'âme ne participe aucunement d'une vue de l'esprit ; elle relève des éléments fondamentaux des religions traditionnelles dont tous deux se réclament. Soucieux de retrouver ses racines profondément dissimulées dans l'inconscient antillais, Césaire, au contraire de Soyinka, n'entend guère faire sienne la politique d'assimilation à laquelle adhère le Martiniquais. La haine viscérale qu'il nourrit à l'endroit de ce dernier n'a d'égale que l'aliénation de l'Antillais et son envie irraisonnée de refouler la composante africaine qui est présente dans l'identité martiniquaise. Fort de ses recherches méticuleuses sur l'histoire africaine, il n'a de cesse qu'il n'ait découvert les traces de ses « ancêtres Bambaras ».³⁰⁵ Or, ceux-ci croient à la transmigration successive des âmes et à l'inexistence d'une barrière infranchissable entre le village des vivants et celui des morts. Que Césaire, qui s'enorgueillit de ses origines africaines retrouvées, ait souscrit à la théorie de la réincarnation, cela témoigne de la normalité. Quoi qu'il en soit, le Bambara auquel il s'identifie considère l'au-delà comme la demeure par excellence vers laquelle il importe de tendre. Du reste, ce séjour dans l'espace idyllique des ancêtres protecteurs semble provisoire : par le truchement de la réincarnation réelle la mort pourrait revenir par les vivants. C'est dire que la mort, dans la perspective de

³⁰³. Paul Poupard (sous la direction de). *Dictionnaire des religions*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984, p. 1681.

³⁰⁴. Wole Soyinka. *Aké les années d'enfance*. *Op. cit.*, p. 39.

³⁰⁵. Aimé Césaire. *Cahier d'un retour au pays natal*. *Op. cit.*, p. 58.

religions traditionnelles africaines, ne saurait se clore sur le néant. De ce point de vue, un ancien administrateur des colonies françaises note :

*Le Bambara croit aux âmes ou doubles des Ancêtres et des Morts en général. Car pour lui la mort n'est qu'apparente : c'est la séparation du double et du corps et non pas la destruction totale et définitive d'un être vivant. Les âmes ou doubles des morts [...] vivent un peu partout, sous terre, dans les ossements, dans le « Lahara » etc. Elles reviennent de là parmi les vivants, car elles se réincarnent dans le sein des femmes de la race pour produire les enfants.*³⁰⁶

Ces considérations métaphysiques sur les ancêtres de Césaire s'inscrivent en faux contre une philosophie cartésienne de l'existence qui sépare de façon radicale et définitive la vie et la mort. L'Africain, au contraire de l'Occidental incroyant, répugne à les différencier. Pour lui, la mort ne signifie nullement la négation de la vie, d'autant plus qu'il arrive qu'elle soit grosse de maintes destinées. Considérée comme une nouvelle naissance, la mort africaine permet aux candidats à la réincarnation réelle de sortir de leurs tombeaux dans l'intention de réapparaître tantôt sous les traits d'un animal, tantôt sous ceux de l'humain. Toutefois, il est beaucoup plus fréquent que l'ancêtre se réincarne dans un enfant. Les réjouissances qui saluent la survenue de ce dernier et la vénération qu'il inspire sont autant de signes qui renseignent sur le statut ambivalent de ce nouveau-né. De là, la réplique du Surveillant de Soyinka qui témoigne de la double identité de celui qui vient de renaître. Pour le personnage de Soyinka, « un enfant n'est rien ; c'est seulement la gloire de ses ancêtres que le monde reconnaît et accepte en lui » (R.K. p.6). Cette phrase déclarative qui fonctionne comme un proverbe semble résumer la vision eschatologique du monde yorouba qui voit en l'enfance la réapparition de l'ancienneté. En outre, les propos du héros de Soyinka font songer à ceux du protagoniste d'Aké Loba : « Mon fils Kocoumbo est un des mes ancêtres revenu sur la terre. C'est ma fierté, c'est mon orgueil, c'est mon âme et c'est mon sang... ».³⁰⁷ Pour le personnage de Soyinka comme pour celui d'Aké Loba, l'enfant n'est rien de moins que l'incarnation du passé glorieux et le symbole du retour périodique des âmes ancestrales.

³⁰⁶ L. Tauxier. *La Religion Bambara*. Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1927, p. 4.

³⁰⁷ Aké Loba. *Kocoumbo. L'étudiant noir*. Paris : Flammarion, 1960, p. 24.

Il résulte de ce qui précède que « la théorie africaine de la réincarnation ne constitue nullement une simple construction de l’imaginaire ; elle est liée à la conception du temps cyclique qui transmue la réincarnation en un chaînon entre la mort et la naissance ». ³⁰⁸ En s’abandonnant à ce va-et-vient permanent entre le monde d’ici-bas et l’au-delà, l’Africain nie l’angoisse liée à l’évocation du trépas. Alors que la mortalité rapproche l’humanité de l’animalité, la réincarnation l’en éloigne et l’amène à se gausser de la prétendue tragédie de la condition humaine. Seule la réincarnation est susceptible de mettre un terme à l’expérience traumatisante de la mort. Car, comme le note Herbert Marcuse, « la mort est ; elle n’est vaincue que si elle est suivie de la renaissance réelle de tout ce qui était ici-bas avant la mort ». ³⁰⁹ La réincarnation véritable triomphe de la toute-puissance de la Faucheuse et instaure une ère nouvelle : celle d’une surhumanité promise à l’immortalité et soustraite à l’angoisse du devenir. On s’explique que Césaire n’ait pas hésité à faire sien ce mythe réconfortant de la mort renaissante. Celle-ci permet à ses héros de s’affranchir de la barbarie coloniale pour réapparaître au sein d’une terre aussi virginale que prometteuse. En tout cas, telle est la conclusion à laquelle Jacqueline Leiner aboutit quand elle écrit :

Césaire opère souvent, au niveau de ses mythes, la symbiose de plusieurs cultures : Grèce archaïque – Egypte Monde biblique – Afrique traditionnelle – Diaspora d’Haïti retour ou du Brésil – Occident nietzschéen. Ainsi, à la fatalité du destin à la grecque, répond la mort-renaissance à l’africaine, à la haïtienne ou conforme à la tradition judéo-chrétienne. ³¹⁰

A la raison raisonnante d’un Occident manichéen qui dénie à la réincarnation tout fondement logique, Césaire oppose la foi insensée à l’éternel des choses et au renouveau des forces vitales enfouies dans la création. Fort de sa culture encyclopédique tant sur le plan des lettres classiques que sur celui de la philosophie contemporaine, Césaire s’attache à faire le procès de la raison occidentale qui taxe d’absurdité toute croyance qui considère la vie de l’au-delà comme une réplique de l’existence terrestre. Cependant, la réincarnation participe des réalités métaphysiques auxquelles la faible lueur de l’intelligence humaine ne saurait

³⁰⁸. Roger Bastide. (Sous la direction de). *Réincarnation et vie mystique en Afrique Noire*. Travaux du centre d’Etudes Supérieures Spécialisé d’Histoire des Religions de Strasbourg. Colloque de Strasbourg (16-18 mai 1963). Paris : Presses Universitaires de France, 1965, p.2.

³⁰⁹. Herbert Marcuse. *Eros et civilisation Contribution à FREUD*. / Traduit de l’anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel. Paris : Minuit, 1963, pp. 112-113.

³¹⁰. Jacqueline Leiner. « Aimé Césaire ». Collectif. *Littératures francophones Afrique-Caraïbes-Océan Indien. Dix-neuf classiques*. Paris : Club des lecteurs d’Expression française, 1994, p. 278.

accéder. Du reste, sa vocation naturelle se limite aux phénomènes : au-delà de ceux-ci elle avance avec prudence et répugne à tout dogmatisme. Il n'est pas jusqu'au scientisme qui ne se soit fixé des bornes. Il n'empêche que les partisans les plus acharnés de la toute-puissance de la science s'accordent avec Pascal quand ce dernier soutient que « le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point ».³¹¹ Il ressort de l'assertion pascalienne que l'analyse rationnelle semble incapable de sonder les mystères. Or, Prospero, le personnage de Césaire qui symbolise la prétendue omnipotence de la raison, doute que la mort puisse déboucher sur une renaissance. En revanche, Caliban qui prône la réhabilitation de l'intuition sait que le surnaturel échappe à la logique cartésienne ; mais pour ceux qui s'abandonnent aux données immédiates de la conscience, la mort ne peut pas se terminer par un anéantissement. Pour Caliban, comme pour les héros de Soyinka, il est une vie d'outre-tombe qui triomphe des forces de la mort. Dans cette optique d'interchangeabilité entre les vivants et les morts, le trépas se confond à la vie : les défunts vivent ailleurs et reviennent pour visiter les humains. Ce dont témoigne la tirade de Caliban qui tâche de crédibiliser la croyance en la réincarnation des âmes ; pour lui, la disparition de sa mère n'est aucunement définitive :

Morte ou vivante, c'est une mère et je ne la renierai pas ! D'ailleurs, tu ne la crois morte que parce que tu crois que la terre est chose morte... C'est tellement plus commode ! Morte, alors on la piétine, on la souille, on la foule d'un pied vainqueur ! Moi, je la respecte, car je sais qu'elle vit, et que vit Sycorax. Sycorax ma mère ! Serpent ! Pluie ! Eclairs ! Et je te retrouve partout : dans l'œil de la mare qui me regarde, sans ciller à travers les scirpes. Dans le geste de la racine tordue et son bond qui attend. Dans la nuit, la toute-voyante aveugle, la toute-flaireuse sans naseaux !... D'ailleurs souvent par le rêve elle me parle et m'avertit... Tiens, hier encore, lorsque je me voyais à plat ventre sur le bord du marigot, lapant une eau fangeuse, et que la Bête s'apprêtait à m'assaillir, un bloc de rocher à la main (U.T. pp. 25-26).

Maints enseignements se dégagent de la tirade pathétique de Caliban qui invective contre le rationalisme étroit dans lequel Prospero se réfugie pour déconsidérer la croyance en la réincarnation de l'âme lourde. Qu'il ait cherché à refouler la possibilité pour les

³¹¹. Blaise Pascal. *Pensées*. Paris : Garnier-Flammarion, 1976, p.127.

trépassés de renaître, cela ne doit guère surprendre pour qui connaît la société anglaise à laquelle il appartient. Au fond, celle-ci pousse sa haine du trépas jusqu'à recourir à la crémation de façon exclusive. A l'inhumation des dépouilles mortelles qui laisse des traces dans la mémoire de survivants, les Anglais préfèrent l'incinération qui les aide à annihiler tous les souvenirs liés aux disparus. On conçoit qu'ils n'entendent nullement accréditer la théorie africaine de la réincarnation qui est synonyme du retour perpétuel des morts. Or, c'est à se débarrasser de ces cadavres encombrants qu'ils s'emploient et à disperser leurs cendres pour qu'ils ne reviennent jamais perturber la vie paisible des vivants. Le bonheur auquel ils aspirent tient à un éloignement des morts hors de l'horizon des existants. Les prohibitions qui affectent la désignation de la mort dans la société britannique proviennent des préoccupations hédonistes de cette dernière. Sous ce rapport, il est normal que les Anglais jugent la réincarnation néfaste. Mais, il en va tout autrement pour les Africains qui la considèrent comme bénéfique dans la mesure où elle permet de mettre un terme à la hideur de la mort destructrice. En outre, les interruptions volontaires qui parsèment la tirade de Caliban traduisent les difficultés d'expression auxquelles il est confronté en vue de rendre intelligibles des mystères relevant du surnaturel pour un esprit cartésien. Les trois points de suspension que l'on retrouve dans la tirade de Caliban tentent de suggérer l'inconnaissable qui échappe à toute analyse rationnelle.

Il est singulier que tant les héros de Césaire que ceux de Soyinka ne souhaitent point suivre la volonté de Prospero de rationaliser le problème de la réincarnation. Conscients des limites de cette lecture réductrice des phénomènes religieux, les uns et les autres se fondent sur le fidéisme pour approcher les faits eschatologiques. Dans cette perspective, la théorie de la réincarnation de l'âme ne saurait se recommander par l'irrationalité. En tout cas, le personnage du revenant que Soyinka dépeint serait malvenu à infirmer la thèse selon laquelle les morts, par la baguette magique de la réincarnation, peuvent quitter leurs tombes pour reprendre leur place dans la communauté des vivants. L'empressement avec lequel le Mort entend revivre ses anciennes émotions n'a d'égal que le dégoût que l'au-delà lui inspire :

Depuis toujours j'ai désiré venir ici. C'est ici ma demeure. J'ai toujours eu un grand désir d'y revenir. Là-bas, rien ne me retenait. Je ne possédais rien et je n'avais envie de rien. Mais les arbres obscurs et la glèbe épaisse m'ont aspiré. Quand je

suis mort, je suis tombé dans les courants en marche sous la terre ; quand est venu le grand appel, j'étais prêt. J'ai descendu les grands courants sous le grand océan ; j'ai descendu les grands courants sous les mers immenses. J'ai traversé, pour ressurgir, la croûte dure qui se forme jadis de la première vomissure du Père de la Forêt (D.F. pp. 55-56).

Le ton plaintif dont use le Mort dans l'intention de narrer ses mésaventures d'outre-tombe semble montrer que l'autre monde n'est pas toujours idyllique. A la béatitude éternelle dans laquelle sont plongés les habitants du village des morts, le revenant préfère les souffrances terrestres au sein de cette vallée de larmes. A l'inverse des autres personnages de Soyinka et de Césaire, le Mort soutient que le paradis négro-africain est réservé à quelques élus. Les images infernales qui l'ont marqué lors de son voyage dans l'au-delà n'incitent pas à l'optimisme. Pour lui, l'enfer, c'est le pays des morts. Toutefois, le style allusif auquel il recourt pour brosser le tableau apocalyptique de l'au-delà l'empêche de décrire de façon détaillée les supplices physiques qui peuplent ce lieu de punition pour les mauvais morts. On s'explique que le revenant ne souhaite nullement retourner à l'au-delà, d'autant que les représentations de cet endroit sont horribles. Dès lors, il répugne à succomber au cycle infernal de la réincarnation maléfique. Sous ce rapport, son refus de se réincarner à nouveau débouche sur une démythification de la prétendue félicité de l'au-delà. Cette volonté de jeter le discrédit sur la réincarnation n'est pas une attitude spécifique à l'Afrique. Il en va de même en Inde où les adeptes de l'hindouisme et du bouddhisme préfèrent souffrir mille morts plutôt que de renaître. A ce sujet, Catherine Clément note :

Contrairement à ce que croient souvent les Occidentaux, la réincarnation propre à l'hindouisme et au bouddhisme est le pire supplice des hommes. Le seul « paradis », c'est d'y échapper, de ne plus jamais se réincarner, et de se fondre dans l'infini [...]. Car la damnation, c'est le naître. Et le mourir ne serait rien sans l'affreuse hypothèse de revivre sous d'autres formes, animales si l'on a fauté – chien si l'on est voleur, par exemple – brahmane ou lama si l'on est vertueux. Cependant, être brahmane ou lama n'est ni un aboutissement ni un exercice de tout repos, puisque le seul vrai repos, c'est de se débarrasser de soi. Et que font les âmes condamnées à revivre entre deux réincarnations ? Elles voyagent.³¹²

³¹². Catherine Clément. « Inventaire des enfers religieux ». *Magazine littéraire*, n° 356 juillet-août 1997, p. 26.

Il résulte de ces considérations que toute lecture comparatiste du phénomène de la réincarnation en Inde et en Afrique aboutit à des divergences profondes qui l'emportent sur les similitudes. Sans doute, dans l'aire africaine comme dans celle de l'Inde, il arrive que le trépassé puisse se réincarner dans un animal. En Inde comme en Afrique, cette réincarnation est jugée maléfique : seuls les damnés sont condamnés à réapparaître sous l'aspect d'un animal auquel ils lient leur sort. La réincarnation néfaste voue ces créatures méchantes à une mort violente. Dans cette optique, le tragique³¹³ naît de la métamorphose de l'humain en animal sauvage et de l'impossibilité pour ce dernier d'échapper ne fût-ce que le temps d'une réincarnation à sa sinistre condition. En revanche, la réincarnation sous sa forme humaine conduit à la béatitude et contraste avec celle qu'abhorrent les partisans de l'hindouisme et du bouddhisme. Pour ceux-ci, l'avènement de la réincarnation s'affirme comme la pire des malédictions ; pour les adeptes des religions traditionnelles africaines, les supplices de l'enfer dantesque sont préférables à son existence. A l'inverse des ennemis de la réincarnation, ses ardents défenseurs mettent l'accent sur sa bienveillance. Considérée comme une bénédiction céleste, la réincarnation africaine permet à la femme de se soustraire à la fatalité de la stérilité. Les ancêtres sont censés féconder les femmes ; de plus, ils aident à contrebalancer les effets dévastateurs de la mortalité des nouveau-nés africains. Dans cette perspective, la mort n'est jamais une fin : on salue en elle le commencement d'une autre vie. L'imminence du trépas ne plonge plus le moribond dans une angoisse paralysante ; bien au contraire, il accueille avec joie la possibilité qui lui est offerte de s'éterniser par le biais de la réincarnation. Au contraire de l'Occidental incroyant qui associe l'idée de la mort à celle d'une coupure totale, l'Africain répugne à envisager la Faucheuse sous l'angle de l'anéantissement de la personne morte. Pour lui, le fait de rendre l'âme est bénéfique en ce sens qu'il ouvre les portes de l'éternité. C'est de cette nécessité de trépasser que parle Louis Diène Faye quand il invite le candidat à la réincarnation à succomber d'abord à sa condition mortelle. Selon lui, « il faut mourir pour renaître afin de devenir utile, c'est-à-dire pour engendrer et œuvrer pour la fécondité. Incessamment donc, la mutation ou migration de l'âme d'une entité charnelle à une autre se poursuit. Les hommes meurent pour renaître ».³¹⁴ Bien loin de connoter l'angoisse et de susciter

³¹³. Sur la notion du tragique voir, Dinah Ribard et Alain Viala. *Le Tragique*. Paris : Gallimard, 2002.

³¹⁴. Louis Diène Faye. *Mort et naissance le monde sereer*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1983, p. 20.

l'épouvante, la mort africaine apparaît comme une source de joie. Ce moment du cycle vital ne débouche guère sur le néant. L'imaginaire négro-africain vise à dédramatiser les représentations létales et à transmuter le trépas en une nouvelle naissance. L'apparition de nouveau-nés semble subordonnée à la disparition provisoire de l'existant. Quoi qu'il en soit, c'est ce à quoi fait allusion la réplique de Sarumi :

*Voici la dernière occasion où nos pieds
S'adresseront aux pieds des morts
Et où les enfants à naître s'agripperont
A l'ourlet de nos longs vêtements.
Oh oui, nous savons qu'on raconte
Que nous avons usé nos métiers
A tisser des vêtements royaux
Mais, dites, le popoki
Est-ce une étoffe qu'on peut laisser
Manipuler par des doigts encore informes
Qui se cramponnent à la vie ? (R.K. p.7).*

Ces propos du personnage de Soyinka résument une vision eschatologique du monde yorouba. Tapis dans un autre espace, les candidats à une nouvelle naissance attendent que l'âme d'un ancêtre accompli veuille visiter une femme pour s'engouffrer dans cette brèche. Il arrive que les ressemblances physiques soient frappantes entre le nouveau-né et l'aïeul qui vient de se réincarner dans la femme. Le renouvellement des forces vitales est fonction de la disparition de l'existant. C'est dire que, dans la conception négro-africaine de l'existence, il est un dialogue aussi fécond que permanent entre les morts et les vivants. Toutefois, cette cohabitation heureuse entre ces deux communautés n'est pas l'apanage de la seule aire négro-africaine : elle semble présente dans l'espace maghrébin. A ce sujet, les analyses de Malek Chebel illustrent les rapports étroits qui existent entre le monde des vivants et celui des trépassés :

Le mort n'est pas seulement celui qui apparaît dans les rêves, il est aussi celui avec lequel le proche parent entretient une « relation suivie » constituée de visites, et de rapports « affectifs » qui ressemblent beaucoup à ceux, courants, des vivants entre eux. Le mort, dans la conception maghrébine, n'est pas un être à part. Il fait partie de la même communauté [...]. Le mort est donc un intermédiaire entre le monde sensible des gens « périssables » et celui des êtres « éternels » de l'au-delà. C'est pourquoi il est invoqué dans différentes situations anxiogènes pour en atténuer les effets, contre quoi, de nombreuses promesses lui sont faites consistant en sacrifices et

*immolations diverses dont la visiteuse, après avoir prononcé les paroles d'usages, s'acquitte consciencieusement.*³¹⁵

Frappantes sont les similitudes entre la conception maghrébine de l'existence et celle de l'Afrique noire. Dans l'un comme dans l'autre cas, la mort n'est pas définitive : le corps périssable qui est voué à la finitude et à la poussière ne doit point faire oublier l'envol de l'âme qui s'affranchit de la pourriture. Chez le Noir et chez le Maghrébin, l'on continue d'honorer la mémoire du disparu tant par les visites au cimetière que par les libations qu'on y fait pour s'attirer la bienveillance des ancêtres tutélaires. Il est impensable que l'un et l'autre répugnent à s'occuper du devenir d'outre-tombe de leurs morts. Tout délaissement de ces existants invisibles est susceptible de plonger les vivants dans des troubles sans nom. La folie n'est rien auprès de la terrible vengeance des ancêtres irrités par l'ingratitude de leur descendance. Du reste, la seule pensée à leur probable réaction suffit pour glacer d'horreur les coupables. Sous ce rapport, il est significatif que Professeur ait menacé de recourir aux pouvoirs maléfiques des trépassés en vue de châtier ses ennemis. Il ripostera « par une résurrection. Avec un R majuscule » (*L.R.* pp. 146-147). Par le truchement de cette réincarnation néfaste, les habitants des demeures célestes manifestent leur courroux à l'endroit des survivants. Impuissants « à sustenter »³¹⁶ les esprits des défunts, les vivants ne peuvent plus se concilier les bonnes grâces de ces mêmes vengeurs et cruels. Or, pour qu'ils connaissent des lendemains enchanteurs, il est capital qu'ils cherchent à fléchir la colère des ancêtres féroces. Toujours est-il que nombre de groupes humains travaillent à l'apaisement des trépassés courroucés de peur de subir des calamités naturelles. Conscients de l'omnipotence des ancêtres, les vivants tâchent de trouver un *modus vivendi* pour ne pas irriter davantage ces êtres à la fois impitoyables et cléments. Du reste, la survie des uns et des autres commande la cessation des hostilités entre les deux parties interdépendantes. Dans cet ordre d'idées, il est symptomatique que Claude Lévi-Strauss ait souligné la nécessaire collaboration entre les vivants et les ancêtres quand il écrit :

Certaines sociétés laissent reposer leurs morts ; moyennant des hommages périodiques, ceux-ci s'abstiendront de troubler les vivants ; s'ils reviennent les voir, ce sera par intervalles et dans des occasions prévues. Et leur visite sera bienfaisante, les

³¹⁵. Malek Chebel. *Le corps dans la tradition au Maghreb*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984, p.120.

³¹⁶. Yves Bonnefoy (sous la direction de). *Dictionnaire des mythologies*. Paris : Flammarion, 1981.

*morts garantissant par leur protection le retour régulier des saisons, la fécondité des jardins et de femmes. Tout se passe comme si un contrat avait été conclu entre les morts et les vivants : en échange du culte raisonnable qui leur est voué, les morts resteront chez eux, et les rencontres temporaires entre les deux groupes seront toujours dominés par le souci des intérêts des vivants.*³¹⁷

Ces réflexions qui mettent l'accent sur les rapports vitaux entre les vivants et les morts s'appliquent aussi bien au théâtre de Césaire qu'à celui de Soyinka. Chez l'un comme chez l'autre, les vivants honorent les morts et répugnent à mécontenter les ancêtres protecteurs qui pourraient maudire leur descendance et leur infliger un châtement terrible. La sécheresse, la famine, les maladies, la stérilité, la discorde et la naissance d'enfants aussi anormaux que voués à une mort prématurée constituent autant d'événements néfastes qui témoignent de la puissance malveillante des ancêtres. Soucieux de se prémunir contre leurs sortilèges maléfiques, les vivants tentent de solliciter leur appui par le biais de l'évocation. Satisfaits de la conduite des existants, il est rarissime qu'ils ne veuillent pas répondre à l'appel de ces derniers. En tout cas, les ancêtres redoutables de Soyinka se sont empressés de se réincarner pour se présenter à la fête de l'indépendance à laquelle ils sont conviés. Toutefois, seuls ceux dont les vivants ont besoin semblent autorisés à réapparaître sous l'aspect humain. Telle est la leçon qui se dégage de la tirade du Crieur :

*A tous ceux qui en ces forêts demeurent : démons des roches,
Esprits du sol, génies des arbres, ghommids, diabolins, djinns,
Incubes, succubes, lutins, tous tant qu'ils sont, petits et grands,
Fils et sujets du Père de la Forêt, ainsi qu'à tous ceux
Qui résident en son domaine, il est fait savoir que cette nuit est
célébrée la bienvenue aux morts. Quand les sorts sont jetés
Et les morts invoqués par les vivants, seuls peuvent retrouver
Leur forme matérielle ceux qui sont appelés
A l'heure où les grands courants souterrains qui les roulent
sans fin
Ont achevé leur cycle. Seuls peuvent retrouver
Parole audible ceux qui sont appelés quand les liens
Qui de leur temps les unissaient aux vivants se répètent,
S'inscrivent de nouveau, semblables, sur la tapisserie
d'Igbehinadoun
Grâce à des actes qui de loin rappellent le passé,
Qu'ils soient bons ou mauvais, indifférents ou passionnés ;
/Dont les motifs de loin rappellent le passé,*

³¹⁷. Claude Lévi-Strauss. *Tristes tropiques*. Paris : Librairie Plon, 1955, p. 268.

*Qu'ils soient illusoires ou tangibles, louables ou blâmables.
Ce choix, remarquez-le, est fait par les vivants.
Nous célébrons ces rites sur les instances des humains. Et
maintenant, que la brune des siècles
Se disperse. Père de la Forêt, dévoile-nous
La fantasmagorie de ces acteurs venus de chez les morts !
(D.F. p. 84).*

L'un des mérites de cette tirade qui se signale par sa tonalité didactique réside dans son souci de mettre en lumière les conditions auxquelles doivent satisfaire les candidats à une réincarnation réelle. Quoique cette annonce stipule que les vivants n'entendent aucunement soumettre ceux qui vont naître à des règlements sévères, il n'en demeure pas moins vrai que les revenants appartiennent à une élite. Quiconque rend l'esprit sans laisser un héritier qui continuerait à faire des sacrifices pour son intégration à la classe des ancêtres sera condamné à connaître une mort eschatologique : voué à une mort définitive, il ne pourra pas se réincarner. Privé de secondes funérailles et de nourriture spirituelle en vue de franchir sans encombre l'abîme de transition, ce mauvais mort va se transformer en un esprit aussi errant que malveillant. Il en va de même pour les sorciers et la femme stérile qui seront réduits à l'anéantissement total. Sur le plan de l'eschatologie yorouba³¹⁸, si l'on excepte le contingent de ceux qui se sont suicidés, les portes de l'éternité semblent ouvertes pour les autres morts. Dans l'au-delà, il arrive que ces derniers, en fonction de leurs actes antérieurs dans leur vie terrestre, aillent au paradis ou en enfer. Il n'empêche que la vie dans l'au-delà est considérée comme une prolongation de l'existence terrestre ; mais les joies du ciel doivent l'emporter sur celles de la terre. Alors que l'enfer négro-africain signifie l'impossibilité pour le mort de revenir parmi les siens, le paradis traduit cette opportunité de pouvoir se réincarner afin d'échapper à la malédiction de l'errance éternelle. Qui plus est, dans le paradis yorouba, seuls y accèdent, ceux-là qui, au cours de leur existence terrestre, avaient fait montre d'une bonté et d'une grandeur d'âme exceptionnelles. Sans doute, est-ce à ce tableau idyllique que fait allusion la réplique du Griot lorsqu'il se lance dans des interrogations rhétoriques :

*Et verras-tu mon père ? Lui diras-tu que je suis resté avec toi
jusqu'aux derniers instants ? Ma voix restera-t-elle un moment*

³¹⁸. Pour plus d'informations sur le sort des morts dans l'au-delà yorouba, voir William Bascom. « Yorouba Religion and Morality ». *Actes du Colloque sur les religions africaines comme source de valeurs de civilisation (Cotonou, 16-22 août 1970)*. Paris : Présence Africaine, 1972, pp. 50-62.

dans tes oreilles, te souviendras-tu d'Olohun-iyó, même si la musique de l'autre monde surpasse en adresse celle des humains ? Mais te connaîtront-ils là-bas ? Ont-ils des yeux pour juger de ta valeur ? Ont-ils un cœur pour t'aimer, sauront-ils quel pur-sang caracole vers eux dans un somptueux équipage d'honneur ? S'ils ne le font pas, Elesin, si quiconque là-bas coupe ton igname avec un petit couteau, ou verse ton vin dans une petite calebasse, fais demi-tour et reviens vers des mains qui seront heureuses de t'accueillir. Si le monde n'était pas plus grand que les souhaits d'Olohun-iyó, je ne te laisserais pas partir... (M.E.R. pp. 70-71).

La suspension sur laquelle se clôt la réplique du Griot traduit les appréhensions de ce dernier à l'égard du devenir posthume de l'écuyer du roi. Il doute qu'il puisse rejoindre la demeure des ancêtres bienveillants sans récriminer contre les survivants. En outre, il craint que les habitants bienheureux du village des morts ne soient pas à même de reconnaître la valeur de l'ambassadeur du peuple yorouba auprès des esprits tutélaires. Au surplus, il intime l'ordre à ce dernier de ne pas continuer son voyage dans l'au-delà et de rebrousser chemin dans l'hypothèse où la demeure des ancêtres serait pire que celle des humains. Cependant, les inquiétudes du Griot au sujet du sort de l'écuyer dans l'autre monde tiennent à son ignorance de l'eschatologie yorouba. Celle-ci enseigne que la vie de l'au-delà n'est rien de moins qu'une photographie de l'existence terrestre. Dans cette perspective, le paradis yorouba apparaît comme une réplique de la vie réelle. Dans cet espace paradisiaque réservé aux justes, il ne semble guère que l'on y note une différence fondamentale entre les travaux terrestres et ceux des habitants célestes. La nouvelle situation enchante de ces derniers ne les empêche pas de s'adonner à des activités terrestres ; mais les terres qu'ils y cultivent sont meilleures que les surfaces ingrates auxquelles ils étaient familiers. L'abondance de ces récoltes miraculeuses ne doit point cacher l'infélicité dans laquelle se trouvent les pauvres. L'entrée de ces derniers dans le paradis yorouba ne modifie aucunement leurs conditions matérielles. Dans l'imaginaire yorouba, les misérables du monde des vivants resteront indigents pour l'éternité. Du point de vue yorouba, le paradis ne transmute pas la pauvreté en richesse. De même, la situation demeure inchangée tant pour les riches que pour les chefs. L'au-delà ne va pas dégrader les grands de ce monde ; bien au contraire : installés de façon confortable dans le meilleur endroit du paradis yorouba, ces élus continuent de jouir des avantages liés à leurs grandeurs. Il n'est que de les imaginer heureux. En tout cas, les vivants s'acharnent à accomplir leurs devoirs à l'endroit de ces

puissants d'outre-tombe. Pour morts qu'ils soient, il n'en reste pas moins vrai qu'ils apparaissent, aux yeux du peuple, comme les détenteurs de pouvoirs redoutables. Mais, il est fréquent que les existants fassent montre d'une fermeté à l'égard des trépassés pour les dissuader de revenir troubler la tranquillité des survivants. Ainsi, Claude Lévi-Strauss note:

Les hommes devront se montrer fermes vis-à-vis des morts : les vivants feront comprendre à ceux-ci qu'ils n'ont rien perdu en mourant, car ils recevront régulièrement des offrandes de tabac et de nourriture ; en revanche, on attend d'eux qu'en compensation de cette mort dont ils rappellent aux vivants la réalité, et du chagrin qu'ils leurs causent par leur décès, ils leur garantissent une longue existence, des vêtements, et de quoi manger.³¹⁹

Il ressort de ces réflexions de Claude Lévi-Strauss au sujet des rapports entre les vivants et les morts qu'il existe un pacte de non-agression entre la communauté des existants et celle des ancêtres. Condamnés à cohabiter au sein d'une terre qui leur sert à la fois de lieu de demeure et d'espace de renouvellement des forces vitales, les uns et les autres travaillent à la conservation de l'espèce humaine. Soucieux de sa perpétuation, les vifs tâchent de s'attirer la bienveillance des morts qui sont censés provoquer une pluie bénéfique, éloigner les catastrophes naturelles, féconder les femmes et apporter une protection contre la malfaisance des esprits errants. Il va de soi que la survie des uns et des autres semble étroitement liée à leur parfaite intelligence. Quelque puissants qu'ils soient, les ancêtres demeurent fragiles et dépendants de leur descendance. Abandonnés à eux-mêmes, les morts échouent dans leur entreprise : celle de voyager avec succès dans l'au-delà et de devenir des ancêtres pour mieux se réincarner dans le sein des femmes. Mais, avant de réapparaître sous des traits humains, les trépassés séjournent dans le pays des ancêtres protecteurs. La vie qu'ils mènent ne contraste aucunement avec leur existence antérieure. Comme le souligne Denise Paulme :

La vie que mènent les défunts au tye pəm se présente comme une exacte réplique de celle qu'ils ont comme ici-bas : le riche y demeure puissant, le mari y retrouve sa femme. Mentionnée par bienséance, du bout des lèvres, l'idée d'une justice distributive, récompense du bien accompli durant la vie,

³¹⁹. Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962, p.47.

punition du mal, n'emporte aucune conviction profonde. Il est bien parfois question d'un « pays des bons » [...] qui se situerait à l'est (influence islamique ?) et où le juste obtiendrait après sa mort la récompense des services rendus autrefois [...]. On assure que les habitants de Dene Kendo connaissent une température toujours fraîche, des greniers pleins, des fêtes nombreuses où l'on peut manger et danser sans limite ; ils savent l'avenir ; surtout, ils suivent avec attention le comportement des vivants : action ou simple pensée, rien ne leur échappe.³²⁰

Tant Soyinka que Césaire souscriraient à ces développements de Denise Paulme au regard du pays des morts. Le réalisme de cette description d'outre-tombe montre l'absence de différence fondamentale entre le village des esprits défunts et celui des vivants. Aux activités terrestres répondent des travaux célestes qui se signalent par leurs ressemblances frappantes. En outre, l'eschatologie négro-africaine ne cherche pas à mettre un terme aux inégalités sociales ; bien au contraire, elle les accentue. Le pays des morts n'est pas synonyme d'égalité pour tous : il connote la joie pour les chefs et renvoie à l'idée de malheur chez le pauvre. A l'inverse de ce dernier qui est condamné à croupir dans les bas-fonds de la misère éternelle, les dignitaires de ce monde garderont leur rang social et leurs privilèges. De surcroît, les âmes de ces êtres « qui avaient une exceptionnelle intensité de vie restent actives et puissantes et continuent à participer à la vie de la collectivité familiale ou tribale ». ³²¹ Au contraire des trépassés pauvres qui triment dans l'au-delà pour se nourrir et se vêtir, les mânes des riches baignent dans la béatitude, forcent l'admiration et aspirent à renaître pour qu'ils soient honorés par les vivants. Toutefois, la facilité avec laquelle les ancêtres se réincarnent ne doit guère occulter un fait capital dans l'eschatologie africaine : l'accès au statut d'ancêtre est sélectif. Sous ce rapport, il est remarquable que Dominique Zahan ait tenté d'esquisser à grands traits le portrait de l'ancêtre quand il note :

L'ancêtre est, d'abord, un homme parvenu à un grand âge, ayant accumulé avec la longévité une profonde expérience des hommes et des choses. On l'oppose ainsi aux personnes peu avancées en âge, à celles que la crédulité et l'inexpérience de la vie classent dans la catégorie des enfants ou des jeunes, à ceux-là habituellement, on n'accorde pas des funérailles exceptionnelles et ils ne recevront jamais un « culte ». En

³²⁰. Denise Paulme. *Les Gens du riz Kissi de Haute-Guinée française*. Paris : Librairie Plon, 1954, p. 143.

³²¹. H. Desanti. *Du Danhomé au Bénin-Niger*. Paris : Larose, 1945, p. 45.

second lieu, est définitivement rayé de la liste des ancêtres l'individu qui meurt d'une maladie « infamante ». C'est ainsi, par exemple, que jamais et nulle part un homme mort de la lèpre ne peut devenir un ancêtre [...] Une mort accidentelle constitue, elle aussi, une humiliation et une flétrissure, et ses conséquences dans la vie de l'au-delà sont néfastes pour la « nimbe » des humains.³²²

Il ressort de l'analyse de Dominique Zahan que la réincarnation africaine apparaît comme élitiste. Il est une catégorie d'êtres humains qui ne pousseraient pas l'outrecuidance jusqu'à vouloir renaître, ne fût-ce que sous l'aspect animal. Seuls les bons morts peuvent y accéder ; mais encore faudrait-il que les vivants acceptent de leur fournir un viatique pour qu'ils ne se perdent pas dans le dédale de l'au-delà. De plus, les personnes qui souffrent de déficiences physiques ou mentales ne sauraient prétendre à la renaissance. Il n'est pas jusqu'aux enfants qui ne soient dans l'impossibilité matérielle de réapparaître parmi les vifs. Il n'empêche que dans la pensée yorouba, l'enfant occupe une place centrale. Sous ce rapport, il ne serait pas excessif de prendre la réplique d'Iyaloja au pied de la lettre lorsqu'elle invite les autres personnages à focaliser leur attention sur la venue des enfants : « Maintenant, oublions les morts, oublions même les vivants. Ne tournons notre esprit que vers ceux qui sont à naître » (*M.E.R.* p. 123). Cette sentence résume la vision yorouba du monde qui répugne à considérer la mort comme une fin brutale et définitive : elle affirme que la vie transcende l'existence terrestre. Au monde des ancêtres à la fois redoutables et protecteurs ainsi qu'à celui des vivants, la pensée yorouba ajoute l'univers des enfants à naître. Ces trois espaces se recommandent par leur interdépendance ; aucun ne peut l'emporter sur l'autre. Il est une quatrième dimension qui les relie tous et qui semble périlleuse. Seule une transition heureuse, qui est consécutive aux sacrifices des humains, est susceptible d'assurer la continuité entre le monde des vivants et celui des ancêtres tutélaires. Les enfants (par le truchement de qui ceux-ci reviennent à leur place pour mieux soutenir leur descendance) sont salués comme des bienfaiteurs qui sauvent les femmes de l'infamante infécondité. Leur venue rassure le monde yorouba dans l'exacte mesure où ils incarnent la sagesse de l'ordre ancien qui vient de connaître un nouvel essor. Le retour de ces ambassadeurs des habitants célestes renforce les liens vitaux entre le monde d'ici-bas et

³²². Dominique Zahan. *Religion, spiritualité et pensée africaines*. Paris : Payot, 1970, p. 82-83.

l'au-delà. Dans cet ordre d'idées, le sociologue yorouba, Claude Assaba s'attache à analyser l'interpénétration des différents mondes africains:

La perpétuation n'est en réalité possible que s'il y a renouvellement du stock humain. Or, la conception cyclique du temps en milieu yoruba conduit à la motion de réincarnation donc à une forme de philosophie dans laquelle l'expérience humaine est faite d'un intense commerce entre l'ici-bas et l'au-delà. Toute naissance en tant que re-naissance est croissance. Nouvelle possibilité de croissance, croissance plus. Car on « revient », on se « (ré) incarne » pour un plus, pour tendre toujours vers le « mieux ». Il faut aller plus loin et y voir le renforcement des liens entre les vivants et les morts dans la perspective d'une croissance du sentiment de solidarité et d'interdépendance des mondes visible et invisible.³²³

Ces lignes, qui témoignent de l'existence d'une réincarnation réelle au Nigeria, expriment la vision yorouba du monde dont se réclame Wole Soyinka. Dans cette perspective, le monde des nouveau-nés est aussi ancien que celui des ancêtres. Pour les tenants de cette philosophie de l'existence, l'enfant n'est rien de moins que le père de l'homme. Les géniteurs renaissent à chaque naissance et annihilent les effets pervers de la mort qui ne renvoie plus à l'idée d'anéantissement. Du point de vue yorouba, tout nouvel enfantement est salué par les survivants comme une bénédiction des ancêtres qui sont soucieux de perpétuer leur descendance. Les nouveau-nés suppléent ceux qui ont rendu l'âme. Cette réincarnation réelle non seulement augmente le capital humain, mais encore elle conduit à un resserrement des liens entre la communauté des vivants et celle des ancêtres bienveillants. La proximité de ces derniers permet aux vifs d'interpréter les signes avant-coureurs d'événements funestes pour mieux y échapper. Il arrive que, « par l'intermédiaire d'un animal domestique »³²⁴, l'ancêtre bénéfique se manifeste à l'homme pour lui révéler son avenir et lui apporter son soutien indéfectible. Pourvoyeur de nourriture et protecteur des survivants, l'ancêtre semble omniprésent dans l'environnement des vivants. Il est sans exemple qu'il ne veuille pas peupler les rêves de ces derniers et retrouver son royaume d'enfance. C'est dire que dans cette perspective la mort se signale par son insignifiance ; du reste, la réincarnation réelle la rend désirable. La croyance en la

³²³. Claude Assaba. *Vivre et savoir en Afrique. Essai sur l'éducation orale en Yorouba*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 160.

³²⁴. Claude Lévi-Strauss. *Le totémisme aujourd'hui*. Paris : P.U.F., 1992, p. 107.

transmigration des âmes donne à Lumumba de transcender l'horreur animale de l'homme devant la mort. Il use du futur simple pour envisager avec joie sa renaissance et son redéploiement dans le cosmos :

*Je serai du champ, je serai du pacage
Je serai avec le pêcheur Wagenia
Je serai avec le bouvier du Kivu
Je serai sur le mont, je serai dans le ravin (U.S.C. p. 124).*

Cette réincarnation réelle à laquelle Lumumba songe aide à vaincre l'angoisse liée à l'évocation de l'au-delà. La philosophie palingénésique qui sous-tend l'optimisme de Lumumba débouche sur une conjuration du spectre de la mort aussi destructrice que terrible. Dans cette optique, l'instant léthal n'est plus vécu comme une terminaison irréversible. Il est un échange fécond entre le monde de l'invisible et celui du visible. Ce dont témoignent les allées et venues continues entre l'existence terrestre et la vie de l'au-delà. Dès lors, il ne serait pas surprenant de voir les âmes passer et repasser ce seuil qui n'est plus fatidique de façon à circuler librement d'un village à l'autre. Aussi bien, on entre dans le pays des morts comme dans un marché hebdomadaire, et on en sort avec une facilité déconcertante. Par le truchement de la réincarnation qui est la prolongation de l'existence terrestre, la mort est niée et la vie devient immortelle.

De tout ce qui précède, il résulte que le thème de la mort – renaissance a été abondamment traité aussi bien dans le théâtre d'aimé Césaire que dans celui de Wole Soyinka. L'un et l'autre s'inscrivent en faux contre la conception occidentale³²⁵ qui considère la mort comme un anéantissement suprême. Tous deux affirment que la véritable vie commence par-delà le tombeau. Tant l'un que l'autre s'accordent pour souligner que la mort n'est rien de moins qu'une transition à la fois heureuse et périlleuse entre le pays des vivants et celui des morts. Obsédante chez Soyinka et présente chez Césaire, la mort transitionnelle dédramatise les représentations létales, assure la continuité entre le monde d'ici-bas et l'au-delà et débouche sur la transmigration des âmes. Au traitement d'une mort transitionnelle chez Soyinka et chez Césaire, succède le développement du thème de la réincarnation réelle. Omniprésente tant dans le théâtre d'Aimé Césaire que dans celui de

³²⁵. Il s'agit de l'Europe déchristianisée.

Wole Soyinka, la croyance en la réincarnation de l'âme ne participe aucunement d'une vue de l'esprit. Au vrai, elle relève des réalités sociologiques auxquelles tous deux sont familiers. Chez l'un comme chez l'autre, la réincarnation réelle apparaît comme une bénédiction dans l'exacte mesure où elle permet de compenser les pertes consécutives aux maintes disparitions physiques qui auraient pu transformer la terre en un vaste cimetière. La transmigration des âmes sauve le continent africain de la forte mortalité à laquelle il semble condamné. La perpétuation de la communauté des vivants semble subordonnée à la réincarnation réelle, pour sélective que soit cette dernière. Toutefois, il est une interdépendance entre la terre et le pays des morts : la survie des uns et des autres en dépend. Leur immortalité est intimement liée à leur étroite collaboration. Il n'empêche que l'on peut accéder à une forme d'éternité en dépit de l'action des humains. C'est à cette réincarnation symbolique que prétendent la plupart des personnages de Césaire.³²⁶ A l'inverse des héros de Soyinka qui se satisfont de la réincarnation réelle, ceux de Césaire entendent survivre dans la mémoire collective des vivants. Ils n'auront de cesse qu'ils ne se soient défaits de leurs attachements terrestres pour loger de façon définitive dans l'esprit et le cœur d'un peuple reconnaissant.

Maints enseignements se dégagent de cette première partie qui a trait à la thématique de la mort plurielle tant dans le théâtre d'Aimé Césaire que dans celui de Wole Soyinka. Chez l'un comme chez l'autre, la mort se signale par son caractère protéiforme qui renseigne sur la pluralité attitudinale à laquelle leur héros est condamné à faire face. Sous ce rapport, aux différents visages de la mort qui traversent leurs productions dramatiques semblent correspondre plusieurs représentations létales. Mais pour diverses que soient ces dernières, il n'en demeure pas moins vrai qu'elles sont réductibles à trois images de la Faucheuse. De fait, la mort blanche, la mort féconde et la mort renaissante constituent autant de signes avant-coureurs de la grande mort qui peuple l'univers tragique de Césaire et de Soyinka.

³²⁶. Sur l'immortalité symbolique des personnages de Césaire, voir Jean-Paul Sartre. *Situations V*. Paris : Gallimard, 1964 ; Christophe Dailly et Barthélemy Kotchy. *Propos sur la littérature négro-africaine*. Paris : CEDA, 1984 ; Daniel Henri Pageaux. *Images et mythes d'Haïti*. Paris : l'Harmattan, 1984 ; Jean-Claude Willame. *Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée*. Paris : Karthala, 1990.

Dans le théâtre de l'un comme dans celui de l'autre, l'on note une peinture négative de l'Europe colonisatrice qui a réduit le monde noir en servitude et transformé ses habitants en des sous-hommes qui sont taillables, corvéables et tuables. De cet univers dantesque dans lequel l'Europe cannibale plonge ses proies noires naît une mort blanche qui connote un anéantissement aussi total que terrifiant, suscite une peur animale et fait l'objet d'un refoulement systématique. Il est normal que cette représentation hideuse de la mort blanche s'accompagne d'une horreur du néant infécond qui traduit l'attachement du mortel récalcitrant à l'existence terrestre. Du reste, la société hédoniste dans laquelle il vit lui intime l'ordre de chérir la vie présente, d'abhorrer le royaume céleste et de succomber aux blandices des sens. Dans cette entreprise de dénigrement des forces de la mort épouvantable, le personnage de l'amoureuse joue un rôle capital en ce sens que cette dernière demeure l'ennemie mortelle contre laquelle butent ses projets. Partisane de l'immanence, hostile aux évocations funestes et apôtre de l'épicurisme, l'amante de la vie terrestre travaille à la réalisation de son bonheur. C'est à échapper à la souffrance et aux pensées macabres qui l'empêchent de donner carrière à ses préoccupations libidineuses qu'elle se voue. Sous ce rapport, sa peur animale de la mort destructrice ressortit à son amour tyrannique pour la terre. Prisonnière de cette passion dévorante, elle répugne à renoncer à son paradis terrien et s'apprête à devenir l'esclave d'Eros. Elle semble d'autant plus fondée à idolâtrer ce dernier que seul l'amour charnel est susceptible de triompher de la mort angoissante.

Impuissants à se soustraire à l'inéluctable trépas auquel ils sont condamnés, la plupart des protagonistes de Césaire et de Soyinka se réfugient dans l'amour divertissant dans l'intention de guérir de leur horreur de l'instant léthal. Au reste, les uns et les autres évoluent dans un univers hédoniste qui considère la mort comme une anomalie et qui lie la survie de cette société jouisseuse au refoulement de toute préoccupation macabre. La nouvelle morale à laquelle ils adhèrent les invite à divorcer avec celle-ci et à surestimer la vie terrestre en tant qu'elle demeure le seul bien suprême. Soucieux de se conformer aux exigences de cet épicurisme intégral, ils entendent vivre heureux et décident d'aller en guerre contre la Faucheuse dans la mesure où elle constitue l'obstacle insurmontable auquel se heurte le chemin de la félicité. C'est pécher contre celle-ci qui préside au bon fonctionnement de la société de consommation que d'oser parler de la mort. Car, « ce mot,

terrible parce qu'il est rebelle à toute représentation, a changé de sens depuis le début de l'ère atomique ».³²⁷ Désormais, il est une révolution copernicienne qui bouleverse les conceptions d'une mort aussi bavarde que naturelle et qui aboutit à une péjoration et à une anathématisation d'un trépas innommable.

Autant il existe une mort blanche qui apparaît comme synonyme d'anéantissement, d'horreur et de malédiction, autant il est une mort féconde qui connote la joie, l'espérance et la renaissance. Cette mort africaine qui contraste avec l'image d'une Faucheuse terrifiante se caractérise par sa positivité. Dès lors, ni les héros tragiques de Césaire ni ceux de Soyinka ne songent à déconsidérer le trépas qui fonctionne comme un événement aussi naturel qu'inévitable. Les uns et les autres estiment que la mort est consubstantielle à la vie et reste l'horizon indépassable de la condition humaine. Pour considérables que soient les progrès de la médecine occidentale, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils ne peuvent aider à triompher de la mortalité qui relève de la normalité. Né pour rendre l'esprit, l'existant ne saurait user d'atermoiements et d'acharnement thérapeutique aux seules fins de se soustraire à l'accomplissement de son devoir mortel. De ce point de vue, le héros de Césaire entend rester sourd aux voix tentatrices qui l'incitent à vivre et à rompre le pacte qui le lie à son peuple martyrisé. Or, c'est à faire l'holocauste de son existence pour arracher ce dernier des griffes de la servitude que tend cette hostie noire. Pour sa part, le personnage tragique de Soyinka se donne la mort dans l'intention de perpétuer la coutume yoruba qui fait l'apologie de la mort sacrificielle. De ce qui précède, il suit qu'il est des valeurs supérieures au nom desquelles le moribond récalcitrant accepte de triompher de son horreur congénitale du trépas pour mieux succomber aux appas d'une mort aussi belle que salvatrice. Les amants de celle-ci semblent fondés à déprécier l'image d'une Faucheuse épouvantable qui traverse l'iconographie médiévale³²⁸ dans la mesure où ils adhèrent à une philosophie optimiste de l'existence humaine.

Pour les héros de Césaire comme pour ceux de Soyinka, la mort africaine se signale par son caractère transitionnel qui ne saurait s'accompagner d'une pensée angoissante du néant. Prisonniers d'une temporalité cyclique, les uns et les autres savent que la mort à

³²⁷ Maurice Schumann. *Angoisse et Certitude*. Paris : Flammarion, 1978, p. 115.

³²⁸ Sur cette question, lire Johan Huizinga. *L'Automne du Moyen Age*. Paris : Payot, 1975.

laquelle ils vont succomber est loin d'être définitive en ce sens qu'elle ouvre les portes de l'éternité. En vérité, pour les partisans d'une conception de la mort transitionnelle, il est une vie future qui rend celle-ci aussi passagère que désirable. De là l'empressement avec lequel les héros de Césaire et de Soyinka entendent traverser ce pont de façon à accéder à la béatitude. Mais chez le second, au contraire de chez le premier, le chemin qui mène vers la demeure des ancêtres bienheureux est parsemé d'embûches. Ainsi, seuls les sacrifices des survivants donnent de lever celles-ci. Fort de ces oblations, le défunt yoruba s'arme de courage pour enjamber le gouffre périlleux qui sépare le monde des mortels de celui des immortels auxquels il souhaite s'identifier. Débarrassée de son enveloppe corporelle qui est vouée à la putréfaction, l'âme peut désormais prendre son envol vers le pays des ancêtres vainqueurs de la mort physique. Cependant, dans la perspective d'une réincarnation réelle, seul l'esprit du bon mort est capable de renaître à la vie terrestre et de réapparaître tantôt sous la forme animale, tantôt sous celle de l'homme. Il va de soi que ceux qui sont victimes d'une mort accidentelle et ceux qui souffrent de déficiences tant physiques que mentales ne sauraient prétendre à cette transmigration sélective des âmes.

DEUXIEME PARTIE
LES COMPLEXES THEMATIQUES
DE LA MORT

Au regard de l'approche comparatiste à laquelle on adhère, il messied de réduire l'œuvre littéraire à l'expression d'un thème unique. Toute entreprise critique qui vise à éviter les mutilations de son objet doit faire sienne la méthode de Jean-Pierre Giusto.³²⁹ Soucieux d'atteindre à une conception acceptable du phénomène littéraire, ce dernier tâche de mettre en lumière les chaînes de motifs qui traversent l'œuvre rimbaldienne. D'où il suit que dans une œuvre on trouvera difficilement un thème capital qui parcourt de façon exclusive celle-ci. A dire vrai, un motif « n'est jamais isolé, il interfère avec d'autres, et il serait plus juste de parler de complexes thématiques ».³³⁰ Il n'en va pas autrement tant dans le théâtre d'Aimé Césaire que dans celui de Wole Soyinka. De ce point de vue, toute analyse du thème de la mort plurielle doit inéluctablement déboucher sur le traitement de l'amour, de la guerre, de l'esclavage et de la liberté. Etroitement liés au motif central qui traverse ces tragédies, les quatre thèmes secondaires permettent de prétendre à une analyse globalisante de la thématique de la mort protéiforme. Pour ce faire, il semble qu'il faille recourir à un plan tripartite de façon à envisager celle-ci sous plusieurs angles.

Il est notable que cette deuxième partie débute par la peinture de l'amour passionnel en tant que ce dernier désigne l'ensemble des forces vitales qui résistent à l'empire funeste. Les contempteurs de ce dernier se fondent sur la prétendue toute-puissance de l'amour total pour se gausser du trépas angoissant. Mais ni Césaire ni Soyinka n'entendent souscrire à cette thèse romantique qui conclut à l'omnipotence de l'amour charnel. Dans leur entreprise de démythification, ils soulignent les dangers de la passion amoureuse, mettent en lumière la dépersonnalisation vers laquelle elle conduit ses victimes. Ils semblent d'autant plus fondés à anathématiser l'amour charnel que celui-ci constitue une barrière infranchissable contre laquelle se heurtent les héros tragiques. Soucieux d'accomplir leurs devoirs envers le Ciel et la terre et désireux de jouir d'une considération éternelle, ces derniers invitent à la détestation de l'amour concupiscent et prônent des idylles éthérées qui ne contrebalancent guère leurs projets héroïques. Dès lors, on conçoit que la représentation de l'amour érotique chez Césaire et chez Soyinka se signale par sa négativité dans la mesure où il est assimilable

³²⁹ Sur cette approche, lire Jean-Pierre Giusto. *Rimbaud créateur*. Paris : P.U.F, 1980.

³³⁰ Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin, 2000, p. 121.

à une faiblesse mortelle. De là la peinture d'un amour funeste par laquelle se termine ce premier chapitre.

Autant le premier mouvement traite de la tyrannie mortifère de l'amour sensuel, autant le second s'attache à transcender cette guerre des sexes pour dénoncer les horreurs insoutenables qui proviennent des champs de bataille auxquels Césaire et Soyinka font allusion. Mais pour pacifistes qu'ils soient, il n'en demeure pas moins vrai que tous deux mettent en scène des personnages belliqueux qui prônent la lutte armée et considèrent la paix comme une plaie hideuse dont il faut se débarrasser. Ces apôtres d'une guerre juste et nécessaire travaillent à une valorisation de toutes les formes guerrières en tant que seules celles-ci semblent susceptibles de guérir l'humanité nègre des maux multiformes dont elle souffre. Pour ces thuriféraires de la morale guerrière, le déclenchement des hostilités militaires donne au monde noir de s'arracher de façon définitive à la tyrannie blanche et à la servitude éternelle à laquelle cette dernière entend le condamner. Cependant, il arrive que les guerres aussi fratricides que meurtrières auxquelles se livrent les Noirs ne servent aucunement la cause du continent africain. De ce point de vue, Césaire et Soyinka n'auront de cesse qu'ils n'aient abominé ces luttes intestines et condamné jusqu'aux pensées belliqueuses qui hantent les combattants. Désireux de mettre un terme à ces boucheries qui dépeuplent l'humanité et vouent celle-ci à une régression perpétuelle, ils évoquent avec un réalisme poignant les atrocités de la guerre de façon à frapper l'esprit des bellicistes. Conscients du caractère problématique de la représentation théâtrale de la guerre meurtrière, l'un et l'autre renoncent à une description extérieure de cette dernière et tentent de recourir au récit, au dialogue, à l'allusion et à la figuration pour dépeindre ses horreurs.

Mais, il semble que les atrocités de la guerre soient insignifiantes si on les compare à celles qui dérivent d'une autre aberration historique à laquelle Césaire et Soyinka vont consacrer des pages acerbes. De fait, l'un et l'autre stigmatisent la conduite ignominieuse des esclavagistes aussi bien noirs que blancs qui ont travaillé à la chosification, à l'animalisation et à la commercialisation de l'Africain. Tous deux refusent de se rallier aux thèses fallacieuses qui justifient l'asservissement de ce dernier. Ni la robustesse du Noir ni la prétendue malédiction biblique qui le condamne à la servitude éternelle ne peuvent autoriser sa réduction à un objet vénal. Dès lors, on comprend pourquoi ceux qui vivent de

l'exploitation de ce dernier transformeront le continent noir en un vaste marché de bétail humain. Au vrai, « avides de richesses et de jouissances, dopés par les sornettes bibliques sur la malédiction des descendants de Cham, les trafiquants de chair humaine écumeront les côtes africaines, quatre siècles et demi durant, pour la récolte du Bois d'ébène ».³³¹ Mais le sort auquel ces marchands d'esclaves vouent ce dernier est pire que la mort infamante. Soucieux de voir ses créatures dramatiques échapper aux horreurs de ce crime contre l'humanité, Césaire, plus que Soyinka, fait l'apologie de la violence salvatrice et invite l'esclave marron à assassiner son maître tyrannique pour retrouver le chemin de la liberté perdue.

³³¹ Papa Cheikh Jimbira-Sakho. *Esclavage racisme et religion*. Dakar : Editions JP, 2005, p. 13.

CHAPITRE 1

L'AMOUR

Il semble que l'histoire de l'humanité ne soit rien de moins que celle de l'amour fécond qui perpétue la race adamique. Considéré comme l'une des premières attitudes envers autrui.³³² L'amour structure les rapports interindividuels et ressortit aux préoccupations essentielles du genre humain. La littérature, en tant qu'elle stylise ces dernières, ne saurait taire la passion amoureuse qui hante l'esprit des hommes. Du reste, « toute œuvre littéraire, si éthérée paraisse-t-elle, a à voir avec la sexualité parce que la relation des êtres humains entre eux, qu'elle soit d'attrait ou de répulsion, est toujours sexualisée ». ³³³ Consubstantielle à la littérature amoureuse, la sexualité gouverne l'inspiration des écrivains et demeure le thème central autour duquel gravitent les autres motifs littéraires. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'elle puisse traverser les écrits depuis les origines. Intimement liée au passé, au présent et à l'avenir de l'existant, la sexualité « est la grande variable qui, à travers l'espace et le temps, semble immuable ». ³³⁴ Il est indéniable que l'évocation du sentiment amoureux soit omniprésente au sein de la littérature mondiale, cela semble indéniable. Toutefois, il est des aires culturelles et géographiques qui répugnent à nommer et à mettre en scène des relations sexuelles. Il en va ainsi, en partie, de la littérature antillaise dont se réclame l'œuvre d'Aimé Césaire et des écrits africains. Il n'empêche que « la littérature dramatique de tous temps et de tous pays a pour thème majeur le conflit de l'amour et de la volonté de puissance: l'amour est ce qui défait les héros ou métamorphose l'héroïsme ». ³³⁵ Cette peinture de l'amour conflictuel sous-tend tant le théâtre de Césaire que celui de Soyinka. Chez l'un comme chez l'autre, le traitement de l'amour se recommande par sa négativité. La passion dévorante à laquelle succombent les protagonistes de Soyinka, à l'inverse de ceux de Césaire, conduit à la déraison. Toutefois, les deux dramaturges dépeignent un amour funeste qui affaiblit et avilit les héros tragiques.

2.1.1. L'amour affaiblissant

Dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, le thème de l'amour charnel s'apparente à une faiblesse. Cette vision pessimiste d'un amour qui s'éloigne de la vertu s'inscrit dans l'essence de la tragédie. Celle-ci ne vise nullement à

³³² . Jean-Paul Sartre. *L'être et le néant Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943, p.413.

³³³ . Daniel Delas. « Décrire la relation : de l'implicite au cru ». *Notre Librairie*, n°151, juillet-septembre 2003, p.10.

³³⁴ . Sami Tchak. « Ecrire la sexualité ». *Notre librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p.6.

³³⁵ Jacques Demougin (sous la direction de). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*. Paris : Larousse, 1990, p. 65.

dresser un tableau idyllique d'un amour heureux ; bien au contraire, elle ignore les passions paisibles qui pourraient déboucher sur un dénouement empreint de félicité. La dignité de la tragédie semble incompatible avec une peinture riante de la passion malheureuse est susceptible de faire naître la compassion du spectateur et de redonner à la tragédie sa tristesse majestueuse. En outre, il est des possibilités tragiques qui découlent de la passion dévorante. Dans cette perspective, « le malheur ne provient plus d'obstacles extérieurs qui accablent et désespèrent les « amants », mais de l'amour lui-même qui paralyse ou aveugle et qui, pour vivre, ne recule devant aucun moyen ».³³⁶

Cette tyrannie de l'amour, qui parcourt aussi bien le théâtre de Césaire que celui de Soyinka, apparaît comme la principale fatalité contre laquelle les héros du premier et du second doivent se débattre pour se réaliser. On s'explique que *Le Rebelle*, au contraire des personnages principaux de Soyinka, ait voulu repousser les forces de l'amour dans l'exacte mesure où celles-ci constituent un obstacle à la réalisation d'actes héroïques qui rachètent l'humanité nègre. Conscient du fait que « le Devoir passe avant le cœur, que l'Honneur, la liberté, c'est le Devoir »³³⁷, *Le Rebelle* n'entend aucunement succomber aux charmes ensorcelants de l'Amante. Le recours à une didascalie interne permet à Césaire de souligner le refus du Rebelle de tomber dans les rets de la femme castratrice : « *Le Rebelle se libère doucement d'elle* » (*L.C.T.* p. 57). Ce désintéret pour la concupiscence de la chair qui caractérise les héros de Césaire – au rebours de ce que l'on retrouve dans le théâtre de Wole Soyinka – s'explique par la pudeur naturelle du personnage qui renvoie à celle de son créateur.

Par ailleurs, l'amour tyrannique que *Le Rebelle*, ce porte-parole de Césaire, nourrit à l'endroit de sa race martyrisée par l'esclavage et la colonisation, transmute l'amour charnel en une réalité répulsive. Son attachement à son peuple et son désir d'aider à la libération du Nègre colonisé constituent autant de raisons pour mésestimer les passions amoureuses. Contrairement à *Elesin*, *Le Rebelle* refuse de diviniser la femme sensuelle qui travaille à le

³³⁶ . Alain Couprie. *Lire la tragédie*. Paris : Dunod, 1998, p.149.

³³⁷ .Nazi Boni. *Crépuscule des temps anciens* Paris : Présence Africaine, 1962, p.120.

démoraliser et à le détourner de son combat politique. L'ensorceleuse à laquelle Le Rebelle veut échapper rappelle l'amoureuse passionnée au sujet de qui Simone de Beauvoir écrit :

*L'amante est aussi néfaste que la mère ; elle empêche l'homme de ressusciter en lui le dieu ; le lot de la femme [...] c'est la vie dans ce qu'elle a d'immédiat, elle se nourrit de sensations, elle se vautre dans l'immanence, elle a la manie du bonheur : elle veut y enfermer l'homme ; elle n'éprouve pas l'élan de sa transcendance, elle n'a pas le sens de la grandeur ; elle aime son amant dans sa faiblesse et non dans sa force, dans ses peines et non dans sa joie ; elle le souhaite désarmé, malheureux au point de vouloir contre toute évidence le convaincre de sa misère . Il la dépasse et par là il lui échappe : elle entend le réduire à sa propre mesure pour s'emparer de lui. Car elle a besoin de lui, elle ne se suffit pas, c'est un être parasitaire.*³³⁸

Cette analyse de Simone de Beauvoir, qui met en lumière la malignité de la femme, s'applique tant au théâtre de Césaire qu'à celui de Soyinka. Dans cette optique, la femme castratrice n'a de cesse qu'elle n'ait dévirilisé l'homme. Chez Soyinka comme chez Césaire, la femme est loin d'être l'avenir de l'homme ; elle est l'obstacle insurmontable contre lequel l'espérance de ce dernier bute. Cependant, plus que chez Soyinka, la femme, chez Césaire, fait songer à une démonsse qui serait responsable des malheurs de l'homme. Aussi bien, il n'est pas surprenant que le thème de « la femme dédaignée »³³⁹ puisse traverser le théâtre d'Aimé Césaire. Mais, le fait que la femme n'est pas un objet d'idolâtrie chez Césaire ne doit nullement conduire le critique dramatique à taxer son œuvre théâtrale de misogynie. D'autre part, Césaire ne voit pas en la femme une inspiratrice de qui dépendrait l'enfantement de son théâtre populaire. Sa présence au sein de ce dernier rappelle celle du mal auquel les héros de Césaire entendent échapper. Dans cet ordre d'idées, il n'est pas jusqu'aux personnages féminins de Soyinka qui ne considèrent le sexe féminin comme une pierre d'échappement dressée sur le chemin de l'honneur. Conscientes du danger que peut représenter la femme tentatrice, elles doutent qu'Elesin puisse accomplir sans encombre son devoir. Ce dont témoigne leur réplique : « Rien ne te retiendra ? » (*M.E.R.* p.21). Le recours à une « modalité interrogative »³⁴⁰ donne aux femmes de débattre l'engagement d'Elesin

³³⁸ . Simone de Beauvoir. *Le Deuxième sexe I Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949, p.313.

³³⁹ .Paul Bénichou. *L'écrivain et ses travaux*. V.2. Tunis : Cérès, 1998, p.125.

³⁴⁰ . Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Nathan/VUEF, 2002, p. 42.

dont dépend la survie du peuple yorouba. Elles souhaitent savoir s'il triomphera des ruses féminines. Cette représentation négative de la femme ne relève point d'un épiphénomène ; elle ressortit aux conceptions traditionnelles des Yorouba auxquelles adhère Wole Soyinka. De ce point de vue, il n'est pas indifférent que Claude Assaba ait souligné le caractère plurivalent de la femme yorouba lorsqu'il écrit :

Dans la tradition yoruba, la femme incarne deux pôles contradictoires : symbole de l'amour, de l'attention, de la dévotion, de la tendresse et de la beauté, elle est aussi symbole de la « sorcellerie » (du mal), de l'insensibilité, du mensonge et de l'infidélité [...]. De fait, les yoruba sont conscients que malgré l'ambivalence de la femme, elle est indispensable ; sans elle il serait extrêmement difficile de se maintenir dans la vie.³⁴¹

Il ressort de ces analyses anthropologiques de Claude Assaba que la femme se recommande par la dualité de son être. Pour lui comme pour Soyinka, elle s'apparente à un type d'autant plus qu'elle symbolise à la fois l'ange et la bête. Cependant, cette dimension ambivalente de la femme qui voit en celle-ci un être aussi bienfaisant que maléfique semble absente dans le théâtre d'Aimé Césaire. Alors que chez Soyinka – si l'on excepte le cas de Rola qui représente l'amour vénal dans *La danse de la forêt* – la femme travaille à la conservation et à la perpétuation de la race yorouba, chez Césaire, en revanche, elle s'attache à désarmer la haine salvatrice que les héros nourrissent à l'endroit des suppôts de la colonisation. Son attachement au bonheur terrestre n'a d'égal que le désir irréprouvable du protagoniste de Césaire de s'en affranchir pour des lendemains qui chantent. La volonté de construire une cité aussi heureuse que juste l'emporte sur son inclination naturelle. Par conséquent, il suit qu'il n'est point surprenant qu'il ait fait montre de son hostilité à l'égard de la femme en tant que l'amour de cette dernière « brise l'élan héroïque »³⁴² et conduit à son affaiblissement. Soucieux d'échapper à la tyrannie de l'amour féminin, Le Rebelle use d'un impératif négatif pour s'éloigner de l'amante acariâtre. De là la réplique du Rebelle qui s'ouvre sur une apostrophe véhémence : « Femme ne m'affaiblis pas de paroles querelleuses » (*L.C.T.* p.59). C'est dire que la figure féminine dans le théâtre d'Aimé Césaire est loin d'être valorisée pour son dévouement ; bien au contraire, elle possède

³⁴¹ Claude Assaba. *Op. cit.*, p. 184.

³⁴² Jean-Michel Gliksohn. « Aussi redoutable que belle... sur quelques représentations poétiques de la guerre des sexes ». *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 26, 1996, p. 129.

l'esprit de démission et entraîne l'abatement de l'homme. Dans cette optique, l'on ne s'étonne plus que l'image de la femme chez Césaire soit associée à celle du malheur. Sans doute est-ce à la même conclusion qu'arrive Clément Mbom quand il met en lumière la place insignifiante de la femme dans le théâtre de Césaire :

Le Rebelle, le roi Christophe, Lumumba, Caliban sont tous des hommes. Césaire semble refuser à la femme la possibilité de s'élever au rang du révolutionnaire, du nationaliste. Les femmes qui apparaissent dans son théâtre occupent une place marginale par rapport à la lignée de ses héros. De l'Amante à Pauline Lumumba, en passant par la Mère et madame Christophe, on retrouve la même figure : les femmes ne sont pas sensibilisées à la lutte que mènent les héros. Et même, elles se présentent comme démobilisatrices des révolutionnaires. On a vu comment à plusieurs reprises l'Amante, la Mère ont tout fait pour détourner le Rebelle de son idéal. La lucidité de madame Christophe et la prudence de Pauline Lumumba elles-mêmes sont suspectes. S'il faut éviter la témérité, est-ce que une raison pour ne pas s'affirmer quand il s'agit d'assumer pleinement son destin ? Faut-il se cantonner dans la peur sous prétexte que l'action entraîne des conséquences ? Cette attitude est une des caractéristiques essentielles des réactionnaires et des conservateurs.³⁴³

Il résulte de l'analyse de Clément Mbom que la femme ne joue aucunement un grand rôle dans le théâtre d'Aimé Césaire. Non que ce dernier abhorre la gent féminine, mais il va de soi que celle-ci n'aide pas au succès des luttes de libération nationale auxquelles les héros de Césaire attachent une importance indéniable. Bien loin d'armer les protagonistes de Césaire de courage, la femme les plonge dans une atmosphère débilitante. Rebelle aux idées progressistes qui obnubilent les héros de Césaire, elle s'acharne à les combattre. Il en va ainsi de Pauline Lumumba qui invite son mari à se soucier de son amour charnel. A l'instar de Sunma, dans *The Strong Breed*³⁴⁴, qui exige l'assouvissement de ses désirs sensuels, Pauline réclame sa part du bonheur conjugal à laquelle elle a droit. On comprend que sa réplique soit traversée par une tonalité aussi affective que lyrique :

Rends-moi cette justice, je ne t'ai jamais détourné de ton devoir, mais tu n'as pas charge que d'Afrique ! Tu n'as pas

³⁴³ . Clément Mbom. *Le théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine*. Paris: Fernand Nathan, 1979, p. 98.

³⁴⁴ . Wole Soyinka. *Collected Plays I A Dance of the Forests. The Swamp Dwellers. The Strong Breed. The Road. The Bacchae of Euripides*. Oxford : Oxford University Press., 1973, p. 125.

charge que de l'heur ou du malheur d'Afrique ? Te souviens-tu seulement de ce jour, Patrice ? Père versa le malafu, tu pris le verre, en bus une gorgée, et nous bûmes conjointement, gorgée après gorgée. Je n'ai pas nom de pays ni de fleuve ! Mais nom de femme ! Pauline ! C'est tout ! Je n'ajouterai rien que ceci : Veux-tu qu'on me voie un jour, la tête rasée, à suivre un cortège funéraire. Et les enfants, en feras-tu des orphelins ? (U.S.C. p.106).

Bien qu'elle s'en défende, il n'en reste pas moins vrai que l'amour total auquel elle aspire semble incompatible avec l'écrasante charge gouvernementale de son époux. Ce dernier qui ne travaille pas par intermittence ne saurait s'accorder de répit dans l'intention de satisfaire aux désirs irrésistibles de la femme. En outre, celle-ci par l'emploi du passé simple, qui reste par excellence le temps du récit³⁴⁵, souhaite installer Lumumba dans une posture nostalgique pour qu'il se remémore son serment sentimental. Son envie de replonger son mari dans un passé idyllique n'est pas due à son prétendu passéisme. De fait, cette évocation lyrique de leur hyménée vise à déprécier le présent auquel correspondent de nouvelles obligations qui commandent un amour platonique. La valorisation de l'amour éthéré dans le théâtre d'Aimé Césaire permet aux héros de ce dernier d'échapper à l'attiédissement consécutif à la présence féminine.

Ni les héros de Césaire ni ceux de Soyinka n'ignorent que l'amour sensuel puisse tirer à conséquence. Les uns et les autres savent que « par sa puissance sexuelle, la femme devient dangereuse pour la collectivité ».³⁴⁶ Dès lors, il n'est pas surprenant qu'elle les rende défiants et hostiles au sentimentalisme féminin. Toujours est-il que les protagonistes de Césaire, plus que ceux de Soyinka, sacrifient l'amour physique sur l'autel du patriotisme. A l'inverse de la plupart des seconds, les premiers estiment qu'il est des valeurs supérieures à l'amour. Désincarnés, les héros de Césaire le sont en ce sens qu'ils se privent de plaisirs charnels. Ils entendent se soustraire au « désir mimétique »³⁴⁷ qui amène leurs semblables à donner libre carrière à leurs pulsions sexuelles. Ils restent sourds à l'invitation au bonheur

³⁴⁵ Pour plus d'informations sur le passé simple, voir M. Le Guern. *Sur le verbe*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1986 ; Emile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale Tome I*. Paris : Gallimard, 1966 ; idem. *Problèmes de linguistique générale Tome 2*. Paris : Gallimard, 1974.

³⁴⁶ Otto Rank. *Le traumatisme de la naissance, influence de la vie psychique individuelle et collective*. Traduction de Jean Jankélévitch Paris : Payot, 1928, p.120.

³⁴⁷ Sur le désir mimétique, voir René Girard. *Mensonges romantiques et vérité romanesques*. Paris : Grasset, 1961.

immédiat qui transparaît au travers de la chanson grivoise de personnage féminin de Césaire:

*Venez, pourquoi avoir peur ?
Je ne suis pas mariée
Je me suis mariée trop tôt.
Je pensais qu'il n'y a pas d'autres hommes
Ah ! Si seulement j'avais su ! (U.S.C. p.11).*

En vain, la femme chausonne les hommes dans l'intention de les amadouer, mais ces derniers refusent de faire droit à « ses aspirations libidineuses ». ³⁴⁸ Les préoccupations idéologiques des personnages de Césaire divorcent avec la quête frénétique des plaisirs érotiques à laquelle se livrent les figures féminines. On s'explique que la femme, aussi bien dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka, soit envisagée dans une problématique sensuelle. En outre, la modalité exclamative et l'interjection naturelle « ah ! » qui closent la chanson de la femme traduisent son refus de refouler ses sentiments et trahissent son impossibilité d'assouvir ses désirs. Or, l'époque contemporaine au sein de laquelle elle vit commande de jouir sans entrave et de plonger dans la tyrannie du plaisir. ³⁴⁹ Autant les femmes dans le théâtre de Césaire n'hésitent pas à descendre de façon vertigineuse « dans les enfers du sexe » ³⁵⁰, autant les hommes s'en éloignent. Ils s'accordent avec le Griot de Soyinka pour affirmer que « les mains des femmes rendent faibles les imprudents » (*M.E.R.* p.14). Le désintéret dont ils font montre à l'égard des femmes tient à leur conception négative du deuxième sexe. A leurs yeux, celui-ci s'apparente à une pesanteur de l'histoire. Par son invite à la prudence excessive, la femme condamne l'homme à l'inaction. Il en va ainsi de l'épouse du Roi Christophe qui exhorte ce dernier à la patience angélique. Ce dont témoigne la tirade de Madame Christophe qui s'ouvre sur une interpellation affective :

*Christophe !
Je ne suis qu'une pauvre femme, moi
J'ai été servante
Moi la reine, à l'Auberge de la Couronne !
Une couronne sur ma tête ne me fera pas devenir
Autre que la simple femme,
La bonne négresse qui dit à son mari*

³⁴⁸ Nathalie Laval-Bourgade. « L'écriture afro-brésilienne ou la poétique de l'érotisme ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 35.

³⁴⁹ Jean-Claude Guillebaud. *La tyrannie du plaisir*. Paris : Seuil, 1998.

³⁵⁰ Calixthe Beyala. *Femme nue femme noire*. Paris : Albin Michel, 2003, p 15.

*Attention !
Christophe, à vouloir poser la toiture d'une case sur une autre
case.
Elle tombe dedans ou se trouve grande !
Christophe, ne demande pas trop aux hommes et à toi-même,
pas trop !
Et puis je suis une mère
Et quand parfois je te vois emporté sur le Cheval
De ton cœur fougueux
Le mien à moi
Trébuche et je me dis :
Pourvu qu'un jour on ne mesure pas au malheur
Des enfants, la démesure du père
Nos enfants, Christophe, songe à nos enfants.
Mon Dieu ! Comment tout cela finira-t-il ? (T.R.C. p. 58)*

La passivité à laquelle la nature voue la femme conduit celle-ci à combattre l'activisme de Christophe. L'anaphore nominale qui scande la tirade de Madame Christophe vise à freiner l'élan révolutionnaire de son mari. L'harmonie qui participe des mots de l'univers féminin implique la possibilité de vivre dans une immobilité parfaite. A la paix du monde qui découle de profonds bouleversements sociaux, elle préfère celle de la maison familiale. Condamnée à l'immanence, au maintien de l'espèce et à l'entretien de la cellule humaine, la femme souhaite édifier un univers permanent.

Dans cet espace féerique sur lequel elle règne, l'homme apparaît comme un objet parmi d'autres. Or, l'existant s'indigne que l'on veuille le réduire à un instrument entre les mains malheureuses de la femme. Il n'empêche que celle-ci tâche de contrarier les projets fondamentaux auxquels l'homme adhère dans l'intention de se réaliser. Il n'est pas jusqu'à la logique masculine qui ne soit suspecte aux yeux de la femme. De là l'abîme d'incompréhension qui sépare cette dernière de l'univers masculin. Aux préoccupations domestiques de la femme, l'homme oppose ses exigences militantes. Il en va ainsi du Roi Christophe qui s'acharne à arracher son peuple à la misère dans laquelle son indolence l'a plongé. Soucieux de pallier la non-satisfaction des besoins primaires de sa race, Christophe force la nature paresseuse de cette dernière pour la rendre apte à se développer. Cependant, sa femme invoque le caractère funeste de son entreprise gigantesque qui risque de déteindre sur ses enfants. Le ton pathétique dont elle use suggère son amour tyrannique pour sa progéniture. Ainsi, il est éloquent que Madame Christophe, à l'instar de l'Amante dans *Et*

les chiens se taisaient, et de Pauline, dans *Une Saison au Congo*, se soit fondée sur la prétendue incertitude de l'avenir de ses enfants pour s'opposer à la volonté de son mari de redonner à son peuple sa dignité perdue. C'est dire que « la femme est une menace pour la société »³⁵¹ des hommes en ce sens qu'elle détourne ceux-ci de leurs engagements idéologiques.

Du point de vue du combat politique, il semble que les personnages féminins soient condamnés à jouer un rôle secondaire dans le théâtre de Césaire. A l'inverse des héros de ce dernier, les femmes tardent à combattre pour libérer leur peuple de l'oppression coloniale. Dans cette optique, l'attitude des héroïnes de Césaire divorce d'avec celle de la principale figure féminine du théâtre de Soyinka. Pour les personnages féminins de Césaire, toute activité qui ne profite pas à l'économie familiale et au bonheur conjugal provoque leur hostilité ; pour ceux de Soyinka, le devoir transcende le souci quotidien de la ménagerie. A l'image d'une femme mutilatrice et ennemie du peuple, qui traverse les œuvres dramatiques de Césaire, Soyinka oppose celle d'une militante qui s'engage dans les combats idéologiques en vue d'accéder à une souveraineté totale de son pays. Cependant, le comportement de celles qui représentent la présence féminine dans le théâtre de Soyinka se signale par sa singularité. De fait, la résignation participe des traits qui caractérisent la nature féminine. Son aspiration au bonheur n'a d'égale que son impuissance à comprendre les exigences abstraites de l'homme. Il en va ainsi de la réplique de l'Amante qui invite Le Rebelle à renoncer à sa révolution pour s'abandonner à la volupté de l'amour charnel : « Embrasse-moi, l'heure est belle ; qu'est-ce que la beauté sinon ce poids complet de menaces que fascine et séduit à l'impuissance le battement désarmé d'une paupière ? » (*L.C.T.* p. 12). Cet impératif affirmatif qui traduit le droit au plaisir auquel prétend la femme fait songer au « devoir d'être heureux »³⁵² des personnages d'Ionesco. Pour les uns comme pour les autres, la recherche frénétique de la jouissance³⁵³ sensuelle s'apparente à un impératif catégorique. Or, dans l'imaginaire des personnages de Césaire, au rebours de ce que l'on retrouve chez la plupart des héros de Soyinka, l'image de la femme est liée à l'idée

³⁵¹ Issa Ndiaye. « La femme dans le récit réaliste et naturaliste enjeux artistiques et épistémologiques d'un idéologème. ». *Revue du groupe d'études linguistiques et littéraires*, n° 7, Janvier 2003, p. 94.

³⁵² Eugène Ionesco. *Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1959, pp.233-234.

³⁵³ Sur l'importance de la jouissance comme une fin en soi, lire Octavia PAZ. *La flamme double. Amour et érotisme.* Traduit par Claude Esteban. Paris : Gallimard, 1993.

du danger qui menace le genre humain. Mais cette peur qui naît de l'évocation de la femme semble ancienne. En tous cas, telle est la conclusion à laquelle Freud aboutit quand il souligne la dangerosité de la femme :

Là où le primitif a posé un tabou, c'est qu'il redoute un danger et on ne peut rejeter le fait que toutes ces prescriptions d'évitement trahissent une crainte essentielle à l'égard de la femme. Peut-être ce qui fonde cette crainte c'est le fait que la femme est autre que l'homme, qu'elle apparaît incompréhensible, pleine de secret, étrangère et pour cela ennemie. L'homme redoute d'être affaibli par la femme, d'être contaminée par sa féminité et de se montrer alors incapable. L'effet endormissant, détendant du coït peut-être le prototype de cette inquiétude et si cette angoisse s'étend, cela est justifié par le fait qu'on perçoit l'influence que la femme acquiert sur l'homme par les rapports sexuels.³⁵⁴

Cette grille de lecture psychanalytique qui met l'accent sur la malignité de la sexualité féminine s'applique tant au théâtre de Césaire qu'à celui de Soyinka. Pour eux, il est une malédiction qui pèse sur le sexe de la femme. Ce dernier débouche sur l'affaiblissement de l'homme. Plus que chez Soyinka, la communauté masculine, chez Césaire, pousse sa crainte de la sensualité féminine jusqu'à opter pour des relations éthérées entre les deux sexes. Soucieux d'échapper aux chaînes³⁵⁵ de l'amour qui dévirilisent, les héros de Césaire invoquent l'utilisation des énergies à des fins constructives. On conçoit qu'ils « ne sacrifient jamais leur tâche politique à leurs sentiments »³⁵⁶. Prisonniers de la tyrannie de l'honneur, les héros de Césaire, à l'inverse de la plupart des protagonistes de Soyinka, n'entendent aucunement voir la passion dégradante l'emporter sur le devoir. Pour ces personnages élitistes, « il ne suffit pas d'être en règle avec la conscience : ils ne se contentent pas de faire leur devoir ; ils s'obstinent à aller au-delà ! »³⁵⁷ Aux douceurs de la vie qui entraînent le déshonneur, ils préfèrent les tourments de l'enfer pourvu que leur dignité et leur volonté soient sauvegardées. Dès lors, il n'est pas surprenant que Le Rebelle, qui incarne l'âme cornélienne dans le théâtre de Césaire, ait

³⁵⁴ Sigmund Freud. *La vie sexuelle*. Traduit de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs. Paris : P.U.F., 1969, p. 71.

³⁵⁵ Sur les dangers liés à l'amour, lire. André Green. *Les chaînes d'Eros. Actualité du sexuel*. Paris : Odile Jacob, 1997.

³⁵⁶ Arlette Chemain Degrange. *Emancipation féminine et roman africain*. Dakar-Abidjan-Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980, p. 306.

³⁵⁷ Gustave Reynier. *Le Cid de Corneille étude et analyse*. Paris : Mellottée, 1948, p.282.

repoussé l'existence pleine de compromissions que L'Amante lui offre : « trop tard il est trop tard/ mon amie je n'y suis pour personne/ pour personne ». (*L.C.T.* p.57). Bien loin d'apparaître comme la collaboratrice de son mari, L'Amante fait figure de mégère. L'amour total auquel elle aspire la rend exigeante. A l'instar de Ségi, dans *La Récolte de Kongi*, l'Amante vit de la satisfaction de son désir sexuel. S'il est une divinité à laquelle L'Amante, comme Ségi, voue un culte excessif, c'est sans conteste le dieu de l'amour. En tout cas, pour Clément Mbom, la passion amoureuse est la valeur suprême à laquelle L'Amante adhère :

*L'Amante incarne l'amour. Il s'agit de l'amour sensuel, voluptueux et tendre. La vie de l'Amante n'existe que dans la mesure où elle vibre en concordance de phase avec le Rebelle. La perte du Rebelle implique nécessairement sa perte. Ceci est d'autant plus grave que sa vie, donc celle du Rebelle, est tout pour elle, son absolu. Ajoute à ce fait la délectation morose et la suavité que cet amour procure, elle ne comprend pas qu'un homme puisse tourner le dos à une telle félicité pour un possible vide, une visée utopique. Aussi emploie-t-elle toute ses forces à arracher le Rebelle à son idéal qu'elle juge chimérique [...]. C'est une femme normale, naturelle et toute à son amour.*³⁵⁸

Il résulte des réflexions de Clément Mbom que L'Amante considère l'amour physique comme une fin absolue. Il n'est pas jusqu'aux impératifs moraux qui ne soient subordonnés à cette dernière. Qui plus est, cet amour charnel justifie son existence. Il va de soi que cette figure de l'amoureuse ne saurait faire sienne la condamnation du plaisir sexuel. La révolution érotique à laquelle elle assiste, semble commander la féminisation du bonheur. D'où il suit qu'« aujourd'hui, toutes armes dehors, la femme combat pour son bonheur à elle, qui est d'aimer et d'être aimée, charnellement, maritalement, pour son plaisir ».³⁵⁹ La course au plaisir, semble-t-il, s'inscrit profondément dans la nature féminine. L'injonction de jouir qui est issue des profondeurs de son psychisme la conduit à rester sourde à l'appel de la raison. Mais, il semble que l'amour soit proprement déraisonnable. Quoi qu'il en soit, il est une différence fondamentale³⁶⁰ qui sépare l'homme

³⁵⁸ Clément Mbom. *Op. cit.*, p. 40.

³⁵⁹ Jean Cazeneuve. *Bonheur et civilisation*. Paris : Gallimard, 1966, p.105.

³⁶⁰ . Sur la différence sexuelle entre l'homme et la femme, voir Luce Irigaray. *Ethique de la différence sexuelle*. Paris : Editions de Minuit, 1984.

de la femme. A l'inverse de celui-ci, cette dernière symbolise la concupiscence de la chair. Au vrai, plus accessible aux tentations de celle-ci, « elle s'est rendue, par ses faiblesses, coupable du malheur de l'homme ».³⁶¹ Elle est d'autant plus coupable qu'elle est responsable de la perte des figures masculines. En maintenant celles-ci dans l'esclavage de l'amour passionnel, la femme les éloigne de leur vocation naturelle. De fait, il appert que l'essence de l'homme réside en l'action : « il lui faut produire, combattre, créer, progresser, se dépasser vers la totalité de l'univers et l'infinité de l'avenir ».³⁶² Au contraire de la femme qui tire sa justification sociale de l'entretien de la cellule familiale, l'homme fait sienne la morale de la transcendance. Il s'affranchit de l'espace clos de la maison pour conquérir le monde en dépit des pleurs de la femme. La facilité avec laquelle elle verse des larmes, traduit l'impuissance de sa révolte contre le cours des choses.

Par ailleurs, il est des dissemblances frappantes entre les héros de Césaire et ceux de Soyinka au regard de la sexualité féminine. Alors que les premiers invitent à l'ascétisme, les seconds – si l'on excepte Olunde dans *La mort et l'écuyer du roi* – souhaitent se complaire dans une euphorie perpétuelle.³⁶³ Pour les protagonistes de Césaire, « tout ce qui procède des instincts, des pulsions, des passions doit faire l'objet d'un holocauste perpétuel ».³⁶⁴ En revanche, il en va tout autrement pour les personnages de Soyinka qui répugnent à mettre un terme à leurs aspirations pulsionnelles. En fait, Daodu, dans *La Récolte de Kongi*, Elesin, dans *La mort et l'écuyer du roi* et Samson dans *La route* s'adonnent à leurs passions amoureuses. D'où il suit qu'on pourrait les qualifier d'« érotiques » : ces dernières « sont des personnes dont l'intérêt essentiel [...] est tourné vers la vie amoureuse. Aimer, mais spécialement être aimé, est pour eux le plus important ».³⁶⁵ S'interdisant tout sentiment platonique, les héros de Soyinka, à la différence de ceux de Césaire, exigent la satisfaction immédiate de leurs instincts sexuels. Dès lors, on ne s'étonnera pas de voir Daodu, Elesin et Samson succomber à l'ensorcellement féminin. La recherche obsessionnelle du plaisir sexuel conduit Daodu à idéaliser la femme. Source

³⁶¹ . Elisabeth Badinter. *L'amour en plus histoire de l'amour maternel (XVIIIe- XXe siècle)*. Paris : Flammarion, 1980, p.22.

³⁶² . Simone de Beauvoir. *Le deuxième sexe* T2. Paris : Gallimard, 1949, p.53.

³⁶³ . Sur cette question, consulter Pascal Bruckner. *L'Euphorie perpétuelle : essai sur le devoir de bonheur*, Paris : Grasset, 2000.

³⁶⁴ . Michel Onfray. « La diététique antique du bonheur ». *Magazine littéraire*, n° 389, juillet-août, 2000, p.32.

³⁶⁵ . Sigmund Freud. *Op. cit.*, p.157.

d'inspiration poétique, l'amour transforme Daodu en un poète galant. Ce dont témoigne sa réplique qui est traversée par un souffle lyrique :

*Le Renon est un amoureux volage
Mais, Ségi, tu en as fait ton esclave
Et aucun poète ne saurait rivaliser
Avec sa dévotion.
Le politicien se bat
Pour obtenir des postes
Gras et juteux
Sur la langue des générations
Le juge a tant bu de vin
Qu'il a la face congestionnée
Et a pissé
Dans le caniveau
Mais, Ségi,
Tu es le morceau obstiné
De viande qui s'est logé
Entre mes dents
J'ai joué sans arrêt avec mon cure-dents
J'ai découvert que c'était un fil de soie
Enroulé au plus profond de ma gorge
Et c'est lui qui me donne envie de chanter
(R.K. p. 17).*

La figure de la femme qui se dégage de cette réplique est celle de l'inspiratrice qui occupe une place centrale au sein de l'univers masculin des personnages de Soyinka. L'usage d'une phraséologie fleurie atteste l'influence de la Muse. La tonalité affective qui sous-tend « la parlure »³⁶⁶ de Daodu traduit les préoccupations libidineuses de ce derniers. On conçoit qu'il refuse de décliner « la sexualité sous le signe de la guerre des sexes ».³⁶⁷ Bien loin d'adhérer à une conception pessimiste de la femme, le héros de Soyinka, au contraire de celui de Césaire, s'attache à promouvoir la figure féminine au rang d'une héroïne. Le style lyrique dont il use vise à dresser un portrait mélioratif de son amante. Du reste, la récurrence de l'apostrophe « Ségi » traduit la dépendance amoureuse dans laquelle celle-ci le tient. Il n'empêche que le personnage de Soyinka, à l'inverse de celui de Césaire, continue de vouer son existence à l'amour. Bien que ce dernier soit considéré comme un

³⁶⁶ . Pierre Larthomas. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris : Armand Colin, 1972, pp. 413-414.

³⁶⁷ . Leo Spitzer. *Etudes de style précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski*. Paris : Gallimard, 1970, p. 191.

« dieu aveugle »³⁶⁸ qui conduit à la dépersonnalisation, il reste qu'il s'y soumet. Sans doute est-ce « cette aliénation sans réserve de l'amant à l'aimée »³⁶⁹ qui distingue le héros de Soyinka de celui de Césaire. Contrairement à celui-là, celui-ci s'obstine à jeter l'anathème sur l'amour physique en ce sens qu'il défigure le héros.

Il en va tout autrement dans le théâtre de Wole Soyinka où les personnages principaux ne répugnent aucunement à exprimer leurs insatisfactions sexuelles. Pour les héros de Césaire, « le sexe féminin constitue de par sa seule présence une menace de subversion »³⁷⁰ ; pour ceux de Soyinka, son avènement est vécu comme une bénédiction : son manque engendre des frustrations. Sous ce rapport, il est significatif que les protagonistes de Soyinka rappellent les amoureux de Freud qui sombrent dans la névrose pour pallier leur inassouvissement. Au vrai, de l'aveu de Freud « les hommes tombent malades quand, par suite d'obstacles extérieurs ou d'une adaptation insuffisante, la satisfaction de leurs besoins érotiques leur est refusée dans la réalité ».³⁷¹ D'où il suit que la maladie demeure l'ultime refuge pour ces mal-aimés. Soucieux d'échapper aux conséquences pathologiques de la non-satisfaction de la libido, Samson, dans *La Route*, intime l'ordre à son chauffeur d'amener « toutes les jolies filles qui sortent des bureaux » (*L.R.* p.31)³⁷⁰ en vue de mettre un terme à l'abstinence sexuelle. La répétition de l'adjectif qualificatif « jolies » traduit la conception de Samson à l'égard de la femme. A ses yeux comme à ceux d'Elesin, dans *La mort et l'écuyer du roi*, celle-ci n'est rien de moins qu'un objet érotique. Leur amour s'éloigne de la normalité ; il ne transcende guère la satisfaction de l'instinct sexuel. L'un et l'autre semblent succomber aux charmes du libertinage en tant que ce dernier signifie « la recherche exclusive dans l'amour, du plaisir sexuel, indépendamment des partenaires qui peuvent le procurer ».³⁷² Tous deux ne se satisfaisant pas du mariage qui est synonyme de monotonie et d'insatisfaction. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'ils violent les lois du mariage qui entendent réglementer le commerce sexuel.

³⁶⁸ Odile Cazenave. « Erotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 61.

³⁶⁹ Gérard Genette. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966, p. 116.

³⁷⁰ Jacques Chevrier. « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 91.

³⁷¹ Sigmund Freud. *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. Paris : Payot, 1975, p. 58.

³⁷² Jean-Louis Lecercle. *L'amour*. Paris : Bordas, 1991, p. 17.

Pour leur part, la fidélité n'est pas une vertu salvatrice ; bien au contraire, elle contrarie la cause au bonheur et la conquête d'autres proies féminines. L'entreprise de séduction à laquelle ils adhèrent, considère la polygamie comme le meilleur régime matrimonial susceptible de satisfaire leur insatiable besoin sexuel. On comprend que la vue de la femme plonge le héros de Soyinka dans une joie ineffable. Ce dont témoignent les indications scéniques qui soulignent le trouble d'Elesin. De fait, « ce qui l'avait distrait précédemment, c'est une belle jeune fille qui s'avance dans le passage par lequel Elesin a fait son entrée au début de la pièce » (*M.E.R.* p. 26). Sa passion amoureuse naît de l'apparition de cette inconnue aussi belle qu'envoûtante. Par le truchement de son regard concupiscent qui travaille à « saisir, déshabiller, pétrifier, pénétrer »³⁷³ le corps féminin, Elesin apparaît comme la principale figure du séducteur dans le théâtre de Soyinka. Sa nature papillonnante s'inscrit en faux contre la constance amoureuse. Ses anciennes liaisons sentimentales se perdent dans l'oubli volontaire : seule existe celle qui appartient au présent du séducteur. Quoiqu'elle soit promise à un autre homme, il n'en reste pas moins vrai qu'il pousse son appétence jusqu'à vouloir s'approprier la fiancée d'autrui. En réalité, Elesin apparaît comme un chasseur de femmes qui « tient toutes les femmes séduites pour identiques et interchangeables ».³⁷⁴ Soucieux d'atteindre à la satisfaction de ses pulsions sexuelles, il valorise l'amour charnel, idolâtre la femme et sacrifie l'avenir de sa race pour un plaisir aussi immédiat qu'évanescant. Aux exigences de la morale collective qui invitent à la sublimation des pulsions, Elesin oppose celles de la chair faible. De là sa réplique qui souligne les préoccupations libidineuses auxquelles il est assujetti :

*Assez, assez, vous avez tous les raisons
De bien me connaître. Mais, si vous dites que cette terre
Est encore celle qui a donné naissance à ces chants,
Dites-moi qui était la déesse dont les lèvres m'ont laissé
découvrir
Les galets d'ivoire qui jonchent le lit du fleuve Oya.
Iyaloya qui est-telle ? Je l'ai vue entrer.
Dans ton échoppe. Je connais bien toutes tes filles.
Non, pas même Ogun-de-la-ferme, travaillant
De l'aube au crépuscule sur son carré d'ignames
Pas même Ogun, avec la meilleure houe
Qu'il ait jamais forgée sur son enclume, n'aurait pu façonner.
Cette chute de reins, même s'il avait eu*

³⁷³ Jean Starobinski. *L'œil vivant*. Paris : Gallimard, 1961, p. 13.

³⁷⁴ Jean Rousset. *Le mythe de Don Juan*. Paris : Armand Collin, 1976, p. 47.

*La terre la plus riche entre ses doigts.
Son pagne ne dissimulait pas
Des hanches dont les ondulations faisaient honte à la rivière.
Qui serpente autour des collines d'Ilesi. Ses yeux
Étaient des coquilles d'œufs fraîchement pondus
Luisant dans le noir.
Sa peau.... (M.E.R. p.28)*

La tonalité affective qui traverse cette tirade lyrique rend compte de l'obsession sexuelle à laquelle Elesin est en proie. Cette érotomanie le conduit à oublier son devoir envers la société yoruba. Bien loin de s'apprêter à rendre l'âme pour la survie de son peuple, Elesin, par le truchement d'une interrogation directe, s'attache à identifier la silhouette dont il vient de s'éprendre. Sourd tant à la voix de la raison qu'à celle de la morale collective, Elesin n'a de cesse qu'il n'ait assouvi ses convoitises charnelles. Du reste, « la désinvolture avec laquelle le grand seigneur laisse tomber une femme dès qu'une autre lui paraît plus exaltante »³⁷⁵ traduit son inconstance donjuanesque. Fort de celle-ci, il travaille à une recherche perpétuelle d'une femme unique qui arrive à combler ses sempiternelles attentes sexuelles. Soucieux de dépeindre l'unicité et le caractère ineffable de sa nouvelle idylle, le personnage de l'amoureux use de comparaison, d'analogie et de métaphore animale en vue de suggérer l'objet de sa passion dévorante. Quoique l'amour soit indicible, il n'en demeure pas moins vrai qu'il prétend le rendre communicable.

La passion amoureuse qui l'emporte suscite chez lui la vocation d'un poète lyrique. Par conséquent, le portrait hyperbolique de la belle inconnue vise à rivaliser avec le génie créateur d'Ogun.³⁷⁶ Hypnotisé par la joliesse de cette fille, Elesin doute que le dieu de la créativité, dans la mythologie yoruba, soit à même d'enfanter une créature dont la beauté divine n'a d'égale que la faiblesse qu'elle entraîne.

Il suit de tout ce qui précède que le thème de l'amour affaiblissant a été amplement développé tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka. Chez l'un comme chez l'autre, la peinture de l'amour physique se recommande par sa négativité. Bien loin

³⁷⁵ . Pascal Bruckner. *Le sanglot de l'homme blanc. Tiers-Monde, culpabilité, haine de soi*. Paris : Seuil, 1983, p.65.

³⁷⁶ . Cette divinité favorite de Wole Soyinka se signale par son caractère protéiforme ; mais ici, elle est le symbole de la créativité artistique. Pour plus d'informations sur Ogun, voir Nouréïni Tidjani-Serpos. « La théorie de la création littéraire chez Wole Soyinka ». *Colloque international Aires Culturelles et Création littéraire en Afrique*. Dakar 12-18 décembre 1990, pp. 109-118.

d'apparaître comme une valeur positive, la passion amoureuse chez les deux dramaturges s'apparente à une faiblesse. Du reste, tous deux savent que la tragédie répugne à peindre des amours paisibles. La représentation d'une passion amoureuse qui soit riante contraste avec la tristesse majestueuse de la tragédie. En revanche, la description d'un amour aussi malheureux que funeste permet d'atteindre à une catharsis. On s'explique que Césaire et Soyinka se soient employés à mettre en relief un amour qui met à nu les faiblesses consécutives à la naissance d'une passion dévorante. Il en va ainsi des avertissements que Soyinka a mis dans la bouche des personnages tant masculins que féminins pour inviter Elesin à ne pas succomber à l'amour ensorcelant. Or, c'est à donner libre carrière à ses pulsions sexuelles que sa nature donjuanesque le voue. De ce point de vue, il est des dissemblances fortes entre les héros de Césaire et ceux de Soyinka à l'égard de la femme. Alors que celle-ci donne lieu à une représentation positive dans le théâtre de Soyinka, dans celui de Césaire, en revanche, on note la place insignifiante qui est la sienne. Par contraste avec la tragédie de Soyinka, dans laquelle la femme est valorisée, les pièces de Césaire soulignent le caractère démoniaque de cette dernière. A l'ambivalence et à la valorisation de la figure féminine chez Soyinka, Césaire oppose l'image d'une femme mutilatrice qui contrecarre les projets fondamentaux de l'homme. Ennemie de ce dernier, la femme chez Césaire, au contraire de chez Soyinka, met l'accent sur ses préoccupations domestiques au détriment de l'avenir de son peuple. Elle refuse de faire corps avec l'homme pour arracher celui-ci à la servitude blanche. Hostile à la logique masculine, elle travaille à la combattre dans l'intention de désarmer l'homme. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'on déconsidère la femme, chez Césaire, en ce sens qu'elle s'affirme comme un obstacle insurmontable.

Considérée comme une championne de la démobilisation, la femme, dans l'univers dramatique de Césaire, constitue l'horizon indépassable contre lequel butent les forces du progrès. Faisant partie des pesanteurs de l'histoire, la femme se caractérise par son attitude réactionnaire. Césaire, à la différence de Soyinka, refuse de promouvoir la femme castratrice au rang d'une héroïne.

Par ailleurs, le traitement du thème de l'amour affaiblissant est loin d'être identique tant chez Césaire que chez Soyinka. Les héros du premier, au contraire de ceux du second, repoussent les forces de l'amour. A l'inverse des principaux protagonistes de Soyinka,

ceux de Césaire ne souhaitent aucunement succomber aux charmes de l'amour sensuel. Autant les personnages masculins de Césaire s'acharnent à échapper à la tyrannie du plaisir sexuel, autant ceux de Soyinka travaillent à satisfaire à leurs pulsions sexuelles. Les préoccupations libidineuses des héros de Soyinka – si l'on excepte Olunde, Kongi, Professeur et le Guerrier dans *La danse de la forêt* – l'emportent sur leurs obligations civiques. La morale du plaisir immédiat à laquelle ils adhèrent empêche qu'ils puissent « accomplir exactement les rites prescrits, de donner aux Dieux ce qui leur est dû, et même, au besoin, de se sacrifier à leur gloire ». ³⁷⁷ C'est dire que chez Soyinka, au rebours de ce qui se passe chez Césaire, l'amour physique triomphe du devoir et nuit à l'héroïsme. Soucieux de se soustraire à l'irrationalité de la passion amoureuse, les héros de Césaire, contrairement aux principaux protagonistes de Soyinka, invoquent leur attachement à leur patrie pour ne pas plonger dans les rets d'un amour platonique. A l'«amour de concupiscence» qui caractérise les relations interindividuelles dans l'univers masculin de Soyinka, Césaire oppose la représentation d'un amour platonique ». ³⁷⁸ Les héros du Martiniquais jettent l'anathème sur la figure féminine et invitent à fuir sa compagnie funeste, cependant que la plupart des personnages du Nigérian vivent de la présence de la femme.

Il s'ensuit que sur le plan de la représentation de la sexualité, l'univers dramatique de Césaire se distingue de celui de Soyinka. A un théâtre pudique qui use de la métaphore et de la métonymie pour évoquer les réalités de l'amour charnel, s'opposent des pièces qui ne recourent nullement à des expressions euphémiques dans l'intention de nommer la demande instinctuelle de l'homme. Le refus de décrire avec crudité les préoccupations libidineuses de ce dernier pourrait s'expliquer par la tradition africaine qui n'encourage pas l'avènement d'une littérature érotique. ³⁷⁹ Toujours est-il que Césaire, à la différence de Soyinka, prône la sublimation des passions dévorantes en ce sens que celles-ci empêchent l'homme de se battre pour des lendemains qui chantent. Or, la construction de cet avenir enchanteur doit mobiliser toutes les énergies vitales. Dans cette optique, il est normal que le principe de réalité triomphe de celui du plaisir. C'est faire l'holocauste de leurs désirs que

³⁷⁷ Emile Durkheim. *L'éducation morale (cours 1902-1903)*. Paris : P.U.F, 1974 p. 5.

³⁷⁸ René Descartes. *Les passions de l'âme*. Paris : Gallimard, 1969, pp. 83-84.

³⁷⁹ Sur cette question, voir Suzanne Lallemand. *L'apprentissage de la sexualité dans les contes d'Afrique de l'Ouest*. Paris : L'Harmattan, 1985.

Césaire, à l'inverse de Soyinka, invite ses héros. On ne s'étonne plus que les pièces de Soyinka participe « des écritures éminemment charnelles qui n'ont pas peur de convoquer le corps et ses réalités physiologiques ».³⁸⁰ Aux préoccupations politiques et militantes de Césaire qui refoulent l'érotisme dans ses écrits, Soyinka substitue des dramaturgies qui n'anathématisent guère les aspirations charnelles de l'homme.

En revanche, la raréfaction de l'évocation des exigences du corps semble caractériser le théâtre de Césaire. Quoi qu'il en soit, « le mouvement d'amour qui pousse le poète de la Négritude vers son peuple est exigeant, tout entier tourné vers l'avenir et l'action ».³⁸¹ Aussi bien, cet adorateur d'une race humiliée ne saurait valoriser l'amour charnel en tant que ce dernier vise à contrecarrer sa passion pour son peuple. En outre, la pudeur³⁸² de Césaire le conduit à supprimer les passages érotiques qui pourraient nuire à une représentation positive des Antilles. Du reste, la littérature antillaise est chaste. « Elle évacue radicalement la sexualité et tend à déformer par la même le vécu antillais ».³⁸³ Ce refoulement de la sexualité auquel adhère Césaire est lié au caractère funeste de cette dernière. De ce point de vue, sa pensée rejoint celle de Soyinka : la passion amoureuse peut charrier la mort.

2.1.2. L'amour mortifère

Chez Césaire, comme chez Soyinka, la peinture de l'amour est intimement liée à l'évocation des puissances de l'ombre. Toute lecture du théâtre de Césaire et de celui de Soyinka conclut à la double présence de l'amour et de la mort. Il arrive que la passion amoureuse entraîne le trépas ; mais il n'est pas étonnant de voir aussi l'amour filial déboucher sur une acceptation sereine de la mort. En effet, par amour pour son père, Olunde, dans *La mort et l'écuyer du roi*, se donne la mort non seulement pour perpétuer une coutume immémoriale, mais encore pour mettre un terme à l'affront familial. Que son père ait tardé à rendre l'esprit, cela reste un crime impardonnable aux yeux du peuple

³⁸⁰ Sylvie Chalaye. « Des dramaturgies qui ont du corps ou la musicale culbute de la langue ». *Notre Librairie*, n° 151. Juillet-Septembre 2003, p. 49.

³⁸¹ Bernadette Cailler. *Proposition poétique une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*. Paris : Nouvelles du Sud, 1994, p. 160.

³⁸² Sur la pudeur de Césaire qui le pousse à censurer ses écrits, lire Daniel Delas. *Aimé Césaire ou le verbe parturiant*. Paris : Hachette, 1991.

³⁸³ Raphaël Confiant. *Op. cit.*, p. 77.

yorouba. C'est pour réhabiliter l'image d'un père traître à la cause du peuple que le fils se suicide. Cette mort sacrificielle souligne l'étroitesse de la relation qui unit l'amour et la mort.

Toutefois, la cohabitation de ces deux forces antinomiques ne constitue pas un thème qui soit propre uniquement au théâtre négro-africain. Quoique la production dramatique de Césaire et celle de Soyinka illustrent amplement l'association de l'amour et de la mort, il n'en demeure pas moins vrai que ces deux thèmes universels traversent la littérature mondiale. Celle-ci vit de l'existence d'un amour malheureux. Ce dernier participe des sources d'inspiration qui gouvernent maints écrits. La passion funeste est la thématique centrale autour de laquelle gravitent les autres motifs littéraires. C'est à cette analyse que Denis de Rougemont aboutit quand il écrit :

*Amour et mort, amour mortel : si ce n'est pas toute la poésie, c'est du moins tout ce qu'il y a de populaire, tout ce qu'il y a d'universellement émouvant dans nos littératures ; et dans nos plus vieilles légendes, et dans nos plus belles chansons. L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte, le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion d'amour. Et passion signifie souffrance.*³⁸⁴

Bien que ces lignes soulignent l'omniprésence de l'amour funeste dans la littérature universelle, il n'en reste pas moins vrai qu'elles pourraient s'appliquer tant au théâtre de Césaire qu'à celui de Soyinka. L'un et l'autre ne sont pas loin de penser qu'il est une malédiction qui frappe l'amour charnel. Ce dernier apparaît comme une source de joies éphémères. Les souffrances qui en résultent l'emportent sur celles-ci. Les malheurs auxquels donne lieu l'amour physique invitent à une représentation négative de la femme en tant que celle-ci s'affirme comme une porteuse de maux. L'amour déraisonnable qu'elle inspire chez Césaire et chez Soyinka semble « pousser les hommes à la folie et au suicide » (D.F. pp.50-51).

³⁸⁴ . Denis de Rougemont. *L'Amour et l'Occident*. Paris : Plon, 1972, pp.15-16.

C'est dire que la présence de la femme plonge la communauté masculine dans une atmosphère tragique. On comprend la promptitude avec laquelle les héros de Césaire, plus que ceux de Soyinka, se libèrent des étreintes maléfiques de la femme. La sensualité de celle-ci fonctionne comme un piège mortel dans lequel elle enferme les hommes. Aux yeux de ces derniers, la femme est non seulement responsable de leur conduite insensée,³⁸⁵ mais encore elle semble dépeinte sous les traits d'un être cannibale.³⁸⁶ Il est normal que la vue de ce dernier suscite une peur animale au sein des personnages masculins. Dès lors, c'est à fuir la compagnie de la femme dévorante que s'emploient les hommes soucieux d'échapper à un engoutissement certain. Mais cet éloignement nuit aux intérêts de celle qui incarne l'amour mortel dans le théâtre de Wole Soyinka. De fait, elle s'inscrit en faux contre sa prétendue tendresse funeste. Elle vitupère contre ceux qui la taxent de criminalité. Par le truchement d'une réplique qui est traversée par une tonalité polémique, Rola se défend d'être l'instigatrice des crimes passionnels auxquels on l'associe :

Je n'ai pas de regrets. Vous, les hommes vous n'êtes que des prétentieux et des imbéciles. Je n'y suis pour rien dans cette histoire. Pour rien. Vous ne savez faire qu'une chose, c'est vous vanter. Tout ce que vous faites, c'est pour vous faire valoir. Vous croyez peut-être que c'est à cause de moi qu'il a tué ? Et quand il s'est tué, ensuite, aurait-il le toupet de dire que c'était à cause de moi ? Il ne pensait qu'à une chose : son amour-propre. Alors, je vous en prie, ne me mêlez pas à cette histoire (D.F. p.54).

La phrase déclarative négative par laquelle débute la réplique véhémence de Rola traduit sa détermination. Elle entend assumer sa fonction de femme vénale. Elle refuse de « se déprécier pour s'attirer la confiance et la sympathie de l'auditoire »³⁸⁷. Par le biais de l'interpellation, Rola prend ce dernier à partie et met à nu son hypocrisie. Elle ne s'explique pas que les hommes puissent blâmer les prostituées dans l'exacte mesure où celles-ci travaillent à satisfaire à la demande masculine. De là le langage grossier dont elle use dans l'intention de dénoncer le pharisaïsme des hommes qui la qualifient de cannibale.

³⁸⁵ Sur l'amour qui conduit à la folie, lire Omar Ndoye. *Le sexe qui rend fou. Approche clinique et thérapeutique*. Paris : Présence Africaine, 2003.

³⁸⁶ Pour des informations complémentaires à propos de la femme cannibale, lire Maryse Condé. *Histoire de la femme cannibale*. Paris : Mercure de France.

³⁸⁷ . Olivier Reboul. *Introduction à la rhétorique*. Paris : P.U.F., 1991, p. 141.

Cependant, le ton injurieux auquel elle recourt, correspond bien à sa condition sociale. Du reste, il est invraisemblable qu'une prostituée utilise un style aussi noble que relevé. C'est dire que « l'idiolecte du personnage est en liaison non pas seulement avec des caractéristiques individuelles, mais avec l'appartenance sociale et le rapport au monde, la situation existentielle ».³⁸⁸ Que la réplique du personnage de la prostituée soit marquée par une syntaxe élémentaire, cela révèle de la normalité, d'autant que ces femmes qui vivent de leurs charmes sont « libres de mœurs et de propos ».³⁸⁹ Le caractère licencieux de leurs paroles participe de leurs principales caractéristiques. Il est significatif que Soyinka n'ait pas employé le petit nègre aux seules fins de traduire les propos de ses personnages illettrés. En revanche, du point de vue des niveaux de langue, son choix reste judicieux : les protagonistes incultivés ne s'expriment aucunement de façon recherchée. Leur style se singularise par la simplicité, la familiarité et la crudité.

Par ailleurs, qui ne s'aperçoit que les allégations du personnage de la prostituée appellent de sérieuses réserves ? En tout cas, il ne viendrait pas à l'esprit du spectateur de corroborer ses propos qui visent à la déculpabiliser aux yeux de la morale collective. Du point de vue de celle-ci, l'activité sexuelle à laquelle Rola se livre semble déconsidérée. Non que cette condamnation découle de considérations morales. A vrai dire, l'une des raisons pour lesquelles on jette l'anathème sur cette profession tient au fait qu'elle est grosse de conséquences tragiques. De fait, il arrive qu'elle engendre le trépas. Car, dans l'imaginaire des personnages de Soyinka et de Césaire, la femme s'apparente à une « Sorcière » (R.K. P. 41) qui endosse la responsabilité de la disparition des hommes. Pour ceux-ci, il est douteux qu'ils soient frappés par la mort naturelle : celle-ci qui les fauchera naîtra de la femme. Celle-ci s'affirme comme une malédiction à laquelle les hommes entendent échapper. A sa compagnie mortifère, ils préfèrent la solitude, si angoissante soit-elle. On conçoit que les femmes « ne passionnent guère »³⁹⁰ les hommes qui semblent soucieux de se soustraire à la tentation funeste qu'elles représentent. De ce point de vue, il est symptomatique que Danlola, qui incarne la sagesse yorouba dans *La Récolte de Kongi*, ait invité son héritier politique à se garder de frayer avec cette femme fatale qui laisse sur

³⁸⁸ . Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996, p. 65.

³⁸⁹ . Simone de Beauvoir. *Le deuxième sexe T2. Op. cit.*, p. 267.

³⁹⁰ . M et S. Battestini. *Aimé Césaire*. Paris : Nathan, 1967, p. 17.

son sillon sinistre « des victimes aussi desséchées que de la canne à sucre écrasée » (R.K. p. 50) C'est dire que la femme dépeinte par Soyinka porte la responsabilité de l'introduction de la mort au sein de la communauté des hommes. Mais, « comment peut-on tuer ou se faire tuer pour une femme ? »³⁹¹, s'interroge le narrateur dans *Une de vie boy*. Le scepticisme qui parcourt cette question semble partagé par les protagonistes de Césaire. Ceux-ci doutent que l'homme, poussé par une passion amoureuse aussi dévorante que meurtrière, puisse sacrifier sa vie à la beauté d'un visage féminin. On conçoit que leur conception de la femme à laquelle adhèrent maints personnages de Soyinka soit empreinte d'un solide pessimisme. Les uns et les autres éprouvent un profond ressentiment à l'endroit de la femme en tant qu'elle fait songer à l'image d'une figure castratrice. Il n'est pas étonnant qu'elle déchaîne de violentes passions. De reste, il en va de la femme comme de son sexe : tous deux provoquent une peur animale. Les héros de Soyinka, plus que ceux de Césaire, assimilent le sexe féminin à un trou maudit d'où il est difficile de sortir indemne. Sous ce rapport, il est symptomatique qu'Awa Thiam ait tenté de démontrer l'irrationalité de cette conception lorsqu'elle note :

*La peur ressentie en matière de sexualité, par les hommes ou plutôt par une certaine catégorie d'hommes, devant la femme, n'est-elle pas due à une conception erronée du sexe de la femme et, par delà celui-ci, de la femme tout court ? En d'autres termes, le sexe de la femme ne serait-il pas perçu comme un « trou noir », un trou d'où l'homme ne sortirait pas indemne ? Dès lors, la femme apparaîtrait comme un trou et comme une conscience pleine de ce trou. Faire l'amour avec la femme est alors au niveau du psychisme de ces hommes apeurés, courir le risque de se voir castré.*³⁹²

Il résulte de cette grille de lecture féministe que le sexe de la femme ne doit aucunement être considéré comme un trou mortifère. D'ailleurs, ces lignes s'emploient à réhabiliter l'image d'une femme dévorante. Mais, celles-ci ne peuvent empêcher que l'homme nourrisse à l'égard de la femme une animosité. Quoi qu'en écrive Awa Thiam, l'évocation du sexe de la femme suscite la défiance chez maints personnages de Soyinka. Il en va ainsi d'Adénébi qui voudrait savoir où se trouve « cette femme qui saigne les

³⁹¹ . Ferdinand Oyono. *Une vie de boy*. Paris : Julliard, 1956, p.108.

³⁹² Awa Thiam. *Continents noirs*. Paris : Tierce, 1987, p. 103.

hommes, goutte à goutte ou sauvagement » (*D.F.* p. 75). Il va de soi que le héros de Soyinka fait allusion aux parties honteuses de la femme qui sont responsables de la saignée des hommes. C'est dire que la jouissance sexuelle porte les germes de la mort. De fait, « si la sexualité pose question, c'est parce qu'elle est l'envers de la mort »³⁹³. Qui plus est, la mort, aux yeux des personnages de Soyinka, apparaît comme une conséquence directe des rapports sexuels. Dans cette perspective, il est singulier qu'Edgar Morin ait noté l'imbrication qui existe la mort est la sexualité :

*Sans que l'on puisse, dans le mouvement total et multiforme qui les pousse et les associe l'une à l'autre, faire procéder par antériorité la mort de la sexualité ou la sexualité de la mort, on peut remarquer qu'en général la mort sanctionne l'acte sexuel. Innombrables sont les plantes et les animaux qui meurent consécutivement à la formation des semences, comme les anguilles après leur voyage de reproduction à la mer des Sargasses ou l'abeille mâle après le vol nuptial.*³⁹⁴

Ces réflexions qui portent sur l'interpénétration de la sexualité et de la mort s'appliquent au théâtre de Wole Soyinka. En vérité, il est douteux que la mort des héros de Césaire soit directement liée à la reproduction sexuelle. Du reste, ils éprouvent à l'endroit de celle-ci une profonde répugnance. En vain les femmes sensuelles invitent-elles les héros de Césaire à succomber à leurs charmes envoûtants. Sourds à l'appel de la passion, les principaux personnages masculins de Césaire le sont ; cependant que ceux de Soyinka entendent assouvir leurs violents appétits sexuels, dussent-ils en mourir. Or, il appert que la mort est la rançon de la sexualité. Il en va ainsi de l'abeille à laquelle, Edgar Morin fait allusion et qui reste associée au trépas. De fait, « cette piqûre est un don d'autant plus altruiste qu'il entraîne la mort de l'animal [...] l'insecte dans son coït figure, pour le religieux tenté, l'accès à la vie divine par la mort à lui-même, en même temps que la mort morale par l'abandon à la sexualité ».³⁹⁵ Dans cette perspective, l'accouplement se solde par la disparition du mâle. On s'explique que le Guerrier, qui est né dans l'intention de mourir pour sa patrie, ne veuille nullement trépasser dans les bras d'une femme. Or, celle-ci rejette le principe de réalité et s'acharne à satisfaire aux exigences de son amour absolu.

³⁹³ Jean-Louis Joubert. « L'envers de la mort... ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-Septembre 2003, p. 1.

³⁹⁴ . Edgar Morin. *Op. cit.*, p. 333.

³⁹⁵ . Pierre Brunel (sous la direction de). *Dictionnaire des mythes*. Paris : Editions du Rocher, 1988, p.214.

Habitée à voir des hommes qui se soumettent à ses ordres les plus inhumains, elle ne comprend pas qu'un existant puisse résister à ses attraits. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'elle fulmine des imprécations contre celui qui a osé contrecarrer son entreprise amoureuse. De là cette réplique qui est sous tendue par un ton injurieux : « Qui es-tu donc ? Des hommes ont tué pour moi. Des hommes sont morts pour moi. As-tu du sable plein les yeux ? Imbécile, tu n'as donc jamais vécu ? » (*D.F.* p. 102). L'impétuosité avec laquelle la mal-aimée apostrophe Le Guerrier traduit sa profonde déception. Celle-ci a suscité une colère blanche qui est suggérée par l'abondance des phrases interrogatives.

D'où il appert que l'amour apparaît comme une passion tragique qui transgresse les lois morales, aveugle les héros et amène ces derniers à commettre des crimes passionnels. Toutefois, sur le plan de l'amour fatal, il est une différence fondamentale entre l'attitude des amoureuses de Soyinka et celles de Césaire. Pour les premières, l'amour ressortit aux valeurs auxquelles il sied de sacrifier les existences humaines ; pour les secondes, en revanche, les forces de l'amour doivent l'emporter sur celles de la mort. De ce point de vue, le comportement de l'amante de Soyinka fait songer à celui d'un personnage féminin de Nazi Boni qui entend être « l'épouse de la mort »³⁹⁶. Cependant, c'est à demeurer l'ennemie de celle-ci et l'amante d'une vie emplie de plaisirs sensuels que tend l'amoureuse de Césaire. Son bonheur terrestre est étroitement lié à la survie de son amant. Que ce dernier envisage, ne fût-ce que le temps d'un soupir de rendre l'esprit pour l'avenir de son peuple, cela s'avère tragique aux yeux de l'héroïne de Césaire. Au contraire du héros qui voit en la mort « une libération »³⁹⁷, l'héroïne de Césaire, plus que celle de Soyinka, s'acharne à saper les fondements de l'empire de la mort. Soucieuse d'arracher Le Rebelle des griffes de la Faucheuse, l'Amante use d'une interrogation délibérative dans l'intention de matérialiser son apposition à la volonté mortifère de son bien-aimé : « Que je te laisse mourir ? » (*L.C.T.* p.59), demande-t-elle. Il va de soi que l'amante entend répondre par la négative à cette question. Son mépris de la mort n'a d'égal que son attachement à l'existence d'un amour aussi total qu'enchanteur.

³⁹⁶ .Nazi Boni. *Op. cit.* p. 243.

³⁹⁷ . Stefania Nicotra. « Making a deal with the spirits ». *Italy Italy* , n°4, 2001, p. 18.

De tout ce qui précède se dégage l'idée selon laquelle l'amour est plus mortel chez Soyinka que chez Césaire. Dans le théâtre du premier, l'amour physique semble directement lié à l'introduction de la mort au sein des personnages masculins ; cependant que dans celui du second, la passion amoureuse n'entraîne aucunement le trépas des héros. A la différence des principaux protagonistes de Soyinka, ceux de Césaire répugnent à succomber aux charmes ensorcelants des femmes fatales. Or, la représentation de celles-ci tant chez Soyinka que chez Césaire se recommande par la négativité. L'un et l'autre adhèrent à une conception pessimiste qui transmute la femme en un être maléfique. D'une lecture du théâtre de Soyinka se dégage l'image d'une femme cannibale qui porte la responsabilité de l'engloutissement de l'homme. A l'inverse de l'amoureuse de Césaire, celle de Soyinka pousse ses amants à commettre des crimes passionnels. En tout cas, de toutes les amantes qui peuplent l'univers dramatique de Soyinka, Madame Tortue apparaît comme la seule qui incarne au plus haut point l'amour qui tue de façon littérale. Il en va tout autrement chez Césaire où l'amante s'opiniâtre à combattre les forces de la mort. Du reste, on ne renonce pas à la vie « quand on tient si fort à l'amour ». ³⁹⁸ Cette réflexion d'Antigone s'applique tant aux personnages de Césaire qu'à ceux de Soyinka. Pour les uns comme pour les autres, l'amour est à même de triompher des puissances létales.

Tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka, l'on assiste à une lutte perpétuelle entre Eros et Thanatos. Forts de la prétendue toute-puissance de l'amour, d'aucuns estiment que la mort peut être vaincue. Pour provisoire que soit cette victoire de l'amour sur la Faucheuse, il n'en demeure pas moins vrai que ce succès relatif aide à freiner l'avancée fulgurante de la Camarde. Les héros de Césaire et de Soyinka sont d'avis que seul l'amour est susceptible de combler le fossé creusé par l'avènement de la mort. Dans cette perspective, on comprend que l'absence de l'amour favorise la pénétration de la mort. Dès lors, il n'est pas surprenant que le désamour entraîne le trépas de la jeune fille mal-aimée à laquelle la chanson d'Isabelle fait allusion :

*Enfant de la noire Guinée
D'un ciel brûlant lointaine fleur
Ourika, fille infortunée,*

³⁹⁸ Jean Racine. *Théâtre complet*. Paris : Dunod, 1995, p. 51.

*Déplorait ainsi son malheur.
France, toi qui m'avais charmée
Toi que saluaient mes transports
Tu me cachais que sur tes bords,
Je ne serais jamais aimée.
Blanche couleur, couleur des anges.
Mon âme était digne de toi,
O Dieu puissant, que de louanges,
Si tu l'avais faite pour moi !
Mais pour l'oubli tu m'as formée !
D'Ourika termine le sort :
C'est un si grand bien que la mort
Pour qui ne peut pas être aimé (T.R.C.p.82).*

L'exclamation qui traverse cette chanson plaintive traduit le trouble dans lequel la noirceur plonge cette fille éprise de blancheur. C'est à mourir à sa négritude pour renaître à une race blanche qu'aspire son âme. Elle n'aura de cesse qu'elle ne se soit débarrassée de sa peau encombrante qui rappelle la hideur d'un cadavre en putréfaction avancée. En vain invoque-t-elle la France : celle-ci reste sourde aux implorations de celle qui cherche à se blanchir pour échapper à la malédiction liée à sa peau noire. Elle fait sienne la symbolique occidentale des couleurs en ce sens qu'elle associe le noir à la mort. Incapable d'accéder au blanc qui est la couleur de la vie et le symbole de la pureté virginale, elle voit en la mort la seule libération vers laquelle il importe de tendre. C'est dire que la déconsidération entraîne un mépris de la vie et provoque la fascination du trépas. Aussi bien, la déception amoureuse sonne le glas d'une existence inauthentique vouée au maniérisme. Mais, elle oublie que l'amour véritable ne s'embarrasse pas de mélanisme. Ni le degré de pigmentation de la peau ni la jeunesse ne semblent être des obstacles à la naissance de l'amour. Car, celui-ci « cherche dans les êtres, au-delà de la chair, un secret d'ardeur, de science et de ruse que possèdent ceux-là seulement qui ont vécu ».³⁹⁹ Il s'ensuit que l'on ne saurait exclure les vieillards de la classe des candidats à un amour sensuel. Plus que les jeunes, ils travaillent à satisfaire à leurs préoccupations libidineuses. Aussi paradoxal que celui puisse paraître à première vue, ils considèrent l'amour comme un divertissement qui les aide à oublier momentanément leur destin mortel.

³⁹⁹ . François Mauriac. *La fin de la nuit*. Paris : Bernard Grasset, 1935, p. 133.

Dans le théâtre de Césaire comme dans celui de Soyinka, l'amour divertissant vise à rendre la situation tragique de l'homme moins angoissante. Les partisans de l'omnipotence de l'amour jettent l'anathème sur la belle mort à laquelle aspirent les héros de Césaire. A l'inverse de ces derniers qui considèrent l'amour comme une non-valeur, les femmes amoureuses dans le théâtre de Césaire surévaluent la passion amoureuse. Bien loin d'être un « objet de scandale, de honte, de peur ».⁴⁰⁰ L'amour physique demeure l'ultime rempart contre l'angoisse paralysante du trépas. Consciente du fait qu'elle doit mourir de façon inéluctable parce qu'elle « ne peut assurer longtemps cet exploit de l'autonomie relative »⁴⁰¹ l'amante chez Césaire, plus que chez Soyinka, se réfugie dans la volupté pour se gausser de la mort sacrificielle. Elle considère celle-ci comme un subterfuge qui permet au Rebelle de susciter l'admiration de son peuple. Ce dont témoigne sa réplique qui vise à démythifier la mort volontaire : « Avoue, tu joues à te sculpter une belle mort, mais je suis celle qui se met au travers du jeu et hurle ! » (*L.C.T.* p. 59). Le ton sarcastique dont elle use aux seules fins de démoraliser Le Rebelle traduit sa volonté de soustraire son amant aux tentations de la mort héroïque. Dans cette perspective, l'amour physique demeure la « seule réponse à la mort »⁴⁰² qui s'universalise. A un trépas qui connote un anéantissement total, la sexualité oppose une existence promise à un avenir fécond. De reste, si l'on en croit Georges Bataille la reproduction sexuée donne à l'existant de s'immortaliser :

L'érotisme est, je crois l'approbation de la vie jusque dans la mort. La sexualité implique la mort, non seulement dans le sens où les nouveaux venus prolongent et remplacent les disparus, mais parce qu'elle met en jeu la vie de l'être qui se reproduit. Se reproduire est disparaître, et les être asexués les plus simples se subtilisent en se reproduisant. Ils ne meurent pas, si, par la mort, on entend le passage de la vie à la décomposition, mais celui qui était, se reproduisant, cesse d'être celui qui était (puisqu'il devient double). La mort individuelle n'est qu'un aspect de l'excès proliférateur de l'être. La reproduction sexuée n'est elle-même qu'un aspect, le plus compliqué, de l'immortalité de la vie gagnée dans la reproduction asexuée. De l'immortalité, mais en même temps de la mort individuelle. Nul animal ne peut accéder à la

⁴⁰⁰ Suzanne Lilar. *Le couple*. Paris : Bernard Grasset, 1963, p. 300.

⁴⁰¹ François Dagonet. *Le vivant*. Paris : Bordas, 1998, p. 185.

⁴⁰² Jacques Ruffié. *Le sexe et la Mort*. Paris : Odile Jacob/Seuil, 1986, p. 280.

*reproduction sexuée sans s'abandonner au mouvement dont la forme accomplie est la mort.*⁴⁰³

Il résulte des réflexions de Georges Bataille que la sexualité est grosse de la mortalité. De plus, il est des liens très étroits entre l'érotisme et la mort. Selon l'auteur, les candidats à une vie éternelle s'accouplent pour ne pas disparaître de façon définitive. Sous ce rapport, l'amour apparaît comme un réservoir de destinées dans lequel l'humanité puise en vue de continuer sa marche vitale. Par le truchement de la reproduction sexuée, elle garantit la perpétuation de l'espèce humaine. Mais, pour le critique, l'immortalité à laquelle celle-ci aspire reste tributaire de la disparition des géniteurs. Le fait d'enfanter est synonyme de disparition et d'effacement au profit de la réapparition de nouveaux venus. Car l'enfant n'est rien de moins que la synthèse de l'amour conjugal qui permet aux parents d'échapper à l'oubli des hommes et de demeurer présents dans la mémoire collective des survivants. Sous ce rapport, le fait de rendre l'âme pour se conformer aux lois inexorables de la condition humaine ne doit plus glacer l'existant d'épouvante. Car « mourir, c'est rencontrer, 'l'événement majeur qui, d'un point de vue ontologique, constitue la clé de toute existence humaine et de toute dation de sens dont celle-ci est capable ».⁴⁰⁴ Dès lors, la mort ne sert plus de repoussoir ; mais elle redevient un objet de fascination auquel on s'accroche. Le trépas semble d'autant plus désirable qu'il s'inscrit dans une perspective qui valorise la passion amoureuse. Celle-ci apparaît comme la seule réponse humaine pour faire face à la menace de la mort. En vérité, « l'amour nie la mort, la foi renouvelle la vie et l'absence devient présence surréelle, plus vraie que sa réalité précédente puisque c'est une présence accomplie, inaltérable, essentielle, qui porte en elle son immortalité ».⁴⁰⁵ Cette mort passagère à laquelle ces lignes font allusion transforme l'existence humaine en une prison. Quiconque aspire à un bonheur perdurable doit s'en évader. Des joies ineffables accompagnent tout départ vers le pays féérique des morts. Mais pour l'un des héros de Soyinka, au rebours de ce qui se passe chez Césaire, seule la jouissance sexuelle est susceptible de rendre moins périlleux le chemin qui conduit à la demeure des ancêtres. Par

⁴⁰³ Georges Bataille. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard, 1957, p.12.

⁴⁰⁴ Claude Javeau. « De la sociologie orthopédique à l'anthropologie philosophique ». Gabriel Gosselin (sous la direction de). *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie. Autour de Georges Balandier*. Paris : L'Harmattan, 1993, pp. 85-86.

⁴⁰⁵ Josiane Ndespoulous-Neuville. *Léopold Sédar Senghor de la tradition à l'universalisme*. Paris : Seuil, 1988, p. 165.

le truchement d'une interpellation larmoyante, il supplie le groupe yorouba de satisfaire à ses préoccupations instinctuelles :

*Vous tous qui êtes devant l'esprit qui va affronter
La dernière porte s'ouvrant pour le passage,
Osez me libérer des regrets du départ. Mon souhait
Transcende l'effacement de la pensée
Par le tremblement des sens, l'espace d'un instant.
Faites-moi crédit. Et faites-moi l'honneur.
Je suis prêt pour le voyage qui dépasse
Les tourments du désert et du désir ardent.
Alors, laissez-moi voyager léger. Que la semence
Qui ne nourrira pas l'estomac au cours du chemin
Demeure. Qu'elle prenne racine
Dans la terre de mon choix, dans cette terre
Que je quitte (M.E.R. p. 30).*

Le vocabulaire affectif dont use Elesin témoigne de ses obsessions sexuelles. Sa volonté de remédier à celles-ci l'amène à louvoyer. Obnubilé par son désir de possession, il tarde à accomplir son devoir : celui de se donner la mort pour perpétuer une tradition aussi vitale que pluriséculaire. Dans cette optique, l'inaccomplissement du suicide rituel tire à conséquence. Alors que la coutume yorouba l'invite à « devenir le mortel qu'il est »⁴⁰⁶ sa concupiscence naturelle le conduit à assumer difficilement sa condition de condamné à mort. Il va de soi qu'il répugne à faire sienne l'apologie de la mort violente à laquelle le peuple yorouba le voue. Mais son honneur ainsi que le bonheur des siens semblent étroitement liés à son acceptation sereine du trépas. Son refus, ne fût ce que momentanément, de succomber aux charmes de la Faucheuse entraîne le déshonneur et le malheur du groupe yorouba. La félicité de ce dernier repose sur la mort sacrificielle de celui qu'il considère comme son ambassadeur auprès des ancêtres bienveillants. La fécondité de cette mort doit aider au renouvellement et à la perpétuation de l'espèce humaine. On comprend que le peuple yorouba ne veuille pas taxer de barbarie les sacrifices humains desquels dépend sa survie ontologique et existentielle. Il est normal qu'il les glorifie dans l'exacte mesure où ils sont censés garantir l'harmonie cosmique. Il est hautement souhaitable qu'il rende l'esprit « pour que les récoltes soient abondantes, pour que les actions entreprises connaissent le succès, ou même tout simplement pour que le soleil ne

⁴⁰⁶ Françoise Dastur. *Comment vivre avec la mort ?* Paris : Pleins feux, 1998, p. 35.

s'éteigne pas ». ⁴⁰⁷ Par le truchement de cette mort aussi sanglante qu'altruiste, le peuple yorouba échappe aux calamités, se concilie la bienveillance des esprits tutélaires et entend se prémunir contre leur terrible vengeance. Pour égoцентриque qu'ils soient, les vivants ne pousseront jamais leur égoïsme jusqu'à oublier d'honorer de façon convenable les ancêtres redoutables. Ils savent que seuls les trépassés heureux sont susceptibles de les aider à franchir sans encombre le passage qui relie le village des vivants et celui des morts. La tâche essentielle des premiers tient à ceci : « parler des morts, les mémoriser, les chanter, les évoquer dans les discours et les célébrations » ⁴⁰⁸ pour qu'ils ne reviennent pas perturber l'existence des survivants. En revanche, il appartient aux morts comblés d'honneurs de féconder les femmes.

Alors que l'approche de la mort conduit le héros de Césaire à fuir la compagnie des femmes, celui de Soyinka refuse de s'éloigner de celle-ci pour échapper à leurs funestes desseins. Au contraire des personnages féminins de Soyinka, ceux de Césaire considèrent la mort comme l'obstacle principal qui les empêche de réussir leur entreprise amoureuse. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'ils qualifient la mort du héros de « mauvaise et pernicieuse » (*L.C.T* p.70). Cette irruption d'une mort fâcheuse semble mettre un terme à la recherche frénétique du bonheur qui est le mobile principal de leurs actes. Dans cette perspective, la pensée de la mort semble incompatible avec l'idée de plaisir. Il ne s'ensuit pas, pour autant, que les personnages féminins dans le théâtre de Césaire doivent se résigner devant la prétendue omnipotence de la mort. Au vrai, il arrive que « l'amour [...] transcende le temps et la mort ». ⁴⁰⁹ En tout cas, telle est la thèse que défendent les amoureuses de Césaire. Pour celles-ci, au contraire de la plupart des personnages féminins de Soyinka, les forces de l'amour doivent l'emporter sur celles de la mort. C'est dire que l'amour et le trépas « luttent sans fin pour l'empire des âmes ». ⁴¹⁰ Dans cette croisade contre les forces létales, les amants ne désespèrent pas d'assener un coup mortel à celles-ci. Certes, ils n'entendent aucunement passer sous silence le fait que « l'amour n'a que deux descendants : la mort qui nous enlève,

⁴⁰⁷ Roland Quilliot. *Qu'est-ce que la mort ?* Paris: Armand Colin/HER, 2000, p. 75.

⁴⁰⁸ Jean-Pierre Vernant. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989, p. 15.

⁴⁰⁹ Fernando Lambert. *Op. cit.*, p. 100.

⁴¹⁰ Jacques Demougin. *Op. cit.*, p. 521.

ou la consolation qui nous vient »⁴¹¹. Il n'empêche qu'ils se fondent sur la toute puissance de l'amour triomphant. De fait, « l'immortalisation métaphorique de l'amour »⁴¹² aide à apprivoiser la mort et à lui ôter son caractère hideux. Envisagée sous l'angle de l'amour qui immortalise, la mort devient désirable. Dès lors, le moribond récalcitrant que Soyinka dépeint n'hésite plus à succomber à une mort sublimée. Qu'il ait voulu se donner la mort pour que le monde yorouba ne s'effondre guère « dans le néant des étrangers » (*M.E.R.* p. 122), cela reste indéniable aux yeux du spectateur. Mais le poids du désir charnel entrave sa marche funèbre. Ce dont témoigne la tirade d'Elesin qui fonctionne comme un plaidoyer *pro domo* :

*Ma jeune épouse, as-tu entendu l'être fantomatique ? Tu es assise et sanglotes, le cœur silencieux, mais tu ne dis rien de cela .D'abord, j'ai blâmé l'homme blanc puis, j'ai blâmé les dieux de m'avoir abandonné. Maintenant, je sens que je veux te blâmer pour le mystère de ma volonté qui a été sapée. Mais le blâme est une étrange offrande qu'un homme puisse faire à un monde qu'il a profondément trompé ainsi qu'à la nation innocente. Oh, jeune mère, j'ai pris d'innombrables femmes dans ma vie mais tu étais plus qu'un désir charnel. J'avais besoin de toi comme de l'abysse que je devais traverser. J'ai rempli ton corps de terre et y ai jeté ma semence à l'instant où je préparais ma traversée. Tu étais le dernier don des vivants pour leur émissaire dans le pays des ancêtres, et peut-être, ta chaleur et ta jeunesse m'ont-elles apporté de nouvelles intuitions de ce monde et lesté de plomb mes pieds de ce côté-ci de l'abysse. Car, je te le confesse, ma fille, ma faiblesse ne venait pas simplement de l'abomination de l'homme blanc qui a surgi violemment alors que déjà je disparaissais, il y avait aussi le poids du désir sur mes membres attachés à la terre. Je m'en serais débarrassé. Déjà, mon pied avait commencé à se soulever mais c'est alors que le fantôme blanc est entré et que tout fut profané (*M.E.R.* pp.106-107).*

Nombre d'enseignements se dégagent de cette tirade qui est traversée par une tonalité aussi didactique que justificatrice. La prédominance du vocabulaire moral dans le discours d'Elesin témoigne de la volonté de ce dernier d'être en conformité avec la morale collective. Or, cette dernière l'invite à faire l'holocauste de ses passions dévorantes dans l'intention

⁴¹¹ Ibn Hazm. *De l'amour et des amants*. Traduit de l'arabe et présenté par Gabriel Martinez-Gros. Paris : Sidbad, 1992, p. 178.

⁴¹² Louis-Vincent Thomas. *Anthropologie de la mort*. *Op. cit.*, pp. 218-219.

d'accomplir son devoir. Mais la société yorouba qui le condamne à trépasser semble mésestimer son profond attachement à la terre. L'envie du peuple yorouba de le voir mourir n'a d'égale que sa propension à donner libre carrière à ses pulsions sexuelles. De ce point de vue, il appert que la société est malvenue à vouloir soumettre la passion amoureuse à l'empire de la raison. En vain tente-t-on de la juguler ; mais, elle s'apparente à un « délire, une folie qui ne connaît aucune loi morale ».⁴¹³ Bien loin d'être une passion raisonnable, l'amour reste une force irrationnelle qui amène l'amant à se soustraire à ses obligations. Aveugle, l'amour l'est en tant qu'il dicte des conduites insensées. Au vrai, « désir et raison apparaissent [...] comme deux pôles contradictoires dans la quête du plaisir ».⁴¹⁴ Prisonnier du désir sexuel qui fonctionne comme une faim, le héros de Soyinka, plus que celui de Césaire, refuse de réguler ses passions. Le bonheur auquel il aspire commande d'assouvir celles-ci. A l'inverse du personnage de Césaire qui entend atteindre à l'ataraxie et à l'extinction des désirs funestes, celui de Soyinka travaille à l'assouvissement de ceux-ci. Sous ce rapport, la mise en exergue des préoccupations libidineuses qui hantent les protagonistes de Soyinka infirme la thèse selon laquelle « le désir sexuel et la jouissance sont passées (sic) sous silence dans les œuvres littéraires masculines ».⁴¹⁵ Le théâtre de Soyinka ne s'embarrasse pas de pudeur qui pourrait déboucher sur une sublimation de sa production dramatique. Il en va tout autrement chez Césaire où l'on fait le procès de la sexualité qui détourne le héros de son engagement idéologique. Au contraire du personnage de Césaire, celui de Soyinka opte pour « un amour dégagé des contraintes sociales, épuré de la moralité ».⁴¹⁶ En revanche, le héros de Césaire répugne à se jouer de cette dernière. De même, il ne s'obstine pas à fuir « la mort violente qui délivre des malheurs de cette vie »⁴¹⁷ pour trouver refuge dans les bras d'une femme ensorcelante. Cette méfiance à l'endroit de celle-ci ne permet pas de taxer Césaire de misogynie. A dire vrai, il s'emploie à corriger le poncif dans lequel on a voulu enfermer le Noir. Il nie que ce dernier soit prisonnier d'une prétendue lubricité qui le rapproche de l'animalité.

⁴¹³ Jean-Louis Lecercle. *Op. cit.*, pp. 45-46.

⁴¹⁴ Nathalie Carré. « Entre désir et raison, le choix des comportements ». *Notre Librairie*, n° 151 Juillet-Septembre 2003, p. 16.

⁴¹⁵ Pierrette Hersberger-Fofana. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire suivi d'un dictionnaire des romancières*. L'Harmattan, 2000, pp.321-322.

⁴¹⁶ Mwamba Cabakulu. « Mboya-Buatu, Themas, la re-production, (roman). Paris : L'Harmattan, 1986, 243 p. » *Université, Recherche et Développement*, n°2 octobre 1993, p.102.

⁴¹⁷ Charles Mazouer. *Le théâtre français du Moyen Age*. Paris : SEDES, 1998, p.230.

Autant le héros de Césaire refuse de lier son immortalité au pouvoir de l'amour féminin, autant celui de Soyinka considère ce dernier comme une arme fatale pour échapper à l'anéantissement du trépas. Contrairement à la plupart des protagonistes de Soyinka qui protestent contre le refoulement de la sexualité, ceux de Césaire, en revanche, travaillent à la réglementation de cette dernière. Ils savent que « le plaisir féminin est lié à la cruauté en général, au meurtre et à la torture ».⁴¹⁸ Forts de cette conception pessimiste de la femme, ils refusent de subordonner leur aspiration à l'éternité à son action. Ennemie du projet révolutionnaire de l'homme, la femme s'attache à empoisonner l'existence de son compagnon et l'empêche de rêver à des lendemains enchanteurs. Obnubilée par la recherche effrénée de plaisirs sensuels, elle condamne l'existant à satisfaire à son appétit de bonheur insatiable. Mais le héros de Soyinka, au contraire de celui de Césaire, ne répugne aucunement à succomber à l'amour de la femme en ce sens que celle-ci est la médiatrice entre le monde des vivants et celui des trépassés. C'est dire qu'il est un lien étroit entre les forces de l'amour et celles de la mort. Car, si « l'amour semble incarner la plénitude de la vie face à la mort [...], il ne saurait se réaliser qu'à travers le trépas. Eros est tragédie ».⁴¹⁹ Pour paradoxal que cela puisse paraître, l'amour féminin peut guérir de la mortalité. Rasséréné par la perspective d'immortalité qui s'annonce, le héros de Soyinka n'hésite plus à réclamer la belle mort à laquelle il a droit. Cependant, son acceptation du trépas semble subordonnée à la satisfaction de ses pulsions sexuelles. Quoique cette préoccupation érotique ne soit pas absente au sein de sa société⁴²⁰, il n'en demeure pas moins vrai que celle-ci jette l'anathème sur le plaisir sexuel. Le groupe auquel il appartient blâme son attitude qui serait dictée par sa poursuite sans fin de la volupté. Pour sa part, le héros de Soyinka refuse d'apparaître « comme un être mû par l'instinct, donnant libre cours à des pulsions sexuelles que ne peut entraver une organisation sociale juste ».⁴²¹ En fait, l'appétence érotique à laquelle il est assujéti ne justifie pas son désir de s'accoupler. Ainsi, il vise à « se réincarner dans le ventre d'une femme »⁴²² qu'il s'emploie. Dès lors, il n'est

⁴¹⁸ Mireille Dottin-Orsini. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : Grasset, 1993, p. 251.

⁴¹⁹ Baldine Saint-Girons. « Amour ». *Encyclopédie Universalis*, 1990, p. 225.

⁴²⁰ Sur cette question, voir Jean-Pierre Ombolo. *Sexe et société en Afrique noire l'anthropologie sexuelle : essai analytique, critique et comparatif*. Paris : L'Harmattan, 1990.

⁴²¹ Suzanne Lallemand. *Op. cit.*, p. 9.

⁴²² . Louis Vincent Thomas. *La mort africaine idéologie funéraire en Afrique noire. Op. cit.*, p.165.

pas étonnant qu'il considère la sexualité sous l'angle d'une fécondité qui immortalise le candidat au suicide rituel :

*Qui parle de plaisir ? Oh, femmes, écoutez !
Compagnes des plaisirs. Nos actes doivent avoir un sens.
La sève du bananier jamais ne tarit.
Vous avez vu la jeune pousse qui croît
Tandis que l'ancienne tige commence à se flétrir.
Femmes, que mon départ soit semblable
A l'heure du crépuscule du bananier (M.E.R. p.30).*

L'interrogation par laquelle débute la réplique du héros de Soyinka traduit l'abîme d'incompréhension qui le sépare de son groupe social. Ce dernier continue de voir en lui l'être chez qui « la sexualité libidineuse »⁴²³ semble triomphante. Elle s'apparente à une divinité implacable à la quelle il est salutaire de tout sacrifier. En outre, le recours aux images végétales qui expriment la régénération vers laquelle tend Elesin invite à l'optimisme. Le style imagé dont il use décrit la mort apprivoisée qui devient imminente et désirable. Elle est d'autant plus fascinante qu'elle donne au mourant de se réincarner. Dans cette optique, le rôle de la femme demeure capital au regard de la perpétuation de l'espèce humaine. De là la place centrale que l'on accorde aux femmes dans le théâtre de Soyinka, au rebours de ce qui se passe dans celui de Césaire. Car « c'est d'elles et non des hommes que dépend la capacité du groupe à se reproduire ». ⁴²⁴ Bien loin d'être des figures destructrices de la communauté masculine, les femmes chez Soyinka, plus que chez Césaire, divinisent l'homme en lui assurant une immortalité par personnes interposées.

Au total, il appert que le thème de l'amour a été développé tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka. Mais dans l'une comme dans l'autre production dramatique, la peinture de l'amour physique se recommande par sa négativité. Il est une conception pessimiste de l'amour qui traverse aussi bien les écrits de Soyinka que ceux de Césaire. Pour l'un comme pour l'autre, l'amour féminin affaiblit le héros et le rend méprisable aux yeux du spectateur. Considéré comme une faiblesse, l'amour dévirilise les personnages masculins.

⁴²³ Georges Balandier. *Le détour*. Paris : Fayard, 1985, p. 64.

⁴²⁴ . Clair Michalon. *Différences culturelles mode d'emploi*. Paris : Sépia, 1997, pp. 25-26.

Toutefois, pour affaiblissant qu'il soit, il n'en demeure pas moins vrai que l'amour semble déraisonnable. En tout cas, toute lecture du théâtre de Césaire et de Soyinka conclut à la présence d'un amour aussi fou que total qui se rit de la raison et des obligations sociales. Chez Césaire comme chez Soyinka, l'amour apparaît comme un obstacle à l'accomplissement du devoir. Il en va de même pour les figures féminines qui peuplent tant l'univers dramatique de Césaire que celui de Soyinka. Dans l'un comme dans l'autre cas, la femme demeure l'ennemie de la communauté masculine en tant qu'elle contrecarre les projets fondamentaux de celle-ci. Toutefois, son traitement renvoie à deux représentations différentes. Autant elle est idéalisée dans le théâtre de Soyinka, autant elle semble dédaignée au plus haut point dans celui de Césaire. De l'analyse des œuvres dramatiques du Martiniquais se dégage l'image d'une femme fatale qui est responsable des maux dont souffrent les hommes. Dès lors, il n'est pas étonnant que ces derniers fuient la compagnie funeste des femmes destructrices d'hommes. En outre, pour les héros de Césaire, l'enfer c'est la présence des femmes ; pour les protagonistes de Soyinka, leur absence signifie l'avènement du malheur. De plus, alors que le héros de Césaire invite à faire l'holocauste des passions, celui de Soyinka, en revanche, prône la satisfaction des pulsions instinctuelles. L'un proteste contre le refoulement de la sexualité, cependant que l'autre travaille à la réglementation de celle-ci. Néanmoins, l'édification d'une civilisation nègre doit s'accompagner de la sublimation des passions amoureuses. Dans cette perspective, tant la raison que le principe de réalité sont sommés de subjuguier la spontanéité des pulsions dans l'exacte mesure où celles-ci semblent meurtrières.

Que le thème de l'amour mortifère puisse traverser aussi bien le théâtre de Césaire que celui de Soyinka, cela relève de la normalité. Intimement lié à la mort, l'amour l'est chez Césaire et chez Soyinka. Il est une lutte perpétuelle qui oppose les forces de l'amour à celles de la mort. Dans le théâtre de Césaire, les personnages féminins s'acharnent à annihiler les efforts de la Faucheuse. Bien loin d'abdiquer, les amoureuses de Soyinka travaillent à caricaturer la mort héroïque vers laquelle tendent les hommes. Elles n'auront de cesse qu'elles n'aient vu ces derniers succomber à leurs charmes envoûtants. C'est à enfermer les héros de Césaire dans une sentimentalité excessive que s'emploient les

amantes. Sous ce rapport, on conçoit que « l'amour soit plus fort que la mort ».⁴²⁵ En tout cas, telle est la thèse que défendent les partisans de l'amour tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka. Pour les uns comme pour les autres, l'amour peut triompher, de façon littérale, de la mort. Forts de cette conception romantique, ils fondent leur immortalité sur l'amour féminin. Par le truchement de ce dernier, ils entendent échapper à la destruction totale qui semble inhérente à la mort. Ils savent que l'existence humaine obéit à un principe cyclique : « l'homme est toujours pris entre une naissance et une mort, une mort et une renaissance ».⁴²⁶ C'est dire que la mort africaine invite à l'optimisme en tant qu'elle s'ouvre sur l'éternité. Bien loin de signifier un anéantissement total pour le moribond, cette mort salvatrice annonce la réincarnation de ce dernier. Mais d'aucuns doutent que l'amour puisse « vaincre la mort ».⁴²⁷ Pour provisoires que soient les victoires de l'amour sur la mort, il n'en demeure pas moins vrai que ce dernier est susceptible de triompher de la guerre.

⁴²⁵ .Renée Scemama. *Le Roi se meurt*. Eugène Ionesco. Paris : Nathan, 1991, p.74.

⁴²⁶ . Pierre Erny. *L'enfant et son milieu en Afrique noire, essais sur l'éducation traditionnelle*. Paris : Payot, 1972, p. 35.

⁴²⁷ . Pierre-Henri Simon. *L'homme en procès. Malraux - Sartre - Camus. Saint-Exupéry*. Paris : Payot, 1950.

CHAPITRE 2

LA GUERRE

L'histoire universelle semble marquée par les préoccupations guerrières des hommes. Logée dans l'inconscient de ces derniers, « la pulsion destructrice »⁴²⁸ favorise leurs tendances meurtrières. De celles-ci naissent les luttes sanglantes auxquelles ils se livrent en vue de conquérir des biens terrestres. Incapables de triompher de leur agressivité, ils travaillent à s'entretenir. Dès lors, l'on ne s'étonnera pas de voir les spécialistes de la polémologie définir la guerre comme étant « un conflit violent entre les polities ».⁴²⁹ Si sanguinaire soit-il, cet affrontement entre les groupes humains relève de la normalité et participe des caractéristiques de la guerre. Au vrai, cette dernière apparaît comme « une lutte armée et homicide, présentant une certaine amplitude et se déroulant dans une certaine durée de temps, entre des collectivités organisées ayant une autonomie politique au moins relative ».⁴³⁰ Il résulte de cette définition que la guerre est intimement liée à la violence, à l'emploi des armes et à la participation d'un nombre impressionnant de belligérants. Ce phénomène universel auquel aucun groupement humain ne demeure étranger ressortit aux marques de l'humanité.

Que l'histoire de celle-ci soit indissociable de l'évocation de la guerre, cela reste sans conteste. Toujours est-il qu'« au commencement est la guerre ».⁴³¹ Omniprésente dans les annales de l'espèce humaine, la lutte armée gagne les portes de la littérature. Mais il n'en saurait être autrement dans la mesure où « les récits de guerre accompagnent l'histoire de l'humanité et se confondent avec elle ».⁴³² Consubstantielle tant à l'histoire qu'à la littérature, la guerre continue de fasciner les hommes. Elle semble inséparable de leurs principales sources d'inspiration. L'importance de ce thème universel conduit certains critiques⁴³³ à considérer la guerre comme la matrice d'où sont sortis les écrits humains. En tout cas, pour Michel Naumann, « la guerre est souvent à l'origine des œuvres fondatrices d'une grande tradition littéraire nationale ».⁴³⁴ Il va de soi que ce critique se fonde sur le traitement généralisé auquel le thème de la guerre donne lieu pour conclure à son caractère

⁴²⁸ Max Schur. *La mort dans la vie de Freud*. Traduit de l'anglais par Brigitte Bost. Paris : Gallimard, 1975, p. 521.

⁴²⁹ Raymond Boudon et al. *Dictionnaire de la sociologie*. Paris : Larousse, 1995, p. 111.

⁴³⁰ Jean Cazeneuve. « Guerre et paix ». *Encyclopedia Universalis* France S.A 1990, p.6.

⁴³¹ Marc Kravetz. « Profession : correspondant de guerre ». *Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, p. 93.

⁴³² Idem. p. 98.

⁴³³ Sur cette question, voir Henri Benac. *Op. cit.*, p.221 et Jacques Demougin. *Op. cit.*, p. 665.

⁴³⁴ Michel Naumann. « Les littératures d'Afrique de l'Est face à la guerre ». *Notre Librairie*, n°152, octobre-décembre 2003, p. 54.

fondateur. S'ensuit-il, pour autant, qu'il faille défendre la thèse selon laquelle la naissance de la littérature semble inséparable de la peinture de la guerre ? Sans doute, celle-ci participe-t-elle des thèmes constitutifs de la littérature. Toutefois, il est difficile de souscrire à la théorie de Michel Naumann. C'est à mettre l'accent sur les limites de celle-ci que d'aucuns s'emploient. Il en va ainsi d'Adrienne Hytier qui répugne à regarder la littérature comme fille de la guerre. Il n'en demeure pas moins vrai que l'auteur met en lumière la place centrale qu'occupe la thématique de la guerre dans la littérature universelle :

*Cependant, écrit-elle, c'est un fait que la guerre joue un rôle considérable, souvent même prépondérant, dans les littératures primitives et qu'elle continue à être un des thèmes les plus importants. En vérité, la guerre n'est pas seulement thème, elle est également sujet, prétexte et toile de fond. Sous ces formes variées, on la retrouve dans un nombre incalculable d'ouvrages. Il n'est guère de forme littéraire (ou artistique) où elle n'apparaisse. L'homme organisé en société a toujours fait la guerre et il en a parlé.*⁴³⁵

Le présent gnominique qui traverse ces réflexions renseigne sur la prétention de l'auteur à généraliser le traitement du thème de la guerre tant dans la littérature que dans les arts. Pour elle, celle-ci est condamnée à cohabiter avec celle-là. Si l'on peut affirmer avec elle que le thème de la guerre traverse la littérature mondiale, en revanche, il apparaît comme difficile de la suivre lorsqu'elle prétend établir un lien entre les arts et la guerre. De ce point de vue, il est un critique qui s'inscrit en faux contre la prétendue présence de la guerre dans les œuvres artistiques. Selon lui, « comme la guerre tue l'art, celui-ci, en retour, l'ignore. »⁴³⁶ Mais il arrive que les artistes s'inspirent des horreurs de la guerre pour dénoncer son absurdité et travaillent à l'avènement d'un monde pacifié. C'est dire que l'art n'exclut pas la représentation de la guerre. De même que la littérature et les arts dépeignent les champs d'honneur ainsi le théâtre se voit condamné à évoquer les réalités atroces de la guerre. A une littérature guerrière s'ajoute un théâtre de la guerre. Du point de vue historique, il apparaît que les liens qui unissent le théâtre à l'évocation de la guerre sont pluriséculaires. Sous ce rapport, il sied de remonter aux périodes les plus antiques pour dater

⁴³⁵ Adrienne D. Hytier. *La Guerre*. Paris : Bordas, 1989, p. 10.

⁴³⁶ Abdou Sylla « La guerre dans *Guernica* et dans le *little Big Horn* ». *Ethiopiennes*, n°71, 2^e semestre 2003, p. 181.

la première apparition de la guerre sur une scène littéraire. C'est à quoi Jules Costaz fait allusion quand il écrit :

*Avec Les Perses d'Eschyle en 472 av. J.-C., le théâtre entame une relation avec la guerre. Chaque siècle, chaque nation aura ces dramaturges renvoyant sur la scène son sentiment horrifié et fasciné par les conflits militaires. Le plus souvent, l'Occident préfère refléter que la reconstituer. Shakespeare, lui, n'hésite pas à la dérouler devant nos yeux mais, mais autant que sa représentation physique, il aime son évocation par le récit et le dialogue. Nos grands classiques, les Corneille et les Racine, n'aimeront que cela : conter ce qui se passe hors du cadre visible. Mais les théâtres orientaux traditionnels jouent à la guerre avec volupté.*⁴³⁷

Ces remarques de Gilles Costaz pourraient s'appliquer tant au théâtre de Césaire qu'à celui de Soyinka. Bien qu'elles visent à éclairer les rapports du théâtre et de la guerre, il reste qu'elles traduisent des conceptions dramatiques auxquelles adhèrent Césaire et Soyinka. L'un et l'autre savent que la mise en scène de la guerre semble problématique. Au contraire des cinéastes qui réussissent à présentifier la guerre, tous deux avouent leur impuissance à représenter celle-ci. Aussi bien, « Soyinka n'a pas véritablement fait de la guerre un élément visuel de ces pièces ; il procède plutôt par allusion et évocation. »⁴³⁸ Il n'en va pas autrement pour Césaire qui peine à montrer tant les batailles que les armes dont se servent les parties en présence. A tout le moins usera-t-il des récits en vue de narrer les scènes insoutenables qui jalonnent les terrains d'opérations. Pour l'un comme pour l'autre, la représentation théâtrale de la guerre doit renoncer à le constituer fidèlement celle-ci. A dire vrai, toute description extérieure de la guerre est vouée à l'échec. C'est à la raconter, à la figurer et à la transposer que l'on doit tendre. Dès lors, il n'est pas étonnant que le dialogue, la métaphore et le hors scène constituent autant d'armes dont dispose le théâtre de la guerre. Il va de soi que Soyinka et Césaire en useront dans l'intention d'aboutir à la peinture d'une guerre aussi nécessaire qu'horrible.

⁴³⁷ Gilles Costaz. « Le théâtre de la guerre ». *Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, p. 25.

⁴³⁸ Michèle Lurdos. *Op. cit.*, p.60.

2.2.1. La guerre nécessaire

Aussi paradoxal que cela puisse paraître à première vue, la guerre se signale par son caractère indispensable tant chez Soyinka que chez Césaire. Non que ces derniers soient belliqueux. L'un et l'autre abhorrent la guerre. Mais il en va tout autrement pour leurs personnages qui lui vouent un culte excessif. Dès lors, il semble naturel que leur imaginaire soit traversé par une image valorisante de la guerre. Pour les uns comme pour les autres, celle-ci ressortit aux actions fondamentales auxquelles il convient d'adhérer. En tout cas, le personnage de l'Historien, dans le théâtre de Soyinka, n'hésite pas à idéaliser la guerre et à voir en elle le seul bien historique dont l'humanité pourrait s'enorgueillir. Pour lui, il est sans exemple qu'un peuple ait ignoré l'existence de la guerre. Ce dont témoigne sa réplique qui fonctionne comme un hymne martial :

Cela ne s'est jamais vu. La guerre est l'unique constante que nous aient légué les siècles. C'est l'héritage que les jeunes nations s'efforcent de perpétuer. Les patriotes estiment les guerres. Les soldats n'ont jamais refusé le sang. La guerre est une Fatalité inévitable. Majesté, ses causes ne sont jamais qu'un accident sans importance. Cet homme est un traître. Il doit être à la solde de l'ennemi » (D.F. pp.92-93).

Il résulte des propos belliqueux de l'Historien que la guerre tient aux fatalités extérieures contre lesquelles on ne saurait se prémunir. Toute tentative de vouloir y échapper relève du sacrilège. Du reste, le recours à la majuscule permet au détracteur du pacifisme de sanctifier la guerre. Des leçons de l'histoire universelle, il ne retient que celles qui magnifient les combats sanglants. Que ceux-ci puissent illustrer l'inhumanité des hommes, cela le plonge dans l'indifférence. En outre, il prétend que l'existence du soldat est fonction de son acceptation du combat. C'est à livrer bataille pour la sauver de la destruction totale que sa société le voue. Il ne saurait se soustraire à cette obligation sous peine de déchoir. Ce faisant, il encourt la sentence d'excommunication. Son refus de suivre les apologistes d'une guerre patriotique lui vaut la haine. Au surplus, son antimilitarisme s'apparente à une félonie. Désireux de l'envoyer à la guillotine, le camp de la guerre l'accuse d'entretenir des intelligences avec les puissances ennemies. C'est dire que, dans cette perspective, le pacifisme est assimilable à un crime odieux.

De même que le héros de Soyinka lie la survie du soldat à son acceptation de la guerre, ainsi Césaire met l'accent sur les bienfaits d'une morale guerrière. L'un et l'autre soulignent le caractère sacré de la guerre. Tous deux estiment que celle-ci s'inscrit dans l'ordre cosmique auquel tout est assujéti. Conscients de la nature inéluctable de la guerre, ils prédisent qu'elle « existera toujours, parce qu'il y aura toujours des garçons de vingt ans pour la faire naître, à force d'amour. ».⁴³⁹ Cette conception fataliste de la guerre demeure celle des protagonistes de Césaire et de Soyinka. Les uns et les autres avancent qu'il est illusoire de vouloir s'opposer à son avènement salutaire. Lorsque « chacun des peuples est vraiment menacé dans ses biens les plus chers, dans son indépendance, son honneur et sa vie »⁴⁴⁰, la guerre apparaît comme une nécessité. Toute autre attitude semble blâmable. Dans cette optique, l'honneur commande d'engager les hostilités en vue de défendre la patrie. Soucieux de protéger celle-ci contre l'armée envahissante, Christophe sonne le tocsin et harangue ses combattants :

*Soldats,
 Vous savez à qui vous avez affaire :
 Des gueux !
 Qu'apporteraient-ils ici sinon le désordre, l'incurie, la paresse
 Conduits par un freluquet dont le seul exploit est de s'être
 vautré sur le lit de Pétion.
 Nous, nous avons construit. Eux détruiront !
 Deux gueux ? Non des vers !
 Ce qui vous guette, c'est, mous de corps, insatiables de gosier,
 l'armée des chasseurs nocturnes.
 Des termites, tous des termites, voilà ce qu'ils sont.
 Est-ce que vous ne défendez pas la bâtisse qui vous abrite,
 Votre arbre tutélaire,
 Votre roi,
 Contre l'armée triste des termites ?
 Vastey prendra le commandement (T.R.C. p. 145) ».*

Par le truchement du ton pathétique qui traverse sa réplique, Christophe entend convaincre les récalcitrants à la guerre de libération nationale. Le caractère légitime de cette dernière justifie l'engagement total de tous les soldats. Du point de vue de la morale collective, toute insubordination apparaît comme une insulte à l'honneur de la patrie. Pour

⁴³⁹ Henry de Montherlant. *Le songe*. Paris : Grasset, 1992, p. 76.

⁴⁴⁰ Romain Rolland. *Au-dessus de la mêlée*. Paris : Albin Michel, 1915, pp. 32-33.

les défenseurs de celle-ci, « la guerre et ses horreurs »⁴⁴¹ excitent les partisans de la diplomatie des armes. Du reste, ces derniers se voient dans l'obligation d'avoir recours à la force armée aux seules fins d'arracher la nation haïtienne au chaos. Pour couards qu'ils soient, ils ne pourraient désobéir aux lois de la cité qui les invitent à combattre les adversaires du peuple. En outre, les métaphores animales dont Christophe use pour caractériser ceux-ci renseignent sur leur inhumanité. Les vers et les termites auxquels il les compare se signalent par leur puissance destructrice. Dès lors, il apparaît normal que Christophe veuille triompher de leurs desseins malfaisants.

Par ailleurs, s'il est un point de vue auquel l'on se rallie tant chez Césaire que chez Soyinka, c'est la nécessité impérieuse de combattre l'intention de prémunir le pays contre l'occupation funeste. Dans cette perspective, toute aspiration à la paix demeure synonyme de désertion. Il n'est pas qu'aux « guerres subversives et insurrectionnelles »⁴⁴² qui ne soient valorisées par les apologistes des conflits armés. Bien loin d'illustrer la barbarie humaine, la guerre patriotique semble annonciatrice de lendemains enchanteurs. Elle ne s'assimile pas à un épiphénomène : elle paraît essentielle⁴⁴³ à l'existence des hommes qui vivent en société. Il arrive que le développement de cette dernière soit lié au déclenchement d'une guerre salvatrice. D'ailleurs, elle entend affirmer « sa puissance » (*D.F.* p. 93) que celle-ci tend. Sous ce rapport, seuls les ennemis mortels du peuple peuvent répugner à prendre les armes. Par conséquent, on ne s'étonnera pas de voir l'Historien taxer de déloyauté le soldat qui s'affirme comme un objecteur de conscience. Cependant, l'apologiste de la guerre accuse d'avoir mal lu l'histoire dans l'exacte mesure où celle-ci n'est rien de moins que le récit fidèle des batailles aussi sanglantes qu'épiques. En outre, il s'inscrit en faux contre les justifications du combattant récalcitrant lorsque ce dernier travaille à se dédouaner. De surcroît, il lui intime l'ordre de passer sous silence ses explications relatives à son horreur de la guerre injuste :

Tais-toi, soldat ! J'ai ici toute l'histoire de Troie. Si tu n'avais pas été élevé avec les porcs et si tu étais capable de lire ce qu'écrivent les gens intelligents, je te montrerais quelle

⁴⁴¹ Jean Racine. *Théâtre complet*. Paris : Dunod, 1995, p. 42.

⁴⁴² Gaston Bouthoul. *Traité de polémologie*. Paris : Payot, 1970, p. 533.

⁴⁴³ Pierre Joseph Proudhon. *Œuvres complètes*. Paris : Marcel Rivière, 1927.

merveille a été la destruction de cette magnifique cité. Je te révélerais les exploits de ces hommes qui ont haussé l'humanité au rang des dieux et demi-dieux. Et qui inspira ce divin courage ? Hélène de Troie, une femme dont l'honneur est devenu un symbole aussi subtil que sa beauté. Si Troie était encore debout aujourd'hui, si un millier de valeureux Grecs n'avaient été massacrés devant ses portes, et cent mille Troyens dans ces murs, pourrait-elle réclamer sa place dans l'histoire ? Et toi, rouage infirme dans l'engrenage du Destin, tu irais te couvrir la face et gémir comme une bête indigne de lécher les semelles d'un soldat, toi, un Capitaine ! ...Majesté, je ne suis que l'historien de la Cour et j'implore votre auguste indulgence si je me laisse aller à un excès de zèle. Mais l'Histoire a toujours montré qu'un soldat qui refuse de se battre a du sang d'esclave dans les veines. Pour le bien de vos humbles sujets, ce renégat doit être traité comme un esclave (D.F. p. 93).

Maints enseignements se dégagent de cette tirade qui semble dominée par une tonalité polémique. L'impératif par lequel elle débute traduit le désir irréprouvable de l'Historien de réfuter avec véhémence les objections du pacifiste. La violence qui sous-tend son réquisitoire n'a d'égale que la fermeté avec laquelle l'accusé repousse la tentation du bellicisme. Que le contempteur de la guerre ait refusé de combattre pour retrouver le trousseau de Madame Tortue, cela apparaît comme une hérésie aux yeux de l'Historien. On comprend que ce dernier ait employé une comparaison dépréciative pour caricaturer celui qui s'obstine à désobéir aux ordres iniques de Mata Kharibou. Fort de son droit de vie et de mort sur ces sujets, ce roi sanguinaire ne saurait souffrir de voir ces derniers se rebeller contre l'autorité royale. Toute désobéissance à celle-ci est vécue comme un crime de lèse-majesté qui doit entraîner la mort infamante du rebelle. Du reste, il n'appartient nullement au soldat d'apprécier les décisions de ses supérieurs hiérarchiques. De même, il ne revient guère à celui que l'on assimile à une bête immonde de se prononcer sur les mobiles des conflits armés auxquels il prend part. Pour futiles que soient les prétextes invoqués pour faire la guerre, il n'en demeure pas moins vrai que cette dernière reste une nécessité pour les hommes de guerre. Il en est de celle-ci comme de la mort : toutes deux s'avèrent inévitables. Pour les apologistes de la guerre, au premier rang desquels figure le personnage de l'Historien, l'on ne saurait échapper à cette fatalité inexorable : la guerre à laquelle il sied de tout abandonner. Dans cette perspective, il est remarquable que la guerre se soit « imposée au XX^e siècle comme l'horizon fatal de la pensée. Tous ceux qui pensent la politique

s'accordent sur ce constat : la guerre est la forme moderne de la tragédie ». ⁴⁴⁴ D'où il suit que cette dernière rappelle la présence obligatoire de la thématique de la guerre.

Chez Soyinka comme chez Césaire, l'on refuse d'assimiler le conflit armé à une affreuse tuerie. Non que tous les personnages de l'un et de l'autre soient des détracteurs de la paix. A dire vrai, la plupart des protagonistes de Césaire et de Soyinka soulignent l'importance de la lutte en vue de s'affranchir de l'esclavage et de la colonisation. L'accession d'un peuple à une souveraineté aussi totale que digne semble tributaire du recours aux armes. Seul le déclenchement d'une guerre de libération nationale peut redonner à un pays son honneur perdu. Dès lors, l'on ne s'étonnera pas de voir le défenseur de ce dernier prôner l'affrontement. Car, celui-ci semble gros d'un avenir radieux. Au reste, Lumumba fait allusion à ce dernier lorsqu'il se remémore un passé traversé par de longues batailles héroïques :

*Mais, camarades, le goût de vivre, ils n'ont pu nous l'affadir
dans la bouche, et nous avons lutté, avec nos pauvres moyens/
lutté pendant cinquante ans/ et voici : nous avons vaincu.
/Notre pays est désormais entre les mains de ses enfants. /
Notre, ce ciel, ce fleuve, ces terres. / Nôtre, le lac, la forêt. /
Nôtre, Karissimbi, Nyiragongo, Niamuragira, Mikéno, /
Ehu, montagnes montées de la parole même du feu. /
Congolais, aujourd'hui est un jour, grand. / C'est le jour où le
monde accueille parmi les nations/ Congo, notre mère/ et
surtout Congo, notre enfant, / l'enfant de nos veilles, de nos
souffrances, de nos combats. / Camarades et frères de combat,
que chacune de nos blessures se transforme en mamelle !
(U.S.C. p. 28).*

De cette tirade lyrique de Lumumba, il ressort que les Blancs colonisateurs ont échoué dans leur entreprise démobilisatrice à laquelle ils voulaient soumettre les colonisés. Cet insuccès semble suggéré par l'emploi de la conjonction adversative « mais » qui ouvre la réplique du héros. Traversant celle-ci, la tonalité guerrière renseigne sur la fermeté avec laquelle Lumumba entend combattre le défaitisme qui commence à gagner son peuple. Or, le devenir de ce dernier semble inséparable de son adhésion à une philosophie de l'action qui privilégie le bellicisme au détriment du pacifisme. Au vrai, « l'indépendance, la liberté, l'autodétermination d'un peuple ne sont réalisées que le jour où ce peuple, constitué en

⁴⁴⁴ Jean Paul Dollé. « Un siècle héraclitéen ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 20.

nation, doté d'un Etat fort, est en mesure d'affronter victorieusement »⁴⁴⁵ les forces adverses. Dans cette perspective de libération, toute démission s'assimile à une victoire de l'ennemi. On comprend pourquoi Lumumba use de la puissance poétique de son verbe aux seules fins d'aider au réarmement moral de son peuple. Sous ce rapport, le recours à la poésie ne relève pas du fortuit. Plus que la prose, celle-ci apparaît comme une arme redoutable dont se sert le poète pour aller en guerre contre l'asservissement colonial. Il est naturel que les champions de la guerre de libération nationale se réfèrent à la poésie militante en tant que cette dernière reste « par nature synonyme de liberté ».⁴⁴⁶ Source de progrès autant que d'énergies positives, la guerre révolutionnaire donne aux écrivains de combattre avec la plume la propagande ennemie qui s'acharne à saper les fondements de la morale guerrière au nom de laquelle on accepte de se battre. Dans cette optique, « la création artistique est une participation à un combat libérateur »⁴⁴⁷ tant chez Césaire que chez Soyinka.

De même que la guerre semble aussi nécessaire qu'inexorable dans le théâtre de Soyinka et dans celui de Césaire, ainsi, la lutte armée se signale par son caractère légitime chez les deux dramaturges. De là, le développement auquel donne lieu la théorie de la guerre juste⁴⁴⁸ tant chez Césaire que chez Soyinka. La plupart des protagonistes de l'un et de l'autre sont loin de penser que la guerre charrie du « mauvais ».⁴⁴⁹ Selon eux, celle-ci ne saurait s'apparenter à un massacre sanglant. Saluée comme une bénédiction, la guerre juste donne à une nation affaiblie la possibilité d'affirmer sa suprématie militaire en vue d'échapper à la barbarie des envahisseurs. Pour épris de paix qu'il soit, nul héros ne saurait « se croiser les bras pendant que ces misérables insectes grignotent les forces vives du royaume. » (*D.F.* p. 94). Ces animaux nuisibles auxquels Mata Kharibou compare ses ennemis sont impuissants à susciter la compassion des zoophiles. A tout le moins les voue-t-on à l'extermination pour mettre un terme à leur nocivité. C'est à subir ce même sort que les adeptes d'une guerre aussi juste que totale destinent les détracteurs du peuple. Dans cet

⁴⁴⁵ Jean Ziegler. *Le pouvoir africain*. Paris : Seuil, 1979, p. 24.

⁴⁴⁶ Olivier Cariguel. « Occupation la guerre des poètes ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 82.

⁴⁴⁷ Jacques Chevrier. « Des formes variées du discours rebelle ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 65.

⁴⁴⁸ Sur la guerre juste, voir Michel Walzer. *Guerres justes et injustes*. / Traduit par Simone Chambon et Anne Wicke. Paris : Belin, 1999.

⁴⁴⁹ Maurice Genevoix. *Nuits de guerre*. Paris : Flammarion, 1917, p. 311.

ordre d'idées, le fait de se soustraire à la Faucheuse ressortit au miracle. Car, « de la prison, on en sort vivant, pas de la guerre ». ⁴⁵⁰ Cependant, la mort glorieuse dont hérite le soldat demeure la récompense suprême à laquelle ce dernier prétend dans l'intention de bien mériter la patrie. Du coup, « l'amour de la guerre » ⁴⁵¹ apparaît comme l'unique vertu qu'il sied de posséder de façon à sauver son pays de l'agression étrangère.

Du point de vue moral, il messied d'embrasser le pacifisme devant l'imminence d'une guerre d'anéantissement qui menace de plonger un pays dans le chaos. Tant la morale collective qu'individuelle intiment l'ordre de « livrer bataille » (*U.T.* p. 63) pour reconquérir la dignité perdue. Sous ce rapport, toute intervention militaire en vue de s'affranchir de la tyrannie pourrait être qualifiée de légitime aux yeux des polémologues. Du reste, pour l'un des représentants de ceux-ci, la guerre reste tributaire des jugements moraux. Selon lui, « est juste » une guerre lorsqu'elle consiste à se défendre, parce qu'on est agressé, ou lorsqu'on s'engage pour défendre un Etat auquel on est lié et qui lui-même agressé ». ⁴⁵² Il va de soi que ces réflexions qui visent à définir la guerre juste s'appliquent tant au théâtre de Soyinka qu'à celui de Césaire. Chez l'un comme chez l'autre l'on mobilise les forces vives du pays dans l'intention de mettre un terme à l'oppression dont les citoyens sont victimes. De ce point de vue, il est symptomatique que Lumumba, à l'instar de l'Historien de Soyinka, ait cherché à idéaliser la guerre juste. Saluée comme une activité salubre, celle-ci permet à un pays en proie à l'asservissement de s'en affranchir. Soucieux de sauvegarder des libertés chèrement acquises, Lumumba s'empresse de prôner une levée de boucliers. Ce dont témoigne son interpellation pathétique :

Congolais, c'est ce complot qu'il faut briser, comme on brise dans l'eau, les pattes de la grenouille. Congolais, allez-vous laisser assassiner notre indépendance si chèrement acquise ? Et vous, Africains, mes frères, Mali, Guinée, Ghana, vers vous aussi, par-delà les frontières du Congo, nous crions. Afrique ! Je te hurle ! Croient-ils donc à l'Afrique une lourdeur à l'oreille ? Où lui croient-ils une faiblesse autour du cœur ? Ou croient-ils la main de l'Afrique trop courte pour délivrer ? Je sais bien que le colonialisme est puissant. Mais je le jure par

⁴⁵⁰ Louis-Ferdinand Céline. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 1932, p. 20.

⁴⁵¹ Pierre Henri Simon. *Témoins de l'homme. Proust-Gide-Valéry-Claudé-Montherlant-Bernanos-Malraux-Sartre-Camus*. Paris : Payot, 1968, p. 123.

⁴⁵² Frédéric Martel. « Repenser la guerre ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p.24.

*l'Afrique : Tous unis, tous ensemble, nous percerons le monstre
par les narines ! (U.S.C. pp. 48-49).*

Il ressort de cette tirade - qui est traversée par une tonalité guerrière - que seule l'unité africaine semble susceptible de triompher du néocolonialisme barbare. La comparaison et la métaphore animales dont se sert Lumumba pour dépeindre ce dernier traduisent son caractère mortifère. La déshumanisation qu'il charrie n'a d'égale que l'étendue du supplice des colonisés. D'où il suit que la résistance à l'occupation aide à abrégé ces souffrances. En outre, le fait de travailler à l'anéantissement de cette dernière participe de la normalité. Il ne semble pas que le partisan d'une guerre de libération nationale soit malvenu à recourir à la violence aveugle. L'intérêt supérieur de la nation commande une attitude guerrière « quand des sociétés riches et puissantes tentent de conquérir et de coloniser des sociétés pauvres et traditionnelles ».⁴⁵³ Cette guerre coloniale se signale par son caractère salvateur. Le recours à ce conflit armé permet de s'opposer au « règne indiscuté d'une race de maîtres et de seigneurs sur des races de vaincus et d'esclaves ».⁴⁵⁴ Dans cette perspective de guerre juste, toute idée de paix apparaît comme la pire des démissions. De là la sanctification de la guerre qui traverse tant le théâtre de Césaire que celui de Soyinka.

On le voit, le thème de la guerre nécessaire a été largement développé aussi bien par Soyinka que par Césaire. L'un et l'autre soutiennent la thèse selon laquelle la guerre demeure inévitable. Conscients du caractère indispensable de la guerre qui fonctionne comme une fatalité, tous deux montrent son importance. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'imaginaire de leurs créatures dramatiques soit marqué par une image valorisante de leur armée. Bien loin de considérer celle-ci comme une calamité à laquelle il convient d'échapper, les personnages de Soyinka et de Césaire lui vouent, au contraire, un culte total. Forts de leur psychologie guerrière, ils n'ont de cesse qu'ils n'aient vu les autres guerroyer pour sauvegarder l'honneur de la patrie. Ces apologistes de la guerre patriotique taxe de félonie les partisans du pacifisme. Pour les premiers, la futilité des mobiles qui sous-tend le déclenchement des hostilités ne doit pas servir de prétexte aux seconds pour s'opposer à

⁴⁵³ Samuel P. Huntington. *Le choc des civilisations*. / Traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel et Geneviève Joublain, Patrice Jorland, Jean-Jacques Pédussaud. Paris : Odile Jacob, 1997, p.31.

⁴⁵⁴ Raphaël Confiant. *Aimé Césaire Une traversée paradoxale du siècle*. Paris : Stock, 1993, p.343.

l'usage des armes. Le recours à celles-ci semble d'autant plus salutaire qu'il aide à vaincre les forces ennemies. Dans cette optique, on comprend pourquoi la guerre « devient une véritable divinité, devant laquelle la seule attitude concevable est l'adoration ».⁴⁵⁵ Tout autre comportement apparaît comme le sceau de la déloyauté envers la patrie qui gémit sous le joug de la sujétion. Du reste, seule une guerre de libération nationale semble en mesure de mettre un terme à cette situation tragique dans laquelle vit un peuple dominé. Sous ce rapport, il serait immoral de vouloir déprécier cette guerre injuste qui vise à libérer ce dernier de l'oppression. Toutefois, cette conception morale d'une bonne guerre se heurte à celle qui lui associe des images horribles.

2.2.2. La guerre horrible

Il semble qu'il faille plaindre les thuriféraires de la guerre inévitable qui s'exténuent à prouver que celle-ci s'apparente à un bien. Du reste, difficilement, pourrait-on soutenir la thèse selon laquelle la lutte armée obéit à des règles policées qui interdisent l'avènement d'un nouvel ordre : celui de la barbarie. Les panégyristes de la guerre oublient que cette dernière ne saurait être propre. Sa nature l'assimile à une boucherie sans nom. Mais, qu'elle soit synonyme de tuerie, cela ressortit à la normalité. Il en est des guerres comme des sacrifices humains : leur caractère sanglant reste évident. De surcroît, s'il faut en croire le Coryphée dans *Les ancêtres redoublent de férocité* de Kateb Yacine, « toute guerre est fratricide / Toute vraie guerre nous remémore/ les cannibales incestueux ».⁴⁵⁶ Il ressort de cette réplique, qui vise à caractériser la nature de la guerre, que cette dernière se rit de toute éthique. Dans son entreprise dévastatrice, elle se place au-dessus des valeurs morales au nom desquelles on approuve ou désapprouve l'action humaine. C'est dire qu'il apparaît comme normal qu'une guerre intestine engendre des « effets destructeurs ».⁴⁵⁷ Au reste, la guerre tend à les centupler. Ce faisant, elle répond à l'une de ces caractéristiques majeures. De ce point de vue, il sied de s'interroger sur son essence. Pour sa part, Lionel Richard écrit :

La guerre est l'expérience des limites ultimes de l'homme, un passage de frontière qui propulse l'individu hors de toutes les

⁴⁵⁵ Roger Guichemerre. *La tragi-comédie*. Paris : P.U.F., 1981, p. 129.

⁴⁵⁶ Kateb Yacine. *Le cercle des représailles*. Paris : Seuil, 1959, p. 148.

⁴⁵⁷ Paul-Olivier Jacopin. *Le commentaire composé méthodologie et applications*. Paris : Dunod, 1998, p. 112.

*règles et de toutes les valeurs régissant ordinairement et raisonnablement l'organisation en société.*⁴⁵⁸

Il en résulte que la guerre, qui se rit des conventions, plonge l'existant dans une situation aussi inédite qu'innommable où toutes les transgressions semblent sacralisées. En autorisant celles-ci, la guerre se transmue en une source maléfique. A dire vrai, « dérisoire dans ses finalités, scandaleuse par l'inconscience criminelle de ses responsables et horrible dans son déroulement, la guerre représente le mal sur la terre ».⁴⁵⁹ Quoiqu'en pensent les partisans du bellicisme, ces deux conceptions de la guerre ont mis en lumière la logique inhumaine qui sous-tend chaque lutte armée. Soit que l'on recoure à une guerre d'extermination où que l'on évoque une guerre civile, on s'aperçoit que toutes les formes guerrières produisent des monstruosité contre lesquelles Soyinka et Césaire vont en guerre.

La dénonciation des horreurs de la guerre à laquelle le Martiniquais et le Nigérian s'emploient participe des armes dont ils disposent en vue de manifester leur opposition totale au bellicisme. La profonde aversion qu'ils éprouvent pour les conflits aussi sanglants qu'absurdes se nourrit de leur humanisme, de leurs croyances métaphysiques et de leurs idéologies. En outre, la philosophie de l'engagement qui sustente leurs productions dramatiques ne saurait s'accommoder d'une attitude indifférente à l'égard des événements cruciaux marquant une époque donnée. Témoins privilégiés de leur temps et champions des causes tant nationales qu'internationales, l'un et l'autre s'affirment comme des hérauts d'une civilisation débarrassée de la folie meurtrière des humains. Bâisseurs d'une cité heureuse où les forces du bien l'emportent sur celles du mal, tous deux, à l'instar de Boris Vian, vouent « une haine totale à la guerre ».⁴⁶⁰ A l'antimilitarisme de ce dernier répond celui de Soyinka. Plus que Césaire, celui-ci semble avoir souffert de ces effets pervers. Au vrai, soucieux de préserver les vies innocentes des attaques militaires, Soyinka tient le caporalisme pour responsable du massacre des civils. Cependant, son souci de fustiger « la logique génocidaire »⁴⁶¹ des soldats nigériens et sa volonté de dénoncer leur politique

⁴⁵⁸ Lionel Richard. « Erich Maria Remarque. Toute l'horreur du monde ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 70.

⁴⁵⁹ Jeanne Charpentier et Carmen Tercero. *Micromégas Zadig Voltaire*. Paris : Nathan, 1995, p. 30.

⁴⁶⁰ Noël Simsolo. « Boris Vian l'hymne de la désobéissance ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 85.

⁴⁶¹ Eloïse Brezault. « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique ». *Ethiopiennes*, n°71, 2^e semestre 2003, p. 1.

criminelle lui valurent l’incarcération. Dans cette optique, il est remarquable que Christiane Fioupou, dans l’avant-propos de *La Route*, ait souligné les circonstances historiques qui ont précédé son arrestation arbitraire :

L'exacerbation de la violence, la délinquance politique, les antagonismes idéologiques, régionalistes et ethniques allaient mettre fin au régime civil et conduire le Nigeria à son premier coup d'Etat militaire, le 15 janvier 1966, puis à la guerre civile. Soyinka fut arrêté et mis au secret d'août 1967 à octobre 1969. Son crime était d'avoir voulu servir de médiateur entre la sécession biafraise et le Gouvernement fédéral, d'avoir tenté de préconiser une voie intermédiaire, une « troisième force » progressiste susceptible d'éviter le sacrifice inutile de victimes immolées à la route meurtrière du pouvoir et de la guerre (L.R. pp.5-6).

Les propos de Christiane Fioupou rendent compte des événements sanglants de la guerre de Biafra et de l’intervention héroïque de Soyinka en vue de réconcilier les frères ennemis. Fort de son esprit impartial, Soyinka entend s’immiscer dans la gestion de la crise nigériane. Fidèle à son impartialité et à son attachement à la cause nationale, il refuse de prendre parti. Bien que le groupe yorouba auquel il appartient invite à soutenir l’action du Gouvernement fédéral, Soyinka répugne à se soumettre aux injonctions de son clan. Pour autant, il ne partage guère les vues de ceux qui optent pour la sécession. C’est à renvoyer dos à dos les sécessionnistes et les fédéralistes que travaille Soyinka. Sourd aux raisons que les uns et les autres invoquent pour justifier la survenue de la guerre civile, Soyinka s’acharne à inventer une voie capable de mettre un terme à l’holocauste des Nigériens. Mais, l’on peut se demander si la troisième force à laquelle aspire Soyinka ne s’apparente pas à une belle utopie. Toujours est-il qu’ « il paiera cher » cette dernière. Aussi bien, « lui qui n’a pas soutenu la sécession sera victime de la guerre ».⁴⁶² Il n’empêche que, désireux de sauvegarder l’intégrité territoriale du Nigeria, Soyinka considère le neutralisme comme la voie royale pour accélérer la réconciliation nationale. Cependant, il semble qu’il se soit fourvoyé dans son entreprise diplomatique. Du point de vue historique, les puissances fédérales triomphèrent des forces progressistes. Sans tomber dans un triomphalisme outrageant pour la mémoire des victimes de la guerre du Biafra, l’Etat fédéral songe à

⁴⁶² Alain Ricard. *Wole Soyinka ou l’ambition démocratique*. Paris : Silex, 1988, p. 30.

reconstruire le pays. Bien loin de vouloir assouvir sa vengeance, il tâche de pardonner aux rebelles de panser toutes les blessures. Il reste que le bilan humain de cette guerre intestine est des plus lourds. A ce sujet, Rémy Boutet note la façon dont « se termine cette guerre qui a duré trente mois. Elle a fait quelque deux millions de victimes, et, en moyenne, mille morts par jour ». ⁴⁶³ Il va de soi que l'hécatombe engendrée par la guerre civile nigériane provoque l'indignation de Soyinka.

Que les destructions et les massacres de cette guerre fratricide aient profondément marqué sa sensibilité, cela relève du truisme. Toutefois, la tragédie nigériane n'a pas réussi à tarir son inspiration littéraire. Bien au contraire, l'enfantement de sa littérature de guerre semble étroitement lié à ses expériences traumatisantes de la boucherie nigériane. Soucieux de guérir de celles-ci, il utilise la création dramatique pour taire ses souvenirs macabres. Sous ce rapport, la création de *Fous et spécialistes* s'inscrit dans une logique thérapeutique. Conçue pendant la guerre civile nigériane, « cette pièce restitue dans toute son horreur l'atmosphère cauchemardesque de ces années d'anomie » ⁴⁶⁴ et vise à conjurer les démons des luttes fratricides.

De même que dans *Fous et spécialistes*, Soyinka souligne la déshumanisation des personnages consécutive au déclenchement des hostilités, montre l'atmosphère dantesque dans laquelle la folie les enferme et s'apitoie sur le sort des victimes de la guerre du Biafra, de même, dans *Une saison d'anomie* ⁴⁶⁵, il dénonce les tueries de ces événements effroyables et fulmine contre le règne d'une situation chaotique qui favorise la dégénérescence de la race humaine. A cette analyse macabre s'ajoute celle de Danièle Stewart qui met en lumière le réalisme dont use Soyinka aux seules fins de dépeindre les atrocités de la tragédie nigériane :

Anomie signifie absence de loi. L'ouvrage décrit un pays en temps de guerre civile : il n'y a plus de lois, non seulement de lois d'Etat, mais de loi humaine. La guerre d'armée est remplacée par des actes individuels ou collectifs de meurtre et d'assassinat avec des raffinements de cruauté inouïs. Soyinka

⁴⁶³ Rémy Boutet. *L'effroyable guerre du Biafra*. Paris :Chaka, 1992, p. 100.

⁴⁶⁴ Wolé Soyinka. *Op. cit.*, p.5.

⁴⁶⁵ Cf. première partie, chapitre premier.

*n'épargne rien à son lecteur et l'on va, à la suite d'Ofeyi, d'épisode en épisode de plus en plus horrible : une chasse à l'homme se termine par une mutilation sexuelle ; une femme enceinte est éventrée ; des gens sont brûlés vifs dans leur église, dans leur maison ou dans le camion qui devait les évacuer.*⁴⁶⁶

Les réflexions de Danièle Stewart démontrent que la guerre transgresse toutes les lois de la société. Dès lors, il n'est pas étonnant que les forces en présence violent « les principes humanitaires qui découlent des Conventions de Genève ».⁴⁶⁷ Du reste, le succès des campagnes militaires repose sur leur violation. La guerre d'extermination réveille les instincts mauvais de l'homme, étouffe sa conscience du bien et le pousse à commettre des atrocités. C'est dire que l'apparition d'une guerre s'accompagne de la naissance d'une saison d'anomie durant laquelle la barbarie triomphe de l'humanité. L'état de guerre reste celui dans lequel l'instinct de mort devient omnipotent. Aucune éthique ne dicte les conduites humaines pendant cette période d'exception. Dans cette perspective, l'attitude irrationnelle et « cannibale » d'un « ancien combattant de la campagne de Birmanie » (L.R. p.11) ne doit aucunement surprendre le spectateur. Qu'il soit dépeint sous les traits d'un guerrier aussi impavide qu'inhumain confirme la thèse selon laquelle la guerre dépersonnalise l'homme et l'avilit. Ce dont témoigne la réplique de Jo qui traduit son admiration pour Sergent Birma :

Elle n'avait pas l'intention de mettre le feu à l'argent de son mari, malgré tout. Oh, c'est qu'il était riche, Sergent Birma. Il fouillait les poches des victimes avant l'arrivée de la police ou de l'ambulance. Après tout, le pillage était monnaie courante au front. On tuait son ennemi et puis on le dévalisait. Il n'a jamais pu rompre avec cette habitude (L.R. pp.141-142).

Des propos de Jo, il ressort que la guerre totale amène l'homme à considérer autrui comme un ennemi mortel qu'il importe d'éliminer. Sous ce rapport, « le mobile naturel »⁴⁶⁸ du combattant est la haine destructrice du prochain. La vie de l'un dépend de la disparition de l'autre. Le fait de tuer participe des impératifs catégoriques auxquels il convient d'obéir.

⁴⁶⁶ Danièle Stewart. *Le roman africain anglophone depuis 1965. D'Achebe à Soyinka*. Paris : L'Harmattan, 1988, p. 143.

⁴⁶⁷ Rémy Boutet. *Op. cit.*, p. 153.

⁴⁶⁸ Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Paris : P.U.F., 1938, p. 291.

Le pardon devient une non-valeur, cependant que la vengeance apparaît comme un bien. Dans cette perspective de sale guerre où l'horreur le dispute à la sauvagerie, l'on s'inscrit en faux contre le « raffinement de l'élégance dans l'art de tuer ». ⁴⁶⁹ Le massacre des civils n'entend nullement sacrifier à un esthétisme quelconque. En outre, au traitement dégradant des hommes des guerres et des prisonniers succèdent la profanation des sépultures et le dépouillement des cadavres.

Par ailleurs, à l'instar de Soyinka qui dépeint et dénonce les atrocités de la guerre civile nigériane tant dans ses discours que dans ces écrits, Césaire fait le procès des horreurs de la guerre. De surcroît, pour une raison idéologique liée à son appartenance au mouvement surréaliste, Césaire, plus que Soyinka, doit abhorrer la guerre. Au vrai, pour Césaire comme pour ses amis surréalistes, la survenue de la guerre révèle le début de la décadence humaine. Qui plus est, toute déclaration de guerre apparaît comme la résultante d'une faillite de la civilisation fondée sur le rationalisme. L'entreprise guerrière semble édiflée sur les ruines de ce dernier. Dans cette optique, la guerre s'assimile à une aberration contre laquelle les surréalistes s'élèvent. Ceux-ci ont manifesté, dès leurs premiers pamphlets, une exécration de la guerre » ⁴⁷⁰ et entendent préserver le monde du cauchemar de la tuerie inutile. De là le pacifisme intégral auquel ils adhèrent en vue de guérir l'humanité du fléau de la guerre. Du reste, la première génération des surréalistes a souffert des hécatombes de la Première Guerre mondiale. Ayant participé à cette tuerie généralisée, les premiers surréalistes n'en gardent pas de souvenirs insupportables. Le fait d'avoir payé un très lourd tribut à cette guerre internationale les rend hostiles à toute manifestation belliqueuse. Dans cet ordre d'idées, il est significatif que Dominique Rabourdin ait analysé les raisons profondes qui ont motivé leur haine viscérale de la guerre :

La première génération surréaliste, en France, celle d'Aragon, Breton, Eluard, Péret et Soupault, est née de la guerre, de la révolte contre la boucherie de 14-18, qui est aussi à la source du mouvement Dada. Sa première attitude est libertaire : aucune guerre n'est la leur. On chercherait en vain, dans les textes de stricte obéissance surréaliste, la moindre trace d'exaltation des valeurs guerrières, la moindre nostalgie des

⁴⁶⁹ Michel Delon. « XVIIIe siècle. En dentelle ou en guenilles ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 35.

⁴⁷⁰ Michel Ragon. « Les aléas du pacifisme ». *Magazine Littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p.59.

*faits d'armes et des combats livrés dans le cadre des guerres impérialistes bourgeoises. Les futurs surréalistes ont bien lu Rimbaud, Lautréamont, Jarry, pour ne citer qu'eux et bien entendu Jacques Vaché, qui va encore plus loin que le défaitisme rimbaldien de 1870 et 1871.*⁴⁷¹

Il résulte des réflexions de Dominique Rabourdin sur l'hostilité du mouvement surréaliste à l'égard de la guerre que celle-ci s'affirme comme une calamité pour le genre humain. En outre, l'auteur démontre que la naissance de l'école surréaliste reste tributaire de sa découverte des horreurs de la Grande Guerre. Fort de ces origines marquées par les traumatismes de la guerre, le mouvement surréaliste prône le pacifisme et voue les écrivains bellicistes aux gémonies. De même, il stigmatise les causes de la guerre. De ce point de vue, il tient le nationalisme et le patriotisme pour responsables de maints conflits sanglants. Cependant, s'il est une guerre qui n'apparaît pas comme boucherie, c'est, sans conteste, la guerre de libération pour s'affranchir du joug impérialiste. Hormis les guerres anticolonialistes, toutes les autres guerres sont vécues comme des carnages qui provoquent des souffrances sans nom.

Il appert que la littérature de guerre qui naît du surréalisme se fonde sur la stigmatisation de la lutte armée qui « relève de la barbarie primitive ».⁴⁷² Que la peinture surréaliste de la guerre ne se fonde pas sur une idéalisation de celle-ci, ce ne sont pas les propos de Césaire qui vont le démentir. Bien au contraire, ayant lu la plupart des écrivains surréalistes, Césaire se laisse influencer par leur attitude à l'égard de la guerre. Il fait sienne leur condamnation de celle-ci. Considéré comme « un magnifique porte-parole du surréalisme »⁴⁷³, Césaire travaille à suivre la trace de ses prédécesseurs dans leur entreprise : créer un nouvel homme qui ne se réfère plus aux valeurs occidentales qui ont conduit l'humanité vers le chaos. De là le projet humaniste de Césaire qui souhaite voir l'avènement d'une conscience humaine éprise de paix et de justice sociale. Aussi s'interroge-t-il : « oui ou non, créerons-nous à l'homme une conscience si délicate que la guerre ne lui semblera pas seulement la nécessité cruelle d'un monde imparfait, mais une pensée inconcevable ».⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Dominique Rabourdin. « Surréalistes. Cache-toi, guerre ! » *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, pp. 62-63.

⁴⁷² Jean Roudaut. « Proust la beauté esthétique de l'histoire militaire ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p.48.

⁴⁷³ Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy. *Op. cit.*, p.5.

⁴⁷⁴ Raphaël Confiant. *Op. cit.*, p. 337.

Ce pacifisme absolu qu'il prône n'a d'égal que « son rejet de la guerre ».⁴⁷⁵ A ses yeux, cette dernière symbolise le mal par excellence. C'est à l'éradiquer et à détruire ses germes qu'il s'emploie tant dans ses discours que dans son œuvre. Sous ce rapport, son théâtre, qui rappelle celui de Soyinka, s'attache à dépeindre « le dégoût immense, ineffable que la guerre inspire »⁴⁷⁶ à un combattant de la liberté humaine.

Plus que Soyinka, Césaire pousse son pacifisme jusqu'à vouloir éliminer dans la pensée humaine toute idée qui évoque directement, ou de façon oblique, la possibilité de faire la guerre. On comprend pourquoi il répugne à considérer celle-ci comme tragique. Son refus d'enfermer l'existant dans une situation dramatique tient au fait que « l'unique issue est soit la mort biologique soit la mort morale ou l'humiliation ».⁴⁷⁷ Or, Césaire s'acharne à libérer l'homme de cet espace mortifère. Dans sa croisade contre les puissances belliqueuses qui se jouent de l'homme, Césaire se sert de sa plume comme une arme redoutable pour aller en guerre contre tous les ennemis de la paix. Bien loin d'être une écriture exotique ou impersonnelle, celle de Césaire semble marquée du point de vue idéologique. De fait comme le souligne Robert Jouanny, « l'écriture césairienne, si elle traduit la brûlante complexité d'un auteur qui veut à la fois dire et se découvrir, sert en même temps de support, déroutant, envoûtant parfois, à l'expression d'une idéologie ».⁴⁷⁸ La gratuité ne correspond guère à la nature de l'auteur et à son entreprise littéraire. Théâtre engagé, celui de Césaire l'est. Les préoccupations et les phobies de l'homme bénéficient d'un traitement particulier dans ses écrits. Il en va ainsi de la haine que le pacifiste éprouve à l'égard de la guerre meurtrière. Impuissant à mettre un terme à celle-ci, Césaire par le biais de son art dramatique, s'emploie à la combattre de façon à remporter une victoire symbolique. Il n'oublie « pas que l'art doit être un antidote au tragique ».⁴⁷⁹ Conscient du pouvoir des mots, Césaire en usera pour servir la cause de la paix.

⁴⁷⁵ Philippe de Saint Robert. « Montherlant les vertus de la guerre ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p.56.

⁴⁷⁶ André Derval. « Céline d'une guerre l'autre ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 54.

⁴⁷⁷ Valy Sidibé. *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*. Abidjan : Flash Synani, 1999, p. 1.

⁴⁷⁸ Robert Jouanny. *Cahier d'un retour au pays natal Discours sur le colonialisme Césaire*. Paris : Hatier, 1994, p. 50.

⁴⁷⁹ Adama Coulibaly. « Le récit de guerre : une écriture du tragique au grotesque ». *Ethiopiennes*, n°71, 2^e semestre 2003, pp. 100-101.

Dans le théâtre de Césaire comme dans celui de Soyinka, le camp de la paix a beau jeu de prouver l'inanité et le caractère sanglant de toute guerre. Celle-ci ressemble à « la boucherie mondiale [qui] allait tout entraîner dans son criminel torrent de sang ».⁴⁸⁰ La représentation de la lutte armée chez Césaire et chez Soyinka ne s'éloigne pas de cette peinture horrifiante de la guerre. Il s'en faut de beaucoup que la glorification de la guerre l'emporte sur sa condamnation. Dès lors, le fait que leurs personnages vouent une haine sans nom à la guerre ressortit à la moralité. Sous ce rapport, il semble symptomatique qu'Olunde, qui apparaît comme l'un des porte-parole de Soyinka, ait manifesté son aversion envers la guerre meurtrière qui a fauché maintes existences innocentes. A Jane qui considère la tournée du Prince dans les colonies britanniques comme une « façon de garder un esprit sain au milieu du chaos » (*M.E.R* p.87), Olunde répond :

*D'autres appelleraient cela décadence. De toute façon, cela ne m'intéresse pas vraiment. Vous, les races blanches, savez comment survivre. J'en ai la preuve. Selon les lois de la logique, et de la nature, cette guerre devrait se terminer par une annihilation mutuelle de toutes les races blanches, par la destruction à tout jamais de leur soi-disant civilisation et par un retour à un état primitif dont l'équivalent n'a jusqu'alors existé que dans votre imagination, lorsque vous pensez à nous. C'est ce que je croyais au début. Puis, j'ai compris peu à peu que votre plus grand art est celui de la survie. Mais ayez au moins l'humilité de laisser les autres survivre à leur manière (*M.E.R. p.87*).*

Le ton polémique qui traverse la tirade d'Olunde témoigne de son agacement. Il s'irrite d'autant plus contre l'Occident que ce dernier prétend régler les autres civilisations. Sa volonté de juger celles-ci primitives blesse la conscience africaine d'Olunde. Du point de vue moral, l'Europe semble d'autant moins défendable qu'elle a engendré deux boucheries mondiales. Elle ne saurait se prévaloir du torrent de sang qu'elle a versé pour être en mesure de faire la leçon à l'humanité. Sa barbarie la disqualifie et l'empêche de jouer pleinement son rôle de pourvoyeuse d'étalons moraux. A supposer que l'on veuille suivre ces derniers, on ne pourra pas, pour autant, s'empêcher de commettre des actes blâmables. La morale occidentale s'est montrée impuissante à prémunir l'humanité

⁴⁸⁰ Georges Nivat. « Littérature russe des Cosaques aux Tchétchènes ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 45.

contre l'horreur qui « a probablement été le sentiment dominant au XXe siècle ». ⁴⁸¹ D'où il suit que l'Occident est malvenu à mésestimer les cultures négro-africaines, d'autant qu'il a ensanglanté maints pays. Dans cette optique, il n'est que d'interroger Edgar Morin, le sociologue du contemporain, en vue d'établir un bilan nécrologique des événements sanglants qui ont profondément bouleversé le paysage du XXe siècle. Sur ce sujet macabre, il écrit :

C'est au cours de ce siècle que la méga-mort est apparue. Les deux guerres mondiales ont tué par millions. Les camps staliniens et nazis ont tué par millions. Mais ces morts étaient encore étalées dans le temps et dans l'espace : il fallait des milliers de massacrés, des millions d'entre-massacreurs pour des millions d'entre-massacrés, Hiroshima et Nagasaki ont produit la méga-mort dans sa dimension concentrée et anéantissante. ⁴⁸²

Il ressort de ces analyses d'Edgar Morin que le XXe siècle aura été celui de la barbarie primitive, du déchaînement incontrôlé des puissances maléfiques qui logent dans le tréfonds de l'humain et du règne de la violence aveugle. En outre, du point de vue de la représentation de la mort, ce sombre siècle aura apporté des modifications sensibles. On comprend qu'il ait voulu qualifier de « méga-mort » les millions de trépassés qui sont tombés au champ d'honneur. Qu'un nombre incalculable de soldats et de civils ait péri sur différents théâtres d'opérations du globe constitue une preuve irréfutable de la décadence morale de l'Occident. A cette déchéance s'ajoute sa culpabilité dûment établie par les massacres collectifs qui ont endeuillé l'humanité au cours du XXe siècle. Désormais, la civilisation occidentale apparaît aussi coupable que criminelle. Dès lors, il serait légitime de taxer l'Allemagne nazie de crime contre l'humanité. En tout cas, « trop horrible pour se regarder lui-même dans un miroir » ⁴⁸³ le monde hitlérien ne pourrait se disculper auprès des victimes innombrables.

A l'instar du théâtre de guerre de Soyinka qui dénonce les atrocités engendrées tant par les génocides que par les conflits mondiaux, celui de Césaire rend compte des ravages

⁴⁸¹ Jean-Louis Joubert. « Horreur ! Horreur ! ». La Violence et l'Afrique selon Joseph Conrad ». *Notre Librairie*, n°148, juillet-septembre 2002, p. 85.

⁴⁸² Edgar Morin. *Pour sortir du XXe siècle*. Paris : Nathan, 1981, p. 364.

⁴⁸³ Arhundhati Roy. « L'empire n'est pas invulnérable ». *Manière de voir*, n°75, juin-juillet 2004, p. 66.

de la guerre civile et s'insurge contre les massacres. Aussi bien Soyinka que Césaire se servent de leurs écrits dans l'intention d'incriminer les partisans d'une guerre d'extermination. A une culture de la haine, de la vengeance inhumaine et du cannibalisme, tous deux opposent une philosophie de l'amour, du pardon et de la réconciliation. En outre au pacifisme des auteurs dramatiques, répond celui des personnages. Il en va ainsi de Lumumba qui répugne à faire sienne une politique vindicative. Armé de sa branche d'olivier, il « vise bien plutôt à clore l'ère de nos guerres civiles et à construire en dignité et décence, notre République » (*U.S.C.* p. 108). Il ne souhaite pas édifier celle-ci sur les ruines d'un pays dévasté par des affrontements intestins. Fondée sur la non-violence, sa philosophie politique ambitionne de résoudre les antagonismes tribaux qui font le lit de la guerre civile, tâche de mettre un terme à « la sécession Katangaise » (*U.S.C.* p. 69) et invite les Congolais à marcher sous sa bannière en vue de bâtir un pays aussi fort que prospère. Sourds à son appel à l'unité et à la réconciliation de la famille congolaise, ses ennemis l'accusent de vouloir fomenter des troubles. A l'allocution radiophonique du chef de l'Etat congolais, Kala qui reproche à Lumumba de « jeter le pays dans une guerre civile atroce » (*U.S.C.* p. 87) s'ajoute la déclaration de Mokutu qui le tient pour responsable des maux dont souffre la nation congolaise : « guerre civile, guerre étrangère, anarchie » (*U.S.C.* p. 88). De là le coup d'Etat auquel il recourt en vue d'éliminer Lumumba, de s'emparer du pouvoir et de pacifier le pays. Dans cette atmosphère de désapprobation de la guerre, le rétablissement de la paix fonctionne comme un prétexte dont on use pour incriminer ses adversaires politiques.

Par ailleurs, conscients des lourdes responsabilités qui pèsent sur leur conscience d'écrivains, Soyinka et Césaire « par la médiation de l'écriture font ressurgir à la mémoire des hommes les hontes éprouvées face à des mondes devenus complètement fous, en délire ». ⁴⁸⁴ L'un et l'autre se condamnent à dénoncer les tueries des guerres civiles qui dépeuplent le continent africain et accentuent le paupérisme dans lequel il se trouve. Il va de soi que l'évocation de ces atrocités participe des moyens limités dont dispose le dramaturge pour lutter contre leur éventuelle réapparition. Impuissant à juguler la marche d'un continent en conflit vers une destruction totale, l'écrivain africain usera de la parole

⁴⁸⁴ Damien Bede. « Fictions littéraires, conflits et pouvoir en Afrique ». *Ethiopiennes*, n°71, 2^e semestre 2003, p.135.

littéraire à seule fin d'ébranler les convictions des hommes en guerre. En tout cas, Soyinka n'hésitera pas à utiliser son verbe caustique pour fustiger les auteurs du génocide du Rwanda. Soucieux « d'éviter que « la tragédie » ne se recouvre d'un voile trop opaque »⁴⁸⁵, Soyinka s'emploie à évoquer toute l'horreur de ce conflit fratricide. De ce point de vue, si l'on en croit Abdourahman Waberi qui cite Wole Soyinka, ce dernier s'étonne que la communauté internationale n'ait pas réussi à mettre un terme à cette tragédie sanglante. Pour lui, l'expression de l'émotion suscitée par celle-ci ne suffit pas à arrêter les massacres au Rwanda. Qui plus est, il taxe les puissants de ce monde d'indifférence criminelle à l'égard de ce génocide. Sous ce rapport, il s'indigne qu'« on laisse se perpétuer le massacre. Aujourd'hui, nous devons parler de l'extermination d'êtres humains. Parler d'une espèce menacée, parler des Tutsis. L'Afrique du Sud est notre rêve, le Rwanda notre cauchemar ».⁴⁸⁶ Reprise dans le récit d'Abdourahman Waberi qui porte sur les horreurs de la tragédie du Rwanda, cette déclaration de Wole Soyinka traduit sa haine des conflits et son engagement pour un continent débarrassé de ses démons intérieurs. C'est à nommer les luttes sanglantes auxquelles se livrent les Africains et à les éradiquer que vise le théâtre de Wole Soyinka.

A l'exemple de ce dernier, Aimé Césaire travaille à pourfendre tous les annonceurs d'un âge d'airain. Du reste, tous deux « montrent les horreurs de la guerre pour en dénoncer les dramatiques conditions ».⁴⁸⁷ L'un et l'autre ne se satisfont pas du silence coupable qui entoure les grandes tragédies. Leur théâtre de témoignage entend se faire l'écho des souffrances muettes. Dans cet ordre d'idées, le théâtre de Césaire entend exploiter toutes les ressources sonores dans l'intention d'atteindre à son projet dramatique. L'utilisation de la voix participe des techniques dramaturgiques dont use Césaire. De là la prosopopée à laquelle recourt son théâtre pour faire parler la Guerre Civile congolaise. Il est significatif que la tirade de celle-ci s'ouvre sur une apostrophe qui vise à satisfaire à son ivresse combative :

*Garçon ! Verse le malafu !
[...] Verse le vin de palme ! Ivre, c'est mon épée que je réclame*

⁴⁸⁵ Eloise Brezault. *Art. cit.* p.13.

⁴⁸⁶ Abdourahman Waberi. *Moisson de crânes textes pour le Rwanda*. Paris : Le Serpent à plumes, 2000, p.79.

⁴⁸⁷ Annette Becker. « 14-18 Ecrire la grande guerre ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, p. 49.

*L'épée aiguisée qui pend à la patère,
 Là où sont suspendus corne de buffle et sagaie !
 Garçon ! Verse le malafu !
 Quand je suis ivre, je décroche mon arc
 là où sont suspendus trompe de guerre et sagaie.
 Garçon ! Le jour, je combattrai
 et le soir je louerai mon arc,
 l'honorant d'un rameau de vigne sauvage
 d'huile et je te l'habille le soir
 Le soir il mérite de briller comme miroir
 Garçon ! Ma machette !
 L'homme brave n'est pas fait pour mourir dans son lit,
 l'homme brave est un éléphant
 c'est un serpent cracheur !
 Malafoutier, verse le vin couleur de sang ennemi
 Quand reviendra le jour, les gens du pays ennemi
 nous les regarderons les yeux dans les yeux !
 Garçon ! Verse le malafu !
 De vin, de sang ennemi ? Je ne sais...Je suis ivre !
 La sagaie est dans nos mains ! Eiii !
 La sagaie frappe et dans la plaie se couche !
 Tête ennemie, je te promènerai de village
 en village ! (U.S.C., pp.72-73).*

Absente chez Soyinka, la personnification de la guerre donne à Césaire de mieux caractériser celle-ci. Sa nature véritable transparait à travers son discours guerrier. Son humeur belliqueuse l'amène à ne jamais envisager une issue pacifique. Décrite sous les traits d'un combattant aussi impavide qu'implacable, la guerre civile congolaise ne s'embarrasse pas de circonlocutions pour exprimer ses envies meurtrières. C'est à tuer et à détruire qu'elle travaille. Hostile au rationalisme et aux valeurs pacifiques qui s'en réclament, la guerre fait l'apologie de l'irrationalité, de la sauvagerie et de la barbarie sans nom. Le « spectacle de ces vies grouillantes qui agitent encore les corps morts laissés à l'abandon »⁴⁸⁸ la remplit de joie ineffable. Elle n'a de cesse qu'elle n'ait versé le sang du prochain. Les larmes de ce dernier ne sauraient fléchir sa fureur cannibale. Il s'en faut de beaucoup que les souffrances de ses victimes l'obligent à s'humaniser. Du reste, la logique inhumaine à laquelle elle adhère l'entraîne à animaliser l'homme. En outre, à l'utilisation d'une parole policée, elle préfère celle des armes mortelles. Dès lors, il est normal qu'elle s'inscrive en faux contre « cet art du discours maîtrisé, de la parole ciselée, qui est le signe

⁴⁸⁸ Kossi Efoui. « La mise à jour ». *Notre Librairie*, n°148, juillet-septembre 2002, p. 7.

de la sociabilité, de la domination de la culture sur les instincts désordonnés ». ⁴⁸⁹ Partisane du triomphe de ces derniers sur la civilisation humaine, la guerre use d'un langage désarticulé et d'une « syntaxe rebelle » ⁴⁹⁰ aux fins de véhiculer son message qui insulte au code. Le recours à la suspension, à l'apostrophe et aux phrases nominales constitue autant de subterfuges pour pallier ses insuffisances langagières. Mais, celles-ci n'empêchent pas les guerres civiles d'apparaître comme les symboles d'excès monstrueux. En dernière analyse, « les guerres civiles sont l'occasion de violences qui passent toute borne : tortures, exécutions sommaires, épurations, trahisons manifestent une sorte d'ultra violence caractéristique de situations où l'effondrement de la communauté politique laisse les adversaires sans convention commune ». ⁴⁹¹ Cette définition de la violence outrancière et mortifère s'applique aux guerres civiles décrites tant chez Soyinka que chez Césaire.

Il en va des génocides comme des guerres d'extermination auxquelles se réfèrent les œuvres de Soyinka et de Césaire : toutes ces formes guerrières vivent des tueries généralisées et meurent de leur inexistence. De ce point de vue, il semble que tous les conflits armés fassent songer à la guerre du Péloponnèse : « cette hideuse guerre de vingt-sept ans, au cours de laquelle les cités grecques employèrent toutes les énergies à s'entre-détruire » ⁴⁹². Les guerres sont condamnées à charrier des images infernales, des souffrances sans nom et des destructions totales. Du reste, dans les récits guerriers l'horreur le dispute à la terreur. Toujours est-il que celui d'Olunde, dans *La mort et l'écuyer du roi*, s'attache à nommer sans ambages, les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale. A Jane qui cherche à altérer la vérité historique sur cette boucherie et à présenter celle-ci comme une bénédiction, Olunde rétorque avec virulence :

Madame Pilkings, quoi que nous fassions, nous n'insinuerons jamais qu'une chose est le contraire de ce qu'elle est réellement. Dans vos bulletins d'informations, des défaites meurtrières étaient en permanence décrites comme des

⁴⁸⁹Dominique Ranaivoson. « Violence inattendue dans la littérature malgache contemporaine ». *Notre Librairie*, n°148, juillet-septembre 2002, p. 28.

⁴⁹⁰Xavier Garnier. « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat ». *Notre Librairie*, n°148, juillet-septembre 2002, p. 54.

⁴⁹¹Yves Michaud. *Violence et politique*. Paris : Gallimard, 1978, p.31.

⁴⁹²Thucydide. *La guerre du Péloponnèse*. Texte présenté, traduit et annoté par Denis Roussel. Tome 1. Paris : Gallimard, 1964, p. 7.

victoires stratégiques. Non, attendez, ce n'était pas simplement dans les bulletins d'informations. N'oubliez pas que pendant tout ce temps, j'étais en service dans les hôpitaux. Des hordes de vos blessés transitaient par ces services. Je leur ai parlé. J'ai passé de longues soirées à leur chevet tandis qu'ils révélaient l'horrible réalité de cette guerre. Je sais maintenant comment on fait l'histoire (M.E.R. p. 88.)

La falsification de celle-ci semble inévitable pendant le déroulement des conflits armés. Les forces en présence entendent maquiller la vérité des chiffres de façon à ne pas démoraliser les troupes. Celles-ci ne doivent pas apercevoir le nombre exact de tués. Au reste, les consignes auxquelles ils obéissent les obligent à minorer les pertes. De là le bourrage de crâne auquel recourent les deux camps ennemis dans l'intention de remporter une victoire psychologique. Pour les uns comme pour les autres, celle-ci semble dérisoire au prix du triomphe final en vue duquel on viole les règles de la morale universelle. Au vrai, les préoccupations guerrières des hommes modifient l'échelle des valeurs. De ce point de vue, la vérité apparaît comme une non-valeur. Qui pis est, sa recherche et sa connaissance peuvent engendrer d'immenses pertes humaines et changer le cours des événements. Dès lors, il n'est pas surprenant que le mensonge soit considéré comme le seul bien auquel il faut s'attacher. En temps de guerre, les hommes véridiques sont taxés de déloyauté envers la patrie en danger. Au reste, la guerre de propagande se nourrit d'inexactitudes et de fausses nouvelles. Fort de tout cela, on ne s'explique pas qu'Olunde ait fait montre d'étonnement au regard des stratégies dont usent les nations en guerre. Que les Anglais, à l'imitation des Allemands, aient eu recours aux mensonges officiels pour qualifier leurs massacres de dommages collatéraux, cela bouleverse l'entendement d'Olunde. Ce dernier oublie que l'emploi des communiqués mensongers participe des lois de la guerre.

Pour savante que soit la propagande dont on use dans l'intention de masquer les horreurs de la guerre, il n'en demeure pas moins vrai que celle-ci est intimement liée à la présence de la mort. Il ne viendrait à l'esprit d'aucun polémologue d'analyser un conflit armé sans conclure à son caractère hautement mortifère. La guerre transforme chaque pays belligérant en « un vaste cimetière » (U.S.C. p. 46). Une campagne militaire vise à multiplier les massacres afin d'anéantir à tout jamais les puissances ennemies. Celles-ci

« ont de la mort sur la figure »⁴⁹³ en tant qu'elles « donnent des enfants aux canons ».⁴⁹⁴ C'est dire que toute activité guerrière charrie la mort. Cette dernière caractérise les luttes armées et constitue leur baromètre. Toutefois, il arrive que l'avènement de la guerre bouleverse profondément les représentations traditionnelles de la mort. Dans cette optique, la deuxième Guerre Mondiale a modifié les rapports que l'existant entretient avec le trépas. C'est à mettre en lumière les mutations de ce dernier que vise l'analyse de Thérèse Malachy lorsqu'elle écrit :

La mort devient produit manufacturé en série ou exécuté dans les usines spécialisées, installées dans toute l'Europe. Des fours crématoires dans les champs de la mort fabriquent des cadavres avec un rendement de plus en plus élevé, de plus en plus perfectionné. Des massacres avaient toujours existé, mais jamais d'une manière organisée, systématique. Jamais encore jusqu'aux quatre années de folie nazie on n'avait créé la mort comme un produit à des fins démoniaques. Les cadavres non seulement coexistaient avec des vivants, mais les vivants finissaient par être des cadavres « vivants ». La mort devient situation « vécue », subie, dénaturée. Elle n'est plus une fin, une rupture, elle est un état ; elle n'est plus exorcisée par le deuil, embellie par le souvenir, aseptisée par le tombeau. Elle n'a plus rien de digne, elle est puante, rampante, atroce.⁴⁹⁵

Il ressort de cette réflexion de Thérèse Malachy que la Deuxième Guerre Mondiale a défiguré le visage de la mort traditionnelle. Autant celle-ci était acceptée, autant le trépas issu des camps d'extermination nazis fait l'objet d'un rejet absolu. La mort fabriquée par les usines hitlériennes devient hideuse. Elle ne s'affirme plus comme le couronnement d'une existence. Elle symbolise un anéantissement terrifiant. Il n'est pas jusqu'aux candidats au suicide qui n'éprouvent une horreur viscérale à l'égard de cette mort manufacturée dans les usines funèbres du monde nazi. Cette mort hitlérienne se nourrit de la bêtise humaine, des puissances démoniaques qui se jouent de l'homme et de la folie meurtrière de ce dernier. Tout ce qui avilit le fils adamique, le déshumanise pour mieux profaner sa sépulture semble sustenter cette mort épouvantable. Dantesques demeurent les images auxquelles elle

⁴⁹³ Jacques Prévert. *Paroles*. Paris : Gallimard, 1972, p. 35.

⁴⁹⁴ Idem. p.7.

⁴⁹⁵ Thérèse Malachy. *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris : A.G.Nizet, 1982, pp. 29-30.

renvoie. Aux représentations d'une mort naturelle, belle et fascinante, s'opposent désormais celles d'une Faucheuse qui connote la puanteur, l'atrocité et la barbarie sans nom.

Cette mort immonde envahit tant la vie que les espaces scéniques. Bien loin d'apparaître comme un phénomène transitoire, la mort se signale par son statut de visiteur aussi encombrant qu'omniprésent. Elle n'a de cesse qu'elle n'ait triomphé de façon littérale de l'empire de la vie. Qui plus est, le trépas travaille à supplanter celle-ci pour installer l'existant dans une atmosphère macabre. Désormais, l'enfer, c'est cette mort embarrassante qui entend transmuter la terre en un vaste tombeau. Nul ne saurait ignorer cette présence mortifère qui obstrue l'horizon des mortels. En tout cas, les dramaturges n'échappent point à son emprise. On comprend pourquoi « un nouveau théâtre naît, le théâtre de la mort en situation ». ⁴⁹⁶ Il va de soi que celui de Soyinka et de Césaire participe de cette littérature dramatique qui est traversée par une mort aussi atroce que nombreuse. Dans cette perspective, l'acceptation du trépas n'est plus vécue comme une attitude louable. Il s'en faut de beaucoup que la mort héroïque sur les champs de bataille suscite l'admiration des soldats. Aux yeux de ceux-ci, aucune mort ne semble belle. Las de donner la mort et de trépasser à la seule fin d'accroître l'empire de la mort massive, les guerriers souhaitent se convertir au pacifisme. De ce point de vue, la tirade du Roi Christophe traduit sa compassion pour les blessés de guerre et les morts innombrables :

*Rude journée ! Beaucoup d'hommes sont tombés ! De grands pans dans ce pays, nôtre aussi, hélas ! Hélas ! Pauvre visage trop charpi de nos ongles ! Drouillard, Garesché, Deschezelles, trop belles balafres, de la bonne glèbe, oui, des récoltes jamais vues, un chateau de pain béni de notre terre d'Haïti et voyez maintenant, des margelles de puits parmi les ronces, des pans de mur calcinés dans l'épais des bananiers sauvages, des cactus perçant de leur tête de poisson armé la vague sèche des bayahondes ! Et puis l'odeur ! Sentez-vous ça ! Je ne suis pas un marin
Mais j'imagine que de loin
Ça doit être ça, Haïti, à la narine du découvreur :
Cette odeur de sang séché qui vous râcle la gorge
Cette fumée
Ce moisi entêtant
Cette odeur d'holocauste non agréé des Dieux !
A la bonne heure, nous touchons au dernier quart d'heure*

⁴⁹⁶ *Ibid.* p.31.

Demain, et puis ça y est ! (T.R.C. p.44.).

Il résulte de la tirade pathétique du Roi Christophe que la guerre civile haïtienne n'est rien de moins qu'une boucherie qui insulte à l'humanisme nègre auquel il adhère. Du reste, son patriotisme ne saurait souffrir le prolongement de cette guerre fratricide. C'est à y mettre un terme qu'il va déployer toute son énergie. Quoi qu'en pensent ses conseillers bellicistes (au premier rang desquels figure Magny qui entend vivre de butin) la guerre intestine apparaît comme un immense gâchis contre lequel il désire prémunir le peuple haïtien. Aux souffrances pluriséculaires de ce dernier, le Roi Christophe refuse d'ajouter de nouveaux supplices. Conscients que « la guerre transforme l'homme en un monstre à tuer, en faisant appel à ses instincts les plus barbares »⁴⁹⁷ le père de la nation haïtienne travaille à promouvoir une culture de la paix. Seule cette dernière semble susceptible d'aider un pays déchiré par des guerres civiles à se développer. Pour Christophe, ceux qui bénissent les armes et invitent à l'autodestruction s'affirment comme les fossoyeurs de la fragile économie haïtienne. Leur aspiration à déclencher des hostilités n'a d'égale que leur volonté de faire perdurer celles-ci en vue d'accentuer la dépendance des pays belligérants. La ruine de ces derniers constitue la résultante de l'action machiavélique des marchands d'armes. Or, la prospérité dont ces pays en guerre rêvent ne saurait se bâtir sur la course aux armements. Toujours est-il que Christophe répugne à participer à celles-ci en tant qu'elle pourrait précipiter l'anéantissement du peuple haïtien. Tout militaire qu'il est, Christophe prône le désarmement et entend se réconcilier avec ses frères ennemis pourvu que l'unité nationale soit réalisée. Dans cette perspective, la guerre civile semble vécue comme un crime contre l'humanité nègre.

Il suit des développements précédents que le thème de la guerre horrible a été amplement traité tant dans le théâtre de Wole Soyinka que dans celui d'Aimé Césaire. Leur littérature dramatique s'attache à montrer les horreurs de la guerre. Pour l'un comme pour l'autre, il n'est pas un conflit armé qui ne soit traversé par des atrocités sans nom. Tous deux dénoncent les tueries engendrées par ces luttes fratricides. Cependant, du point de vue de l'expérience de la guerre, il existe une différence frappante entre les deux dramaturges. A

⁴⁹⁷ Marie-Rose Abomo-Maurin. « Le Rwanda ou le théâtre des cruautés. Une lecture de *La phalène des collines de Kouly Lamko* ». *Ethiopiennes*, n°71, 2^e semestre 2003, p. 63.

l'inverse de Soyinka, Césaire ne fonde pas sa peinture des guerres civiles haïtienne et congolaise sur son vécu. Livresque demeure son traitement de ces génocides. N'ayant pas, personnellement, pris les armes pour l'un ou pour l'autre camp, il semble qu'il se soit appuyé sur une documentation abondante de façon à présentifier les cruautés des belligérants. Bien qu'il n'ait pas interrogé ses souvenirs pour alimenter ses récits guerriers, Césaire va s'employer à personnifier la guerre civile. Le recours à la personnification permet à Césaire, contrairement à ce qui se passe chez Soyinka, de mettre en lumière toutes les caractéristiques des guerres civiles qui ont ensanglanté les pays noirs.

Il en va autrement pour Wole Soyinka qui a été marqué de façon traumatisante et durable par les horreurs de la guerre civile du Biafra. Ce conflit sanglant qui « provoqua entre 1 et 2 millions de morts »⁴⁹⁸ ne pouvait laisser Soyinka indifférent. Soucieux de mettre un terme aux atrocités de la guerre civile nigériane et d'abrèger les souffrances inutiles de son peuple crucifié, Soyinka s'opiniâtre à convaincre les forces en présence de l'inanité de leurs affrontements sanglants. Il s'attache à inventer une troisième voie susceptible de réconcilier les frères ennemis. Cependant, sa tentative médiatrice lui valut une incarcération avilissante dans les geôles nigérianes. Du reste, « dans *Cet homme est mort* (éd. Belfond, 1986), Soyinka avait déjà relaté ses souffrances »⁴⁹⁹ dans les prisons fédérales. Il n'empêche que ni les humiliations ni les tortures n'ont réussi à entamer sa combativité et à tarir son inspiration. Il s'en faut de beaucoup que la guerre civile du Biafra l'ait conduit à abandonner sa carrière littéraire. Au vrai, la tragédie nigériane traverse la plupart de ses écrits. Sous ce rapport, la création de *Fous et spécialistes* participe de la volonté du dramaturge d'exorciser les traumatismes de cette guerre fratricide.

Si l'on excepte les guerres patriotiques et celles de libération nationale, toutes les autres formes guerrières apparaissent aux yeux de Soyinka et de Césaire comme des usines à fabriquer des morts aussi hideuses qu'inutiles. Dès lors, leur théâtre de la guerre cesse d'être celui de l'exaltation du bellicisme. Conscients de l'absurdité de tout conflit armé, ils ambitionnent de bâtir un monde pacifié où les forces du Bien l'emportent sur celles du Mal. L'un et l'autre sont partisans de « l'applicabilité du principe des maux superflus dans les

⁴⁹⁸ Jean-François Médard. *Etats d'Afrique noire. Formation, mécanismes et crise*. Paris : Karthala, 1991, p. 117.

⁴⁹⁹ Aliette Armel. « Peuples dans la guerre ». *Magazine littéraire*, n°378, juillet-août 1999, pp. 103-104.

conflits armés non internationaux ». ⁵⁰⁰ Tous deux abhorrent la guerre qui n'est rien de moins qu'une boucherie inutile. Mais il arrive que les thuriféraires de la guerre juste invoquent l'esclavage pour conclure à son caractère inévitable.

⁵⁰⁰ Henri Meyrowitz. « Le principe des maux superflus. De la déclaration de Saint-Pétersbourg de 1868 au protocole additionnel I de 1977 ». *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n°806, mars-avril 1994, p. 130.

CHAPITRE 3
L'ESCLAVAGE ET LA LIBERTE

Né sous le soleil de la liberté, l'existant travaille à perdurer dans cette situation enchanteuse. Du reste, sa nature le condamne à chérir « ce pays magnifique qui est celui de la liberté »⁵⁰¹ et à risquer sa vie pour le protéger contre les forces liberticides. Car, l'homme raisonnable, fût-il un bon esclave, ne saurait se complaire dans la servitude. Il répugne à considérer celle-ci comme une fatalité héréditaire contre laquelle il messied de lutter. Il s'en faut de beaucoup qu'il fasse montre de résignation animale devant tout ilotisme. Celle-ci semble d'autant plus néfaste à la libération de l'homme opprimé que « le travail du colon est de rendre impossible jusqu'aux rêves de liberté du colonisé ».⁵⁰² Il va de soi que la tâche du colonisé consistera à user de tous les moyens pour anéantir le colon et recouvrer la liberté confisquée. L'autonomie du serf est fonction de la mort nécessaire du maître oppresseur. C'est dire que la liberté ne saurait se fonder sur une philosophie contemplative de l'existence humaine. Bien qu'elle trouve son fondement dans la nature de l'homme, il n'en demeure pas moins vrai que la liberté constitue « une valeur à conquérir ».⁵⁰³ Seul un engagement total semble susceptible de réduire les menaces qui pèsent sur la « liberté fragile ».⁵⁰⁴ En tout cas, les ennemis de l'asservissement de l'homme – au premier rang desquels figurent Césaire et Soyinka – partent en guerre contre tout ce qui contribue à la perte de la liberté. Or, l'esclavage en tant qu'il demeure une privation de celle-ci apparaît comme la pire des malédictions à laquelle il convient d'échapper.

2.3.1. L'esclavage

Si l'on envisage l'histoire de l'humanité du point de vue des victimes, il appert que les horreurs des deux boucheries mondiales constituent un épiphénomène au regard d'un événement historique aussi sanglant que bouleversant. Certes, il semble difficile de dénombrer les immenses pertes humaines que ce phénomène a engendrées. Toutefois, « le chiffre le plus inavouable de l'histoire oscille en effet entre quelques millions et quelques dizaines voire une centaine de millions d'individus livrés en quatre siècles au commerce de la chair humaine sur lequel la civilisation occidentale a édifié sa puissance ».⁵⁰⁵ Pour astronomiques que soient ces chiffres macabres, ils sont loin de rendre compte de la réalité

⁵⁰¹ Papa Gueye Ndiaye. *Littérature africaine*. Paris : Présence Africaine, 1978, p. 136.

⁵⁰² Frantz Fanon. *Les damnés de la Terre*. Paris : La Découverte / Cahiers libres, 1961, p. 65

⁵⁰³ Jean Rivero. *Les libertés publiques Tome I. Les droits de l'homme*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 87.

⁵⁰⁴ Aimé Césaire. *Ferrements. Poèmes*. Paris : Seuil, 1960, p. 14.

⁵⁰⁵ Mongo Beti et Odile Tobner. *Dictionnaire de la Négritude*. Paris : L'Harmattan, 1989, p. 101.

historique à laquelle ils prétendent renvoyer. D'ailleurs, les auteurs qui avancent ces chiffres semblent conscients du caractère discutable de leur démarche. Impuissants à atteindre à une quelconque exhaustivité scientifique, Mongo Beti et Odile Tobner souhaitent mettre l'accent sur la monstruosité de l'esclavage. Leur contribution approximative pour la connaissance de ce dernier ne saurait se réclamer d'un travail d'historien. Par le truchement de leur témoignage chiffré sur l'esclavage, ils travaillent à prémunir la conscience universelle contre toute tentative de banalisation de ce phénomène historique. Le fait de passer sous silence cet événement inique équivaudrait à une certaine volonté d'encourager la servitude de l'homme noir. Naturellement, on a cherché à justifier son existence et à considérer l'état d'asservissement « comme normal et même profitable pour ceux qui proviennent de peuples incultes ».⁵⁰⁶ Mais, l'Occident esclavagiste qui vivait du commerce de la chair humaine, renonce à prouver le bien-fondé de cette pratique barbare. Du point de vue de la morale universelle, aucune justification de l'esclavage n'est acceptable. Sous ce rapport, Paul Hazard rejette tous les faux-fuyants derrière lesquels les esclavagistes s'abritent pour conclure à la nécessité de leur entreprise. :

*L'esclavage, que certains expliquaient par le fait de la conquête, par les nécessités de la colonisation, par les avantages du commerce, par l'usage établi, ne pouvait se justifier ni par la nature qui profère une égale dignité à tous ses fils, ni par la raison, qui n'admet pas qu'une différence de couleur dans le pigment de la peau entraîne une condamnation au malheur et à l'infamie.*⁵⁰⁷

D'où il suit que toutes les raisons invoquées par les esclavagistes pour légitimer leur industrie se heurtent à une forte opposition : celle de la raison et de la morale. Au nom de celles-ci et d'un certain humanisme qui traverse les âges, l'esclavage devient assimilable à un « crime contre l'humanité ».⁵⁰⁸ Du reste, la pensée contemporaine considère l'esclavage aussi antique que moderne comme la résultante de la barbarie humaine. Son avènement insulte à la dignité de l'homme. De plus, « le souvenir de cette aberration historique est cependant si vif qu'il a conduit à des développements législatifs importants allant pour

⁵⁰⁶ Jean Guillermand. « Les fondements historiques de la démarche humanitaire ». *Revue internationale de la Croix – Rouge*, n° 806, mars – avril 1994, p. 220.

⁵⁰⁷ Paul Hazard. *La pensée européenne au XVIIIème siècle de Montesquieu à Lessing*. Paris : Fayard, 1963, p. 159.

⁵⁰⁸ M. Chérif Bassiouni. *Introduction au droit pénal international*. Bruxelles : Bruylant, 2002, p. 127.

certain au-delà des formes traditionnelles d'esclavage ». ⁵⁰⁹ Désormais, la réprobation universelle, l'existence de sanctions pénales et l'évolution des mentalités rendent la réduction de l'homme en esclavage extrêmement haïssable et punissable.

Perçu comme la privation exécrationnelle des libertés fondamentales de l'homme, l'esclavage passe pour être une pratique universelle. De fait, il ressort des données historiques que « l'esclavage existait déjà dans les temps les plus anciens ». ⁵¹⁰ Au vrai, il n'est aucunement impossible de retrouver les traces de l'esclavage qui sont éparpillées dans les différentes parties du monde tant civilisé que primitif. Cependant, s'il existe un continent qui, plus que les autres, a littéralement souffert du commerce de la chair humaine, c'est sans contexte l'Afrique. Devenu une véritable industrie lucrative, l'esclavage a contribué à l'enrichissement de l'Europe et des Amériques en même temps qu'il a abouti au dépeuplement du continent noir. Pour Malcolm X et Alex Haley, cette dépopulation date « de l'époque où l'homme blanc était venu en Afrique assassiner et kidnapper des millions d'hommes, de femmes et d'enfants noirs afin de les transporter vers le Nouveau Monde dans les galères d'esclaves ». ⁵¹¹ Considéré comme un crime sans précédent contre l'humanité nègre, le trafic honteux de la chair noire traumatise la conscience noire. Il est normal que les représentants de celle-ci usent de tous les moyens dans l'intention d'exprimer leur révolte contre cette pratique inhumaine.

Désireuse de dénoncer les souffrances insupportables que celle-ci a engendrées, l'intelligentsia négro-africaine se sert de la littérature comme une arme miraculeuse en vue de fustiger les trafiquants de la chair noire. Au reste, la mémoire collective la condamne à témoigner de ce passé aussi humiliant que douloureux. Elle ne saurait se soustraire à son engagement : celui de traduire fidèlement les frustrations, les épreuves et les espérances du peuple noir. D'ailleurs, il est deux faits capitaux qui ont jalonné la marche de ce dernier vers la libération totale. Leur évocation participe de la nécessité. De ce point de vue, il est significatif que l'esclavage et la colonisation « continuent de hanter les pages d'écriture des

⁵⁰⁹ William Bourdon et Emmanuelle Duverger (sous la direction de). *La cour pénale internationale Le statut de Rome* Paris : Seuil, 2000, p. 41.

⁵¹⁰ Ibrahima Baba Kaké. *La traite négrière*. Paris: ABC, 1977, p. 9.

⁵¹¹ Malcolm X and Alex Haley. *Op. cit.*, p. 144.

écrivains d’Afrique noire, des Caraïbes et de l’Océan Indien ». ⁵¹² Tout créateur qui appartient à ces trois espaces géographiques se voit dans l’obligation morale de mentionner les traces de cet événement historique. Le souvenir de ses violences atroces rend toute tentative de le passer sous silence blâmable.

Soucieux d’échapper à une éventuelle réprobation, l’écrivain négro-africain apparaît comme le contempteur de la servitude de l’homme noir. Il arrive que, fort de sa foi ardente, il éprouve de la compassion pour les bourreaux de sa race martyrisée. Toutefois, à une philosophie de l’oubli, il préfère celle du pardon. Dans cette perspective, Jean-Pierre Makouta-Mboukou invite le Négro-africain à ne pas céder à certaines tentations : celles de ne pas se souvenir de ce phénomène déshumanisant :

Ainsi on pardonnera à l’esclavagiste ses crimes, mais on n’oubliera pas l’esclavage. C’est pourquoi la littérature y est toujours revenue, et y reviendra toujours, même en se projetant dans le futur pour informer les générations présentes et futures de ce qui s’est passé, afin d’éviter que la mauvaise humanité, toujours nostalgique, ne recommence pas l’histoire. Et c’est pourquoi l’esclavage hante tous les poètes négro-africains, quel que soit leur âge, et à quelque époque qu’ils se situent, de Senghor, notre premier grand poète, aux poètes les plus jeunes ⁵¹³.

Il ressort de ces réflexions de Jean-Pierre Makouta Mboukou que l’esclavage participe des thématiques aussi ancestrales qu’éternelles qui doivent nécessairement traverser la littérature négro-africaine. Bien qu’ils n’aient pas vu le jour pendant cette période sombre de leur histoire, il n’en demeure pas moins vrai que les écrivains négro-africains en sont marqués de manière indélébile. Dès lors, il n’est pas étonnant que l’esclavage constitue une source d’inspiration aussi féconde qu’inépuisable. Obnubilés par leurs souvenirs qui s’obstinent à présentifier ce passé cauchemardesque, les chantres de la dignité noire entendent décrire avec réalisme les réalités tragiques de la traite négrière de façon à conjurer la réapparition de ce phénomène. La place centrale qu’occupe le traitement de ce dernier dans la littérature négro-africaine n’a d’égale que l’indignation qu’il suscite

⁵¹² Tanella Boni. « Violences familiales dans les littératures francophones du Sud ». *Notre Librairie*, n° 148, Juillet-Septembre 2002, p. 110.

⁵¹³ Jean-Pierre Makouta-Mboukou. *Les grands traits de la poésie négro-africaine. Historique. Poétiques-significations*. Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1985, p. 26.

chez maints écrivains. En tout cas, « chez les Antillais Damas, Césaire, Sainville, Glissant, Niger, revient fréquemment le thème de l’esclavage, dont la blessure est incroyablement vivace encore »⁵¹⁴. De l’assertion de Lilyan Kesteloot, il ne suit nullement que l’esclavage, soit une thématique exclusivement développée dans la littérature antillaise. Sa fréquence et son importance au sein de celle-ci relèvent de la normalité dans la mesure où l’histoire des Antilles est étroitement liée à celle de l’esclavage. Plus que les Africains, les Antillais, ces êtres transplantés, ont été traumatisés par l’esclavage. Leurs révoltes sanglantes témoignent de leur refus énergique d’endurer les supplices de l’esclavage. A leurs yeux, aucune foi ne semble susceptible d’apaiser leur haine vengeresse. A la différence des Africains, ils entendent s’inscrire en faux contre toute volonté d’absoudre les péchés des esclavagistes. Bien au contraire, c’est à les éliminer qu’ils travaillent pour se libérer de toutes les servitudes. Dès lors, on comprend que Césaire, au rebours de ce qui se passe chez Soyinka, invite l’esclave à tuer son maître pour retrouver sa liberté et sa dignité perdues. Dans cette optique, il est normal que Césaire, qui « ne fait pas mystère de son sang d’arrière- petit-fils d’esclave »⁵¹⁵ s’emploie, dans ses écrits, à susciter l’indignation de la conscience universelle pour que celle-ci condamne avec la dernière énergie la traite des Noirs. D’où il suit qu’il ne viendrait pas à l’idée de Césaire de pardonner les trafiquants de la chair noire. De ce point de vue, il existe une différence fondamentale entre Césaire et Soyinka au regard des responsabilités du monde noir dans le cadre de ce trafic d’êtres humains. Contrairement à Soyinka, Césaire, dans son théâtre, rend le Blanc totalement responsable de la pratique de l’esclavage. Non qu’il cherche à nier le rôle que l’homme noir a dû jouer pour le commerce du « bois d’ébène, classé (...) abattu, débité, stocké, livré et utilisé avec un mépris sadique ».⁵¹⁶ Toutefois, il ne souhaite pas, au contraire de Soyinka, mettre exclusivement l’accent sur la collaboration criminelle du Noir pour mésestimer la tâche du Blanc. Pour sa part, il répugne à innocenter celui-ci dans l’exacte mesure où les souffrances les plus atroces que l’humanité nègre aient connues émanent du monde blanc. Sous ce rapport, nul mieux que Césaire n’a vitupéré contre les traitements dégradants des esclaves. Victimes de l’inhumanité du Blanc, ces derniers rendaient l’âme sous le regard cynique de la société

⁵¹⁴ Lilyan Kesteloot. *Les écrivains noirs de langue française naissance d’une littérature*. Bruxelles : Editions de l’Institut de Sociologie, 1971, p. 303.

⁵¹⁵ Jacques Rabemananjara. « L.S.Senghor ou la rédemption du dialogue ». Collectif. *Hommage à Léopold Sédar Senghor homme de culture*. Paris : Présence Africaine, 1976, p. 23.

⁵¹⁶ Joseph Ki-Zerbo. « L’Afrique violente ou partenaire ». *Présence Africaine*, n° 48, 4^e trimestre 1963, p. 47.

blanche. Mais, l'attitude de celle-ci semble normale en tant que « l'autre du Blanc n'est qu'une bête ».⁵¹⁷ Pour mieux l'asservir, le Blanc l'assimile à un animal sauvage. Il va de soi que Césaire, qui part en guerre contre les images dévalorisantes du Noir, ne saurait faire sienne l'indifférence criminelle du Blanc à l'égard des affres de l'esclavage. Soucieux d'affranchir son peuple de celles-ci, Césaire invite sa race humiliée à regarder la traite négrière comme le mal par excellence auquel il sied d'échapper. La barbarie avec laquelle le Blanc assassine les esclaves qui aspirent à la liberté renseigne sur la malignité du système esclavagiste. Ulcéré par cette dernière, Césaire s'apitoie sur le sort tragique des esclaves. Impuissant à triompher de la cruauté mortifère du Blanc, il s'emploie à dénoncer l'élimination de l'esclave marron. Pour Césaire, il importe de saluer et de rendre les honneurs suprêmes aux combattants de la liberté. Ce dont témoigne son invocation pathétique aux trépassés qui fonctionne comme un hymne funèbre : « ô morts... et le sadisme du maître et le râlement de l'esclave ».⁵¹⁸ Son désir de se souvenir de ces morts héroïques vise à les arracher à l'oubli mortel des survivants. Par le truchement des mots, il s'attache à leur assurer une immortalité symbolique.

A l'apparition épisodique du thème de l'esclavage chez Soyinka, s'oppose sa présence aussi massive qu'obsédante chez Césaire. Son omniprésence dans le théâtre du transplanté martiniquais n'a d'égale que la place centrale qu'occupe la question de l'esclavage des Noirs dans la pensée de Césaire. Au rebours de ce que l'on peut noter dans les écrits de Soyinka, la traite des Nègres ressortit aux préoccupations essentielles de Césaire. Thématique personnelle de ce dernier, l'esclavage gouverne son inspiration et traverse nécessairement toutes ses productions. A ce sujet, Claude Eterstein note avec justesse l'obsession avec laquelle Césaire continue de méditer sur le commerce de la chair noire :

La pensée d'Aimé Césaire est hantée par un traumatisme pire que celui de la colonisation : celui de l'esclavage. Plus encore que de recouvrer le pouvoir politique, l'ancien esclave a besoin de retrouver son identité et sa dignité, en s'arrachant à l'image dégradée et avilie de lui-même que, en bon nègre, il a parfaitement assimilée. Si d'autres rêvent, tel Senghor, de

⁵¹⁷ Alain Roger. *Nus et paysage*. Paris : Aubier, 1978, p. 252.

⁵¹⁸ Aimé Césaire. « Poèmes ». *Tropiques*, n°s 13-14, 1945, p. 264.

*métissage, Césaire objecte que l'urgence pour les Noirs est de reconquérir leur personnalité, d'affirmer leur négritude.*⁵¹⁹

Il ressort du point de vue de Claude Eterstein que l'esclavage obnubile l'esprit de Césaire et hante son imagination poétique. Toute analyse de ses écrits doit tendre à attester la prépondérance du thème de l'esclavage. Ce dont témoignent les larges développements auxquels il donne lieu dans le théâtre d'Aimé Césaire. D'ailleurs, ce dernier n'est rien de moins qu'un hymne à la liberté de l'homme noir. Théâtre de la dignité nègre, celui de Césaire l'est. Dans cette optique, il semble logique de voir le dramaturge martiniquais pourfendre les oppresseurs de la race noire. Le désir de ces derniers de ravalier le Noir au rang d'une bête immonde se heurte à la volonté farouche de Césaire. De même, « le fait d'exercer sur une personne l'un ou l'ensemble des pouvoirs liés au droit de propriété »⁵²⁰ apparaît aux yeux de Césaire comme une abomination. D'où il suit que toute réduction de l'existant en esclavage rencontre nécessairement un sentiment de détestation chez Césaire. L'horreur que celui-ci éprouve à l'égard de l'esclavage ressortit à la normalité en tant que le passé du Martiniquais reste étroitement lié à des images insoutenables du commerce de la chair humaine. Du reste, Césaire, à la différence de Soyinka, appartient à une race martyrisée qui continue de souffrir des séquelles indélébiles de l'esclavage. De ce point de vue, il est notable que Raphaël Confiant ait souligné les représentations particulières auxquelles renvoie l'esclavage aux Antilles :

L'esclave africain enchaîné, déporté, réenraciné dans cette terre, pour lui étrangère, des Antilles, vit dans un grand trou noir. Dès la cale du bateau négrier, il commence à devenir autre, à perdre ses repères antérieurs, à douter des valeurs qu'il a toujours vénérées, en un mot il est l'objet d'une sorte de nouvelle naissance [...]. Le nègre antillais est un survivant. Le traumatisme qu'il a subi, les souffrances qu'il endurera en terre américaine, l'absence totale de perspectives d'avenir ne peuvent pas ne pas avoir eu de profondes conséquences sur son inconscient. Les portes de ce dernier ont été violées par la brutalité esclavagiste et ce qui se dépose en lui, ce qui peu à peu s'accumule, s'amoncelle, se sédimente, c'est le sentiment d'une perte irrémédiable. [...]. Le maître fait de l'esclave sa chose et cherche à le contrôler entièrement, fût-ce dans cet

⁵¹⁹ Claude Eterstein (sous la direction de). *La littérature française de A à Z*. Paris : Hatier, 1998, p. 83.

⁵²⁰ Mario Bettati. « Le crime contre l'humanité ». Hervé Ascension, Emmanuel Decaux et Alain Pellet (sous la direction de). *Droit international pénal*. Paris : A. Pedone, 2000, p. 313.

*inconscient qui est réputé être chez tout homme ou tout peuple
un bastion.*⁵²¹

Maints enseignements se dégagent des réflexions de Raphaël Confiant sur l'attitude que l'Antillais adopte au regard de l'esclavage. Source de tous ses maux, ce dernier est perçu par les Antillais comme la gangrène qui vicie de façon virulente, l'âme martiniquaise. L'esclave antillais est promu au rang d'un être aussi déraciné que diminué. Ecartelé entre un père qui le rejette et une mère dont il nie l'existence, l'Antillais souffre de son hybridité. En outre, l'esclavage rend ce dernier amnésique. Aussi bien, il doute de ses origines africaines et tient pour étrangères les valeurs qui s'y rattachent. Les nouvelles croyances auxquelles il adhère l'enferment dans une idéologie qui mésestime les cultures négro-africaines. Le système esclavagiste souligne la prétendue barbarie qui les sous-tend et conclut à leur infériorité naturelle. Qui plus est, cette entreprise de dénigrement entend prouver l'inexistence d'une civilisation africaine dont il sied de se réclamer. C'est dire que l'esclavage provoque l'acculturation du Martiniquais. Faisant sienne la culture du maître, l'esclave antillais abomine celle de son père africain. Dans cette perspective, seule une plongée dans les profondeurs de l'inconscient de l'Antillais, semble susceptible de le rapprocher de sa négritude perdue. En tout cas, telle est la thèse que défend la négritude de Césaire. Ce dernier invite le Martiniquais à rejeter les fausses valeurs du Blanc qui légitiment sa servitude et le séparent de sa vraie patrie : l'Afrique. En se réconciliant avec ses origines africaines, l'ancien esclave antillais, à l'instar du Roi Christophe, retrouve sa véritable personnalité et son honneur. De même, on comprend qu'il soit à la recherche de son identité volée par l'esclavagiste blanc. Il n'est pas jusqu'à l'onomastique qui n'ait été falsifiée par la présence mortifère de ce dernier. Dès lors, la tentative du Roi Christophe de rebaptiser sa race humiliée se justifie. Ce dont témoigne sa tirade qui est traversée par une tonalité revancharde :

*C'est une haute pensée, Messieurs, et j'ai plaisir à voir que
vous l'avez saisie dans toute sa plénitude.
Tout son sérieux profond !
Ces noms nouveaux, ces titres de noblesse, ce couronnement !
Jadis on nous vola nos noms !
Notre fierté !
Notre noblesse, on, je dis On nous les vola !*

⁵²¹ Raphaël Confiant. *Op .cit.*, p.131.

*Pierre, Paul, Jacques, Toussaint ! Voilà les estampilles humiliantes dont on oblitéra nos noms de vérité.
Moi – même
Votre Roi
Sentez-vous la douleur d'un homme de ne savoir de quel nom il s'appelle ? A quoi son nom l'appelle ? Hélas seule le sait notre mère l'Afrique !
Et bien, griffus ou non griffus, tout est là ! Je réponds « griffus ». Nous devons être les « griffus ». Non seulement les déchirés, mais aussi les déchireurs. Nous, nos noms, puisque nous ne pouvons les arracher au passé, que ce soit à l'avenir!
[...]
Allons
De noms de gloire je veux couvrir vos noms d'esclaves, de noms d'orgueil nos noms d'infamie,
de noms de rachat nos noms d'orphelins !
C'est d'une nouvelle naissance, Messieurs, qu'il s'agit (T. R. C. p. 37).*

Le destinataire de ce discours enflammé de Christophe demeure la nouvelle noblesse de ce dernier qui tâche de marcher désormais sur la route de l'honneur et de la dignité. Promise à un avenir radieux qui contraste avec un passé odieux, elle souhaite mourir à la servitude blanche pour renaître à la gloire. Soucieux de vivre sous le soleil de celle-ci, le nouveau Nègre s'inscrit en faux contre le prétendu humanisme blanc qui idéalise sa dépendance à l'égard de la société esclavagiste. Fondée sur le recours systématique au mensonge et aux tortures avilissantes, cette dernière s'emploie à nier l'humanité du Nègre. Dans cette perspective, on travaille à l'humaniser en lui donnant un nom porteur des valeurs occidentales. Or, ce dernier n'est rien de moins qu'une marque infamante qui permet au maître de reconnaître sa marchandise.

Le fait que le Blanc esclavagiste assimile son esclave à celle-ci ne doit aucunement surprendre dans la mesure où la définition de l'esclavage l'y autorise. Au vrai, « l'esclavage désigne une situation juridique, explicite ou tacite, dans laquelle un être humain est rangé dans la catégorie des biens et immeubles dont un propriétaire peut user à son gré ».⁵²² En le réduisant en un simple objet commercial, le maître lui ôte toute possibilité de revendiquer une certaine dignité humaine. La chosification de l'esclave donne à son propriétaire un droit de vie et de mort sur celui-ci. De là « les morts lente ou symbolique perpétrées »⁵²³ par le

⁵²² Raymond Boudon. (Sous la direction de). *Dictionnaire de la sociologie*. Paris : Larousse, 1995, p. 92.

⁵²³ Louis-Vincent Thomas. *La mort africaine idéologie funéraire en Afrique noire* Op. cit., p. 8.

système esclavagiste pour accroître sa rentabilité. Soucieux de l'enrichissement de son entreprise, le Blanc esclavagiste refuse de s'embarrasser de scrupules moraux pour mener à bien son projet. La réalisation de ce dernier ne saurait se heurter à aucune considération. De ce point de vue, il semble que tous les moyens soient privilégiés de façon à bâtir une fortune appréciable. D'où les razzias qui permettaient à l'esclavagiste aussi bien noir que blanc de s'enrichir sur le dos des esclaves. C'est dire que l'Afrique traditionnelle est loin d'apparaître comme une terre paradisiaque où la béatitude le dispute à l'angélisme des habitants. De fait, il ne viendrait à l'esprit d'aucun historien de nier la participation active des Africains pour le développement du commerce de la chair noire. Il va de soi que les « mises en esclavage ont été pratiquées par tous »⁵²⁴ les humains. Il s'ensuit que les Africains ont contribué à l'avènement d'un esclavage interne. En outre, Soyinka, plus que Césaire, les considère comme les suppôts de l'esclavagiste blanc. Aux yeux de Soyinka, l'esclavage est fonction des guerres intestines auxquelles les Africains ont pris part. La recherche effrénée de nouveaux esclaves hantait le sommeil des esclavagistes et provoquait l'humeur belliqueuse de ceux-ci. Sous ce rapport, le Griot, dans *La mort et l'écuyer du roi*, souligne la rapidité avec laquelle le Blanc recourt à la lutte armée pour s'emparer du butin humain :

A leur époque, les grandes guerres se succédèrent, les petites guerres se suivirent, les esclavagistes blancs vinrent et repartirent, emportant avec eux le cœur, l'esprit et la force de notre race. La cité tomba et fut reconstruite, la cité tomba et notre peuple, épuisé, avança à travers monts et forêts pour s'établir sur une nouvelle terre. Mais Elesin Oba m'entends – tu ? (M.E.R. p. 15)

L'utilisation systématique du passé simple qui n'est rien de moins que le temps du récit par excellence permet au personnage du Griot de narrer des événements historiques aussi sanglants que poignants qui ont jalonné la longue marche du peuple yorouba vers des lendemains qui chantent. En outre, il salue la bravoure du groupe yorouba qui, en dépit des crimes de guerre perpétrés par les esclavagistes blancs, a pu faire face à l'agression étrangère de façon momentanée. Mais la supériorité numérique de l'agresseur ainsi que sa suprématie militaire ont eu raison des combattants de la liberté. Vaincus, humiliés et promis à un destin funeste, ils abandonnèrent leur terre transformée en un repaire d'esclavagistes.

⁵²⁴ Dominique Ranaivosin. « Quand la littérature rompt le consensus : conflits raciaux et sociaux à Madagascar ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2eme semestre 2003, p. 72.

Du reste, comme le souligne Armand Nicolas, « l’Afrique devenait inhabitable. Les négriers ou les intermédiaires blancs établis à terre suscitaient les guerres entre les chefs indigènes, favorisaient les luttes intestines, dressaient la mère contre la fille, le mari contre la femme, attisaient les haines de familles, jouant des intrigues, corrompant les chefs pour assurer le ravitaillement en bétail humain ».⁵²⁵ Il ressort de l’analyse d’Armand Nicolas – qui, par ailleurs, rappelle celle de Soyinka – que le commerce de la chair humaine résulte d’une collaboration étroite entre les esclavagistes blancs et leurs complices noirs. Mis à contribution par les premiers pour chasser leurs frères et les livrer aux marchands d’esclaves, les seconds s’acquittent de leurs viles besognes. On comprend que Soyinka, plus que Césaire, dénonce la coopération noire à l’entreprise esclavagiste. Pour le dramaturge nigérian, cette collusion coupable rend le Noir comptable des forfaits du Blanc. Pour l’un comme pour l’autre, il est hautement souhaitable de se soustraire à la réprobation universelle en idéalisant l’esclavage. Dès lors, il n’est pas étonnant que le personnage du marchand d’esclaves chez Soyinka travaille à maquiller la vérité de façon à disculper ceux qui vendent leurs frères pour « un flacon de rhum » (*D.F.* p. 109) et les entassent dans une « coquille de noix » (*D.F.* p. 7) aussi étroite que mortifère. C’est dire que les préoccupations purement mercantiles des esclavagistes noirs leur ôtent toute humanité ; au contraire, le sadisme dont ils font montre à l’endroit de leurs frères réduits en sujétion se nourrit de leur avidité. A leurs yeux, l’immense profit qu’ils peuvent tirer de la vente des esclaves justifie tous les crimes de guerre. Les nécessités du commerce de la chair humaine les amènent à violer les conventions qui régissent le traitement des prisonniers de guerre. Il s’en faut de beaucoup que la personnalité juridique de ces derniers soit respectée. Le désir de les condamner à la servitude l’emporte sur celui de les traiter avec civilité. Sous ce rapport, l’attitude du marchand d’esclaves, chez Soyinka, se recommande par son exemplarité. Vivant de l’esclavage et mourant de son abolition, il supplie Mata Kharibou, qui apparaît comme un roi aussi sanguinaire qu’esclavagiste, de lui céder les prisonniers d’une guerre injuste :

Votre humble serviteur est amplement récompensé. Dans le passé, Votre Altesse avait daigné me confier quelques affaires ; apprenant qu’il devait y avoir une nouvelle guerre, je suis venu proposer mes services. Mais s’il y a déjà des esclaves avant la bataille... (D.F.pp.94-95).

⁵²⁵ Armand Nicolas. « La traite des Nègres ». *Tropiques*, n°s 8-9, octobre 1943, p. 55.

La tonalité implorante qui sous-tend la réplique du marchand d'esclaves ne doit aucunement occulter le machiavélisme de ce dernier. D'ailleurs, l'euphémisme dont il use pour nommer la réduction des prisonniers de guerre en esclavage participe de la fourberie de ce « misérable trafiquant de chair humaine » (*D.F.* p. 97) qui n'a de cesse qu'il n'ait vendu ses frères à un vil prix. Son égoïsme n'a d'égal que le mépris qu'il nourrit à l'endroit de ceux qui ont refusé de mourir pour une cause injuste. De fait, leur opposition à une guerre fondée sur l'iniquité leur valut le courroux de Mata Kharibou. Excédé par l'insubordination légitime d'une partie de son armée, le roi furieux décide de les livrer au marchand d'esclaves. On comprend que ce dernier ne se soucie guère de « la santé de quelques traîtres condamnés à un sort pire que la mort » (*D.F.* p. 97). C'est dire qu'à l'inhumanité de l'esclavagiste blanc, répond celle de son complice africain qui destine ses frères à « souffrir tous les tourments de l'enfer » (*D.F.* p. 95). Il en résulte que l'esclavage apparaît comme un moyen de punition extrême dont dispose le roitelet africain pour châtier ceux qui poussent l'outrecuidance jusqu'à formuler des pensées subversives. En tout cas, il s'apparente à une forme d'assassinat politique.

Autant le théâtre de Wole Soyinka considère le Noir comme un coauteur de ce crime historique contre l'humanité, autant celui d'Aimé Césaire tâche de mettre l'accent sur la responsabilité du Blanc au regard de l'avènement de la traite négrière. Pour Césaire, la survenue de cette dernière semble inséparable de la bénédiction de l'Eglise blanche. Aux yeux de celle-ci la servitude des Noirs s'inscrit dans l'ordre naturel des choses. Qui plus est, l'état d'assujettissement dans lequel ils sont plongés résulterait d'une malédiction divine à laquelle ils ne sauraient échapper. D'où il suit que l'Eglise a contribué de façon considérable à sa naissance et à son développement. Toujours est-il que telle est la thèse que Césaire défend quand il écrit :

Au début de notre esclavage, à nous les nègres, je n'y peux rien, il y a un évêque : Las Casas. Comme il était bon et charitable et humain et philanthrope et qu'il avait pitié des Indiens, il proposa pour remplacer les Indiens dans les rudes travaux des mines, de prendre les nègres à la côte d'Afrique !

*Ainsi naquit la traite. Du cerveau philanthropique d'un évêque.*⁵²⁶

Pour Césaire, l'esclavage naît de la prétendue bonté d'un évêque blanc. Soucieux de mettre un terme aux souffrances insupportables des Indiens, ce haut dignitaire de l'Eglise catholique invite celle-ci à recourir à la traite des Noirs. A ses yeux, la réduction de ceux-ci en esclavage obéit à des principes aussi moraux que divins. En bénissant l'exploitation des Noirs, l'Eglise entérine de manière formelle l'esclavage. De là la haine que Césaire, à l'inverse de ce que l'on note chez Soyinka, nourrit à l'égard de l'Eglise esclavagiste. Au reste, son anticléricalisme farouche naît de la collusion entre celle-ci et les marchands d'esclaves. Il n'est pas jusqu'à son athéisme qui ne soit dû aux compromissions de l'Eglise. De fait, courroucé par l'attitude immorale de cette dernière, Césaire décide d'abandonner le christianisme. Bien qu'il ait été baptisé, il divorce d'avec la religion chrétienne et prône l'incroyance. Fort de son irréligion qui n'insulte pas à la dignité humaine, Césaire use d'un ton sarcastique pour dénoncer la lourde responsabilité de l'Eglise au sujet de l'esclavage des Noirs. Celle-ci est d'autant plus indéfendable qu'elle s'oppose à l'abolition de l'esclavage. Elle s'acharne à prouver le bien-fondé du commerce de la chair noire. Au surplus, aiguillonné par le soutien indéfectible de l'Eglise, le marchand d'esclaves, chez Césaire, animalise ces derniers de façon à les vendre sans se heurter aux exigences d'une quelconque morale :

Et l'on nous vendait comme des bêtes, et l'on nous comptait les dents...et l'on nous tâtait les bourses et l'on examinait le cati ou décati de notre peau et l'on nous palpait et pesait et soupesait et l'on passait à notre cou de bête domptée le collier de la servitude et du sobriquet (L.C.T. p. 91).

La comparaison animale sur laquelle s'ouvre la réplique du Rebelle traduit l'état de bestialité auquel l'esclavagiste blanc condamne le Noir. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'attitude de celui-là à l'égard de celui-ci soit dépourvue d'humanité. En outre, l'accumulation de verbes et de propositions souligne les multiples épreuves humiliantes qui jalonnaient le parcours épouvantable de l'esclave. Au surplus, le recours à une syntaxe

⁵²⁶ Aimé Césaire. « Lettre ouverte à Monseigneur Varin de la Brunelière Evêque de Saint-Pierre et de Fort-de-France ». *Tropiques*, n° 11, mai 1944, p. 109.

surréaliste qui n'est rien de moins qu'une syntaxe de coordination ne relève pas de la gratuité. Au vrai, seule celle-ci semble susceptible de suggérer les images insoutenables qui émanent de la peinture de l'esclavage des Noirs. A la chosification et à l'animalisation de ces derniers s'ajoute leur crucifiement. D'où il suit que la traite négrière a atteint le summum de la cruauté et de la barbarie. D'ailleurs, ces dernières constituent les stigmates d'une civilisation esclavagiste. Leur impact est tel qu'elles traumatisent durablement les esclaves. Aussi bien, l'histoire de ceux-ci se confond avec celle de leurs souffrances séculaires. En tout cas, c'est à ce point de vue que se rallie Christophe quand il évoque le passé de sa race crucifiée :

Je demande trop aux hommes ! Mais pas assez aux nègres, Madame ! S'il y a une chose qui, autant que les propos des esclavagistes, m'irrite, c'est d'entendre nos philanthropes clamer, dans le meilleur esprit sans doute, que tous les hommes sont des hommes et qu'il n'y a ni Blancs ni Noirs. C'est penser à son aise, et hors du monde, Madame. Tous les hommes ont mêmes droits. J'y souscris. Mais du commun lot, il en est qui ont plus de devoirs que d'autres. Là est l'inégalité. Une inégalité de sommations, comprenez – vous ? A qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilège, sans particulière exonération, ont connu la déportation, la traite, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu, plaqué sur le corps, au visage, l'omni-niant crachat ! Nous seuls, Madame, vous m'entendez, nous seuls, les nègres ! [...] Et voilà pourquoi il faut en demander aux nègres plus qu'aux autres : plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme, un pas, un autre pas, encore un autre pas et tenir gagné chaque pas ! C'est d'une remontée jamais vue que je parle, Messieurs, et malheur à celui dont le pied flanche ! (T.R.C p. 59).

Le ton polémique qui traverse la tirade de Christophe renseigne sur sa combativité. A sa femme qui l'invite à ménager les forces défaillantes des esclaves nouvellement affranchis, Christophe rétorque que le repos semble préjudiciable au développement économique et social de l'Etat haïtien. Pour le père de cette nation qui a souffert des affres de l'esclavage, seul le travail pourrait libérer le Noir de la servitude et de la dépendance. Or, l'existence de celles-ci rappelle les années noires de la traite des Noirs. Aussi bien, le souvenir de cette période dantesque rend l'histoire de celle-ci révoltante. Dès lors, il n'est pas surprenant que Christophe, qui s'affirme comme le champion de la libération totale de

son pays, abhorre toutes les situations qui connotent l'assujettissement de sa race. Au reste, cet ancien esclave ne saurait souffrir le retour à l'esclavage. Il abomine toute idée qui y fait allusion. Il déteste d'autant plus ce dernier que les principales victimes de ce commerce de la chair humaine appartiennent à la race noire. Que d'autres groupes humains aient connu l'asservissement, cela semble indéniable. Mais aux yeux de Christophe, nul plus que le Noir n'a pâti des horreurs de l'esclavage. Considéré comme la lie du genre humain, l'esclave noir incarne la souffrance universelle. D'ailleurs, l'esclavage naît du désir du Blanc de ne pas voir l'Indien gémir sous l'oppression blanche. Il s'ensuit que le Nègre semble voué à languir dans cette vallée de larmes. Comme le souligne, en effet, Suzanne Césaire, « ce sont les nègres d'Amérique qui souffrent le plus, dans une humiliation quotidienne, des dégénérescences, des injustices, des mesquineries »⁵²⁷ de la société esclavagiste. Seule la disparition de cette dernière est à même de mettre un terme aux élancements du Noir.

Sans doute, les personnages de Soyinka, au contraire de ceux de Césaire, ne poussent pas leur dénonciation de l'esclavage jusqu'à souhaiter son abolition. Non qu'ils soient satisfaits de son avènement. Les tortures déshumanisantes auxquelles sont soumis les esclaves d'Afrique n'invitent guère à la résignation animale. A dire vrai, la société africaine traditionnelle à laquelle ils appartiennent rend malaisée toute tentative de bouleverser l'ordre préétabli. C'est à s'y conformer que l'on tend. Au reste, la situation relativement enviable des esclaves d'Afrique⁵²⁸ contribue à pérenniser la traite des Noirs. En revanche, aux Amériques, celle-ci est vécue comme une violence indue à laquelle il convient d'échapper. De là la philosophie de l'insoumission à laquelle le Nègre américain recourt aux fins de se soustraire à la tyrannie du Blanc. L'envie de ce dernier d'asservir davantage le Nègre n'a d'égale que la volonté inébranlable de l'ancien esclave de briser toutes ses chaînes. Sous ce rapport, la tirade de Caliban apparaît comme un hymne à la libération totale du Nègre :

Il faut que tu comprennes, Prospero :
Des années j'ai courbé la tête,
Des années j'ai accepté
Tout accepté :

⁵²⁷ Suzanne Césaire. « Le grand camouflage ». *Tropiques*, n° 13-14, 1945, p. 269.

⁵²⁸ Sur leur traitement humain, voir Louise Marie Diop – MAES. *Afrique Noire : démographie, sol et histoire*. Paris : Présence Africaine, 1996.

*Tes insultes, ton ingratitude
 Pis encore, plus dégradante que tout le reste,
 Ta condescendance.
 Mais maintenant c'est fini !
 Fini, tu entends !
 Bien sûr, pour le moment tu es encore
 Le plus fort.
 Mais ta force, je m'en moque,
 Comme de tes chiens, d'ailleurs,
 De ta police, de tes inventions !
 Et tu sais pourquoi je m'en moque ?
 Tu veux le savoir ?
 C'est parce que je sais que je t'aurai.
 Empalé ! Et au pieu que
 Tu auras toi – même aiguisé !
 Empalé à toi-même !
 Prospero, tu es un grand illusionniste :
 Le mensonge, ça te connaît.
 Et tu m'as tellement menti,
 Menti sur le monde, menti sur moi-même,
 Que tu as fini par m'imposer
 Une image de moi-même :
 Un sous-développé, comme tu dis,
 Un sous-capable,
 Voilà comment tu m'as obligé à me voir,
 Et cette image, je la hais ! Et elle est fausse !
 Mais maintenant, je te connais, vieux cancer,
 Et je me connais aussi !
 Et je sais qu'un jour
 Mon poing nu, mon seul poing nu
 Suffira pour écraser ton monde !
 Le vieux monde foire [...]
 Un vieil intoxiqué, voilà ce que tu es !
 (U. T. pp. 87-88).*

De l'envolée lyrique de ce franc-tireur découlent maintes remarques. Le franc-parler dont il use pour fustiger le comportement de son maître illustre sa bravoure et sa résolution de combattre la tyrannie, fût-ce au prix de sa vie. En apostrophant avec violence Prospero qui symbolise la puissance mortifère du colon et en le tutoyant, Caliban travaille à le démythifier. Au reste, la tonalité injurieuse à laquelle il recourt participe de cette entreprise de démythification. Par le truchement de cette dernière, le Blanc n'est plus dépeint sous les traits d'un maître bienfaisant. Ce dernier semble d'autant plus malfaisant qu'il voue ses esclaves à périr sous « le soleil des morts ».⁵²⁹ Or, c'est à s'arracher aux griffes de la

⁵²⁹ Titre d'un roman de Bernard Clavel. *Le soleil des morts*. Paris : Albin Michel, 1998.

Faucheuse que tend tout vivant, fût-il esclave. On conçoit, dès lors, que Caliban ne puisse plus se satisfaire d'une protestation enflammée.

Conscient des limites d'une contestation verbale, il souhaite agir dans l'intention de construire un monde juste débarrassé de l'oppression. De là la radicalité de son discours qui épouse toute philosophie de la révolte. De fait, celle-ci « se signale d'abord par un cri. Sa tonalité est celle de la violence et de l'exaltation ».⁵³⁰ Mais, pour puissante soit-elle, la voix vociférante de Caliban ne saurait détruire le système esclavagiste auquel il s'oppose. D'où il suit que la révolte bavarde n'aide pas à triompher de l'injustice, de l'humiliation et des tortures dégradantes. Au reste, pour Caliban, ce chantre de la négritude verticale, « la révolte ne tient pas dans les mots mais dans les actes ».⁵³¹ Pour violents que soient ces derniers, ils fondent de manière légitime la révolte. Fondatrice, celle-ci l'est. En tout cas, Haïti, qui reste la première république noire, apparaît comme le fruit de la révolte des esclaves marrons. De fait, « il faut voir ces hordes de Nègres se jeter comme possédés, contre les canons aux cris de l'indépendance ou la mort »⁵³² pour se convaincre de l'utilité d'une révolte violente. C'est dire que l'aspiration à l'autonomie rend la servitude abominable, la mort adorable.

Autant les personnages de Césaire n'entendent pas se borner à stigmatiser la conduite des trafiquants de la chair noire, autant ceux de Soyinka semblent « se contenter de mordre verbalement ceux »⁵³³ qui vivent de ce commerce vil. A l'inverse des seconds, les premiers estiment que la révolte ne saurait se fonder sur l'indignation. Pour eux, son « terme ne peut être que la mort ».⁵³⁴ Dès lors, il n'est pas étonnant que le héros de Césaire, au contraire de celui de Soyinka, prône la révolte violente aux seules fins de s'affranchir de la servitude. Omniprésente chez le Martiniquais, absente chez le Nigérian, la révolte des esclaves se recommande par son caractère légitime. Aux yeux de Césaire, elle apparaît comme une réponse à la cruauté du Blanc esclavagiste. Il s'ensuit que « la révolte devient

⁵³⁰ Dominique Lecourt. « Révolte et progrès ». *Magazine littéraire*, n° 365, mai 1998, p. 22.

⁵³¹ Catherine Clément. « Mai 68 / avènements d'une révolte ». *Magazine littéraire*, n° 365, mai 1998, p. 57.

⁵³² Louis-Philippe Dalembert. « Et, la négritude se mit debout ». *Jeune Afrique l'intelligent*, n°2236, du 16 au 22 novembre 2003, p. 34.

⁵³³ Marie-Odile Goulet – Cazé, « La révolte de Diogène, le mendiant à la besace ». *Magazine littéraire*, n° 365, mai 1998, p. 32.

⁵³⁴ Fabrice Zimmer. « La révolte par le style ». *Magazine littéraire*, n° 365, mars 1998, p. 27.

juste»⁵³⁵ dans l'exacte mesure où elle travaille à saper les fondements d'une société esclavagiste. Ceux qui s'acharnent à faire disparaître celle-ci considèrent la révolte sanglante comme le moyen le plus radical pour y parvenir. Dans cette optique, le devoir suprême de l'être consiste à se révolter contre l'iniquité d'un système oppresseur. La résignation à cet ordre injuste entraîne de violentes réprobations et s'assimile à une déloyauté envers le peuple opprimé. C'est dire que même la « révolte primitive avec piques et pioches »⁵³⁶ paraît préférable à toute soumission. Inexistante chez Césaire, celle-ci apparaît du reste comme une non-valeur. En revanche, la désobéissance à l'autorité du Blanc esclavagiste sauve l'esclave du sadisme de ce dernier. On comprend pourquoi à sa cruauté, il oppose « tantôt l'attente, tantôt la révolte, jamais la résignation ».⁵³⁷ D'ailleurs, il ne viendrait à l'esprit d'aucun protagoniste de Césaire d'abdiquer. La sauvagerie du maître l'amène à adopter une philosophie de la violence salvatrice. En tout cas, *Le Rebelle*, dans le théâtre d'Aimé Césaire, invite l'esclave à se révolter pour conserver son humanité. Le recouvrement de sa dignité dépend de l'élimination physique du maître. De là la joie narrative qui accompagne son évocation du tyrannicide :

*C'était un soir de novembre...
Et subitement des clameurs éclairèrent le silence, nous avions
bondi, nous les esclaves, nous le fumier, nous les bêtes au sabot
de patience. Nous courions comme des forcenés ; les coups de
feu éclatèrent... Nous frappions. La sueur et le sang nous
faisaient une fraîcheur. Nous frappions parmi les cris et les cris
devinrent plus stridents et une grande clameur s'éleva vers
l'est, c'étaient les communs qui brûlaient et la flamme flaquait
douce sur nos joues.
Alors ce fut l'assaut donné à la maison du maître.
On tirait des fenêtres
Nous forçâmes les portes.
La chambre du maître était grande ouverte. La chambre du
maître était brillamment éclairée, et le maître était là, très
calme... et les nôtres s'arrêtèrent... C'était le maître...
J'entrai. C'est toi me dit-il, très calme... C'était moi, c'était
bien moi, lui disais-je, le bon esclave, le fidèle esclave,
l'esclave esclave, et soudain ses yeux furent deux ravets
apeurés les jours de pluie...
Je frappai, le sang gicla : c'est le seul baptême dont je me
souviens aujourd'hui (L.C.T. pp. 70 – 71).*

⁵³⁵ Michel Delon. « Brigands et libertins au temps des lumières ». *Magazine littéraire*, n° 365, mai 1998, p. 39.

⁵³⁶ Georges Nivat. « La révolte russe ». *Magazine littéraire*, n°365, mai 1998, p. 46.

⁵³⁷ Aimé Césaire. « Panorama ». *Tropiques*, n°10 février 1944, p. 8.

De ce récit tragique, il ressort que la mort du tyran est on ne peut plus nécessaire. On conçoit que le Rebelle se soit vu dans l'obligation de le supprimer pour arracher son peuple opprimé à la barbarie. D'ailleurs, l'aspiration légitime de ce dernier à l'autodétermination semble incompatible avec l'existence d'un colon. De son assassinat va découler la création d'un nouvel Etat aussi fort qu'indépendant. D'où il suit que sa mort se signale par sa fécondité. Seul ce trépas libérateur pourrait engendrer la liberté de l'esclave. Par le truchement de cette mort féconde, l'ancien esclave meurt à la sujétion pour renaître à la dignité et à l'autonomie. Le meurtre du maître met un terme à l'esclavage. A l'abolition salvatrice de ce dernier, correspond la naissance d'un existant qui appartient à la nouvelle négritude : celle qui s'oppose à l'oppression du Noir. A l'inverse du bon esclave qui se satisfait de sa condition et qui considère l'esclavage comme une punition divine contre laquelle il messie de se révolter, l'esclave marron n'a de cesse qu'il n'ait eu recours à la violence pour briser ses chaînes. Le seul impératif catégorique auquel il accepte d'obéir demeure celui qui lui intime l'ordre de tuer son maître. En niant son humanité et en le ravalant au niveau d'un animal sauvage, ce dernier s'affirme comme l'ennemi mortel qui doit rejoindre le royaume des ombres. Seul le séjour du tyran dans cet espace funèbre peut déboucher sur la victoire totale des partisans de l'émancipation du peuple noir. Ayant pris goût à la liberté, ces derniers répugnent à se réclamer d'une «race d'esclaves qui ne peut vivre sans bât, et sans joug».⁵³⁸ C'est à mener l'existence d'hommes libres qu'ils aspirent.

De tout ce qui précède, il ressort que le thème de l'esclavage a été amplement développé tant chez Soyinka que chez Césaire. Dans le théâtre de l'un comme dans celui de l'autre, sa peinture semble liée à celle de l'horreur. Tous deux l'apparentent à un crime abominable contre l'humanité nègre. Soyinka et Césaire stigmatisent la conduite détestable des trafiquants de la chair humaine. Mais à ce sujet, il est des dissemblances frappantes qui apparaissent entre les deux dramaturgies. Du reste, «l'analyse comparée»⁵³⁹ à laquelle on recourt, permet de mettre en évidence les divergences qui subsistent en dépit des convergences de vues des deux auteurs. Au vrai, Soyinka, contrairement à Césaire, souligne le rôle considérable que le Noir a dû jouer pour faciliter la traite négrière. Le développement

⁵³⁸ Jean-François Kahn. *Victor Hugo un révolutionnaire suivi de l'extraordinaire métamorphose*. Paris : Fayard, 2001, p. 122.

⁵³⁹ Mireille Delmas-Marty (sous la direction de). *Critique de l'intégration normative*. Paris : P.U.F., 2004, p. 33.

de cette dernière est fonction de la collaboration de l'esclavagiste noir. Pour Soyinka, de la collusion du Blanc et du Noir naît l'esclavage. En outre, il refuse de considérer l'Afrique traditionnelle comme un havre de paix où la candeur des habitants le dispute à la douceur des mœurs. Les sanglantes luttes fratricides auxquelles ces derniers se livraient dérivent de la pratique de l'esclavage. En revanche, pour Césaire, celle-ci semble imputable à la prétendue bonté de Las Casas. Soucieux de soustraire les Indiens aux travaux tuants dans les plantations des colons, l'évêque blanc invita ces derniers à faire travailler les Noirs en tant qu'ils étaient plus endurants que les Indiens. Ainsi naquit l'esclavage si l'on adopte le point de vue de Césaire. Toujours est-il que celui-ci abhorre ce commerce de la chair noire et voit en lui le mal par excellence. C'est à guérir son peuple de ce dernier qu'il aspire. Dans cette optique, il n'est pas un moyen, si violent soit-il, auquel il n'ait pas recours. Dès lors, on s'explique que les esclaves chez Césaire, au rebours de ce que l'on note chez Soyinka, n'hésitent aucunement à utiliser les révoltes sanglantes pour abolir l'esclavage. Qui plus est, il arrive qu'ils assassinent le maître esclavagiste dans l'intention de hâter leur libération totale. D'où il suit que la mort féconde du maître engendre la liberté de l'opprimé.

2.3.2. La liberté

Tant Soyinka que Césaire refusent de ratiociner sur le prétendu problème de la liberté qui n'en est pas un. L'un et l'autre sont loin d'accréditer la thèse selon laquelle l'homme n'agit pas librement. Pour ces deux chantres de la libération de l'homme, il messied d'adhérer au déterminisme et au fatalisme pour nier la liberté naturelle de l'existant. Sans doute, il est des obstacles à celle-ci. Mais il semble qu'il faille triompher de ces derniers de façon à recouvrer la liberté perdue. Il en va ainsi de l'esclavage des Noirs dont l'abolition semble subordonnée à l'engagement des opprimés pour se soustraire à la servitude blanche. Dans cette optique, seule la lutte aide le bétail humain à échapper à la sauvagerie du maître et à s'affranchir de l'asservissement dans lequel on entend le maintenir. Dès lors, on comprend pourquoi « la réaction la plus spectaculaire et la plus désespérée des Noirs face à leur statut était la révolte. Pour les Noirs assez courageux pour tenter une action collective afin de conquérir la liberté, c'était en quelque sorte « porter la lutte chez l'ennemi dans l'espoir de mettre fin, une fois pour toutes, à l'opprobre de l'asservissement de l'homme par

l'homme ».⁵⁴⁰ D'où il suit que la résignation à l'ordre inique du maître esclavagiste contribue à pérenniser l'esclavage. Or, c'est à secouer le joug du tyran qui confisque ses libertés fondamentales que travaille le Noir épris d'autonomie. L'ancien esclave ne souhaite pas attendre l'arrivée de la Faucheuse pour réclamer la liberté à laquelle il a droit. Aux promesses d'une libération future, il oppose son aspiration à une liberté immédiate. De là son cri qui témoigne de son impatience à se libérer de la tutelle du Blanc oppresseur : «Freedom now! » (*U.T.* p. 36). En s'écriant de cette manière, Caliban vise à traduire sa révolte profonde contre la tyrannie de son maître. L'aversion qu'il nourrit à l'égard de celui-ci n'a d'égale que son impuissance à l'exprimer dans une langue policée.

Mais est-il besoin de recourir à celle-ci de façon à traduire l'aspiration à l'autonomie à laquelle il prétend ? A cette interrogation, il semble qu'il faille répondre par la négative, d'autant qu'il fait sienne l'assertion selon laquelle «les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit ».⁵⁴¹ Pour lui, la liberté constitue une donnée inhérente à la nature humaine. A ses yeux, dès l'instant que l'homme vient au monde il apparaît déjà comme trop vieux pour être réduit en servitude. Il s'ensuit que l'existant naît libre. Son éventuel asservissement émane de la société des hommes. Toujours est-il que telle demeure la thèse principale à laquelle Césaire et Soyinka adhèrent. De ce point de vue, il est symptomatique que tous deux épousent la conception bergsonienne de la liberté. De fait, Henri Bergson s'inscrit en faux contre la prétention des tenants du déterminisme qui s'emploient à nier la liberté humaine. A l'inverse de ceux-ci, il s'attache à prouver que la liberté s'affirme comme un fait indéniable. De là sa définition de la liberté qui pourrait s'appliquer tant au théâtre de Césaire qu'à celui de Soyinka. Pour lui, «on appelle liberté le rapport du moi concret à l'acte qu'il accomplit. Ce rapport est indéfinissable, précisément parce que nous sommes libres ».⁵⁴² Sous ce rapport, l'action humaine est d'autant plus indépendante qu'elle émane de la totalité du moi fondamental. C'est de l'identification parfaite entre celui-ci et l'acte qui en résulte que se dégage «l'idée bergsonienne de la liberté simple ».⁵⁴³ Il va de soi

⁵⁴⁰ John Hope Franklin. *De l'esclavage à la liberté. Histoire des Afro-Américains.* / Traduction de Catherine Kiefer, Paris : Editions Caribéennes, 1984, p. 177.

⁵⁴¹ Blandine Kriegel. *La politique de la raison.* Paris : Payot, 1994, p. 221.

⁵⁴² Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience.* Paris : P.U.F., 1927, p. 165.

⁵⁴³ Patrice Bollon. « Bergson aux portes de l'actualité ». *Le Figaro littéraire*, n° 18775, jeudi 16 décembre 2004, p. 8.

que cette dernière ne saurait être «liée à la délibération entre deux options ».⁵⁴⁴ L'œuvre libre engage entièrement son auteur en tant qu'elle dérive de son âme.

Par ailleurs, chez Césaire comme chez Soyinka, les personnages répugnent à devenir les jouets tant des événements que des divinités. Rebelles à toute autorité qui ne soit pas conforme à leur volonté naturelle, ils poussent leur aspiration à une autonomie véritable jusqu'à rejeter les dieux qu'ils considèrent comme des impedimenta. Toute intervention de la divinité signifie la limitation de la liberté humaine. Or, c'est à sauvegarder celle-ci et à la prémunir contre les forces liberticides que tendent les protagonistes de Césaire et de Soyinka. Dès lors, on conçoit qu'ils ne veuillent nullement succomber au fatalisme, bien au contraire, ils entendent échapper aux griffes de la Fatalité de façon à agir librement. Leur volonté de nier l'omnipotence des dieux tient au fait qu'ils ne souhaitent pas obtenir une liberté surveillée. D'ailleurs, les divinités dans le théâtre de Wole Soyinka s'engagent à accorder la liberté à leurs créatures. Elles évitent de s'immiscer dans les affaires humaines de peur qu'on évoque l'existence d'un fatum qui constitue une insulte à la liberté de l'homme. C'est ce à quoi fait allusion la réplique du Père de la Forêt quand il apostrophe les humains :

Ne m'importunez plus. Les sottises de ces êtres que j'ai façonnés à ma ressemblance me lassent et m'affligent. Pourtant, je dois persévérer, tout en sachant que rien ne changera jamais. Mon secret est un éternel tourment : percer la croûte épaisse de l'habitude qui étouffe les âmes, et leur tendre le miroir de la nudité originelle – sachant pertinemment que tout ceci est vain. Je ne puis faire davantage, car si j'intervenais je me contredirais moi-même. Mais je n'ignore pas qu'en limitant mon influence je ne fais que parachever ma vieille réputation d'inefficacité... avec l'espoir pourtant, l'espoir que si je parvenais à faire jaillir de leur esprit une étincelle de conscience, peut-être alors, peut-être qu'un nouveau départ...Aroni, Démoké sait-il ce que signifie son geste ? (D.F. p. 122).

La réticence qui clôt le discours de la divinité suprême de la Forêt traduit son refus de contrecarrer le projet de ses créatures. Le délaissement dans lequel elle les plonge constitue

⁵⁴⁴ Paul – François Paoli. « Bergson – Deleuze : Chassé – croisé du troisième type ». *Le Figaro littéraire*, n° 18775, jeudi 16 décembre 2004, p. 8.

une marque de la liberté de l'homme. Soucieuse de ne pas engendrer des libertés factices, elle répugne à déterminer l'homme « du dehors ».⁵⁴⁵ Du reste, pour ce dernier, la liberté consiste à agir indépendamment des contraintes extérieures. Or, l'action de la Providence affaiblit la liberté de l'homme et demeure l'obstacle auquel celle-ci se heurte. On comprend que la présence de la divinité soit vécue comme une « négation »⁵⁴⁶ de la liberté humaine. Par conséquent, son absence est synonyme de la libération de l'homme. Il n'est pas jusqu'à la mort de Dieu qui n'apparaisse comme une victoire de la liberté humaine sur les forces coercitives du Destin implacable. De fait, la liberté totale à laquelle l'existant aspire semble incompatible avec l'idée d'un Ciel qui influe sur la conduite humaine. Car, pour le héros de Césaire comme pour celui de Soyinka, la liberté n'est rien de moins que la « condition de l'homme libre qui n'appartient à aucun maître ».⁵⁴⁷ L'obéissance à ce dernier accentue la servitude de l'homme. Celui-ci est conscient qu'il doit agir s'il entend se soustraire à l'asservissement. Le besoin de liberté s'accompagne de celui de lutte. Dans le fond, la liberté « présuppose des obstacles à surmonter, des résistances à vaincre, des barrières à renverser, des réalisations à dépasser, des situations à transformer ».⁵⁴⁸ Sa réalisation est fonction de la disparition des déterminismes qui insultent à la libre détermination de l'homme. Or, une attitude contemplative n'aide pas à triompher des pesanteurs auxquelles fait face le candidat à la liberté.

Autant les dieux, dans le théâtre de Soyinka, ambitionnent de s'éloigner de la sphère humaine de façon à ne pas s'ingérer dans les affaires de l'homme, autant, dans celui de Césaire, ils s'affirment comme les apôtres d'un interventionnisme métaphysique. A l'inverse des premiers qui favorisent l'entreprise de la libération humaine, les seconds travaillent à restreindre les libertés fondamentales de l'homme. Dans cette optique, la religion apparaît comme un obstacle majeur à la réalisation des aspirations légitimes de l'homme. Dès lors, il n'est pas surprenant que ce dernier se rebelle contre toute autorité religieuse. Fort du bien-fondé de sa révolte métaphysique, il s'acharne à désacraliser les

⁵⁴⁵ Maurice Merleau – Ponty. *Phénoménologie de la perception* Paris : Gallimard, 1945, p. 520.

⁵⁴⁶ Alexandre Kojève. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris : Gallimard, 1947, p. 492.

⁵⁴⁷ A. Beaujean. *Dictionnaire de la langue française abrégé du Dictionnaire de Littré* Paris : Librairie Générale Française, 1990, p. 976.

⁵⁴⁸ Georges Gurvitch. *Déterminismes sociaux et liberté humaine*. Paris : P.U.F., 1955, p. 81.

dieux et à voir en eux l'incarnation de ses fantasmes. Ainsi, il fulmine des reproches contre les divinités qui se jouent de son désir de liberté :

*Des dieux....vous n'êtes pas des dieux. Je suis libre.
Vos voix ne me jettent que la pierre de ma propre voix.
Vos yeux ne m'enveloppent que de mes propres flammes.
Vos couteaux de jet qui sifflent autour de ma tête jaillissent
Du fourré de cactus de mon sang empoisonné
C'est égal (L.C.T. p. 47).*

Il ressort de cette réplique du Rebelle que la religion s'apparente à une vaste mystification collective. Envisagée de ce point de vue, elle ne signifie plus une «réaction défensive de la nature contre la représentation, par l'intelligence, de l'inévitabilité de la mort ».⁵⁴⁹ Pour le héros de Césaire, il s'en faut de beaucoup qu'elle aide l'existant à triompher de ses angoisses paralysantes. Sous ce rapport, il est significatif que Césaire ait fait sienne la critique marxiste de la religion. Au reste, Marx résume sa pensée quand il met en lumière cette assertion à laquelle tous deux se rallient : « L'homme fait la religion, la religion ne fait pas l'homme ».⁵⁵⁰ D'où il suit que la religion vit des phobies de l'existant. L'autre monde auquel elle destine celui-ci vise à rendre le séjour dans cette vallée de larmes supportable. Mais il arrive que l'incroyant refuse d'accorder foi aux promesses d'un royaume céleste enchanteur. Son attachement à la terre et son adhésion à une philosophie de la vie l'amènent à conclure au «caractère illusoire, et illusionnant, des valeurs religieuses».⁵⁵¹ Celles-ci naissent de la capacité fabulatrice d'un esprit tourmenté. Il en va de même de l'existence de Dieu. Aux yeux du héros de Césaire, à l'inverse de celui de Soyinka, la divinité n'est rien de moins qu'une invention de l'homme. En assimilant ce dernier à un dieu, le personnage de Césaire pousse sa critique négative de la religion jusqu'à verser dans l'anthropomorphisme. Le fait de se représenter la divinité sous les traits de l'humain constitue une réfutation de la Présence invisible. En outre, l'existence envahissante de cette dernière risque d'entraver l'aspiration humaine à l'autonomie dans

⁵⁴⁹ Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1932, p. 137.

⁵⁵⁰ Karl Marx. *Critique de la philosophie du droit de Hegel*. Paris : Aubier, 1971, p. 51.

⁵⁵¹ Henri Duméry. *Phénoménologie et religion*. Paris : P.U.F., 1958, pp. 97-98.

l'exacte mesure où «celui-là est le plus libre dont l'action est la moins limitée par celle»⁵⁵² d'une quelconque Providence. Considérée comme une puissance hautement liberticide par le héros de Césaire, cette divinité maléfique provoque des sentiments de répulsion qui débouchent sur des souhaits de mort. Dès lors, on comprend pourquoi le héros de Césaire, contrairement à celui de Soyinka, n'hésite plus à évoquer le trépas de Dieu. A dire vrai, pour lui, «il est vraisemblable qu'il faut une tête plus solide que celle d'un de nos villageois pour supporter cette vérité que Dieu est mort» ! (U.S.C. p. 59). Il suit de cette réplique de Lumumba que seule une tête philosophique semble susceptible d'envisager la disparition du Dieu chrétien. Naturellement, par celle-ci, il sied d'entendre la dépréciation des valeurs religieuses du christianisme, le refus systématique de l'au-delà, la répugnance à se réclamer d'un Dieu dont on serait la créature et l'image. Dans cette perspective, l'homme devient l'avenir de l'homme. A la mort de Dieu correspondent l'apparition d'un surhomme et l'avènement d'une aube nouvelle. De ce point de vue, il convient de souligner l'influence nietzschéenne sur la pensée d'Aimé Césaire. Toujours est-il que l'idée de la mort de Dieu renvoie à la thèse centrale que Nietzsche développe dans son *Gai savoir*. En effet, dans cet ouvrage philosophique, Nietzsche dénigre les valeurs chrétiennes au nom desquelles on méprise la vie terrestre, invente un au-delà paradisiaque de façon à déprécier la terre et invite l'homme à succomber aux charmes de la mort. Or, c'est à échapper à toute aspiration au néant que tend la morale dionysiaque de Nietzsche qui se fonde sur une « religion de l'énergie vitale ».⁵⁵³ Sa haine animale du christianisme n'a d'égale que sa volonté inébranlable de soustraire l'humanité à son influence. Toutefois, la déchristianisation à laquelle il entend atteindre semble étroitement liée à la disparition du Dieu chrétien. Dès lors, on conçoit qu'il se soit félicité de ce déicide lorsqu'il écrit :

En effet, nous autres philosophes, nous autres «esprits libres», à la nouvelle que le «vieux dieu est mort», nous nous sentons comme touchés par les rayons d'une nouvelle aurore : notre cœur, à cette nouvelle, déborde de reconnaissance, d'étonnement, de pressentiment, d'attente – voici l'horizon à nouveau dégagé, encore qu'il ne soit point clair, voici nos

⁵⁵² Pierre-Joseph Proudhon. *Les confessions d'un révolutionnaire pour servir à l'histoire de la révolution de février*. Paris : Editions de M. Rivière, 1926, p. 249.

⁵⁵³ Charles Brunold et Jean Jacob. *De Montaigne à Louis de Broglie*. Paris : Librairie Classique Eugène Belin, 1965, p. 454.

*vaisseaux libres de reprendre leur course, de reprendre leur course à tout risque.*⁵⁵⁴

La gaieté enivrante avec laquelle Nietzsche annonce la mort du Dieu chrétien traduit son impatience à jouir de toutes ses libertés. Au reste, le libertinage auquel il adhère ne saurait s'accommoder d'une soumission à une divinité. Cet esprit fort répugne à embrasser une religion des faibles qui invite le croyant à se détacher des plaisirs terrestres pour mériter une récompense divine. Or, la religion du surhomme qu'il souhaite fonder ne vise aucunement à enfermer l'homme dans une perspective de la transcendance. C'est à adhérer à un idéal immanent et à se détourner des préoccupations métaphysiques d'un homme religieux que tend l'humanisme de Nietzsche. Pour ce philosophe de la vie, l'avenir de l'humanité demeure indissociable d'un attachement à la terre. Aussi bien, « ceux qui fuient ce monde »⁵⁵⁵ apparaissent comme les ennemis du genre humain en tant qu'ils prônent une philosophie de la mort. Dès lors, il n'est pas étonnant que leur religion « propose un gibet en guise de signe d'espérance ».⁵⁵⁶ Ce symbole chrétien par excellence connote le crucifiement du Christ. Cette mort salvatrice donne à l'homme de conclure à la vanité des grandeurs humaines et de l'existence terrestre. Cependant, Nietzsche souhaite échapper à l'atmosphère funèbre dans laquelle le christianisme plonge ses fidèles. De ce point de vue, il ne tâche nullement de « s'abîmer dans le gouffre d'un nihilisme synonyme d'absurdité et de mort ».⁵⁵⁷ Bien au contraire, il souhaite appartenir résolument au monde des vivants. Par conséquent, on comprend pourquoi il « voit dans l'époque des premières neiges, dans le feu des feuilles dorées l'endormissement de la belle nature qui va se régénérer ».⁵⁵⁸ Sa philosophie de la vie débouche sur une conception optimiste de la destinée humaine qui nie l'existence d'une mort définitive.

Par ailleurs, il appert que le thème de la mort du Dieu chrétien permet à Césaire, au contraire de Soyinka, de sauver la liberté humaine, d'arracher l'homme à tout déterminisme et de proclamer « le droit inaliénable des Noirs à la liberté »⁵⁵⁹ totale. C'est dire qu'au

⁵⁵⁴ Friedrich Nietzsche. *Le Gai Savoir*. Paris: Gallimard, 1967, pp. 225-226.

⁵⁵⁵ Jean-Paul Ferrand. « Le nihilisme surmonté par lui-même ». *Magazine littéraire*, n°383, janvier 2000, p. 29.

⁵⁵⁶ Mathieu Kessler. *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*. Paris : P.U.F., 1999, p. 297.

⁵⁵⁷ Mathieu Kessler. « L'art a plus de valeur que la vérité ». *Magazine littéraire*, n°383, janvier 2000, p. 24.

⁵⁵⁸ Alexis Philonenko. « Nietzsche est le philosophe de la vie ». *Magazine littéraire*, n° 383, janvier 2000, p. 19.

⁵⁵⁹ Nicole Bacharan. *Histoire des Noirs américains au XX^{ème} siècle*. Paris : Complexe, 1994, p. 95

meurtre salvateur du dieu blanc correspond la libération d'un « homo africanus nouveau, porteur et acteur de la renaissance africaine ».⁵⁶⁰ Pour Césaire, sa naissance est fonction d'une rupture radicale avec la métaphysique blanche. Par ailleurs, la liberté et la responsabilité entière de l'homme dérivent de l'inexistence de Dieu. De ce point de vue, il est des similitudes frappantes entre la pensée irréligieuse de Césaire et celle de Sartre au regard de l'autonomie de l'existant. A l'opposé de Soyinka, Césaire et Sartre estiment que l'absence de Dieu donne à l'homme d'assumer pleinement sa condition qui s'apparente à celle d'une créature libre. Désormais, celle-ci peut inventer l'homme et lui laisser le soin de redéfinir son essence. Sans doute est-ce là le point de départ de l'existentialisme athée auquel Sartre consacre les analyses suivantes :

*En effet, tout est permis si Dieu n'existe pas, et par conséquent l'homme est délaissé, parce qu'il ne trouve ni en lui, ni hors de lui une possibilité de s'accrocher. Il ne trouve pas d'excuses. Si, en effet, l'existence précède l'essence, on ne pourra jamais expliquer par référence à une nature humaine donnée et figée ; autrement dit, il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté. Si, d'autre part, Dieu n'existe pas, nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitiment notre conduite. Ainsi, nous n'avons ni derrière nous, ni devant nous, dans le domaine lumineux des valeurs, des justifications ou des excuses. Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créée lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde il est responsable de tout ce qu'il fait.*⁵⁶¹

Il ressort des réflexions de Sartre (auxquelles adhère entièrement Césaire) que l'inexistence de Dieu est loin d'être synonyme de permissivité, de licence et d'immoralisme. Il s'en faut de beaucoup que la doctrine sartrienne soit fondée sur le libertinage. D'ailleurs, il entend édifier sa morale extrêmement austère sur les ruines de la débauche. Destinée aux philosophes et aux techniciens, la morale sartrienne ne saurait inviter l'homme à s'abîmer dans la jouissance effrénée de la vie. Du reste, l'existentialiste doute de la puissance de la passion et entend la juguler pour ne pas justifier les actes blâmables qui en dérivent. On s'explique qu'il engage l'homme à ne pas succomber aux passions aveuglantes de peur que

⁵⁶⁰ Yao Assogba. *Sortir l'Afrique du gouffre de l'histoire le défi éthique du développement de l'Afrique noire*. Laval : Les Presses Universitaires Laval, 2004, p. 170.

⁵⁶¹ Jean – Paul Sartre. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel, 1946, pp. 39-40.

celles-ci n'entravent sa liberté. Or, c'est pour sauvegarder celle-ci qu'il décide de supprimer Dieu. De la suppression de ce dernier doit naître une liberté totale qui rend l'homme entièrement responsable de son existence. Désormais, l'existant semble d'autant plus inexcusable que celle-ci précède l'essence. Dans cette optique, il n'est pas une nature humaine à laquelle on se réfère. L'élimination de Dieu entraîne le délaissement salvateur de l'homme. Mais est-il toujours besoin d'envisager la mort de Dieu pour garantir la liberté humaine ? A cette question, les dieux chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, répondent par la négative et rétorquent que ce sont les hommes qui « décident de leur sort » (*D. F. p. 80*). D'où il suit que les hommes dans le théâtre de Soyinka, au rebours de ce que l'on observe dans celui de Césaire, ne poussent pas leur recherche obstinée d'une vie authentiquement libre jusqu'à souhaiter la disparition des dieux.

Des analyses qui précédent, il résulte que Soyinka et Césaire défendent la thèse selon laquelle l'homme est condamné à être libre. L'un et l'autre estiment que la liberté naturelle constitue un bien suprême auquel il faut tout sacrifier. Dès lors, on conçoit que Wole Soyinka ait voulu saluer les combattants de la liberté. De surcroît, son désir de lutter contre les fossoyeurs des libertés fondamentales de l'homme n'a d'égal que sa soif de rendre les honneurs suprêmes aux martyrs de la liberté. De là sa déclaration qui est traversée par une tonalité pathétique :

*J'espérais qu'à mon retour d'exil je pourrais embrasser Moshood Abiola et sa femme Kudirat [...] Leur mort me cause beaucoup de peine. Mais leur sacrifice sera toujours une source d'inspiration pour mes camarades et pour moi-même, qui sommes décidés à poursuivre la lutte pour la démocratie et la restructuration de la Fédération nigériane.*⁵⁶²

Il ressort des réflexions de Wole Soyinka que le citoyen doit lutter pour défendre ses libertés publiques sans lesquelles la dictature l'emporterait sur la démocratie. D'ailleurs, « dans un Etat de droit ce sont des prérogatives reconnues aux citoyens [...] qui permettent de concrétiser face à la Puissance publique un espace d'initiative individuelle ou

⁵⁶² Tundé Fatundé. « Le retour triomphal de Wole Soyinka ». *Jeune Afrique Economie*, n° 274, du 2 au 15 novembre 1998, p. 20.

collective ».⁵⁶³ Mais il arrive que l'Etat viole toutes les libertés humaines, incarcère ceux qui s'opposent à sa puissance liberticide et assassine les zélés d'un régime démocratique. Il en va ainsi de la dictature militaire qui confisque le pouvoir et oblige les défenseurs des droits de l'homme à choisir entre le bannissement, la prison et la mort. Cependant, les opposants au caporalisme n'entendent pas se satisfaire de cette situation qui constitue un défi à leur liberté. Or, c'est à combattre les menaces qui pèsent sur celle-ci qu'invite Wole Soyinka. Dans cette perspective, il sied de ne pas lésiner sur les moyens auxquels on doit recourir pour arracher la liberté des mains oppresseuses du tyran. Car, les champions des libertés fondamentales de l'homme savent que « la liberté n'est pas une récompense, ni une décoration qu'on fête dans le champagne ».⁵⁶⁴ Il s'en faut de beaucoup que la liberté soit un cadeau auquel le citoyen a naturellement droit. Ils sont d'autant plus fondés à agir pour secouer l'oppression que « la liberté ne se reçoit pas ».⁵⁶⁵ Il arrive que cette conquête de la liberté commande des sacrifices suprêmes. Seuls ceux qui acceptent de se donner la mort pour se libérer de la tyrannie méritent qu'on leur rende les derniers honneurs. Du reste, « la liberté ne se conçoit pas en dehors de la mort ».⁵⁶⁶ Celle-ci apparaît comme un facteur constituant de celle-là. Dès lors, il n'est pas surprenant que les amants de la liberté exaltent l'aspiration au néant. Dans cette perspective, l'homme tire son humanité d'une acceptation sereine de la mort. Car « s'il meurt librement, s'il éprouve et s'il se prouve sa liberté dans la mort et la liberté de sa mort, il aura atteint l'absolu, il sera cet absolu, absolument homme, et il n'y a pas d'absolu en dehors de lui ».⁵⁶⁷ De ce point de vue, la mort humanise l'individu et l'élève au rang d'une divinité.

Par ailleurs, chez Soyinka comme chez Césaire, le pouvoir colonial semble d'autant plus répréhensible qu'il prive le colonisé tant de ses « libertés fondamentales » (*U. S. C.* p. 87) que de son désir d'accéder à une mort libératrice. Or, « la mort confirme le caractère exclusif du droit reconnu à l'homme sur son être physique : il est seul à pouvoir mettre

⁵⁶³ Guy Hermet et al. *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques*. Paris : Armand Colin, 1994, p. 145.

⁵⁶⁴ Albert Camus. *La chute*. Paris : Gallimard, 1956, pp. 138-139.

⁵⁶⁵ Francis Jeanson. *Sartre dans sa vie*. Paris : Seuil, 1974, p. 28.

⁵⁶⁶ Jean Paul Sartre. *Cahiers pour une morale*. Paris : Gallimard, 1983, pp. 338-339.

⁵⁶⁷ Maurice Blanchot. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955, p. 120.

volontairement fin à sa vie ».⁵⁶⁸ Le fait de rendre l'âme librement constitue un droit inaliénable auquel le héros de Soyinka ne souhaite nullement renoncer. Quoique « la peau blanche » (*M.E.R.* p.103) considère son sacrifice rituel comme un crime barbare qui déshonore le genre humain, il n'en demeure pas moins vrai qu'Elesin entend user de sa liberté corporelle. En dépit des atteintes à son intégrité physique, il n'aura de cesse qu'il ne se soit donné la mort pour ne pas voir le monde yorouba « s'effondre dans le néant des étrangers » (*M.E.R.* p. 122). Désireux de prémunir son peuple contre l'action liberticide de ces derniers, Elesin invite à l'insurrection pour secouer le joug colonial. D'autant que le colonisateur n'hésitera pas à employer « la manière forte » (*M.E.R.* p. 110) dans l'intention de contrecarrer toute velléité d'autonomie. Mais les héros de Soyinka et de Césaire savent qu' « il faut résister, parce que la liberté n'est jamais donnée à quiconque. L'opresseur qui vous tient sous sa domination a bien l'intention de vous y maintenir ».⁵⁶⁹ De ce point de vue, seule la résistance semble susceptible d'aider l'opprimé à échapper à la servitude. De là la légitimation de la violence libératrice que les amants de la liberté invoquent. Aussi bien, ils ne sont pas loin de penser que « la non-violence a sa beauté, mais elle laisse le champ libre aux brutes »⁵⁷⁰ qui se complaisent dans leur sadisme. Dès lors, on comprend pourquoi les peuples soumis « au régime sanglant de l'arbitraire et de la cruauté, ont appris de nouveau à préférer la Liberté à la vie ».⁵⁷¹ Pour les partisans de l'autodétermination, la liberté apparaît comme supérieure à l'existence humaine. Celle-ci est assimilable à une non-valeur à laquelle on pourrait facilement renoncer pour sauvegarder la liberté. En outre, chez Césaire, au contraire de chez Soyinka, cette dernière n'est rien de moins qu'une divinité. Sous ce rapport, il est significatif que Christophe ait songé à édifier une Citadelle aux seules fins de rendre un culte à la Liberté :

Précisément, ce peuple doit se procurer, vouloir, réussir quelque chose d'impossible ! Contre le Sort, contre l'Histoire, contre la Nature, ah ! Ah ! L'insolite attentat de nos mains nues ! Porté par nos mains blessées, le défi insensé ! Sur cette montagne, la rare pierre d'angle, le fondement ferme, le bloc éprouvé ! Assaut du ciel ou reposoir du soleil, je ne sais, la première charge au matin de la relève ! Regardez, Besse.

⁵⁶⁸ Jean Rivero. *Les libertés publiques T 2. Le régime des principales libertés*. Paris : Presses Universitaires de France, 1977, p. 100.

⁵⁶⁹ Stephen B. Oates. *Martin Luther King* / Traduction de Joseph Feisthauer. Paris : Le Centurion, 1985, p. 99.

⁵⁷⁰ André Maurois. *Lettre ouverte à un jeune homme sur la conduite de la vie*. Paris : Albin Michel, 1966, p. 26.

⁵⁷¹ Aimé Césaire. « Hommage à Victor Schoelcher ». *Tropiques*, n° 13-14, 1945, p. 230.

Imaginez, sur cette peu commune plate-forme, tournée vers le nord magnétique, cent trente pieds de haut, vingt d'épaisseur les murs, chaux et cendre de bagasse, chaux et sang de taureau, une citadelle ! Pas un palais. Pas un château fort pour protéger mon bien-tenant. Je dis la Citadelle, la liberté de tout un peuple. Bâtie par le peuple tout entier, hommes et femmes, enfants et vieillards, bâtie pour le peuple tout entier ! Voyez, sa tête est dans les nuages, ses pieds creusent l'abîme, ses bouches crachent la mitraille jusqu'au large des mers, jusqu'au fond des vallées, c'est une ville, une forteresse, un lourd cuirassé de pierre... Inexpugnable, Besse, inexpugnable ! Mais oui, ingénieur, à chaque peuple ses monuments ! A ce peuple qu'on voulut à genoux, il fallait un monument qui le mît debout. Le voici ! Surgie ! Vigie ! (T.R.C. pp. 62-63).

Cette tirade enflammée du protecteur des libertés fondamentales du peuple haïtien traduit la seule obsession dont il ne veut nullement guérir : celle de préserver chèrement l'intégrité territoriale de son pays. Du reste, la passion irraisonnée qu'il éprouve à l'égard de ce dernier semble suggérée par la récurrence de la phrase affective dans son discours. En outre, les phrases tant nominales qu'exclamatives qui traversent celui-ci tâchent de remédier à son impuissance à exprimer son chauvinisme. Prisonnier de son amour tyrannique pour sa nation nouvellement indépendante, Christophe s'emploie à bâtir une citadelle imprenable de façon à protéger son peuple contre les envahisseurs. C'est dire que la construction de cette forteresse n'obéit pas à une politique de prestige. Ni un penchant au formalisme ni une prétendue mégalomanie ne conduisent Christophe à édifier cette citadelle. Son édification répond à une aspiration à la dignité, à la liberté totale et à l'avènement d'une Négritude positive.⁵⁷² Par le truchement de sa citadelle, Christophe vise à corriger l'image péjorative du Nègre qui s'agenouille devant son oppresseur. Dans cette entreprise de réhabilitation et d'anoblissement du nouveau Nègre, Christophe travaille à lui redonner sa fierté perdue. Il va de soi que l'érection de la citadelle de Christophe, par ailleurs, représente les efforts du peuple haïtien « pour échapper à la domination et retrouver la liberté et la dignité, conséquences de l'indépendance ».⁵⁷³ Toutefois, l'accession à celle – ci ne saurait signifier la cessation du labeur et le retour à l'indolence dans l'exacte mesure où « la liberté ne peut subsister sans le travail » (TR.C. p. 76). Du reste, d'un autre point de vue, « la liberté c'était

⁵⁷² Alain Blerald. *Négritude et politique aux Antilles*. Paris : Editions caribéennes, 1981, p. 81.

⁵⁷³ Léonard Sainville. *Anthologie de la littérature négro-africaine. Tome 1 Romanciers et conteurs*. Paris : Présence Africaine, 1963, p.31.

travailler ou mourir de faim ». ⁵⁷⁴ Toujours est-il que la liberté économique fonde la véritable liberté. Au surplus, l'homme n'est pleinement libre que s'il réduit sa dépendance et s'affranchit de la misère asservissante.

De tout ce qui précède, il résulte que Soyinka et Césaire ont développé dans leurs productions dramatiques aussi bien le thème de l'esclavage que celui de la liberté. L'un et l'autre s'insurgent contre « la réduction de l'homme à l'état de chose ». ⁵⁷⁵ Pour les deux champions de la libération totale de l'homme, la servitude ne saurait être l'état naturel de l'existant. Considéré comme la privation essentielle de la liberté humaine, l'esclavage participe des événements sanglants qui ont jalonné la marche de l'humanité. Toutefois, le caractère universel de ce commerce de la chair humaine ne saurait justifier son avènement. Quoique tous les peuples aient connu l'esclavage, il n'en demeure pas moins vrai que la traite des Noirs fut un phénomène sans exemple dans les annales de la cruauté mondiale. Perçue comme une aberration historique, la pratique de l'esclavage des Noirs hante les pages de la littérature négro-africaine. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'elle ait constitué une source d'inspiration tant pour Césaire que pour Soyinka. Omniprésente chez le Martiniquais, épisodique chez le Nigérian, la thématique de l'esclavage obnubile la pensée de Césaire et traverse toutes ses productions littéraires. Cependant, pour frappantes que soient les similitudes des deux dramaturgies au regard du traitement de l'esclavage, il n'en reste pas moins significatif que de réelles dissemblances subsistent entre les deux conceptions. De fait, Césaire, à la différence de Soyinka, aime à se réclamer de son ancêtre antiesclavagiste qui poussa sa haine de l'esclavage jusqu'à susciter des révoltes sanglantes pour triompher de cette monstruosité historique. On comprend que cet arrière-petit-fils d'esclave marron ait refusé de pardonner le commerce de la chair noire aux esclavagistes blancs. A l'inverse de Soyinka qui considère le Noir comme un coauteur de ce crime odieux contre l'humanité, Césaire accuse le Blanc d'être l'unique responsable de l'esclavage des Noirs. D'autre part, Césaire, au contraire de Soyinka, lie la survenue de l'esclavage à la bénédiction de l'Eglise blanche. De là l'anticléricisme et l'athéisme d'Aimé Césaire qui proviennent des compromissions de l'Eglise. Que cette dernière se soit acharnée à bénir les

⁵⁷⁴ Herbert Marcuse. *L'Homme unidimensionnel*. Traduction de Monique Wittig revue par l'auteur. Paris : Minuit, 1968, p. 28.

⁵⁷⁵ François Perroux. *La coexistence pacifique*. Paris : P.U.F., 1958, p. 600.

trafiquants de la chair noire, cela indigna profondément Césaire. De ce point de vue, la religion des Blancs apparaît aux yeux du Martiniquais comme « une mystification : elle veut lui faire partager la responsabilité d'un crime dont il est la victime ».⁵⁷⁶ Il va de soi que Césaire refusera d'apparaître comme le complice de ce forfait historique. Il s'en faut de beaucoup qu'il se satisfasse de la servitude des Noirs. C'est à abolir l'esclavage, dût-il recourir à une révolte sanglante, que tend Césaire. Sous ce rapport, il n'est pas jusqu'à l'assassinat du maître qui ne soit considéré comme un bienfait. Chez Césaire, au contraire de chez Soyinka, il est une apologie du tyrannicide à laquelle adhèrent les amants de la liberté.

De même que Soyinka et Césaire ont consacré maints développements au thème de l'esclavage, de même tous deux mettent en lumière celui de la liberté. Plus que la production dramatique de Soyinka, celle de Césaire s'affirme comme « un hymne fou à la Liberté ».⁵⁷⁷ Théâtre de la libération totale du Noir, celui de Césaire l'est entièrement dans l'exacte mesure où il lui subordonne toutes les valeurs. Dès lors, il n'est pas étonnant que Césaire, à la différence de Soyinka, voue un culte excessif à la Liberté. Autant Ogun apparaît comme la divinité favorite de Wole Soyinka, autant la Liberté, chez Césaire, est élevée au rang d'une déesse. De ce point de vue, on comprend que Césaire, à la différence de Soyinka, ait poussé son aspiration à la liberté totale jusqu'à évoquer la mort libératrice de Dieu. Césaire semble d'autant plus fondé à légitimer la révolte métaphysique que les dieux, dans son théâtre, constituent les impedimenta auxquels se heurtent les combattants de la liberté. De la disparition des divinités qui représentent les fatalités extérieures doit naître le délaissement de l'existant. Cependant, chez Soyinka, les dieux ne contrecarrent pas l'autonomie à laquelle l'homme a naturellement droit. Pour autant, il ne s'ensuit nullement que tous les obstacles à la libération de l'homme soient supprimés. Ainsi, Soyinka et Césaire invitent leurs protagonistes à lutter pour défendre leurs libertés fondamentales. L'un et l'autre sont d'avis que les fossoyeurs de celles-ci ne sauraient accorder la liberté aux opprimés. Du reste, ni la résignation devant l'oppression ni le recours à une philosophie contemplative de l'existence ne semblent susceptibles de provoquer la libération de

⁵⁷⁶ Léopold Sédar Senghor. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : Presses Universitaires de France, 1948, p. XXXVII.

⁵⁷⁷ Aimé Césaire. « Introduction à un conte de Lydia Cabrera ». *Tropiques*, n° 10 février. 1944, p. 11.

l'homme. Soucieux d'atteindre à celle-ci, l'existant est condamné à agir de façon à ne pas perdre la liberté, d'autant qu'elle « est à la fois follement désirable et toute fragile ». ⁵⁷⁸ Sa fragilité et sa sacralité commandent des sacrifices extrêmes. Toujours est-il que chez Césaire, au contraire de chez Soyinka, la liberté est supérieure à la vie. Dès lors, il n'est pas étonnant que dans le théâtre du premier on ait songé à édifier une citadelle pour symboliser « la révolte face à l'oppression et à l'aliénation subies » ⁵⁷⁹ par les Noirs. Que le théâtre de Césaire, plus que celui de Soyinka, soit celui de l'exaltation de la liberté, cela n'est guère surprenant dans l'exacte mesure où la « libération » ⁵⁸⁰ des Noirs est la seule passion à laquelle il veut succomber.

De cette deuxième partie qui a trait aux complexes thématiques de la mort tant dans le théâtre d'Aimé Césaire que dans celui de Wole Soyinka, il ressort que l'analyse du thème du trépas semble étroitement liée à celle d'un réseau de motifs dans lequel il s'intègre, harmonieusement. Sous ce rapport, les développements précédents ont montré que le traitement de la thématique de la mort doit déboucher sur celui de l'amour, de la guerre, de l'esclavage et de la liberté en tant que ces quatre thèmes permettent de suggérer la présence de la Faucheuse. Il s'ensuit que la mort se lit à travers ces motifs qui sont constitutifs de la thématique macabre qui parcourt les œuvres dramatiques des deux dramaturges susmentionnés. Il en va ainsi de l'amour humain qui se signale par sa peinture négative et qui renseigne sur son caractère hautement mortifère. A dire vrai, la représentation de l'amour à laquelle adhèrent Césaire et Soyinka s'inscrit dans une perspective pessimiste qui entend redonner à la tragédie sa tristesse habituelle. Désireux de se conformer aux exigences tragiques, l'un et l'autre dépeignent un amour tyrannique qui fonctionne comme la principale fatalité contre laquelle leurs héros se battent. Naturellement, la plupart des protagonistes des deux dramaturges répugnent à renoncer aux plaisirs terrestres pour goûter aux délices célestes. Sourds à la voix de la raison cartésienne et hostiles à toute philosophie fondée sur l'ascétisme, les personnages amoureux qui peuplent l'univers tragique de Césaire et de Soyinka vivent de la satisfaction de leurs convoitises charnelles et souffrent de l'insatiabilité de leurs désirs immodérés. Prisonniers volontaires de ceux-ci, ces amants de

⁵⁷⁸ Suzanne Césaire. « 1943 : le surréalisme et nous ». *Tropiques*, n° 8-9 octobre 1943, p. 16.

⁵⁷⁹ Tirthankar Chanda. « Ecrire signifie aussi que l'on existe ». *Manière de voir*, n° 79 février-mars 2005, p. 28.

⁵⁸⁰ Janheinz Jahn. « Sur la littérature africaine ». *Présence Africaine*, n° 48, 4^e trimestre 1963, p. 159.

l'amour ensorcelant le sont. Le caractère envoûtant de cette passion dévorante à laquelle ils ont délibérément succombé les rend déraisonnables et oublieux de leurs devoirs sacrés. Mais, de ce point de vue, il est des dissemblances frappantes au regard de la philosophie de l'amour à laquelle souscrivent les héros de Césaire et ceux de Soyinka. Nombre de ces derniers répugnent à faire l'holocauste de leurs désirs charnels, s'acharnent à satisfaire à leurs préoccupations libidineuses et rendent un culte excessif à Eros. En revanche, les protagonistes de Césaire entendent se prémunir contre les flèches aveuglantes de ce dieu impitoyable, versent dans la tyrannie de l'honneur et ne souhaitent nullement voir la passion dégradante l'emporter sur leur sentiment du devoir. Conscients des dangers mortifères liés à la passion amoureuse, les héros de Césaire, plus que ceux de Soyinka, travaillent à valoriser l'amour mystique en tant que celui-ci ne conduit pas à l'aveuglement de l'esprit et à l'oubli des intérêts collectifs. Cette idéalisation de l'amour chaste s'accompagne d'une anathématisation de la sensualité féminine qui fonctionne comme un piège mortel dans lequel la femme amoureuse enferme les candidats à une mort aussi belle que sacrificielle. Soucieux d'atteindre à celle-ci pour la survie de la collectivité, les héros tragiques renoncent à la vie sentimentale, s'emploient à fuir le commerce de la femme cannibale et se donnent la mort pour la sauvegarde de leurs idéaux.

De ce qui précède, il suit que les apôtres de la mort libératrice estiment qu'il est des valeurs supérieures au nom desquelles on peut recourir à des violences meurtrières. De ce point de vue, il n'est pas jusqu'aux guerres subversives qui ne soient valorisées par les apologistes des conflits armés qui voient en ce phénomène naturel une bénédiction. Ces thuriféraires de la guerre juste refusent de souligner les horreurs de celle-ci, subordonnent la défense de la patrie au déclenchement d'une guerre de libération nationale et considèrent tout mouvement pacifique comme une insulte à l'honneur du pays. Mais les panégyristes de la guerre nécessaire occultent les aspects négatifs de cette dernière et semblent oublier que les conflits armés violent toutes les règles policées et instaurent un nouvel ordre fondé sur la barbarie. Qui pis est, toutes les formes guerrières sont assimilables à des tueries et produisent des monstruosité contre lesquelles les personnages non-belligérants vont en guerre. Considérée comme un carnage inutile, celle-ci réveille les instincts bestiaux de l'homme conquérant, étouffe la voix de sa conscience du bien et le pousse à commettre des atrocités. C'est dire que l'état de guerre reste celui pendant lequel l'instinct de mort devient

omnipotent. Dans cette perspective de sale guerre où l'horreur le dispute à la sauvagerie, les forces de la mort terrifiante triomphent de toutes les résistances à l'empire du mal. Témoins privilégiés de ce temps des assassins et apôtres d'un pacifisme intégral, Césaire et Soyinka s'affirment comme des bâtisseurs d'une cité heureuse qui s'est débarrassée des plaies de la guerre meurtrière.

Mais il en va des guerres conventionnelles comme des razzias : toutes ses formes guerrières charrient la désolation, la souffrance et la mort. Même l'esclavage interne semble consécutif à cette expédition mercantile dans l'exacte mesure où les prisonniers de guerre sont transmutés en captifs. Pour Soyinka, au contraire de Césaire, le Noir a contribué au développement florissant de ce commerce triangulaire. Dès lors, le fait qu'il a mis en scène un marchand d'esclaves qui vend ses propres frères et qui vit de cette entreprise ignoble ne relève nullement de la gratuité. Par le truchement de cette création d'un personnage noir qui se nourrit du trafic honteux des Nègres, Soyinka a voulu prendre ses distances à l'égard des thuriféraires d'un passé africain des plus glorieux. Il n'empêche qu'il s'est employé à dénoncer le caractère monstrueux de l'esclavage des Noirs. Toutefois, nul mieux que Césaire n'a vitupéré contre les traitements aussi dégradants que tuants dont furent victimes ses frères esclaves qui rendaient l'âme sous le regard cynique de la société blanche. La haine qu'il nourrit à l'égard de cette dernière n'a d'égale que l'immense ressentiment qu'il éprouve à l'endroit de l'Eglise en tant que celle-ci a béni l'exploitation immorale du Noir. De cette collusion entre l'Eglise et les forces du mal naît l'anticléricalisme de Césaire. Fort de ce dernier, ce champion des libertés fondamentales du Nègre opprimé prône le tyrannicide. Absente chez Soyinka, cette apologie de la violence légitime donne aux héros de Césaire de triompher de l'humiliation et de s'affranchir de la servitude blanche à laquelle on les condamne. C'est dire que l'aspiration à une autonomie totale ne saurait s'accompagner d'une valorisation de la révolte bavarde. Dans cette perspective, toute philosophie contemplative échoue à conquérir la liberté en ce sens que cette dernière est loin de s'apparenter à un cadeau céleste auquel l'homme a naturellement droit. Considérée comme une divinité à laquelle les héros de Césaire sacrifient tous leurs biens, la liberté refuse de répondre à l'appel de ceux qui répugnent à se donner la mort pour mériter ses faveurs. Il s'ensuit que le trépas est constitutif de la liberté en tant l'aspiration à celle-ci conduit au goût du néant.

TROISIEME PARTIE
L'ESTHETIQUE DE LA MORT

Que l'étude des complexes thématiques de la mort ait conduit à une analyse esthétique de celle-ci, cela ressortit à la normalité. En effet, l'approche comparatiste dont se réclame le présent travail ne saurait se satisfaire des regroupements de thèmes qui traversent maints travaux. Du reste, il est douteux que cette démarche puisse produire des résultats probants dans l'exacte mesure où elle risque de déboucher sur une analyse aussi incomplète qu'inféconde de son objet. On comprend pourquoi les partisans d'une approche totalisante du fait littéraire répugnent à s'accommoder d'une vue parcellaire de ce dernier et s'attachent à l'étudier sous plusieurs angles. Sous ce rapport, « c'est à travers la totalité organique du texte considéré que le critique tentera de l'appréhender ».⁵⁸¹ Il suit de ces considérations que toute lecture qui opte pour la perspective « thématique commet une faute, celle de privilégier les thèmes aux dépens des procédés littéraires, celle donc de séparer le fond de la forme, le signifiant du signifié ».⁵⁸² Or, l'analyse esthétique qui apparaît comme le pendant de la thématique entend corriger cette mutilation de l'oeuvre. Cette « esthétique comparée »⁵⁸³ de la mort n'entend pas s'appuyer sur « des exemples tirés d'un seul pays, d'une seule période historique, d'une seule civilisation ».⁵⁸⁴ Sa réalisation sera fonction de la mise à contribution des données relatives aux rapports dialectiques qui existent entre les personnages, le cadre spatio-temporel, les symboles et la mort. Il s'ensuit que trois mouvements architecturent cette partie esthétique.

Dès l'abord, il semble qu'il faille interroger la philosophie de la mort à laquelle adhèrent tant les héros d'Aimé Césaire que ceux de Wole Soyinka. Bien que le temps d'écriture pendant lequel ils ont enfanté leurs différentes productions dramatiques coïncide avec une approche révolutionnaire du personnage théâtral, il n'en demeure pas moins vrai que tous deux refusent de s'associer à ce courant. De ce point de vue, « le principe même de l'existence du personnage est périodiquement refusé par les auteurs, metteurs en scène,

⁵⁸¹ Daniel Bergez (sous la direction de). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Dunod, 1999, p. 96.

⁵⁸² Jean-Pierre Makouta-Mboukou. *Littératures de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes. Etude comparative*. Paris : L'Harmattan, 1993, pp. 270-271.

⁵⁸³ Sur l'esthétique comparée, lire Etienne Souriou. *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris : P.U.F., 1969 ; Henri Roddier. « La littérature comparée et l'histoire des idées ». *Revue de littérature comparée*, n° 27, 1933, p. 48.

⁵⁸⁴ Adrian Marino. *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris : P.U.F., 1988, p. 56.

acteurs, etc., pour des raisons philosophiques, esthétiques ou politiques ».⁵⁸⁵ Que les nouvelles conventions théâtrales invitent à faire l'économie du personnage dramatique, cela ne saurait être vécu comme un impératif catégorique auquel doivent obéir tous les dramaturges. En tout cas, Césaire et Soyinka entendent réhabiliter « le statut du personnage »⁵⁸⁶ de théâtre dans l'exacte mesure où son analyse participe des éléments constitutifs de l'esthétique théâtrale. Dès lors, on comprend qu'ils n'aient aucunement accredité la thèse du nouveau théâtre qui conclut à la mort du personnage théâtral. Impuissants à bâtir une dramaturgie qui se fonde sur l'inexistence de ce dernier, ils s'acharnent à le transformer en un émetteur de signes. Bien loin de le réduire à son rôle actanciel, Césaire et Soyinka travaillent à lui redonner ses « caractérisations individualisantes ».⁵⁸⁷ Partisans d'une conception classique du théâtre, l'un et l'autre recourent à des figures anthropomorphes pour mieux incarner les attitudes humaines à l'égard de la Faucheuse. Sous ce rapport, le système des personnages chez les deux dramaturges se signale par son caractère dichotomique. Autant il est des héros qui idéalisent la belle mort et ambitionnent de succomber à ses appas ensorcelants, autant il existe des personnages qui dénigrent le royaume des ombres et s'efforcent d'échapper à son empire funeste.

Logiquement, à cette analyse des représentations mortifères des personnages, doit succéder celle du cadre spatio-temporel dans lequel ces derniers sont condamnés à évoluer. C'est dire que l'espace et le temps constituent deux notions insécables qui participent de l'esthétique théâtrale. Toutefois, les nécessités de l'analyse littéraire commandent que l'on dissocie l'étude de la spatialité de celle du temps. Ce faisant, il s'agira de mettre l'accent sur la dimension mortifère de l'espace en tant que ce dernier ne se confond pas avec le « lieu théâtral ».⁵⁸⁸ Au caractère ambivalent et funeste de l'espace, répond le temps théâtral qui se signale par sa complexité. Mais à l'inverse du temps des philosophes qui semble aporétique, celui qui parcourt le théâtre se caractérise par sa dualité. Dès lors, on comprend pourquoi la

⁵⁸⁵ Gilles Girard, Réal Ouellet, et Claude Rigault. *L'univers du théâtre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 97.

⁵⁸⁶ Salomon Marcus. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973, p. 134.

⁵⁸⁷ Bernard Valette. *Le roman*. Paris : Nathan, 1992, p. 84.

⁵⁸⁸ Sur le lieu théâtral, lire Denis Bablet. « Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral ». *Travail théâtral*, n° 6, janvier-mars 1972, pp. 107-125.

temporalité théâtrale se définit comme le rapport du temps de la représentation et de celui de l'action représentée. Il va de soi que le caractère protéiforme du temps permet de transcender son aspect scénique et sa dimension dramatique pour mettre en lumière sa face nocturne.

Prisonnier tant de l'espace carcéral que du temps funeste, l'existant songe à se réfugier dans l'univers symbolique aux seules fins de se soustraire à une réalité aussi décevante que grosse de possibilité mortifères. Certes, « la pensée symbolique est consubstantielle à l'être humain »⁵⁸⁹ et lui donne de communiquer avec le Ciel et de s'illusionner sur une probable immortalité. Mais il est une ambivalence qui est étroitement liée à tout univers allégorique et qui empêche que l'on verse dans un optimisme béat. En réalité, « chaque symbole, de quelque dominante qu'il relève, possède un double aspect, diurne et nocturne ».⁵⁹⁰ Naturellement dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, toute entreprise qui vise à représenter le trépas semble vouée à occulter la dimension positive des symboles. C'est à souligner la face lugubre de ceux-ci que prétend ce troisième mouvement. De ce point de vue, il n'est pas jusqu'à la présence d'un bestiaire qui ne figure le dernier sommeil dans l'exacte mesure où « est symbolique tout ce qui permet l'interprétation et la réalisation d'un sens indirect ».⁵⁹¹ De cette assertion se dégage l'idée selon laquelle chaque objet pourrait prétendre au statut de symbole. Sous ce rapport, il est significatif que le soleil, la lune, la nuit, les couleurs, les eaux, et les végétaux soient transmutés en maints symboles létaux.

⁵⁸⁹ Henri Gravrant. *La civilisation sereer. Pangol. Le génie religieux sereer*. Dakar : N.E.A, 1990, p. 134.

⁵⁹⁰ Jean Chevalier et Alain Gheebrant. *Op. cit.*, p. xxxvii.

⁵⁹¹ Umberto Eco. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : P.U.F., p. 208.

CHAPITRE 1
LES PERSONNAGES ET LA MORT

Une tonalité macabre traverse les dramaturgies contemporaines. L'image d'une mort imminente hante les scènes. A la prétendue disparition du théâtre succède une crise mortifère à laquelle les acteurs du théâtre n'échappent pas. Il n'est pas jusqu'à la mort des personnages qui ne soit souhaitée pour satisfaire aux exigences des nouvelles écritures théâtrales. Celles-ci naissent des ruines d'un théâtre aristotélicien⁵⁹² fondé sur l'illusion et sur l'identification. De là les violations des conventions théâtrales qui déteignent sur les nouvelles conceptions du personnage de théâtre. De ce point de vue, il est notoire que Jean-Pierre Ryngaert ait mis en lumière les transformations dont sont victimes les protagonistes du nouveau théâtre :

*L'affaiblissement de la notion de « caractère » et les effets de la déconstruction se font sentir sur le personnage. Dédoublé, divisé, nanti d'une identité floue, simple support de l'énonciation, le personnage de théâtre a été mis à mal dans les textes mais il renaît obstinément dans la mesure où l'acteur et l'actrice lui redonnent en scène un corps et une substance humaine. Ses contours sont plus difficiles à repérer, son identité sociale s'est souvent dissoute et les analyses psychologiques ne suffisent pas à rendre compte de sa fonction dramaturgique de « carrefour du sens » qui rassemble, ne serait-ce que sous un sigle, une somme de discours. Le théâtre contemporain, ne peut cependant pas se passer du personnage même si la façon de l'envisager évolue.*⁵⁹³

Le bel optimisme par lequel ces lignes se terminent donnent à ceux qui sont soucieux du devenir du personnage de théâtre de ne pas désespérer de la situation dans laquelle il se trouve. Incontestablement, « l'écriture contemporaine joue avec des personnages anonymes au départ et dont ne se révèlent que progressivement, ou pas du tout, l'identité, la profession, la situation de famille ». ⁵⁹⁴ A la volonté de réduire les personnages à l'anonymat s'ajoute celle de nier leur existence. Dès lors, il n'est pas surprenant que la dimension anthropomorphe des personnages tende à disparaître. Toutefois, leur perte d'identité n'est rien au prix de leur situation tragique. Si l'on en croit Robert Abirached, celle-ci se résume de la façon suivante : « le personnage menacé de mort et l'auteur chassé des coulisses ou

⁵⁹² Sur les règles d'Aristote, voir Aristote. *Poétique*. Paris : Seuil, 1980 ; Georges Forestier. *Corneille le sens d'une dramaturgie*. Paris : SEDES, 1998.

⁵⁹³ Jean -Pierre Ryngaert. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan / HER, 2000, pp.177-178.

⁵⁹⁴ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996, p. 59.

réduit au rôle de comparse ». ⁵⁹⁵ Le recours à l'analyse sémiologique et l'abandon de la critique traditionnelle conduisent à transmuter le personnage en une figure qui dépend absolument du texte théâtral. Sous ce rapport, le personnage n'est rien de moins « qu'un être de papier strictement réductible aux signes textuels ». ⁵⁹⁶ Ce traitement sémiotique du personnage donne de conclure à la disparition de son caractère. D'où l'usage discutable des analyses psychologiques qui visent à atteindre à l'âme du personnage.

La crise qui affecte la conception du personnage de théâtre gagne la façon dont il est défini. Etymologiquement, « le mot de personnage veut dire : masque. Persona en latin signifie le masque, le personnage ». ⁵⁹⁷ Mais à cette définition classique de ce dernier qui ne remet pas en question sa dimension humaine, correspond une nouvelle caractérisation du personnage théâtral. De ce point de vue, celui-ci apparaît comme la totalité de ses énoncés. Qui plus est, on l'assimile à un ensemble de signes dont il ne peut se distancier. Que le personnage de théâtre soit défini « comme un émetteur privilégié de signes perceptibles, appartenant à des systèmes encodés pour véhiculer un message dans lequel il doit assumer lui-même un rôle » ⁵⁹⁸, cela ne doit plus surprendre l'analyste des dramaturgies contemporaines. Cependant, des modifications de la notion de personnage de théâtre, on ne peut déduire que celui-ci est voué à une mort nécessaire. Certes, la place centrale qu'occupe le metteur en scène au regard de la représentation transforme le dramaturge en un personnage aussi inutile qu'encombrant. Il en va tout autrement pour le personnage de théâtre. Au vrai, nul metteur en scène, quelque avant-gardiste qu'il soit, ne songe à se passer du personnage. Du reste, il lui appartient d'inviter l'acteur à adopter une attitude respectueuse à l'égard de ce dernier. Soucieux de traduire sa sensibilité, il doit aborder le personnage « avec déférence, avec humilité, avec amour ». ⁵⁹⁹ C'est dire que le personnage de théâtre s'affirme comme une figure essentielle de la théâtralité et de la représentation.

⁵⁹⁵ Robert Abirached. *La crise du personnage dans le théâtre*. Paris : Gallimard, 1994, p.14.

⁵⁹⁶ Vincent Jouve. *L'effet – personnage dans le roman*. Paris : P.U.F., 1992, p. 9.

⁵⁹⁷ Louis Juvet. *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*. Paris : Gallimard, 1968, p.68.

⁵⁹⁸ Gilles Girard, Réal Quillet et Claude Rigault. *L'univers du théâtre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 31.

⁵⁹⁹ Louis Juvet. *Op. cit.*, p.18.

Autant il est un théâtre qui conclut à la mort du personnage théâtral, autant il reste des dramaturges qui répugnent à satisfaire au goût du jour. Bien que leurs pièces soient contemporaines du « nouveau théâtre »⁶⁰⁰ qui entend faire l'économie du héros de la tragédie, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils continuent à plaider la cause du personnage de théâtre. Conscients du fait que ce dernier participe des éléments constitutifs du théâtre, ils refusent d'épouser toute conception théâtrale qui se fonde sur le principe de l'inexistence du personnage de théâtre. C'est à ce courant qui souhaite pérenniser celui-ci qu'appartiennent des auteurs dramatiques tels que Wole Soyinka et Aimé Césaire. Il est remarquable que tous deux ne travaillent pas à saper les fondements des conventions et des traditions théâtrales. Ni l'un, ni l'autre ne désirent rattacher son théâtre au nouveau théâtre dans la mesure où celui-ci « est d'abord un anti-théâtre, agressif et provocant, se posant en s'opposant à toutes les normes ».⁶⁰¹ Or, c'est à se conformer à celles-ci qu'invitent les dramaturgies de Soyinka et de Césaire. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'ils n'aient aucunement ambitionné de se passer de la notion de personnage de théâtre. Forts de leur conception classique de ce dernier, ils créent des figures anthropomorphes qui représentent certaines aspirations métaphysiques de l'humanité.

Chez Soyinka comme chez Césaire, le personnage semble plus symbolique que lyrique. Le héros que tous deux dépeignent s'apparente à un type en tant que ce dernier se réduit à « l'incarnation d'une idée, d'une attitude ».⁶⁰² Ce personnage à thèse « incarne une tendance, voire une tension et se distribue en couples symétriques ou dissymétriques, antithétiques ou complémentaires, de toute façon interdépendants dans leurs rapports réversibles ».⁶⁰³ L'analyse du personnage de théâtre chez Soyinka et chez Césaire permet de mettre en relief l'existence d'un couplage auquel sont soumis tous les protagonistes. Le classement de ces derniers est subordonné à leurs attitudes devant la mort. Dans l'un comme dans l'autre théâtre, il est des personnages qui ne trouvent le bonheur que « dans la mort ».⁶⁰⁴ A ces amants d'une mort acceptée, s'opposent ceux qui considèrent le trépas comme une malédiction.

⁶⁰⁰ Jean -Jacques Roubine. *Introduction aux grandes théories du théâtre* Paris : Nathan /VDEF, 2002, p. 124.

⁶⁰¹ Michel Liourne. *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*. Paris: Nathan / VUEF, 2002, p. 94.

⁶⁰² Henri Benac. *Op. cit.*, p. 515.

⁶⁰³ Jacqueline de Jomaron (sous la direction de). *Le théâtre en France*. Paris : Armand Colin, 1992, p. 930.

⁶⁰⁴ Emile Zola. *La Bête humaine*. Paris : Librairie générale Française, 1997, p. 8.

3.1.1. Les personnages pour la mort.

Il est une temporalité létale à laquelle l'existant ne saurait échapper. Prisonnier du temps qui n'est rien de moins que le vecteur de la mort, l'homme, cet être né pour trépasser, est tributaire de l'avenir. Or, ce dernier constitue le temps par excellence de l'impuissance humaine en tant qu'il est gros de possibilités mortifères. Tout ce qui triomphera de la résistance de l'homme s'inscrit dans un avenir qui fonctionne comme un horizon indépassable. De ce point de vue, vivre authentiquement consiste à envisager la mort comme un événement inéluctable qui peut survenir de façon inopinée. Le fait de distraire la préoccupation de l'homme de la pensée de la mort conduit à l'oubli de cette dernière. Cette attitude s'assimile à une fuite pour ceux qui ne se dissimulent pas leur condition mortelle. Sous ce rapport, il est significatif que la plupart des héros de Soyinka et de Césaire appartiennent à la classe des personnages qui n'abhorrent nullement le trépas.

Des héros de Soyinka et de Césaire qui travaillent pour le triomphe des forces de la mort sur celles de la vie, se dégage une figure centrale qui voue un culte excessif à la Faucheuse. A dire vrai, s'il est un héros qui mobilise toutes ses énergies au service des puissances de la mort, c'est, sans conteste, le personnage du Professeur dans *La Route*. Plus que les autres protagonistes, il entend lever les obstacles qui l'empêchent d'atteindre à une connaissance parfaite de la mort. En outre, il souhaite percer le secret de celle-ci, dût-il en mourir. Il s'ensuit qu'il ne saurait renoncer à sa quête macabre. Sous ce rapport, il est remarquable que les analyses de Michèle Lurdos renseignent sur les dangers auxquels ses recherches l'exposent :

Il sait qu'il court un risque, mais le prend en toute lucidité. Bien qu'accidentelle, sa mort est cependant logique. Pris de panique, Say Tokyo Kid se jette sur l'egungun, ce qui constitue un nouveau sacrilège, et tente de l'achever d'un coup de couteau. Voyant que la révélation tant attendue va lui échapper, Professor s'interpose entre les deux antagonistes et reçoit le coup mortel qui ne lui était pas destiné. Il paie ainsi le prix de sa témérité. A cause de son obscurité, son discours final ne peut guère nous renseigner sur le point essentiel : Professor a-t-il trouvé grâce à Murano la signification recherchée dans la religion chrétienne ou dans les piles de journaux ? Il est probable que l'essence de la mort, à supposer que Professor ait

*réussi à la cerner, demeure une expérience incommunicable en fin de compte.*⁶⁰⁵

Des propos de Michèle Lurdos, il ressort que Professeur n'est rien de moins qu'un être crépusculaire qui ambitionne de dissiper les ténèbres de la mort. Indubitablement, celle-ci constitue sa pierre philosophale dont la recherche nécessite tous les sacrifices. Obnubilé par sa quête funeste, Professeur transmute les morts individuelles en autant de signes qui doivent déboucher sur la connaissance de la mort finale. Son souci de reculer les limites de l'inconnaissance pour accéder au tréfonds du phénomène de la mort le conduit à errer dans les espaces mortifères. Dès lors, on comprend qu'il se soit employé à embellir son objet de recherche. Pour sa part, il refuse de considérer le trépas comme une monstruosité. Ce à quoi il aspire, c'est dédramatiser l'image d'une mort épouvantable. Dans son entreprise de réhabilitation de la mort redoutée, il poursuit son effort dans l'intention de dissiper la crainte engendrée par celle-ci. Il souhaite que la mort soit « dégagee des horreurs de la matière et dépouillée des terreurs de l'imagination ». ⁶⁰⁶ Du reste, le fait de succomber à son pouvoir entraîne des raisonnements qui insultent à la logique. Dès lors, on s'explique que Wole Soyinka ait invité le lecteur de son théâtre à se défier de la capacité fabulatrice de l'imagination. Pour lui, la dépréciation de son personnage est fonction du caractère trompeur de celle-ci. C'est à s'en déprendre que doivent tendre les efforts de la critique dramatique dans la mesure où cette dernière est désireuse d'établir un jugement esthétique acceptable. En tout cas, tel est le dessein de Wole Soyinka quand il écrit :

Nous pourrions cependant commencer (comme je le fais !) à voir d'abord en lui une créature qui se révolte et refuse d'accepter l'orthodoxie de la palme sans son vin libérateur, de l'eau du baptême sans sa source vive, et même du mystère du masque sans l'accès à l'être primordial. Professeur s'use ainsi en vains efforts contre les limites humaines en essayant de saisir globalement l'essence derrière le phénomène. Charlatan, au ban de la société et pourtant intégré, maître et apprenti en perpétuelle quête, candide et fourbe, vagabond parmi les vagabonds, prêtre et profanateur, bâtisseur et iconoclaste..., la communauté dont il se réclame maintenant, qu'il oppose à celle

⁶⁰⁵ Michèle Lurdos. *Op. cit.*, p. 90.

⁶⁰⁶ Joseph Hanse et Robert Vivier (sous la direction de). *Maurice Maeterlinck*. Paris : La Renaissance du Livre, 1962, p. 226.

qui l'a rejeté, s'avère finalement tout aussi bornée et prisonnière de son orthodoxie que la précédente (L.R. p. 16).

Protéiforme, la figure du Professeur l'est assurément. Ce dont témoignent les didascalies liminaires qui le dépeignent sous les traits d'un personnage qui exerce plusieurs fonctions : « patron (entre autres ...) du havre des chauffeurs. Ancien moniteur de l'école du dimanche et ex-prédicateur laïque » (L.R. p. 19). Mais, son souci de repousser les limites humaines, son désir de ne pas se satisfaire des connaissances empiriques, sa volonté d'utiliser une langue aussi savante qu'obscur et son ambition de connaître l'instant légal le rangent parmi la catégorie d'êtres qui transcendent l'humanité moyenne. On comprend que celle-ci le taxe de folie. Non qu'il soit atteint de démence. En fait, ce sont ses préoccupations macabres qui divorcent d'avec celles de ses semblables qui amènent ces derniers à l'assimiler à un fou. Du reste, son accoutrement concourt à le singulariser. Sous ce rapport, il est symptomatique que Christiane Fioupou ait mis en lumière le caractère mystique du personnage lorsqu'elle note :

Personnage haut en couleur professeur, le lettré de la pièce, semble sorti de l'époque victorienne tant par son accoutrement (queue-de-pie, haut-de-forme) que par son langage constamment émaillé d'allusions bibliques et d'archaïsmes, même si le nouveau rituel qu'il instaure est en rivalité directe avec l'Eglise dont il a été exclu. Dans sa quête mystique, il tente d'accéder à la connaissance de cette route étroite et interdite que représente la transition entre la vie et la mort – sans en mourir. Professeur emploie un langage ésotérique que ceux qu'il appelle « les rebuts de la route » ne comprennent pas et ses répliques tournent souvent au malentendu. Car si Professeur s'érige en médiateur, son langage échoue cependant comme moyen de communication dès qu'il devient trop énigmatique. Ses discours ont pourtant leur propre logique. Il s'acharne à interpréter toutes les données ayant trait à sa quête, à déchiffrer l'indéchiffrable [...]. Mystique doublé d'homme d'affaires, Professeur glisse, dans ses débordements oratoires, des répliques saisissantes ou inattendues qui, par leur rupture de ton, nous font basculer du comique au sombre ou du sombre au comique. (L.R. pp. 11-12).

Cependant, ce mélange de tons auquel Christiane Fioupou fait allusion ne doit pas masquer la tonalité macabre qui traverse *La Route*. De même, le style grandiloquent du personnage ne saurait faire oublier sa dimension ténébreuse. Mais il semble que les autres

personnages soient malvenus à dénigrer son idiolecte en tant que ce dernier est fonction de son niveau d'instruction. Il va de soi que le caractère supérieur de celui-ci semble susceptible de déteindre sur le langage ésotérique de ce personnage archaïsant. Le recours à un vocabulaire spécialisé conduit Professeur à violer les lois de la conversation dans la mesure où il ne respecte nullement la « maxime de clarté ».⁶⁰⁷ Il n'empêche que les autres protagonistes ne sont pas enclins à écouter les propos funestes de Professeur, lors même qu'il userait d'un langage accessible. Du reste, le mysticisme vers lequel il tend se heurte à l'esprit grégaire de ceux qui lient leur bonheur au royaume terrestre. Ces partisans de la vie s'insurgent contre la philosophie de la mort qui structure la pensée de Professeur. Son souhait de donner la prééminence aux valeurs de la mort s'accompagne d'un comportement mystérieux qui le marginalise. Sourd aux voix tentatrices qui l'invitent à abandonner sa quête métaphysique, Professeur, à l'opposé des contempteurs de la mort, n'a de cesse qu'il n'ait emprunté la véritable route : celle qui conduit à la connaissance de la mort. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'il se soit employé à inviter les autres personnages à s'identifier à la route de la mort :

Ressemblez à la route elle-même. Aplatissez votre ventre creusé par la faim d'un jour néfaste, armez vos mains de la connaissance de la mort. Dans la chaleur de l'après-midi, lorsque les mirages façonnent de fabuleuses forêts et un havre ruisselant d'eau, permettez d'abord à l'événement de se dénouer devant vos yeux. Ou dans la poussière, lorsque des camions fantômes passent leur chemin et que vos cris, vos larmes tombent sur des panneaux sourds et la poussière les avale. Plongez la main dans le même bol que l'homme qui entreprend son dernier voyage et remuez avec un doigt, faisant trembler les reflets de deux mains, deux mains mais un seul visage. Respirez comme la route. Soyez la route. Lovez-vous dans des rêves, allongez-vous à terre par trahison et par tromperie et, à l'approche d'un pas confiant, dressez-vous et frappez le voyageur dans son assurance, avalez – le d'un trait ou brisez – le contre terre. Pour la mort, déployez un large linceul aux dimensions du parcours qui vous sépare du soleil jusqu'à ce que le seul visage se multiplie et qu'une seule ombre soit projetée par tous les condamnés. Respirez comme la route, ressemblez à la route elle-même..... (L.R. p. 159).

⁶⁰⁷ Anne Ubersfeld. *Op. cit.*, p. 80.

Cette tirade pathétique de Professeur apparaît comme son testament. En outre, le fait qu'elle coïncide avec le finale de la pièce semble suggérer la gravité de la situation. Du reste, les indications scéniques préfigurent le caractère tragique de cette dernière lorsqu'elles mettent en exergue l'assassinat de Professeur. En vérité, « Say Tokyo se saisit du couteau au moment où la canne de Professeur s'abat brutalement sur le poignet de Saloubi, et il plonge le couteau dans le dos de Professeur » (*L.R.* p. 158). C'est dire que les derniers propos de Professeur empruntent à cet acte homicide leur solennité tombale. D'autre part, il les invite à les méditer et à les transmuier en bréviaire. Les méditations métaphysiques auxquelles ces derniers doivent se livrer sont susceptibles de les aider à triompher de l'horreur de la mort qui est logée dans le tréfonds de la nature humaine. Forts de leur nouvelle expérience de la mort, ils semblent à même de triompher des représentations hideuses de la Camarde. D'où il suit qu'ils ne regardent plus celle-ci comme un objet repoussant. De même, il ne ressortit plus à un phénomène innommable. On comprend pourquoi ils ne souhaitent plus se soustraire aux lois implacables de la Parque. Dès lors, ils tâchent de vivre « dans sa plénitude le sens de cette phrase banale : « tous les hommes sont mortels ». ⁶⁰⁸ En se pénétrant de cette lapalissade, ils entendent assumer pleinement leur destin d'existants voués à une mort imminente. De ce point de vue, s'il est une analyse qui décrit le mieux la situation de l'homme condamné à rendre l'âme, c'est sans conteste celle de Françoise Dastur :

Tant que le Dasein existe, il est sur le mode de l'incomplétude au sens où quelque chose reste constamment en attente ; et lorsqu'il n'y a plus rien en attente, il n'y a plus de Dasein : c'est la mort. C'est de cette aporie que l'analytique existentielle de la mort a pour but de nous faire sortir en nous montrant que le Dasein se comporte par rapport à sa propre fin, qu'il existe comme être-en-vue-de-la-mort et que dans le devancement de la mort il se donne à comprendre pour la première fois son être-en-avant-de-soi en ce qu'il a de propre et ainsi se rend à lui – même possible d'exister en mode propre. [...]. La mort est pour le Dasein la possibilité par excellence, car elle n'offre aucun aboutissement réalisable, aucune figure de l'effectivité, et c'est justement dans cette ineffectivité que la possibilité se dévoile comme telle dans sa vérité. Ce n'est donc que dans le

⁶⁰⁸ Jean-Paul Sartre. *Situations, III*. Paris : Gallimard, 1949, p. 12.

*devancement de la mort que le Dasein peut s'éprouver lui-même comme possibilité.*⁶⁰⁹

Ces réflexions de Françoise Dastur s'appliquent tant au théâtre de Soyinka qu'à celui de Césaire. Sa conception de la mort qui procède de l'influence de Martin Heidegger traverse les œuvres dramatiques de Soyinka et de Césaire. Toujours est-il que la plupart des héros de ces derniers adhèrent à la philosophie de la mort à laquelle les analyses de Françoise Dastur font allusion. Pour celle-ci, le sens de l'existence humaine est étroitement lié à l'apparition de la Faucheuse. Seule la survenue de celle-ci donne à l'existant d'atteindre à la réalisation totale de son être. C'est dire qu'« en un sens la mort fait l'absolu de l'individu ».⁶¹⁰ Son accomplissement est fonction du travail de la mort. Considérée comme la terminaison de l'existence humaine, la Parque constitue le point névralgique vers lequel convergent toutes les destinées. Du reste, la mort demeure un mur on ne peut plus infranchissable contre lequel ces dernières se heurtent. Dans cette perspective, l'existence humaine s'assimile à une course au trépas. L'homme n'est rien de moins qu'un « être-en-vue-de-la-mort ». Celle-ci participe des principales caractéristiques de l'identité humaine, dans la mesure où c'est la mortalité qui définit l'homme. Autant l'immortalité caractérise le divin, autant la finitude marque l'essence du Dasein. La nature mortifère de ce dernier lui intime l'ordre d'assumer pleinement sa condition mortelle.

De même que Professeur ne dédaigne pas de succomber aux appas de la Faucheuse, ainsi maints personnages de Soyinka et de Césaire refusent de déprécier les fins dernières. A l'instar de Professeur, ils ne travaillent guère à faire grand mystère de leur situation tragique. Bien loin de celer celle-ci, ils n'hésitent pas à mettre en exergue leurs tendances mortifères. Leur volonté de donner carrière à ces dernières n'a d'égale que leur inclination à se détacher des liens terrestres. De ce point de vue, l'existence n'est rien au prix de la mort glorieuse. C'est dire qu'il existe des valeurs supérieures à la vie. Dès lors, on comprend pourquoi les héros de Soyinka et de Césaire les invoquent pour justifier leur acceptation stoïque de la mort. Il en va ainsi de Metellus, du Guerrier, du Rebelle, d'Olunde, de Lumumba et de Caliban qui peuplent l'espace tragique des pièces de Soyinka et de Césaire.

⁶⁰⁹ Françoise Dastur. *Heidegger et la question du temps*. Paris : P.U.F., 1990, pp.57-58.

⁶¹⁰ Marc Augé. *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort. Introduction à une anthropologie de la répression*. Paris : Flammarion, 1977, p. 20.

Le dénouement sanglant par lequel celles-ci se terminent témoigne de cette atmosphère macabre dans laquelle baignent ces contempteurs de la vie faite de compromissions. La fascination que la mort exerce sur ses esprits les rend prompts à faire l'oblation de leur personne aux seules fins de défendre les valeurs auxquelles ils accordent une importance significative. Rebelles à l'injustice, à l'oppression et à la tyrannie, ils préfèrent plutôt rendre l'esprit que de renoncer à leurs idéaux. Leur profond attachement à ces derniers les conduit à dédramatiser le trépas et à ôter son caractère aussi hideux qu'inquiétant. Dans cette perspective, la tirade de Metellus qui résume bien leur conception d'une mort libératrice et leur apologie de la révolution :

*Mené au dur fouet d'un rêve
De pierre en pierre j'ai
Buté, jusqu'à ton seuil, ô Mort, dévalant
Et te citant
Bedoret, Ravine à Coulevres, la Crête-à-Pierrot
Plaisance
Lieux où il n'était pas plaisant d'être,
J'ai connu cela :
Percé jusqu'aux os par les pluies,
Par l'épine, par la fièvre, par la peur,
Avoir faim
Dormir dans les yeux ouverts dans la rosée du matin
Dans le serein du noir, la fuite, l'angoisse
Ayant, quand nous prîmes
Au collet le sort, combattu avec
Toussaint !
C'était du beau sang à combat.
Partout dans les sentiers sauvages, sur la pente
Des gorges
Dans l'aboi des fusils
Nous voyions la Fille Espérance [...]
Nous la voyions
Nous (notre pus séché par la rouge feuille-corail)
Danser
Les seins nus inexorables
Et le sang sans brisure
(C'était elle la Folle qui hors – peur hélait
notre sang timide
l'empêchant d'être pris dans la pouture ou l'aise et la pitance)
C'était un beau sang rauque (T.R.C. pp. 41-42).*

La tonalité guerrière qui traverse la tirade enflammée de Metellus renseigne sur la combativité de ce dernier. Incapable de se satisfaire d'une protestation verbale, il n'a de

cesse qu'il ne se soit révolté contre les oppresseurs du peuple haïtien. Soucieux de briser les chaînes de ce dernier, il refuse de s'embarrasser de scrupules. Sous ce rapport, il n'est pas jusqu'à la révolution armée à laquelle il n'ait recours dans l'intention d'édifier une société juste. Mais la construction d'une cité aussi heureuse qu'égalitaire se heurte à la volonté libéricide des nouveaux maîtres du monde noir. Que ceux-ci entendent gouverner par la terreur, cela ne saurait désarmer sa haine de l'oppression. Or, c'est à mettre un terme à celle-ci qu'il s'emploie. Il estime que seul un acte révolutionnaire semble susceptible de saper les fondements d'un régime totalitaire. Prisonnier de ses idéaux démocratiques, ce champion des libertés fondamentales tâche de transcender la peur animale de la mort pour défier l'autorité autocratique. Si impressionnant soit-il, l'appareil répressif dont celle-ci dispose ne réussit guère à intimider Metellus. Il s'en faut de beaucoup que la vue de ces moyens disproportionnés triomphe de sa bravoure. Sous ce rapport, Metellus s'assimile à un héros tragique dans l'exacte mesure où celui-ci s'affirme « dans le présent d'une action, fût-elle désespérée. Il n'existe pas dans la mesure où il refuse d'être condamné, seulement parce qu'il est homme, et veut mériter sa mort ou sa grâce par un acte libre ». ⁶¹¹ Personnage éminemment tragique, Metellus l'est en tant qu'il n'hésite pas à braver la mort. Du reste, son mépris de cette dernière aide à le prémunir contre des actions déshonorantes qui sont dictées par l'angoisse paralysante de la mort. Toujours est-il que la révolution à laquelle il aspire ne saurait se fonder sur la crainte du trépas. Bien au contraire, elle se nourrit du sang volontairement versé qui doit la féconder. Dès lors, on s'explique que la mort de Metellus soit perçue comme « la fin d'un rêve, la Révolution stoppée, coulée, annulée par le ciment de Christophe. La mort de Metellus est aussi la première manifestation du tragique dans lequel Christophe s'enferme ». ⁶¹² Pour dramatique que soit la disparition de Metellus, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle ne saurait signifier la fin de toute révolution. Certes, celle à laquelle il rêve bute contre l'échec par excellence : la mort. Mais, de la toute-puissance de cette dernière ne se dégage pas l'extermination des combattants de la liberté.

A l'instar de Césaire qui met en scène un personnage guerrier, Soyinka n'hésite pas à créer une figure hautement tragique qui n'a de cesse qu'elle ne soit partie en guerre contre

⁶¹¹ Jacques Morel. *La tragédie*. Paris : Armand Colin, 1964, p. 7.

⁶¹² Daniel – Henri Pageaux. *Images et mythes d'Haïti*. Paris : L'Harmattan, 1994, p. 216.

toutes les formes d'injustice. De même que Metellus se rebelle contre le régime autocratique de Christophe, ainsi Le Guerrier brave le despotisme de Mata Kharibou. Du reste, même les menaces de mort dont usent les tyrans ne peuvent triompher de leur volonté inébranlable de combattre l'iniquité. Qui plus est, tous deux poussent leur intrépidité jusqu'à se gausser des autorités militaires auxquelles ils doivent obéir aveuglément. Tout bons soldats qu'ils sont, ils discutent les ordres de leurs chefs. Dès lors, il n'est pas étonnant que Le Guerrier taxe d'inopportunité la décision de mener ses « hommes au combat dans le seul but de reprendre à l'ennemi le trousseau d'une femme » (*D.F.* p. 89). Le caractère futile de ce mobile au nom duquel on prétend déclancher cette guerre injuste ne saurait conduire Le Guerrier à épouser le bellicisme de Mata Kharibou. Or, ce dernier aspire à voir les forces de la guerre l'emporter sur celles de la paix. On comprend que ses hommes de guerre aient assimilé le pacifisme du Guerrier à un acte d'insubordination. Forts du soutien de Mata Kharibou qui apparaît comme un monarque aussi despotique que belliciste, les militaristes entendent invoquer « les larmes » (*D.F.* p. 90) de la femme du mutin pour le désarmer. Mais ni les pleurs de son épouse ni ceux de ses enfants ne semblent susceptibles de fléchir le courroux de celui qui s'insurge contre Mata Kharibou. En outre, le fait qu'il « porte un costume de guerrier des temps anciens en loques » (*D.F.* p. 27) témoigne de son ascétisme qui le rend incorruptible et intransigeant. Sous ce rapport, son existence austère le prépare à accepter le détachement suprême. De là l'inobservance des règles militaires qui doit déboucher sur des sanctions très lourdes. Mais, pour capitale que soit la sentence qui découle de son refus d'exécuter des ordres iniques, il n'en reste pas moins qu'il est prêt à subir les conséquences de son acte. Ce factieux déguenillé entend faire face à sa situation tragique : il ne travaille pas à échapper au bannissement auquel on le condamne.

Mais, pas plus que Le Guerrier ne cherche à fuir la mort, pas davantage Le Rebelle n'ambitionne de se soustraire à son destin mortel. A leur commun désir de faire l'holocauste de leur bonheur personnel au profit de celui de la collectivité, vient s'ajouter leur passion immodérée pour la mort. Dès lors, il n'est pas surprenant que le Guerrier, à l'instar du Rebelle, ait revendiqué le « droit de choisir » (*D.F.* p. 91) sa mort. Le fait d'opter pour celle-ci donne au martyr de jouir d'une sacralisation à laquelle le moribond récalcitrant ne saurait prétendre. En sacrifiant sa vie pour la survie du groupe, il tire profit de la reconnaissance éternelle de ce dernier. Aux yeux de la masse qui se signale par son horreur

du trépas, celui qui accepte de succomber aux lois inflexibles de la Parque appartient à une surhumanité. Auréolé de gloire et objet d'une considération particulière, il s'en faut de peu qu'il ne soit divinisé par ceux qui craignent la mort. Mais, d'aucuns estiment que l'immolation volontaire permet à la victime d'échapper à une existence aussi médiocre que malheureuse. Par le truchement du sacrifice suprême, l'existant tâche d'atteindre à une immortalité symbolique qui le rapproche des dieux. De ce point de vue, il est significatif que Guy Nicolas ait souligné le caractère divin de la mort sacrificielle lorsqu'il écrit :

Ce « don de soi » peut consister en l'acceptation d'une mort immédiate et tragique ou simplement de son éventualité, liée à une activité à risque, librement choisie, option sublime qui distingue l'acteur concerné de la masse des mortels, terrorisés par l'idée de devancer volontairement le moment de leur mort. Encore doit-on situer la vision de la mort du « martyr » dans une conception où celle-ci n'est pas perçue comme une fin définitive, mais comme le passage d'une vie médiocre et provisoire à une « autre vie », conçue, nous l'avons vu, comme la « vraie vie » : ce qu'offre la victime volontaire n'est que l'enveloppe d'une chrysalide dont l'abandon initiatique est la condition d'une transmutation. Il s'agit en réalité d'un rite de passage. Le sujet qui a fait ce choix, qu'il s'agisse d'un partisan, d'un soldat, voué par vocation au dit sacrifice, d'un médecin ou d'un religieux se consacrant au service des « pauvres », est sacralisé comme héros ou saint, quasi divinisé, précisément du fait de son intimité avec la mort, au même titre qu'une victime sacrificielle.⁶¹³

Ces réflexions de Guy Nicolas semblent résumer la philosophie de la mort à laquelle adhèrent Le Guerrier, Le Rebelle et Olunde. Tous trois s'accordent pour défendre la thèse selon laquelle la mort sacrificielle est une bénédiction pour la communauté des vivants. Il arrive que la survie de cette dernière dépende de la mort volontaire de l'un de ses membres. Ce martyr est d'autant plus prompt à se donner la mort pour sauver sa patrie en danger que la conception optimiste de la mort à laquelle se réfère son groupe l'y incite. La peur de l'inconnu qui sous-tend l'horreur du trépas semble absente au niveau de cette représentation de la Faucheuse. Dans cette perspective, celle-ci n'est plus dépeinte sous des dehors repoussants qui engendrent l'angoisse. Cette mort artificielle couronne le martyr et le couvre de lauriers. Source de gloire tant terrestre que céleste, la mort cesse d'être synonyme

⁶¹³ Guy Nicolas. *Du don rituel au sacrifice suprême*. Paris : La Découverte / M.A.U.S.S, 1996, p. 122.

d'anéantissement et de laideur. Désormais, la mort s'embellit et devient un objet de fascination. Son caractère attractif tient au fait qu'elle donne au sacrifié de mener une existence d'outre-tombe aussi enchanteresse que grosse de nouvelles possibilités. A l'existence d'une mort définitive qui ne favorise guère une vocation sacrificielle, s'oppose celle qui connote la continuité entre le monde des vivants et celui des trépassés. Pour tragique et cruelle qu'elle apparaisse à première vue, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle rassure les candidats au sacrifice suprême. En tout cas, ces derniers n'ont de cesse qu'ils n'aient succombé aux charmes de la belle mort. Dans cette perspective qui est celle du Rebelle et d'Olunde, « on passe de la vie à la survie par l'anéantissement des apparences ». ⁶¹⁴ Cette mort choisie et riante permet à ces héros tragiques de s'affranchir de celles-ci pour mieux accéder à l'immortalité à laquelle semblent exclus les survivants.

A l'inverse de ces derniers qui rechignent à évoquer leur fin, Le Rebelle n'occulte pas les préoccupations macabres auxquelles il est assujéti. En effet, il travaille à se soumettre aux exigences de la Parque. La facilité avec laquelle il accepte de s'exposer à la mort renseigne sur son attitude à l'endroit de celle-ci. La passion de la mort dont il ne souhaite pas se déprendre semble l'élever au rang d'un être exceptionnel. En tout cas, l'inexistence de traits physiques pour le caractériser et le fait qu'il ne porte pas de nom propre constituent autant de marques de sa singularité. Plus qu'Olunde, Le Rebelle s'affirme comme un personnage hautement symbolique. Figure aussi allégorique que tragique, Le Rebelle s'enorgueillit d'être l'unique esclave d'une race martyrisée par des siècles d'esclavage. Dès lors, le fait « d'avoir accepté de souffrir toutes les souffrances de son peuple fera de lui non pas un rebelle quelconque, mais le rebelle noir symbole de la négritude, l'amant de la liberté, le Roi appelé et reconnu par son peuple, Roi martyr dont la passion est tout le sujet de la pièce ». ⁶¹⁵ Du reste, le dénouement sanglant par lequel celle-ci se termine témoigne de l'atmosphère tragique dans laquelle s'enferme Le Rebelle. Seule la mort libératrice est susceptible de le délivrer de l'espace mortifère dont il est prisonnier. De là sa réplique qui apparaît comme une invite à dédramatiser le trépas : « Je ne suis pas un

⁶¹⁴ Thomas Melone. « Le thème de la négritude et ses problèmes littéraires ». *Présence Africaine*, n°48,4^e trimestre 1963, p. 145.

⁶¹⁵ Marcel Oddon. « Les tragédies de la décolonisation ». Jean Jacquot (sous la direction de). *Le théâtre moderne II. Depuis la Deuxième Guerre mondiale*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1973, p. 86.

poulpe, je ne cracherai pas de la nuit et de l'encre au visage de la mort » (*L.C.T.* p. 88). A l'image traditionnelle d'une Faucheuse aussi hideuse qu'angoissante, il oppose celle d'une Camarde débarrassée de la peinture apocalyptique par le biais de laquelle l'imaginaire se la représente. En s'inscrivant dans cette entreprise de réhabilitation et de démythification de la mort, Le Rebelle entend prouver le caractère fondateur de la mort acceptée. Conscient de la fécondité de celle-ci, il devient sourd aux voix tentatrices qui l'invitent à vivre, fût-ce au prix de toutes les compromissions. Ce à quoi il aspire, c'est abréger les souffrances et les humiliations séculaires de son peuple. De ce point de vue, seul le meurtre libérateur de l'opresseur de ce dernier peut hâter sa libération totale. Qu'on l'ait assimilé à un assassin qui « a tué son maître » (*L.C.T.* p.72), cela n'a pas refréné son envie de soustraire définitivement son peuple à la sujétion blanche. Mais sa mort constitue une menace mortifère à laquelle la société esclavagiste tente d'échapper. A ce sujet, Clément Mbom souligne les conséquences dramatiques qui dérivent de l'exécution du Rebelle :

En effet, si la mort du Rebelle n'entraînait pas des conséquences graves, l'usurpateur ne se dérangerait pas et ne s'occuperait pas de lui. Au contraire cette mort lui supprimerait certains ennuis, elle serait pour lui une véritable délivrance. Or il s'en occupe et sérieusement. C'est donc une preuve que cette mort l'inquiète. Il ne la voudrait pas. C'est pourquoi il envoie les Tentatrices, l'Amante et la Mère pour corrompre le Rebelle afin de le détourner de son but. La mort consacre ce que cherche le Rebelle. Une fois le Rebelle mort, son peuple accédera à la souveraineté. Sans elle, jamais le problème de l'indépendance n'aurait été posé de façon cruciale. Par son sacrifice, son peuple reçoit cette indépendance encore formelle, mais au moins formelle, car naguère elle était une véritable utopie pour l'ensemble de ses congénères. A la fin on peut donc dire sans risque de se tromper que le Rebelle triomphe.⁶¹⁶

Il ressort des réflexions de Clément Mbom que la mort nécessaire du Rebelle sonne le glas d'un ancien ordre fondé sur l'iniquité. Par le truchement du tyrannicide, Le Rebelle contribue à saper les fondements d'une institution esclavagiste qui vit de l'assujettissement des Noirs. Or, Le Rebelle « se confond avec un être humain d'exception qui assume le

⁶¹⁶ Clément Mbom. *Op. cit.*, p. 48.

destin de la collectivité et s'en sent responsable ». ⁶¹⁷ En liant de façon inextricable son existence à celle-ci, Le Rebelle entend répondre de son sort. Pour tragique que soit ce dernier, il ne saurait s'en désintéresser. Bien au contraire, il ambitionne d'assumer pleinement son rôle : celui d'un défenseur des libertés fondamentales du Noir. La passion qu'il éprouve à l'égard de ce dernier n'a d'égale que la ferme résolution dont fait montre le pouvoir blanc pour empêcher que le peuple noir puisse disposer de lui-même. Les menaces de mort, les campagnes de désinformation et de dénigrement, les vaines tentatives de corruption et l'exploitation de l'amour tant filial que conjugal participent des moyens dont le tyran dispose pour détourner Le Rebelle de sa mission. Naturellement, l'entreprise de démoralisation à laquelle travaille l'usurpateur périclité. Elle semble d'autant plus vouée à l'insuccès qu'elle se fonde sur la prétendue lubricité du Noir. Or, Le Rebelle ne saurait être taxé de concupiscence dans l'exacte mesure où il refuse de s'adonner aux plaisirs sensuels. Du reste, la race à laquelle il appartient se signale par son refus de donner libre carrière aux tendances instinctuelles de l'homme. D'autant que c'est moins l'hédonisme que l'ascétisme qui aide le révolutionnaire à triompher des obstacles que le colon dresse sur son chemin. Il s'ensuit que la réussite de son entreprise de reconquête de la dignité noire s'accompagne de l'holocauste de son activité libidineuse. Au reste, la « race tombée » (*L.C.T* p. 68) dont il se réclame lui ferait grief de son érotomanie qui semble préjudiciable à son engagement politique. D'où il suit qu'il prône une nouvelle identité qui épouse le mieux sa conception idéologique. Ce dont témoigne l'« autocaractérisation » ⁶¹⁸ à laquelle Le Rebelle recourt pour souligner sa psychologie singulière : « Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état : révolté ; mon âge : l'âge de la pierre » (*L.C.T* p.68). Il ressort de cette caractérisation que Le Rebelle échappe à toute catégorisation. Il n'empêche qu'il se recommande par sa dimension protéiforme. Ce personnage aussi héroïque qu'allégorique symbolise la pulsion de la mort.

Par ailleurs, tout jeune qu'il est, Olunde se signale par ses profondes réflexions sur le caractère utilitaire de la mort volontaire. A l'instar du Rebelle dont la pensée est obnubilée par l'obsession de la mort, il ne fait pas mystère de ses préoccupations macabres. L'un et

⁶¹⁷ Dominique Bertrand. *Lire le théâtre classique*. Paris : Dunod, 1999, p. 146.

⁶¹⁸ Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996, p. 42.

l'autre lieut leur bonheur à celui de la collectivité. Aussi bien, forts de leur amour immodéré pour celle-ci, tous deux vouent leur existence à combattre les forces mortifères contre lesquelles se débat leur groupe. Toutefois, à l'inverse du Rebelle, Olunde semble condamné à s'engager pour annihiler les efforts déployés par les fossoyeurs de la civilisation yorouba. Son action en vue de mettre un terme aux agissements de ces derniers est dictée par des raisons aussi familiales que religieuses. A dire vrai, Olunde n'est rien de moins que le fils aîné d'Elesin : l'écuyer du roi. A la mort de ce dernier, la tradition yorouba exige qu'Elesin se donne la mort de façon à accompagner le roi défunt dans l'au-delà. Or, il appartient à Olunde de succéder à son père et de se considérer comme un perpétuel candidat à la mort glorieuse.⁶¹⁹ On comprend pourquoi « le vieux païen voulait qu'il reste pour perpétuer une tradition quelconque » (*M.E.R. p. 43*) ». Mais il semble qu'Elesin soit malvenu à s'opposer au départ de son fils pour l'Angleterre, d'autant que ce dernier apparaît comme ancré dans la culture yorouba. Bien qu'il ait « passé quatre ans parmi » (*M.E.R.p.83*) les Anglais, il n'en demeure pas moins vrai qu'il continue à méditer la sagesse traditionnelle. Nourri dans celle-ci, il est impensable qu'il la dénigre. De ce point de vue, Olunde est loin d'être ce « genre de personne qui pourrait très facilement se tourner vers la poésie, le romantisme ». (*M.E.R p. 44*). Son physique de jeune premier ne saurait le conduire à adopter une conduite susceptible de nuire aux intérêts de sa communauté. Au contraire de son père, Olunde entend faire corps avec celle-ci. Au donjuanisme de l'un, s'oppose l'ascétisme de l'autre. Du reste, la facilité avec laquelle le fils accomplit son devoir dérive de son renoncement aux joies terrestres. Plus que le père, le fils est conscient que la poursuite des plaisirs mondains peut empêcher le sacrifié d'accepter son destin tragique. Or, la religion traditionnelle à laquelle ils adhèrent invite, souvent, ses croyants à faire don de leur vie pour la survie de la communauté. C'est dire que ni l'un ni l'autre ne songent à se soustraire à leurs obligations religieuses. Il arrive que l'observance de la loi qui sous-tend leur religion s'accompagne de sacrifices. Pour décriés qu'ils soient par la pensée rationaliste et athée, il reste qu'ils marquent de façon indélébile la vie religieuse de l'Africain. Sous ce rapport, Dominique Zahan soutient que les sacrifices semblent constitutifs de la religion traditionnelle du Noir :

⁶¹⁹ Sur la mort glorieuse, voir Françoise Dastur. *La Mort*. Paris : Hartier, 1994.

La vie spirituelle africaine est si imprégnée de l'idée d'immolation que pratiquement on ne trouve nulle part, sur le continent Noir, des populations dont les pratiques religieuses ne comportent pas l'égorgement des victimes les plus diverses. Bien plus, le sacrifice est la clef de voûte de cette religion ; il constitue la « prière » par excellence, celle à laquelle on ne saurait renoncer sans compromettre gravement les rapports entre l'homme et l'Invisible. Car qui dit ici sacrifice dit sang s'écoulant des bêtes égorgées. Or, toute la valeur des sacrifices africains découle de ce sang réel des animaux et des êtres humains tombés sur les innombrables autels.⁶²⁰

Ces lignes s'appliquent moins au théâtre d'Aimé Césaire qu'à celui de Wole Soyinka. La religiosité de ce dernier qui contraste avec l'athéisme du Martiniquais semble déteindre sur ses créatures dramatiques. En tout cas, Olunde, plus que son père, fait montre d'une foi ardente qui le conduit à rester fidèle aux enseignements de sa religion.

Aux atermoiements dont use le père pour retarder son suicide rituel, le fils oppose une célérité remarquable dans l'intention d'accomplir ses devoirs envers la société. Personnage éminemment cornélien, Olunde subordonne son existence à l'accomplissement de ses tâches. Il n'est pas jusqu'à la mort volontaire à laquelle il ne puisse recourir de façon à s'acquitter de sa dette à l'égard de la société yorouba. Dès lors, la promptitude avec laquelle il se suicide pour combler la béance entraînée par la mort tardive de son père renseigne sur son sens élevé des responsabilités qui sont les siennes. Mais il ne semble pas que son suicide soit uniquement motivé par son désir de laver l'affront familial. Certes, l'atmosphère macabre dans laquelle il a grandi, son enracinement et son initiation aux arcanes de la religion traditionnelle constituent autant de préparations à la mort. Au reste, du point de vue de la religion yorouba, la fonction d'écuyer du roi transmute l'existant en une victime sacrificielle. Sous ce rapport, « l'homme est exposé à la mort comme une maison exposée au midi ».⁶²¹ Il s'ensuit qu'il ne saurait échapper à sa situation mortelle, d'autant que des considérations métaphysiques l'incitent à sous-estimer le trépas. Ce dernier ne connote nullement l'anéantissement total ; bien au contraire, la mort volontaire permet au sacrifié d'accéder à la gloire céleste. De même, par le truchement de cette mort sacrificielle

⁶²⁰ Dominique Zahan. *Religion spiritualité et pensée africaines*. Paris : Payot, 1970, p. 58.

⁶²¹ Henri Birault. *Autour de Sartre Littérature et philosophie*. Paris : Gallimard, 1981, p. 201.

le groupe se concilie la bienveillance des ancêtres tutélaires. Mais le groupe fournit d'autant plus aisément son contingent de suicidés que sa conception de la mort semble propice au développement de tendances suicidaires. En vérité, du point de vue de la collectivité yorouba dont se réclame Olunde, « la mort n'est pas externe et accidentelle, elle accompagne la vie entière au titre de partie intégrante de tous ses moments ».⁶²² Issu d'un milieu où la mort se confond à la vie, Olunde se donne la mort pour mieux vivre. Dans cette perspective où la mort semble aussi familière qu'appriivoisée, le refus de rendre l'âme est perçu comme la pire des trahisons.

Mais ce qui est vrai de la mort d'Olunde, ne l'est pas de celle de Lumumba. A l'inverse du second, le premier meurt pour que la communauté yorouba ne connaisse pas des lendemains qui déchantent. Alors que la mort volontaire d'Olunde sert les intérêts de son groupe ethnique, celle de Lumumba profite au continent africain. Sa dimension aussi mythique qu'allégorique permet de voir en sa personne l'incarnation d'une Afrique qui refuse l'asservissement. Au paternalisme et au colonialisme qui tâchent de convaincre de l'inanité de toute lutte de libération nationale, il oppose la foi têtue en l'émancipation des peuples africains. Il est d'avis qu'aucune fatalité ne les condamne à subir pour l'éternité le joug du colon. De là son anticolonialisme virulent qui le conduit à s'attirer beaucoup d'ennemis mortels. Dès lors, il n'est pas étonnant que ces derniers travaillent à l'assassiner. Du reste, c'est à son élimination odieuse que fait allusion Sennen Andriamirado quand il écrit :

*Trop tôt arrivé sur la scène politique de son pays, apparu comme un extra-terrestre sur une terre figée dans son passé, parlant une langue que personne ne comprenait, cet homme est mort d'avoir été un précurseur. Assassiné pour avoir voulu renverser l'ordre des choses, et en premier lieu le monopole des richesses. Il s'appelait Patrice Emery Lumumba. Qu'il soit devenu depuis un héros de l'Afrique ne change rien à son erreur historique. Il prêchait dans la forêt ; seuls les fauves l'ont entendu et se sont empressés de le dévorer.*⁶²³

⁶²² Max Scheler. *Mort et Survie*. Paris : Aubier, 1952, p. 25.

⁶²³ Sennen Andriamirado. *Sankara le Rebelle*. Paris : Groupe Jeune Afrique, 1987, p. 222.

La métaphore animale par laquelle se terminent ces analyses traduit la cruauté des puissances de l'argent qui considèrent Lumumba comme l'obstacle insurmontable auquel se heurtent leurs activités. Il s'ensuit que la prospérité des entreprises capitalistes doit découler de la mort nécessaire de Lumumba. Au reste, ces grandes compagnies sont loin d'être respectueuses de la vie humaine. Fortes de leurs appétits insatiables, elles n'auront de cesse qu'elles ne se soient débarrassées de la présence gênante de Lumumba. Naturellement, pour la réalisation de leurs desseins macabres, elles vont bénéficier du soutien indéfectible d'hommes de mains noirs au premier rang desquels figure Kasavubu. Quoi qu'il en soit, Madame Lumumba, pour sa part, voit en ce dernier l'ennemi redoutable. On s'explique qu'elle se soit employée à mettre son mari en garde contre les agissements de Kasavubu :

Est-ce que je sais, moi ? Il y a tant de gens qui s'ingénient à vous brouiller... Il est secret....rusé... En tout cas, méfie-toi ! Assis sur son trône, raide et serein comme un dieu de cuivre, ce redoutable immobile semble, pour le moment, n'avoir souci que de tenir, bien droit, son sceptre. Mais je le crois très capable, le moment venu, et sans crier gare (oh ! de l'air le plus innocent du monde !) de vous le laisser choir sur le crâne comme une massue ! (U.S.C. p. 85).

Il résulte de cette réplique de Pauline (qui dresse le portrait moral du principal adversaire politique de Lumumba) que Kasavubu s'affirme comme un personnage aussi ondoyant que mystérieux. Du reste, l'interrogation délibérative sur laquelle s'ouvrent les propos de Pauline atteste le caractère sibyllin de ce démagogue congolais. En outre, les énoncés inachevés qui traversent le discours de Pauline, l'emploi récurrent de phrases tant exclamatives qu'infinitives et l'usage de la suspension semblent suggérer les appréhensions de Pauline. Sa lucidité, sa méfiance naturelle à l'égard des hommes et sa connaissance de la psychologie masculine la conduisent à mettre à nu la duplicité de Kasavubu. A l'hypocrisie de ce dernier s'ajoutent son cynisme et son esprit calculateur. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'il épouse la conception machiavélique du pouvoir. Selon lui, « le fait de tuer ses concitoyens, de trahir ses amis, de n'avoir ni respect de sa parole, ni pitié, ni religion »⁶²⁴ permet d'éliminer ses opposants pour se maintenir au pouvoir. Au refus de Lumumba de verser le sang innocent du Congolais pour accéder aux plus hautes fonctions étatiques,

⁶²⁴ Machiavel. *Le Prince*. / Traduction de Jean Anglade. Paris : Librairie Générale Française, 1972, p.45.

s'oppose le machiavélisme de Kasavubu qui ne répugne pas à sacrifier la vie de son Premier Ministre pour étancher sa soif inextinguible de pouvoir absolu.

Mais, seule une lecture hâtive de la situation politique congolaise permettrait de conclure à la responsabilité entière de Kasavubu au regard de l'assassinat politique de Lumumba. Certes, Kasavubu, ce conspirateur taciturne, a savamment comploté contre Patrice Lumumba, dénaturé sa pensée et stipendié nombre de mercenaires pour le tuer. Toutefois, maintes considérations donnent à l'analyste de ne pas mésestimer le rôle que Lumumba a joué pour faciliter la tâche de ceux qui ont planifié sa mort. En vérité, il est des traits de son caractère qui le rendent vulnérable. Aussi bien, d'aucuns craignent qu'il n'ait à « payer un jour trop cher, le prix de (son) imprudence et de (son) impulsivité » (*U.S.C* p. 71). Sa vulnérabilité, en partie, procède de ces défauts qui l'empêchent d'apprécier avec justesse les événements qui peuvent présenter un caractère funeste. Il en va ainsi de la proposition de Kala qui l'invite à « entrer dans le gouvernement » (*U.S.C.* p. 111) de façon à mettre un terme à la crise institutionnelle à laquelle le Congo fait face. Cependant, aussi paradoxal que cela puisse paraître à première vue, Lumumba oppose une fin de non-recevoir à la demande de Kala. De là la fureur et l'étonnement de ce dernier qui se traduisent par l'interrogation et l'exclamation. Aussi fulmine-t-il des reproches contre Lumumba : « comment ? Ton intransigeance te perdra ! » (*U.S.C* p.112). Par ce refus hautain, Lumumba se gausse de l'offre de Kala, encourt la colère vengeresse des suppôts de ce dernier et provoque sa mort. De là cette didascalie qui rend compte de l'exécution du symbole de l'émancipation congolaise : par le truchement d'un « coup de feu, le mercenaire donne le coup de grâce à Lumumba » (*U.S.C.* p. 125). Pour cruelle que soit cette mort, il reste qu'elle est loin d'être définitive. La disparition de ce pourfendeur du colonialisme et du tribalisme ne saurait être totale. Il meurt aux honneurs terrestres pour renaître à la gloire éternelle en ce sens qu'il symbolise l'honneur et le futur de l'Afrique. De ce point de vue, il est significatif que Jean-Paul Sartre ait mis en lumière la dimension symbolique de la mort de Lumumba :

Mort, Lumumba cesse d'être une personne pour devenir l'Afrique tout entière, avec sa volontaire unitaire, la multiplicité de ses régimes sociaux et politiques, ses clivages, ses discordes, sa force et son impuissance : il ne fut pas ni ne pouvait être le héros du panafricanisme, il en fut le martyr. Son histoire a mis

*en lumière, pour tous, le lien profond de l'indépendance, de l'unité et de la lutte contre les trusts. Sa mort – je me rappelle Fanon, à Rome, il en était bouleversé – est un cri d'alarme ; en lui, tout le continent meurt pour ressusciter ; les Nations africaines ont compris : ce que disait Accra, Addis-Abeba se dispose à le faire : elles mettront en place un dispositif commun qui leur permettra d'aider les luttes révolutionnaires dans les pays qui n'ont pas encore acquis l'indépendance.*⁶²⁵

Maints enseignements se dégagent des analyses de Sartre. Par le truchement de sa mort glorieuse, Lumumba atteint à une immortalité symbolique à laquelle tout le monde ne peut pas prétendre. Que son enveloppe mortelle soit vouée à l'ensevelissement et à la poussière, cela semble incontestable. Mais son âme aussi immatérielle que celle de l'Afrique éternelle dont il est le symbole ne saurait se réduire en poussière. Du reste, il est un noyau aussi dur que perdurable qui loge dans son tréfonds : c'est « le silex contre quoi s'ébrêchera » (*U.S.C.* p. 124) toute lame criminelle. Celle-ci semble imposante à détruire les valeurs incarnées par ce jacobin noir. Au fond, la dignité africaine qu'il entend sauvegarder, ne va pas se perdre avec sa disparition. De même, l'honneur du continent noir, son aspiration légitime à l'autodétermination, son rêve d'une unité véritable et son refus d'être à la traîne des autres nations constituent autant de valeurs supérieures à l'existence humaine. Il s'ensuit que le trépas de Lumumba ne saurait sonner le glas de celles-ci. Toutefois, autant elles transcendent la mort de Lumumba, autant celui-ci triomphe de la Faucheuse pour survivre dans la mémoire collective des Africains. Au reste, son meurtrier pourrait être assimilé à l'« assassin du Christ » (*U.S.C.* p. 120). Cette dimension christique de Lumumba permet de songer à la renaissance à laquelle il a droit.

De ce qui précède, il suit que l'existence de valeurs prééminentes auxquelles adhère Lumumba transforme la mort en un objet convoité. Dans cette perspective, la mort revêt un caractère fascinant auquel les héros de Césaire entendent succomber. Pour autant, le fait que Caliban, à la différence de Lumumba, n'a pas répondu à l'appel de la Parque ne peut déboucher sur la déconsidération de ce rebelle. Que dans l'espace scénique on n'ait aucunement évoqué sa disparition, cela ne saurait déteindre sur sa volonté de rendre l'âme.

⁶²⁵ Jean-Paul Sartre. *Situations*, V. Paris : Gallimard, 1964, p. 252.

Du reste, à l'inverse de Lumumba qui répugne à recourir à la violence, Caliban s'affirme comme un apôtre de cette dernière. Sa fascination pour la mort libératrice n'a d'égale que sa volonté de reconquérir sa liberté. Pour ce faire, au contraire de Lumumba, il n'hésite pas à envisager l'assassinat de son maître. Dès lors, on s'explique pourquoi, « il se précipite, une arme à la main, sur Prospero qui vient d'apparaître » (*U.T.* p. 79). Caliban semble d'autant plus fondé à assassiner Prospero que ce dernier l'empêche de reprendre son île et de recouvrer sa dignité perdue. Son aspiration à la liberté totale se heurte au despotisme de Prospero. Or, « ce n'est pas la paix » qui intéresse Caliban : « c'est d'être libre. Libre » [...]. (*U.T.* p. 87). La répétition de ce mot chargé de significations renseigne sur la seule obsession dont Caliban souffre : celle de la liberté. Son goût immodéré pour celle-ci s'accompagne chez lui de l'aspiration au néant. Paradoxalement, à l'inverse du Rebelle, il tergiverse à l'idée d'assassiner son maître tyrannique dans l'exacte mesure où ce dernier apparaît désarmé. Sous couleur qu'il n'est « pas un assassin » (*U.T.* p. 79), Caliban, au contraire du Rebelle, refuse de supprimer le tyran. Son refus de donner le coup de grâce à ce dernier, le fait de s'embarrasser de scrupules moraux et ses atermoiements le décrédibilisent aux yeux des véritables révolutionnaires auxquels il s'identifie. Cependant, tout respectueux de la vie humaine, qu'il est, il n'en demeure pas moins vrai qu'il s'affirme comme « un révolté [...] endurci » (*U.T.* p. 86). C'est à cette figure de colonisé révolté que s'arrêtent, par ailleurs, Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy :

Chez Césaire, c'est essentiellement le colonisé qui prend conscience de son état et se révolte. Il sait désormais qu'il peut se libérer, mais par la violence. Il représente la seule force capable de recouvrer sa dignité. Chez lui, se libérer signifie reconquérir son île, sa culture. Aussi refuse-t-il les solutions intermédiaires : Mieux vaut la mort que l'humiliation et l'injustice Caliban est de la race du Rebelle, de Christophe, de Lumumba. Il est ensuite, par opposition à Prospero, la Nature. Aussi s'attache-t-il à ses divinités qui sont force et puissance naturelles, tel le dieu Eshu qui effectivement symbolise la Nature, le dieu Yorouba qui incarne les forces de l'instinct. Il est du côté de la nature comme Caliban, l'opposé de Junon, symbole de l'anti-nature, de la prospérité matérielle ; Junon la protectrice de Prospero. Et la structure de la pièce traduit la situation conflictuelle des personnages.⁶²⁶

⁶²⁶ Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy. *Comprendre Aimé Césaire l'homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine, 1993, p. 172.

A défaut d'être un esclave nègre qui tue son maître pour s'affranchir de la sujétion de ce dernier, Caliban, à la différence de Lumumba, est dépeint sous les traits d'un révolutionnaire aussi intransigeant que violent. Chez lui, au contraire de chez Lumumba, la violence semble idéalisée en ce sens qu'elle « désintoxique, débarrasse le colonisé de son complexe d'infériorité, de ses attitudes contemplatives ou désespérées ». ⁶²⁷ Le recours à la violence permet au colonisé de ne pas sacraliser le colon. Ce dernier n'apparaît plus sous des dehors qui forcent l'admiration béate du sujet. C'est dire que la violence à laquelle recourt Caliban pourrait s'inscrire dans une perspective de démythification du colonisateur surhumain. Bien loin de se confondre à un dispensateur de vie, il passe pour être la principale instance productrice de violence meurtrière. De ce point de vue, on s'explique que Caliban soit condamné « à produire une contre violence destinée à détruire ce qui constitue la source des maux dont il souffre ». ⁶²⁸ Il s'ensuit que Caliban est d'autant plus fondé à faire l'apologie de la violence que cette dernière l'aide à envisager « la fin des tyrans » (*U.T.* p.64). Leur disparition libératrice n'est pas fonction de la non-violence. Seule la violence armée est susceptible de mettre un terme « à la violence institutionnelle » ⁶²⁹ à laquelle le colonisé doit faire face. En dernière analyse, la situation coloniale conduit le colonisé à être un thuriféraire de la violence en tant que le colon l'animalise et s'oppose à ses aspirations les plus légitimes.

D'autre part, le fait que Caliban, à la différence de Lumumba, prône la violence totale ne relève pas de la gratuité. De fait, en mettant en scène un personnage qui abhorre la non-violence, Césaire a voulu respecter la loi de la vraisemblance historique. Au fond, Caliban apparaît comme la réplique de Malcolm X qui s'affirme comme l'apôtre de la violence nécessaire. Dès lors, on comprend pourquoi Caliban exige qu'on l'identifie à cette figure contestataire qui part en guerre contre l'injustice et la suprématie blanches. De ce point de vue, pour se conformer à son modèle historique, Caliban invite Prospero à l'appeler « X » (*U.T.* p. 28). Or, Malcolm X auquel Caliban souhaite se confondre opte pour la violence car « la non-violence ne nous conduit qu'à ajourner indéfiniment la solution du

⁶²⁷ Frantz Fanon. *Les damnés de la terre* [1^{ère} éd. : 1961]. Paris: Gallimard, 1991, p. 127.

⁶²⁸ Bernard Mouralis. « Les disparus et les survivants ». *Notre librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 13.

⁶²⁹ Patricia Célérier. « Engagement et esthétique du cri ». *Notre librairie*, n°148, juillet-septembre 2002, p. 62.

problème noir, sous prétexte d'éviter la violence ». ⁶³⁰ De même, dans le contexte de la décolonisation, le recours à la « violence légitime » ⁶³¹ permet d'accélérer le processus de libération nationale. De là les guerres d'indépendance dans lesquelles s'engagent les contempteurs du colonialisme. De cette violence sans nom naît l'autodétermination d'un peuple qui se libère du joug colonial.

Mais des héros césairiens, nul n'entend se satisfaire de l'existence du colonialisme. Pour les uns comme pour les autres, ce dernier apparaît comme un système liberticide face auquel on ne peut répondre que par la violence. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'engagement anticolonialiste des personnages de Césaire s'accompagne d'un recours excessif à la violence. Il en va ainsi du Roi Christophe qui participe à la guerre de libération nationale aux seules fins d'arracher le peuple haïtien à la violence coloniale. Or, la décolonisation sanglante permet de mettre un terme à celle-ci. Aussi bien, on conçoit que Christophe, à l'instar de Caliban, ait prôné la lutte armée de façon à retrouver la liberté confisquée par le colonisateur. Comme Lumumba, il subordonne l'autonomie de son pays au départ de ce dernier. On comprend que tous deux aient vécu l'avènement de l'indépendance comme une victoire totale : celle des opprimés qui peuvent, désormais, se gausser de l'inhumanité de l'opresseur. Dès lors, toutes les énergies nationales sont mises à contribution pour s'opposer au retour désastreux de ce dernier. Sous ce rapport, Christophe, à l'inverse de Lumumba de Caliban et d'Elesin, pousse sa volonté de s'émanciper totalement de la servitude coloniale jusqu'à recourir à des assassinats politiques. Il en va ainsi de l'élimination de Franco de Médina qui milite pour le rétablissement de l'esclavage. Par le truchement de ce meurtre qui se signale par son exemplarité, Christophe cherche à démoraliser les fossoyeurs de la souveraineté nationale. Pour la sauvegarde de cette dernière, Christophe n'exclut pas de violer le droit international. De fait, bien que Franco de Médina soit « en pays civilisé et couvert de l'immunité diplomatique » (*T.R.C.* p. 92), Christophe n'hésite pas à ordonner son assassinat. C'est dire que la défense de l'intégrité territoriale commande des actions sanglantes auxquelles il faut se résigner. En tout cas, fort de son patriotisme et jaloux de son indépendance chèrement conquise, Christophe travaille à

⁶³⁰ Malcolm X and Alex Haley. *Op. cit.*, p. 293.

⁶³¹ Sami Tchak. « Frantz Fanon, l'apôtre de la violence ? ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet – septembre 2002, p. 94.

consolider son régime dictatorial de façon à empêcher le retour de l'ancien ordre. De là la mobilisation des forces vives de la nation dans l'intention de sauver celle-ci de l'entreprise coloniale. Du reste, c'est au sujet de cette propagande anticolonialiste que Jacques Scherer écrit :

Le relief du personnage central est saisissant. Christophe veut galvaniser son peuple, afin de lutter contre la puissance coloniale ; une attitude de révolte dicte tous ses propos ; il est même titanesque lorsqu'il brandit son épée contre le ciel ; et la négritude qu'il incarne est particulièrement exigeante, puisqu'elle impose à ses sujets des efforts surhumains ! Le roi les oblige à construire une immense Citadelle ; il tue l'archevêque et l'ambassadeur de France ; paralysé, mais toujours intraitable, il finit par se tuer. Sa pénétration politique est égale à son énergie.⁶³²

Il ressort des analyses de Jacques Scherer que Christophe s'affirme comme un anticolonialiste intraitable. Comme Lumumba, il n'entend pas se départir de son intransigeance. Son refus de renoncer à celle-ci le rend capable de résister à la politique colonialiste. De ce point de vue, il n'est pas jusqu'à son autoritarisme qui ne soit dicté par sa volonté d'échapper à la mainmise coloniale. Soucieux de mettre un terme aux velléités conquérantes des Français, Christophe se lance dans des travaux pharaoniques. De là l'érection d'une Citadelle inexpugnable qui donne au peuple de se protéger contre toute invasion. Il va de soi que la construction de cette forteresse imprenable nécessite des efforts incalculables. Mais, pour surhumains que soient ces derniers, il n'en reste pas moins vrai qu'ils doivent être fournis par toute la population haïtienne. Pour la réalisation de ces travaux aussi collectifs que titanesques, il n'est pas jusqu'au travail des enfants qui n'apparaisse aux yeux de Christophe comme une bénédiction. Ce « travail forcené » (*T.R.C.* p. 82) auquel il condamne son peuple ne saurait signifier l'asservissement de ce dernier. Au vrai, le travail obligatoire permet aux Haïtiens de se sortir de la situation misérable dans laquelle leur indolence les enferme. Dès lors, on comprend pourquoi Christophe a « voulu forcer l'énigme de ce peuple à la traîne » (*T.R.C.* p. 138). Mais sa haine du travail libérateur, sa propension à danser et à s'abîmer dans la jouissance rendent ce peuple hostile au rigorisme de Christophe. Il n'empêche que ce dernier ne prétexte pas l'hostilité de son

⁶³² Jacques Scherer. *Le théâtre en Afrique noire*. Paris : P.U.F., 1992, pp. 86-87.

peuple pour renoncer à son combat politique. Bien au contraire, « parce qu'il veut redonner confiance à son peuple, parce qu'il entend mettre un terme à son amnésie culturelle, Christophe exige beaucoup des Nègres ».⁶³³ Il n'a de cesse qu'il n'ait aidé ces derniers à retrouver leur fierté perdue. Qu'ils ne veuillent nullement l'aider à accomplir ses tâches gigantesques, cela ne saurait le plonger dans un abattement total. Du reste, sa fonction qui consiste à « dresser ce peuple » (*T.R.C.*p.86) récalcitrant ne peut pas s'accompagner de démoralisation, d'autant qu'il se définit « comme un maître d'école brandissant la fêrule à la face d'une nation de cancre » (*T.R.C.* p. 86). Mais, son nationalisme le porte à endurer maintes souffrances. Inaccessible au découragement, Christophe travaille au développement de son pays qui souffre de sa dépendance économique.

Alors que le peuple fait corps avec son chef dans *La mort et l'écuier du roi*, il en va tout autrement dans *La Tragédie du Roi Christophe*. Au soutien indéfectible dont bénéficie Elesin jusqu'au seuil de sa dernière demeure, s'oppose l'abandon tragique de Christophe. A l'inverse d'Elesin, le héros de Césaire voit un abîme d'incompréhension se creuser entre son peuple et lui. Toutefois, cette mésintelligence profonde semble imputable, en partie, à la personnalisation excessive du pouvoir à laquelle se livre Christophe. On comprend que les partisans de la séparation des pouvoirs aient taxé le guide suprême de la nation haïtienne de dictature. Or, « dans les régimes de dictature, nul ne peut être à l'abri des interventions du pouvoir, c'est-à-dire de l'arbitraire du pouvoir. Aucune limite n'est fixée à la volonté du dictateur ».⁶³⁴ Que celle-ci porte atteinte aux libertés publiques, cela apparaît incontestable. Dans cette perspective, l'existence de l'Etat n'est plus vécue comme le sûr garant des libertés fondamentales de l'homme. Dépossédé de cette fonction protectrice, l'Etat devient un système liberticide qui vit de la suppression de tous les droits de l'homme. Dès lors, il n'est pas étonnant que cette dictature totalitaire provoque des réactions populaires extrêmement violentes. Ce dont témoignent le soulèvement de la population (*T.R.C.* p. 135) et la révolte des paysans (*T.R.C.* p.74). Ces événements visent à limiter le pouvoir personnel de Christophe qui entend gouverner en usant de la terreur. Il s'ensuit que le règne de celle-ci se heurte à la liberté en tant que cette dernière constitue « un système de défense

⁶³³ Jacques Chevrier. *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1984, p.159.

⁶³⁴ Charles Debbasch et al. *Droit constitutionnel et institutions politiques*. Paris : Economica, 2001, p. 174.

individuelle contre les empiètements possibles du pouvoir ». ⁶³⁵ C'est dire que la défense de la liberté peut entraîner le renversement du pouvoir dictatorial. De là le pronunciamiento des anciens officiers de Christophe qui « sont passés dans le camp ennemi » (*T.R.C.* p. 134). Cette insubordination d'une partie de l'armée sur laquelle se repose la dictature militaire débouche sur l'affaiblissement du pouvoir personnel de Christophe. En outre, à la trahison de ses généraux s'ajoute sa paralysie qui le plonge dans un abattement total. Trahi, abandonné et esseulé, Christophe désespère de la tendresse humaine et opte pour la mort consolatrice. De fait, celle-ci se recommande par son caractère inéluctable, car « si la vie ne vaut pas la peine qu'on la vive, tout devient prétexte à s'en débarrasser ». ⁶³⁶ Or, l'existence malheureuse de Christophe qui est emplie de souffrances et d'infirmités ne correspond plus à son idéal de vie. Son idée de la royauté l'empêche de s'attacher à un pouvoir affaibli. Ainsi, à l'instar de Shango, son modèle mythique, Christophe se donne la mort, de peur qu'on ne l'assimile à un monarque impotent. En tout cas, des analyses de Timothy-Asobele, il ressort que la mort volontaire de Christophe rappelle celle de Shango :

C'est ici qu'il faut parler du côté mythique du roi Christophe – ce Shango, le dieu Yoruba de Tonnerre. C'est que Shango comme Christophe est la divinité la plus respectée au pays Yoruba, à cause de sa nature malveillante, étant dieu de la foudre et du tonnerre. Selon le mythe Yoruba, Shango avait régné sur le peuple d'Oyo. Il était puissant et très sage. Il était fort en médecine traditionnelle et doté du pouvoir magique. Il pouvait donc émettre du feu de sa bouche. Il était cruel et sanguinaire. Shango est un roi-divinité. Il se serait pendu à cause de l'incompréhension de ses citoyens. Au fond, Christophe, tout comme la divinité yorouba Shango, est un homme seul. Bien que Vastey Hugonin et ses généraux lui aient porté leur concours, il reste avant tout un homme seul. Tout comme Shango il est le seul à connaître la fatalité de ses entreprises, le seul à gouverner effectivement. En fin de compte il mourra seul. L'énergie débordante de Christophe le rapproche de la divinité yorouba Shango. Sa fougue et son impétuosité le mettent au côté de Shango. Il est un homme d'action tout comme Shango. Tyrannique et sanguinaire, Christophe, comme Shango, veut atteindre ses objectifs. ⁶³⁷

⁶³⁵ Idem. p. 213.

⁶³⁶ Emile Durkheim. *Op. cit.*, p. 228.

⁶³⁷ S. J. Timothy-Asobele. « Le roi Christophe d'Aimé Césaire : une figure historique et une figure mythique devenue un mythe littéraire ». *Ethiopiennes*, n°60, 1^{er} semestre 1998, p. 42.

Il résulte de ces remarques que le Roi Christophe se recommande par sa dimension mythique. A l'inverse de Wole Soyinka qui met en scène Ogun qui n'est rien de moins que sa divinité favorite, Aimé Césaire, lui, recourt à Shango. De ce point de vue, il est significatif que Christophe et Caliban s'identifient à ce dieu yorouba du tonnerre. Mais, plus que Caliban, Christophe semble se confondre avec cette divinité foudroyante. Comme Shango, Christophe gouverne par la terreur et instaure une dictature totalitaire à laquelle nul n'échappe. Sous ce rapport, il n'est pas jusqu'à la vie intime de ses sujets qui ne soit régentée par la république « christophienne » (*T.R.C.* p. 48). En outre, pour Christophe, le fonctionnement de celle-ci doit se reposer sur la mystique du travail. Or, le peuple haïtien se signale par sa répugnance au dur labeur auquel le condamne Christophe. Soucieux de triompher de sa répulsion à l'égard du travail, Christophe tâche de recourir à des méthodes radicales qui insultent aux droits humains. Car, ce dont le peuple haïtien a besoin, c'est « quelque chose qui, au besoin par la force, l'oblige à naître à lui-même et à se dépasser lui-même » (*T.R.C.* p. 23). Donc, seule une intervention forcée permet au peuple de guérir de sa prétendue paresse congénitale. Au fond, son « indolence, son effronterie, sa haine de la discipline, l'esprit de jouissance et de torpeur » (*T.R.C.* p. 48) constituent autant de maux qui entravent sa marche vers le progrès. Pour voir son peuple accéder à ce dernier, Christophe verse dans la tyrannie et subordonne le bonheur collectif de ses sujets à la réalisation de ses objectifs. Dès lors, il n'est pas étonnant que le peuple, las de la mégalomanie et de la dictature de Christophe, se soulève contre ce dernier et l'abandonne. Mais cette solitude tragique dans laquelle on l'enferme est tributaire de sa vision qui divorce d'avec celle du peuple. Ainsi, « pendant que le peuple amarré dans le quotidien, vaquera à ses occupations, réussira ses espoirs et son amertume, discutera et plaisantera la vie pour écarter l'angoisse, Christophe rêve ». ⁶³⁸ Puissamment habité par l'avenir, Christophe entend se satisfaire du caractère utopique de ce dernier. Du reste, sa nature protéiforme l'amène à envisager autrement les problèmes auxquels son peuple est confronté.

Par ailleurs, s'il est un personnage auquel le destin tragique de Christophe reste intimement lié, c'est sans conteste Hugonin. Plus que les autres protagonistes, il s'acharne à

⁶³⁸ Lamine Diakhaté. « Poésie et théâtre en Afrique noire ». *Ethiopiennes*, n°3-4, 3^e et 4^e trimestres, 1987, p. 163.

satisfaire au « dégoût d'exister »⁶³⁹, dont souffre Christophe. Son souci permanent de répondre aux sollicitations contradictoires de ce dernier semble le désigner aux fonctions d'adjuvant. Exécuteur des hautes pensées de Christophe, Hugonin, à l'inverse des autres personnages, s'affirme comme le serviteur fidèle sur lequel le monarque noir peut se reposer. Que tous deux forment un couple aussi inséparable que complémentaire, cela demeure incontestable. En tout cas, si l'on en croit Harris qui rapporte les propos de Césaire, seul Hugonin est susceptible de comprendre la complexité du personnage royal :

*Le personnage de Christophe est extrêmement complexe. Il y a chez lui du Prométhée, du Pierre-Le-Grand, du Bourgeois Gentilhomme. Ce tyran, qui fonde sa tyrannie sur l'ambition de la grandeur collective, forme un binôme avec Hugonin. C'est le couple Shakespearien classique du roi et du bouffon. Christophe incarne la force, Hugonin la plaisanterie. Il s'agit de deux aspects vitaux complémentaires.*⁶⁴⁰

Il résulte de ce commentaire de Césaire que le bouffon royal est condamné à s'acquitter de sa fonction divertissante, de peur que le roi ne plonge dans une angoisse paralysante. La présence distrayante de cet « idiot du roi »⁶⁴¹ donne à ce dernier d'échapper à l'atmosphère lourde dans laquelle ses hautes responsabilités l'enferment. Dès lors, on comprend pourquoi « le roi est environné de gens qui ne pensent qu'à divertir le roi et l'empêcher de penser à lui ».⁶⁴² Car, il en est de Christophe comme de tous les monarques : « un roi sans divertissement est un homme plein de misères ».⁶⁴³ Certes, Hugonin travaille à distraire Christophe. Mais à cette fonction classique du bouffon à laquelle Hugonin est assujéti, s'ajoute une autre qui renseigne sur le caractère polyvalent du personnage. Au vrai, chez Césaire, ce dernier apparaît comme un héros psychopompe. Naturellement, il ne lui appartient aucunement de conduire l'âme des trépassés dans le pays des morts. A tout le moins aide-t-il les vivants à rendre l'âme et à répondre à l'appel pressant des Parques. Du reste, son accoutrement l'apparente à un messenger de celles-ci. De ce point de vue, qu'il entre en scène « en habit et haut-de-forme, tenue classique de Baron-Samedi, le dieu de la

⁶³⁹ R-M. Albères. *Jean-Paul Sartre*. Paris : Editions Universitaires, 1964, p. 33.

⁶⁴⁰ Rodney E. Harris. *L'humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire*. Sherbrooke : Naaman, 1973, p.76.

⁶⁴¹ Daniel-Henri Pageaux. *Op. cit.*, p. 150.

⁶⁴² Blaise Pascal. *Pensées*. Paris : Garnier – Flammarion, 1976, p. 87.

⁶⁴³ Idem. p. 91.

mort haïtien » (*T.R.C.* p. 147), cela constitue une preuve des liens solides qui l'unissent aux forces de la mort. Adjuvant de cette dernière, il se félicite que Christophe ait succombé aux charmes de la Faucheuse. En outre, la mort de Christophe permet à Hugonin d'abandonner son style burlesque qui traverse son idiolecte. A la vision d'un univers ludique qui semble exclure les situations dramatiques, succède une philosophie de l'existence humaine qui se satisfait de la présence du tragique.

Des développements précédents, il résulte que la plupart des personnages de Soyinka et de Césaire sont loin de s'affirmer comme des contempteurs de la mort. Pour les uns comme pour les autres, celle-ci « est miséricordieuse ». ⁶⁴⁴ Ni les protagonistes de Césaire, ni ceux de Soyinka ne travaillent à discréditer la Faucheuse. Bien au contraire, c'est à succomber à son charme ensorcelant qu'ils aspirent. Ils semblent d'autant plus prompts à obtempérer aux injonctions de la Camarde que celle-ci apparaît comme le couronnement de l'existence terrestre. Amants de la mort glorieuse, les héros de Césaire et de Soyinka le sont. Tandis que les uns n'hésitent pas à se donner la mort pour perpétuer des traditions séculaires, se concilier la bienveillance des esprits tutélaires et s'arracher à une vie faite de compromissions, les autres, quant à eux, vivent « dans une sorte de familiarité avec la mort » ⁶⁴⁵, commettent des crimes politiques dans l'intention de secouer le joug colonial et font à leur patrie l'ablation de leur personne. Dès lors, tous s'inscrivent dans une perspective traditionnelle de la mort acceptée. Mais il arrive que d'autres personnages de Soyinka et de Césaire refusent de considérer celle-ci comme une bénédiction. De ce point de vue, à l'image rassurante d'une mort aussi douce que glorieuse, les hédonistes opposent celle d'une Faucheuse hideuse et repoussante qui suscite l'effroi chez les vivants. Désormais, ces derniers s'affirment comme les ennemis du trépas.

3.1.2. Les personnages contre la mort.

Il en va des personnes comme des personnages : nul n'échappe à la crise contemporaine qui affecte les représentations létales. A l'inverse des personnages principaux de Césaire et de Soyinka qui incarnent l'idée classique selon laquelle « nous

⁶⁴⁴ Bernard Sallé. *Histoire du théâtre*. Paris : Librairie théâtrale, 1990, p. 105.

⁶⁴⁵ Lucien Giraud. *Les mots Sartre*. Paris : Nathan, 1996, p.51.

sommes voués à la mort »⁶⁴⁶, la plupart des protagonistes secondaires des deux dramaturges adhèrent à la pensée moderne d'une mort aussi épouvantable qu'innommable. Dans cette perspective de déni généralisé de la mort, les forces de la vie doivent triompher de celles de l'ombre. A l'impossibilité métaphysique de faire disparaître la mort, succède la ferme volonté de la civilisation contemporaine de la transmuter en une maladie guérissable. Mais, pour curable qu'elle soit, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle est considérée comme un objet ignoble. Dès lors, il n'est pas étonnant que les contempteurs de la mort aient poussé leur haine de celle-ci jusqu'à déconsidérer le deuil. Impuissants à interdire de façon systématique l'observance de ce dernier, ils invitent à son escamotage. Hostiles à toute manifestation qui prétend présentifier le trépas, ces partisans de la vie vont en guerre contre tous les signes macabres. Cette hostilité dont ils font montre à l'égard de la Faucheuse semble tributaire de la modernité. Les exigences de celle-ci ne peuvent se satisfaire de la présence encombrante de la mort. Du reste, c'est de cette situation nouvelle que traitent les analyses d'Annick Barrau qui pourraient s'appliquer tant au théâtre d'Aimé Césaire qu'à celui de Wole Soyinka :

*Ainsi, le constat s'est imposé : les rituels funéraires, de deuil en particulier, se sont progressivement défaits, et cette défection induit une consigne de silence et un nouveau modèle de mort, la mort inversée ou tabou. Amorcé dans les aires les plus urbanisées et industrialisées des pays anglo-saxons au lendemain de la Première Guerre mondiale, le mouvement du déni de la mort a ensuite gagné la France dans la décennie 1960. Depuis, assez largement, la mort n'est plus appréhendée comme destinée ou dimension fondatrice de la condition humaine, mais comme un événement malséant, honteux et même scandaleux. Dans une société axée sur la vie, éprise d'individuation et vouée au culte du bien-être comme la nôtre, la mort ne peut être ressentie que comme un échec, une sorte de défaut social qu'il va s'agir de repousser ou de dissimuler.*⁶⁴⁷

Il ressort des réflexions sociologiques d'Annick Barrau que le visage de la Faucheuse s'est considérablement métamorphosé. Bien que cette transformation radicale de l'idée de la mort aussi nécessaire que naturelle émane des sociétés industrialisées, il n'en reste pas

⁶⁴⁶ Horace. *L'art poétique*. Paris : Garnier – Flammarion, 1967, p. 266.

⁶⁴⁷ Annick Barrau. « Sociologie de la mort ». *Dictionnaire de sociologie* (sous la direction d'André Akoun et Pierre Ansart). Paris : Seuil, 1999, p. 352.

moins vrai que l’Afrique et les Antilles connaissent l’avènement d’une mort inversée. A la prétendue existence d’une mort africaine tant apprivoisée qu’acceptée, s’oppose désormais celle d’un trépas traumatisant. Dès lors, il n’est pas étonnant que d’aucuns travaillent à échapper à son empire angoissant. Impuissants à se soustraire à la loi implacable de la Parque, les mortels récalcitrants mésestiment celle-ci et entendent mener une existence sybaritique. Ces dépréciateurs de la mort n’ont de cesse qu’ils n’aient extirpé cette dernière des préoccupations de l’existant. Du reste, soucieux de partir en guerre contre « ce qui détruit lentement la vie »⁶⁴⁸, les partisans de celle-ci surestiment l’existence terrestre et s’attachent à la protéger. Dans cette optique, le fait de laisser mourir les mortels apparaît comme un crime abominable. Aussi bien, « la sauvegarde de vies européennes, de vies est un impératif qui dépasse tous les autres » (*U.S.C.* p. 42). On comprend pourquoi Massens, dont le métier de soldat est intimement lié à la protection des civils, refuse de s’encombrer de « scrupules juridiques » (*U.S.C.* p. 42) pour arracher ses concitoyens à une mort certaine. Pour Massens, comme pour les personnages blancs que Soyinka met en scène, la nouvelle morale exige que le vivant renonce à toute aspiration au néant.

Il est notable que les personnages blancs, tant chez Césaire que chez Soyinka, s’accordent pour vouer un culte excessif à la vie. Elevée au rang d’une divinité à laquelle il importe de tout sacrifier, la vie humaine se recommande par son caractère sacré et essentiel. Cet amour immodéré de la vie auquel succombent Massens, dans *Une Saison au Congo* et le couple blanc dans *La mort et l’écuyer* du roi, semble s’opposer à l’existence d’une situation pathétique. Quoi qu’il en soit, dans *Une Tempête*, Prospero invite sa fille à ne plus tomber dans le désespoir. Au vrai, bouleversée par la vue d’un naufrage, Miranda apparaît comme inconsolable et entend manifester sa peine. Or, la société occidentale à laquelle elle appartient demande aux vivants de celer leurs souffrances pour ne pas troubler la joie des autres. Bien loin de susciter l’effroi, la mort de ces derniers doit plonger les mortels dans l’indifférence, d’autant qu’« une peine trop visible n’inspire pas la pitié, mais une répugnance ; c’est un signe de dérangement mental ou de mauvaise éducation ».⁶⁴⁹ Soucieux

⁶⁴⁸ Claude Blum. « Procréer, naître et s’endetter sur quelques sources de l’œuvre de Rabelais ». *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n°19, 1989, p. 29.

⁶⁴⁹ Philippe Ariès. *Essais sur l’histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours*. Paris : Seuil, 1975, p. 64.

de se conformer aux nouvelles exigences qui frappent les représentations létales⁶⁵⁰, Prospero supplie sa fille de garder son « calme » (*U.T.* p.19). Car pour Prospero, qui incarne l'attitude acceptable devant la mort silencieuse, il semble malséant de paraître ému par la disparition d'un être, fût-il cher aux yeux du survivant. Désormais, c'est à souffrir silencieusement que l'on tend. Pour les adeptes de la nouvelle conception de la mort, il sied de combattre toute allusion macabre.

Par ailleurs, s'il est un couple qui, tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka, abhorre la mort avec violence, c'est sans conteste celui formé par Pilkings et Jane dans *La mort et l'écuyer du roi*. A l'inverse des autres couples qui peuplent aussi bien l'univers tragique de Césaire que celui de Soyinka, Pilkings et Jane s'accordent toujours pour fustiger ceux qui valorisent la mort. L'un et l'autre refusent de considérer celle-ci comme un élément constitutif de la condition humaine. Tous deux soutiennent qu'il est stupide de « sacrifier sa vie délibérément » (*M.E.R.* p. 84). En prenant le parti de la vie humaine, ils n'ont de cesse qu'ils n'aient triomphé des dangers funestes auxquels celle-ci s'expose. De là leur refus catégorique d'adhérer « aux valeurs de mort »⁶⁵¹ qui les conduit à encourager toutes les résistances aux puissances de la mort. On comprend pourquoi l'un et l'autre estiment que « c'est encore une bonne affaire, si le monde doit perdre une nuit de sommeil pour une vie humaine sauvée » (*M.E.R.* p. 102). La sauvegarde de celle-ci devient le nouvel impératif auquel il sied d'obéir. De ce point de vue, la mort contemporaine n'accompagne plus « la vie humaine au titre de partie intégrante de tous ses moments »⁶⁵². Désormais, elle se signale par son caractère externe et accidentel dans l'exacte mesure où elle n'est plus vécue comme un événement normal. Sa survenue n'est rien de moins que l'intrusion d'un néant inadmissible dans l'espace des vivants. On s'explique que ces derniers aient vu en elle l'intruse par excellence. Dès lors, considérée comme l'ennemie du genre humain, « la mort ne saurait être attendue car elle n'est autre que la révélation de l'absurdité de toute attente, fût-ce de son attente ».⁶⁵³ Cette conception sartrienne d'une mort

⁶⁵⁰ Sur les changements profonds qui affectent les représentations de la mort contemporaine, voir Philippe Ariès. « La mort inversée ». *Archives européennes de sociologie* », vol VIII, 1967, pp. 169-195.

⁶⁵¹ Roger Mercier et S. Battestini. *Cheikh Hamidou Kane*. Paris : Fernand Nathan, 1967, p. 16.

⁶⁵² Max Scheler. *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁵³ Jean-Paul Sartre. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943, p. 630.

étrangère à la condition humaine traverse plus le théâtre de Soyinka que celui de Césaire. Dès lors, il n'est pas surprenant que l'un des héros de Soyinka s'emploie à conjurer les démons de la mort. De ce point de vue, sa tirade fonctionne comme un hymne à la vie festive :

Là où j'ai choisi de revenir dans la joie, il n'y a que les sots pour prétendre que mon destin est de souffrir [...] A l'occasion de cette venue, j'ai choisi de goûter les joies de la vie, et non ses chagrins, de savourer l'igname pilée, et non la pelure de l'igname, de boire le vin moi-même, et non de l'abandonner à mes ministres pour la célébration de sacrements frugaux, d'aimer les femmes, et non de me contenter de leur laver les pieds à la fontaine. Dans la poursuite de ces plaisirs, que cette Igbame nouvelle pour laquelle j'ai dépensé une fortune en fertilisants et en expériences sur une multitude d'espèces, que cette Igbame soit donc sélectionnée, épluchée, cuite et pilée, que la soupe aux feuilles de madère bouillonne dans les pots des femmes et que le poisson fumé exhale la bonne odeur des océans, pour permettre à la Fraternité des Awéri Réformés de faire de bons rots, au lieu de se contenter de saliver, pour qu'ainsi soient répudiés tous les Prophètes de la Souffrance, sauf si l'on admet que la souffrance est endurable, uniquement si elle sert à mettre fin à la souffrance et à combattre la terreur (R.K. p. 74).

Il suit de cette tirade, qui est traversée par un style imagé, que l'on pourrait assimiler le théâtre de Wole Soyinka à une dramaturgie de la vie. Quoi qu'il en soit, Daodu, qui par ailleurs, s'affirme comme l'opposant le plus irréductible au régime dictatorial de Kongi, prône l'adhésion à une philosophie de la vie. Pour lui, comme pour la plupart des personnages secondaires de Soyinka, la mort doit être étrangère aux préoccupations quotidiennes de l'existant. Absente de celles-ci, la mort honteuse ne saurait susciter l'engouement des candidats à l'immortalité. Au reste, il souhaite renoncer à cette dernière en ce sens qu'il donne la primauté à la vie terrestre. Aux prétendues joies célestes qui agrémentent le séjour des trépassés bienheureux dans l'au-delà, le vivant préfère les plaisirs évanescents dont le monde est gros. Il s'ensuit que la vie éternelle n'apparaît plus comme le seul bien suprême auquel il sied de s'attacher. Toujours est-il que s'il est un défaut dont Daodu ne saurait se défaire, c'est sans conteste son attachement excessif à l'existence humaine. Son désir de préserver celle-ci des attaques mortifères n'a d'égal que la virulence

de ces dernières. Il n'empêche qu'aucune victoire provisoire des forces de la mort ne semble susceptible d'entamer sa combativité. Il est d'autant moins tenté de s'abandonner au désespoir que « la vie s'est imposée à l'époque moderne comme ultime point de repère ». ⁶⁵⁴ Qu'elle demeure le seul critère auquel on se réfère pour apprécier les valeurs humaines, cela relève, désormais, de la normalité.

Des remarques précédentes, se dégage l'idée centrale selon laquelle les personnages secondaires de Soyinka et de Césaire considèrent la mort comme une non-valeur. A la rareté des traits tant physiques que moraux pour les caractériser, succède la volonté des deux dramaturges de ne pas fournir d'amples informations au regard de ces figures épisodiques. En revanche, leurs répliques illustrent abondamment leurs conceptions de la vie. La prolixité dont ils font montre pour célébrer cette dernière n'a d'égale que le laconisme avec lequel ils évoquent la fin de l'homme. Ce silence qui sous-tend l'évocation de la mort de l'existant semble dicté par la peur animale du trépas à laquelle nul n'échappe. Impuissant à se soustraire à son empire, l'homme évite de nommer la Faucheuse, de crainte que cette dernière ne survienne de façon inopinée. A l'inopportunité de la mort, succède son caractère impensable. De ce point de vue, « être vivant et penser qu'on est mort, c'est mieux qu'insupportable, c'est impossible ». ⁶⁵⁵ Dès lors, on comprend pourquoi Elesin, dans *La mort et l'écuyer du roi*, répugne à écouter les autres personnages envisager sa mort imminente. Il semble d'autant plus fâché contre ceux qui l'invitent à renoncer à l'existence qu'il attache de l'importance à cette dernière. Son amour pour la vie terrestre n'a d'égal que la volonté de la communauté yorouba de le condamner à périr sous le regard satisfait des dieux. Toutefois, ceux-ci se méprennent sur le caractère d'Elesin. Bien loin d'être un héros surhumain qui s'empresse de répondre à l'appel de la Camarde, Elesin est dépeint sous les traits d'un homme concupiscent. Son désir de satisfaire à son principe de plaisir l'emporte sur toutes les considérations morales au nom desquelles on entend jeter le discrédit sur sa conduite. Que celle-ci soit hautement blâmable aux yeux du peuple yorouba qui refuse de se le représenter vivant, nul ne conteste cela. Mais son attachement à la vie et son penchant pour les plaisirs sensuels l'empêchent de connaître des moments de résipiscence. Non qu'il

⁶⁵⁴ Hannah Arendt. *Condition de l'homme moderne*. Traduit de l'anglais par Georges Fradier. Paris : Calmann-Lévy, 1983, p. 391.

⁶⁵⁵ Alain. *Propos, 1^{er} mars 1909*. Paris : Gallimard, 1952, p. 318.

soit un pécheur endurci. C'est à goûter aux plaisirs terrestres qu'il aspire. Or, la religion yorouba offre « une perspective de bonheur qui transcenderait la vie terrestre considérée comme un passage ».⁶⁵⁶ Toutefois, pour franchir allégrement ce dernier, on l'invite à faire l'holocauste des jouissances de cette vallée de larmes. Ce faisant, il pourrait atteindre à la félicité éternelle à laquelle il a droit. Naturellement, Elesin, qui s'affirme comme un partisan acharné de l'hédonisme, formule « les conditions de possibilité d'un bonheur ici et maintenant, dans le registre, de l'immanence radicale ».⁶⁵⁷ Victime de son érotomanie, Elesin, à l'inverse du Rebelle dans *Et les chiens se taisaient*, travaille à satisfaire à son appétence sexuelle. Aveuglé par cette dernière, il n'a de cesse qu'il n'ait assouvi ses convoitises. Plongé profondément dans l'aveuglement de la passion amoureuse, il refuse de tenir compte du principe de réalité. Cet homme à femmes qui se considère comme « un poussin entouré de cent mères » (*M.E.R.* p. 14) s'est métamorphosé en « un souverain dont le palais est fait de tendresse et de beauté » (*M.E.R.* p. 14). Dès lors, il n'est pas surprenant que ce personnage amoureux ait tardé à accomplir son devoir. De ce point de vue, l'amour fou apparaît comme le principal obstacle auquel se heurte la volonté d'Elesin.

Autant chez Lumumba, chez Olunde, chez le Rebelle et chez Christophe, le devoir l'emporte sur la tyrannie de la passion, autant chez Elesin ses obligations sont reléguées au second plan au profit de sa recherche effrénée du bonheur immédiat. Pour lui, ce dernier se confond avec la possession. Du reste, l'amour sensuel constitue le moteur principal de son existence qui semble vouée à la quête de l'assouvissement sexuel. Sous ce rapport, Elesin, à la différence des personnages masculins que Soyinka et Césaire mettent en scène, pourrait s'apparenter aux « érotiques » auxquels fait allusion Freud. Selon lui, ceux-ci « sont des personnes dont l'intérêt essentiel – la part relativement la plus grande de leur libido – est tourné vers la vie amoureuse. Aimer, mais spécialement être aimé, est pour eux le plus important ».⁶⁵⁸ Son aspiration vers l'amour le conduit à s'aveugler sur ses devoirs de mortel.

⁶⁵⁶ Louis Muron. « Pascal et Claudel le bonheur chrétien ». *Magazine littéraire*, n°389, juillet-août 2000, p. 35.

⁶⁵⁷ Michel Onfray. « La diététique antique du bonheur ». *Magazine littéraire*, n°389, juillet-août, 2000 p. 33.

⁶⁵⁸ Sigmund Freud. *La vie sexuelle. Op. cit.*, p. 157.

Au vrai, cet amour déraisonnable auquel il semble assujetti le détourne des préoccupations essentielles du peuple yorouba. Au contraire de ce dernier, il estime que l'attrait du bonheur terrestre doit triompher de la prétendue beauté d'une mort glorieuse. Vaincu par son obsession hédoniste, Elesin tarde à succomber à cette dernière. Infidèle à la coutume yorouba qui l'invite à mourir à son bonheur personnel pour renaître à une reconnaissance éternelle, Elesin, à l'inverse de son fils, ne garde pas « jusqu'à la fin la fière allure, le haut sentiment du devoir, le mépris de la mort qui vont bien à un héros ». ⁶⁵⁹ La grandeur tragique de ce dernier semble liée à son acceptation stoïque du trépas. En faisant mauvais accueil à la Faucheuse, Elesin se déconsidère aux yeux du peuple yorouba. Cependant, son suicide qui est intervenu après la mort volontaire de son fils ne suffit nullement au recouvrement de son honneur perdu. ⁶⁶⁰ Est-ce à dire, pour autant, qu'il ait renoncé à courir après le bonheur ?

A cette question, il semble qu'il faille répondre par la négative. Il reste d'autant moins enclin à abandonner son hédonisme qu'il y attache une importance considérable. Pour lui, au contraire de son fils, « l'homme doit désormais vivre pour lui-même, travailler à assurer son bonheur ici-bas et mettre toutes ses capacités au service de cette fin ». ⁶⁶¹ Cette conception individualiste de l'existence le conduit à donner la primauté à l'idée d'un bonheur personnel.

Au reste, c'est à la chasse et à la réalisation de ce dernier qu'il mobilise toutes ses énergies. Mais ces préoccupations essentiellement orientées vers la satisfaction de ses pulsions sexuelles ne doivent pas susciter l'étonnement de l'analyste. Au vrai, les indications scéniques par lesquelles débute *La mort et l'écuyer du roi* donnent au critique dramatique d'évoquer la « caractérisation directe » ⁶⁶² du héros de Soyinka. Par ce procédé, celui-ci le peint comme « un homme d'une très grande vitalité qui parle, danse et chante avec une joie de vivre contagieuse qui accompagne tous ses actes »

⁶⁵⁹ Emile Faguet. *La tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*. Genève : Slatkine Reprint, 1969, p. 250.

⁶⁶⁰ Sur cette question, voir Kwame Anthony Appiah. « *Myth Literature and the African World* ». Adewale Maja – Pearce (Ed). *Wole Soyinka: an appraisal*. London: Hernemann, 1994, p. 103.

⁶⁶¹ Danièle Bos, Robert Horville et Bernard Lecherbonnier. *Littérature et langages*. Paris : Fernand Nathan, 1974, p. 193.

⁶⁶² Tzvetan Todorov (sous la direction de). *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil, 1965, pp. 293-294.

(*M.E.R.* p. 13). De ce portrait d'Elesin, il résulte que ce personnage se recommande par sa vitalité qui déteint sur son activité débordante. Mais pour prodigieux que soit son dynamisme, il n'en demeure pas moins vrai qu'il est sous-tendu par la course au bonheur individuel. Mais, il arrive que ce dernier se présente sous la forme d'un désir inassouissable. Dès lors, « c'est à briser les freins qu'on oppose à »⁶⁶³ celui-ci que tend la volonté d'Elesin. On comprend qu'il ne s'enthousiasme pas pour « la beauté d'une mort glorieuse »⁶⁶⁴ en ce sens que celle-ci apparaît comme le seul obstacle insurmontable auquel se heurtent les bâtisseurs d'une civilisation hédoniste. De ce point de vue, pour Elesin, comme pour la plupart des personnages féminins chez Soyinka et chez Césaire, le bonheur aide à triompher de l'angoisse liée à l'imminence du trépas.

Si l'on excepte la figure d'Iyaloja, dans *La mort et l'écuyer du roi*, qui fait songer à une ambassadrice de la Parque yorouba, il semble que toutes les autres figures féminines qui peuplent l'espace tragique tant chez Soyinka que chez Césaire déconsidèrent le trépas. Leur horreur de la mort semble tributaire de leur conception de l'existence humaine. A leurs yeux, les forces de la vie et de l'amour doivent l'emporter sur celles de la mort et de la souffrance. Au contraire des principaux personnages masculins qui occupent l'espace scénique aussi bien chez Césaire que chez Soyinka, elles considèrent la survenue de la mort comme un scandale inadmissible. Sous ce rapport, « une seule heure dérobée à la mort vaut toute une existence de tortures ».⁶⁶⁵ C'est dire que pour les unes comme pour les autres, la vie semble supérieure à la mort. Si glorieuse que soit celle-ci, elle constitue un objet repoussant pour les détractrices de la belle mort. Au reste, le monde hédoniste dans lequel elles s'enferment les rend hostiles à la présence du trépas. En outre, la société contemporaine invite à fuir ce dernier et à le refouler pour mieux vivre. Dans cette optique, il est significatif que Roland Quilliot ait souligné le radicalisme avec lequel cette dernière entend aller en guerre contre les forces de la mort :

Par contraste, la culture contemporaine, désertée par le sens du sacré, semble de plus en plus portée à affirmer qu'il n'y a pas

⁶⁶³ Michel Delon. « Sade contre Rousseau en marge des Lumières ». *Magazine littéraire*, n°389, juillet-août 2000, p. 39.

⁶⁶⁴ Emile Faguet. *Op. cit.*, p. 153.

⁶⁶⁵ Maurice Maeterlinck. *La mort*. Paris : Arthème Fayard, 1913, p. 11.

de vie après la mort, et qu'il faut refuser la foi en un autre monde : à la fois parce que ce monde est illusoire, et parce qu'une telle foi aboutit à dévaloriser l'existence que nous vivons. Face à la mort, tend-elle à ajouter, l'attitude saine n'est certes pas de la méditer – attitude dépressive et morbide, voire névrotique. Elle est de la combattre par l'action (par la médecine, l'économie, la politique), en partant du principe qu'elle ne signifie rien que souffrance et échec, et qu'elle est seulement l'ennemie absolue dont nous ne pouvons rien attendre ; ou à défaut, quand on n'a plus les moyens d'agir, au moins d'essayer de l'oublier : de nous employer à tirer le maximum de cette existence terrestre qui est notre seule existence, en chassant de notre esprit le fait qu'elle n'est pas éternelle.⁶⁶⁶

Ces lignes résument la pensée des personnages féminins de Soyinka et de Césaire à l'égard de la mort. Bien loin d'être un objet de méditation quotidienne, celle-ci apparaît comme le mal par excellence. Fortes de leur attitude négative à l'endroit du trépas, elles n'ont de cesse qu'elles n'aient jeté le discrédit sur ce dernier. A une conception traditionnelle d'une mort aussi salvatrice que naturelle, elles opposent celle d'une Faucheuse hideuse et inacceptable. La culture de la vie dans laquelle elles s'enracinent profondément s'accompagne du déni de la mort. Mais c'est moins l'attachement à l'existence terrestre que l'aspiration au bonheur qui les conduit à combattre les forces de la mort. Désireuses de se prémunir contre l'imminence de celle-ci, elles entendent se réfugier dans les plaisirs sensuels de façon à oublier momentanément la mort qui les guette. Il s'ensuit que l'amour apparaît comme le seul préservatif contre la pensée angoissante de la mort. Sous ce rapport, il n'est pas jusqu'à la toute-puissance de l'amour qui ne triomphe des puissances infernales. Dès lors, on comprend pourquoi Miranda, qui demeure la principale figure amoureuse dans *Une Tempête*, puise dans son amour l'énergie nécessaire aux seules fins d'« affronter les démons de l'enfer » (*U.T.* p. 11). Que l'amour humain aide l'existant à faire face au tragique de la condition humaine, cela semble incontestable aux yeux de la plupart des personnages féminins tant chez Césaire que chez Soyinka.

⁶⁶⁶ Roland Quilliot. *Op. cit.*, p. 11.

Toutefois, du point de vue de la conception de l'amour, il est des différences fondamentales entre l'attitude de l'homme et celle de la femme. En fait, « les femmes vont plus loin en amour que la plupart des hommes ». ⁶⁶⁷ Le présent gnomique qui traverse cette assertion de La Bruyère renseigne sur le caractère véridique auquel elle prétend. On s'explique qu'elle puisse s'appliquer à la situation des personnages féminins aussi bien chez Césaire que chez Soyinka. En tout cas, ni Miranda, ni Madame Christophe, ni L'Amante, ni Ségi, ni Pauline, ni Madame Tortue ne mésestiment les forces de l'amour. A la différence des hommes à qui elles vouent un culte on ne peut plus excessif, les unes et les autres lient leur existence à la réussite de leurs entreprises amoureuses. Autant la plupart des héros masculins de Soyinka et de Césaire considèrent l'amour comme une faiblesse, autant les figures féminines chez les deux dramaturges surestiment la passion amoureuse. En outre, chez les unes comme chez les autres, il arrive que celle-ci soit transformée en un amour idolâtrique. Prisonnières de ce dernier, elles répugnent à travailler pour le « triomphe des valeurs collectives ». ⁶⁶⁸ Ainsi tous leurs efforts tendent à goûter aux plaisirs de la terre. Pour surhumains que soient ceux-ci, les femmes amoureuses entendent les fournir dans l'intention de sauvegarder l'amour qui tient une place essentielle dans la vie féminine. Dès lors, on comprend pourquoi L'Amante, qui n'est rien de moins qu' « une fille d'Eve affaiblie par la concupiscence » ⁶⁶⁹, vit de la toute-puissance de l'amour. Aussi incroyante que Ségi, dans *La récolte de Kongi*, L'Amante voue son existence au triomphe de l'amour. Comme « l'Ensorceleuse des Cabarets » (*R.K.* p. 61) qui invite Daodu à faire « un sermon sur l'amour » (*R.K.* p. 45), L'Amante, dans *Et les chiens se taisaient*, exhorte Le Rebelle à s'abandonner aux délices de l'amour. Pour l'une comme pour l'autre, seule la souveraineté de ce dernier semble susceptible de guérir le mal-vivre dont elles souffrent. Mais, nulle mieux que L'Amante n'est soucieuse de satisfaire aux exigences de l'amour charnel. Même Madame Tortue qui fait commerce de son corps ne se signale aucunement par un attachement excessif à l'amour vénal. Au surplus, il n'est pas jusqu'à Pauline qui n'ait fait preuve de modération au regard de ses transports amoureux. Il s'ensuit que L'Amante, à l'inverse des autres héroïnes sensuelles qui peuplent l'univers dramatique de Césaire et de

⁶⁶⁷ Jean de la Bruyère. *Les caractères de Théophraste traduit du grec avec les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965, pp. 127-128.

⁶⁶⁸ Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Maspero, 1972, p. 7.

⁶⁶⁹ Koster Loukovitch. *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*. Genève : Slatkine Reprints, 1977, p. 260.

Soyinka, prône l'érotisme en ce sens que ce dernier vise à la prémunir contre l'imminence du trépas. De là les embrassements dans lesquels elle veut se perdre de façon à échapper à l'angoisse de la mort :

Embrasse-moi : la vie est là, le bananier hors des haillons lustre son sexe violet ; une poussière étincelle, c'est la fourrure du soleil, un clapotis de feuilles rouges, c'est la crinière de la forêt ... ma vie est entourée de menaces de vie, de promesses de vie (L.C.T. p. 11).

Il ressort de cette réplique de L'Amante que seule la toute-puissance de l'amour charnel est susceptible de triompher de la mort. Non qu'elle aide celle qui succombe aux charmes de l'amour à se soustraire littéralement à la nécessité de mourir. En vérité, tout puissant qu'il est, l'amour semble incapable de vaincre la mort. Dans cette croisade contre les forces de celle-ci, éros fonctionne comme un puissant divertissement auquel la femme, recourt dans l'intention de refouler la pensée traumatisante de la mort. Toutefois, la femme amoureuse ne saurait se satisfaire de cette fonction divertissante de l'amour humain. A l'opposé de l'homme qui considère ce dernier comme une occupation subsidiaire, la femme fonde son existence sur l'entreprise amoureuse. Il n'est pas jusqu'à la justification de sa présence terrestre qui ne soit tirée de son amour. Bien loin d'être écartelée entre la passion et le devoir, le personnage de l'amoureuse passionnée opte pour l'amour humain, auquel elle s'abandonne, entièrement. Ce renoncement à soi-même au profit de l'être aimé participe des caractéristiques de l'amour féminin. On comprend pourquoi, « elle se donne tout entière à lui [...]. Elle lui dédie tous ses instants : il faut qu'à chaque instant il soit présent ; elle ne veut vivre que par lui : mais elle veut vivre ; il doit se consacrer à la faire vivre ».⁶⁷⁰ Son désir immodéré d'exister et de perdurer n'a d'égal que celui qu'elle ressent à l'égard de son bien-aimé. L'amour idolâtrique dans lequel elle s'enferme l'incite à diviniser son amant. Forte de la présence rassurante de son dieu, elle se gausse de l'absence par excellence : la mort.

⁶⁷⁰ Simone de Beauvoir. *Le Deuxième Sexe. II*. Paris : Gallimard, 1949, p. 396.

On le voit, dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, la plupart des personnages secondaires s'affirment comme les contempteurs de la mort. Toutefois, la haine de celle-ci s'origine moins dans la peur de l'inconnu que dans celle de renoncer définitivement aux biens terrestres. Du reste, la société hédoniste à laquelle ils appartiennent les conduit à déconsidérer la mort contemporaine. Désormais, celle-ci ne se signale plus par son caractère nécessaire ; bien loin de charrier des images aussi positives que riantes, elle suscite l'effroi et provoque la répulsion de maints existants. Dès lors, on s'explique que cette mort hideuse soit perçue comme une anomalie qui perturbe les préoccupations des partisans de l'eudémonisme. Au fond, ceux-ci continuent de « croire que la fuite devant les figures les plus négatives telles que la maladie, le néant de la vieillesse, la mort, l'angoisse, est une condition nécessaire du bonheur ». ⁶⁷¹ Or, la quête du bonheur participe des nouveaux commandements auxquels les personnages secondaires entendent obéir. Aussi bien, ils travaillent à être heureux parce que « le devoir de bonheur serait en somme la forme moderne de l'héroïsme, comme un rêve de surhumanité ». ⁶⁷² Quoi qu'il en soit, les uns et les autres aspirent à cultiver un bonheur absolu. C'est à cette pratique salutaire que se livrent la plupart des figures épisodiques qui traversent aussi bien le théâtre de Césaire que celui de Soyinka.

En revanche, chez les héros du Martiniquais, comme chez ceux du Nigérian, la recherche effrénée du bonheur apparaît comme une « anomalie dans un univers généralement marqué par la violence et la mort ». ⁶⁷³ A l'inverse des personnages hédonistes qui invoquent la toute-puissance de l'amour pour déconsidérer le trépas, les partisans de ce dernier refusent de s'abandonner à la passion amoureuse en ce sens que celle-ci se fonde sur le déni de la mort. Or, c'est à prôner la souveraineté de la Faucheuse et à se soumettre à ses lois qu'ils tendent. Leur aspiration au néant ne saurait s'accompagner d'une volonté de se perdre dans les voluptés. Du reste, ces personnages tragiques se signalent par leur ascétisme. Leur passion dévorante pour la mort les conduit à faire l'holocauste de leurs désirs charnels.

⁶⁷¹ Didier Raymond. « Kant / Schopenhauer / Nietzsche / Freud le bonheur des philosophes ». *Magazine littéraire*, n°389, Juillet-Août 2000, p. 49.

⁶⁷² Robert Louit. « Pascal Bruckner : le droit au bonheur est devenu un devoir ». *Magazine littéraire*, n°389, Juillet-Août 2000, p. 24.

⁶⁷³ Régis Antoine. *La littérature franco-antillaise Haïti, Guadeloupe et Martinique*. Paris : Karthala 1992, p. 343.

Dès lors, on comprend pourquoi ils refusent d'assimiler la mort à « une face de terreur ».⁶⁷⁴ Aux représentations d'une mort hideuse qui suscite l'épouvante, ils opposent celles d'une Faucheuse aussi glorieuse que belle. Au reste, leur conception traditionnelle de la mort les amène à considérer cette dernière comme l'unique pierre philosophale après laquelle il sied de courir. Sous ce rapport, il est significatif que Professeur ait voué son existence terrestre à la quête effrénée de l'essence de la mort. Certes, les autres héros tragiques ne poussent pas leur désir de « mourir pour le pays »⁶⁷⁵ jusqu'à vouloir percer les mystères de la mort. Mais pour les uns comme pour les autres, « l'aventure humaine est une sorte de rendez-vous que l'homme maintient avec la mort, où chaque étape du voyage représente aussi un autre stade du dépouillement ».⁶⁷⁶ Or, le Destin condamne le vivant à se dépouiller de tous ses biens. De ce point de vue, la mort n'est rien de moins qu'un suprême renoncement qui transmute la terre en un espace mortifère. Prisonnier de ce lieu tragique au sein duquel il doit nécessairement rendre l'âme⁶⁷⁷, l'existant ne saurait se réfugier dans le temps en tant que ce dernier est gros de la mort.

⁶⁷⁴ Jean-Pierre Vernant. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris : Gallimard, 1989, p. 115.

⁶⁷⁵ Jean-Claude Willame. *Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée*. Paris : Karthala, 1990, p. 50.

⁶⁷⁶ Thomas Melone. *Chinua Achebe et la Tragédie de l'Histoire*. Paris : Présence Africaine, 1973, p.54.

⁶⁷⁷ Sur la nécessité de mourir, voir François Dagognet. *Le vivant*. Paris : Bordas, 1988, p. 185.

CHAPITRE 2
L'ESPACE ET LE TEMPS

Des enseignements de l'histoire du théâtre, il ressort que les données spatio-temporelles participent de la théâtralité. Du reste, aucun critique dramatique ne songe à analyser celle-ci en faisant l'économie de l'espace et du temps. C'est dire que ces deux éléments insécables contribuent à théâtraliser le texte dramatique. Il n'en demeure pas moins vrai que « l'espace et le temps sont des catégories abstraites, difficiles à saisir à la lecture du texte, et qui engagent pourtant radicalement la représentation ».⁶⁷⁸ Toutefois, le caractère insaisissable des marques spatio-temporelles ne saurait constituer un obstacle insurmontable aux yeux de l'analyste de l'œuvre dramatique. En réalité, soucieux de repérer les structures spatiales et temporelles qui traversent celle-ci, le spécialiste du théâtre pourrait se fonder sur les didascalies et sur le dialogue. Les informations qui se dégagent des indications scéniques permettent de construire l'univers spatio-temporel des œuvres dramatiques. Au reste, l'action des personnages théâtraux se situe dans ce cadre « qui en principe est inséparable, mais que des raisons pédagogiques nous obligent à dissocier ».⁶⁷⁹ Par conséquent, dans le présent chapitre, l'on se propose de disjoindre l'analyse de l'espace de celle du temps théâtral.

3.2.1. L'espace

De même que l'espace et le temps forment un binôme, ainsi le théâtre et l'espace semblent intimement liés. Dès lors, il n'est pas surprenant que l'histoire de l'un rappelle celle de l'autre. De ce point de vue, même l'étymologie du mot de théâtre renseigne sur la présence nécessaire de l'espace. Au reste, l'évocation de ce dernier ressortit aux caractéristiques du théâtre. On comprend pourquoi Eric Duchâtel considère l'espace comme un des éléments constitutifs de l'essence du théâtre :

Structure consubstantielle au théâtre, comme le rappelle l'étymologie (theatron : lieu d'où l'on regarde un spectacle), l'espace y est particulièrement complexe : à la fois concret (l'espace théâtral, pour lequel écrivent les dramaturges, l'espace scénique, où se meuvent les interprètes) et fictif (l'espace dramatique, investi des trois dimensions de lieu géographique, lieu milieu, lieu symbole, inhérentes à tout espace fictionnel) ; à la fois ici, déterminé par l'usage fait de

⁶⁷⁸ Jean Pierre Ryngaert . *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Dunod, 1996, p. 97.

⁶⁷⁹ Barthélémy Kotchy. *La Critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*. Paris : L'Harmattan, 1984, p. 141.

*la scène (place publique, maison close ou pont d'un paquebot) et ailleurs, virtuel constitué par le hors-scène ; construit à la fois par les didascalies [...] et par le discours des personnages.*⁶⁸⁰

Ces réflexions d'Eric Duchâtel pourraient s'appliquer tant à la dramaturgie de Césaire qu'à celle de Soyinka. De fait, ni l'un ni l'autre ne nient que l'espace et le théâtre coexistent. Tous deux concluent au caractère protéiforme de l'espace théâtral. Aussi bien, l'un et l'autre apparaissent comme des dramaturges irréguliers en tant qu'ils ne respectent aucunement l'unité de lieu. Or, le classicisme d'une œuvre dramatique est fonction de l'observance de cette dernière. D'où il suit que les pièces de Soyinka et de Césaire se réclament d'une esthétique baroque. Bien loin d'opter pour un lieu unique, l'un et l'autre choisissent plusieurs espaces pour le déroulement de l'action dramatique. La complexité de celle-ci et l'ubiquité dont font montre leurs personnages commandent l'utilisation d'espaces multiples. Sous ce rapport, il est remarquable que Césaire, à l'instar de Soyinka, ait songé à recourir à « la fragmentation du lieu scénique pour permettre la « montre » d'actions différentes et complémentaires ». ⁶⁸¹ Ce faisant, Soyinka et Césaire se rapprochent davantage de la conception scénique qui traverse le théâtre africain traditionnel. En dernière analyse, selon Jacques Scherer, ce dernier se signale par son refus d'imiter servilement la convention théâtrale en Occident qui invite à la stricte observance de l'unité de lieu :

*Le lieu n'a pas de valeur de contrainte. Les personnages vont où ils peuvent aller et le spectateur est bien obligé de les suivre sans que l'auteur africain, se croie tenu de soumettre leurs déplacements aux exigences aristotéliennes de vraisemblance ou de nécessité. La pauvreté des moyens matériels oblige souvent à se contenter d'un décor très simple et presque schématique, qui au surplus ne varie pas, parce que les éclairages sont eux aussi insuffisants. Dans ces conditions, un auteur prudent ne précisera pas sa localisation. Il acceptera un lieu dont le dépouillement à des luttes d'idées (quelques sièges, où s'assièrent les personnages) ou même un lieu zéro, où tout peut être représenté par l'imagination. La nudité convient à la scène africaine d'aujourd'hui.*⁶⁸²

⁶⁸⁰ Eric Duchâtel. *Op. cit.*, p. 50.

⁶⁸¹ Daniel-Henri Pageaux. *Images et mythes d'Haïti*. Paris : L'Harmattan, 1984, p. 63.

⁶⁸² Jacques Scherer. *Op. cit.*, p. 108.

Il ressort de ces analyses que la spatialité n'obéit pas à une dramaturgie impléxe. L'absence de règles rigides permet aux dramaturges d'écrire pour une scène qui répond aux exigences de leurs sociétés. Partisans de la liberté dans l'art, Soyinka et Césaire n'entendent pas épouser toutes les conceptions scéniques qui ont cours dans le théâtre occidental. Dès lors, on s'explique que Césaire ait pris « ses distances par rapport à la tragédie antique, dans la non-utilisation des unités de lieu, de temps et d'action ».⁶⁸³ Ce désir de s'affranchir des conventions occidentales pour enfanter une œuvre dramatique originale apparaît comme un impératif auquel Soyinka ne veut pas renoncer.⁶⁸⁴ Soucieux de créer un théâtre authentique qui s'inspire des réalités profondes du peuple yorouba, Soyinka « attaque les administrateurs et les architectes anglais et nigériens qui continuent d'imposer des modèles de scène démodés venus d'Europe ».⁶⁸⁵ Aussi bien, Soyinka refuse d'enfermer ses personnages dans un espace unique aux seules fins de satisfaire aux exigences de la doctrine classique. Désireux d'échapper aux contraintes de celle-ci, Soyinka, à l'instar de Césaire, opte pour un éclatement de l'espace scénique. Ce dont témoigne *La Route* qui est traversée par une pluralité de lieux. De ce point vue, il est symptomatique qu'Alain Ricard ait mis en lumière les différents espaces au sein desquels évoluent les personnages qui peuplent l'univers spatial de *La Route* :

*La juxtaposition des espaces y est très curieuse : une route, un magasin, le coin d'une église, un terrain vague. Rien de plus neutre, de plus simple, mais aussi de plus hétéroclite. Un espace sacré, celui de l'église, contigu à ce terrain vague et communiquant avec lui par un trou dans le mur. En même temps l'éclairage délimite un nouvel espace, celui du flashback où Samson et Kotonu vont se retrouver sur la route face au festival d'Ogun. Enfin la dernière scène isole la danse de l'Egungun qui introduit une nouvelle dimension rituelle dans ce réseau déjà compliqué d'espaces : église, route, terrain vague, passé.*⁶⁸⁶

Des analyses d'Alain Ricard se dégage l'idée selon laquelle la spatialité chez Soyinka se recommande tant par sa diversité que par sa complexité. Bien loin de se situer dans un

⁶⁸³ Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy. *Op. cit.*, p. 132.

⁶⁸⁴ Sur son refus de se modeler sur la scène occidentale, voir son article. Wole Soyinka. « Towards a true Theater ». *Nigeria Magazine*, n° 75, décembre 1962, pp. 58-60.

⁶⁸⁵ Alain Ricard. *Théâtre et nationalisme. Wole Soyinka et Le Roi Jones*. Paris : Présence Africaine, 1972, p. 105.

⁶⁸⁶ Alain Ricard. *Op. cit.*, p. 105.

palais, l'action dramatique se passe dans des endroits aussi populaires qu'ouverts. Du reste, les personnages plébéiens que Soyinka met en scène ne sauraient se satisfaire d'un espace clos. Dès lors, on comprend pourquoi Soyinka déconsidère la scène classique dans l'exacte mesure où son étroitesse et son absence de profondeur ne permettent « guère les mouvements de foule, d'autant qu'elle est réduite par la présence des spectateurs aristocratiques ».⁶⁸⁷ Au reste, ce n'est pas pour satisfaire au goût esthétique de ces derniers que Soyinka écrit. De fait, pour le dramaturge nigérian, « le théâtre qui se veut rituel ne s'intéresse pas aux cas individuels mais à une expérience collective d'une société donnée ».⁶⁸⁸ De là une écriture scénique qui tient compte du public auquel le dramaturge entend s'adresser. Du reste, le peuple pour lequel il conçoit l'espace théâtral n'aime évoluer que dans une « scène ouverte »⁶⁸⁹ qui connote une liberté de mouvement et d'action.

Par ailleurs, chez Soyinka comme chez Césaire, il est des espaces dangereux et des lieux sûrs au sein desquels les héros ne craignent nullement de succomber aux voix tentatrices des Parques. A l'inverse des espaces mortifères, les lieux amicaux suggèrent la joie de vivre, l'aspiration au bonheur et le refus du malheur. En revanche, dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, la cruauté des hommes enferme la plupart des héros dans des espaces oppressants qui fonctionnent comme des tombeaux. Cet univers impitoyable s'apparente à un « enclos tragique où les personnages ne peuvent vivre mais d'où ils ne peuvent, à l'inverse, s'enfuir sans trouver la mort ».⁶⁹⁰ Il va de soi que dans ce lieu de la souffrance, de la désolation et de l'angoisse paralysante, les forces de la mort l'emportent sur celles de la vie. Cette omniprésence de la mort envahit tout l'espace théâtral. Dans cette optique, il n'est pas jusqu'à l'espace dramatique qui ne soit contaminé par les germes de la mort. En tout cas, chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, l'ailleurs ne saurait signifier l'accès au bonheur suprême. C'est ce à quoi Bernadette Cailler fait allusion quand elle écrit :

En revanche, chez Soyinka, la terre des Ancêtres est, comme toutes les terres, aussi laide que belle, aussi coupable que

⁶⁸⁷ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996, p. 116.

⁶⁸⁸ Ousmane Diakhate. « Antonin Artaud et Wole Soyinka : l'imaginaire ancien aux sources de la théâtralité ». *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 24, 1994, p. 151.

⁶⁸⁹ Michel Corvin. *Le théâtre nouveau en France* Paris : Presses Universitaires de France, 1963, p. 115.

⁶⁹⁰ Alain Couprie. *Lire la tragédie*. Paris : Dunod, 1998, p. 228.

sainte. Mais [...] la voix de Césaire est aussi profondément auto-accusatrice, c'est indéniable : jusqu'à un certain point, dans les limites de la scène, historique où les destins noir et blanc se sont trouvés, se trouvent, mêlés. [...]. Il accorde à un certain lieu de l'être une place privilégiée ; ce lieu de « forces » dirait Christophe, est, l'Afrique extra-temporelle, idéalisée, de ses poèmes ; et l'apparition chez le poète, de « ses » morts, ou bien le rite de passage qui le mène à eux, culmine, non pas en la descente, mais en la montée du Messie-Bonheur sur terre. En revanche, chez Soyinka, le pays des morts n'est pas le pays du repos, de l'amour, de l'innocence, de la poésie. Chez les ancêtres, la cruauté, la peine, le mal continuent d'exister. Pour une conscience africaine, l'inextricable fusion du bien et du mal, qu'il s'agisse de passé, de présent, ou d'avenir, ne saurait être matière à discussion : chez les Yorouba, l'idée d'un Dieu infiniment bon n'existe pas.⁶⁹¹

Maints enseignements se dégagent de ce parallèle entre les conceptions eschatologiques de Soyinka et celles de Césaire. Au pessimisme métaphysique qui traverse la pensée de Soyinka, Césaire oppose un optimisme qui lui donne d'idéaliser le royaume des morts. Pour le Martiniquais, le séjour éternel de ces bienheureux dans l'au-delà négro-africain est synonyme de béatitude, de réjouissances et de félicités. Il s'en faut de beaucoup que cette demeure paradisiaque rappelle l'espace mythique auquel les personnages défunts de Soyinka cherchent à échapper. Au rebours de ce qui se passe dans les lieux dramatiques de Soyinka, on note chez Césaire une peinture romanesque du pays des trépassés. Or, Soyinka s'inscrit en faux contre toute représentation romantique de l'espace des morts glorieux. A la différence de Césaire qui considère l'Afrique traditionnelle comme le berceau d'une humanité nègre aussi innocente que civilisée, Soyinka répugne à accréditer la thèse selon laquelle le continent noir apparaît comme un espace bienveillant. Il semble d'autant moins enclin à embellir ce dernier que, chez lui, « la présentation du mythologique, du surnaturel, s'accompagne d'une mise en cause de certaines formes rituelles et de certaines croyances » (*D.F.* p. 14). En outre, « grâce à la fonction critique » (*D.F.* p.14) qui occupe une place centrale dans la dramaturgie de Soyinka, ce dernier garde « une certaine distance qui permet » (*D.F.* p. 14.) au dramaturge nigérian de repousser la vision mystificatrice d'un au-delà enchanteur. Cependant, il va de soi que Césaire refuse de conclure au caractère

⁶⁹¹ Bernadette Cailler. *Proposition poétique. Une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*. Paris : Editions Nouvelles du Sud, 1994, pp. 141-142.

mystifiant de ce dernier. Au vrai, chez Césaire, au contraire de chez Soyinka, le pays des morts apparaît comme la véritable patrie à laquelle on ne saurait renoncer. Dès lors, on comprend pourquoi Christophe, le héros éponyme, n'a de cesse qu'il n'ait rejoint la demeure éternelle des ancêtres bienheureux. Son désir d'être inhumé à Ifé (*T.R.C.* p.152.) n'a d'égal que son souhait de tirer profit de la bienveillance de ce lieu aussi mythique que protecteur. Sous ce rapport, que Régis Antoine ait souligné la dimension tutélaire de cet espace surnaturel, cela semble notoire :

La scène finale, majestueuse séquence cérémoniale de « ranvoyé nanm », ou renvoi d'âme, installe le héros caribéen, après son échec et sa mort, dans la ville mythique (quoique ville réelle du Nigeria) des vaudouïsans, Ifé. Ce faisant, elle lui évite les jugements moraux extérieurs : le patriote et dictateur défait accède au lieu opposé du purgatoire chrétien ; aucun révolutionnaire ne lui demandera de compte pour une œuvre inaboutie ; aucun censeur ne lui reprochera l'hybris et le crime, la démesure et les accomplissements dénaturés.⁶⁹²

De cette lecture mythologique de *La tragédie du roi Christophe*, il ressort que l'originalité de la démarche de Césaire réside dans son recours aux mythes eschatologiques du monde yorouba. Bien loin d'user de la mythologie antillaise pour traduire sa pensée métaphysique, Césaire entend puiser dans les sources de la religion traditionnelle des Yorouba aux seules fins de véhiculer sa conception d'un au-delà idyllique. De ce point de vue, la ville, d'Ifé se signale par son caractère hautement sacré. Sa sacralité semble contagieuse : ceux qui pénètrent dans ce lieu saint échappent à la vulgarité et accèdent à la sainteté. La facilité avec laquelle cet espace mythique confère l'impunité à ses réfugiés n'a d'égal que la volonté de ces derniers de s'y rendre. On s'explique que Christophe se soit donné la mort dans l'intention de séjourner dans ce lieu aussi immortalisant que tutélaire. Désireux d'échapper tant à la justice répressive des hommes qu'à celle des dieux vengeurs, Christophe se réfugie dans la demeure inviolable des ancêtres.

Autant dans le théâtre de Césaire l'espace surnaturel semble bienveillant, autant dans celui de Soyinka, il apparaît comme répulsif. Ce lieu hostile fonctionne comme un

⁶⁹² Régis Antoine. « Une tragédie de la Caraïbe ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, p. 105.

purgatoire à l'intérieur duquel l'âme des trépassés continue de souffrir. Ce dont témoigne le récit du revenant qui décrit ses mésaventures d'outre-tombe (*D.F.* p. 56). De là la promptitude avec laquelle il effectue « ce voyage interminable à travers les courants souterrains pour venir assister aux réjouissances des vivants » (*D.F.* p. 29). Mais, il semble que le personnage du mort soit malvenu à opter pour l'espace de ces derniers dans l'exacte mesure où il est loin d'être sécurisant. De fait, chez Soyinka, il n'est pas jusqu'à l'espace scénique qui ne soit lié à la présence d'un danger permanent. Toujours est-il que, dans *La danse de la forêt*, les didascalies externes nous renseignent sur un espace scénique qui semble susciter l'effroi :

*Le fond de la scène s'éclaire progressivement, faisant apparaître un univers ténébreux, imprégné d'une humidité qui s'égoutte sur un sol détrempé. Un palmier se balance, presque au ras du sol ; le tronc est brisé, mais l'arbre est encore vivant. Ça et là, des restes d'arbres qui paraissent avoir été abattus par la foudre. Le sol est jonché de bois pourri. Quelques termitières. Le bruit des pas est étouffé. Le silence qui règne semble encore accentué par le clapotis des gouttes d'eau qui tombent. Le Père de la Forêt est assis, immobile comme une statue, sur une grosse pierre. L'interrogateur est debout près de lui. Aroni a disparu. La Morte entre, telle qu'elle était apparue la première fois, la démarche hésitante, l'air égaré (*D.F.* pp.106-107).*

Il ressort de ces indications scéniques que l'espace au sein duquel se meuvent ces personnages surnaturels est dangereux. Si l'on excepte le Père de la Forêt, tous les autres protagonistes travaillent à échapper à ce lieu de mort imminente. Ainsi, « leur environnement est celui d'une menace permanente de périls dont on ne peut ni prévoir la date, ni mesurer l'ampleur ». ⁶⁹³ Le caractère menaçant de cet espace inhospitalier déteint sur le comportement des personnages. De ce point de vue, il est paradoxal que La Morte soit profondément bouleversée par la vue de ce lieu lugubre. Son effroi est d'autant plus surprenant qu'elle sort d'un espace aussi épouvantable que funeste. C'est dire que l'espace scénique au sein duquel elle évolue triomphe des autres lieux tragiques. En réalité, les perturbations atmosphériques, le silence tombal, la présence de bois morts dans ce paysage sinistre et l'immobilité des personnages qui rappelle la rigidité cadavérique constituent

⁶⁹³ Pierre George. *L'Environnement*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971, p. 32.

autant de signes macabres qui préfigurent la mort imminente à laquelle nul ne pourrait se soustraire. Dans cette optique, il sied de « définir le héros tragique comme un être enfermé, c'est-à-dire qui ne peut sortir sans mourir »⁶⁹⁴ de cet espace scénique qui fait songer à un lieu mortifère. Prisonnier de cet espace de la mort, le personnage de Soyinka l'est. En vain tente-t-il de s'évader de ce lieu dangereux : c'est à y rendre l'esprit que la nature le condamne.

Au caractère mortifère de la terre dans le théâtre de Wole Soyinka, correspond la dimension funeste de la mer dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire. De même que l'environnement terrestre, chez Soyinka, semble étroitement lié à la présence du danger, ainsi l'espace marin, chez Césaire, se signale par sa dangerosité. Ainsi, « si les lieux terrestres apparaissent les uns bénéfiques, les autres maléfiques, la mer s'impose constamment comme une force mauvaise, associée parfois à une mort réelle ».⁶⁹⁵ Bien loin d'être un élément vivificateur, l'eau marine apparaît comme un vecteur de la mort. Le caractère funeste de cette eau transmute l'océan en un vaste cimetière marin. Aussi bien, « quand on voudra livrer des vivants à la mort totale, à la mort sans recours, on les abandonnera aux flots ».⁶⁹⁶ On comprend pourquoi la vue de ces derniers plonge maints voyageurs dans un profond désarroi. En tout cas, les personnages de Césaire, à l'inverse de ceux de Soyinka, n'arrivent pas à se soustraire à l'angoisse mortelle qui est liée à l'apparition des eaux de la mort. Conscients qu'ils ne sont « qu'un fétu de paille dans cet océan déchaîné » (*U.T.* p. 13.), les héros de Césaire invoquent les dieux marins pour échapper à l'inéluctable trépas qui se profile à l'horizon. C'est dire que chez Césaire, l'eau apparaît comme un facteur de destruction en face duquel l'homme semble désarmé. En outre, il n'est pas jusqu'à l'eau du fleuve qui ne soit désignée comme une source d'angoisses permanentes. Quoi qu'il en soit, le présentateur, dans *La Tragédie du Roi Christophe*, lie la navigation fluviale à l'avènement d'un danger mortel :

*Fragments d'épopée, des dieux, des déesses, des sirènes,
l'espoir et le désespoir d'un peuple, l'angoisse des hauts*

⁶⁹⁴ Jean-Pierre Makouta Mbouka. *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire. Volume II. Des nouvelles critiques à l'éclectisme négro-africain*. Paris : L'Harmattan, 2003, p. 120.

⁶⁹⁵ Dominique Bertrand. *Op. cit.*, p.190.

⁶⁹⁶ Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942, p.101.

plateaux et de la savane, la violence et la tendresse d'un peuple, le fleuve Artibonite, en son capricieux et fantasque épanchement, de lacets de tourbillon en lacets de tourbillon porte, emporte, transporte, déverse et divulgue tout depuis les hautes montagnes [...] Et il emporte aussi selon la saison d'énormes troncs de bois liés en radeaux [...]. Cinquante mètres carrés de superficie, dix tonnes de poids, le tout flottant à moitié immergé sur cadre de bambou et flotteurs de troncs de bananiers, ces kontikis ne sont pas commodes à diriger. Et pas commode, l'office de ceux qui les montent et que l'on appelle ici des « radayeurs ». Point de voile. Point de gouvernail. A lors, forcément, tout en pesant sur leurs grandes perches de bois de manguier, les « radayeurs » ont le temps de chanter, de conter et de philosopher (T.R.C.pp.65-66).

Le ton sarcastique qui traverse ces propos du personnage protatique ne saurait dissimuler l'extrême gravité de la situation dans laquelle se trouvent les membres de l'équipage. Le sort de ces derniers semble d'autant plus pathétique qu'ils se fient à la prétendue sûreté de leur embarcation de fortune. Or, ce frêle esquif dans lequel ils s'entassent menace de les conduire au royaume des ombres. La fragilité de leur barque artisanale rappelle celle de leur existence qui est vouée à une mort certaine. Impuissants pour lutter contre les intempéries, ils s'affirment comme des candidats involontaires à une mort tragique. Dans cette perspective, la navigation fluviale pourrait apparaître comme le grand voyage. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'on confonde le trépas et ce dernier. Toujours est-il que voyager, c'est mourir d'une certaine façon. A dire vrai, le fait de rendre l'âme, « c'est vraiment partir et l'on ne part bien [...] qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts ».⁶⁹⁷ Que les eaux fluviales soient mortelles, nul ne conteste cela dans le théâtre d'Aimé Césaire.

Par ailleurs, les voies de communication auxquelles recourent les personnages de Soyinka et de Césaire se signalent par leur caractère dangereux. Autant l'image de la mer chez Césaire rappelle celle d'une eau engloutissante, autant la vue de la route chez Soyinka plonge le spectateur dans l'effroi. A l'insécurité qui caractérise la navigation tant maritime que fluviale répond celle de la route. Plus que la mer, celle-ci apparaît comme le lieu par

⁶⁹⁷ Gaston Bachelard. *Op. cit.*, p. 102.

excellence du danger mortifère. En tout cas, s'il est un espace éminemment dangereux, c'est sans conteste celui de la route dévorante. Chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, la route semble d'autant plus redoutable qu'elle « est symbole de l'accès au royaume des morts, voie de passage vers les ténèbres mystiques de la forêt ».⁶⁹⁸ Dès lors, on comprend pourquoi ceux qui craignent la mort répugnent à emprunter la voie routière. Car, comme le souligne Christiane Fioupou, dans l'avant-propos de *La Route*, « si les progrès technologiques ont permis à l'homme de se déplacer plus rapidement, ils lui ont donné des moyens efficaces pour se détruire » (*L.R.* pp. 4-5). Mais de cette ambivalence de la route se dégage l'idée selon laquelle sa dimension néfaste l'emporte sur son aspect faste. Du reste, dans l'imaginaire yorouba, l'image de la route renvoie à celle de l'anéantissement total. Soucieux de se soustraire à ce dernier, le Yorouba travaille à faire des sacrifices propitiatoires dans l'intention de se concilier la bienveillance de la divinité de la route. Or, Ogoun demeure le dieu protecteur des chauffeurs auquel ils rendent un culte annuel. Dès lors, on comprend pourquoi les conducteurs tirent profit de la « Fête d'Ogoun » (*L.R.* p.15) pour immoler un chien en l'honneur de celui-ci. Cette oblation permet aux transporteurs d'échapper au happement mortel de la route cannibale. C'est dire que cette dernière provoque une angoisse paralysante à laquelle nul ne se soustrait. En tout cas, Soyinka, à l'inverse de Césaire, semble avoir souffert de la vue des accidents mortels qui caractérisent les routes nigérianes. De ce point de vue, il est remarquable que Christiane Fioupou ait mis en lumière l'insécurité routière qui ensanglante le Nigeria :

Il semble que c'est à partir de ses propres expériences concrètes et traumatisantes sur les routes nigérianes qu'en 1965 Soyinka a conçu The Road qu'il considère lui-même comme une sorte d'exorcisme.[...] On sait que les accidents sur les grands routiers sont un fléau national au Nigeria, signe d'un développement anarchique et mal maîtrisé. [...]. La route en tant que telle n'est pas matérialisée par un espace scénique stable : sa réalité physique est évoquée à travers les crissements de pneus, les vrombissements de moteur, les changements d'éclairage. La route, espace dynamique, implique mobilité, désir d'expansion, progrès mais aussi possibilités d'égarement, de passages dangereux, d'accidents et de destruction. [...]. C'est ainsi qu'à partir de cet espace physique, réel, concret s'articulent de multiples espaces

⁶⁹⁸ Alain Ricard. *Op. cit.*, p.11.

*métaphoriques et symboliques qui témoignent, entre autres, des tensions sociales, politiques, psychologiques, religieuses et intellectuelles, reflets d'une société en mal de développement.*⁶⁹⁹

Il suit des réflexions de Christiane Fioupou qu'il ne viendra à l'esprit de personne de conclure au caractère sécurisant du réseau routier nigérian. S'il est un fléau contre lequel le peuple yorouba entend se prémunir, c'est sans conteste la route meurtrière qui attriste maintes familles. Sous ce rapport, il n'est pas jusqu'aux intellectuels nigériens qui ne considèrent la route comme la Parque des temps modernes. Quoi qu'il en soit, Soyinka nourrit une peur animale à l'égard de la route dévorante. Désireux de triompher de cette crainte permanente qui se saisit de lui, Soyinka la transmue en image littéraire. Désormais, le dramaturge nigérian n'est plus le seul homme à souffrir : même ses créatures dramatiques partagent ses peines. Au fond, pour se délivrer de sa souffrance, Soyinka n'hésite pas à recourir à l'écriture théâtrale en tant que celle-ci l'aide à guérir de ses angoisses morbides. Toutefois, elle « n'apprend pas réellement à mourir ou alors les doctrines auraient même vertu, mais dans la mesure où elle est drogue cathartique, ce que les anciens ont toujours su ». ⁷⁰⁰ Par conséquent, le théâtre de Wole Soyinka, à l'inverse de celui d'Aimé Césaire, pourrait être taxé d'exorcisme. Son souci de projeter ses profondes frustrations devant un public amical et son désir d' « étaler sur la scène sa peur de la mort » ⁷⁰¹ semblent constituer « un processus de catharsis et de libération analogues aux effets thérapeutiques qui s'obtiennent en psychanalyse par la confrontation du substrat de l'inconscient ». ⁷⁰² Obsédé par sa peur animale de la mort violente, Soyinka songe à la prétendue fonction cathartique de la tragédie pour atteindre à l'ataraxie.

Il résulte de ce qui précède que les lieux ouverts, tant chez Soyinka que chez Césaire, ne sauraient connoter exclusivement l'épanouissement, la joie de vivre et la possibilité de jouir de ses libertés fondamentales. Sous ce rapport, bien loin d'être un espace de la vie, la route, chez Soyinka, apparaît comme un lieu tragique : celui d'une mort aussi laide que violente. Mais il est un autre espace funeste à côté duquel la route semble bienveillante : ce

⁶⁹⁹ Christiane Fioupou. « La route ses guides et la jalousie professionnelle dans quelques pièces de Soyinka ». *Nouvelles du Sud*, n°2, novembre-décembre – janvier 1986, p. 11.

⁷⁰⁰ Bernard Gros. *Le Roi se meurt d'Eugène Ionesco*. Paris : Hatier, 1972, p. 16.

⁷⁰¹ Thérèse Malachy. *Op. cit.*, p. 41.

⁷⁰² Martin Esslin. *Le Théâtre de l'Absurde*. Paris : Buchet-Chastel, 1971, p. 67.

lieu de la souffrance n'est rien de moins que la prison. De fait, dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, la geôle « est le lieu d'angoisse où l'on attend la torture ou la mort ». ⁷⁰³ Prisonnier de cet espace mortifère, le héros de Césaire, à l'instar de celui de Soyinka, s'interdit de songer à une éventuelle évasion. En vain tente-t-il de s'échapper aux seules fins de survivre ; mais l'impressionnant dispositif sécuritaire dont s'entoure le garde-chiourme l'en dissuade. Du reste, la description de l'espace carcéral dans lequel Elesin croupit renseigne sur son impossibilité de s'évader :

Une large porte métallique avec des barreaux faisant presque toute la largeur de la cellule dans laquelle Elesin est prisonnier. Ses poignets sont enserrés dans d'épais bracelets métalliques, enchaînés l'un à l'autre. Il est debout, contre les barreaux et regarde dehors. Assise par terre à l'extérieur de la cellule, se trouve sa jeune épouse, les yeux continuellement baissés. On peut voir, à l'intérieur de la cellule, les silhouettes des deux gardes, attentifs au moindre mouvement d'Elesin. Pilkings, maintenant en uniforme de police, entre sans bruit et l'observe un moment, puis il tousse ostensiblement et s'approche. Il s'appuie contre les barreaux, dans un coin, le dos tourné à Elesin. Visiblement, il essaie de partager son état d'âme. Quelques instants de silence (M.E.R. p. 101).

De ces didascalies externes se dégage l'idée selon laquelle les conditions de détention du détenu politique sont avilissantes. Bien loin de le traiter avec humanité, l'institution carcérale s'emploie à l'animaliser dans l'intention de mieux l'asservir. Le traitement dégradant auquel donne lieu son incarcération arbitraire ne doit aucunement susciter l'étonnement du spectateur. En réalité, les conceptions pénitentiaires semblent étroitement liées à la philosophie qui sous-tend la colonisation. Or, la politique criminelle à laquelle celle-ci recourt se fonde sur des soubassements racistes. Dès lors, il n'est pas surprenant que l'administration pénitentiaire coloniale cherche à promouvoir tout ce qui avilit le colonisé. De ce point de vue, elle répugne à voir la peine acquérir « une valeur thérapeutique, rééducative » de façon à apporter « à la lutte contre la récidive une contribution plus efficace que celle résultant de l'exemplarité ». ⁷⁰⁴ C'est à humilier, à maltraiter et à stigmatiser les prisonniers d'opinion que travaille le régime pénitentiaire

⁷⁰³ Jacqueline Arnaud. *La littérature magrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine.II*. Paris : Published, 1986, p.19.

⁷⁰⁴ Pierre Cannat. *La Prison-Ecole*. Paris : Sirey, 1955, p. 189.

colonial. Aussi bien, « la machine répressive s'abat lourdement sur »⁷⁰⁵ les victimes du colonialisme tant britannique que français. Condamné au carcan par le système répressif du colonisateur, le colonisé est parqué « dans le barathre des épouvantements, vaste prison collective, peuplée de nègres candidats à la folie et à la mort » (*L.C.T.* p. 9). C'est dire que la prison coloniale s'affirme comme le lieu par excellence de l'humiliation, de la torture et de la mort ignoble.

Des développements précédents, il résulte que l'espace est consubstantiel à l'essence du théâtre. Au reste, « une pièce est toujours écrite pour la scène- en fonction d'elle. Le texte même projette son espace théâtral ». ⁷⁰⁶ Cette conception sartrienne de la spatialité traverse tant le théâtre de Césaire que celui de Soyinka. En vérité, chez l'un comme chez l'autre, la construction de l'espace est fonction des données tirées des indications scéniques et du dialogue. Mais, au rebours de ce qui se passe dans le théâtre d'Aimé Césaire, on note chez Soyinka une information surabondante au regard des indications scéniques. Il va de soi que le caractère pléthorique de celles-ci ne relève nullement de la gratuité. De fait, « le corset des didascalies peut donc devenir une sorte de tentative désespérée de résistance jusqu'à l'absurde de certains auteurs, protégeant leur texte contre le spectacle ». ⁷⁰⁷ Ces abondantes didascalies externes par lesquelles débutent la plupart des pièces de Soyinka donnent à celui-ci d'échapper à la tentative des metteurs en scène de s'appropriier le texte théâtral. A l'opposé de Césaire, Soyinka n'entend pas transmuter le metteur en scène en un démiurge entre les mains de qui reposerait le sort de l'œuvre dramatique.

Par ailleurs, « l'unité de lieu est la plus négligée »⁷⁰⁸ aussi bien dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka. Il s'ensuit que leur dramaturgie se réclame d'une esthétique baroque. Ces deux dramaturges irréguliers refusent d'enfermer leurs personnages mobiles dans un espace unique. Dès lors, il n'est pas surprenant que l'action dramatique se passe tantôt dans des espaces ouverts, tantôt dans des lieux fermés. Au reste, Césaire, à l'instar de Soyinka, « a le don de l'ubiquité et maîtrise l'espace. Son héros se déplace sans

⁷⁰⁵ Roger Merle. *La Pénitence et la peine. Théologie-droit canonique-droit pénal*. Paris : Cerf /Cujas, 1985, p. 148.

⁷⁰⁶ Jean-Paul Sartre. *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1973, p. 243.

⁷⁰⁷ Jean-Pierre Rynjaert. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan, 2000, p. 24.

⁷⁰⁸ Koster Loukovitch. *Op. cit.*, p. 199.

cesse ». ⁷⁰⁹ Le déplacement des personnages tant chez Soyinka que chez Césaire conduit ces derniers à envisager une pluralité de lieux. Il s'ensuit que l'espace chez les deux dramaturges se signale par sa complexité. Aux lieux amicaux s'opposent les espaces oppressants. Toutefois, si l'on excepte l'espace du palais royal dans le théâtre d'Aimé Césaire, tous les autres espaces clos se signalent par leur caractère néfaste. Qui pis est, l'espace carcéral tant chez Césaire que chez Soyinka semble étroitement lié à la présence d'un danger mortifère. Sous ce rapport, il est significatif que le cinquième, dans *La Récolte de Kongi*, ait donné ce conseil machiavélique au dictateur sanguinaire : « Dites-lui qu'il pourra les tuer après, en prison » (*R.K.* p. 30). Ainsi, cette dernière cesse d'être un lieu purificateur qui permet au prisonnier de s'acquitter de sa dette envers la société. Théâtre des tortures avilissantes, la prison devient, dans l'esprit des tortionnaires, le lieu de « la privation de liberté » ⁷¹⁰, des peines affligeantes et de la mort laide. De même que l'image de celle-ci s'associe à celle de la prison, ainsi la représentation de la mer chez Césaire débouche sur l'adoption d'une attitude dictée par la peur animale de mort. De ce point de vue, il n'est pas jusqu'à l'existence de « l'espace dramaturgique » ⁷¹¹ qui ne provoque une angoisse paralysante. Soucieux de s'affranchir de celle-ci, Soyinka, à la différence de Césaire, écrit *La Route* pour y étaler sa crainte des morts accidentelles. Mais l'on peut se demander si la fonction cathartique de la tragédie est susceptible de triompher de la route dévorante.

En dernière analyse, il en va de celle-ci comme de l'espace : tous deux marquent la fragilité de l'existence humaine. Si l'espace apparaît comme le signe de notre impuissance, qu'en est-il du temps dans l'exacte mesure où ces deux notions semblent inséparables ?

3.2.2. Le temps

A l'inverse du « Vivant éternel » ⁷¹² à qui appartient la durée continue, l'homme semble prisonnier d'un temps aussi évanescent que mortifère. Mais, pour funeste que soit la temporalité humaine, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle se recommande par sa

⁷⁰⁹ Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy. *Op. cit.*, p. 132.

⁷¹⁰ Jean Languier. *Le droit pénal*. Paris : Presses Universitaires de France, 1962, p. 81.

⁷¹¹ Marie-Claude Hubert. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 257.

⁷¹² Aristote. *Métaphysique*. Traduction de Jean Tricot. Paris : Editions Vrin, 1948, p.1 75.

complexité. Il va de soi que ce concept hautement polysémique suscite maintes interrogations au regard de son être. Mais, qu'est-ce donc que le temps ? A ce questionnement philosophique, s'ajoute celui de Saint Augustin qui renseigne sur le temps énigmatique : « Qui peut le concevoir, même en pensée, assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait » ?⁷¹³ A cette question ontologique, l'on pourrait répondre que le temps semble difficilement définissable. Par autant, il ne s'ensuit aucunement qu'il ne faille pas chercher à circonscrire la notion du temps fuyant. Toujours est-il que, c'est à cette entreprise que travaille Catherine Malabou lorsqu'elle s'emploie à donner au temps une définition qui est loin d'être univoque :

*Il existe bien un temps linéaire : le temps de la nature, qui mesure l'alternance du jour et de la nuit, des saisons, le temps universel de l'horloge qui se divise en unités quantifiables. Mais l'on voit tout de suite que ce temps ne peut être le même que celui qui fait de l'existence individuelle une durée concrète au sein de laquelle passé, présent et futur composent continûment les uns avec les autres sans qu'il soit possible de les soumettre à une arithmétique. On pourra certes, pour résoudre la difficulté, opposer temps de la nature et temps existentiel, temps cosmologique et temps subjectif, mais ces oppositions éclairent-elles véritablement le problème ? Ne risquent-elles pas d'écarteler le concept de temps qui pour être riche, n'en est pas moins un ?*⁷¹⁴

Il ressort de ces considérations philosophiques que le temps est un concept essentiellement polysémique. Dès lors, il n'est pas étonnant que sa nature ontologique et sa définition suscitent des questionnements auxquels il semble difficile d'apporter des réponses satisfaisantes. Du reste, la richesse et la complexité de la temporalité rendent malaisée toute tentative de l'appréhender. Toutefois, son prétendu caractère indiscernable ne devrait pas déboucher sur une impossibilité de l'analyser sous tous les angles. Qu'il soit invisible et qu'il ne coïncide pas avec lui-même, cela l'assimile à un non-être. Mais il ne viendra à l'esprit de personne de le réduire au néant dans l'exacte mesure où ses manifestations semblent évidentes. En tout cas, le passé, le présent et le futur constituent les trois dimensions qui structurent le « temps fini ».⁷¹⁵ Il va de soi que cette triade renseigne sur la

⁷¹³ Saint Augustin. *Confessions*. Traduction de Jean Trabucco. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, p. 264.

⁷¹⁴ Catherine Malabou. *Le Temps*. Paris : Hatier, 1996, pp. 4-5.

⁷¹⁵ Aristote. *Physique*. Paris : Belles Lettres, 1990, p. 148.

pluralité de la temporalité humaine. Aussi bien, le caractère plurivoque de cette dernière permet d'envisager son traitement tant dramatique qu'historique. Dans cette perspective, il n'est pas surprenant que l'étude du temps théâtral et du passé se close sur celle de la temporalité mortifère. En effet, l'existence humaine apparaît comme « un parcours linéaire qui conduit inexorablement à la mort ». ⁷¹⁶ Impuissant à se soustraire à l'irréversibilité du temps qui participe des caractéristiques de ce dernier, l'existant s'enferme dans la finitude.

Quoique les conceptions d'un temps philosophique soient présentes dans le théâtre de Césaire et dans celui de Soyinka, il n'en demeure pas moins vrai que la temporalité est loin d'être aporétique chez les deux dramaturges. A dire vrai, le temps théâtral, à la différence du temps des philosophes, se signale essentiellement par sa dualité. De cette dernière dérivent des enseignements fondamentaux au regard de la temporalité théâtrale : « le temps qui renvoie à lui-même, ou temps scénique, et le temps qu'il faut reconstruire par un système symbolique, ou temps extra-scénique ». ⁷¹⁷ La coexistence de ces deux temps de nature différente caractérise le temps théâtral. De ce point de vue, ce dernier pourrait être défini « comme le rapport de la temporalité de la représentation et de la temporalité de l'action représentée ». ⁷¹⁸ Il s'ensuit que toute étude sur la temporalité théâtrale doit se fonder aussi bien sur le traitement du temps scénique que sur celui du temps dramatique. Mais le présent travail qui porte sur le temps théâtral sera incomplet s'il se borne à analyser exclusivement le temps de la représentation et celui de la fiction. Les multiples temporalités qui se dégagent du traitement du temps théâtral permettent de conclure au caractère plurivalent de ce dernier. Dans cette perspective, il est remarquable qu'Anne Ubersfeld ait cherché à mettre en lumière l'entrelacement qui sous-tend le temps théâtral lorsqu'elle s'interroge sur la nature de celui-ci :

Qu'est-ce que le temps d'ailleurs dans le domaine du théâtre ? Est-ce le temps universel de l'horloge ? Est-ce l'irréversible durée historique ? Est-ce la durée physiologique ou psychologique, celle de l'épaisseur vécue, bergsonienne ou proustienne ? Est-ce le rythme des sociétés humaines et le retour des mêmes rites et cérémonies ? L'extrême difficulté de

⁷¹⁶ Catherine Malabou. *Op. cit.*, p. 32.

⁷¹⁷ Patrice Pavis. *Op. cit.*, p. 349.

⁷¹⁸ Idem. p. 349.

*l'analyse du temps au théâtre vient de l'enchevêtrement de ces sens du temps, qui fait de la temporalité une notion plus « philosophique » que sémiologique. Le temps au théâtre est à la fois image du temps de l'histoire, du temps psychique individuel et du retour cérémoniel.*⁷¹⁹

Ces différentes temporalités auxquelles fait allusion l'analyse d'Anne Ubersfeld semblent traverser tant le théâtre d'Aimé Césaire que celui de Wole Soyinka. Chez l'un comme chez l'autre, le temps se prête à un enchevêtrement de significations. Il n'est pas jusqu'à chaque héros qui ne dispose d'un temps subjectif qui rend compte de ses préoccupations, de ses attentes et de ses frustrations. A ce temps métaphorique qui correspond à l'espace intérieur des personnages vient s'ajouter le temps linéaire auquel se réfèrent les protagonistes blancs dans le théâtre de Césaire et dans celui de Soyinka. En revanche, les héros noirs n'évoquent pas cette temporalité tragique qui marque leur impuissance devant le trépas. Dès lors, on s'explique qu'ils aient opté pour un temps cyclique en tant que ce dernier est loin de connoter une destruction totale de la personne humaine. Mais il arrive que les uns et les autres recourent à un temps mythique pour mettre en lumière des événements historiques qui ont marqué leurs origines. Il n'empêche qu'ils ne sauraient se complaire dans cette évocation nostalgique du passé dans l'exacte mesure où le présent scénique est le temps par excellence du théâtre. En tout cas, ni *Le Rebelle*, dans *Et les chiens se taisaient*, ni Elesin, dans *La mort et l'écuyer du roi*, n'oublent de privilégier le présent en ce sens que ce dernier leur permet de se concilier la bienveillance du public. Ils semblent d'autant plus fondés à prendre celui-ci à témoin que le présent scénique « est à la fois celui de la représentation en train de se dérouler et celui du spectateur entraîné d'y assister ».⁷²⁰ Dès lors, il n'est pas surprenant que l'énonciation théâtrale soit gouvernée par le recours au présent scénique. Quoi qu'il en soit, Césaire, à l'instar de Soyinka, entend se conformer aux conventions théâtrales pour le traitement du temps. Aussi bien, la nécessité d'utiliser le présent se lit dans le discours du Rebelle :

Ne parlez pas ainsi. Ne parlez pas ainsi...je suis assis dans la désolation. Ma cour un tas d'ossements, mon trône, des chairs pourries, ma couronne un cercle d'excréments. Et voyez : d'étranges noces ont commencé : les corbeaux sont les joueurs

⁷¹⁹ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre* 1. Paris : Belin, 1996, p. 152.

⁷²⁰ Patrice Pavis. *Op. cit.*, p. 349.

de rebac, les os, des osselets ; des flaques de vin sur le sol font des caillots fraternels où les ivrognes couchés sont couchés pour longtemps...longtemps (L.C.T. pp. 20-21).

Il va de soi que seul l'emploi du présent est susceptible de décrire l'espace macabre au sein duquel Le Rebelle croupit. Sans doute, le recours aux temps du récit eût atténué l'effet poignant des images de la désolation qui peuplent l'univers pathétique du Rebelle. En outre, l'esthétique théâtrale à laquelle Césaire se soumet l'oblige à recourir de façon systématique au présent, d'autant que le théâtre consacre la suprématie de celui-ci. A dire vrai, « le théâtre, comme la peinture, le cinéma, ne connaît que le présent ». ⁷²¹ Non qu'il ignore les autres dimensions du temps mais le présent apparaît comme la source principale du temps dans laquelle le dramaturge doit puiser. Certes, il arrive que l'on opte pour une fiction dramatique éloignée dans le temps et dans l'espace. Toutefois, cet éloignement temporel ne saurait déboucher sur un emploi récurrent des temps du récit. Sous ce rapport, il n'est pas jusqu'au futur qui n'apparaisse comme un temps inemployable au regard de la dramaturgie. En effet, « l'écriture théâtrale est une écriture au présent. Tout ce qui sera signe du temps est donc par nature compris dans un rapport au présent ». ⁷²² Du reste, ce dernier est le temps de la représentation pour laquelle les dramaturges écrivent. En outre, soucieux de susciter la réaction du spectateur, ces derniers emploient le présent dans l'intention de présentifier les situations auxquelles le public était resté jusqu'à présent indifférent. De ce point de vue, c'est à cette fonction du présent que songent Roland Bourneuf et Réal Ouellet quand ils écrivent :

Par exemple, l'emploi du présent pour raconter le passé vise, comme le théâtre historique, à actualiser un problème, une situation, à donner à l'aventure le tremblement, l'incertitude du présent, tandis que le futur, le temps des prophètes et des sibylles, mettrait en parallèle une époque à venir avec le temps présent pour en faire ressortir, ironiquement, tragiquement ou fatalement, la continuité ou la rupture. ⁷²³

De ces réflexions sur l'emploi systématique du présent dans le théâtre contemporain, il ressort que les dramaturges tels que Césaire et Soyinka répugnent à utiliser le passé

⁷²¹ Jean Rousset. *Op. cit.*, p. 157.

⁷²² Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre I. Op. cit.*, p.159.

⁷²³ Roland Bourneuf et Réal Ouellet. *L'univers du roman*. Paris : P.U.F., 1972, p. 136.

simple. Ils semblent d'autant plus fondés à ne pas recourir à ce dernier qu'il « exprime un fait complètement achevé à un moment déterminé du passé, sans considération du contact que ce fait, en lui-même ou pas, peut avoir avec le présent ». ⁷²⁴ Or, même les drames historiques évitent d'employer l'aoriste. Du reste, ce temps « factice des cosmogonies, des mythes, des histoires et des Romans n'est plus chargé d'exprimer un temps ». ⁷²⁵ Dès lors, il n'est pas étonnant que l'écriture dramatique soit traversée par le présent qui reste le temps du spectateur. Bien que ce dernier soit condamné à vivre dans un présent immédiat, il n'en demeure pas moins vrai que cette temporalité charrie d'autres significations. Il arrive que le présent souligne une menace à laquelle nul ne saurait échapper. De là l'annonce du suicide rituel d'Elesin qui plonge l'administration coloniale dans un désarroi total. Dans cette perspective, les propos d'Amusa permettent de souligner le caractère tragique de cette nouvelle situation :

Le rapport d'Amusa. Ecoute : « Je dois signaler que l'information suivante m'est parvenue, un grand chef, à savoir Elesin Oba, doit donner la mort ce soir du fait d'une coutume du pays. Comme c'est une affaire criminelle, j'attends les ordres au poste. Sergent Amusa » (M.E.R. p. 40).

Le style télégraphique auquel Amusa recourt renseigne sur son idiolecte. Les phrases nominales dont il use, l'utilisation d'un vocabulaire pauvre et l'emploi d'une syntaxe aussi élémentaire que défectueuse constituent autant d'indices qui permettent de conclure à son inculture. Toutefois, l'usage du présent se signale par sa pertinence au regard de l'énonciation scénique. En fait, seul le présent donne à ce soldat rustre de prêter un caractère véridique à ses propos. On comprend pourquoi « le présent dans l'énoncé est le temps par lequel celui qui parle montre ce qu'il dit comme vrai, comme existant, au moment où il le dit ». ⁷²⁶ Par le truchement du présent, le suicide d'Elesin n'apparaît plus comme un événement invraisemblable. C'est à se donner la mort pour accompagner le roi défunt dans l'au-delà que la coutume yorouba le condamne. Dans cette perspective, « le temps spatialisé, celui des horloges, est ici » ⁷²⁷ tragique. Prisonnier de ce temps irréversible, Elesin

⁷²⁴ Maurice Grevisse. *Le Bon usage*. Paris : Hatier, 1969, pp. 671-672.

⁷²⁵ Roland Barthes. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972, pp. 25-26.

⁷²⁶ Daniel Leeman-Bouix. *Grammaire du verbe français. Des formes au sens*. Paris : Nathan, 2002, p. 147.

⁷²⁷ Marie-Claude Hubert. *Le théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 171.

doit rendre l'âme avant la fin du spectacle. De ce point de vue, le « présent éthique ou hors du temps »⁷²⁸ permet d'envisager sa fin comme une évidence.

D'autre part, dans *La mort et l'écuyer du roi* comme dans *Les chiens se taisaient*, le présent immédiat apparaît comme l'instant décisif auquel le dénouement est subordonné. On comprend pourquoi dans les deux œuvres dramatiques, l'on recourt à des termes hyperboliques aux seules fins de mettre en exergue ce moment fatidique. De ce point de vue, à la réplique du Rebelle : « C'est grand jour aujourd'hui, laisse moi grand courage » (*L.C.T.* p. 59) semble répondre celle du Griot : « Mais ce n'est pas une raison pour perdre des plumes en ce grand jour » (*M.E.R.* p. 14). Dans ces deux tragédies de la mort nécessaire, le temps du spectateur ne semble pas très éloigné de celui de la fiction dramatique. Le « présent momentané »⁷²⁹ auquel recourent les deux dramaturges, vise à conférer une dimension tragique à leurs deux pièces. Le temps qui traverse celles-ci fonctionne comme une « course contre la montre d'avance perdue, malgré les espoirs des personnages ».⁷³⁰ En vain, ceux-ci, dans *La mort et l'écuyer du roi*, s'empressent-ils d'arrêter le candidat au suicide rituel. Son incarcération arbitraire dans l'intention de saper les fondements de la coutume yorouba ne saurait changer le dénouement sanglant auquel le public semble attaché.

Par ailleurs, seule l'unité de temps semble susceptible de satisfaire aux exigences du spectateur. On comprend pourquoi ce dernier souhaite « que l'histoire soit condensée en une courte continuité et si possible n'excède pas un temps fictif de vingt-quatre heures ».⁷³¹ Du reste, c'est à se conformer à l'une de ces règles de l'esthétique classique que prétendent tant *La mort et l'écuyer du roi* que *Et les chiens se taisaient*. Certes, il semble difficile de taxer ces pièces de régularité au regard du maniement temporel. A tout le moins, dans l'une comme dans l'autre œuvre dramatique, tente-t-on de faire coïncider le temps de la représentation avec celui des événements. Ces temporalités coïncidentes aboutissent « à une esthétique naturaliste où la réalité scénique reproduit grandeur nature la réalité

⁷²⁸ Marcel Cressot. *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*. Paris : P.U.F., 1947, p. 315.

⁷²⁹ Michel Pourgeoise. *Dictionnaire de grammaire et des difficultés grammaticales*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 207.

⁷³⁰ Alain Couprie. *Op. cit.*, p. 230.

⁷³¹ Bernard Sallé. *Op. cit.*, p. 81.

dramatique ». ⁷³² Cette confusion voulue donne au spectateur de ne pas manifester un désintérêt à l'endroit de celle-ci. En réalité, « pour que le spectateur puisse oublier qu'il est au théâtre, il faut que l'action à laquelle il assiste se déroule en temps réel et dans un lieu unique » ⁷³³, d'autant qu'il ne pourrait se déplacer au sein de l'espace théâtral. En outre, le fait que la durée de l'action tente de ne pas dépasser « le temps d'une seule révolution du Soleil » ⁷³⁴ débouche sur une illusion de présence. Par le truchement de cette dernière, le spectateur tâche de s'identifier au héros pour mieux partager ses souffrances existentielles. L'absence d'éloignement dans le temps accentue la participation du public et déteint sur l'émotion dramatique de ce dernier. Il semble d'autant plus touché par les images scéniques que l'unité de temps l'enferme dans une temporalité « irréversible ». ⁷³⁵

D'autre part, il arrive que l'unité de temps, tant chez Césaire que chez Soyinka, soit considérée comme une règle des plus contraignantes. Partisans d'une « dramaturgie de l'étirement temporel » ⁷³⁶, l'un et l'autre refusent de subordonner leur écriture dramatique à l'observance de l'une de ces conventions du théâtre classique. Du reste, les deux dramaturges ne semblent pas esseulés dans leur entreprise critique. De ce point de vue, même « Aristote ne présente pas l'unité de temps comme un impératif » ⁷³⁷ auquel le dramaturge doit fatalement obéir. Il va de soi que la théâtralité d'une œuvre est loin d'être fonction du respect scrupuleux de l'unité de temps. Du reste, celle-ci « est toujours apparue comme une contrainte, parfois légère, souvent insupportable ». ⁷³⁸ Le désir de voir le temps fictif coïncider avec celui de la représentation sous-tend la dramaturgie classique. Hostile à toute « imitation servile » (*T.R.C.* p. 53), Césaire, à l'instar de Soyinka, refuse de regarder l'unité temporelle comme un principe immuable auquel il convient de tout sacrifier pour atteindre au classicisme. Ils semblent d'autant plus désireux de violer la fameuse règle classique de l'unité de temps que cette dernière contribue au refoulement du passé. Or, pour capital que soit le présent, il reste qu'il ne doit nullement occulter le temps historique qui occupe une place centrale tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka. C'est

⁷³² Patrice Pavis. *Op. cit.*, p. 350.

⁷³³ Marie-Claude Hubert. *Les grandes théories du théâtre. Op. cit.*, p. 80.

⁷³⁴ Eric Duchâtel. *Op. cit.* p. 46.

⁷³⁵ Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre I. Op. cit.*, p. 154.

⁷³⁶ Idem. p. 154.

⁷³⁷ Marie-Claude Hubert. *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours.* Paris : Armand Colin, 1992, p. 29.

⁷³⁸ Anne Ubersfeld. *Op. cit.*, p. 53.

dire que le traitement temporel chez ces derniers contraste avec les conceptions occidentales du temps à propos desquelles Jacques Scherer écrit :

C'est surtout dans le domaine du temps que la pratique africaine s'oppose à la tradition européenne. En Europe, le théâtre a été dès l'origine une narration d'événements qui se déroulaient dans le temps. Il y avait, inchangeables, un avant et un après, et l'un ne pouvait pas prendre la place de l'autre. Le déroulement temporel était irréversible. En Afrique, le maniement du temps est beaucoup plus libre [...]. Ailleurs, les auteurs dramatiques font un emploi parfois immodéré du procédé de retour en arrière (flash-back) emprunté au cinéma. Il permet de rivaliser avec les déplacements du roman qui transportent librement le lecteur dans des temps et dans des espaces différents. Au théâtre, le retour en arrière peut être ou non accompagné d'un récitant qui expliquera les faits du temps passé. S'il existe, ce récitant peut aussi intervenir par un commentaire sur la situation actuelle. Dans tous les cas, le récitant est installé dans un autre temps que les personnages et donne ainsi, au prix d'une certaine uniformité, un (sic) profondeur nouvelle au récit théâtral.⁷³⁹

Il ressort de ce parallélisme entre la conception occidentale du temps théâtral et l'approche africaine de ce dernier que les divergences l'emportent sur les convergences. A un théâtre européen soumis à des contraintes temporelles, s'oppose une production dramatique africaine qui prône la liberté dans l'art. Forts de leur souhait de s'affranchir des conventions dogmatiques qui président au maniement temporel dans le théâtre occidental, Césaire et Soyinka estiment que « les unités de temps et de lieu rendent le théâtre artificiel ».⁷⁴⁰ Or, c'est à enfanter un théâtre aussi original qu'enraciné dans leurs valeurs qu'aspirent l'un et l'autre. Peu soucieux « du vraisemblable et du temps normal »⁷⁴¹, tous deux subordonnent la perspective temporelle à l'action dramatique qui traverse leurs pièces. Au caractère mobile de cette dernière semble correspondre un temps particulier. En tout cas, chez Césaire, « on suit Lumumba depuis la prison d'Elisabethville jusqu'à sa mort dans cette même ville, en serrant dans un ordre chronologique les multiples péripéties du héros congolais ».⁷⁴² D'où il suit que le temps de la fiction ne saurait coïncider avec celui de la

⁷³⁹ Jacques Scherer. *Op. cit.*, pp. 108-109.

⁷⁴⁰ Henri Benac. *Op. cit.*, p. 418.

⁷⁴¹ Sophocle. *Œdipe-Roi*. Traduit par Georges Chappon. Paris : Hatier, 1966, p. 16.

⁷⁴² M.a.M. Ngal. *Op. cit.*, p. 234.

représentation de façon à se conformer aux conventions théâtrales de la dramaturgie classique. En outre, la seule contrainte temporelle à laquelle ils acceptent de se soumettre est celle qui leur permet de satisfaire aux besoins de l'action, d'autant que l'accélération et le ralentissement du temps dérivent de cette dernière. Dès lors, on comprend pourquoi « il peut être ramassé, concentré, démesurément étendu »⁷⁴³ toutes ces dimensions temporelles parcourent aussi bien le théâtre de Césaire que celui de Soyinka. De là leur refus systématique de se contenter d'un temps linéaire dans la mesure où ce dernier ne traduit pas leurs conceptions profondes de la vie. Sous ce rapport, seul le temps cyclique est susceptible de rendre compte de la complexité de l'existence du Noir.

Délivré de la tyrannie du présent immédiat, le Négro-Africain analyse son passé aussi lointain que traumatisant pour mieux construire des lendemains qui chantent. Il semble que Césaire, plus que Soyinka, ait fait siennes les préoccupations de cet admirateur de l'histoire africaine. De ce passé tant mythique que glorieux doit naître un avenir radieux qui fera oublier la grisaille d'un présent misérable. Dans cette perspective, il est significatif que *La danse de la forêt* en partie, soit « centrée sur l'idée que le passé peut nous éclairer aujourd'hui » (*D.F.* p.16). Soucieux de présentifier l'histoire africaine, Soyinka et Césaire recourent au flash-back dans l'intention de revisiter le passé contesté du continent noir. Au rebours de ce qui se passe chez le second, la lecture hagiographique de l'histoire de l'Afrique ne concerne que quelques personnages de Soyinka. Contrairement à ce dernier qui semble adopter une position critique à l'endroit du passé africain, la plupart de ses créatures dramatiques invitent leurs contemporains à se modeler sur leurs illustres ancêtres. Que la méditation sur la vie des grands hommes africains puisse aider à enrichir le présent immédiat, cela transparaît à travers la réplique d'Adénébi :

Ah ! Bref, j'ai ajouté- non, c'est vous qui avez dit cela, et je n'ai fait que le reprendre- que nous devrions faire venir les descendants de nos glorieux ancêtres. Les retrouver. Retrouver les fils dispersés de nos fiers aïeux. Les fondateurs d'empires. Les descendants de notre illustre noblesse. Les retrouver, les faire venir ici. S'ils sont à l'autre bout du monde, retrouver leur trace. S'ils sont en enfer, les racheter. Qu'ils soient le symbole de tout ce qu'il y a de noble dans notre nation. Qu'ils

⁷⁴³ Marie-Anne Charbonnier. *Esthétique du théâtre moderne*. Paris : Armand Colin, 1998, p. 10.

soient le ciment qui nous unisse à travers l'histoire en cette époque de réjouissances. Guerriers. Sages. Conquistadors. Bâtisseurs. Philosophes. Mystiques. Rassemblons-les autour du totem de la nation, et que leur gloire ressuscitée nous enivre (D.F. p.64).

Le lyrisme collectif qui se dégage de cette réplique d'Adénébi traduit imparfaitement l'enthousiasme que ce dernier éprouve à l'endroit des héros de sa patrie. Fort de son patriotisme, il travaille à inscrire l'histoire nationale dans une perspective hagiographique. Son refus d'adopter une attitude positiviste à l'égard de son passé glorieux n'a d'égal que son désir d'exalter ce dernier. La partialité avec laquelle il reconstitue le déroulement des événements positifs de la vie de son peuple renseigne sur sa vision romantique de l'histoire nationale. Dès lors, sa lecture idéologique de cette dernière l'amène à « se forger une image complaisante » (D.F. p. 16) de son passé. Toutefois, la glorification de ce dernier participe d'une entreprise de réhabilitation de l'histoire africaine. Il semble d'autant plus fondé à étudier celle-ci que « les sociétés africaines passaient pour des sociétés qui ne pouvaient avoir d'histoire ». ⁷⁴⁴ On comprend que ce partisan d'une africanisation de cette dernière s'acharne à aller en guerre contre les préjugés racistes qui ont conduit à une falsification des chroniques africaines. Dans cette optique, il fustige l'attitude de l'Europe colonisatrice qui s'est employée « à donner du continent africain l'image d'un univers infernal, marqué des stigmates de la mort et de la malédiction ». ⁷⁴⁵ Cette peinture dantesque de l'Afrique noire procède d'une politique colonialiste qui vise à dénigrer la prétendue candeur de ses habitants. Mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître à première vue, Soyinka, à l'inverse de Césaire, semble partager cette représentation négative du passé. Son refus d'idéaliser ce dernier sous-tend l'enfantement de *La danse de la forêt* qui demeure une pièce extrêmement satirique. Du reste, de son propre aveu, la production de cette dernière tend à contester la thèse selon laquelle l'Afrique traditionnelle fait songer à un paradis terrestre :

Et puis nous nous sommes penchés sur la manière dont nous exaltons notre histoire, en fait pour nous fermer les yeux sur la réalité et sur les dangers qui menaçaient notre avenir. Alors,

⁷⁴⁴ Joseph Ki-Zerbo (sous la direction de). *Histoire générale de l'Afrique I. Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : Présence Africaine/EDICEF/UNESCO, 1979, p. 5.

⁷⁴⁵ Jacques Chevrier. « Les romans coloniaux : enfer ou paradis ? ». *Notre Librairie*, n° 90, octobre-décembre, 1987, p. 62.

c'est dans cet état d'esprit que j'ai commencé à écrire La danse de la forêt, disant que oui, nous avons peut-être une histoire glorieuse mais interrogeons donc cette histoire. Notre histoire a des faiblesses. C'est l'histoire de notre collaboration avec le commerce des esclaves. Nous avons réduit les nôtres en esclavage, nous les avons vendus, nous avons accepté d'acheter des fusils et de faire la guerre contre notre peuple pour avoir des esclaves que nous pourrions vendre aux Européens. Et donc La danse de la forêt se voulait une mise en garde. Le but de cette pièce n'était pas de critiquer la nouvelle donne, c'était simplement une manière de dire : « un instant ! Examinons cette histoire avec la plus grande attention, mettons-nous à la regarder avec discernement et sincérité afin de ne pas refaire les mêmes erreurs dans l'avenir.⁷⁴⁶

De cette interview de Wole Soyinka qui porte sur une approche critique du passé africain, se dégagent maints enseignements au regard du présent et de l'avenir des peuples négro-africains. Au style dithyrambique dont ses personnages usent pour louer les actions héroïques des figures historiques du monde noir, Soyinka, à la différence de Césaire, oppose une tonalité caustique qui témoigne de sa vision satirique de l'histoire africaine. Fort d'une lecture critique de celle-ci, Soyinka refuse de mettre l'accent de façon exclusive sur les pages glorieuses du passé africain. La démarche scientifique à laquelle il voudrait recourir ne saurait le conduire à se satisfaire d'une peinture complaisante de l'histoire africaine. Désireux de souligner les points noirs qui jalonnent cette dernière, Soyinka, à la différence de Césaire, prône un révisionnisme sévère du passé noir. Du reste, « la réécriture critique des mythes africains le proclame : il n'est pas question de céder aux charmes de la simplification »⁷⁴⁷ et de l'analyse tendancieuse de l'histoire. Son refus d'occulter les pages sombres de cette dernière et son souci d'atteindre à l'objectivité au regard des faits historiques constituent autant de forfaits aux yeux des thuriféraires d'une histoire positive de l'Afrique noire. Dès lors, on comprend que ceux-ci aient qualifié *La danse de la forêt* de « pièce irrévérencieuse »⁷⁴⁸ dans l'exacte mesure où il y pourfend les champions d'une histoire collective aussi belle que glorieuse. A l'opposé de ces derniers qui passent sous silence la dimension ténébreuse de l'histoire africaine, Soyinka met en lumière le passé honteux des Africains. Au contraire de Césaire, il lie celle-ci à la participation active du

⁷⁴⁶ Christiane Fioupou. *Art. cit.*, p. 92.

⁷⁴⁷ Guillaume Cingal. « Wole Soyinka. *Cycles sombres* ». *Notre Librairie*, n°141, juillet-septembre 2000, p. 65.

⁷⁴⁸ Abdourahman A. Waberi. « Wole Soyinka *Le Maléfice des Jacinthes* ». *Notre Librairie*, n°141, juillet-septembre 2000, p. 91.

Noir à l'asservissement de sa race. Pour Soyinka, à la différence de Césaire, le commerce de la chair noire s'apparente à une entreprise aussi ignoble que collective dans laquelle l'Africain a dû jouer un rôle prépondérant. De ce point de vue, que l'Afrique traditionnelle ait été transmutée en une terre « de tueries hebdomadaires »⁷⁴⁹ dans l'intention d'augmenter sensiblement le contingent du bétail humain, cela semble incontestable aux yeux de Soyinka.

Il en va autrement chez Césaire qui rend le Blanc responsable de l'assujettissement du Noir. Non qu'il nie que ce dernier ait aidé l'esclavagiste blanc à réduire son propre frère en servitude, mais il estime que le soutien de l'Africain semble insignifiant au prix du crime du Blanc. Ainsi, il n'aura de cesse qu'il n'ait dénoncé le génocide perpétré par les mains sadiques de ce dernier. Son action semble d'autant plus répréhensible qu'elle a engendré des dépopulations et des souffrances insupportables. Qui pis est, Césaire, à l'inverse de Soyinka, « parle de sociétés vidées d'elles-mêmes, des cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées ».⁷⁵⁰ Par le truchement de ces accumulations de noms, Césaire entend mettre en lumière les forfaits innombrables de l'Europe colonisatrice. De la réprobation de ceux-ci dérive le combat politique d'Aimé Césaire. De là sa négritude verticale qui vise à redonner à l'Africain sa dignité perdue et à restaurer le temps de la honte dans lequel le Blanc voulait l'enfermer. Pour sa part, Christophe entend échapper à cette temporalité funeste. Soucieux de « faire sortir les Nègres du gouffre où l'histoire les a engloutis »⁷⁵¹, il s'emploie à accélérer la marche de celle-ci de façon à retrouver le temps de la nouvelle négritude :

Mon noble ami Wilberforce ! Des vœux pour l'anniversaire de mon couronnement !.... Ha...Il m'écrit qu'il m'inscrit à plusieurs sociétés scientifiques, ainsi qu'à la société de la Bible Anglaise (rires). Hein, archevêque ? Cela ne peut pas faire de mal ? Mais, Wilberforce, vous ne m'apprenez rien et vous n'êtes pas le seul à raisonner ainsi. » On n'invente pas un arbre, on le plante ! On ne lui extrait pas les fruits, on le laisse porter. Une nation n'est pas une création, mais un

⁷⁴⁹ Régis Antoine. « Le Nègre surréaliste ». *Notre Librairie*, n°91, janvier-février 1998, p. 14.

⁷⁵⁰ Aimé Césaire. *Discours sur le colonialisme*. *Op. cit.*, pp.19-20.

⁷⁵¹ Clément Mbom. *Op. cit.*, p. 52.

mûrissement, une lenteur, année par année, anneau par anneau. » Il en a de bonnes ! Etre prudent ! Semer, me dit-il, les graines de la civilisation. Oui. Malheureusement, ça pousse lentement, tonnerre ! Laisser du temps au temps ...Mais nous n'avons pas le temps d'attendre quand c'est précisément le temps qui nous prend à la gorge ! Sur le sort d'un peuple, s'en remettre au soleil, à la pluie, aux saisons, drôle d'idée ! (T.R.C.pp.57-58).

Le ton tant paternel que familial qui traverse la tirade de Christophe ne doit nullement celer le caractère tragique du temps historique contre lequel il tente de combattre. Du reste, il refuse de se satisfaire de l'existence d'un temps linéaire qui symbolise son impuissance. Incapable de réaliser son rêve romantique qui consiste à inscrire l'histoire de son peuple dans une perspective temporelle réversible, Christophe songe à transmuter le temps physique pour mieux gommer les événements fâcheux auxquels il correspond. A dire vrai, « ce que veut Christophe c'est se mesurer au Temps, au temps historique de l'Esclavage et de la Honte et faire de son règne l'instrument d'une revanche et d'une victoire sur le temps ».⁷⁵² Ainsi, il tend à soumettre ce dernier à une cadence infernale d'autant qu'il taxe le temps des horloges de lenteur excessive. La passivité du temps objectif contraste avec le temps intérieur de Christophe qui le pousse à vouloir recourir à une « ellipse chronologique »⁷⁵³ dans l'intention d'accélérer le temps de l'esclavage. C'est dire que le temps césairien se recommande par son originalité. En tout cas, il serait simpliste de le considérer comme « réductible au tic-tac de l'horloge »⁷⁵⁴ dans l'exacte mesure où le théâtre de Césaire « s'installe au-delà du temps qui est le lieu même du lyrisme ».⁷⁵⁵ Du reste, c'est à ce temps spécifique que fait allusion Amady Aly Dieng quand il note :

Le temps n'apparaît dans le théâtre de Césaire ni comme la durée en soi, ni comme le mois, ni comme l'année, ni comme le siècle, bien qu'il coïncide avec certains de ces termes. C'est la lutte que mène Césaire avec son peuple opprimé contre soi-même, contre la négation et contre tout ce qui menace la survie de la communauté. Le temps chez Césaire est réductible donc au temps vécu, « l'histoire est fille de son temps », mais aussi au temps à vivre. Le temps vécu est au temps à vivre ce qu'est

⁷⁵² Daniel-Henri Pageaux. *Op. cit.*, p. 201.

⁷⁵³ Idem. p. 30.

⁷⁵⁴ Clément Mbom. *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁵⁵ Michel Corvin. *Le théâtre nouveau en France*. Paris : P.U.F., 1963, p. 49.

*le passé à l'avenir, le désespoir à l'espoir. L'histoire aura pour fonction de tenir éveillée la conscience nationale qui fécondera le présent et qui, à son tour, assurera l'avenir.*⁷⁵⁶

De ces réflexions d'Amady Aly Dieng sur le temps césairien, il ressort que ce dernier se signale par sa complexité. Il ne viendra à l'esprit de personne l'idée de réduire le théâtre du Martiniquais à une seule dimension temporelle en ce sens que plusieurs temporalités coexistent au sein de ses œuvres théâtrales. Du reste, chaque production dramatique « a un temps spécifique qui tient à son essence, à sa transcendance métaphysique, à sa signification existentielle ».⁷⁵⁷ En tout cas, le théâtre d'Aimé Césaire n'échappe pas à cette règle, mais il semble gros d'une temporalité plurielle. De cette dernière se dégage une dimension historique à laquelle Césaire accorde une importance particulière. Dès lors, il n'est pas étonnant que la « négritude césairienne vise à combattre principalement »⁷⁵⁸ les images négatives dont use le colonisateur aux seules fins de caricaturer le colonisé. Cette représentation péjorative de l'Africain hante la pensée de Césaire et l'incite à mettre l'accent sur son histoire falsifiée. Sous ce rapport, la production de ses drames historiques s'apparente à une « réaction contre l'histoire coloniale qui s'acharnait à peindre les héros noirs tels que Chaka, Christophe et Toussaint Louverture comme de vulgaires roitelets prédateurs ».⁷⁵⁹ Son souci de revisiter les pages de l'histoire africaine dans l'intention de réhabiliter ces derniers est loin de rappeler celui d'un historien de formation. Certes, « Césaire se montre fidèle à la réalité historique pour certains traits de caractère du personnage réel Christophe ».⁷⁶⁰ Mais cette fidélité à l'histoire ne signifie nullement que le dramaturge doive faire siennes les préoccupations scientifiques de l'historien. A l'objectivité de ce dernier le premier doit opposer la subjectivité qui est « la clé et le moteur de l'action théâtrale ».⁷⁶¹ Partant, l'auteur dramatique cherche à styliser le réel historique de façon à répondre aux exigences de l'esthétique du théâtre.

⁷⁵⁶ Amady Aly Dieng. « Un art dans la réalité politique des dominés ». *Walfadjri*, n°3210, samedi 23, dimanche 24, novembre 2002, p. 9.

⁷⁵⁷ André Villiers. *La psychologie de l'art dramatique*. Paris : Armand Colin, 1951, p. 115.

⁷⁵⁸ Jean-Marie Théodore. « La réception politique de l'œuvre d'Aimé Césaire ». *Europe*, n° 832-533, août-septembre 1998, p. 81.

⁷⁵⁹ Amady Aly Dieng. *Art. cit.* p. 9.

⁷⁶⁰ Régis Antoine. *Art. cit.* p. 102.

⁷⁶¹ Bernard Dort. « Entretien avec Sartre ». *Les Temps Modernes*, n°531 à 533, octobre à décembre 1990, p. 883.

A l'existence d'un temps historique qui permet à Soyinka et à Césaire d'évoquer un passé africain aussi odieux que glorieux, succède celle d'un temps mortifère qui plonge les personnages dramatiques des deux dramaturges dans un « climat de peur ».⁷⁶² Prisonniers d'une temporalité implacable, Elesin, dans *La mort et l'écuyer du roi*, et Le Rebelle, dans *Et les chiens se taisaient* ressemblent à deux condamnés à mort qui doivent être exécutés avant la fin du temps de la représentation. Pour différentes que soient les raisons qui légitiment leur condamnation, il reste que tous deux se considèrent comme des candidats à une mort certaine. Toutefois, l'imminence de cette dernière n'empêche pas que Elesin, à la différence du Rebelle, récrimine contre le temps objectif. En vain tente-t-il d'échapper à son écoulement tragique pour accéder à l'éternité à laquelle son système temporel prétend. Certes, fort de son désir d'immortalité qui semble logé dans son inconscient, l'homme s'acharne à lutter contre le temps, mais, il oublie que ce dernier « ronge l'homme comme un acide, l'arrache à lui-même et l'empêche de réaliser l'humain ».⁷⁶³ De ce point de vue, la mort devient l'horizon indépassable contre lequel bute la temporalité humaine. Impuissant à triompher du temps qui charrie la mort, le héros de Césaire, à l'inverse de celui de Soyinka, refuse de se réfugier dans le divertissement pour occulter son angoisse mortelle. Bien loin de faire grand mystère de sa condamnation, Le Rebelle travaille à assumer son destin mortel. Conscient qu'il ne pourrait se soustraire aux implacables lois des Parques, il décide de répondre à leur appel pressant. D'où il suit qu'« il n'est plus temps de jouer ; les orbites de la mort poussent des yeux fulgurants à travers le micablème » (*L.C.T.* p. 9). Plongé dans un univers temporel borné par la finitude, Le Rebelle s'emploie à transmuter son temps intérieur pour se conformer aux réalités tragiques du temps objectif. Seule une acceptation sereine de sa mortalité semble susceptible de le voir se rapprocher de la « temporalité originaire ».⁷⁶⁴ Sa fidélité à celle-ci l'assimile à un existant authentique en ce sens que le propre de ce dernier est d'assumer son « être-pour-mourir ».⁷⁶⁵ Désormais, il est d'avis qu'il fait songer à « un homme perdu, tragique comme un moignon de palmier dans l'émeute banale et le champ de la foudre » (*L.C.T.* p. 89.) Cette situation tragique dans laquelle il se trouve ne suscite guère une quelconque révolte métaphysique qui pourrait déboucher sur

⁷⁶² Titre d'essai de Wole Soyinka. *Climat de peur*. Traduit de l'anglais par Etienne de Galle. Paris : Actes Sud, 2005.

⁷⁶³ Jean-Paul Sartre. *Critiques Littéraires. Situations I*. Paris. Gallimard, 1947, p.73.

⁷⁶⁴ Catherine Malabou. *Op. cit.*, p. 80.

⁷⁶⁵ Jean-Paul Sartre. *Op. cit.*, p. 63.

une protestation contre la rigueur inflexible du temps des horloges. Bien qu'il soit prisonnier du « temps carcéral »⁷⁶⁶, il ne cherche pas à s'en évader, bien au contraire, il sait qu'il fait corps avec le temps objectif. Au vrai, l'homme n'est « pas dans le temps comme le sont les choses de la nature, il est en son fond temporel, il est temps ».⁷⁶⁷ Par conséquent, la dimension temporelle participe des caractéristiques de l'existence humaine. Du reste, profondément attachée à son passé, elle ne saurait couper les liens qui l'unissent à ce dernier. La chaîne temporelle dans laquelle elle s'inscrit semble incompatible avec la durée ; or, celle-ci « est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant »⁷⁶⁸ vers le tombeau. De ce point de vue, la vie mortelle suit une direction temporelle qui se termine par la mort inéluctable.

Bien que sa situation temporelle soit celle d'un condamné à mort qui ne jouit pas de sursis indéfinis, il n'en reste pas moins vrai que son système temporel le pousse à user d'atermoiements pour différer l'instant à partir duquel il doit rendre l'âme. Du reste, son amour immodéré pour la femme, son attachement aux joies terrestres et son refus immédiat de rendre l'esprit transforment le représentant du peuple yorouba auprès des ancêtres bienheureux en un mourant récalcitrant. Au contraire du Rebelle, il s'acharne à lutter contre le temps objectif en tant que ce dernier « chemine régulièrement vers la mort ».⁷⁶⁹ Ce à quoi il aspire, c'est repousser l'imminence de cette dernière et se perdre dans les jouissances d'un présent⁷⁷⁰ prétendument éternel. Soucieux de se prémunir contre les atteintes mortelles du temps des horloges, Elesin, à la différence du Rebelle, s'abrite derrière son temps subjectif. Dès lors, on comprend pourquoi il frémit à l'idée que « l'heure n'est plus aux frivolités » (*R.K* p. 59.). Il n'empêche qu'il semble peu enclin à rejoindre ses ancêtres alors que tout l'y autorise. Bien loin de considérer son suicide rituel comme un acte bienfaisant, il s'obstine à taxer « toute mort »⁷⁷¹ de brutalité, de violence et d'absurdité. Or, aux yeux du peuple yorouba, « le fait de mourir est une vérité nécessaire »⁷⁷² à laquelle il sied d'adhérer. De ce

⁷⁶⁶ Jean Labesse. *Etude sur Jean-Paul Sartre. Les mains sales*. Paris : Ellipses, 1997, p. 70.

⁷⁶⁷ Françoise Dastur. *Heidegger et la question du temps*. Paris : P.U.F., 1990, p. 18.

⁷⁶⁸ Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris : P.U.F., 1981, p. 4.

⁷⁶⁹ Vladimir Jankélévitch. *Op. cit.*, p. 212.

⁷⁷⁰ Sur cette question, voir Zaki Laïdi. *Le sacre du présent. Pourquoi vivons-nous dans l'urgence ?* Paris : Flammarion, 2000.

⁷⁷¹ Gilles Deleuze. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris : Editions de Minuit, 1968, p. 218.

⁷⁷² Idem. *Spinoza : Philosophie pratique*. Paris : Editions de Minuit, 1981, p. 58.

point de vue, la lenteur dont fait montre Elesin pour se donner la mort est vécue comme une malédiction qui plonge la communauté yorouba dans « un futur aveugle » (*M.E.R.* p. 122.). Celle-ci semble d'autant plus malheureuse que la survivance d'Elesin engendre son effondrement « dans le néant des étrangers » (*M.E.R.* p. 122.). Toutefois, le désir d'Elesin de ne pas succomber immédiatement aux forces du temps mortifère relève de la normalité. A dire vrai, pour le vivant, le fait de trépasser s'apparente à un accident aussi absurde qu'inacceptable : c'est à « exister en tout temps »⁷⁷³ qu'il doit tendre. Aussi bien, son temps psychologique qui est celui de l'espoir et de la vie radieuse contraste avec le temps inhumain du « condamné à mort qui attend dans sa cellule la venue du bourreau ».⁷⁷⁴ La survenue de ce dernier met un terme à l'espérance qui est intimement liée au temps intérieur pour le plonger dans le temps réel. Que celui-ci marque l'impuissance⁷⁷⁵ de l'homme devant la toute-puissance de la mort, cela semble incontestable aux yeux des contempteurs du temps mortifère.

Au total, il appert que l'espace et le temps ont donné lieu à d'importants développements tant dans le théâtre de Césaire que dans celui de Soyinka. Il va de soi que ces deux notions se signalent par leur complexité et par leur insécabilité. Mais, pour inséparables qu'elles soient, il reste que l'étendue et la temporalité sont susceptibles de faire l'objet d'analyses séparées de façon à mettre l'accent sur la spécificité de chaque notion. De fait, l'analyse du discours des personnages et des didascalies permet de construire l'espace tant chez Césaire que chez Soyinka. Laconiques dans le théâtre du premier et abondantes dans celui du second, les indications scéniques donnent de conclure à l'existence de lieux multiples qui correspondent aux différents déplacements des personnages. Du reste, la mobilité de l'action commande l'éclatement de l'espace et l'abandon de l'unité de lieu. Sous ce rapport, Césaire et Soyinka qui prônent la liberté artistique n'entendent aucunement subordonner leur traitement scénique à celui qui traverse le théâtre occidental. D'où il suit que chez les deux dramaturges irréguliers, les espaces ouverts alternent avec les lieux clos. De même, il est des espaces dangereux auxquels les héros de l'un et de l'autre cherchent à échapper. Il en va ainsi de la route et de la mer qui fonctionnent comme des lieux de la mort

⁷⁷³ Arthur Schopenhauer. *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*. Paris : UGE, 1964, p. 138.

⁷⁷⁴ Jean-Paul Goldenstein. *Pour lire le roman*. Paris/Bruxelles : Jean Ducculot/A. De Boeck, 1985, p. 103.

⁷⁷⁵ Jules Lagneau. *Célèbres leçons*. Paris, P.U.F., 1976, pp. 157-176.

violente. De même que l'espace marin chez Césaire semble étroitement lié à la présence des forces engloutissantes de la mort, de même l'espace scénique de la route chez Soyinka charrie la désolation, la souffrance et le trépas. On comprend pourquoi Soyinka et la plupart de ses créatures dramatiques taxent la route gloutonne de cannibalisme. Espace moderne de la mort hideuse, celle-ci l'est. Mais il en est de la route dévorante comme de la prison. Leurs victimes sont condamnées à souffrir mille morts avant de rejoindre le royaume des ombres. Il n'empêche que l'espace aussi bien chez Césaire que chez Soyinka se signale par la dualité : aux espaces bienveillants s'opposent des lieux funestes qui suscitent des angoisses paralysantes. De ce point de vue seule une perspective cyclique du temps permet à l'existant de triompher de celles-ci dans la mesure où sa disparition n'est pas synonyme d'anéantissement total du corps mortel.

A la complexité de l'espace semble répondre celle du temps en tant que ce dernier est gros de maintes significations. Cette pluralité de sens rend cette notion plurivalente difficilement définissable. A tout le moins a-t-on tenté de considérer le temps théâtral comme le rapport du temps scénique et du temps dramatique. Or, ces deux temporalités sont gouvernées par l'emploi systématique du présent qui est le temps par excellence du théâtre. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'écriture dramatique, tant chez Césaire que chez Soyinka, privilégie le temps scénique pour satisfaire aux conventions temporelles qui sous-tendent l'esthétique théâtrale. Temps du spectateur et de l'action représentée, le présent immédiat donne aux deux dramaturges d'actualiser les situations dans lesquelles se trouvent leurs personnages, de mettre en lumière les dangers funestes auxquels ils sont exposés et de donner aux événements vécus un caractère véridique. Toutefois, cette omniprésence du présent ne doit pas occulter le temps intérieur des héros qui contraste avec le temps linéaire. Aussi paradoxal que cela puisse paraître à première vue, Elesin, à la différence du Rebelle, s'acharne à lutter contre « le temps mécanique et irréversible du sablier qui impose la rigueur de son écoulement »⁷⁷⁶ mortifère. De ce point de vue, le tragique naît de ce décalage entre les réalités effarantes du temps objectif et les illusions du temps subjectif. Victime de celles-ci qui l'incitent à vivre dans un temps aussi long⁷⁷⁷ qu'éternel, Elesin, au contraire du

⁷⁷⁶ Bernard Gros. *Op. cit.*, p. 24.

⁷⁷⁷ Bernard Lebleu. « La culture de l'urgence ». *L'agora*, n°1, vol 11, Printemps 2005, p. 1.

Rebelle, refuse de s'intéresser à l'avenir en tant que ce dernier est gros de possibilités funestes. Certes, « la présence de l'avenir dans le présent semble encore s'accomplir dans le face-à-face avec autrui ». ⁷⁷⁸ Or, celui-ci participe des instruments dont use la Faucheuse pour atteindre à son objectif macabre. Il s'ensuit que la mort individuelle n'est rien de moins que le triomphe du point de vue d'autrui sur celui du disparu. Dès lors, on comprend pourquoi « l'avenir, c'est ce qui n'est pas saisi, ce qui tombe sur nous et s'empare de nous ». ⁷⁷⁹ Ce temps de l'incertitude et de l'absence par excellence connote une angoisse paralysante qui contraste avec la joie qui se dégage du temps sentimental d'Elesin.

A la différence de ce dernier qui veut se masquer le caractère irréversible du temps réel, Le Rebelle s'emploie à mourir à son temps subjectif pour renaître au temps objectif qui est loin d'être réductible et changeant. Mais l'existence de ce temps des horloges ne doit pas celer celle du temps historique qui traverse tant le théâtre de Césaire que celui de Soyinka. Du reste, il n'est pas jusqu'au présent de l'action qui ne soit « le fruit du passé dont il actualise des menaces depuis longtemps accumulées ». ⁷⁸⁰ On s'explique que tous deux aient usé du flash-back aux seules fins de revisiter l'histoire africaine à laquelle chacun accorde une signification particulière. Au désir d'idéaliser et de réhabiliter les figures historiques du monde noir, le théâtre de Wole Soyinka oppose une lecture critique du passé africain. Partisan d'une approche scientifique de ce dernier, Soyinka, à la différence de Césaire ⁷⁸¹, travaille à une « démythification de l'épopée héroïque du passé glorieux de l'Afrique ». ⁷⁸² Mais cette idéalisation de l'histoire de cette dernière contre laquelle Soyinka prétend aller en guerre tient au fait que l'œuvre dramatique ne pourrait être assimilée à un ouvrage scientifique.

⁷⁷⁸ Emmanuel Lévinas. *La mort et le temps*. Paris : Gallimard, 1992, pp. 68-69.

⁷⁷⁹ Idem. *Le temps et l'autre*. Paris : Fata Morgana, 1997, p. 37.

⁷⁸⁰ Alain Coupré. *Op. cit.*, p. 17.

⁷⁸¹ Sur la question de l'histoire chez Césaire, lire Albert Owusu-Sarpong. *Le temps historique dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire*. Paris : L'Harmattan, 2002.

⁷⁸² François Desplanques et Anne Fuchs (sous la direction de). *Ecritures d'ailleurs. Afrique. Inde. Antilles*. Paris : L'Harmattan, 1994, p. 62.

CHAPITRE 3

LA SYMBOLIQUE DE LA MORT

Une analyse minutieuse des œuvres dramatiques de Wole Soyinka et d’Aimé Césaire permet de conclure à leur dimension allégorique. Celle-ci semble d’autant plus prégnante que « toute pièce est symbolique ». ⁷⁸³ Dès lors il n’est pas étonnant que maints symbolismes traversent leurs productions théâtrales. Mais les significations de ces multiples symboles qui parcourent celles-ci sont fonction du contexte culturel, géographique et religieux des deux dramaturges. Il s’ensuit que leur interprétation ne prétend pas à l’universalité. A tout le moins tente-t-elle de tenir compte du sens général de ces symboles dans l’univers négro-africain. Du reste, la symbolique africaine de la mort à laquelle tous deux se réfèrent vise à mettre en lumière les valeurs particulières des symboles mortifères. De ce point de vue, on comprend pourquoi elle « fait vivre le visible avec l’invisible, les morts avec les vivants, dans les figures d’un échange qui transforme la vie et ses surprises en un champ de signes ». ⁷⁸⁴ Toutefois, ces derniers, en tant qu’ils connotent la joie, le bonheur et la vie terrestre ne sauraient occuper une place centrale au sein de ce chapitre qui ambitionne de mettre en relief les valeurs aussi négatives que mortuaires des symboles qui peuplent l’univers métaphorique des deux dramaturges. Dans cette perspective, il n’est pas jusqu’aux animaux qui ne figurent la présence de la mort dans les pièces de Soyinka et de Césaire.

3.3.1. Le symbolisme animal

Césaire et Soyinka ne sont pas loin de considérer le symbole comme la « représentation par une chose concrète d’une autre qui ne l’est généralement pas » ⁷⁸⁵. Forts de cette définition, ils n’hésitent nullement à recourir à des figures animales aux seules fins de symboliser l’omniprésence de la Faucheuse dans un monde hostile aux forces des ténèbres. Cependant, leur désir de représenter le trépas par le truchement de bestiaux symboliques n’obéit pas à un penchant zoolâtre. Au vrai, ces deux dramaturges symbolistes se fondent sur le caractère éminemment mortifère des animaux mis en scène pour mieux présentifier la mort humaine. Au reste, la présence d’un bestiaire funeste fonctionne comme un signe avant-coureur de l’imminence de la Camarde. On comprend pourquoi ceux qui abhorrent celle-ci poussent leur haine de rendre l’âme jusqu’à abominer toute bête funèbre.

⁷⁸³ Bernard Dort. *Art. cit.*, p. 884.

⁷⁸⁴ Paul Poupard (sous la direction de). *Dictionnaire des religions*. Paris : P.U.F., 1984, pp. 1942-1943.

⁷⁸⁵ Madeleine Grawitz. *Op. cit.*, p. 391.

En outre, la dimension nocturne de cette dernière l'emporte sur son aspect diurne : de là la négativité et la mortalité qui sont associées à son image.

Chez Césaire comme chez Soyinka, il est des animaux aussi sauvages que nuisibles qui connotent la menace létale contre laquelle maints personnages tentent de se prémunir. Il en va ainsi de l'araignée qui est présente tant dans le théâtre de l'un que dans celui de l'autre. Néanmoins, sa représentation dans l'univers des deux dramaturges contraste avec celle qui traverse l'imaginaire négro-africain. De fait, au rebours de ce que l'on note chez le Martiniquais et chez le Nigérian, l'araignée donne lieu à une figuration positive dans la pensée africaine à laquelle tous deux restent sensibles. De ce point de vue, elle remplit une fonction démiurgique qui la rattache aux êtres surnaturels dont on implore le secours. Ayant « préparé la matière des premiers hommes, créé le soleil, la lune, les étoiles »⁷⁸⁶, l'araignée peut désormais jouer son rôle d'intercesseur entre la divinité et l'homme mortel. Ambassadrice de ce dernier auprès des puissances de l'au-delà, elle est censée accompagner l'âme des défunts dans l'exacte mesure où elle s'affirme essentiellement comme un animal psychopompe. Le fait qu'elle est décrite sous les traits d'une conductrice d'âmes l'assimile à un être malfaisant. On conçoit que sa vue suscite des réactions extrêmement négatives. Toujours est-il que Pauline, dans *Une Saison au Congo*, nourrit une haine viscérale à l'endroit de cette bête aussi immonde que néfaste. Ainsi, elle apostrophe son mari pour lui confier ses appréhensions au sujet d'un danger imminent :

*Patrice, j'ai peur.... Mon Dieu !
Mon Dieu ! Je sens dans l'ombre ces poussées de haine, et je
vois partout des termites, des crapauds, des araignées, toutes
ces vilaines bêtes au service de l'envie. Je crois voir se
resserrer autour de toi, toutes les trames de leurs sales
complots, Patrice !... (U.S.C. p. 83).*

L'angoisse paralysante dont Pauline reste prisonnière est suggérée par une syntaxe qui semble « malmenée ».⁷⁸⁷ En effet, l'apostrophe par laquelle débute sa réplique, les réticences qui ponctuent celle-ci et l'emploi des accumulations et des exclamations

⁷⁸⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. A à Che.* Paris : Seghers, 1973, p. 93.

⁷⁸⁷ Daouda Mar. « Le roman des conflits en Afrique contemporaine ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ième} semestre 2003, p. 30.

constituent autant d'indices qui soulignent son malaise existentiel. Au surplus, la présence d'animaux lugubres accentue ce dernier et la plonge dans un désarroi total. Ces bêtes qui sont négativement chargées symbolisent toutes les peurs auxquelles Pauline est en proie. Toutefois, aucune zoophobie ne sous-tend la répulsion animale dont elle semble victime. De fait, c'est l'aspect négatif de leur symbolisme qui engendre sa détestation de ces animaux malfaisants. De ce point de vue, elle paraît d'autant plus fondée à abhorrer les crapauds que ceux-ci sont à l'origine de la mort mythique dans le monde noir. Sous ce rapport, « le crapaud serait un esprit maléfique, responsable par sa maladresse (voulue ?) De l'installation de la mort sur la terre ».⁷⁸⁸ Symbole de laideur et de malfaisance, le crapaud est intimement associé aux images d'une mort terrifiante. Or, c'est à se soustraire à l'empire de cette dernière que Pauline tend. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'elle cherche à valoriser les symboles de vie pour mieux dénigrer les valeurs létales.

De même que chez Césaire l'araignée apparaît comme un symbole néfaste, ainsi chez Soyinka sa figuration la transmute en une bête maléfique qui travaille au triomphe des forces de la mort. Les contempteurs de celle-ci n'ont de cesse qu'ils ne se soient débarrassés de la « toile d'araignée » (*L.R.* p. 22) en ce sens qu'elle symbolise le voisinage du trépas. Désireux de se protéger contre les atteintes de ce dernier, Samson use « d'un bâton » (*L.R.* p. 22) dans l'intention de chasser la messagère des Parques. Sa haine de cette dernière, qui rappelle celle de Pauline dans le théâtre d'Aimé Césaire, naît de « la croyance selon laquelle le fait de trouver une araignée [...] devra être considéré [...] de mauvais augure ».⁷⁸⁹ Pour le héros de Soyinka comme pour l'héroïne de Césaire, son apparition constitue un présage de la mort finale à laquelle la plupart des protagonistes de l'un et de l'autre doivent succomber dans un monde aussi symbolique qu'indifférent. Cette nécessité de trépasser se lit dans la présence de l'araignée. Dans cette perspective, il est éloquent que même une chanson louangeuse, dans *La Récolte de Kongi*, ait fait allusion au caractère funeste de cette bête malfaisante :

*Le roi n'est pas fait pour être piétiné
Comme on piétine les feuilles mortes
Si l'éléphant n'avance pas avec précaution*

⁷⁸⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 128.

⁷⁸⁹ Annie Holmes. *Dictionnaire des superstitions*. Paris : Editions de Vecchi, 1990, p. 15.

*Il passera la patte sur les deux épines
 Et boitillera comme s'il marchait sur des échasses
 On ne peut pas se débarrasser du roi d'une secousse
 Comme on enlève les toiles d'araignée
 La barbe d'un roi est un filet redoutable
 Le sagesse (sic) d'un roi a des proportions redoutables
 Qu'une mouche fasse étourdir la cabriole
 Autour de l'offrande d'où monte l'odeur du sacrifice
 Et elle se retrouvera comme une offrande dans la gorge de
 l'araignée (R.K. pp. 57-58).*

L'image arachnéenne qui se dégage de cette chanson dithyrambique se signale par son aspect négatif. La toile de cette bête cannibale fonctionne comme un piège mortel dans lequel elle enferme ses proies vouées à une mort cruelle. La cruauté avec laquelle elle dévore ces dernières pousse Soyinka, au contraire de Césaire, à l'apparenter à la route gloutonne qui vit de ses victimes sanglantes. En relation étroite avec les Parques dont elles sont les messagères, toutes deux se délectent à voir le spectacle tragique qu'elles ont occasionné. Dès lors, on comprend pourquoi « la route et l'araignée sont tapies, savourant d'avance leur proie » (*L.R.* p. 70). Il s'ensuit que dans l'imaginaire de Soyinka, toutes deux se confondent et se recommandent par leur volonté démoniaque d'engloutir tout vivant. Symbole de la route dévorante, l'araignée s'affirme comme une créature sanguinaire qui se nourrit des vies innocentes. En tout cas, telle est la représentation négative de l'araignée qui se dégage de la symbolique occidentale à laquelle Soyinka ne reste guère étranger :

La valeur symbolique de l'araignée est généralement négative [...]. On éprouve d'habitude un sentiment de répulsion envers une créature tissant sa toile à seule fin d'y capturer des mouches et des moucherons qu'elle paralysera de son venin et dont elle sucera ensuite le sang. Dans un contexte chrétien, elle est le « méchant » adversaire de la bonne abeille et demeure le symbole des instincts coupables qui vident les hommes de leur sang [...]. Du point de vue de la psychanalyse, l'araignée est généralement considérée comme un symbole de maternité dévorante, de la mère castratrice ou franchement cannibale.⁷⁹⁰

⁷⁹⁰ Michel Cazenave (sous la direction de). *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, 1996, pp. 41-42.

Les significations multiples auxquelles donne lieu le symbolisme de l'araignée pourraient s'appliquer tant au théâtre de Césaire qu'à celui de Soyinka. De fait, les valeurs négatives qui émanent de l'évocation de cette bête éminemment maléfique traversent les productions dramatiques de ces deux dramaturges. Chez l'un comme chez l'autre, la représentation de cet animal carnassier accentue sa dimension nocturne. A la différence de l'abeille qui symbolise la bienveillance et incarne l'âme des justes dans une perspective chrétienne, l'araignée figure la malveillance et personnifie la damnation éternelle. Sous ce rapport, on s'explique qu'elle « aide à transporter les morts en Enfer ». ⁷⁹¹ Intimement liée au royaume des ombres, l'araignée se révèle funeste : son désir d'accroître son butin macabre n'a d'égal que son envie irrépressible de convoier les âmes damnées vers les puissances infernales. Qu'elle soit l'ennemie du genre humain et qu'elle symbolise l'animalité qui pousse ce dernier à tomber dans la barbarie, nul ne conteste cette imagerie négative qui parcourt tant le théâtre de Césaire que celui de Soyinka.

A l'exemple des symbolismes de l'araignée et du crapaud qui traduisent des valeurs négatives et donnent lieu à des comparaisons animales des plus dépréciatives, ceux des oiseaux mis en scène chez Soyinka et chez Césaire s'éloignent de toute positivité. L'aspect maléfique de ces animaux de mauvais augure les transforme en des bêtes détestables. De là la répulsion que les personnages de Soyinka nourrissent à l'égard de l'oiseau en tant qu'il constitue un mauvais présage de la mort. Son apparition qui est vécue comme une malédiction sonne le glas de toutes les espérances. Son envol annonce des lendemains tristes et pousse les candidats à une vie durable à s'enfuir pour ne pas entendre le gazouillement de cet oisillon funeste. Du reste, c'est à cette fuite éperdue que fait allusion la réplique d'Elesin :

*La peur régnait aussi dans la forêt. Dernièrement, on entendait
« Pas moi », même dans le repaire
Des fauves, l'hyène ricanait bruyamment « Pas moi »,
Le lynx agitait violemment la queue et lançait des regards
féroces.
« Pas moi ». « Pas moi » devint le nom
De l'oiseau tourmenté, cet oisillon
Que la mort trouva niché parmi les feuilles*

⁷⁹¹ Pierre Brunel (sous la direction de). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Editions du Rocher, 1988, p. 218.

*Lorsque le murmure annonçant son arrivée
La précéda dans le vent. Pas moi
A depuis longtemps déserté sa maison. A l'aurore
Je l'ai entendu gazouiller dans le séjour des dieux (M.E.R. p.
19).*

De ce tableau pathétique, il ressort que la peur de la mort ne constitue nullement l'apanage des hommes. Pour Soyinka, il n'est pas jusqu'aux animaux sauvages qui n'éprouvent une répulsion profonde à l'égard de la Faucheuse. C'est dire que du point de vue de celle-ci, le fils adamique, ne peut pas s'enorgueillir de sa prétendue supériorité sur l'animal : tous deux sont voués à une fin inexorable ; l'un et l'autre semblent épouvantés à l'idée de payer leur tribut à la nature. Mais, cette dernière, par le truchement d'un voile, cache la mortalité humaine. Il arrive que des figures animales aident au déchiffrement du langage de l'univers dans lequel se trouvent les hommes. En tout cas chez Soyinka, il échoit aux oiseaux de figurer l'imminence de la mort à laquelle les humains et les bêtes s'éreintent à échapper. Qu'ils symbolisent la menace létale, aucun protagoniste dans *La mort de l'écuyer du roi* ne cherche à nier ce fait. En outre, bien loin d'incarner l'animalité qui semble logée dans le tréfonds de la nature humaine, les oiseaux représentent « les états supérieurs de l'être se rapprochant des sphères spirituelles, ou les facultés principielles de l'homme que Dieu lui a données ». ⁷⁹² Dès lors, il n'est pas surprenant qu'ils soient considérés comme des messagers des divinités avec lesquelles ils communient. Cette proximité spirituelle donne à ces ambassadeurs du ciel de symboliser l'esprit des humains. De ce point de vue, il est remarquable que Lumumba, dans *Une Saison au Congo*, ait souligné la dimension métaphysique du symbolisme de l'oiseau en tant que ce dernier figure son âme :

*Amis, dispensez-m'en ! Un jour dans la brousse j'ai rencontré
mon âme sauvage : elle avait forme d'oiseau ! Et mieux que
d'une peau de léopard, c'est, élan et empan, d'un oiseau que je
ferais mon signe ! L'œil, le bec ! Pour entrer aux temps neufs,
de l'ibis la rémige mordorée ! (U.S.C. pp. 103-104).*

⁷⁹² Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 472.

L’apostrophe par laquelle commence la réplique de Lumumba permet à ce dernier de partager ses souffrances et ses angoisses avec ses amis. Du reste, l’exclamation⁷⁹³ traduit les peurs animales avec lesquelles il se collette. Désireux de guérir de celles-ci et de triompher de la mort définitive qui est synonyme d’anéantissement total, il s’identifie à un oiseau en tant que ce dernier « ouvre »⁷⁹⁴ des perspectives enchantées au nombre desquelles figure la possibilité d’échapper à l’animalité et à la pourriture. Fort de l’aspect positif du symbolisme de l’oiseau, Lumumba fait sienne la théorie selon laquelle « la réincarnation est une croyance générale ».⁷⁹⁵ Il semble d’autant plus fondé à adhérer à cette dernière que la valeur symbolique de l’oiseau l’y invite. De fait, celui-ci, « figure de l’âme s’échappant du corps, est un symbole de libération de la pesanteur terrestre, de légèreté, d’ascension ».⁷⁹⁶ Intimement lié au monde céleste, l’oiseau symbolise l’âme immortelle qui entend se séparer du corps mortel qui est promis à une putréfaction certaine. Symbole d’élévation et de continuité⁷⁹⁷ entre le monde des vivants et celui des trépassés, il donne au mortel de satisfaire à ses illusions fondamentales. Galvanisé par les richesses insoupçonnées du symbolisme de l’oiseau, le héros de Césaire, plus que celui de Soyinka, caresse une idée qui hante la pensée universelle : celle d’échapper par la baguette magique des symboles à la mort hideuse qui obstrue tous les horizons. Son désir de se soustraire à l’implacable trépas l’amène à se réfugier dans l’univers immortalisant des symboles de vie. Dans cette perspective symbolique, « la mort ne constitue pas une fin de la vie présente ; elle n’en est qu’un épisode, entre autres, et le gage du retour et du renouvellement de l’homme ».⁷⁹⁸ Bien loin d’être une terminaison absurde de l’existence humaine, cette mort féconde à laquelle Lumumba souhaite succomber apparaît sous la forme d’un oiseau. Or, ce dernier représente la victoire des forces de la vie sur celles du trépas épouvantable. Sa présence rassurante dédramatise celui-ci et symbolise le bien suprême auquel prétend l’esprit des justes. A l’encontre des mauvais morts qui possèdent « une âme animale »⁷⁹⁹ qui n’est rien de moins

⁷⁹³ Sur l’exclamation lire Pierre Fontanier. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977, pp. 370-371.

⁷⁹⁴ Georges Bataille. *Théorie de la religion*. Paris : Gallimard, 1973, p. 30.

⁷⁹⁵ Vincent Monteil. *L’islam noir. Une religion à la conquête de l’Afrique*. Paris : Seuil, 1980, p. 41.

⁷⁹⁶ Catherine Pont-Humbert. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris : Jean Claude Lattès, 1995, p. 321.

⁷⁹⁷ L’idée d’une rupture totale entre le monde des vivants et celui des morts est étrangère à la croyance africaine. Sur cette question voir Alassane Ndaw. *La pensée africaine*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1997.

⁷⁹⁸ Henri Charles Puech (sous la direction de). *Histoire des religions 3*. Paris : Gallimard, 1976, p. 596.

⁷⁹⁹ Jean Claude Froelich. *Animismes*. Paris : Editions de l’Orante, 1964, p. 158.

que l'émanation de la matière, les élus semblent dotés d'une âme « divine » qui travaille à l'accomplissement du bien et retourne à Dieu. Possesseur de cet esprit bienfaisant, le mourant échappe à la damnation éternelle dans la mesure où sa bienfaisance le sauve d'un séjour dans le royaume des ombres.

Tantôt faste, tantôt néfaste, le symbolisme de l'oiseau se recommande par une ambivalence certaine. Ni Soyinka ni Césaire n'occultent la dimension négative de la représentation de l'oisillon. Le premier voit en ce dernier un signe prémonitoire de l'imminence de la mort épouvantable ; le second en fait le symbole du colonialisme sauvage qui ensanglanta le continent noir. On comprend pourquoi Césaire, à la différence de Soyinka, dépeint l'Europe opprimante sous les traits d'un oiseau de mauvais augure. Sous ce rapport, il est remarquable que Jean-Claude Bajeux ait mis en lumière l'aspect maléfique de ce dernier dans la symbolique césairienne :

C'est à travers son rôle historique d'agresseur que l'Europe est perçue en tant qu'acteur de cette agression et récepteur des invectives du poète. Mais de toute façon, l'Europe existe, à l'extrémité de l'espace césairien, comme pôle affecté d'un indice négatif. Il est le mal, dont la blancheur est associée à la souffrance et à la mort, toujours symbolisé par les oiseaux rapaces, aigles, vautours [...], charognards ou les animaux carnassiers : ours, chiens, rats.⁸⁰⁰

De cette lecture symbolique de l'œuvre d'Aimé Césaire, il ressort que les animaux sauvages et les rapaces tant diurnes que nocturnes occupent une place centrale dans l'univers allégorique du dramaturge martiniquais. A l'instar de ce que l'on note dans le théâtre de Wole Soyinka, les oiseaux qui se signalent par leur rapacité incarnent la sauvagerie du colon. Considéré comme une entreprise funeste, la colonisation déshumanise le colonisé, le chosifie et l'animalise dans l'intention de mieux lui infliger des traitements aussi dégradants que tuants. Qui pis est, son action civilisatrice divorce d'avec tous les principes de la morale chrétienne dont elle tire sa légitimité. De fait, adepte du machiavélisme, l'Europe colonisatrice l'est : aiguillonnée par ce dernier, elle transforme ses colonisés en des sous-hommes corvéables, taillables et tuables. Dans cette optique, « la

⁸⁰⁰ Jean-Claude Bajeux. *Antilia retrouvée. Claude McKay, Luis Palés, Aimé Césaire, poètes noirs antillais*. Paris : Editions Caribéennes, 1983, p. 237.

société capitaliste est perçue par Césaire comme une bête féroce »⁸⁰¹ qui n'a de cesse qu'elle n'ait dévoré ses victimes. A l'image du charognard qui dépiaute ses proies avec délectation, elle travaille à dépouiller les colonisés de leur dignité qui semble supérieure à la vie. Du reste, l'univers des opprimés fait songer à une jungle où « à coups d'eau bénite sur les fronts domestiqués / les vautours construisent à l'ombre de leurs serres / le sanglant monument de l'ère tutélaire ». ⁸⁰² Les animaux sauvages auxquels on compare l'Europe dépeceuse renseignent sur le caractère maléfique de l'action de cette dernière.

Par ailleurs, il arrive que Soyinka, à l'exemple de Césaire, use du symbolisme des oiseaux rapaces afin de représenter la barbarie du colonisateur. Du reste, seuls ces derniers semblent susceptibles de figurer la malfaisance, la cruauté et l'agressivité dont fait montre le Blanc oppresseur. Toutefois, nul mieux que le roi des oiseaux n'est capable de symboliser le sadisme de l'envahisseur, son esprit dominateur et son bellicisme. On comprend pourquoi dans l'esprit traumatisé des colonisés l'image de ce grand rapace est étroitement liée à celle du colonisateur cruel. Toujours est-il que, dans *La mort de l'écuyer du roi*, Iyaloja, qui incarne le refus de la domination coloniale et l'aspiration de son peuple à l'auto-détermination, intime l'ordre à Elesin de combattre le despote. Or, c'est « à l'aigle lui-même » (*M.E.R.* p. 110) qu'il doit livrer bataille en ce sens que le symbolisme de ce dernier rend compte de l'arrogance, de la violence destructrice et de la bestialité du maître impitoyable. Du reste, Georges Romey met en lumière le sens symbolique de l'aigle auquel s'identifie tout colonisateur tyrannique quand il écrit :

Il alimente une formidable ambiguïté. Oiseau royal, il désigne parfaitement ce qui fut l'ambition de tous les souverains du monde : régner sur les affaires du siècle et sur celles des âmes. [...] Pour l'inconscient, sa puissance reste celle d'un rapace, sa serre une griffe cruellement dominatrice, son goût de l'altitude en fait un créateur d'abîmes [...]. Le vol de l'aigle n'est grandiose qu'en sa prétention de placer l'oiseau le plus haut possible au-dessus du monde. Sa liberté est illusoire. L'envol vers les sommets, le séjour dans l'air léger des cimes, rendent pesante la psychologie qui s'identifie à l'oiseau solaire. L'altitude pour elle, se paie [...]. L'aigle du rêve dénonce le plus souvent un rapport au monde construit autour

⁸⁰¹ Robert Jouanny. *Op. cit.*, p. 41.

⁸⁰² David Diop. *Coups de pilon*. Paris : Présence Africaine, 1973, p. 10.

*d'un réflexe de compétition. Les ailes de l'aigle sont lourdes à porter. Leur ombre rappelle davantage celles du damné que celles de l'ange.*⁸⁰³

Il ressort de ces lignes que l'aigle se signale par la richesse de son symbolisme. Ce maître incontesté de l'espace céleste donne lieu à des interprétations aussi plurielles que contradictoires. De fait, il se caractérise par une ambivalence qui traduit son caractère protéiforme. A cet égard, « sa dualité avec le serpent, dont il est le principal ennemi, renvoie à celle du ciel et de la terre, à la lutte de l'ange et du démon ».⁸⁰⁴ Symbole de combativité et de domination aveugle, l'aigle l'est ; toutefois, il n'est pas exclu qu'il figure les rapports entre le colon et le colonisé. Au reste, « le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique ».⁸⁰⁵ Dès lors il n'est pas étonnant que les détracteurs de l'Europe colonisatrice assimilent celle-ci à une bête dangereuse qu'il sied d'éliminer pour le bien des peuples colonisés. Car, « abattre un Européen c'est faire d'une pierre deux coups, supprimer en même temps un oppresseur et un opprimé : restent un homme mort et un homme libre ».⁸⁰⁶ Cette apologie de la violence salvatrice apparaît comme une réponse adéquate à la sauvagerie du colon. En tout cas, ce dernier ne saurait ignorer que « le droit des peuples à l'autodétermination affirmé dans sa plus radicale exigence, implique⁸⁰⁷ le recours à une décolonisation violente, d'autant que les puissances colonisatrices ne sont pas des tigres aux dents de papiers ».⁸⁰⁸ Pour les champions d'une libération totale, seule la force peut les soustraire à l'oppression coloniale et les installer dans un monde aussi idyllique que virginal où la bienfaisance de la colombe triomphe de la malfaisance de l'aigle.

Des pages précédentes, il suit que les animaux sauvages mis en scène tant par Soyinka que par Césaire se singularisent par des valeurs négatives qui sont liées à leur sens symbolique. L'un et l'autre mettent en relief l'aspect maléfique de cette faune lugubre qui peuple l'univers tragique de leurs pièces allégoriques. La présence de ce bestiaire funeste renseigne sur l'atmosphère macabre dans laquelle baignent leurs personnages dramatiques.

⁸⁰³ Georges Romey. *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves couleurs minéraux métaux animaux*. Paris : Albin Michel, 1995, pp. 323-325.

⁸⁰⁴ Catherine Pont-Humber. *Op. cit.*, p. 30.

⁸⁰⁵ Frantz Fanon. *Op. cit.*, p. 30.

⁸⁰⁶ Idem. p. 16.

⁸⁰⁷ Jean Paul Sartre. *Politique et autobiographie Situations, X*. Paris : Gallimard, 1976, p. 36.

⁸⁰⁸ Idem. p. 13.

Chez l'un comme chez l'autre, les grands rapaces symbolisent la domination coloniale, la déshumanisation du colonisé et son animalisation.⁸⁰⁹ Partant, la représentation des oiseaux de proie provoque une angoisse animale dans l'exacte mesure où l'imaginaire collectif lie leur apparition à celle du trépas menaçant. Il en va ainsi de la présence funeste des « corbeaux » (*U.T.* p. 16) auxquels le Roi tente d'échapper. Il semble d'autant plus fondé à abhorrer ces animaux de mauvais augure qu'ils se nourrissent de bêtes en état de putréfaction avancée. De là leur réputation d'oiseaux de malheur qui annoncent « la guerre et la mort ».⁸¹⁰

Mais cette répulsion profonde que les protagonistes de Césaire éprouvent à l'égard du corbeau n'est rien au prix de celle que l'on nourrit à l'endroit du serpent. Ce reptile venimeux, qui traverse par ailleurs le théâtre de Wole Soyinka, se caractérise par une symbolique ambivalente. Autant il est lié à une sexualité mortifère chez ce dernier, autant il symbolise l'agressivité et les forces de la mort chez Césaire. A cet égard, la réplique d'un héros de celui-ci atteste la dualité qui sous-tend la symbolique du serpent :

Mokutu, sais-tu ce que tu t'apprêtes à faire ? Le petit carré de lumière au haut de la cellule du prisonnier, tu tires là-dessus le rideau d'ombre ! Le grand oiseau arc-en-ciel qui visite le plafond de cent cinquante millions d'hommes, le double serpent, qui de part et d'autre de l'horizon se dresse et s'obstine pour conjoindre une promesse de vie, une attestation de vie et de ciel, tu l'abats d'un seul coup de bâton et vois, sur le continent tout entier, tomber les lourds plis écailleux de la maléfique ténèbre ! (U.S.C. p. 92).

Cette réplique de Lumumba qui s'ouvre sur une apostrophe pathétique renseigne sur les liens conflictuels qui existent entre le serpent et l'homme. De ce point de vue, il est une inimitié aussi mythique qu'éternelle qui altère les rapports entre ces deux créatures qui travaillent à s'entre-nuire. Aussi bien, la haine mortelle demeure le sentiment le plus faible que l'humain éprouve à l'endroit de cette bête venimeuse qui apparaît comme l'ennemie de la descendance adamique. En vérité, c'est à pourchasser et à tuer le serpent dangereux que

⁸⁰⁹ Sur la réduction du colonisé en animal, voir Nicolas Bancel (sous la direction de). *Zoos humains, de la Vénus hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte, 2002.

⁸¹⁰ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 163.

l'homme aspire en tant qu'il souhaite échapper à la morsure de ce dernier. Son désir d'être le premier à ouvrir les hostilités tient au caractère insaisissable du reptile. De fait, « rapide comme l'éclair, le serpent visible jaillit toujours d'une bouche d'ombre, faille ou crevasse pour cracher la mort ou la vie, avant de retourner à l'invisible ». ⁸¹¹ Ses attaques meurtrières le rendent assimilable à un messager de la mort foudroyante. Dès lors, il n'est pas surprenant qu'il inspire une répugnance profonde et qu'il soit synonyme de trahison, de malveillance et malédiction. En tout cas dans la symbolique césairienne la dimension néfaste du serpent l'emporte sur son aspect positif. Désireux d'épouvanter les agresseurs de sa race martyrisés Césaire, à l'inverse de Soyinka, recourt à la représentation du serpent venimeux en tant que ce dernier s'affirme comme le seul animal dangereux dans la faune martiniquaise. On comprend donc pourquoi il est « utilisé par le poète pour son agressivité. Il est d'ailleurs son propre symbole, son animal-totem, qui représente à la fois sa force, sa quête et sa révolte ». ⁸¹² Du reste, seul le symbolisme du serpent semble susceptible de rendre compte du tempérament volcanique de cet homme révolté qui prône une violence purificatrice. Apôtre de cette dernière, Césaire entendait « dépasser la simple évolution politique au profit d'une « marche vengeresse » qui se donne l'espace du monde entier, de détruire » ⁸¹³ ce monde invalide pour créer un univers où les forces de l'amour triomphent de celles de la mort.

A la différence de Césaire qui met en relief le caractère maléfique du symbolisme du serpent, Soyinka opte pour les autres significations symboliques auxquelles donnent lieu la représentation de ce dernier. Non qu'il veuille occulter la valeur négative du serpent. Au reste, il décrit les espaces infernaux au sein desquels « palpite le serpent qui enfante le monde » (*D.F.* p. 82). Ce serpent mythique qui séjourne dans des lieux aussi souterrains que mystérieux s'apparente à un animal psychopompe. De fait, « le pied du serpent n'est pas double comme celui de l'homme, ni centuple comme du mille-pattes, mais si Agéré pouvait dansait aussi patiemment que le serpent, il déroulerait les anneaux de la chaîne qui conduit chez les morts ... » (*D.F.* p. 71). Son caractère énigmatique et maléfique le transmute en un

⁸¹¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. PIE à Z, Tome 4. Paris : Seghers, 1974, p. 182.

⁸¹² Lilyan Kesteloot. *Aimé Césaire*. Paris : Pierre Seghers, 1962, p. 47.

⁸¹³ Pierre Brunel. « Une mythologie du volcan ». *Europe*, n° 832-833/ août-septembre 1998, p. 142.

conducteur d'âme. Aussi bien, il symbolise le royaume des morts dans l'exacte mesure où il vit de la mort de ses victimes. Mais aussi paradoxal que cela puisse paraître à première vue, il arrive qu'il incarne la féminité, la vie et l'amour. En tout cas, c'est à cette dimension érotique du serpent que s'arrête la réplique du contempteur de l'amour fou :

Qui contesterait ta réputation, serpent en vadrouille dans les passages sombres du marché ! Punaise qui livre bataille sur une natte et que le vaincu félicite. Surpris avec la propre sœur de son épouse, il s'exclama : « Mais je me prosternais simplement comme il sied à un beau frère reconnaissant ». Chasseur qui transporte sa corne à poudre sur ses hanches et tire tapi ou debout ! Guerrier qui ne prend jamais l'excuse du lâche geignard : « comment puis-je aller me battre sans pantalon ? » Sans pantalon ou sans chemise qu'importe ! Okapi surgissant d'un camouflage de feuilles ; avant qu'il ne frappe, la victime est déjà étendue à terre. Un jour ils lui on dit Howu, un étalon ne se nourrit pas de l'herbe sous lui ; il répliqua : « c'est vrai mais il peut se rouler dedans » (M.E.R. pp. 27-28).

De cette réplique qui est loin d'être traversée par une tonalité louangeuse, il ressort qu'Elesin représente la recherche effrénée de l'amour sensuel. Prisonnier volontaire de ce dernier, il répugne à briser les chaînes de la passion dévorante pour accomplir son devoir envers son peuple. Son attachement excessif à l'existence humaine, sa concupiscence et son amour immodéré pour les femmes le poussent à s'identifier au serpent en ce sens que celui-ci demeure le symbole du donjuanisme. Au fond, sur le plan symbolique, le serpent est considéré comme « le maître des femmes et de la fécondité ».⁸¹⁴ Dès lors, on s'explique qu'Elesin en ait fait son symbole personnel dans la mesure où il s'affirme comme un Don Juan impénitent. Mais cet agneau du peuple yorouba qui doit s'immoler aux intérêts supérieurs de ce dernier semble malvenu à s'énamourer du personnage de La Mariée. Certes, il se trouve devant une alternative dont les deux éléments sont contradictoires ; d'une part, la passion dévorante qu'il nourrit à l'endroit de cette dernière débouche sur son aveuglement ; d'autre part, le sentiment du devoir l'oblige à s'affranchir de celui-ci aux seules fins de rendre l'âme pour se conformer aux exigences de la morale collective. Mais, la situation tragique dans laquelle il se trouve ne saurait s'accommoder à un refus

⁸¹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 193.

catégorique d'abandonner le monde. Soucieux de rétablir l'ordre de ce dernier et d'effacer sa faute, Elesin « sait que la seule attitude vraiment humaine et valable serait le refus du compromis et l'acceptation volontaire de la mort ». ⁸¹⁵ Son désir tardif de succomber transmute *La mort et l'écuyer du roi* en une tragédie de la faute expiée.

Par ailleurs, dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, il arrive que la mort apparaisse sous deux formes animales : les bêtes sauvages et les animaux domestiques figurent le voisinage du trépas. A dire vrai, ces derniers, plus que celles-ci, s'affirment comme la manifestation de la mort violente en ce sens que la domesticité s'associe à l'image de la Faucheuse. A cet égard, Dominique Zahan souligne la dimension tragique qui sous-tend la représentation des animaux domestiques en tant qu'ils incarnent la mort sacrificielle :

Un fait capital retient l'attention : c'est parmi les animaux domestiques que sont presque toujours choisies les victimes des pratiques religieuses. C'est un peu comme si l'homme par ses sacrifices, entendait offrir aux puissances invisibles quelque chose de lui-même. Car, à en croire les différents mythes et légendes de domestication des animaux, les bêtes apprivoisées sont non seulement des êtres ayant déjà appartenu avant leur capture au monde « surnaturel », mais aussi un « prolongement » de l'être humain. Les animaux domestiques reçoivent leur subsistance des mains de l'homme, ils vivent au contact de leur maître et certains d'entre eux mangent la même nourriture que lui. Ainsi, on est en droit de parler, en considérant le sacrifice, d'une sorte d'ordre de préférence qui classe les victimes par rapport à l'être humain, celui-ci étant « l'hostie par excellence ». ⁸¹⁶

Du point de vue de la symbolique animale de la mort, ces analyses de Dominique Zahan pourraient s'appliquer tant à l'univers tragique de Césaire qu'à celui de Soyinka. De fait, plus que les bêtes sauvages qui incarnent parfois les âmes des disparus, les animaux domestiques constituent les symboles par excellence de la proximité de la mort. Leur longue familiarité avec les puissances invisibles dont ils déchiffrent le langage et leur commerce avec le genre humain apparaissent comme des données fondamentales au regard de

⁸¹⁵ Lucien Goldmann. *Le dieu caché*. Paris : Gallimard, 1959, p. 386.

⁸¹⁶ Dominique Zahan. *Religion spiritualité et pensée africaines*. Paris : Payot, 1970, p. 59.

l'interprétation des signes létaux. De ce point de vue, la présence et la disparition de ces animaux familiers semblent associées à des événements funestes. Il en va ainsi du chien, du cheval, du chat et du coq qui appartiennent à une faune macabre. A cet égard, la réplique de la deuxième folle, dans *Et les chiens se taisaient*, renseigne sur les liens étroits qui existent entre le chien et l'homme. Dès lors, on comprend pourquoi elle entend « dans le tonnerre le chien maigre de la mort » (*L.C.T.* p.15). Au reste, l'aboïement de ce « compagnon maigre » (*L.C.T.* p.15) de la Faucheuse traduit sa réputation funeste : ne symbolise-t-il pas l'imminence de la mort humaine ? A cette question, les critiques répondent par l'affirmative et tentent de prouver le caractère éminemment mortifère de la symbolique du chien. En tout cas, Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy s'accordent pour considérer la représentation de ce dernier comme un signe avant-coureur de la mort violente du Rebelle. Il s'ensuit que la pièce de Césaire s'apparente à une allégorie de la mort :

*Généralement le chien est un fouisseur. Il symbolise la mort, partant il est lié à la tragédie. En Afrique, bien qu'il soit ami de l'homme, il ne joue pas un rôle très important : il se contente de chasser du gibier pour la nourriture du maître. Quant à l'homme blanc il en fait un compagnon fidèle, et lui confie plusieurs fonctions sociales : ainsi le chien est-il à la fois gardien, messenger, policier. Et dans le contexte antillais, ce mot, chien, évoque des souvenirs amers : car il est synonyme de l'auxiliaire du patron et est souvent associé à l'agent de police ou au geôlier. En effet, à l'époque de l'esclavage lorsque le Nègre marron s'évadait de la plantation pour avoir été sauvagement maltraité par son maître, c'est le chien qu'on envoyait à sa recherche après lui avoir fait humer les vêtements de l'esclave en fuite. Ce chien donc n'a que faire de l'homme noir. Au contraire, il exécutait docilement les mots d'ordre de son patron. Aussi, par association d'idées, et certainement par leur attitude bestiale, les colons sont-ils en définitive ces chiens. Les geôliers et les juges silencieux en sont le symbole. Donc le titre *Et les chiens se taisaient* signifie qu'à la mort du rebelle il n'aura aucun aboïement de chiens).*⁸¹⁷

Il résulte de ces lignes que le chien se caractérise par une symbolique aussi riche que contradictoire. Mais Césaire refuse d'adhérer aux significations universelles auxquelles correspondent les différentes occurrences du mot « chien ». Dans son théâtre ce dernier

⁸¹⁷ Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy. *Aimé Césaire l'homme et l'oeuvre*. Paris : Présence Africaine, 1993, pp. 125-126.

participe des animaux de mauvais augure qui peuplent son univers et qui représentent la bestialité du colon, son sadisme et sa malignité. Bien loin de renvoyer à des images positives, l'évocation du chien chez Césaire, plus que chez Soyinka suscite des réactions des plus négatives. Les héros du Martiniquais nourrissent une répulsion profonde à l'égard du chien en tant qu'il apparaît comme le principal suppôt du colonisateur blanc. Le Nègre fugitif qui travaille à s'affranchir de la tyrannie de ce dernier semble incapable de regarder le chien comme le symbole par excellence de la confiance. Pour l'esclave marron, il s'en faut de beaucoup qu'il soit assimilé à un adjutant d'un libérateur du peuple noir, d'autant que sa fonction première consiste à retrouver les traces du candidat à la liberté. Symbole de la servitude du monde noir et de la résignation animale, le chien l'est dans le théâtre de Césaire. Ce compagnon infidèle de l'homme noir travaille pour l'asservissement de ce dernier. Dans cette entreprise de déshumanisation à laquelle se livre le colonisateur cruel, le chien joue un rôle capital auquel s'ajoute un autre : celui d'éliminer le Nègre rebelle à la sujétion blanche. Dès lors, il n'est pas surprenant que la figure détestable du chien incarne celle-ci dans l'imaginaire dramatique d'Aimé Césaire. Du point de vue de la pensée symbolique de celui-ci, « le colon est tantôt un chien redoutable (celui dont il se servait pour rattraper le nègre marron) qui lèche et mord aux jarrets, tantôt une hyène, un chacal, un être hybride moitié loup, moitié renard ».⁸¹⁸ Mais il en va du chien comme de toutes ces bêtes maléfiques : Cette faune lugubre qui rappelle une atmosphère tombale semble chargée d'une très forte valeur négative. Que l'iconographe césairienne représente ces animaux de mauvais augure comme étant des symboles de la malfaisance et de l'imminence d'un trépas redoutable, cela reste incontestable. Toutefois, toutes ces vues qui portent sur la symbolique du chien sont loin de traverser le théâtre de Wole Soyinka.

Autant dans l'univers tragique d'Aimé Césaire, le chien symbolise la bestialité du colonialiste qui « a mis les pattes sur »⁸¹⁹ le continent noir, écrasé les peuples insoumis et animalisé ces derniers, autant, dans celui de Wole Soyinka, il apparaît comme le guide des défunts dans le royaume des ombres. Sa familiarité avec celles-ci le désigne pour aider le trépassé à franchir les portes de la mort transitionnelle. Soucieux de voir son roi défunt

⁸¹⁸ Jacqueline Leiner. « Aimé Césaire ». Collectif. *Littéraires francophones Afrique Caraïbes Océan Indien dix neuf classiques*. Paris : Club des lecteurs d'expression française, 1994, p. 277.

⁸¹⁹ Frantz Fanon. *Op. cit.*, p. 9.

accéder au pays des ancêtres tutélaires, le monde yorouba sacrifie un chien aux seules fins de faciliter ce voyage d'outre-tombe. A cet égard, la réplique d'Elesin souligne l'importance capitale que revêt le sacrifice du chien au regard de l'eschatologie yorouba :

On a tué le chien du roi. Le cheval favori du roi est sur le point de suivre son maître. Mes frères, les chefs connaissent leur tâche et la font bien [...]. Ils sont allés quérir le cœur du cheval favori du roi. Bientôt, il courra dans son écrin de raffia avec le chien à ses pieds. Ensemble ils chevaucheront les épaules des valets du roi à travers les artères de la ville. Ils savent que c'est ici que je les attendrai. Je le leur ai dit [...]. Cela s'annonce bien. Je viens à l'instant de ressentir l'ardent désir de mon esprit. Le cerf-volant se dirige vers les grands espaces et le vent le pousse. Le moins que le cerf-volant puisse dire n'est-il pas : « Merci, le plus vite sera le mieux. Mais attends un peu mon esprit. Attends. Attends l'arrivée du messenger du roi. (M.E.R. pp. 63-64).

De ces propos d'Elesin, se dégage l'idée centrale selon laquelle le sacrifice du chien, dans la perspective traditionnelle de la religion des Yoroubas, n'obéit à aucun prétendu penchant du Noir pour le sang. Au reste, dans d'autres parties du monde, « on sacrifiait souvent [...] un chien aux morts afin qu'il leur servît de guide dans l'autre monde ».⁸²⁰ C'est dire que l'immolation du chien en vue de se concilier la bienveillance des forces invisibles participait des croyances universelles. Du reste, la mythologie yorouba, qui ne rejette pas entièrement celles-ci, subordonne le succès de son entreprise sacrificielle à la présence protectrice de ses divinités. Seule leur bénédiction semble susceptible de purifier l'animal immolé. Désormais, « le sang dans lequel le défunt doit baigner ses pieds permet de franchir sans encombre la porte de la maison des ancêtres ».⁸²¹ Toutefois, la facilité avec laquelle l'esprit du mort accède à cette dernière cache mal les divers obstacles qui parsèment le chemin qui mène vers le pays des morts. Il va de soi que l'inaccessibilité de la demeure de ceux-ci ne constitue pas pour le chien un facteur bloquant dans la mesure où il est considéré comme le conducteur des morts dans l'au-delà.⁸²²

⁸²⁰ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 134.

⁸²¹ Pierre Dominique Coco. « Notes sur la place des morts et des ancêtres dans la société traditionnelle (Fon, Gen, Yorouba du Bas-Dahomey) ». *Actes du colloque sur les Religions africaines comme source de valeurs de civilisation*. (Cotonou, 16-22 août, 1970. Paris : Présence Africaine, 1972, p. 234.

⁸²² Sur cette question lire Jacques Lacarrière. *Marie d'Égypte ou le Désir brûlé*. Paris : Lattès, 1983.

Mais, de la faune qui peuple l'univers tragique de Césaire et de Soyinka, le chien n'est pas le seul animal psychopompe qui guide l'homme dans la nuit de la mort. Chez le premier comme chez le second, il est un animal domestique dont la connaissance de l'au-delà le rapproche des animaux de mauvais augure. De même que la représentation de ceux-ci fonctionne comme un signe avant-coureur de la mort finale des personnages, de même la peinture du cheval débouche sur l'idée de la mort. Dès lors, on comprend pourquoi Le Rebelle, dans *Et les chiens se taisaient*, invoque les chevaux de la mort aux seules fins de succomber à l'inéluctable trépas. De là cette apostrophe du Rebelle qui renseigne sur son désir ardent de rendre l'esprit : « coursiers de la nuit entraînez-moi ... » (*L.C.T.* p. 73). Cependant, la réticence par laquelle se termine l'invocation du héros de Césaire souligne les liens étroits qui existent entre le cheval et le royaume des morts. Au reste, c'est à le sacrifier à ces derniers qu'on le destine dans le monde yorouba. Mais les sacrificateurs optent pour un cheval blanc en tant que seul ce dernier semble susceptible de conduire le défunt, au pays des trépassés bienheureux. De ce point de vue, il est remarquable qu'Elesin se soit arrêté à cette acception symbolique du cheval quand il apostrophe ses compagnons :

Amis, savez-vous que le cheval est conçu pour ce destin unique, porter une charge, c'est-à-dire l'homme, sur son dos. Sauf cette nuit, seulement où l'étalon immaculé chevauchera triomphant sur le dos de l'homme. Du temps de mon père, je fus le témoin de cette étrange vision. Peut être le verrai-je aussi ce soir pour la dernière fois. S'ils arrivent avant que les tambours ne résonnent pour moi, je lui dirai de faire savoir à l'Alafin que je le suivrai rapidement. S'ils arrivent après que les tambours auront retenti, eh bien, cela ira car je serai parti en avant. Nos esprits accorderont leurs pas au cours du grand passage. (Il écoute les tambours et semble tomber dans un état de semi-hypnose. Ses yeux scrutent le ciel mais il est en quelque sorte hébété. Sa voix manque un peu de souffle). (M.E.R. pp. 64-65).

Il résulte des propos d'Elesin que le cheval sacrifié se singularise par des caractéristiques qui l'éloignent des chevaux tant domestiques que sauvages. A l'inverse de ceux-ci, il possède un harnachement magnifique qui renseigne sur son caractère altier. Au vrai, « vêtu d'une blanche robe de majesté, il cesse alors d'être lunaire et chthonien et devient ouranien ou solaire, au pays des dieux bons et des héros ».⁸²³ L'immolation de ce

⁸²³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 353.

cheval majestueux auquel fait allusion Elesin permet de lever les obstacles qui obstruent le passage périlleux qui sépare le village des vivants de celui des ancêtres tutélaires. Sa connivence avec ces derniers et sa connaissance approfondie de l'autre monde le désignent pour jouer un rôle capital dans certaines cérémonies religieuses auxquelles Elesin participe activement. De ce point de vue, certains aspects du vaudou dont se réclame ce dernier « font de leurs adeptes des montures, des « chevaux possédés » en contact avec l'au-delà ». ⁸²⁴ Au reste, l'hébétude dans laquelle la vue du cheval blanc plonge Elesin, son état hypnotique et la violence de ses spasmes constituent autant d'indices possessionnels. Bien loin d'être tragique, cette situation clinique donne au possédé de triompher de son angoisse paralysante et débouche sur une profonde métamorphose de son être. A dire vrai, devenu lui-même une monture céleste, il est chevauché par un esprit supérieur. Semblable au cheval immaculé auquel il s'identifie parfaitement, le possédé incarne toutes les valeurs chevalines. On s'explique qu'il « passe avec égale aisance de la nuit au jour de la mort à la vie, de la passion à l'action ». ⁸²⁵ Symbole des oppositions et triomphateur de celles-ci, le cheval qui est décrit tant chez Césaire que chez Soyinka apparaît comme la manifestation d'une mort féconde.

De même que la représentation du chien et du cheval renvoie à l'image de la Faucheuse, ainsi la peinture de chat et du coq se caractérise par sa dimension hautement funèbre. Dans l'imaginaire dramatique de Césaire comme dans celui de Soyinka, la description de ces bêtes domestiques s'accompagne de l'évocation du trépas auquel elles sont intimement liées. Mais, à la différence du coq qui est présent aussi bien dans le bestiaire de Césaire que dans celui de Soyinka, le chat donne lieu à une note peu abondante dans le discours des personnages du dramaturge martiniquais. Toujours est-il que celui de l'archevêque souligne la valeur négative du chat dans la mesure où il s'oppose à son immolation maléfique (*L.C.T.* p. 18). Il semble d'autant plus fondé à éviter de tuer cet animal de mauvais augure qu'il « symbolise l'obscurité et la mort ». ⁸²⁶ Cependant, la peur animale de succomber à un trépas contagieux ne hante pas l'esprit de tous les héros de Césaire. Au contraire du personnage de l'archevêque, ils ne poussent pas leur zoophilie

⁸²⁴ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 129.

⁸²⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 362.

⁸²⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 339.

jusqu'à condamner les sanglants combats de coqs auxquels ils assistent avec délectation. Du reste, comme le note le présentateur, ceux-ci constituent la « principale réjouissance populaire de Haïti » (*T.R.C.* p. 11). Par conséquent, nul ne songe à anathématiser « ce combat emplumé » (*T.C.R.* p. 14) en ce sens qu'il s'enracine dans l'histoire collective haïtienne. De ce point de vue, la tirade du personnage protatique témoigne de la dimension historique de ces combats de coqs :

*Autrefois, on appelait les coqs Tambour-Maitre ou Becqueté-Zié, si vous voulez, le grand Tambourinaire et Arrache-lui-l'œil. Maintenant, on leur donne des noms d'hommes politiques. Christophe par-ci, Pétion par-là. Au début, je n'aimais pas ça... Mais quand on y réfléchit... mon Dieu ! Ce n'est pas une mode plus absurde que d'autres. Un roi... un président de la République, forcément ça se bouffe le nez... Et si ça se bouffe le nez, ça fait de bons noms de coqs de combat... Mais, me direz-vous, si du côté des coqs les choses sont simples, elles sont beaucoup plus compliquées du côté des hommes. Pas tellement. L'essentiel est de comprendre la situation et de connaître les personnages dont les coqs portent les noms. Qui c'est Christophe ? Qui c'est Pétion ? Tout mon rôle consiste à vous le dire (*T.C.R.* p. 14).*

Il va de soi que cette tirade se réclame d'une esthétique baroque dans la mesure où « le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures d'éclair » (*T.C.R.* p. 18). Le fait de recourir à un style aussi bouffon que parodique transmute cette œuvre dramatique en une pièce tragi-comique. Certes, le ton burlesque dont use le présentateur, le caractère élémentaire de sa syntaxe, la pauvreté de son vocabulaire, l'interruption et la correction qui traversent son idiolecte constituent autant de signes qui dénotent son refus de se satisfaire d'une situation tragique. Mais son souci de dédramatiser celle-ci ne doit pas cacher la dimension mortifère des combats de coqs auxquels il fait allusion. Au reste, l'espace au sein duquel évoluent ces batailles sanguinaires se signale par son aspect éminemment tragique. Ce lieu funeste où s'affrontent mortellement les coqs reste celui de la mort nécessaire. Mais ce trépas animal fonctionne comme un signe avant-coureur de la disparition imminente de l'un des protagonistes de la scène politique haïtienne. A l'instar des coqs auxquels s'identifient Pétion et Christophe, ceux-ci descendent dans l'arène, s'entre-heurtent et s'acharnent à s'entre-égorger. Le tragique de leur situation n'a d'égal que leur refus hautain de trouver un modus vivendi. Seule la mort libératrice de l'un semble susceptible de

transcender leurs oppositions idéologiques. De ce point de vue, le suicide de Christophe apparaît comme une marque de son impuissance à édifier durablement un Etat dictatorial. Sa disparition qui coïncide avec le déclin de son royaume sonne le glas de toutes ses réalisations et débouche sur le sacre de Pétion. On comprend que le coq mort dans le prologue soit le symbole de Christophe en ce sens que ce dernier s'affirme comme une victime tragique de l'arène politique.

A l'inverse du coq belliqueux que Césaire met en scène, celui auquel fait allusion le personnage du griot dans le théâtre de Wole Soyinka semble jouer un rôle initiatique capital au regard de la religion traditionnelle des Nigériens. Du point de vue de celle-ci, il est loin d'être le symbole de la violence et de la superbe humaines. Certes, « l'agressivité dont il fait preuve lorsqu'il s'agit de défendre son territoire et sa disposition permanente à l'accouplement en font une figure symbolique nettement masculine ».⁸²⁷ Il ne s'ensuit pas pour autant qu'il ne faille réduire son sens symbolique à une manifestation des instincts guerriers de l'homme. Quoiqu'il en soit, chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, le coq ne se caractérise aucunement par sa domesticité. Dès lors, il est « tenu pour initié »⁸²⁸ dans l'exacte mesure où on l'associe aux desseins de Dieu. Etroitement lié au surnaturel dont il est parfois l'annonciateur, le coq figure parmi les animaux psychopompes. Au reste, ceux-ci sont « assimilés aux valeurs cosmiques, porteuses d'un destin dont l'être humain l'être humain se sent dépendant ».⁸²⁹ Ainsi, on comprend pourquoi le gardien de la tradition yorouba compare Elesin à un « jeune coq [qui] court avec tant de hâte » (*M.E.R.* p. 13) aux seules fins de rejoindre ses ancêtres glorieux. Il va de soi que cette comparaison animale est loin de relever de la gratuité en ce sens qu'elle permet de résumer la situation métaphysique d'Elesin. Ce dernier apparaît d'autant plus assimilé à cette bête solaire que celle-ci est censée « annoncer dans l'autre monde et y conduire l'âme du défunt ; elle ouvrirait les yeux à une nouvelle lumière, ce qui équivalait à une nouvelle naissance ».⁸³⁰ Fort du symbolisme du coq dont il se réclame, Elesin s'apprête à mourir à la vie terrestre pour renaître à l'existence céleste.

⁸²⁷ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 160.

⁸²⁸ Catherine Pont-Humbert. *Op. cit.*, p.117.

⁸²⁹ Dominique Zahan. *Op. cit.*, p. 60.

⁸³⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 85.

Des développements précédents, il résulte que les figures animales illustrent parfaitement les forces de la mort qui sont disséminés à travers le théâtre de Soyinka et celui de Césaire. Chez l'un comme chez l'autre, la mort humaine se lit dans la peinture des animaux tant sauvages que domestiques qui peuplent l'univers tragique des deux dramaturges. Dans cette perspective symbolique, il n'est pas jusqu'à l'évocation des oiseaux qui ne rappelle la proximité de la mort angoissante. Dès lors, on comprend pourquoi les contempteurs de celle-ci nourrissent une haine profonde à l'endroit de ces animaux de mauvais augure dont l'apparition est synonyme de condamnation. Comme l'oiseau qui annonce l'imminence du trépas dans le théâtre de Wole Soyinka, le serpent participe des bêtes dangereuses qui sèment la mort et la désolation. On s'explique que Césaire, à la différence de Soyinka, ait poussé son désir d'épouvanter le colonisateur jusqu'à s'identifier au serpent venimeux. En faisant sienne l'agressivité mortelle de ce dernier, Césaire peut aller en guerre contre l'inhumanité du Blanc oppresseur. Son anticolonialisme l'amène à dépeindre ce dernier sous les traits d'un chien maléfique. Alors que Soyinka voit en celui-ci un animal psychopompe, Césaire, lui répugne à le considérer comme fidèle compagnon de l'homme noir. Autant il aide le défunt yorouba à franchir allégrement le passage périlleux qui relie l'espace des vivants à celui des trépassés, autant il s'affirme comme l'obstacle insurmontable auquel se heurte le Nègre marron. Soucieux de voir ce dernier échapper à la mort blanche à laquelle le voue son oppresseur, Césaire met en scène un coq qui est censé conduire l'âme des héros disparus vers le royaume des ancêtres bienheureux. Fort du caractère positif du symbolisme du coq, Christophe, à la différence d'Elesin, dans *La mort de l'écuyer du roi*, fait montre d'une attitude stoïque devant la toute-puissance de la mort. C'est dire que l'identification à l'animal donne à l'existant de triompher des angoisses paralysantes de la mort, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle est loin d'être l'unique source dans laquelle puisent ceux qui veulent s'immortaliser par la baguette magique des symboles. Il va de soi que la mise en évidence de cette immortalité semble subordonnée à une interprétation des signes létaux qui traversent le théâtre de Wole Soyinka et celui d'Aimé Césaire.

3.3.2. Les autres symboles de la mort

La richesse, la complexité et l'ambivalence des symboles mortifères interdisent de réduire la symbolique de la mort à la seule peinture allégorique des animaux tant sauvages

que domestiques qui peuplent l'univers macabre de Soyinka et de Césaire. De fait, l'un et l'autre savent que la Faucheuse s'exprime par le truchement « des forêts de symboles ».⁸³¹ Il s'ensuit qu'ils ne sauraient recourir de façon exclusive aux figures animales aux seules fins de représenter la mort multiforme qui traverse leurs productions dramatiques. Conscients du fait que « la mort se fait annoncer par des signes multiples et variés »⁸³², Soyinka et Césaire n'entendent pas se satisfaire d'une dimension univoque des symboles de la mort. Au reste, « chez Césaire, les images sont plus qu'ambivalentes : multivalentes, et doublement ».⁸³³ Dès lors, on comprend pourquoi « le réseau immense, complexe et logique des correspondances symboliques qui expliquent »⁸³⁴ la symbolique de la mort s'appuie sur une multitude d'éléments capables de se transmuter en symboles. Cette symbolisation à laquelle aspirent ces derniers participe de la normalité. En réalité, « l'histoire du symbole atteste que tout objet peut revêtir une valeur symbolique (qu'il soit naturel (pierres, métaux, arbres fleurs, animaux, sources, fleuves et océans, monts et vallées, planètes, feu, foudre, etc.) ou qu'il soit abstrait ».⁸³⁵ Cette thèse selon laquelle tout peut devenir un symbole parcourt tant le théâtre de Césaire que celui de Soyinka. Dès lors, il n'est pas surprenant que le soleil, la lune, la nuit, les couleurs, les eaux et les végétaux constituent autant de symboles mortifères qui donnent aux pièces de l'un et de l'autre une tonalité macabre.

S'il est une obsession dont Césaire, à la différence de Soyinka, ne saurait se délivrer, c'est sans conteste l'astre du jour. Bien loin de chercher à se prémunir contre le prétendu caractère dangereux de l'ensoleillement, le Martiniquais travaille à se rapprocher du soleil auquel il entend s'identifier. Du reste, son appartenance « à l'école surréaliste et symboliste »⁸³⁶ le rend sensible aux valeurs du symbolisme solaire. Son attachement à celui-ci et la passion dévorante qu'il éprouve à son endroit « suffisent à prouver que Césaire est un obsédé du soleil, que le mythe solaire [...] est élaboré presque au niveau des images conscientes ».⁸³⁷ La fascination que cet astre vital exerce sur la pensée d'Aimé Césaire déteint sur son désir de mettre en lumière les aspects positifs de la symbolique solaire. Dans

⁸³¹ Léopold Sédar Senghor. *Œuvres poétiques*. Paris : Seuil, 1964, p. 160.

⁸³² Amade Faye. *Op. cit.*, p. 162.

⁸³³ Léopold Sédar Senghor. *Op. cit.*, p. 162.

⁸³⁴ Marcel Griaule. *Dieu d'eau*. Paris : Fayard, 1996.

⁸³⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. XXII.

⁸³⁶ Lilyan Kesteloot. *Op. cit.*, p. 82.

⁸³⁷ M. a. M. Ngal. *Op.cit.*, p. 158.

son entreprise de valorisation de celle-ci, il répugne à céder à la tentation de décrire le soleil sous les traits d' « un dieu ivre, dionysiaque et érotique, un dieu sauvage qui se joue d'une nature sauvage parmi les hommes également vibrants de sauvagerie ». ⁸³⁸ Son anticolonialisme et son admiration pour le soleil l'empêchent de s'associer aux images négatives qui accompagnent la représentation de l'astre protecteur dans la littérature coloniale. Il n'est pas jusqu'à ses créatures dramatiques qui ne s'acharnent à démythifier l'image d'un soleil meurtrier. ⁸³⁹ Conçoit que L'Amante, dans *Et les chiens se taisaient* se soit employée à invectiver contre Le Rebelle en tant que ce dernier dénigre l'astre bienfaiteur :

*Ne calomnie pas le soleil. Est-ce que je maudis, l'ombre, moi ?
Je te chéris ombre, pêcheur des beaux crins chevelus du soleil,
dans tes ruisseaux incertains ô le vent et ses doigts d'orpailleur
attardé (L.C.T. p. 13).*

Cette tirade de L'Amante fonctionne comme un hymne à la bienfaisance du soleil. Désireuse de réhabiliter l'image de ce dernier, elle refuse d'adhérer à une interprétation aussi caricaturale que « rudimentaire » ⁸⁴⁰ du symbolisme solaire qui serait intimement lié au royaume des ombres. Partisane des forces de la vie, elle n'a de cesse qu'elle ne soit allée en guerre contre les symboles mortifères, au premier rang desquels figurent les ténèbres. Elle semble d'autant plus hostile à abhorrer toute représentation de celles-ci que « dans de nombreuses cosmologies, les âmes des morts dans l'Au-delà étaient conçues comme les ombres qui symbolisaient leur impalpabilité ». ⁸⁴¹ Or, c'est à dissiper les ténèbres de la mort épouvantables que tendent tous ses efforts. De ce point de vue, il est normal qu'elle opte pour une glorification de l'astre du jour auquel elle rend grâce. Dans cette perspective d'idéalisation de l'image solaire, elle pousse son exaltation de celle-ci jusqu'à diviniser le soleil. Dispensateur de vie, ce dernier l'est et donne lieu à maints cultes auxquels même les protagonistes de Soyinka ne restent pas étrangers. Au fond, ni les héros de celui-ci ni ceux de Césaire n'entendent désacraliser l'astre du jour. Bien loin de conclure à son caractère profane, les uns et les autres l'apparentent à une divinité protectrice dont dépend leur survie.

⁸³⁸ Léon Fanoudh-Siefer. *Le mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2^{ème} Guerre Mondiale)*. Abidjan-Dakar-Lomé : Les Nouvelles Editions Africaines, 1980, p. 138.

⁸³⁹ Sur cette question, lire Pierre Loti. *Le Roman d'un Spahi*. Paris : Calmann-Lévy, 1947.

⁸⁴⁰ Roland Lebel. *Histoire de la littérature coloniale en France*. Paris : Librairie Larose, 1931, p. 139.

⁸⁴¹ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 477.

En tout cas, chez Soyinka, il est un « Esprit du Soleil » (*D.F.* p. 115) qui exige qu'on fasse droit à sa réclamation : celle de lever tous les obstacles qui l'empêchent de jouir de ses prérogatives célestes :

*Rouges sont les entrailles au tréfonds du soleil.
Moi qui fais luire les craquelures sur les troncs
Je parlerais, si l'ombre ne voilait cet œil
Dont l'épine transperce. Je connais bien le voile
Où se drape frileuse la lune.
Ceci n'est point son ombre. Et dans ma course
Je ne sème aucun nuage. Le soleil crie Midi.
A qui est cette main qui masque son visage ! (*D.F.*
pp. 115-116).*

Par le truchement de la prosopopée, Soyinka donne au soleil de souligner ses desiderata qui sous-tendent l'inaccomplissement de ses tâches. Or, l'exécution de celles-ci semble d'autant plus essentielle qu'elle permet de triompher de la mort définitive à laquelle l'existant travaille à échapper. Soucieux de vaincre son angoisse mortelle, ce dernier invoque le soleil destructeur de ténèbres dans la mesure où il est, par ailleurs, « le symbole de l'immortalité et de la résurrection ».⁸⁴² Que l'astre du jour représente le désir immémorial de l'homme de perdurer dans l'intention de se gausser du néant, cela est attesté par l'analyse de la symbolique solaire. Mais le fait que celle-ci renferme l'éternité ne doit pas occulter la présence de l'existence terrestre qui semble fonction de la lumière du soleil. Considéré comme une source de vie, ce dernier devient « le protecteur par excellence contre les forces obscures, occultes et maléfiques de la nuit et du mal ».⁸⁴³ Doté d'un pouvoir aussi surnaturel que total, le soleil ne s'apparente plus à un astre ordinaire. En tout cas, chez Césaire, au rebours de ce qui se passe chez Soyinka, l'analyse de ce dernier « révèle l'identification fréquente du poète à cet astre, en qui Césaire se projette dans ses instants de force ».⁸⁴⁴ Il s'ensuit que le symbolisme du soleil se signale par son caractère plurivalent.

Certes, dans le théâtre de Césaire comme dans celui de Soyinka, le soleil fait songer à une source intarissable de vitalité dans laquelle viennent puiser ceux qui sont assoiffés

⁸⁴² Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 637.

⁸⁴³ Catherine Pont-Humbert. *Op. cit.*, p. 383.

⁸⁴⁴ Lilyan Kesteloot et Barthélemy Kotchy. *Op. cit.*, p. 89.

d'immortalité. De ce point de vue, il n'est que de se fier à sa fonction de psychopompe pour atteindre à celle-ci. De fait, « le soleil immortel se lève chaque matin et descend chaque nuit au royaume des morts ; par suite, il peut amener avec lui des hommes et, en se couchant, les mettre à mort ; mais, en même temps, il peut, d'autre part, guider les âmes à travers les régions infernales et les ramener le lendemain, avec le jour, à la lumière ».⁸⁴⁵ Seule l'ambivalence qui semble consubstantielle à la symbolique solaire pourrait justifier la pluralité de rôles auxquels donne lieu l'évocation du soleil. En tout cas, chez Césaire, il arrive que ce dernier soit « vu négativement, selon une ambivalence qui sera constante dans la symbolique césarienne ».⁸⁴⁶ De là l'interrogation du Rebelle qui renseigne sur le caractère mortifère de l'image solaire : « Qu'est-ce mourir sinon la face pierreuse de la découverte, le voyage hors de la semaine et de la couleur à l'envers du soleil ? » (*L.C.T.* p. 12). C'est dire qu'il est difficile de dissocier l'image de la mort de celle de ce dernier. Quoi qu'il en soit, nombre d'aires culturelles considèrent le soleil comme un astre meurtrier qui sème la souffrance et la désolation. A ce sujet, Michel Cazenave souligne la peinture négative qui accompagne les représentations solaires dans plusieurs parties du monde :

*Dans les régions menacées par la sécheresse, le soleil ardent, au lieu d'être source de vie, peut prendre en revanche des aspects ambivalents voire négatifs puisqu'il devient principe de destruction par le feu : ou bien pour pouvoir continuer sa course dans le ciel et acquérir ainsi une nouvelle force vitale il doit être fortifié grâce au sang de sacrifices humains qui étaient en usage dans le Mexique précolombien [...] le soleil, menacé de destruction marquait les âges du monde en disparaissant périodiquement pour donner naissance à un nouveau soleil.*⁸⁴⁷

Si l'on excepte les analyses qui ont trait aux sacrifices humains, il apparaît que toutes les autres réflexions de Michel Cazenave pourraient s'appliquer tant au théâtre d'Aimé Césaire qu'à celui de Wole Soyinka. Comme le premier, le second met l'accent sur l'ambivalence qui caractérise l'image solaire. Ni l'un ni l'autre ne travaillent à occulter les aspects négatifs du symbolisme du soleil. A la peinture d'un astre du jour protecteur qui aide l'existant à s'immortaliser, tous deux opposent celle d'un soleil destructeur. On

⁸⁴⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 215.

⁸⁴⁶ Jean Claude Bajoux. *Op. cit.*, p. 184.

⁸⁴⁷ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 639.

comprend pourquoi le personnage du poète dans *La danse de la forêt*, entend recourir à ses prétendus pouvoirs maléfiques dans l'intention de « dessécher » (*D.F.* p. 99) Madame Tortue. Désireux de voir cette dernière rendre l'esprit, il n'a de cesse qu'il n'ait associé le soleil meurtrier à son entreprise criminelle. Du reste, ce dernier « ne fait référence qu'à la disparition de l'homme, de l'âme, de l'esprit, des dieux et du cosmos dans une nuit originelle grouillante de fantômes ». ⁸⁴⁸ Ce soleil noir auquel fait allusion le poète courtisan apparaît comme une puissance vengeresse qui est susceptible de faucher les méchants afin d'enfanter un monde juste.

Chez Soyinka, plus que chez Césaire, l'analyse de la symbolique solaire permet de voir « dans le soleil noir égorgeur le symbole de la vengeance de l'avènement d'un âge de Bien vainqueur des « faux soleils ». ⁸⁴⁹ Mais l'ambivalence qui caractérise le symbolisme de l'astre du jour semble interdire toute idolâtrie de ce dernier en ce sens qu'il contribue à l'engloutissement de la vie humaine dans les ténèbres de la mort. Il n'en demeure pas moins vrai que seule la « blancheur » ⁸⁵⁰ de la lune est capable de dissiper celles-ci. Du reste, le symbolisme lunaire demeure en corrélation avec celui du soleil auquel il s'oppose, parfois. En tout cas, son déchiffrement donne à l'existant de mesurer les richesses insoupçonnées que renferme la symbolique de la lune. De ce point de vue, il est notable que Mircea Eliade ait souligné son caractère plurivalent :

L'homme des sociétés où le mythe est chose vivante vit dans un monde « ouvert », bien que « chiffré » et mystérieux. Le monde « parle » à l'homme et, pour comprendre ce langage, il suffit de connaître les mythes et de déchiffrer les symboles. A travers les mythes et les symboles de la Lune, l'homme saisit la mystérieuse solidarité entre temporalité, naissance mort et résurrection, sexualité, fertilité, pluie, végétation et ainsi de suite. Le Monde n'est pas plus une masse opaque d'objets arbitrairement jetés ensemble, mais un cosmos vivant, articulé et significatif. En dernière analyse, le Monde se révèle en tant que langage. ⁸⁵¹

⁸⁴⁸ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 642.

⁸⁴⁹ Bernadette Cailler. *Op. cit.*, p. 126.

⁸⁵⁰ Ousmane Socé. *Karim, roman sénégalais*. Suivi de *Contes et légendes d'Afrique Noire*. Paris : Nouvelles Editions Latines, 1948, p. 22.

⁸⁵¹ Mircea Eliade. *Aspect du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, pp. 176-177.

Les assertions de Mircea Eliade selon lesquelles il n'existe aucunement un voile opaque entre l'univers et l'homme semblent traverser aussi bien le théâtre d'Aimé Césaire que celui Wole Soyinka. De fait, pour ceux-ci comme pour lui, le monde dans lequel ils vivent use d'un langage symbolique pour communier avec l'homme. Sous ce rapport, l'intelligibilité de son message est fonction de la capacité de ce dernier de déchiffrer les symboles par le truchement desquels la nature entend voiler ses mystères. Seule une lecture symbolique permet d'atteindre à un dévoilement de ceux-ci. De ce point de vue, une interprétation des symboles de la lune aboutit à la découverte d'un nombre impressionnant de significations qui témoignent de la richesse de la symbolique lunaire. Dès lors, il n'est pas étonnant que les représentations de la lune soient marquées « d'une forte ambivalence : astre puissant et mystérieux, elle était tantôt malfaisante et il ne fallait pas prononcer son nom, tantôt bénéfique ».⁸⁵² Mais chez Soyinka, plus que chez Césaire, les aspects positifs du symbolisme lunaire l'emportent sur sa dimension nocturne. En tout cas, la lune apparaît comme un astre bienfaisant qui doit guider le défunt yorouba à travers les ténèbres dans lesquelles plonge le royaume des morts. On comprend pourquoi Elesin peste contre la lune qui est loin d'être désireuse de l'aider à franchir les portes de la mort :

La Lune est repue, une lueur émanant de son ventre plein remplit le ciel et l'air mais je ne parviens pas à savoir où se situe ce portail que je dois franchir. Mes fidèles amis, faisons se toucher nos pieds une dernière fois, conduisez-moi à cet autre marché entouré de bruits si doux qu'ils sont duvet sur ma peau et cependant font que mes membres frappent la terre comme un pur-sang. Chères mères, laissez-moi pénétrer en dansant dans le passage tout comme j'ai vécu sous vos toits (M.E.R. p. 65).

De cette réplique d'Elesin, il ressort que la lune s'apparente à un astre psychopompe qui permet à l'homme de s'affranchir des affres de la mort terrestre. Désireux d'échapper à cette dernière ; il n'a de cesse qu'il n'ait invoqué la lune dans l'intention de triompher des obstacles qui contrecarrent son entreprise eschatologique. C'est à bénéficier d'un séjour immortel dans la lune qu'il aspire. Il s'ensuit que cette dernière constitue le passage entre l'ici-bas et l'au-delà. Non seulement la lune symbolise la transition entre le monde des

⁸⁵² Catherine Pont-Humbert. *Op. cit.*, p. 256.

vivants et celui des ancêtres bienheureux, mais encore elle représente le lieu de ce passage périlleux. Au surplus, « la lune, l'astre pâle et nocturne, a été souvent reconnue comme séjour des morts »⁸⁵³ privilégiés. Mais cet espace surnaturel au sein duquel ces derniers évoluent fait songer à un univers paradisiaque où la jouissance le dispute à la félicité. Cette représentation riante de la lune témoigne de son caractère positif qui déteint sur la conception de la mort. Toute analyse de celle-ci sous l'angle du symbolisme lunaire débouche sur la dédramatisation du trépas épouvantable. Bien loin d'être dédaignable, ce dernier se pare de ses plus beaux atours aux seules fins de susciter la sympathie d'une humanité qui s'effare à l'idée de succomber à une mort définitive. On comprend pourquoi elle adhère entièrement à la philosophie optimiste qui se dégage de l'étude des symboles de la lune. De ce point de vue, « la leçon dialectique du symbolisme lunaire n'est plus polémique [...] mais au contraire synthétique ; la lune étant à la fois mort et renouvellement, obscurité et clarté, promesse à travers et par les ténèbres ».⁸⁵⁴ Que la lune renferme des valeurs antithétiques et qu'elle symbolise le triomphe de celles-ci, cela semble incontestable aux yeux des protagonistes de Soyinka. Impuissants à échapper à l'inéluctable trépas auquel la nature implacable les condamne, ils cherchent à gagner une immortalité symbolique. Or seul le symbolisme lunaire semble susceptible de satisfaire leur désir d'éternité. Au vrai, « symbole des rythmes biologiques, la lune croît, décroît et disparaît, mais sa mort n'est jamais définitive puisqu'elle reparaît et regagne un éclat grandissant ».⁸⁵⁵ Sa disparition qui contraste avec celle de l'incroyant commande une réapparition qui est synonyme de résurrection.

Chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, la symbolique lunaire se signale par sa dimension hautement positive. Etroitement liée au monde surnaturel, « la lune contribue, à sa façon, à l'agencement de l'univers ainsi défini ; elle semble lui conférer sa valeur qualitative ».⁸⁵⁶ Mais il en va tout autrement chez Césaire qui ne représente pas la lune sous les traits d'un astre bienfaiteur. Au reste, « la lune pourrie » (*L.C.T.* p. 53) à laquelle il fait allusion ne saurait fonctionner comme une source de régénération. C'est dire que dans le

⁸⁵³ Edgar Morin. *Op. cit.*, p. 168.

⁸⁵⁴ Louis-Vincent Thomas. *Anthropologie de la mort. Op. cit.*, p.467.

⁸⁵⁵ Catherine Pont-Humbert. *Op. cit.*, p. 256.

⁸⁵⁶ Dominique Zahan. *Op. cit.*, p. 122.

théâtre d'Aimé Césaire « le devenir et la fuite, de même que la naissance toujours renouvelée d'une même figure »⁸⁵⁷ sont loin de caractériser les marques de la philosophie lunaire qui s'exprime traditionnellement dans l'adage « meurs et reviens ».⁸⁵⁸ Il s'en faut de beaucoup que la lune symbolise la renaissance qui aide l'existant à guérir de ses angoisses mortelles. Bien au contraire, son aspect nocturne le plonge dans celles-ci, d'autant que le « silence de la lune va accentuer l'impression de la Mort universelle ».⁸⁵⁹ A l'instar de son mutisme qui symbolise la présence de cette dernière dans un univers hostile aux manifestations létales, son apparition rappelle la proximité des forces de la mort. Il suit de là que la lune représente moins la renaissance que la mortalité à laquelle l'homme veut échapper.

Par ailleurs, il semble que l'homme soit malvenu à fuir son destin mortel dans la mesure où la disparition de la lune à laquelle il s'identifie sonne le glas de toutes ses espérances. Il n'est pas jusqu'à son existence terrestre qui ne soit bouleversée par la mort symbolique de l'astre nocturne. Que ce dernier préfigure la fin humaine et que son apparition soit vécue comme une menace mortelle aux yeux des protagonistes de Césaire, cela illustre parfaitement son caractère mortifère. Toutefois, l'accomplissement de son entreprise funèbre demeure fonction de certaines données temporelles : la nuit participe des conditions nécessaires à l'exécution de ses tâches. Or, c'est à faucher l'homme et à guider son âme vers le pays des ancêtres bienheureux que prétend la lune en tant qu'elle apparaît comme un astre psychopompe. Dans cette perspective, elle s'associe à la nuit aux seules fins de jouer pleinement son rôle. En réalité, il en est de la lune comme de la nuit : toutes deux semblent étroitement liées à la finitude. On comprend pourquoi Le Rebelle, dans *Et les chiens se taisaient*, entend tirer profit de la prétendue complicité de la nuit pour commettre son forfait. De là sa réplique qui est traversée par une tonalité louangeuse :

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

⁸⁵⁷ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 379.

⁸⁵⁸ *Idem.* p. 379.

⁸⁵⁹ Gaston Bachelard. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1947, p. 208.

dividendes, le grand océan d'horreur et de désolation. A la fin, il y a à la fin... (L.C.T. p. 27).

De ce récit pathétique qui renseigne sur les souffrances séculaires du Noir, se dégagent maints enseignements au regard des significations qui sous-tendent le symbolisme de la nuit. Pour le Nègre marron qui part en guerre contre le despotisme de son maître, les ténèbres de celle-ci fonctionnent comme un bouclier. A la faveur de l'obscurité protectrice de la nuit, les champions de la liberté totale du Noir lancent des assauts meurtriers pour mettre un terme à la tyrannie du Blanc. C'est dire que la nuit chez Césaire se recommande par sa puissance maléfique. Dès lors, on comprend pourquoi, du point de vue iconographique, « la mort est personnifiée par Thanatos, fils de la nuit et frère du sommeil, farouche, insensible, impitoyable ».⁸⁶⁰ Que la mort soit fille de la nuit, cela illustre parfaitement les liens indissolubles qui existent entre la Faucheuse et l'obscurité. Du reste, « la nuit entre majestueusement dans les analogies de la mort ».⁸⁶¹ En tout cas, chez Césaire, au contraire de chez Soyinka, sa peinture traduit une dévalorisation de l'astre nocturne dans la mesure où ce dernier s'associe aux forces chthoniennes qui hantent l'imaginaire du Rebelle. Soucieux d'expédier le tyran vers le royaume des ombres, il invoque les puissances infernales de la nuit pour mieux accomplir sa tâche macabre.

Autant dans le théâtre d'Aimé Césaire la nuit désacralisée s'apparente à un suppôt du héros vengeur qui entend construire un monde débarrassé de la tyrannie, autant dans celui de Wole Soyinka elle se signale par sa sacralité. De là l'image d'une nuit partielle qui aide Le Rebelle à commettre le tyrannicide qui donne au héros de Soyinka d'accéder à l'éternité. Mais du point de vue de la vision yorouba de l'au-delà, l'accès au pays des morts est subordonné à la volonté de la nuit en tant que celle-ci est assimilable à une conductrice d'âmes. C'est à cette fonction psychopompe de la nuit que fait allusion Elesin quand il fulmine contre l'ignorance de Pilkings :

Tu ne comprends pas tout, mais tu sais que cette nuit est celle où ce qui devait s'accomplir doit s'accomplir. Je vais tranquilliser ton esprit davantage, être fantomatique. Ce n'est

⁸⁶⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 243.

⁸⁶¹ Edgar Morin. *Op. cit.*, p. 140.

pas pendant toute la nuit mais à un instant de la nuit et cet instant est passé. La lune était mon messager et mon guide. Lorsqu'elle atteignit un certain passage dans le ciel, elle effleura l'instant pour lequel ma vie entière a été honorée. Même moi, je ne connais pas le passage. Je suis resté debout, ici, et j'ai scruté le ciel pour apercevoir cette porte, mais je ne peux la voir. Les yeux humains ne sont d'aucune utilité pour une quête de cette nature. Mais dans la maison d'Osugbo, ceux dont l'esprit montaient la garde, reconnurent l'instant et m'avertirent de me préparer, par la voix des tambours sacrés. Je les entendis et j'abandonnais toute pensée terrestre (M.E.R. pp. 102-103).

Il ressort de cette tirade d'Elesin que l'inaccomplissement de son suicide rituel est tributaire de l'intervention fâcheuse du colonisateur. Fidèle aux principes d'eudémonisme qui sous-tendent sa civilisation, il s'acharne à partir en guerre contre toutes les manifestations létales dans la mesure où celles-ci insultent à la joie de vivre. Or, c'est à cultiver cette dernière que le monde déchristianisé auquel il appartient l'invite. On s'explique, dès lors, qu'il ait considéré l'immolation volontaire d'Elesin comme un acte aussi absurde que préjudiciable à la morale collective. Fort des recommandations de celles-ci, ce thuriféraire de l'existence terrestre travaille à saper les fondements culturels qui amènent Elesin à se détacher des plaisirs mondains aux seules fins de répondre à l'appel de la Faucheuse. Désireux de succomber aux appas de cette dernière, Elesin souhaite tirer profit de l'obscurité protectrice de la nuit pour rendre l'esprit. C'est dire que le symbolisme de la nuit reste inséparable de celui de la mort céleste. Du reste, « dans un sens immédiat, l'image de la nuit traduit alors l'étape des privations et d'épreuves par laquelle doit passer l'âme en quête de l'union avec Dieu ».⁸⁶² Or, Elesin apparaît comme l'ambassadeur du peuple yorouba auprès de celui-ci ; de là son aspiration profonde à franchir les portes de la mort qui l'empêchent d'accéder au ciel. Son désir de séjourner dans l'éther n'a d'égal que sa volonté de bénéficier de la transcendance, de la puissance et de la pérennité qui caractérisent le symbolisme du ciel.

A l'inverse du héros de Soyinka qui considère l'espace céleste comme le lieu par excellence de toutes les jouissances, celui de Césaire, en revanche, répugne à se représenter l'empyrée sous les traits d'un endroit enchanteur. Plongé dans les ténèbres d'un monde

⁸⁶² Michel Cazenave. *Op. cit.*, pp. 460-461.

angoissant, il s'éreinte à lire un avenir radieux « sur le ciel noir et l'horizon bouché » (*U.S.C.* p. 95). Mais il semble qu'il soit malvenu à envisager des lendemains qui chantent en ce sens qu'il végète sous un firmament sombre. Or, la noirceur de la voûte céleste vers laquelle il dirige un regard plein d'angoisses constitue un mauvais présage. Au reste, le caractère sombre de l'atmosphère dans laquelle il baigne accentue son pessimisme métaphysique. De ce point de vue, il est symptomatique que le Récitant ait souligné la dimension lugubre de l'environnement auquel Le Rebelle reste attaché :

Et maintenant le voici le nautonnier noir de l'orage noir, le guetteur du temps noir et du hasard pluvieux. Il ne sait plus que l'orage muré dans la passion noire du voyage noir. Un vieillard têtu, fragile, noire interrogation du destin dans le cycle perdu des courants sombres mais sa bataille est avec les vents et les rocs non avec son sexe et son cœur... (L.C.T. p. 43).

De cette réplique du Récitant qui est traversée par une tonalité grave, il ressort que Le Rebelle s'apparente à un prophète de malheur. Au vrai, les temps apocalyptiques qu'il prophétise permettent de dresser un tableau dantesque de la condition humaine du Noir. Celle-ci semble d'autant plus tragique qu'elle est bornée par une mort violente à laquelle le colonisateur cruel condamne le Nègre. Sous ce rapport, la prédominance de la couleur noire dans l'univers du colonisé ne contribue guère à présager la fin de ses tourments. Il s'en faut de beaucoup que son sort s'améliore, d'autant que « le noir est associé à ce qui est obscur, occulte, magique, à la mort et au malheur ».⁸⁶³ Ecartelé entre une réalité désespérante et une symbolique occidentale qui l'anathématise, l'homme noir semble voué à une malédiction éternelle. La noirceur de sa peau l'apparente à un être démoniaque destiné à se vautrer dans cette vallée de larmes. Prisonnier de sa mélanine, il ne saurait échapper aux associations d'images négatives auxquelles donne lieu l'évocation du noir dans l'imaginaire occidental. En tout cas, tout élément qui rappelle cette couleur sombre est gagné par la négativité qui se dégage du symbolisme du noir. Dès lors, on comprend pourquoi « l'homme noir, la maison obscure, le serpent noir sont tous trois des éléments ténébreux qui ferment la porte de l'espoir »⁸⁶⁴ pour mieux ouvrir celle de la désespérance. Mais celle-ci est insignifiante au

⁸⁶³ Annie Holmes. *Op. cit.*, p. 46.

⁸⁶⁴ Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 443.

prix de la représentation mythique du Nègre qui lui attribue « une mentalité primitive et prélogique ». ⁸⁶⁵ Cette prétendue arriération mentale du Noir résulte de sa négritude qui est synonyme d'infériorité intellectuelle. Aussi paradoxal que cela puisse paraître à première vue : de ses caractéristiques négroïdes naît « l'idée d'une primitivité qui relègue son objet dans une infra-humanité et le confond avec la bête ». ⁸⁶⁶ Par conséquent, la peinture du noir débouche de façon inéluctable sur la dévalorisation de la couleur noire. Il va de soi que la négritude césairienne, à l'instar de celle de Senghor, ne saurait s'accommoder à cette dépréciation de la peau noire qui est vécue comme une humiliation. C'est à cette acceptation totale de la condition du Noir et à une réhabilitation de la prétendue couleur maléfique de ce dernier que prétend la négritude verticale. Dès lors, on comprend pourquoi cette dernière valorise la couleur noire et magnifie sa beauté qui insultent aux images simiesques du Noir. Désormais, elle se signale par sa positivité en ce sens « qu'elle se transforme sous nos yeux de la noirceur à la noirceur brillante, puis de celle-ci à la blancheur étincelante ». ⁸⁶⁷ Aussi bien, par le truchement d'un renversement des significations symboliques, le noir devient le symbole de la dignité retrouvée et représente « la couleur du pur, du divin ». ⁸⁶⁸

A l'inverse du théâtre de Wole Soyinka qui n'accorde pas une place centrale à la peinture du noir au regard de la symbolique des couleurs, celui d'Aimé Césaire, par contre, se recommande par sa tentative de valorisation de la couleur noire. Bien loin d'être celle du malheur, de la malédiction, de la barbarie et de la mort sauvage, elle incarne toutes les valeurs positives dont le Noir était jusque là dépossédé. Dans cette optique de revalorisation de la symbolique du noir, ce dernier figure la vie, cependant que le blanc symbolise le deuil et la souffrance. En tout cas, chez Soyinka comme chez Césaire, la couleur blanche n'est plus considérée comme « le critère du civilisé ». ⁸⁶⁹ L'un et l'autre refusent de lier l'existence d'une civilisation brillante à la reconnaissance et à l'adoption du blanc en tant que celui-ci figure l'innocence, la beauté et la vertu. A la peinture d'un blanc qui fonctionne comme un parangon, tous deux opposent celle d'un blanc qui incarne une force mortelle à

⁸⁶⁵ Condetto Nénékhaly-Camara. *Continent-Afrique* suivi de *Amazoulou* : Paris : Pierre-Jean Oswald, 1970, p. 34.

⁸⁶⁶ André-Patient Bokiba. *Ecriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1998, p. 161.

⁸⁶⁷ René M. Gnaléga. *La cohérence de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*. Abidjan : Nouvelles Editions Ivoiriennes, 2001, p. 71.

⁸⁶⁸ Awa Thiam. *Op. cit.*, p. 17.

⁸⁶⁹ Bernard Dadié. *Légendes et poèmes (Afrique debout, Légendes africaines, Climbié La Ronde des jours)*. Paris : Seghers, 1966, p. 137.

laquelle tentent d'échapper les héros de Césaire. A la différence des protagonistes de Soyinka, ceux du Martiniquais subordonnent l'intrusion de la mort violente à l'arrivée des Blancs qui connotent les forces de la mort blanche. A ce sujet, il est remarquable que ait mis en lumière le caractère funeste du blanc dans la symbolique césairienne :

Dans la solitude du Fort-de-Joux, Toussaint est assiégé par la mort blanche. Le blanc de la neige, le blanc des barreaux, le géôlier blanc l'emprisonnement dans cette couleur statique, la mort se présente sous différentes formes animales. « Les cris blancs de la mort blanche » ponctuent les derniers moments de l'agression. La mort est un « épervier blanc », « un cheval blanc », la mort luit dans l'ombre comme des yeux de chat ; elle est un oiseau blessé. La mort est aussi « une mer inféconde de sable blanc », « une étendue d'eau [...]. La répétition obsessionnelle du phonème blanc à partir de la description de la cellule du Fort-de-Joux entourée de neige vise à provoquer l'association race-blanche-mort-agression en termes de couleur et opérer ainsi un renversement de valeurs au niveau de la symbolique des couleurs.⁸⁷⁰

Les analyses de Jean-Claude Bajoux concluent à la dimension funèbre de la symbolique du blanc dans l'œuvre d'Aimé Césaire. Ce dernier, au contraire de Soyinka, s'attache à saper les fondements culturels qui autorisent les Occidentaux à considérer le blanc comme la couleur par excellence de la dignité, de la pureté et de la vie. Soucieux de lier celle-ci à la couleur noire qui reste celle de l'espérance, Césaire fonde son entreprise symbolique sur une dépréciation du blanc qui doit désormais connoter le malheur. De ce point de vue, c'est à une véritable révolution copernicienne qu'aboutit la pensée symbolique d'Aimé Césaire qui établit une corrélation très étroite entre le blanc et le trépas. Sur le plan symbolique, il n'est pas étonnant que l'un se confonde avec l'autre. Au reste, « la blancheur est associée à la mort ».⁸⁷¹ Sous ce rapport, l'omniprésence de la couleur blanche renseigne sur la prédominance des forces de la mort qui enveloppent l'existence humaine. Désireuse d'arracher celle-ci des griffes de la Faucheuse, Le chœur, dans *Et les chiens se taisaient*, crie à la « mort aux Blancs » (*L.C.T.* p. 28) dans la mesure où il taxe ces derniers de responsabilité de la souffrance et de la mort ignominieuse du Noir. En outre, dans cette

⁸⁷⁰ Jean-Claude Bajoux. *Op. cit.*, p. 247.

⁸⁷¹ Charles Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : Librairie José Corti, 1963, p. 116.

perspective de défense et d'illustration de la couleur noire à laquelle Césaire adhère, l'homme blanc apparaît comme un être aussi malfaisant que démiurgique. La blancheur funeste de sa peau l'amène à commettre « une belle boucherie » (*L.C.T.* p. 17) en tant qu'elle est grosse de possibilités mortifères. De là l'avènement d'une mort blanche qui résulte du caractère maléfique de la « blanchitude européenne ».⁸⁷²

S'il est une thèse commune à laquelle Aimé Césaire et Wole Soyinka souscrivent, c'est sans conteste celle qui associe la couleur blanche à la mort. Il va de soi que les motivations qui sous-tendent leur volonté de figurer celle-ci par le symbolisme du blanc semblent différentes. Aux raisons idéologiques qui poussent le chantre de la Négritude à user du concept de blanc pour symboliser la male mort, Wole Soyinka oppose des arguments métaphysiques qui l'amènent à voir dans cette couleur liturgique un symbole de la mort africaine. On s'explique que sa vue pousse le héros de Soyinka à envisager sa fin imminente avec philosophie. Ainsi, sa réplique qui est parcourue par un ton pathétique traduit son acceptation stoïque du trépas : « tissez donc votre linceul [conclut-il] mais laissez les doigts de ma femme sceller mes paupières avec de la terre et laver mon corps » (*M.E.R.* pp. 33-34). Cette fascination soudaine que le trépas exerce sur la pensée de ce moribond récalcitrant découle du caractère rassurant de la blancheur de son linceul. Certes, dans une perspective africaine de la mort qui demeure celle de Wole Soyinka, le blanc apparaît comme la couleur par excellence du deuil. Mais il arrive qu'il soit celle de la transition qui transfigure le visage de la Faucheuse. Sous ce rapport, « il est couleur de passage, au sens auquel on parle de rites de passage et il est justement la couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance ».⁸⁷³ C'est dire que la couleur blanche chez Soyinka au contraire de chez Césaire, se signale par sa fonction rituelle qui permet de dédramatiser l'épouvantable trépas. Par le truchement de sa vertu renaissante, la blancheur triomphale devient le symbole d'une mort féconde qui se gausse de l'anéantissement auquel la destinait la symbolique occidentale des couleurs.

⁸⁷² Jean-Marie Abanda Ndengue. *De la Négritude au Négrisme*. Yaoundé : CLE, 1970, p. 97.

⁸⁷³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 204.

Certes, les héros de Soyinka et de Césaire peuvent se fonder sur l'illusion d'immortalité que confèrent certaines couleurs qui connotent l'espérance et l'éternité. Mais les vertus curatives qui dérivent de la symbolique des couleurs ne sauraient empêcher leurs protagonistes de traverser sans encombre le fleuve de la vie. Or, le symbolisme de ce dernier qui connote l'écoulement des eaux « est à la fois celui de Possibilité universelle [...] celui de la fertilité, de la mort, et du renouvellement ».⁸⁷⁴ D'où il suit que la symbolique du fleuve se signale par sa richesse et par son ambivalence primitive. Mais, chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, il est un « dieu des rivières » (*M.E.R.* p. 70) qui règne despotiquement sur un espace fluvial aussi menaçant que funeste. Ce dont témoignent ses admonitions qui renseignent sur sa volonté meurtrière de sévir contre ceux qui osent braver ses interdictions :

*Que nul homme n'aille laver ses pieds
 Dans les ruisseaux ni dans les lacs
 Les torrents ni les cataractes,
 Que nulle femme ne songe plus à cuire
 Les gâteaux de maïs enveloppés de feuilles
 Dans l'eau recueillie sous la pluie.
 Il pensera que son œil le trahit
 Celui qui brisera les rides de ma course
 En mon lit peu profond. Les cailloux sous ses pieds
 Seront comme les noix de palme sous les pieds du fouleur
 Tandis que coule entre ses doigts une huile épaisse et rouge
 (D.F. p. 115).*

Le recours à la personnification permet à Soyinka, à l'inverse de Césaire, de mettre dans la bouche de la rivière en furie des paroles sentencieuses qui traduisent son courroux. Du reste, le ton impérieux dont elle use et l'emploi de l'impératif négatif soulignent la profondeur du ressentiment qu'elle nourrit à l'endroit des humains. Courroucée contre l'insubordination de ces derniers et leur volonté de profaner son espace fluvial, elle n'a de cesse qu'elle n'ait anathématisé ses violateurs. Toutefois, elle refuse de se satisfaire de protestations véhémentes ; d'où son désir irréprensible de recourir à une action punitive dans l'intention d'apaiser sa fureur. Incapable de mettre un terme à celle-ci, l'esprit fluvial songe

⁸⁷⁴ Idem., p. 331.

à user de représailles de façon à assouvir sa soif de vengeance meurtrière. C'est dire que la divinité de la rivière que Soyinka met en scène se caractérise par un esprit aussi vindicatif que malfaisant. Mais cette caractérisation négative de l'esprit de la rivière ressortit à des considérations anthropologiques auxquelles Soyinka ne reste guère étranger. A dire vrai, le groupe yorouba dont se réclame ce dernier croit à la personnification de la rivière. De ce point de vue, il en est de celle-ci comme du fleuve : tous deux « sont une chose vivante, sentante, une âme puissante en un mot et même assez méchante ». ⁸⁷⁵ Soucieux de se prémunir contre leur entreprise maléfique et désireux de se concilier leur bienveillance protectrice, le peuple « sacrifiait jadis, non pas de petits animaux, mais des garçons et des filles aux Esprits des rivières ». ⁸⁷⁶ Il va de soi que seuls ces sacrifices humains sont susceptibles de triompher de la cruauté et du cannibalisme des divinités fluviales.

De même que l'eau fluviale chez Soyinka constitue une source de menaces mortelles auxquelles ses protagonistes tentent d'échapper, ainsi les éléments aquatiques chez Césaire demeurent anxiogènes en ce sens qu'ils enferment les héros de ce dernier dans une atmosphère lugubre. Au reste, c'est à croupir « au milieu de toutes ces eaux charrieuses de branches, de boues et de serpents » (*L.C.T.* p. 15) que le monde colonial condamne le Rebelle. Bien loin d'être bienveillant, l'environnement marin dans lequel il vivote se signale par son caractère maléfique. Sous ce rapport, il n'est pas jusqu'au bruit de la mer qui ne soit « semblable à celui de la mort : terrible et infini ». ⁸⁷⁷ On comprend pourquoi « le grondement de la mer » (*U.T.* p. 75) laisse percer des craintes qui renseignent sur l'imminence d'un danger mortel. Au surplus, l'eau océanique, à l'inverse de celle des pluies qui semble aussi vivifiante que bienfaisante, hante l'imaginaire du Noir qui a de la peine à guérir sa mémoire des traumatismes de son passé douloureux. En tout cas, l'évocation de l'océan est inséparable de celle de l'histoire tragique du Nègre. On comprend pourquoi ses remémorations sont lardées de représentations marines qui connotent les souffrances séculaires de son peuple asservi :

Une rumeur de chaînes de carcans monte de la mer...

⁸⁷⁵ L. Tauxier. *La religion bambara*. Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1927, 141.

⁸⁷⁶ Idem. p. 141.

⁸⁷⁷ Ananda Devi. *L'arbre fouet*. Paris : L'Harmattan, 1997, p. 7.

*Un gargouillement de noyés de la panse verte de la mer... un
claquement
De feu un claquement de fouet, des cris d'assassinés...
... la mer brûle
Ou c'est l'étape de mon sang qui brûle
Oh le cri... toujours ce cri frisant des mornes...
Et le rut des tambours et vainement se gonfle
Le vent de l'odeur tendre du ravin moisi
D'arbres à pain, de sucreries, de bagasse harcelée de
mouchecons...
Terre ma mère j'ai compris votre langage de cape et d'épée.
Mes frères les pieds hors clôture et dans le torrent (L.C.T. p.
116-117).*

Les nombreuses réticences qui ponctuent ce récit pathétique semblent suggérer la forte émotion à laquelle Le Rebelle est en proie toutes les fois qu'il se remémore son passé attendrissement. Il semble d'autant plus bouleversé par l'évocation de ces siècles d'esclavage qu'il s'oppose à toute philosophie qui vise à mettre aux oubliettes les pages sombres de l'histoire du continent. Au reste, la présence obsessionnelle de la mer l'aide à lutter contre l'oubli dans lequel on veut le plonger. Conscient du fait que l'océan « évoque la traite des Noirs »⁸⁷⁸, il n'a de cesse qu'il n'ait évoqué ce dernier aux seules fins de se souvenir des traitements aussi dégradants que tuants dont furent victimes les anciens esclaves. C'est dire que « l'eau sous la forme de la mer, évoque une mémoire éternellement hantée par les vagues de souvenirs »⁸⁷⁹ traumatisants. Incapable d'extirper ces derniers de sa pensée, il se console des prétendues vertus régénératrices de l'eau marine. On comprend pourquoi l'immersion dans celle-ci « est comparable à la mise au tombeau du Christ : il ressuscite, après cette descente dans les entrailles de la terre ».⁸⁸⁰ De ce point de vue, l'eau apparaît comme une régénération à laquelle on doit aspirer si l'on veut échapper à l'anéantissement qui est consécutif à l'irruption de la mort définitive. Seule l'eau « dans le sens où elle est à la fois mort et vie »⁸⁸¹ peut triompher des effets destructeurs de la Faucheuse épouvantable. Toutefois, la dimension ambivalente de l'eau ne saurait s'accommoder d'une interprétation exclusivement positive du symbolisme aquatique. Toujours est-il que chez Césaire la représentation de l'eau est liée à celle de la mort. Du

⁸⁷⁸ Mamadou Camara. « La symbolique de l'eau dans l'œuvre d'Edward Bond ». *Langues et littératures*, N°3 mars 1999, p. 41.

⁸⁷⁹ Véronique Bragard. « Cris des femmes maudites, brûlures du silence : la symbolique des éléments fondamentaux dans l'œuvre d'Amanda Devi ». *Notre Librairie*, n° 142 octobre-décembre 2000, p. 70.

⁸⁸⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 225.

⁸⁸¹ Idem. p. 224.

reste, c'est à cette association macabre que s'arrête son Chœur lorsqu'il apostrophe le roi qui règne sur une cour de trépassés :

*Avec tes sandales de pluie et de courage,
monte surgir imminent seigneur tout près
des larmes, monte dans le désert comme
l'eau et la montée des eaux houleuses de
cadavres et de moissons ; monte, très imminent seigneur, la
chair vole en
copeaux d'Afrique sombre, monte très imminent seigneur, il y
aura encore
des yeux comme des tournesols ou de grands sojas amoureux
bandés d'oiseaux
aussi beaux qu'une sonnerie de pomme
d'Adam dans l'éclair des colères brèves (L.C.T. p.33).*

Désireux de se soustraire aux affres d'une mort consécutive à la déshydratation, le peuple refuse de faire le départ entre la royauté et la divinité. C'est à confondre celles-ci qu'il tend pour mieux satisfaire à ses préoccupations vitales. On s'explique qu'il ait assimilé son roi à un dieu de la pluie dont la venue est synonyme d'espoir. De là cette réplique du chœur qui fonctionne comme une prière destinée à faire tomber une pluie féconde. Que cette dernière se matérialise sous la forme d'une ondée, cela importe peu aux yeux d'un peuple qui croupit dans une terre aussi désertique que maudite. Dans cette perspective, il n'est pas jusqu'à la bruine qui ne soit saluée comme une source fertilisante qui met un terme à l'inculture des sols. De là, la répugnance d'Antonio, dans *Une tempête*, à calomnier « l'eau » (*U.T.* p. 45) en tant que celle-ci aide à triompher de la sécheresse, de la famine et de la mort. Mais aussi bien la rareté que la surabondance de l'eau pluviale sont source de malheurs. De fait, bien loin d'être considérée comme une manifestation de la bonté divine, la pluie diluvienne s'apparente à un châtement céleste qui s'attache à punir les pécheurs impénitents. D'où les déluges qui « mettent un terme à des cycles de création antérieurs et anéantissement des formes de vie qui n'agréaient pas aux dieux ».⁸⁸² Les eaux de la mort dans lesquelles la nature courroucée plonge l'humanité pécheresse tendent à effacer les traces de la présence maléfique de cette dernière aux seules fins d'enfanter un monde juste. Forte de sa fonction purificatrice retrouvée, l'eau efface cette histoire sombre et « rétablit

⁸⁸² Michel Cazenave. *Op. cit.*, p. 207.

l'être dans un état nouveau ». ⁸⁸³ Il s'ensuit que la symbolique de l'eau tant chez Césaire que chez Soyinka se caractérise par une ambivalence profonde : cette eau qui menace de tuer et fauche les coupables n'est rien de moins que celle qui régénère l'humain et reverdit le monde végétal auquel ce dernier reste intimement lié.

A l'ambivalence manifeste de la symbolique répond celle de l'arbre qui traverse tant le théâtre de Wole Soyinka que celui d'Aimé Césaire. Chez l'un comme chez l'autre, le symbolisme de l'arbre se signale par son caractère plurivalent et occupe une place centrale au sein de leurs œuvres dramatiques. Mais les significations multiples auxquelles donne lieu la représentation de l'arbre chez les deux dramaturges ne doivent pas celer la diversité de leurs sources d'inspiration. A l'inverse de Césaire qui s'appuie sur ses lectures ethnologiques pour nourrir son imaginaire végétal, Soyinka puise dans la symbolique chrétienne pour créer ses images arborescentes. Dès lors, il n'est pas étonnant que leur interprétation soit subordonnée à une connaissance des textes sacrés. Du reste, les allusions bibliques qui traversent le théâtre de Wole Soyinka commandent une analyse qui met en lumière la dimension religieuse de ce dernier. D'ailleurs, il n'est pas jusqu'aux comparaisons qui ne s'enracinent dans l'imaginaire biblique. Ce dont témoigne cette réplique de Kotonou qui se fonde sur un rapprochement entre les personnages de Soyinka et ceux de la Bible : « A le voir, on aurait dit Adam lui-même replantant l'Arbre de vie » (*L.R.* p. 51). Il va de soi que cette comparaison biblique ne relève pas de la gratuité. A tout le moins renseigne-t-elle sur l'influence des Ecritures Saintes dans la pensée dramatique de Wole Soyinka. En tout cas, le discours de ses personnages est traversé par des images végétales qui empruntent à l'iconographie chrétienne. Sous ce rapport, il est remarquable que celui de l'Oba Danlola ait mentionné la présence d'un arbre cosmique qui rappelle celui du jardin édénique :

*D'isme à isme, car isme est isme
d'ismes et d'ismes à absolutisme
Pour démontrer que l'arbre de vie
A surgi de la tourbe craquelée
Et que nous, nous sommes l'écorce pourrie, rejetée
Par l'arbre quand il grandit dans son pot
Nous sommes la morve qui s'échappe du nez*

⁸⁸³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 225.

*De la nouvelle race d'hommes créée par Kongi,
quand elle se mouche
Et plus encore, oh ! Il y a toute une moisson de paroles
Dans un journal d'un sou.
Ils le disent tous devant des têtes de mort
qui gardent le silence (R.K. pp. 1-2).*

De cette réplique de l'Oba Danlola, il ressort que l'arbre auquel il fait allusion se signale par la richesse de ses interprétations symboliques. Non seulement il symbolise le cycle de l'évolution cosmique qui se résume en une mort suivie d'une régénération, mais encore il représente le refus de la putréfaction et l'aspiration à l'immortalité. Considéré comme le symbole par excellence de celle-ci, l'arbre aide à satisfaire à « ce désir d'éternité inhérent à notre nature ».⁸⁸⁴ On comprend pourquoi l'arbre est susceptible de répondre aux angoisses métaphysiques de l'homme dans l'exacte mesure où coexistent en lui deux forces contradictoires. A la mortalité à laquelle la condition humaine reste étroitement liée, l'arbre oppose ses capacités de régénération qui triomphent de l'abattage destructeur. Du reste, « s'il est chargé de forces sacrées, c'est qu'il est vertical, qu'il pousse, qu'il perd ses feuilles et les récupère, et que, par conséquent, il se régénère ; il meurt et renaît d'innombrables fois ».⁸⁸⁵ Sa verticalité qui est synonyme d'ascension vers le ciel et son pouvoir régénérateur donnent aux analystes de la symbolique de l'arbre de voir en lui un symbole de la vie éternelle. Mais cet arbre cosmique qui représente la victoire de celle-ci sur les forces de la mort n'est rien de moins que celui de la connaissance du bien et du mal. Or, du point de vue de la tradition chrétienne, il est une interdiction qui s'associe à sa fonction cognitive. De là cet avertissement divin qui souligne les risques mortels auxquels s'expose Adam dans l'hypothèse où il consommerait les fruits défendus : « Mais quant à l'arbre de la connaissance du bon et du mauvais, tu ne dois pas en manger, car le jour où tu en mangeras, tu mourras à coup sûr ».⁸⁸⁶ Naturellement, ayant suivi les conseils d'Eve, il goûte à la nourriture interdite, s'attire les foudres célestes et viole ainsi le pacte d'immortalité qui le liait au Ciel. Son péché le condamne à trimer comme un forçat pour sustenter un corps destiné à la pourriture. C'est dire que l'arbre, en sus de ses vertus curatives et de ses principes régénérateurs, semble doté de pouvoirs maléfiques auxquels le Récitant entend

⁸⁸⁴ Paul Ginestier. *Le théâtre contemporain dans le monde*. Paris : P.U.F., 1961, p. 34.

⁸⁸⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. *Op. cit.*, p. 98.

⁸⁸⁶ Gn 2 : 17.

recourir. Désireux de mettre un terme à la cruauté du colonisateur qui a provoqué la disparition tragique du Rebelle, il invoque les divinités végétales et les supplie de punir les assassins de ce dernier. D'où sa réplique qui est traversée par une tonalité belliqueuse et qui s'apparente à un appel insurrectionnel du règne végétal : « Plantes parasites, plantes vénéneuses, plantes brûlantes, plantes cannibales, plantes incendiaires, vraies plantes, filez vos courbes imprévues à grosses gouttes » (*L.C.T.* p. 121). Les accumulations de noms et le style énumératif dont use Césaire lui donnent de nombrer les aspects négatifs de la symbolique de l'arbre.

Autant la représentation de ce dernier chez Soyinka s'enracine dans la tradition biblique et chrétienne, autant sa peinture chez Césaire s'éloigne d'une influence directe des Saintes Ecritures. Non qu'il fasse montre d'une méconnaissance à l'égard de celles-ci mais c'est à puiser dans ses lectures ethnologiques qu'il aspire de façon à nourrir son imaginaire végétal. Au vrai, celui-ci emprunte beaucoup à l'œuvre de Frobenius qui a exercé une influence durable sur les « penseurs de la négritude, qu'ils fussent de la branche du Quartier Latin ou non ». ⁸⁸⁷ En tout cas, l'assimilation du Martiniquais à un arbre apparaît comme une réminiscence de cette influence recherchée. L'admiration que Césaire éprouve à l'égard de ce savant allemand l'amène à faire sienne la thèse de « l'homme plante ». ⁸⁸⁸ De même, « l'idée de transformation et de métamorphose en plante, d'ouverture à l'essence de la plante » ⁸⁸⁹ est développée chez Léo Frobenius. C'est dire que l'image végétale chez Aimé Césaire ne relève pas de la gratuité dans l'exacte mesure où elle est fécondée par « la conception frobenienne ». ⁸⁹⁰ Fort de celle-ci et de l'influence de ses différentes lectures ethnologiques, il convie l'homme à confondre son essence avec celle de l'arbre. Du reste, c'est au pouvoir transformateur de ce dernier que songe le héros de Césaire qui entend transmuter sa condition humaine. Insatisfait de celle-ci en tant qu'elle est limitée par la mort, Ariel pousse son désir de s'éterniser jusqu'à vouloir se métamorphoser en arbre :

*Parfois je me prends à le regretter...
Après tout j'aurais peut-être fini par devenir arbre... arbre, un
des mots qui m'exaltent ! J'y ai pensé souvent : Palmier !*

⁸⁸⁷ Amadou Booker Washington Sadj. *Abdoulaye Sadj Biographie*. Paris : Présence Africaine, 1997, p. 60.

⁸⁸⁸ Sur cette question, lire Léo Frobenius. *Histoire de la civilisation africaine*. Paris : Gallimard, 1936.

⁸⁸⁹ M. a.M. Ngal. *Op. cit.*, p. 142.

⁸⁹⁰ Idem. p. 145.

*Fusant très haut une nonchalance
où nage une élégance de poulpe. Baobab !
Douceur d'entrailles des monstres ! Demande
le plutôt à l'oiseau calao qui s'y
claustre une saison. Ceiba ! Eployé au
soleil fier ! Oiseau ! Les serres plantées
dans le vif de la terre ! (U.T. p. 23).*

L'exclamation et la réticence qui traversent la réplique d'Ariel permettent de souligner l'état euphorique dans lequel il baigne. Son enchantement semble consécutif à sa volonté inébranlable de se métamorphoser en arbre : Naturellement, son désir de tirer profit du pouvoir transformateur de ce dernier dans l'intention de transcender sa condition humaine obéit à des facteurs plus extérieurs qu'internes. En effet, l'environnement culturel au sein duquel il évolue lui dicte d'adopter une attitude religieuse à l'égard de l'arbre en tant que celui-ci est doté d'une âme semblable à celle de l'homme. Du reste, l'identification parfaite de l'existant à l'arbre constitue « la voie de l'union ancestrale de l'être humain à la nature entière, laquelle, dans la tradition africaine, respire et vit du même souffle que l'homme, qu'elle soit minérale, végétale ou animale ».⁸⁹¹ Plongé dans un univers animiste, l'homme césairien refuse de se considérer comme une monade isolée dont l'existence est incompatible avec celle des autres créatures qui peuplent la nature. C'est à faire corps avec cette dernière qu'il doit tendre en ce sens qu'un destin jaloux le condamne à périr pour nourrir les racines de la terre. On comprend pourquoi Césaire invite l'existant à ne pas accorder la prééminence à son existence périssable, d'autant que l'identification à l'arbre lui permet de transcender les limites de cette dernière. Au surplus, il estime qu'il est une « supériorité de l'arbre sur l'homme de l'arbre qui dit « oui » sur l'homme qui dit « non » ».⁸⁹² Dans cette entreprise de valorisation du règne végétal, le mortel apparaît comme le symbole du reniement de l'inconstance et de l'impuissance. A l'image d'un homme fragile qui est voué au délaissement, Césaire oppose celle d'un arbre qui « est fixé, attachement et persévérance dans l'essentiel ».⁸⁹³ Doté de ces qualités éminentes, l'arbre à l'inverse de l'homme, devient un parangon de vertu sur lequel ce dernier doit se modeler. En tout cas, chez Césaire, au contraire de chez Soyinka, l'arbre participe des éléments

⁸⁹¹ Bernadette Cailler. *Op. cit.*, pp. 114-115.

⁸⁹² Aimé Césaire. « Poésie et connaissance ». *Tropiques*, n°12, janvier 1945, p. 163.

⁸⁹³ Idem. p. 162.

constitutifs de son imaginaire. Non seulement il occupe une place centrale tant dans sa pensée que dans son œuvre, mais encore il cesse d'être un simple objet de fascination pour se transmuter en un thème obsessionnel. D'où son aveu qui traduit sa passion idolâtrique pour l'arbre et le rôle capital que ce dernier joue au regard de sa symbolique personnelle. De ce point de vue, il est significatif qu'il ait confessé son inclination pour l'arbre : « Mais c'est vrai que j'ai toujours été fasciné par l'arbre. Le motif végétal est un motif qui est central chez moi, l'arbre est là ! Il est partout, il m'inquiète, il m'intrigue, il me nourrit ».⁸⁹⁴ Les phrases déclaratives qui traversent les propos d'Aimé Césaire et le recours au présent permettent de témoigner du caractère véridique de ses affirmations qui ont trait à son intérêt pour l'arbre. Mais il est des raisons profondes qui sous-tendent son désir irréprouvable de s'identifier à ce dernier. En Dernière analyse, son obsession de la verticalité qui symbolise la dignité noire retrouvée, son penchant immodéré pour l'enracinement vers lequel il tend, son aspiration à l'authenticité et à la stabilité constituent autant de motifs qui justifient son attachement excessif à l'arbre.

En définitive, l'analyse de la représentation symbolique de la mort tant chez Césaire que chez Soyinka montre que « tout est symbole »⁸⁹⁵ mortifère. Bien loin de se satisfaire d'une peinture des animaux pour symboliser la présence angoissante de la mort, Soyinka et Césaire décident de diversifier les sources symboliques de cette dernière. Sous ce rapport, il est remarquable que tous deux aient transmuté le soleil, la lune, la nuit, les couleurs, les eaux et les végétaux en maints symboles mortifères. Chez Soyinka comme chez Césaire, le symbolisme solaire se recommande par son ambivalence. L'un et l'autre refusent d'occulter la dimension maléfique du soleil meurtrier en tant que ce dernier est susceptible de tuer ses victimes. Etroitement lié au feu, l'astre du jour s'apparente à une divinité aussi cruelle que vengeresse qui condamne l'homme à croupir sous le soleil de la mort. Naturellement, tous deux n'entendent aucunement réduire la symbolique solaire à cette interprétation négative de ce dernier. En effet, chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, il est perçu comme un astre psychopompe qui joue un rôle capital au regard de la continuité de l'espèce humaine. Pour sa part, la valorisation de l'astre du jour n'est pas liée au sort de l'humanité mais elle

⁸⁹⁴ Daniel Maximin. « Aimé Césaire : la poésie, parole essentielle ». *Présence Africaine*, n°126, 2^e trimestre 1983, p. 7.

⁸⁹⁵ Samba Diop (sous la direction de). *Fictions africaines et postcolonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 138.

répond à des préoccupations personnelles. Or, son désir de s'affranchir de la servitude et d'arracher son peuple des griffes de la tyrannie participe de celles-ci. Dès lors, on comprend pourquoi le sens de son intérêt pour l'astre vital « est celui de liberté ou d'aspiration à la liberté ». ⁸⁹⁶ La passion dévorante qu'il nourrit à l'endroit de l'image solaire tient au dynamisme de ce dernier et à son pouvoir transformateur. Mais, autant, Césaire s'affirme comme un adorateur de l'astre fascinateur en tant que celui-ci demeure une source de lumière et de vie, autant il répugne à voir en la lune un astre bienfaisant. En revanche, Soyinka souligne les aspects positifs de la lune dans l'exacte mesure où celle-ci est censée conduire les âmes des défunts vers le royaume des ancêtres bienheureux. Sous ce rapport, la nuit qui se signale par sa sacralité aide l'astre de la nuit à s'acquitter de son devoir envers les trépassés. Par contre, la nuit césairienne semble étroitement liée avec « l'obscurité nébuleuse et angoissante » ⁸⁹⁷ qui caractérise le royaume des ombres. Du reste, Le Rebelle qui souhaite plonger son maître cruel dans celles-ci entend s'appuyer sur la puissance maléfique de la nuit noire. En outre, la noirceur de l'astre nocturne renseigne sur sa malfaisance, d'autant que le noir, au regard de la symbolique occidentale, reste la couleur par excellence du deuil, de la souffrance, du malheur et de la malédiction. Partisan de la négritude verticale, Césaire à l'inverse de Soyinka, travaille à un renversement des valeurs liées à la symbolique des couleurs. Désormais, c'est à une noirceur brillante qui triomphe de la blancheur mortifère que l'on assiste. De là la mort blanche qui « se démasque également à travers des phénomènes affectant le domaine végétal » ⁸⁹⁸ et celui de l'eau ambivalente.

Au terme de cette troisième partie, il appert que l'esthétique de la mort a donné lieu à des développements conséquents tant dans le théâtre d'Aimé Césaire que dans celui de Wole Soyinka. De fait, trois conclusions majeures se dégagent d'une relecture des pages qui ont permis d'illustrer la place centrale qu'occupe l'esthétique de la mort chez les deux dramaturges susmentionnés. Chez l'un comme chez l'autre, l'analyse des attitudes des personnages devant la mort, le lien étroit qui existe entre les données spatio-temporelles et la problématique du trépas ainsi que l'écriture symbolique de ce dernier constituent les trois grands enseignements auxquels doit aboutir tout traitement esthétique de la mort théâtrale.

⁸⁹⁶ M. a M. Ngal. *Op. cit.*, p. 159.

⁸⁹⁷ René M. Gnaléga. *Op. cit.*, p. 68.

⁸⁹⁸ Jean-Paul Eschlimann. *Les Agni devant la mort (Côte d'Ivoire)*. Paris : Karthala, 1985, p. 31.

Au regard de la représentation de celle-ci aussi bien chez Césaire que chez Soyinka, l'analyse a montré l'existence de deux philosophies contradictoires qui sous-tendent les conceptions des personnages anthropomorphes à l'égard de la Faucheuse. De fait, à la différence de la plupart des protagonistes principaux des deux dramaturges de la mort qui refusent de faire grand mystère de leur mortalité, les personnages secondaires non seulement visent à celer toute allusion à celle-ci mais encore entendent se soustraire aux rigueurs inflexibles des Parques.

Naturellement, les héros de Césaire, à l'instar de ceux de Soyinka, s'affirment comme les adorateurs des divinités de la mort riante auxquelles ils rendent un culte certain qui témoigne de leur foi en ces puissances mortifères. Du reste, c'est à chérir celles-ci et à trouver « une mort glorieuse »⁸⁹⁹ que prétendent ces contempteurs de la vie terrestre. Il en va ainsi du Professeur, de Metellus, du Guerrier, du Rebelle, d'Olunde, de Lumumba et de Caliban qui s'apparentent à des amants de la belle mort et qui subordonnent leur bonheur à l'acceptation stoïque de leur situation de mortels voués à un trépas inéluctable. Tous ces héros tragiques cherchent à triompher de l'horreur animale de la mort qui semble logée dans le tréfonds de la nature humaine. Dans cette entreprise de réhabilitation des valeurs de la mort, ils répugnent à s'associer aux représentations hideuses de la Faucheuse qui traversent la société contemporaine. Désireux de dédramatiser le trépas, ils n'ont de cesse qu'ils n'aient transmuté ce dernier en un objet fascinant. De ce point de vue, il est notable que le personnage du Professeur chez Soyinka ait poussé sa passion immodérée pour la mort jusqu'à vouloir percer les mystères qui enveloppent cette dernière. Cet « être-pour-la-mort »⁹⁰⁰ vit de sa recherche macabre, s'éreinte à lever les obstacles qui l'empêchent d'atteindre à son objectif funeste et meurt de son désir irrépressible de connaître l'essence de la mort.

Bien loin de déconsidérer le trépas, les partisans de la belle mort estiment qu'il existe des valeurs supérieures au nom desquelles ils peuvent faire l'oblation de leur personne aux seules fins de défendre leurs idéaux. Prisonniers volontaires de ceux-ci, ils subordonnent

⁸⁹⁹ Ambroise Kom (sous la direction de). *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française*. Québec : Editions Naaman de Sherbrooke, 1983, p. 626.

⁹⁰⁰ Paul Ricœur. *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985, p. 140.

leur désir de perdurer à l'accomplissement et à la sauvegarde de principes auxquels ils sont attachés. Ces champions des libertés fondamentales répugnent à s'accommoder de l'existence des dictatures militaires, recourent à la révolution armée pour mettre un terme à celles-ci et prônent les assassinats politiques qui aident à arracher les Nègres asservis des griffes de la tyrannie. Sous ce rapport, l'insubordination du Guerrier, la révolte de Metellus, l'intransigeance de Lumumba et l'anticolonialisme du Rebelle s'inscrivent dans cette perspective de libération vers laquelle tendent tous leurs efforts surhumains. Pour ces personnages éminemment cornéliens, ceux-ci semblent insignifiants au prix des sacrifices suprêmes qui doivent sanctionner leur engagement. Désireux de s'acquitter de l'immense dette qu'ils ont contractée envers la société des hommes et la religion de leurs ancêtres, ils font l'holocauste de leur bonheur et se donnent la mort pour la pérennité de la cité et l'affermissement de leur foi. Mais le suicide égoïste de Christophe contraste avec cette mort sacrificielle à laquelle aspirent la plupart des héros de Césaire et de Soyinka. De fait, ce partisan de la décolonisation sanglante est trahi par ses généraux et souffre de l'abîme d'incompréhension qui le sépare de son peuple. Abandonné de ce dernier qui le taxe de despotisme et frappé de paralysie, Christophe se réfugie dans la mort consolatrice pour accéder au repos éternel.

Autant les héros de Césaire et de Soyinka se livrent à une entreprise de dépréciation des forces de la vie, autant les personnages secondaires des deux dramaturges idéalisent cette dernière, dénigrent l'empire de la mort fangeuse et s'acharnent à échapper à sa toute-puissance funeste. Ces figures épisodiques qui peuplent l'univers tragique de Césaire et de Soyinka transmutent la mort taboue en un objet aussi repoussant qu'ignoble. Pour ces apôtres de la vie terrestre, la mort ne saurait être la terminaison logique de l'existence humaine ; bien loin d'être une dimension fondatrice de la condition du mortel, elle se transforme en un événement scandaleux qui bouleverse les nouveaux commandements. Forte de ceux-ci, la société contemporaine à laquelle appartiennent tous ces protagonistes secondaires se fonde sur le culte exclusif du bonheur et élève la vie humaine au rang d'une divinité à laquelle il sied de tout sacrifier. C'est à vivre intensément et à faire l'économie de toute allusion aux choses de la mort immuable qu'invitent ces contempteurs du royaume des ombres. Dans cette vaste croisade contre les forces de la mort, l'amour fou fonctionne

comme un divertissement efficace auquel les personnages féminins recourent l'intention de refouler la pensée traumatisante de l'instant létal.

Il va de soi que ces amants de la vie terrestre ne sauraient valoriser les données liées à l'étendue et à la temporalité en tant que celles-ci charrient la mort épouvantable. Or, l'analyse de l'espace et du temps aussi bien chez Césaire que chez Soyinka a donné de souligner la dimension mortifère de la spatialité et de la temporalité qui sont constitutives de l'esthétique comparée de la mort. De fait, dans le théâtre de l'un comme dans celui de l'autre, il est des lieux aussi oppressants qu'angoissants où croupissent maints personnages qui sont victimes de la barbarie coloniale et qui désespèrent de la tendresse humaine. Pour ces damnés de la terre, il n'est pas jusqu'à l'espace surnaturel qui ne soit affecté par les germes du mal. Mais, à la différence de Soyinka, Césaire refuse de dissocier la représentation de cet ailleurs de l'image de la félicité, de l'innocence et de la poésie. Bien loin d'être un espace aussi bienveillant que sécurisant, le pays des morts, dans le théâtre de Wole Soyinka, reste synonyme de malveillance, de cruauté et de mortalité. Ce lieu hostile fonctionne comme un purgatoire au sein duquel souffrent les âmes des damnés. Cet espace de la souffrance et de la torture rappelle l'étendue marine chez Césaire qui s'apparente à un vaste cimetière océanique. Toutefois, s'il est un lieu dangereux qui fait songer au caractère funeste de la mer césairienne, c'est sans conteste la route dévorante qui charrie la désolation, la souffrance et la mort. Désireux de se soustraire à celle-ci, Soyinka, à l'inverse de Césaire, recourt à l'écriture dramatique de façon à accéder à une immortalité symbolique qui lui donne de se gausser du temps humain en tant que ce dernier est fondamentalement mortel.

Ecartelé entre les rigueurs implacables d'un temps objectif qui est gros de possibilités mortifères et la réversibilité du temps subjectif, le héros, tant chez Césaire que chez Soyinka, songe à se réfugier dans la pensée symbolique, pour échapper au caractère tragique de la réalité. Mais il semble qu'il soit malvenu à invoquer l'univers des symboles dans l'exacte mesure où ils se caractérisent par une ambivalence. Sous ce rapport, la symbolique de la mort par laquelle se termine cette partie se fonde sur une valorisation des aspects funestes des symboles. Au reste, seule la dimension mortifère de ces derniers semble susceptible d'aider à une représentation de la mort innommable. On comprend pourquoi Césaire et Soyinka ont eu recours à des figures animales pour présentifier la mort scénique.

Mais il va de soi que les animaux tant sauvages que domestiques qui symbolisent la présence du trépas se signalent par leur caractère funeste. Que la présence d'un bestiaire funèbre ait permis de représenter la mort aussi bien chez Césaire que chez Soyinka, cela semble incontestable. Cependant tous deux ont répugné à réduire la symbolique de la mort à la simple peinture des figures animales. Conscients du fait que tout objet peut prétendre à une dimension symbolique, l'un et l'autre ont transmuté le soleil, la lune, la nuit, les couleurs, les eaux et les végétaux en divers symboles mortifères.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de cette étude qui est traversée par une démarche comparative, il appert que l'hypothèse liminaire, à savoir la place centrale qu'occupe le thème de la mort dans les productions dramatiques d'Aimé Césaire et de Wole Soyinka, a été très largement vérifiée. Au vrai, dans le théâtre de l'un comme dans celui de l'autre, la peinture de la mort protéiforme a donné lieu à maints développements qui témoignent de la richesse de cette thématique macabre. Dès lors, il n'est pas étonnant que tous deux aient répugné à envisager le traitement de la Camarde sous un angle réducteur en tant que son analyse échappe à toute perspective univoque. Qu'ils se soient employés à dépeindre la Faucheuse sous les traits d'un être multiforme, cela ressortit à une des caractéristiques de celle-ci. De fait, « c'est son absence de contenu qui lui permet de prendre tous les visages ».⁹⁰¹ Forts de cette qualité qui semble consubstantielle à l'essence du trépas, Aimé Césaire et Wole Soyinka ont mis en lumière une mort plurielle qui renseigne sur la dimension plurivoque de toute étude thanatologique. Soucieux de se conformer à ce principe, l'un et l'autre débutent par une représentation de la mort blanche, s'arrêtent à sa dédramatisation et concluent à sa fécondité dans la mesure où elle donne d'atteindre à une réincarnation réelle.

Dans le théâtre de Césaire comme dans celui de Soyinka, la représentation de la mort blanche se signale par son caractère hideux. Elle semble d'autant plus épouvantable qu'elle charrie des images terrifiantes, plonge l'existant dans une perspective eschatologique des plus sombres et apparaît comme une source anxiogène. Il s'en faut de beaucoup qu'elle s'apparente à une bénédiction en ce sens qu'elle « reste absurde et inexcusable, banale et insupportable ».⁹⁰² On s'explique que les héros de Soyinka, plus que ceux de Césaire, aient anathématisé cette figure d'une Faucheuse qui reste synonyme d'anéantissement, de rupture radicale avec le monde des vivants et de tragédie individuelle. Mais il semble que les formules imprécatoires dont ils usent pour dénigrer l'empire de la mort blanche soient insignifiantes au prix de la haine animale qu'ils nourrissent à l'endroit du trépas destructeur. Manifeste chez les protagonistes masculins, omniprésente chez les personnages féminins, l'horreur viscérale de ce dernier est loin d'être fonction des châtiments d'outre-tombe auxquels sont condamnés à subir les mauvais morts. De leur attachement excessif à

⁹⁰¹ Olivier Tinland. « Le désert du sens ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 79.

⁹⁰² Jean-Michel Besnier. « Seule la vie peut enseigner la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 24.

l'existence terrestre dérive la répulsion profonde qu'ils éprouvent à l'égard de la Faucheuse en tant qu'elle apparaît comme l'ennemie du genre humain. Hostiles à son avènement inopportun et indifférents à ses appels intempestifs, ils n'auront de cesse qu'ils n'aient vitupéré contre la cruauté du monde blanc qui est responsable de l'irruption d'une mort violente au sein d'un monde noir jusque-là soumis aux seules lois implacables d'une mort naturelle. Il n'empêche qu'ils ne poussent pas leur anticolonialisme jusqu'à vouloir succomber aux appas de celle-ci. Au surplus, la perspective hédoniste à laquelle les héros de Soyinka, plus que ceux de Césaire, adhèrent, semble incompatible avec une idéalisation de la mort. L'aspiration au bonheur immédiat dont ils sont prisonniers les amène à refouler toute évocation létale dans l'exacte mesure où cette dernière apparaît comme un péché mortel.

Pour les personnages secondaires d'Aimé Césaire comme pour la plupart des héros de Wole Soyinka, la mort blanche à laquelle le monde colonial les condamne ressortit à des réalités innommables, impensables et traumatisantes. Forts des nouveaux interdits qui frappent les représentations létales, les uns et les autres répugnent à considérer la finitude comme « un fait fondamental de l'existence ».⁹⁰³ D'ailleurs, la société épicurienne à laquelle ils appartiennent et l'éthique de jouissance perpétuelle dont ils se réclament transmutent la mort naturelle en un objet des plus repoussants. C'est à édifier une cité heureuse qui se fonde sur l'escamotage du deuil, sur l'occultation du trépas et sur la disparition progressive des manifestations létales qu'ils mobilisent toutes leurs énergies vitales. Dans cette croisade contre les forces de la Faucheuse, il n'est pas jusqu'à l'évocation de celle-ci qui ne soit vécue comme une marque d'incivilité. Soucieux de se conformer à la nouvelle bienséance, les contempteurs de la mort honteuse entendent user de formules euphémiques aux seules fins de parler indirectement de la fin de l'homme. Certes, l'obligation morale dans laquelle se trouve ce dernier le conduit à envelopper la mort bavarde d'un voile silencieux de façon à se prémunir contre son avènement funeste. Mais il va de soi qu'il est des héros de Césaire et de Soyinka qui refusent de souscrire à cette volonté manifeste de saper les fondements du royaume des ombres.

⁹⁰³ Noëlla Baraquin et al. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Armand Colin, 2000, p 196.

Autant dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, l'on note une peinture négative de la mort blanche, autant tous deux dépeignent une mort féconde qui se recommande par sa positivité. Conscients des bienfaits qui dérivent de cette mort salvatrice, leurs héros tragiques n'entendent aucunement succomber au désir déraisonnable d'échapper à l'inéluctable trépas. Les amants de ce dernier savent que « l'événement de la mort présente le double caractère de l'inéluctable et de l'irréversible ».⁹⁰⁴ Pour ces thuriféraires de la mort nécessaire, il messied de s'inscrire dans une perspective philosophique qui se fonde sur la néantisation de la toute-puissance de la Faucheuse. Du reste, le héros de Soyinka en tant qu'il est prisonnier de la tyrannie de l'honneur, considère celle-ci comme une bénédiction. Bien loin de faire sienne la révolte métaphysique des contempteurs de la mort glorieuse, il travaille à se conformer aux dures lois de la religion yorouba qui lui intiment l'ordre de se donner la mort dans l'intention d'accompagner le roi défunt au pays des ancêtres bienheureux. Ce suicide altruiste auquel la coutume yoruba le voue donne à la collectivité de s'acquitter de ses devoirs sacrés envers la communauté des morts tutélaires, de s'attirer leur bienveillance et de garantir la qualité de vie des survivants. En revanche, le héros d'Aimé Césaire n'invoque nullement des raisons métaphysiques pour justifier son désir irrépressible de succomber aux charmes de la mort volontaire. Son aspiration à celle-ci n'a d'égale que sa volonté inébranlable de se rebeller contre la cruauté de l'univers colonial qui déshumanise, réifie et animalise sa race martyre. L'amour tyrannique qu'il éprouve à l'endroit de celle-ci l'amène à valoriser l'assassinat politique en tant que ce dernier fonctionne comme une arme redoutable à laquelle doit recourir le champion des libertés fondamentales du monde noir. Cette apologie du tyrannicide qui traverse le théâtre d'Aimé Césaire débouche sur une dédramatisation du trépas angoissant à laquelle la plupart des protagonistes de Wole Soyinka se refusent. Il n'empêche que la perspective eschatologique dont ils se réclament rend la figure de la faucheuse souriante dans la mesure où celle-ci ne saurait connoter un anéantissement terrifiant. Au néant infécond vers lequel la mort blanche destine ses victimes, semble s'opposer un au-delà radieux qui témoigne de la fécondité de la mort africaine. Il s'ensuit que les héros de

⁹⁰⁴ Nicolas Go. « J'aime tellement la vie que j'aime la mort. » *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 42.

Césaire et ceux de Soyinka entendent « mener une vie heureuse sous le signe de la mort »⁹⁰⁵ renaissante.

Partisans d'une conception rassurante de la temporalité humaine, les uns et les autres s'inscrivent dans le mouvement d'une philosophie optimiste de l'existence qui conduit à la disparition de « toute différence entre vie et mort ».⁹⁰⁶ Du reste, c'est à confondre ces deux notions qui sont loin d'être antinomiques que prétendent ces apôtres d'une mort aussi heureuse que transitionnelle. Pour les héros de Césaire comme ceux de Soyinka, la philosophie africaine de la mort répugne à s'arrêter au prétendu caractère définitif de la finitude. De ce point de vue, la pensée négro-africaine soutient que la mort n'est rien de moins qu'une transition heureuse qui donne au bon mort d'accéder au pays des ancêtres tutélaires. Fidèles à cette idéologie on ne peut plus prometteuse, les héros de Césaire plus que ceux de Soyinka, s'empressent de se défaire de leurs liens terrestres pour mieux descendre chez Pluton. Ces amants de la mort provisoire semblent d'autant fondés à rejoindre la demeure des disparus vivants qu'ils se sont assurés d'une immortalité qui réduit le trépas à un passage anodin. Mais il en va autrement dans le théâtre de Wole Soyinka qui se recommande par son inspiration religieuse. En vérité, chez lui, au contraire de chez Césaire, la philosophie de la mort transitionnelle à laquelle adhèrent les créatures dramatiques se nourrit de la métaphysique yoruba. Or, cette dernière enseigne qu'il est un passage périlleux qui relie trois univers : au monde des ancêtres protecteurs s'ajoute celui des vivants qui s'associe au groupe des candidats à une nouvelle naissance. Mais, cette transition qui s'apparente à un gouffre ne saurait se satisfaire de l'existence d'une béance dans la mesure où celle-ci ne favoriserait nullement une perpétuation de la communauté des vivants tant terrestres que célestes. Soucieux de préserver cette circulation vitale de laquelle ils dépendent totalement, les héros de Soyinka, à l'inverse de ceux de Césaire, n'hésitent pas à valoriser les sacrifices humains. Au regard de la vision yorouba du monde, ils semblent d'autant moins condamnables que la survie de ce dernier est fonction de ces pratiques sanglantes. Pour insoutenables que soient les images terrifiantes qui dérivent de celles-ci, il n'en demeure pas moins vrai qu'elles aident au comblement de l'abîme redoutable qui relie

⁹⁰⁵ Max Brod. *Franz Kafka*. Traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg. Paris : Gallimard, 1972, p. 276.

⁹⁰⁶ Pascal Gabellone. « Ennui, père de néant ». *Bulletin de Littérature générale et comparée*, n° 22, automne 1997, p. 157.

l'ici-bas et l'au-delà. En outre, la réincarnation réelle qui parcourt tant le théâtre de Wole Soyinka que celui d'Aimé Césaire donne aux trépassés de se gausser du prétendu caractère destructeur de la Faucheuse et de lever les obstacles qui séparent le royaume des ombres de celui des existants. On s'explique que les héros de l'un et de l'autre aient regardé la réincarnation véritable comme une bénédiction en tant qu'elle contribue à la perpétuation de l'espace humaine.

Par ailleurs, des développements précédents, il résulte que la thématique de la mort plurielle se signale par son caractère central tant dans le théâtre d'Aimé Césaire que dans celui de Wole Soyinka. Cependant, son omniprésence au sein de ces tragédies de la mort multiforme ne doit nullement occulter la présence d'autres thèmes qui illustrent de façon oblique la richesse de l'empire funeste. Il en va ainsi de l'amour, de la guerre, de la liberté et de l'esclavage qui participent du champ lexical de la mort protéiforme à laquelle Aimé Césaire et Wole Soyinka ont consacré maintes pages.

La philosophie de l'amour qui parcourt aussi bien le théâtre du Martiniquais que celui de l'écrivain yorouba se nourrit d'un pessimisme qui déteint sur leur conception négative de la passion amoureuse. Bien loin de donner lieu à une représentation souriante de cette dernière, la peinture de l'amour affaiblissant conduit à une dramatisation de la situation du personnage amoureux. Ecartelé entre son désir inextinguible de donner libre carrière à ses pulsions et l'obligation morale dans laquelle il se trouve, le héros de Soyinka, plus que celui de Césaire, tente désespérément de lutter contre l'esclavage des passions pour mieux s'acquitter de ses devoirs envers la société. Toutefois, fort de sa nature donjuanesque, il arrive qu'il reste sourd à l'appel de la raison qui lui intime l'ordre de se conformer aux exigences de l'intellectualisme en tant que ce dernier apparaît comme un préservatif contre le caractère maléfique de la tendresse féminine. Sous ce rapport, les héros de Césaire et ceux de Soyinka s'accordent pour se représenter la femme amoureuse sous les traits d'un être ensorceleur qui est responsable du désengagement de l'homme vis-à-vis de sa collectivité. On s'explique que les uns et les autres, aiguillonnés par leur goût de l'héroïsme et par leur passion immodérée pour les intérêts de la cité dévirilisée, se soient employés à fuir le commerce des femmes passionnées en ce sens qu'elles vivent de la démission de l'amant et de son adhésion aussi totale qu'aveugle à leur entreprise amoureuse.

Omniprésente chez Césaire qui s'affirme comme un écrivain misogyne, épisodique chez Soyinka, l'image de la femme dévorante et démoralisatrice sous-tend l'idéologie féministe à laquelle tous deux souscrivent. A l'ambivalence et à la valorisation de la femme dans le théâtre de Wole Soyinka, répondent sa dépréciation et sa malignité dans celui d'Aimé Césaire. Dès lors, il n'est pas surprenant que les héros de ce dernier, à l'inverse de la plupart de ceux du premier, aient poussé leur détestation de la femme mutilatrice jusqu'à abominer l'amour ensorcelant dans lequel celle-ci souhaite les enfermer. Pour les protagonistes masculins de Césaire, à la différence de ceux de Soyinka, l'enfer, c'est la présence envoûtante de la femme tentatrice qui n'aura de cesse qu'elle n'ait plongé l'existant dans les pièges d'un amour aussi débilisant que funeste.

Tant les personnages amoureux de Césaire que ceux de Soyinka se fondent sur la prétendue toute-puissance de l'amour pour nier la destruction totale à laquelle la Camarde voue ses victimes. Sous ce rapport, nul mieux qu'Elesin, dans *La mort et l'écuyer du roi*, n'a réussi à incarner la volonté inébranlable de triompher du néant par le truchement de l'amour fécond. En effet, condamné par la coutume yorouba à rendre l'esprit pour garantir la survie du groupe, Elesin, à l'inverse du Rebelle dans *Et les chiens se taisaient*, tarde à s'acquiescer de son devoir mortel et s'acharne à se réfugier dans l'amour charnel aux seules fins d'échapper à la mort eschatologique. C'est dire que pour cet amant de l'existence humaine, la passion dévorante que l'on éprouve à l'endroit de la femme féconde donne au moribond récalcitrant de s'immortaliser par le biais de la réincarnation réelle. Que dans le théâtre de Wole Soyinka la femme procréatrice ait été assimilée à une usine à vie, cela permet de voir en ce deuxième sexe une source vitale susceptible de saper les fondements de l'empire des ombres. Par conséquent, la femme génitrice, chez Soyinka, au contraire de chez Césaire, s'affirme comme une gardienne des forces de la vie contre lesquelles travaillent celles de la Faucheuse impitoyable. Dans cette lutte perpétuelle qui oppose les thuriféraires de l'amour omnipotent aux champions de la mort triomphatrice, le personnage de la femme amoureuse tâche de détourner ces derniers de leurs préoccupations macabres. Incapable de mettre un terme à celles-ci et soucieuse de triompher littéralement de la Camarde par la baguette magique de l'amour fou, *L'amante*, chez Césaire, plus que chez Soyinka, vit de la disparition de la mort ennemie. Mais, l'analyse du théâtre de l'un et de l'autre nous a permis de conclure à la toute-puissance de la mort qui se rit de la fragilité et

de la mortalité d'Eros. D'ailleurs, l'avènement de la guerre meurtrière donne aux thanatologues de souligner la suprématie de Thanatos qui triomphe du royaume des hommes amoureux.

Bien que le théâtre de la guerre soit traversé par la thématique de la mort aussi horrible qu'inéluctable, il n'en demeure pas moins vrai que celui de Césaire et de Soyinka s'est signalé par son apologie de la morale guerrière. De fait, l'un et l'autre ont mis en scène des protagonistes bellicistes qui refusent de dénoncer la banalisation et la généralisation de la mort auxquelles conduit tout déclenchement des hostilités militaires. Mais, pour ces thuriféraires de la guerre nécessaire, la sauvegarde des vies innocentes, la défense de la patrie et la volonté d'arracher celle-ci à la servitude coloniale constituent autant de nobles causes qui commandent le recours aux armes. De ce point de vue, la guerre juste s'apparente à une divinité tutélaire à laquelle il sied de rendre un culte. Partisans de cette entreprise de valorisation de la lutte de libération nationale, les personnages guerriers, tant chez Césaire que chez Soyinka, taxent de déloyauté les pacifistes, subordonnent la cessation des conflits au recouvrement de la dignité nationale et tentent de minimiser les pertes humaines. Or, le caractère monstrueux de ces dernières donne aux contempteurs de la guerre meurtrière de stigmatiser la conduite des personnages belligérants qui peuplent les univers dramatiques de Césaire et de Soyinka.

Par ailleurs, pour celui-ci comme pour celui-là, l'apologie des guerres aussi justes que nécessaires à laquelle convient leurs héros belliqueux ne doit nullement aboutir à une occultation des tueries qui traversent leurs récits guerriers. De surcroît, c'est à dénoncer les conséquences abominables des guerres capitalistes que le surréalisme invite Césaire en tant qu'il épouse le pacifisme intégral de ce dernier. En outre, bien que Soyinka ne se réclame aucunement du même courant idéologique, il n'en reste pas moins vrai qu'il partage les vues pacifistes de celui-ci et abhorre la guerre à laquelle il consacre maints écrits critiques. Il s'ensuit que tous deux s'affirment comme des apôtres d'une paix universelle. Toutefois, leur attachement à l'édification d'une humanité qui s'est débarrassée de ses scories ne saurait signifier leur désintérêt au regard des luttes fratricides qui ont ensanglanté le monde noir. De ce point de vue, Césaire, à la différence de Soyinka, a eu recours à la personnification pour peindre les différentes guerres civiles. En prêtant des caractères

anthropomorphes à celles-ci, Césaire parvient à mettre à nu leur sadisme et leur bellicisme qui sont responsables de la disparition d'un nombre effarant de civils tant haïtiens que congolais. Désireux de présentifier ces conflits intestins et de dénoncer leur barbarie, Césaire, à l'inverse de Soyinka, s'est appuyé sur une documentation abondante aux seules fins de nourrir son inspiration dramatique. En revanche, le théâtre de guerre de Soyinka s'est inspiré de ses souvenirs guerriers pendant la guerre civile du Biafra qui a tué quelque deux millions de personnes innocentes. Traumatisé par cette hécatombe nationale, il n'aura de cesse qu'il n'ait inventé une troisième voie dans l'intention de mettre un terme à ses atrocités. Cependant, sa condamnation des deux forces en présence, son refus de prendre le parti d'un groupe belligérant et sa volonté de triompher définitivement de cette tragédie nigériane lui valurent des tortures dégradantes dans les prisons fédérales. Fort de ses expériences, Soyinka, au contraire de Césaire, a créé un théâtre expérimental pour y mettre en scène ses angoisses qui sont nées de cette saison d'anomie. Sous ce rapport, sa production dramatique vise à le guérir des traumatismes consécutifs à la guerre civile nigériane. Mais il ne semble pas que son théâtre d'exorcisme ait réussi à le débarrasser de ses représentations infernales de la guerre meurtrière. En tout cas, celle-ci a littéralement modifié le visage de la Faucheuse : à l'image d'une mort individuelle, acceptée et normale, s'oppose celle d'une Camarde collective, sauvage et scandaleuse. C'est dire que non seulement la guerre bouleverse les représentations létales, mais encore elle réveille les instincts bas de l'humanité et pousse cette dernière à commettre des crimes odieux.

D'autre part, s'il est un événement historique aussi sanglant qu'abominable qui corrobore cette thèse, c'est sans conteste celui de l'esclavage des Noirs qui traverse la totalité des œuvres d'Aimé Césaire. A son occurrence insignifiante dans le théâtre de Wole Soyinka s'oppose sa présence obsessionnelle dans celui du Martiniquais. L'omniprésence de cette thématique personnelle dans la pensée de ce dernier ressortit à la normalité dans l'exacte mesure où cet être déraciné, transplanté et humilié par les horreurs de ce commerce de la chair noire se réclame de ses origines plébéiennes. On s'explique que la négritude de cet arrière-petit-fils d'esclave révolté soit traversée par une philosophie on ne peut plus antiesclavagiste. La haine animale qu'il nourrit à l'endroit des auteurs blancs de ce crime odieux contre l'humanité n'a d'égale que celle de ses créatures dramatiques qui vivent de la disparition immédiate de la servitude des Noirs. Pour ces champions de la dignité du monde

nègre, leur asservissement ne procède nullement d'une quelconque malédiction divine qui les aurait voués à une subordination éternelle. Sous ce rapport, Césaire, à la différence de Soyinka, défend la thèse selon laquelle l'esclavage des Noirs est fonction d'une action prétendument charitable qui émane de la bonté d'un évêque blanc. Au vrai, ce dernier n'est rien de moins que Las Casas qui s'affirme comme le prélat espagnol responsable de l'esclavage des Noirs. Cet apôtre de la cause des Indiens n'aura de cesse qu'il n'ait vu les Nègres suppléer ceux-ci afin d'accomplir des tâches aussi surhumaines que tuantes. Toutefois, le caractère monstrueux de la chosification et de l'animalisation de l'esclave noir le poussa à pleurer « toutes les larmes de son corps pour avoir cru un temps à la légende de l'incroyable robustesse des Africains et pour avoir plaidé l'emploi des Noirs aux travaux qui terrassaient les Indiens ». ⁹⁰⁷ En vain protesta-t-il contre le sadisme de l'esclavagiste blanc : de son désir de soustraire les Indiens à des souffrances sans nom naquit la commercialisation de la chair noire. En tous cas, telle est la thèse principale à laquelle Césaire, à l'inverse de Soyinka, adhère. En revanche, ce dernier soutient que les Africains ont joué un rôle capital dans le commerce du « bétail » noir. Pour lui, ils étaient d'autant plus coupables qu'ils « se capturaient et s'asservissaient entre eux, généralement à l'issue de conflits militaires entre Etats sur lesquels les Européens avaient peu d'influence. » ⁹⁰⁸ Par conséquent, ils s'affirment comme des coauteurs de ce trafic de la chair humaine qui dépeupla le continent africain. Soucieux de mettre en lumière la responsabilité de ce dernier au regard de la naissance de la servitude des Noirs, Soyinka, au contraire de Césaire, a mis en scène un marchand d'esclaves noir qui se nourrit de la vente des prisonniers de guerre. Mais ces dissemblances qui existent entre leurs approches de l'esclavage des Noirs ne sauraient occulter leur condamnation commune de cette aberration historique.

Mais, chez Césaire, au rebours de ce qui se passe chez Soyinka, l'on refuse de se satisfaire d'une protestation véhémement qui semble impuissante à abolir l'esclavage des Noirs. Or, c'est à mettre un terme à ce dernier que l'esclave révolté de Césaire tend. Dans cette entreprise abolitionniste à laquelle il se voue, il entend user des moyens des plus radicaux dans l'intention d'éliminer les auteurs de ce commerce de la chair noire. Pour ce

⁹⁰⁷ Louis-Sala Molins. *Le Code Noir ou le Calvaire de Canaan*. Paris : P.U.F, 1987, p. 45.

⁹⁰⁸ Steven Hann. « Approches américaines de l'histoire de l'esclavage. » *Le Monde diplomatique*, n° 626, mai 2006, p. 20.

champion des libertés fondamentales du Nègre, l'affranchissement de celui-ci et le recouvrement de sa dignité perdue sont subordonnés à la disparition de l'esclavagiste blanc. Seule la mort salvatrice de celui-ci semble susceptible de briser les chaînes dans lesquelles on prétend le maintenir. Dès lors, on comprend pourquoi les héros de Césaire, à la différence de ceux de Soyinka, font l'apologie du tyrannicide dans l'exacte mesure où celui-ci apparaît comme le moyen le plus efficace pour leur permettre de retrouver les libertés confisquées. La négritude debout à laquelle ils travaillent se nourrit de sacrifices extrêmes. Son avènement qui signifie la reconquête de toutes les richesses dont ils furent dépossédés semble tributaire du meurtre libérateur du maître blanc. De cet assassinat doit naître une nouvelle race fière qui meurt à une vieille négritude aussi servile qu'aliénée pour renaître à une négritude verticale. Il s'ensuit que chez Césaire, au contraire de chez Soyinka, la liberté est supérieure à la vie. De surcroît, Césaire pousse son attachement à cette valeur suprême jusqu'à l'idolâtrer dans la mesure où il l'apparente à une divinité tutélaire qui se nourrit de morts sacrificielles.

On le voit, l'analyse des complexes thématiques qui traversent aussi bien le théâtre d'Aimé Césaire que celui de Wole Soyinka nous a donné de mettre en lumière les liens intimes qui existent entre ces divers thèmes mortifères et la présence encombrante de la Faucheuse sur la scène théâtrale. Mais il va de soi que ce réseau thématique de la mort plurielle ne saurait épuiser la richesse de ce concept de mort plurivoque qui parcourt les productions dramatiques de Césaire et de Soyinka. Sous ce rapport, il est significatif que tous deux aient eu recours à la peinture des personnages, au traitement des données spatio-temporelles et à une écriture symbolique aux seules fins de présentifier le trépas. Au reste, cette esthétique de la mort par laquelle le présent travail se termine ressortit à la normalité et permet de corriger les insuffisances liées aux études thématiques.

Dans le théâtre d'Aimé Césaire comme dans celui de Wole Soyinka, les personnages sont écartelés entre deux philosophies de la mort diamétralement opposées. Autant il est des héros tragiques qui idéalisent la Camarde, travaillent à succomber à ses appas ensorcelants et voient en elle le couronnement de l'existence humaine, autant l'on note la présence de protagonistes hédonistes qui discréditent les représentations létales, vivent de la disparition de toutes les manifestations macabres et entendent triompher des forces de la mort. Fidèles à

une conception heideggérienne de la destinée humaine, les amants de la mort nécessaire lient la définition de l'humanité à son acceptation de son destin mortel. Leur volonté inébranlable de se conformer au caractère inexorable de ce dernier, leur refus de prolonger une vie artificielle par le truchement de l'acharnement thérapeutique et leur aspiration légitime au néant les poussent à conclure à la toute-puissance du trépas. En revanche, les contempteurs de celui-ci se fondent sur les nouveaux interdits qui frappent les évocations létales pour légitimer leur lutte acharnée contre le royaume des ombres. Forts de cette révolution copernicienne qui aboutit à un refus systématique de se représenter la mort, les partisans de l'occultation de cette dernière invoquent les exigences de la société de consommation qui semblent incompatibles avec des préoccupations macabres. A la nécessité millénaire de rendre l'esprit de façon à obéir aux lois implacables des Parques, les ennemis de la Faucheuse substituent leur répugnance à trépasser. D'ailleurs, le monde hédoniste auquel ils appartiennent transmute la mort en un fait aussi ignoble qu'innommable. Le droit au bonheur doit l'emporter sur celui de répondre à l'appel pressant des voix d'outre-tombe. Mais il semble que le moribond récalcitrant soit malvenu à se réfugier dans les pièges d'une vie heureuse dans l'exacte mesure où celle-ci est prisonnière d'une temporalité et d'une étendue funestes.

Chez Césaire comme chez Soyinka, le traitement des données spatiales nous a permis de conclure à l'ambivalence de la spatialité. La multiplicité des lieux aussi ouverts que bienveillants ne doit aucunement occulter celle d'espaces clos qui sont synonymes de malignité, de dangerosité, et de mortalité. De ce point de vue, la route et la mer fonctionnent comme deux lieux dangereux qui secrètent une mort aussi violente que certaine. Dès lors, on comprend pourquoi les autres protagonistes de Soyinka considèrent la route cannibale comme une ambassadrice moderne des Parques. En revanche, les héros de Césaire assimilent l'espace marin à un vaste cimetière dont la vocation consiste à engloutir maintes vies innocentes. Que ces espaces de la mort suscitent l'effroi des personnages de l'un et de l'autre, cela contribue à donner à leurs pièces une tonalité tragique. Mais, seule une perspective temporelle fondée sur sa dimension cyclique permet d'atténuer celle-ci en tant qu'elle postule le triomphe de la vie éternelle sur le corps périssable.

Impuissants à triompher littéralement de l'espace dans la mesure où il souligne la fragilité funeste de l'existant, les héros de Soyinka, à l'instar de ceux de Césaire, se réfugient dans la temporalité mythique aux seules fins d'échapper à la linéarité du temps mortel. Mais, ils ne peuvent se soustraire aux atteintes du temps physique dont ils sont prisonniers. Victimes de cette temporalité aussi carcérale que funeste, les héros de Soyinka, plus que ceux de Césaire, entendent s'abriter derrière leur temps intérieur pour échapper à la mortalité du temps des horloges. Sous ce rapport, le tragique dérive de ce décalage entre le caractère inhumain du temps objectif et les illusions qui naissent du temps subjectif. En outre, il arrive que les héros de Césaire, à l'inverse de ceux de Soyinka, souhaitent mourir à ce temps réductible pour renaître au temps mécanique et irréversible du sablier. En revanche, les protagonistes de Soyinka qui abhorrent le trépas se méfient du présent en tant qu'il contient les germes de la mort. Or, le présent s'affirme non seulement comme la « source du temps »⁹⁰⁹, mais encore il demeure le temps par excellence du théâtre. C'est dire qu les personnages dramatiques ne sauraient faire l'économie du présent en ce sens qu'il traduit leurs attentes. Au reste, son emploi systématique donne à Césaire et à Soyinka de présentifier les situations dans lesquelles ils se trouvent, de souligner les dangers mortels auxquels ils sont exposés et de permettre aux spectateurs de s'attendrir sur leur sort.

De tout ce qui précède, il résulte que l'analyse des personnages ainsi que celle des données spatio-temporelles nous ont permis de traiter indirectement de la mort plurielle qui parcourt tant le théâtre d'Aimé Césaire que celui de Wole Soyinka. Mais le recours aux symboles mortifères aide davantage à parvenir à une lecture oblique de la mort. En tout cas, l'un et l'autre se sont fondés sur l'idée selon laquelle tout objet peut prétendre à une valeur symbolique. Soucieux de figurer la Faucheuse, tous deux ont transmuté le soleil, la lune, la nuit, les couleurs, les eaux et les végétaux en maints symboles funestes. Dans cette entreprise de représentation létale à laquelle ils se sont livrés, il n'est pas jusqu'à la peinture des animaux qui ne serve à lire la mort plurielle qui s'est disséminée à travers les univers tragiques des deux dramaturges. Autant dans le théâtre de la mort acceptée de Césaire il semble aisé de s'arrêter à une image dominante de la Camarde, autant dans celui de Soyinka il est difficile de se représenter tous les visages de cette dernière dans l'exacte mesure où le

⁹⁰⁹ Jean Pouillon. *Temps et roman*. Paris : Gallimard, 1946, p. 148.

présent travail n'a aucunement analysé la totalité de ses œuvres dramatiques. Que nous ayons mis l'accent sur des pièces aussi différentes que *La mort et l'écuyer du roi*, *La Danse de la Forêt*, *La Route* et *La Récolte de Kongi* ne nous autorise guère à nous satisfaire de nos résultats relatifs au traitement de la mort dans le théâtre de Wole Soyinka. Sans doute est-ce là une des limites de tout travail universitaire qui ne saurait prétendre à l'exhaustivité et à la généralisation de ses conclusions. Mais seule une étude des plus globales pourrait donner à celles-ci leur valeur épistémologique. Dans cette hypothèse, toute analyse thanatologique qui occulterait la thématique de la vie donnerait lieu à des développements insuffisants.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

I.- CORPUS

Césaire, Aimé. *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine, 1958.

_____. *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence Africaine, 1963.

_____. *Une Saison au Congo*. Paris : Seuil, 1965.

_____. *Une tempête*. Paris : Seuil, 1969.

Soyinka, Wole. *La danse de la forêt*. Traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier. Paris : Pierre Jean Oswald, 1971.

_____. *La mort et l'écuyer du roi*. Traduit de l'anglais par Thierry Dubost. Paris : Hatier, 1986.

_____. *La Route*. Traduit de l'anglais par Christiane Fioupou et Samuel Millogo. Paris : Hatier, 1988.

_____. *La Récolte de Kongi*. Traduit de l'anglais par Eliane Saint-André Utudjian et Claire Pergnier. Paris : Silex, 1988.

II.- ŒUVRES D'AIME CESAIRE

a) Essais, poésie

Césaire, Aimé. *Les Armes miraculeuses*. Paris : Gallimard, 1946.

_____. *Corps perdu*. Paris : Editions Fragrance, 1949.

_____. *Hommage au Résistant inconnu martiniquais*. Fort-de-France : Imprimerie Départementale, 1951.

_____. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 1955.

_____. *Lettre à Maurice Thorez*. Paris : Présence Africaine, 1956.

_____. *Préface aux Antilles décolonisées de Daniel Guérin*. Paris : Présence Africaine, 1956.

_____. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1956.

_____. *Lettre à Lilyan Kesteloot sur la Poésie*. Paris : 1956.

_____. *Ferrements*. Paris : Seuil, 1960.

_____. *Cadastre*. Paris : Seuil, 1961.

_____. *Préface aux Bâtards de Bertène Juminer*. Paris : Présence Africaine, 1961.

- _____. *Toussaint Louverture*. Paris : Présence Africaine, 1962.
- _____. *Œuvres complètes*. Fort-de-France/Paris : Désormeaux, 1976.
- _____. *Moi, Laminare*. Paris : Seuil, 1982.
- _____. *La Poésie*. Paris : Seuil, 1994.
- _____. *Anthologie poétique*. Paris : Imprimerie Nationale, 1996.
- _____. *Nègre je suis, Nègre je resterai entretiens avec Françoise Vergès*. Paris : Albin Michel, 2005.

b) Articles

- Césaire, Aimé. « Isidore Ducasse Comte de LAUTREAMONT ». *Tropiques*, n°s 6-7 février 1943, pp. 10-15.
- _____. « Poèmes ». *Tropiques*, n°s 6-7, février 1943, pp. 32-33.
- _____. « Maintenir la poésie ». *Tropiques*, n°s 8-9, octobre 1943, pp. 7-8.
- _____. « Poème ». *Tropiques*, n°s 8-9, octobre 1943, pp. 12-13.
- _____. « Poésie et connaissance ». *Tropiques*, n° 12, janvier 1944, pp. 157-170.
- _____. « Panorama ». *Tropiques*, n° 10, février 1944, pp. 10-11.
- _____. « Introduction à un conte de Lydia Cabrera ». *Tropiques*, n° 10, février 1944, pp. 39-41.
- _____. « Intermède ». *Tropiques*, n° 10 février 1944, pp. 39-41.
- _____. « Lettre ouverte à Monseigneur Varin de la Brunelière Evêque de Saint-Pierre et de Fort-de-France ». *Tropiques*, n° 11, mai 1944, pp. 104-116.
- _____. « Poème ». *Tropiques*, n° 11, mai 1944, pp. 134-135.
- _____. « Georges Louis Ponton ». *Tropiques*, n° 12, janvier 1945, pp. 153-156.
- _____. « Hommage à Victor Schoelcher ». *Tropiques*, n° 13-14, 1945, pp. 229-235.
- _____. « Poème ». *Tropiques*, n°s 13-14, 1945, pp. 263-264.
- _____. « Culture et colonisation ». *Présence Africaine*, n°s 8-9-10, juin-novembre 1956, pp. 190-205.
- _____. « L'homme de culture et ses responsabilités ». *Présence Africaine*, n°s 24-25, février-mai 1959, pp. 116-122.
- _____. « Un poète politique : Aimé Césaire ». *Le Magazine Littéraire*, n° 34, novembre 1969, pp. 27-32.

- _____. « Discours sur l'art africain ». *Etudes littéraires*, vol 6, n° 1 avril 1973, pp. 99-109.
- _____. « Césaire reçoit Senghor ». Collectif. *Hommage à Léopold Sédar Senghor homme de culture*. Paris : Présence Africaine, 1976, pp. 41-47.
- _____. « Stèle obsidienne pour Alioune Diop. *Présence Africaine*, n° 126, 2^{ème} trimestre 1982, pp. 5-6.
- _____. « Réponse à Depestre poète haïtien (éléments d'un art poétique) ». *Présence Africaine*, nouvelle série, n°s 1-2, avril-juillet 1995, pp. 113-115.

III.- ŒUVRES DE WOLE SOYINKA

a) Essais, poésie, théâtre, roman

- Soyinka, Wole. *The Lion and the Jewel*. London : Oxford University Press, 1963.
- _____. *Before the Blackout*. Ibadan : Orisun Acting Editions, 1971.
- _____. *The Man Died*. London : Rex Collins, 1972.
- _____. *A Shuttle in the Crypt*. London : Rex Collins, 1972.
- _____. *Les gens des marais. Un sang fort. Les tribulations de Frère Jéro*. Paris : L'Harmattan, 1972.
- _____. *Collected Plays 1. A dance of The Forests. The swamp Dwellers, The Strong Breed. The Road, The Bacchae of Euripide*. Oxford : Oxford University Press, 1973.
- _____. *Poems of Black Africa*. London : Heinemann, 1975.
- _____. *Myth, Literature and the African world*. Cambridge : Cambridge University Press, 1976.
- _____. *Ogun Abibiman*. London/Ibadan : Rex Collins in association with Opon Ifa, 1976.
- _____. *Opera Wonyosi. Bloomington* : Indiana University Press, 1981.
- _____. *Idanre*. Poème. Traduction d'André Bordeaux : Dakar-Abidjan-Lomé : Les Nouvelles Editions Africaines, 1982.
- _____. *A Play of Giants*. London : Methuen, 1984.
- _____. *Aké, les années d'enfance*. Traduction d'Etienne Galle. Paris : Belfond, 1984.

- _____. *La métamorphose de Frère Jéro*. Traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier. Paris : Présence Africaine, 1986.
- _____. *Que ce passé parle à son présent*. Discours de Stockholm. Traduit de l'anglais par Etienne Galle. Paris : Belfond, 1987.
- _____. *Une Saison d'anomie*. Traduction d'Etienne Galle. Paris : Belfond, 1987.
- _____. *Cycles sombres*. Paris : Silex, 1987.
- _____. *Art. Dialogue and Outrage. Essays on Literature and Culture*. Ibadan : New Horn Press, 1988.
- _____. *Mandela's Earth and Other Poems*. Ibadan : Fountain Publications, 1989.
- _____. *Isara : A Voyage around Essay*. Ibadan : Fountain Publishers, 1989.
- _____. *Du rouge de cam sur les feuilles*. Traduit de l'anglais par Eliane Saint-André Utudjian et Claire Pergnier. Paris : Editions Nouvelles du Sud, 1990.
- _____. *Fous et spécialistes*. Traduit de l'anglais par Eliane Saint-André Utudjian et Claire Pergnier. Paris : Editions Nouvelles du Sud, 1990.
- _____. *Requiem pour un futurologue*. Traduit de l'anglais par Etienne Galle. Paris : Editions Nouvelles du Sud, 1990.
- _____. *Les Interprètes*. Traduit de l'anglais par Etienne Galle. Paris : Présence Africaine, 1991.
- _____. *From Zia, With Love and A Scourge of Hyacinths*. London : Methuen Drama, 1992.
- _____. *Ibadan : The Penkelemes Years*. Ibadan : Spectrum Books, 1994.
- _____. *The Beatification of Area Boy a Lagosian Kaleidoscope*. London : Methuen Drama, 1995.
- _____. *Le maléfice des Jacintes*. Traduit de l'anglais par Gérard Meudal. Genève : Zoé, 1999.
- _____. *Baabou roi*. Traduit de l'anglais par Christiane Fioupou. Paris : Actes Sud, 2005.
- _____. *Climat de peur*. Traduit de l'anglais par Etienne de Galle. Paris : Actes Sud, 2005.
- _____. *You Must Set Forth at Dawn, a Memoir*. New York : Random. House, 2006.

b) Articles

- Soyinka, Wole. « Towards a true teater ». *Nigeria Magazine*, n° 75, december 1962, pp. 58-60.
- _____. « The writer in an African State ». *Transition*, n° 31, june 1967, pp. 11-13.
- _____. « Morality and esthetics in the ritual archetype ». *Colloque sur la littérature et Esthétique négro-africaines*. Abidjan-Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1979, pp. 67-85.
- _____. « Réponse de Wole Soyinka ». *Nouvelles du Sud*, n° 2, novembre-décembre-janvier 1986, pp. VI-VIII.
- _____. « Les arts en Afrique à l'époque de la domination coloniale ». *Histoire Générale de l'Afrique VII. L'Afrique sous domination coloniale 1880-1935*. Paris : UNESCO/NEA, 1987, pp. 581-607.
- _____. « To my first white hairs ». *Présence Africaine*, n° 154, 2ème semestre 1996, pp. 84-85.

IV.- AUTRES ŒUVRES D'IMAGINATION

- Badian, Seydou. *Sous l'orage suivi de la mort de Chaka*. Paris : Présence Africaine, 1972.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.
- Beyala, Calixthe. *Femme nue femme noire*. Paris : Albin Michel.
- Boni, Nazi. *Crépuscule des temps anciens*. Paris : Présence Africaine, 1962.
- Bossuet, Jacques Bénigne. *Sermon sur la mort et autres sermons*. Paris : Garnier-Flammarion, 1970.
- _____. *Oraisons funèbres*. Paris : Editions Garnier Frères, 1961.
- Bottéro, Jean. *L'Epopée de Gilgamesh le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris : Gallimard, 1992.
- Camus, Albert. *La peste*. Paris : Gallimard, 1947.
- _____. *La chute*. Paris : Gallimard, 1956.
- _____. *L'exil et le royaume*. Paris : Gallimard, 1957.
- _____. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris : Gallimard, 1963.
- _____. *La mort heureuse*. Paris : Gallimard, 1971.

- Chateaubriand, François René. *Mémoire d'outre-tombe Tome III*. Paris : Librairie Générale Française, 1973.
- Clavel, Bernard. *Le soleil des morts*. Paris : Albin Michel, 1998.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 1932.
- Condé, Maryse. *Mort d'Oluwémi d'Ajumako*. Paris : Pierre Jean Oswald, 1973.
- Corneille, Pierre. *Polyeucte*. Paris : Librairie Générale Française, 1988.
- Dadié, Bernard. *Légendes et poèmes Afrique debout Légendes africaines. Climbié. La Ronde des jours*. Paris : Seghers, 1966.
- _____. *Béatrice du Congo*. Paris : Présence Africaine, 1970.
- Devi, Ananda. *L'arbre fouet*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- Diop, Ousmane Socé. *Karim, roman sénégalais, suivi de Contes et légendes d'Afrique Noire*. Paris : Nouvelles Editions Latines, 1948.
- Diop, David. *Coups de pilon*. Paris : Présence Africaine, 1973.
- Epictète. *Entretiens*. Paris : Pléiade, 1962.
- Genevoix, Maurice. *Nuits de guerre*. Paris : Flammarion, 1917.
- Ghelderode, Michel de. *Barabbas Escorial*. Bruxelles : Editions Labor, 1998.
- Guibert, Hervé. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Gallimard, 1988.
- Homère. *L'Odyssée*. Traduction, introduction, notes et index par Médéric Dufour et Jeanne Raison. Paris : Garnier – Flammarion, 1965.
- Hugo, Victor. *Le dernier jour d'un condamné précédé de Bug-Jargal*. Paris : Gallimard, 1970.
- _____. *Les Châtiments*. Paris : Librairie Générale Française, 1972.
- Ionesco, Eugène. *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1958.
- _____. *Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1959.
- _____. *Théâtre III. Rhinocéros. Le Piéton de l'air. Délire à deux. Le Tableau. Scène à quatre. Les salutations. La colère*. Paris : Gallimard, 1963.
- _____. *Le Roi se meurt*. Paris : Gallimard, 1963.
- _____. *Jeux de massacre*. Paris : Gallimard, 1970.
- _____. *Macbett*. Paris : Gallimard, 1972.
- Kaba, Alkaly. *Mourir pour vivre*. Paris : Saint-Germain-des-Près, 1976.

- Khoury, Norma. *L'honneur de Dialia*. Paris : Lattès, 2002.
- La Bruyère, Jean de. *Les caractères de Théophraste traduit du grec avec les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Paris : Garnier – Flammarion, 1965.
- La Fontaine, Jean de. *Fables*. Paris : Booking International, 1993.
- Lamartine, Alphonse de. *Méditations poétiques*. Paris : Larousse, 1973.
- Loba, Aké. *Kocoumbo. L'étudiant noir*. Paris : Flammarion, 1960.
- Loti, Pierre. *Le Roman d'un Spahi*. Paris : Calmann-Lévy, 1947.
- Malraux, André. *Le miroir des Limbes. Lazare*. Paris : Gallimard, 1974.
- Maran, René. *Batouala*. Paris : Albin Michel, 1938.
- Mauriac, François. *Le nœud de vipères*. Paris : Bernard Grasset, 1933.
- _____. *La fin de la nuit*. Paris : Bernard Grasset, 1935.
- Montherlant, Henry de. *Le songe*. Paris : Grasset, 1922.
- Nénékhaly-Camara, Condetto. *Continent-Afrique suivi de Amazoulou*. Paris : Pierre-Jean Oswald, 1970.
- Oyono, Ferdinand. *Une vie de boy*. Paris : Julliard, 1956.
- Péguy, Charles. *Clio*. Paris : Gallimard, 1932.
- Pohier, Jacques. *La mort opportune*. Paris : Seuil, 1998.
- Prévert, Jacques. *Paroles*. Paris : Gallimard, 1972.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *Les Confessions d'un révolutionnaire pour servir à l'histoire de la révolution de février*. Paris : Editions de M. Rivière, 1929.
- _____. *Œuvres complètes*. Paris : Marcel Rivière, 1927.
- Racine, Jean. *Théâtre complet*. Paris : Dunod, 1995.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres poétiques*. Paris : Garnier – Flammarion, 1964.
- Roger, Alain. *Nus et paysage*. Paris : Aubier, 1978.
- Saint Augustin. *Confessions*. Traduction de Jean Trabueco. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Vol de nuit*. Paris : Gallimard, 1931.
- Sartre, Jean-Paul. *Les mains sales*. Paris : Gallimard, 1981.
- _____. *Œuvres romanesques*. Paris : Gallimard, 1981.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Traduction et préface de Maurice Castelain. Paris : Aubier, 1971.

- Senghor, Léopold Sédar. *Œuvre poétique*. Paris : Seuil, 1964.
- Sophocle. *Œdipe-Roi*. Traduit par Gorges Chappon. Paris : Hatier, 1966.
- Tati Loutard, Jean-Baptiste. *Le Récit de la mort*. Paris : P.A, 1987.
- Troyat, Henri. *Le Jugement de dieu*. Paris : Plon, 1941.
- Thucydide. *La Guerre du Péloponnèse*. Texte présenté, traduit et annoté par Denis Roussel. Tome 1. Paris : Gallimard, 1964.
- Waberi, Abdourahmane. *Moissons de crânes textes pour le Rwanda*. Paris : Gallimard, 1964.
- Wright, Richard. *Black Boy jeunesse noire*. Traduit de l'anglais par Marcel Duhamel en collaboration avec André R. Picard. Paris : Gallimard, 1947.
- Yacine, Kateb. *Le Cercle des représailles*. Paris : Seuil, 1959.
- Yourcenar, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris : Gallimard, 1974.
- Zola, Emile. *La Bête humaine*. Paris : Librairie Générale Française, 1997.

V.- ETUDES CRITIQUES SUR AIME CESAIRE

a) Ouvrages

- Antoine, Régis. *La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire*. Paris : Bordas, 1984.
- _____. *La Littérature franco-antillaise Haïti, Guadeloupe et Martinique*. Paris : Karthala, 1992.
- Bajeux, Jean-Claude. *Antilia retrouvée. Claude, McKay Luis Parlés Matos, Aimé Césaire, poètes noirs antillais*. Paris : Editions Caribéennes, 1983.
- Battestini, S. et Mercier, Roger. *Aimé Césaire*. Paris : Fernand Nathan, 1967.
- Blerard, Alain. *Négritude et Politique aux Antilles*. Paris : Editions Caribéennes, 1981.
- Bouelet, Rémy Sylvestre. *Espaces et dialectiques du héros césairien*. Paris : L'Harmattan, 1987.
- Bourgin, Marie. *Etude sur Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*. Fort-de-France : CERAC, 1973.
- Boutin, Maryse. *Poétique et vérité : vocation poétique et fonction du poète chez Aimé Césaire et Saint-John Perse*. Doctorat nouveau régime. Université Antilles Guyane, 2003.
- Cailler, Bernadette. *Proposition poétique : lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*. Sherbrooke et Ottawa : Naaman, 1976.

- Carpentier, Gilles. *Scandale de bronze : lettre à Césaire*. Paris : Albin Michel, 2005.
- Collectif. *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste*. Paris : Editions Caribéennes, 1987.
- Combe, Dominique. *Poétiques francophones*. Paris : Hachette, 1995.
- Conde, Maryse. *La poésie antillaise*. Paris : Nathan, 1977.
- _____ . *Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*. Paris : Hatier, 1978.
- Confiant, Raphaël. *Aimé Césaire une traversée paradoxale du siècle*. Paris : Stock, 1993.
- Davis, Gregson. *Aimé Césaire*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.
- Deberre, Jean Christophe. *La tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire : étude critique*. Paris/Abidjan : Nathan/Nouvelles Editions Africaines, 1984.
- Delas, Daniel. *Aimé Césaire*. Paris : Hachette, 1991.
- _____ . *Aimé Césaire ou le verbe parturiant*. Paris : Hachette, 1991.
- Depestre, René. *Au matin de la négritude*. Luxembourg : Euroeditor, 1990.
- _____ . *Bonjour et Adieu à la négritude*. Paris : Robert Laffont, 1980.
- Dreyfus, Simone et Jouve, Edmon. *Les écrivains de la négritude et de la créolité*. Paris : Sepeg International, 1994.
- Gratiant, Gilbert. *Fables créoles et autres écrits*. Paris : Stock, 1996.
- Hale, Thomas. *Les écrits d'Aimé Césaire*. Québec : Les Presses Universitaires de Montréal, 1978.
- Harris, Rodney E. *L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire*. Sherbrooke : Naaman, 1973.
- Hénane, René. *Aimé Césaire, le chant blessé : biologie et poétique*. Paris : Jean-Michel Place, 1999.
- Houyoux, Suzanne. *Quand Césaire écrit Lumumba parle*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Iréle, Abiola. *Les origines de la Négritude à la Martinique Sociologie de l'œuvre poétique d'Aimé Césaire*. Thèse de doctorat d'Université. Paris, 1966.
- Jacquot, Jean (sous la direction de). *Le théâtre moderne II. Depuis la deuxième guerre mondiale*. Paris : Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.
- Jouanny, Robert. *Césaire Cahier d'un retour au pays natal Discours sur le colonialisme*. Paris : Hatier, 1994.
- Juin, Hubert. *Aimé Césaire poète noir*. Paris : Présence Africaine, 1956.
- Kesteloot, Lilyan. *Aimé Césaire*. Paris : Pierre Seghers, 1962.

- _____. *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Bruxelles : Editions de l'institut de sociologie, 1971.
- Kesteloot, Lilyan et Kotchy, Barthélemy. *Comprendre Aimé Césaire l'Homme et l'œuvre*. Paris : Présence Africaine/Les Classiques africains, 1993.
- Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine. Histoire littéraire de la francophonie*. Paris : Karthala – Agence Universitaire de la Francophonie, 2001.
- Kimoni, Iyay. *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*. Kinshasa : Presses Universitaires du Zaïre, 1975.
- Lemoine, Lucien. *Douta Seck ou La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence Africaine, 1993.
- Maragnès, Daniel. *Les Antilles dans l'impasse*. Paris : Editions Caribéennes, 1981.
- Mbom, Clément. *Le théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine*. Paris : Nathan, 1979.
- Melone, Thomas. *De la Négritude dans la littérature négro-africaine*. Paris : Présence Africaine, 1962.
- Midiohouan, Guy Ossito. *Aimé Césaire pour Aujourd'hui et pour Demain*. Paris : Editions Sépia, 1995.
- Ngal, Georges. *Lire le Discours sur le colonialisme d'Aimé Césaire*. Paris : Présence Africaine, 1944.
- _____. *Aimé Césaire un homme à la recherche d'une patrie*. Dakar-Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1975.
- Ngal, M.a M et Steins, Martin. *Césaire 70*. Paris : Edition Syros, 1994.
- Nisbet, Anne-Marie et al. *Négritude et antillanité : étude d'Une Tempête d'Aimé Césaire*. Kensington: New South Wales University Press, 1982.
- Nne Onyeoziki, Glori. *La parole poétique d'Aimé Césaire. Essai de sémantique littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Owusu-Sarpond, Albert. *Le temps historique dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire*. Sherbrooke : Naaman, 1987.
- Pageaux, Daniel-Henri. *Images et mythes d'Haïti*. Paris : L'Harmattan, 1984.
- Songolo, Aliko. *Aimé Césaire : une poétique de la découverte*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Toumson, Roger et Henry-Valmore, Simone. *Aimé Césaire Le Nègre inconsolé*. Paris : Syros, 1993.

Towa, Marcien. *Poésie de la négritude. Approche structuraliste*. Sherbrooke : Naaman, 1983.

Trouillot, Hénoch. *L'itinéraire d'Aimé Césaire*. Port-au-Prince : Imprimerie des Antilles, s.d.

Walker, Keith Louis. *La cohésion poétique de l'œuvre césairienne*. Paris : J.-M. Place, 1979.

b) Articles entièrement consacrés à Aimé Césaire

Almeida de, Lilian Pestre. « Défense et illustration de l'anthropophagie. Le point de vue périphérique ». Ngal et Steins. *Césaire 70*. Paris Silex, 1984, pp. 123-139.

_____. « Christophe cuisinier entre Nature et Culture ». *Présence Africaine*, n°s 105-106, 1978, pp. 230-240.

_____. « Rire haïtien, rire africain (le comique dans *La Tragédie du roi Christophe*) ». *Présence Africaine*, n° 10, printemps 1975, pp. 59-71.

_____. « Le jeu du monde dans *Une Tempête*. *Revue de Littérature comparée*, n° 51, janvier-mars 1977, pp. 85-96.

_____. « Un puzzle poétique : introduction à une analyse des jeux de langage dans *Une Tempête* de Césaire ». *Présence Francophone* n° 14, 1977, pp. 121-132.

_____. « Le comique et le tragique dans le théâtre d'Aimé Césaire ». *Présence Africaine*, n°s 121-122, 1982, pp. 180-192.

Almeida de Lilian. Peste. « Le Bestiaire symbolique dans *Une Saison au Congo* : analyse stylistique des images zoomorphes dans la pièce de Césaire ». *Présence Francophone*, n° 13, 1976, pp. 93-105.

Antoine, Régis. « Le Nègre surréaliste ». *Notre librairie*, n° 91, janvier-février 1988, pp. 13-18.

Armet, Auguste. « Aimé Césaire. Homme politique ». *Etudes Littéraires*, n° 01, avril 1973, pp. 81-96.

Arnold, James. « La réception afro-américaine de Césaire : un dialogue difficile aux Etats-Unis ». Ngal et Steins. *Césaire 70*. Paris : Silex, 1974, pp. 141-161.

Bâ, Louise. « Des acteurs du Théâtre National Daniel Sorano du Sénégal jouent *Le Roi Christophe* sur des scènes germanophones ». *Etudes Germano-Africaine*, n° 20-21, 2002-2003, pp. 42-63.

Bâ, Mamadou. « Il faut en passer par Césaire ». *Présence Africaine* n° 151—152, 3^{ème} et 4^{ème} trimestres 1995, pp. 92-114.

Benamou, Michel. « Demiurgic Imagery in Césaire's Theatre ». *Présence Africaine*, n° 93, 1975, pp. 165-177.

- Bernabé, Jean. « Négritude césairienne et créolité ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 57-78.
- Breton, André. « Martinique charmeuse de serpents. Un grand poète noir ». *Tropiques*, n° 11 mai 1944, pp. 119-126.
- Brunel, Pierre. « Une mythologie du volcan ». *Europe*, n° 832-833/août-septembre 1998, pp. 136-145.
- Burton, Richard. D.E. « Traversée paradoxale d'un texte : *Corps perdu* d'Aimé Césaire ». *Présence Francophone*, n° 46, 1995, pp. 123-131.
- Case, Frederick Ivor. « L'intention poétique d'Aimé Césaire ». *Présence Francophone*, n° 6, 1973, pp. 54-70.
- _____. « Aimé Césaire et l'Occident chrétien ». *L'esprit créateur*, n° 10, 1970, pp. 242-256.
- _____. « Le théâtre d'Aimé Césaire ». *La Revue Romane*, n° 1, 1975, pp. 1-16.
- _____. « Sango Oba Ko So : Les Vodouns dans *La Tragédie du Roi Christophe* ». *Cahiers Césairiens*, n° 2, automne 1975, pp. 9-24.
- _____. « Négritude and Utopianism ». *African Literature Today*, n° 7, 1975, pp. 65-75.
- Conde, Maryse. « Négritude césairienne, négritude senghorienne ». *Revue de Littérature comparée*, n°s 3-4, juillet-décembre 1974, pp. 409-419.
- Conde, Maryse et Dash, Michaël. « Aimé Césaire l'homme de théâtre ». Collectif. *Littératures francophones Afrique Caraïbes. Océan. Indien dix-neuf classiques*. Paris : Club des Lecteurs d'expression française, 1994, pp. 274-288.
- Darmal, Antoine et al. « Aimé Césaire ». *Notre Librairie*, n° 108, janvier-mars 1992, pp. 155-156.
- Da Silva, Maria Luiza Berwanger. « Désymbolisation/resymbolisation : la décantation de la parole poétique dans *Moi laminaire* ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^{ème} et 4^{ème} trimestres, 1995, pp. 82-91.
- Delas, Daniel. « Le pourrissement de la racine ou l'échec d'une poétique. Lecture de *Moi, laminaire* d'Aimé Césaire ». *Convergences et Divergences dans les littératures francophones Actes du Colloque 8-9, février 1991*. Paris : L'Harmattan, 1992, pp. 121-133.
- _____. « Aimé Césaire, écrivain créole ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 48-56.
- Depestre, René. « Le petit matin d'Aimé Césaire ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 152-160.

- Desportes, Georges. « Tel qu'en lui-même et par lui-même ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 41-47.
- Devésa, Jean-Michel. « Un grand poète noir à l'assaut du ciel ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 3-7.
- Diagne, Pathé. « Hommage à Aimé Césaire ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 51-57.
- Diallo, Lamarana. « Considérations sur la poésie d'Aimé Césaire ». *Chimères*, volume XXV, n° 2, spring 2001, pp. 37-44.
- Dieng, Amadou Aly. « Un art dans la réalité politique des dominés ». *Walfadjri*, n° 3210, samedi 23, dimanche 24 novembre 2002, p. 9.
- Djian, Jean-Michel. « Aimé Césaire : une longue amitié ». *Jeune Afrique*, hors série, n° 11, 2006, pp. 30-37.
- Dorsinville, Max. « La révolte de Césaire ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 117-179.
- Eshleman, Clayton. « Une lecture de *Corps perdu* ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 94-98.
- Filostrat, Christian. « La Négritude et la conscience raciale et la révolution sociale de Césaire ». *Présence Francophone*, n° 21, 1980, pp. 119-130.
- Gavrinsky, Serge. « Aimé Césaire and the Language of Politics ». *The French Review*, n° 2, décembre 1982, pp. 272-280.
- Gnesotto, Nicole. « Aimé Césaire du « je » poétique au « il » théâtral ». Alain Brossat et Daniel Maragnès. *Antilles dans l'impasse*. Paris : Editions Caribéennes/L'Harmattan, 1981, pp. 197-201.
- Guion, Jean R. « *La Tragédie du Roi Christophe* ou l'éternel défi de la Négritude face à la normalisation occidentale ». *Actes du Troisième Colloque international francophone de Canton de Payrac (Lot) organisé par l'Association des Ecrivains de langue française au Roc (Lot) du 2 au 5 septembre 1993*, pp. 107-121.
- Hale, Thomas. A. « Sur *Une Tempête* d'Aimé Césaire ». *Etudes Littéraires*, n° 1, avril 1973, pp. 21-34.
- _____. « Structural Dynamics in a Third World Classic: Aimé Césaire's Cahier d'un retour au pays natal ». *Yale French Studies*, n° 53, 1976, pp. 163-174.
- _____. « Les Ecrits d'Aimé Césaire : Bibliographie commentée ». *Etudes Françaises*, t. XIV, n°s 3-4, 1978, pp. 215-516.
- _____. « Césaire dans le monde blanc de l'Amérique du Nord », Ngaly et Steins. *Césaire 70*. Paris : Silex, 1984, pp. 109-120.

- Hausser, Michel. « Césaire à l'école ». Ngal et Steins. *Césaire 70*. Paris : Silex, 1984, pp. 203-227.
- Jobin, Bruno. « *Cadastre*, lecture transcendante ». *Etudes littéraires*, n° 1 avril 1973, pp. 73-80.
- Kane, Mohamadou. « Préface – Aimé Césaire ». *Présence Africaine*, n°s 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 17-22.
- Kesteloot, Lilyan. « En suivant un roi dans son île ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres, 1995, pp. 17-22.
- _____. « Césaire, compagnon de route de l'Afrique ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 170-176.
- Kotchy-N'Guessan B. « Césaire et la colonisation ». *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D. Lettres, t. 5, 1972, pp. 185-194.
- Laroche, Maximilien. « Aimé Césaire et Haïti ». Ngal et Steins. *Césaire 70*. Paris : Silex, 1984, pp. 91-107.
- _____. « *La Tragédie du roi Christophe* du point de vue de l'histoire d'Haïti ». *Etudes Littéraires*, n° 1, avril 1973, pp. 35-47.
- Leiner, Jacqueline. « Aimé Césaire le poète ». Collectif. *Littératures francophones Afrique-Caraïbes Océan-Indien dix-neuf classiques*. Paris : Club des lecteurs d'expression française, 1994, pp. 274-288.
- _____. « Un portrait : Aimé Césaire ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 8-11.
- Lemoine, Lucien. « Maître, prenez la parole ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres » 1995, pp. 35-47.
- Maximin, Daniel. « Aimé Césaire : la poésie parole essentielle ». *Présence Africaine*, n° 126, 2^e trimestre 1983, pp. 7-23.
- Mbom, Clément. « *Et les chiens se taisaient* ou l'une des quintessences du cheminement d'Aimé Césaire du singulier à l'universel ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres, 1995, pp. 215-237.
- Menil, René. « Le romanesque et le réalisme dans *La Tragédie du roi Christophe* ». *Tracées, Identité, négritude, et esthétique aux Antilles*. Paris : R. Laffont, 1981, pp. 178-184.
- _____. « Histoire de vivre. Poème ou récit ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre, 1998, pp. 89-93.
- Midiohouan, Guy Ossito. « Le leader charismatique dans la dramaturgie d'Aimé Césaire », *Présence Africaine* n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres, 1995, pp. 119-141.

- Ngal, Georges. « Le théâtre d'Aimé Césaire : une dramaturgie de la décolonisation ». *Revue sciences humaines*, n° 140, octobre-décembre 1970, pp. 613-636.
- _____. « Chronologie de la vie d'Aimé Césaire, principaux événements ». *Présence Francophone*, n° 3, 1981, pp. 163-166.
- Ngalasso, Mwatha. Musanji. « Le vocabulaire du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire : évaluation quantitative des mots difficiles ». *Cahiers de Littératures et de Linguistique appliquées* (Kinshasa), n°s 5-6, juin-décembre 1972, pp. 39-47.
- Ngoala, Aline. « *Moi, Laminaire*, cette halte sur une route de soif tenace vu de Martinique ». *Présence Africaine*, n° 126, 2^e trimestre 1983, pp. 27-33.
- Oddon, Marcel. « Les tragédies de la décolonisation ». Jean Jacquot (sous la direction de). *Le Théâtre moderne II depuis la deuxième guerre mondiale*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1973, pp. 85-101.
- Pageard, Robert. « A un inconnu. » *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 23-27.
- Palacios, Arnoldo. « Aimé Césaire y los viajes ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 251-253.
- Pigeon, Gérard Georges. « Le rôle des termes médicaux du bestiaire et de la flore dans l'imagerie césairienne ». *Cahiers Césairiens*, n° 3, 1977, pp. 7-24.
- Rancourt, Jacques. « Aimé Césaire, *Moi, Laminaire* ». *Notre Librairie*, n° 68, janvier-avril 1983, pp. 97-98.
- Salien, Jean-Marie. « Négritude et lutte des classes dans *La Tragédie du Roi Christophe* de Césaire : essai de sociocritique ». *Présence Francophone*, n° 24, 1982, pp. 147-155.
- Sall, Amadou. « L'actualité de Césaire ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 48-50.
- Sall, Babacar. « Le voleur de verbe ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 30-34.
- Sautreau, Serge et Velter, André. « Aimé Césaire à l'échancrure du poème ». *Les Temps Modernes*, t. 21, n° 231, août 1965, pp. 367-370.
- Seri, Ernest. « *Cahier d'un retour au pays natal* comme l'expression d'un malaise existentiel ». *Ethiopiennes*, n° 60, 1^{er} semestre 1998, pp. 29-40.
- Songolo, Aliko. « Cadastre et Ferrements de Césaire une nouvelle poétique pour une nouvelle politique ». *L'Esprit Créateur*, t. 17, n° 2, 1977, pp. 143-168.
- Snyder, Emile. « Césaire, Aimé ». *Encyclopedia Americana*, n° 6, 1984, pp. 204-205.

- Spackey, Gary. « Aimé Césaire : *Une Saison au Congo* ». *African Literature Today*, n° 1, 1968, pp. 48-51.
- Stétié, Salah. « Moi qui Krakatoa ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 30-40.
- Surena, Guillaume. « Le meurtre du père nègre dans l'œuvre d'Aimé Césaire ». *Présence Africaine*, n° 151-152, 3^e et 4^e trimestres 1995, pp. 161-176.
- Teodore, Lourdes. « *Moi, Laminare* ou la force de regarder demain vu du Brésil ». *Présence Africaine*, n° 126, 2^e trimestre 1983, pp. 24-26.
- Théodore, Jean-Marie. « La réception politique de l'œuvre d'Aimé Césaire ». *Europe*, n° 832-833, août-septembre 1998, pp. 79-86.
- _____. « *La Tragédie du Roi Christophe* : une utopie mal éclos ». Daniel-Henri Pageaux. *Images et mythes d'Haïti*. Paris : L'Harmattan, 1984, pp. 147-158.
- Timothy-Asobele, S.J. « Le roi Christophe d'Aimé Césaire : une figure historique et une figure mythique devenue un mythe littéraire ». *Ethiopiennes*, n° 60, 1^{er} semestre 1998, pp. 41-48.
- Toumson, Roger. « Situation de *Moi, Laminare*. » Ngal et Steins. *Césaire 70*. Paris : Silex, 1984, pp. 273-308.
- Towa, Marcien. « Aimé Césaire, prophète de la révolution des peuples noirs ». *Abbia*, n° 21, 1969, pp. 49-57.

c) Articles partiellement consacrés à Césaire

- Antoine, Régis. « Le Nègre surréaliste ». *Notre Librairie*, n° 91, janvier-février 1988, pp. 13-18.
- _____. « Affirmation littéraire en Martinique – Guadeloupe-Haïti ». *Lettres et Cultures de Langues française*, n° 17, 1^{er} semestre 1992, pp. 67-77.
- Arnold, A. James. « Césaire and Shakespeare: *Two Tempests*. *Comparative Literature*, n° 3, 1978, pp. 236-248.
- Attoun, Lucien. « Aimé Césaire et le théâtre nègre ». *Le Théâtre*, n° 1, 1970, pp. 9-116.
- Bastide, Roger. « Variations sur la Négritude ». *Présence Africaine*, n° 36, 1961, pp. 6-7.
- Bonneau, Richard. « Comparaison entre *La Tempête* de W. Shakespeare et *Une Tempête* d'Aimé Césaire. *Annales de l'Université d'Abidjan* : Serie D. Lettres t. 4 (1971), pp. 31-119.
- Célérier, Patricia. « Engagement et esthétique du cri ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, pp. 60-63.

- Césaire, Suzanne. « Le surréalisme et nous ». *Tropiques*, n°s 8-9 octobre 1943, pp. 14-18.
- Chevrier, Jacques. « Des formes variées du discours rebelle ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, pp. 64-70.
- Degras, Priska. « Présence Antillaise ». *Notre Librairie*, n° 68, janvier-avril 1983, pp. 101-103.
- Dia, Hamidou. « De la littérature négro-africaine aux littératures nationales : entre l'unité et la balkanisation ». *Présence Africaine*, n° 154, 2^e semestre 1996, pp. 221-242.
- Diakhaté, Lamine. « Poésie et théâtre en Afrique noire ». *Ethiopiennes*, n°s 3-4, 3^e et 4^e trimestre 1985, pp. 157-164.
- Durozoi, Gérard. « De Shakespeare à Aimé Césaire : notes sur une adaptation. » *L'Afrique Littérature et Artistique*, t. 9, 1969, pp. 9-15.
- Fall, Banda. « L'expression poétique de l'amour de la terre nourricière de la nostalgie et du retour de l'Odyssée à Cahier d'un retour au pays natal. » *Revue du Groupe d'études linguistiques et littératures*, n° 3 mars 1999, pp. 2-17.
- Fall, Elimane. « Césaire-Diouf Discours sur la francophonie ». *Jeune Afrique l'intelligent*, n° 2306 du 20 au 26 mars 2005, pp. 12-13.
- Fonkoua, Romuald. « Panorama de la nouvelle antillaise ». *Notre Librairie*, n° 111, octobre-décembre 1992, pp. 68-82.
- _____. « Discours du refus, discours de la différence, discours en « situation » de francophonie interne : le cas des écrivains antillais ». *Actes du Colloque sur convergences et divergences dans les littératures francophones 8-9 février 1991*. Paris : L'Harmattan, 1992, pp. 55-80.
- Fouconnier, Bernard. « L'amour vache de la poésie ». *Magazine littéraire*, n° 7, mars 2005 – mai 2005, pp. 85-87.
- Giraud, Michel. « Orphée malentendu ». *Les Temps Modernes*, n° 531 à 532, octobre à décembre 1999, pp. 1023-1030.
- Irele, F. Abiola. « Réflexions sur la Négritude ». *Ethiopiennes*, n° 69, 2^{ème} semestre 2002, pp. 83-106.
- Jahn, Janheinz. « Sur la littérature africaine ». *Présence Africaine*, n° 48, 4^e trimestre 1963, pp. 151-162.
- Laville, Pierre. « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau : un acte politique et poétique ». Denis Bablet (sous la direction de). *Les Voies de la création théâtrale*. Paris : CNRS, 1980, pp. 237-296.
- Leiner, Jacqueline. « Etude comparative des structures de l'imaginaire d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 30 mai 1978, pp. 209-224.

- Mbom, Clément. « Senghor, Césaire, Fanon. Un univers, trois visions ». *L'Afrique Littéraire*, n° 79, 3^e et 4^e trimestres 1986, pp. 3-29.
- Melone, Thomas. « Le thème de la négritude et ses problèmes littéraires ». *Présence Africaine*, n° 48, 4^e trimestre 1963, pp. 133-150.
- Ngandu Nkashama, Pius. « Ecritures poétiques et lectures critiques ». *Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littératures*, n° 4, mars 2000, pp. 133-147.
- Piemme, Michèle. « Shakespeare et Césaire : d'une tempête à l'autre ». *La Revue Nouvelle*, n° 10, octobre 1970, pp. 295-302.
- Rabemananjara, Jacques. « L. S. Senghor ou la rédemption du dialogue ». Collectif. *Hommage à Léopold Sédar Senghor*. Paris : Présence Africaine, 1976, pp. 14-17.
- Sadji, Amadou Booker. « L'héritage germanophile de la négritude en Afrique francophone. » *Etudes Germano-Africaines*, n° 20-21, 2002-2003, pp. 242-253.
- Songolo, Aliko. « Surrealism and Black Literatures in French ». *The French Review*, t. 55, n° 6, mai 1982, pp. 724-732.
- Towa, Marcien. « Les Pur-Sang (négritude césairienne et surréalisme). » *Abbia*, n° 23, 1969, pp. 71-82.
- Traoré, Bakary. « Les tendances actuelles dans le théâtre africain ». *Présence Africaine*, n° 75, pp. 34-38.

VI.- ETUDES CRITIQUES SUR WOLE SOYINKA

a) Ouvrages

- Bissiri, Amadou. *Symboles de vie et de mort dans l'œuvre dramatique de Wole Soyinka : analyse thématique et littéraire*. Thèse Unique, Université Paul Valéry, 1988.
- Boyer, Régis (sous la direction de). *Les Prix Nobel de littérature*. Paris : Editions de l'Alhambra, 1992.
- Galle, Etienne. *L'homme vivant de Wole Soyinka*. Paris : Silex, 1987.
- Gibbs, James, ed. *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. London : Heinemann, 1981.
- _____. *Wole Soyinka*. London : Macmillan, 1986.
- Jones, Eldred Durosimi. *The Writing of Wole Soyinka*. London : Heinemann, 1973.
- Lurdos, Michèle. *Côté cour, côté savane. Le théâtre de Wole Soyinka*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1990.

- Moore, Gérard. *Wole Soyinka*. London : Evans, 1978.
- Pearce-Maja, Adewale, ed. *Wole Soyinka : an appraisal*. London : Heinemann, 1994.
- Ricard, Alain. *Théâtre et nationalisme. Wole Soyinka et Le Roi Jones*. Paris : Présence Africaine, 1972.
- _____. *L'invention du théâtre*. Lausanne : L'âge d'homme, 1986.
- _____. *Wole Soyinka ou l'ambition démocratique*. Paris : Editions Silex ; NEA, 1988.
- Richard, René et Serry, Jean (sous la direction). *Wole Soyinka et le théâtre africain*. Paris : Silex, 1985.

b) Articles entièrement consacrés à Wole Soyinka

- Adelugba, Dapo. « Wole Soyinka's *Hongi's Harvest* production and exegesis ». *Colloque sur littérature africaine et Esthétique négro-africaines*. Abidjan-Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1979.
- Appiah, Kwame Anthony. « Myth literature and the African World ». Adewale Maja-Rearce (ed). *Wole Soyinka : and appraisal*. London: Heinemann, 1994, pp. 98-115.
- Bamikunlé, Aderemi. « Faction, autobiography and fiction in Soyinka's Later Prose Work's ». *Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires*, n° 3, mars 1999, pp. 85-98.
- Chanda, Tirthankar. « Soyinka met en scène le mal nigérian ». *Jeune Afrique*, n° 1997 du 20 au 26 avril 1999, pp. 70-71.
- Cingal, Guillaume. « Wole Soyinka. *Cycles sombres* ». *Notre Librairie*, n° 141, juillet-septembre 2000, pp. 64-65.
- Coussy, Denise. « Wole Soyinka, *La mort et l'écuyer du roi (Death and the King's Horseman)*. Théâtre. Traduit de l'anglais par Thierry Dubost. Paris : Hatier, 1986 ». *Notre Librairie*, n° 98, juillet-septembre 1989, pp. 101-102.
- Djaout, Tahar et Ouramdane, Nacer. « Wole Soyinka prix Nobel 1986 ». *Les Prix Nobel de Littérature*. Paris : L'Alhambra, 1992, pp. 947-957.
- Fatundé, Tundé. « Le retour triomphal de Wole Soyinka ». *Jeune Afrique Economie*, n° 274, du 2 au 15 novembre 1998, p. 20.
- Fioupou, Christiane. « Interview de Wole Soyinka ». *Présence Africaine*, n° 154, 2^e semestre 1996, pp. 90-92.
- _____. « La route, ses guides et la jalousie professionnelle dans quelques pièces de Soyinka ». *Nouvelles du Sud*, n° 2 novembre-décembre-janvier 1986, pp. 11-18.

- Galle, Etienne. « Soyinka's universalism and *The Bacchae* ». *Nouvelles du Sud*, n° 2, novembre-décembre-janvier 1986, pp. 32-40.
- _____. « Traduire Wole Soyinka ». *Notre Librairie*, n° 98, juillet-septembre 1989, pp. 43-51.
- _____. « La vision du monde yoruba dans la pensée critique de Wole Soyinka ». *L'Afrique Littéraire*, n° 86, 1990, pp.83-101.
- Gbadamosi, Gabriel. « Wole Soyinka and the Federal Road Safety Commission ». *Essays on African Writing A re-evaluation* edited by Abdubrazak Gurnah. London: Heinemann, 1993, pp. 159-172.
- Jaccard, Anny-Claire. « Portraits de femmes dans *Les Interprètes* de Wole Soyinka. » *Nouvelles du Sud*, n° 2, novembre-décembre-janvier 1986, pp. 99-127.
- Jones, Eldred. D. « The Interpreters Reading Notes ». *African Literature Today*, n° 2, 1966, pp. 42-50.
- Leclair, Jacques, « The universality of Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman* ». *Nouvelles du Sud*, n° 2, novembre-décembre-janvier 1986, pp. 1-7.
- Lindfors, Bernth. « Wole Soyinka, when are you coming home? ». *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation. Colloque de Yaoundé 16-20 avril 1973*. Paris : Présence Africaine, 1977, pp. 338-351.
- Mc Lean, Una. « Wole Soyinka's International Drama ». *Black Orpheus*, n° 15, 1964, pp. 46-51.
- Naumann, Michel. « Wole Soyinka ». *Notre Librairie*, n° 141, juillet-septembre 2000, pp. 84-87.
- Osundare, Niyi. « Words of Iron Sentences of Thunder: Soyinka's Prose Style ». *African Literature Today*, n° 13, 1983, pp. 24-37.
- Pierra, Gisèle. « Le texte en action de Montpellier à Ifé ». *Nouvelles du Sud*, n° 2, novembre-décembre-janvier 1986, pp. 51-75.
- Ricard, Alain. « Les paradoxes de Wole Soyinka ». *Présence Africaine*, n° 72, octobre 1969, pp. 202-211.
- _____. « Notre homme est bien vivant ». *Politique Africaine*, n° 13, mars 1984, pp. 51-64.
- _____. « L'invention du théâtre : Soyinka et la théorie de la rupture ». *Nouvelles du Sud*, n° 2, novembre-décembre-janvier 1986, pp. 78-89.
- Tidjani-Serpos, Nouréini. « La théorie de la création littéraire chez Wole Soyinka ». *Colloque international Aires culturelles et Création littéraire en Afrique*. Dakar 12-18, décembre 1990, pp. 102-118.

- Utudjian, Eliane Saint-André. « The missing link between The traditionnel and the modern in Wole Soyinka's words : from *Babuzu Lion Heart* to *Kongi's Harvest* ». *Nouvelles du Sud*, n° 2 novembre-décembre-janvier 1986, pp. 42-48.
- Vitoux, Pierre. « Remise du titre de Docteur Honoris Causa de l'Université Paul Valéry de Montpellier à Monsieur Wole Soyinka Professeur à l'Université d'Ife (Nigeria) ». *Nouvelles du Sud*, n° 2, novembre-décembre-janvier 1986, p. I-V.
- Waberi, Abdourahman A. « Wole Soyinka *Le maléfice des Jacinthes*. » *Notre Librairie*, n° 141, juillet-septembre 2000, p. 91.

c) Articles partiellement consacrés à Wole Soyinka.

- Armel, Alette. « Peuples dans la guerre ». *Magazine Littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 102-105.
- Brezault, Eloise. « Raconter l'irracontable : le Génocide Rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ème} semestre 2003, pp. 1-25.
- Coussy, Denise. « Deux romanciers yorubas : Armos Tutuola et Wole Soyinka ». *L'Afrique Littéraire*, n° 67, 1983, pp. 111-132.
- Diakhate, Ousmane. « Antonin Artaud et Wole Soyinka : l'imaginaire ancien aux sources de la théâtralité ». *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 24, 1994, pp. 147-160.
- Ikkideh, Ime. « Literature and the Nigerian Civil War ». *Présence Africaine*, n° 98, 2^e trimestre 1976, pp. 162-174.
- Limam, Ziad. « 1998. Les hommes de l'année ». *Afrique Magazine*, n° 159, décembre, 1998, pp. 79-80.
- Ogunba, Oyin. « Théâtre au Nigeria ». *Présence Africaine*, n° 58, avril 1966, pp. 66-70.
- Ogunyemi, Chikwenye Okongo. « Iconoclasts Both: Wole Soyinka and Le Roi Jones ». *African Literature Today*, n° 9, 1978, pp. 25-38.
- Ricard, Alain. « Wole Soyinka et Chinua Achebe : démocratie et nationalisme ». *Notre Librairie*, n° 83, 1986, pp. 94-97.
- Saint-André, Eliane Utudjian. « Le théâtre anglophone du Nigeria et du Ghana ». *Notre Librairie*, n° 141, juillet-septembre 2000, pp. 72-79.
- Senga, Jean-François et Malanda, Ange-Séverin. « Nigeria : les écrivains sont des géants ». *Afrique Elite*, n° 28, juillet-août 1988, pp. 60-61.

Sévry, Jean. « Les écrivains africains et le problème de la langue : vers une typologie ? ». *Nouvelles du Sud*, n° 26, 1997, pp. 29-44.

Unionmawan, Ebebiri. « Emergence d'une poésie nigériane d'expression française ». *Ethiopiennes*, n° 4, volume III, nouvelle série. 4^e trimestre 1985, pp. 97-106.

VII.- ETUDES CRITIQUES

a) Ouvrages

Abastado, Claude. *Ionesco*. Paris : Bordas, 1971.

Albérès, R-M. *Jean-Paul Sartre*. Paris : Editions Universitaires, 1964.

Arnaud, Jacqueline. *La littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*. Paris : Publisud, 1986.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris : Seuil, 1979.

Beckers, Anne-Marie. *Michel de Ghelderode Barabbas Escorial une œuvre*. Bruxelles : Labor, 1987.

Bergez, Daniel (sous la direction de). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Dunod, 1999.

Birault, Henri. *Autour de Sartre. Littérature et philosophie*. Paris : Gallimard, 1981.

Blum, Claude. *La Représentation de la mort dans la littérature française de la renaissance*. Paris : Champion, 1987.

Bokiba, André-Patient. *Ecriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1998.

Brochard, Victor. *Etudes de philosophie ancienne et moderne*. Paris : J. Vrin, 1954.

Bruneau, Charles. *L'Epoque réaliste tome XIII*. Paris : Armand Colin, 1972.

Chevrier, Jacques. *Littérature nègre*. Paris : Armand Colin, 1984.

Collectif. *Littératures francophones Afrique Caraïbes Océan Indien dix-neuf classiques*. Paris : Club des Lecteurs d'Expression Française, 1994.

Dailly, Christophe et Kotchy, Barthélémy. *Propos la littérature négro-africaine*. Paris : CEDA, 1984.

Degrange, Arlette Chemain. *Emancipation féminine et roman africain Dakar-Abidjan-Lomé : Les Nouvelles Editions Africaines*, 1988.

Descartes, René. *Correspondance avec la princesse Palatine sur La Vie heureuse de Sénèque*. Paris : Arlea, 1989.

- Desplanques, François et Fuchs, Anne (sous la direction de). *Ecritures d'ailleurs. Afrique Inde. Antilles*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Devésa, Jean-Michel. *Sony Labou Tansi écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Duchâtel, Eric. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*. Paris : Armand Colin, 1998.
- Esslin, Martin. *Le théâtre de l'Absurde* Paris : Buchet-Chastel, 1971.
- Fanouh-Siefer, Léon. *Le mythe du Nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2^{ème} Guerre Mondiale)* ». Abidjan-Dakar-Lomé : Les Nouvelles Editions Africaines, 1980.
- Faye, Amade. *Le théâtre de la mort dans la littérature seereer*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1997.
- Febre, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle la religion de Rabelais*. Paris : Gallimard, 1952.
- Gaillard, Pol. *Les contemplations Victor Hugo*. Paris : Hatier, 1981.
- Genette, Gérard. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966.
- _____. *Figures III*. Tunis : Cérès Editions, 1996.
- Gérard, Albert. *Afrique plurielle. Etudes de littérature comparée*. Amsterdam – Atlanta Rodopi, 1996.
- Giusto, Jean-Pierre. *Rimbaud créateur*. Paris : PUF, 1980.
- Gnaléga, René M. *La cohérence de l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*. Abidjan : Nouvelles Editions Ivoiriennes, 2001.
- Goldmann, Lucien. *Le dieu caché*. Paris : Gallimard, 1959.
- _____. *Le théâtre tragique*. Paris : CNRS, 1960.
- Goody, Jack. *L'homme, l'écriture et la mort. Entretiens avec Pierre Emmanuel Dauzat*. Paris : Les Belles Lettres, 1996.
- Gouhier, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris : Vrin, 1973.
- Gros, Bernard. *Le Roi se meurt d'Eugène Ionesco*. Paris : Hatier, 1972.
- Hanse, Joseph, et Vivier, Robert (sous la direction de). *Maurice Maeterlinck*. Paris : La Renaissance du Livre, 1962.
- Hazard, Paul. *La pensée européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*. Paris : Fayard, 1963.
- Helbo, André (sous la direction de). *Théâtre modes d'approche*. Bruxelles : Labor, 1987.
- Herzberger-Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris : L'Harmattan, 2000.

- Ionesco, Eugène. *Présent passé passé présent*. Paris : Mercure de France, 1968.
- Jahn, Janheinz. *Manuel de littérature néo-africaine du 16^e siècle à nos jours de l'Afrique à l'Amérique*. Traduit par Gaston Bailly. Paris : Resma, 1969.
- Jouanny, Robert. *Césaire Cahier d'un retour au pays natal. Discours sur le colonialisme*. Paris : Hatier, 1994.
- Kahn, Jean-François. *Victor Hugo un révolutionnaire suivi de l'extraordinaire métamorphose*. Paris : Fayard, 2001.
- Karl, Frederick R. *William Faulkner*. Traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra. Paris : Gallimard, 1994.
- Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, 2001.
- Kotchy, Barthélémy. *La critique sociale dans l'œuvre théâtrale de Bernard Dadié*. Paris : L'Harmattan, 1984.
- Labesse, Jean. *Etude sur Jean-Paul Sartre Les Mains sales*. Paris : Ellipses, 1997.
- Lallemand, Suzanne. *L'apprentissage de la sexualité dans les contes d'Afrique de l'Ouest*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Lambert, Fernando. *Lire Ethiopiques de Senghor*. Paris : Présence Africaine, 1997.
- Larguier, Jean. *Le droit pénal*. Paris : Presses Universitaires de France, 1962.
- Lebel, Roland. *Histoire de la littérature coloniale en France*. Paris : Librairie Larose, 1931.
- Makouta-Mboukou, Jean Pierre. *Les grands traits de la poésie négro-africaine historique Poétique significations*. Abidjan : Les Nouvelles Editions Africaines, 1985.
- Malachy, Thérèse. *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris : A.G. Nizet, 1982.
- _____. *Littératures de l'exil. Des textes sacrés aux œuvres profanes. Etude comparative*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- _____. *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire volume II. Des nouvelles critiques à l'éclectisme négro-africain*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychochritique*. Paris : Librairie José Corti, 1963.
- Melone, Thomas. *Chinua Achebe et la tragédie de l'histoire*. Paris : Présence Africaine, 1973.
- Mercier, Roger, et Battestini, S. *Cheikh Hamidou Kane*. Paris : Fernand Nathan, 1967.
- Mauzy, Robert. *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*. Paris : Albin Michel, 1979.
- Meynard, Léon. *Le suicide étude morale et métaphysique*. Paris : PUF, 1954.

- Monique, Michel. *Emile Verhaeren*. Bruxelles : Labor, 1985.
- Ndiaye, Papa Gueye. *Littérature africaine*. Paris : Présence Africaine, 1978.
- Ndengue, Jean-Marie Abanda. *De la négritude au négritisme*. Yaoundé : CLE, 1970.
- Nespoulous-Neuville, Josiane. *Léopold Sédar Senghor de la tradition à l'universalisme*. Paris : Seuil, 1988.
- Ouellette, Fernand. *Ouvertures essais*. Montréal : L'Hexagone/Librairie bleue, 1988.
- Pruner, Michel. *Les théâtres de l'absurde*. Paris : Nathan/VUEF, 2003.
- Régy, Claude. *Maurice Maeterlinck. La mort de Tintagiles*. Bruxelles. Actes Sud, 1997.
- Reynier, Gustave. *Le CID de Corneille : étude et analyse*. Paris : Mellottée.
- Ricard, Alain. *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Karthala, 1995.
- Rousset, Jean. *Le mythe de Don Juan*. Paris : Armand Colin, 1976.
- Sabatier, Robert. *Histoire de la poésie française. La poésie au Moyen Age*. Paris : Albin Michel, 1975.
- Sadji, Amadou Booker Washington. *Abdoulaye Sadji Biographie*. Paris : Présence Africaine, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations III*. Paris : Gallimard, 1949.
- _____. *Saint Genet comédien et martyr*. Paris : Gallimard, 1952.
- _____. *Situation V colonialisme et néo-colonialisme*. Paris : Gallimard, 1964.
- _____. *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1973.
- _____. *Politique et autobiographie. Situation X*. Paris : Gallimard, 1976.
- Sainville, Léonard. *Anthologie de la littérature négro-africaine Tome I. Romanciers et conteurs*. Paris : Présence Africaine, 1963.
- Scemana, Renée. *Le Roi se meurt Eugène Ionesco*. Paris : Nathan, 1991.
- Schérer, Jacques. *Racine et/ou la cérémonie*. Paris : PUF, 1982.
- Schipper, Mineke. *Théâtre et société en Afrique*. Traduit du néerlandais par Soulé M. Issiaka Adissa. Dakar-Abidjan-Lomé : Les Nouvelles Editions Africaines, 1984.
- Senghor, Léopold Sédar. *Liberté 5 : le dialogue des cultures*. Paris : Seuil, 1993.
- _____. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : Presses Universitaires de France, 1948.
- _____. *Liberté I Négritude et Humanisme*. Paris : Seuil, 1984.
- Sidibé, Valy. *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*. Abidjan : Flash Synani, 1999.

Simon, Pierre-Henri. *L'homme en procès Malraux Sartre-Camus-Saint-Exupéry*. Paris : Payot, 1950.

_____. *Témoins de l'homme. Proust-Gide Valéry-Claudé-Montherlant-Bernanos-Malraux-Sartre-Camus*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1968.

Spitzer, Leo. *Etudes de style précédé de Léo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski*. Paris : Gallimard, 1970.

Starobinski, Jean. *L'œil vivant*. Paris : Gallimard, 1961.

Thumerel, Fabrice. *La critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2000.

Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil, 1965.

Traoré, Bakary. *Le théâtre africain et ses fonctions sociales*. Paris : Présence Africaine, 1958.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996.

Vachon, André. *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*. Paris : Seuil, 1965.

Van Tieghem, Philippe. *Dictionnaire des littératures, A.C.* Paris : PUF, 1968.

Vidal-Naquet Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Découverte, 1989.

Vinciléoni, Nicole. *Comprendre l'œuvre de Bernard Binlin Dadié*. Paris : Saint-Paul, 1986.

Wellek, René et Warren, Austin. *La théorie littéraire*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno. Paris : Seuil, 1971.

b) Articles

Abomo-Maurin, Marie-Rose. « Le Rwanda ou le Théâtre des cruautés ». Une lecture de *La phalène des collines* de Koulsy Lamko ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ème} semestre 2003, pp. 51-68.

Bablet, Denis. « Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral ». *Travail Théâtral* n° 6 janvier-mars 1972, pp. 107-125.

Becker, Annette. « 14-18 écrire la grande Guerre ». *Magazine Littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 48-52.

Bede, Damien, « Fictions littéraires, conflits et pouvoirs en Afrique ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ème} semestre 2003, pp. 91-107.

Berling, Charles. « Caligula est hanté par la mort ». *Le Magazine Littéraire* n° 453, mai 2006, pp. 44-45.

Blum, Claude « Procréer, naître et s'endetter sur quelques sources de l'œuvre de Rabelais ». *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 19, 1989, pp. 27-36.

- Bollon, Patrice. « Bergson aux portes de l'actualité » *Le Figaro littéraire*, n° 18775, jeudi 16 décembre 2004, p. 8.
- Boni, Tanella. « Violences familiales dans les littératures francophones du Sud ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, pp. 110-115.
- Brayard, Véronique. « Cris de femmes maudites, brûlures du silence : la symbolique des éléments fondamentaux dans l'œuvre d'Ananda Devis : *Notre Librairie*, n° 142, octobre décembre 2002, pp. 66-73.
- Brezault, Eloise. « Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique » *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ème} semestre 2003, pp. 1-25.
- Brison Daniel. « Sérénissime assassinat. La mort de C suivi de Le Puritain passionné de Gabrielle Wottkop ». *Magazine Littéraire*, n° 394, janvier 2001, pp. 59-60.
- Cabakulu, Mwamba. « Mboya-Buatu, Thomas, La re-production (roman). Paris : L'Harmattan, 196, 243 p. ». *Université, Recherche et Développement*, n° 2, octobre 1993, pp. 101-104.
- Camara, Mamadou. « La symbolique de l'eau dans l'œuvre d'Edward Bond ». *Langues et Littératures*, n° 3 mars, 1999, pp. 33-57.
- Cariguel, Olivier. « Occupation la guerre des poètes ». *Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 81-84.
- Caznave, Odile. « Erotisme et sexualité dans le roman africain et antillais ou féminin ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 58-65.
- Célérier, Patricia. « Engagement et esthétique du cri ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, pp. 60-63.
- Chalaye, Sylvie. « Des dramaturges qui ont du corps ou la musicale culbute de la langue ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 35-48.
- Césaire, Suzanne. « Le grand camouflage ». *Tropiques*, n° 13-14, 1945, pp. 267-273.
- Chemain, Arlette. « Amélia : des Fleurs de vie aux Larmes perdues ». *Présence Africaine*, n° 155, 1^{er} semestre 1997, pp. 245-267.
- Chevrier, Jacques. « Les romans coloniaux : enfer ou paradis ? » *Notre Librairie*, n° 90, octobre-décembre 1987, pp. 61-72.
- _____. « Des formes variées du discours rebelle ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, pp. 64-68.
- _____. « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 88-93.
- Coulibaly, Adama. « Le récit de guerre : une écriture du tragique et du grotesque ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ème} semestre 2003, pp. 91-107.

- Dalembert, Louis-Philippe. « Et la négritude se mit debout ». *Jeune Afrique l'intelligent*, n° 2236, du 16 au 22 novembre 2003, p. 34.
- Deane, Seamus. « Joyce et Beckett ». *Europe*, n° 770-771, juin-juillet 1993, pp. 7-16.
- Delas, Daniel. « Décrire la relation : de l'implicite au cru ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 10-15.
- Delon, Michel. « Sade contre Rousseau en marge des Lumières ». *Magazine Littéraire*, n° 389, juillet-août 2000, pp. 16-25.
- Derval, André. « Céline d'une guerre l'autre ». *Magazine Littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 54-55.
- Diakhaté, Lamine. « Poésie et théâtre en Afrique noire ». *Ethiopiennes*, n°s 3-4, 3^e et 4^e trimestres, 1987, pp. 157-164.
- Dort, Bernard. « Entretien avec Sartre ». *Les Temps Modernes*, n° 531 à 533, octobre à décembre 1990, pp. 872-889.
- Efoui, Kossi. « La mise à jour ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, pp. 6-9.
- Garnier, Xavier. « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, pp. 54-58.
- Guiyoda, François. « Pour une algèbre de la comparaison littéraire ». *Langues et littératures*, n° 8 janvier 2004, pp. 151-160.
- Gliksohn, Jean-Michel. « Aussi redoutable que belle... sur quelques représentations poétique de la guerre des sexes. » *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 26, 1996, pp. 125-15.
- Jahn, Janheinz. « Sur la littérature africaine ». *Présence Africaine*, n° 48, 4^e trimestre 1963, pp. 151-162.
- Joubert, Jean-Louis. « Horreur ! Horreur ! ». La violence et l'Afrique selon Joseph Conrad ». *Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, pp. 84-88.
- Laval-Bourgade, Nathalie, « L'écriture afro-brésilienne ou la poétique de l'érotisme ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 33-38.
- Louit, Robert. « Pascal Bruckner : le droit au bonheur est devenu un devoir ». *Magazine littéraire*, n° 39, juillet-août 2000, pp. 32-40.
- Mar, Daouda, « Le roman des conflits en Afrique contemporaine ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ème} semestre 2003, pp. 27-49.
- Mataillet, Dominique. « Le cas Beyala ». *Jeune Afrique*, n° 1876-1877 du 18 au 31 décembre 1996, pp. 70-76.
- Mouralis, Bernard. « Les disparus et les survivants ». *Notre Librairie*, n° 14, juillet-septembre 2002, pp. 12-18.

- Muron, Louis. « Pascal et Claudel le bonheur chrétien ». *Magazine Littéraire*, n° 389, juillet-août 2000, pp. 34-35.
- Nauman, Michel. « Les littératures d’Afrique de l’Est face à la guerre ». *Notre Librairie*, n° 152, octobre-décembre 2003, pp. 54-59.
- Ndiaye, Issa. « La femme dans le récit réaliste et naturalisme enjeux artistiques et épistémologiques d’un idéologème ». *Revue du Groupe d’études linguistiques et littéraires*, n° 7, janvier 2003, pp. 17-33.
- Nganga, Bernard. « Defoe, Zola et Ekwension les limites d’un comparatisme mal mené ». *Langues et littératures*, n° 8, janvier 2004, pp. 169-184.
- Nivat, Georges. « Littérature russe des Cosaques aux Tchétchènes ». *Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 43-46.
- Paoli, Jean-François. « Bergson-Deleuze : Chassé-croisé du troisième type ». *Le Figaro Littéraire*, n° 18775, jeudi 16 décembre 2004, p. 8.
- Philonenko, Alexis. « Nietzsche est le philosophe de la vie ». *Magazine littéraire*, n° 383, janvier 2000, pp. 16-22.
- Rabemananjara, Jacques. « L. S. Senghor ou la rédemption du dialogue ». *Collectif. Hommage à Léopold Sédar Senghor homme de culture*. Paris : *Présence Africaine*, 1976, pp. 14-17.
- Ranaivoson, Dominique. « Quand la littérature rompt le consensus : conflits raciaux et sociaux à Madagascar ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ème} semestre 2003, pp. 69-76.
- Raymond, Didier. « Kant/Schopenhauer/Nietzsche/Freud le bonheur des philosophes ». *Magazine littéraire*, n° 39, juillet-août 2000, pp. 7-21.
- Roblès, Emmanuel. « La marque du soleil et de la misère. » Collectif. *Camus*. Paris : Hachette, 1964, pp. 18-32.
- Roddier, Henri. « La littérature comparée et l’histoire des idées ». *Revue de littérature comparée*, n° 27, 1933, pp. 32-48.
- Sankharé, Oumar. « La nature dans l’œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor ». *LIENS*, n° 1, mai 1998, pp. 153-161.
- Saint Robert, Philippe de. « Montherlant les vertus de la guerre ». *Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 56-57.
- Sylla, Abdou. « La Guerre dans Guernica et dans Little Big Horn ». *Ethiopiennes*, n° 71, 2^{ème} semestre 2003, pp. 54-59.
- Tchack, Sami. « Ecrire la sexualité ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 6-7.

VIII.- ETUDES GENERALES

a) Ouvrages

- Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre*. Paris : Gallimard, 1994.
- Alain. *Les Dieux suivi de Mythes et Fables et de Préliminaires à la mythologie*. Paris : Gallimard, 1985.
- _____. *Propos 1^{er} mars 1909*. Paris : Gallimard, 1952.
- Andriamirado, Sennen. *Sankara le Rebelle*. Paris : Groupe Jeune Afrique, 1987.
- Aquien, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Librairie Générale Française, 1993.
- Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris : Seuil, 1975.
- Aristote. *Physique*. Paris : Belles Lettres, 1990.
- _____. *Métaphysique*. Traduction de Jean Tricot. Paris : Editions Vrin, 1948.
- _____. *Poétique*. Paris : Seuil, 1980.
- _____. *La Politique*. Paris : Vrin, 1962.
- Assaba, Claude. *Vivre et savoir en Afrique. Essai sur l'éducation orale en yoruba*. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Assogba, Yao. *Sortir l'Afrique du gouffre de l'histoire le défi éthique du développement de l'Afrique noire*. Laval : Les Presses Universitaires de Laval, 2004.
- Augé, Marc. *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort. Introduction à une anthropologie de la répression*. Paris : Flammarion, 1977.
- Auroux, Sylvain, et Weil, Yvonne. *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*. Paris : Hachette, 1991.
- Bacharan, Nicole. *Histoire des Noirs américains au XXe siècle*. Paris : Complexe, 1994.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942.
- _____. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1947.
- Badinter, Elisabeth. *L'amour en plus histoire de l'amour maternel (XVIIe – Xxe siècle)*. Paris : Flammarion, 1980.
- Balandier, Georges. *Le détour*. Paris : Fayard, 1985.
- Bancel, Nicolas (sous la direction de) *Zoos humains, de la vénus Hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte, 2002.

- Baraquin, Noëlla et al. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Armand Colin, 2000.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972.
- Bassiouni, Cherif M. *Introduction au droit pénal international*. Bruxelles : Bruylant, 2002.
- Bastide, Roger (sous la direction de). *Réincarnation et vie mystique en Afrique noire*. Travaux du centre d'Etudes Supérieures Spécialisé d'Histoire des Religions de Strasbourg. Colloque de Strasbourg (16-18 mai 1963). Paris : PUF, 1965.
- Bataille, Georges. *Théorie de la religion*. Paris : Gallimard, 1973.
- _____. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard, 1957.
- Baum, Gregory et Coleman, John. *La révolution sexuelle, sexualité, religion et société*. Paris : Beauchesne, 1984.
- Beaujean, A. *Dictionnaire de la langue française abrégé du Dictionnaire de Littré*. Paris : Librairie Générale Française, 1990.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe T2*. Paris : Gallimard, 1949.
- _____. *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 1949.
- _____. *Une mort très douce*. Paris : Hachette, 1964.
- Benac, Henri. *Guide des idées littéraires*. Paris : Hachette, 1988.
- Bénichou, Paul. *L'écrivain et ses travaux*. V2. Tunis : Cérès, 1998.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale tome I*. Paris : Gallimard, 1966.
- Bergez, Daniel (sous la direction de). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris : Dunod, 1999.
- Bergson, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : PUF, 1932.
- _____. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : PUF, 1927.
- _____. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses Universitaires de France, 1932.
- _____. *La pensée et le mouvant*. Paris : PUF, 1938.
- Bertrand, Dominique. *Lire le théâtre classique*. Paris : Dunod, 1999.
- Beti, Mongo et Tobner, Odile. *Dictionnaire de la Négritude*. Paris : L'Harmattan, 1989.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- Blondel, Maurice. *L'Action*. Paris : PUF, 1937.
- Boia, Lucia. *Quand les centenaires seront jeunes. L'imaginaire de la longévité de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Les Belles Lettres, 2006.

- Bonnard, André. *La tragédie de l'homme*. Neuchâtel : La Baconnière, 1950.
- Bonnefoy, Yves. *Dictionnaire des mythologies*. Paris : Flammarion, 1981.
- Bos, Danièle, Horville, Robert et Lecherbonnier, Bernard. *Littérature et langages*. Paris : Fernand Nathan, 1974.
- Boudon, Raymond (sous la direction de). *Dictionnaire de la sociologie*. Paris : Larousse, 1995.
- _____. et al. *Dictionnaire de la sociologie*. Paris : Larousse, 1995.
- Brod, Max. *Franz Kafka*. Traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg. Paris : Gallimard, 1972.
- Bouglé, Célestin. *Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs*. Paris : Armand Colin, 1952.
- Boudon, William et Duverger, Emmanuelle (sous la direction de). *La cours pénale internationale le statut de Rome*. Paris : Seuil, 2000.
- Boutet, Rémy. *L'effroyable guerre du Biafra*. Paris : Chaka, 1992.
- Bouthoul, Gaston. *Traité de polémologie*. Paris : Payot, 1970.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.
- Bruckner, Pascal. *L'euphorie perpétuelle : essai sur le devoir de bonheur*. Paris : Grasset, 2000.
- _____. *Le sanglot de l'homme blanc Tiers-monde, culpabilité, haine de soi*. Paris : Seuil, 1983.
- Brunel, Pierre (sous la direction de). *Dictionnaire des mythes*. Paris : Editions du Rocher, 1988.
- Brunel, Pierre, Pichois, Claude, Rousseau et André Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin, 2001.
- Brunold, Charles et Jacob, Jean *De Montaigne à Louis de Broglie*. Paris : Librairie Classique Eugène Belin, 1965.
- Brunschvicg, Léon. *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale*. Paris : PUF, 1927.
- Burdeau, Georges. *L'Etat*. Paris : Seuil, 1970.
- Cabakulu, Mwamba. *Dictionnaire des proverbes africains*. Paris : L'Harmattan – ACIVA, 1992.
- Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard, 1950.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942.
- _____. *L'homme révolté*. Paris : Gallimard, 1951.

- Cazeneuve, Jean. *Bonheur et civilisation*. Paris : Gallimard, 1966.
- Cazenave, Michel. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, 1996.
- Charbonnier, Marie-Anne. *Esthétique du théâtre moderne*. Paris : Armand Colin ; Masson, 1998.
- Chauchard, Paul. *La Mort*. Paris : Presses Universitaires de France, 1947.
- Chebel, Malek. *Le corps dans la tradition au Maghreb*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles mythes rêves, coutumes gestes formes, figures, couleurs, nombres A à Che*. Paris : Seghers, 1973.
- Chevrel, Yves. *La Littérature comparée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Comte, Auguste. *Catéchisme positiviste*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Condé, Maryse. *Histoire de la femme cannibale*. Paris : Mercure de France, 2003.
- Corvin, Michel. *Le théâtre nouveau en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.
- Cressot, Marcel. *Le style et ses techniques précis d'analyse stylistique*. Paris : PUF, 1947.
- Daco, Pierre. *Les Triomphes de la psychanalyse*. Bruxelles : Editions Gérard & C°, Verviers, 165.
- Dagognet, François. *Le vivant*. Paris : Bordas, 1988.
- Dammann, Ernest. *Les religions de l'Afrique*. Traduit de l'allemand par L. Jospin. Paris : Payot, 1964.
- Dastur, Françoise. *Heidegger et la question du temps*. Paris : PUF, 1990.
- _____. *La mort*. Paris : Hatier, 1994.
- _____. *Comment vivre avec la mort ?* Paris : Pleins Feux, 1998.
- David, Martine. *Le Théâtre*. Paris : Belin, 1995.
- Debbasch, Charles et al. *Droit constitutionnel et institutions politiques*. Paris : Economica, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris : Editions de Minuit, 1968.
- _____. *Spinoza : philosophie pratique*. Paris : Editions de Minuit, 1981.
- Demougin, Jacques (sous la direction de). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*. Paris : Larousse, 1990.
- Desanti, H. *Du Danhomé au Benin-Niger*. Paris : Larose, 1945.
- Descartes, René. *Les passions de l'âme*. Paris : Gallimard, 1969.

- Diop, Alioune Oumy. *Le théâtre traditionnel au Sénégal*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990.
- Diop, Cheikh Anta. *L'unité culturelle de l'Afrique noire. Domaines du patriarcat et du matriarcat dans l'antiquité classique*. Paris : Présence Africaine, 1959.
- Diop-Maes, Louise Marie. *Afrique noire : démographie, sol et histoire*. Paris : Présence Africaine. Paris : Présence Africaine 1996.
- Diop, Samba (sous la direction de). *Fictions africaines et post-colonialisme*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- Dottin-Orsini, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris : Grasset, 1993.
- Durant, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1964.
- Durant, Will. *L'apogée de Byzance la civilisation islamique*. Traduction de François Vaudon. Lausanne : Rencontre, 1963.
- Durkheim, Emile. *Le suicide*. Paris : PUF, 1930.
- _____. *L'éducation morale (cours 1902-1903)*. Paris : PUF, 1974.
- _____. *Sociologie et philosophie*. Paris : PUF, 1951.
- Duméry, Henri. *Phénoménologie et religion*. Paris : PUF, 1958.
- Duverger, Maurice. *Introduction à la politique*. Paris : Gallimard, 1964.
- Eco, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : PUF, 1989.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- Erny, Pierre. *L'enfant et son milieu en Afrique noire essais sur l'éducation traditionnelle*. Paris : Payot, 1972.
- Eschlimann, Jean-Paul. *Les Agni devant la mort Côte d'Ivoire*. Paris : Karthala, 1985.
- Eterstein, Claude (sous la direction de). *La Littérature française de A à Z*. Paris : Hatier, 1998.
- Faguet, Emile. *La tragédie française au XVIe siècle (1550-1600)*. Genève : Slatkine Reprints, 1969.
- Favret, Jeanne Saada. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard, 1985.
- Faye, Louis Diène. *Mort et naissance le monde sereer*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines, 1983.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.

- Franklin, John Hope. *De l'esclavage à la liberté histoire des Afro-Américains*. Traduction de Catherine Kieffer. Paris : Editions Caribéennes 1984.
- Freund, Julien. *Dictionnaire de poésie*. Paris : Librairie Générale Française, 1993.
- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1951.
- _____. *La vie sexuelle*. Traduit de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs. Paris : PUF, 1969.
- _____. *Cinq leçons sur la psychanalyse suivie de contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. Paris : Payot, 1975.
- Froelich, Jean-Claude. *Animismes*. Paris : Editions de l'Orante, 1964.
- Frobenius, Léo. *Histoire de la civilisation africaine*. Paris : Gallimard, 1936.
- Fromilhague, Catherine et Sancier-Château, Anne. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Nathan, VUEF, 2002.
- Garaudy, Roger. *Promesses de l'islam*. Paris : Seuil, 1981.
- _____. *Appel aux vivants*. Paris : Seuil, 1979.
- George, Pierre. *L'environnement*. Paris : Presses
- Ginestier, Paul. *Le théâtre contemporain dans le monde*. Paris : PUF, 1961.
- Girard, Gilles, Ouellet, Réal et Rigault, Claude. *L'univers du théâtre*. Paris : Presses Universitaires de France. 1995.
- Girard, René. *Mensonges romantiques et vérités romanesques*. Paris : Grasset, 1961.
- _____. *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1982.
- Goldenstein, Jean-Paul. *Pour lire le roman*. Paris : Bruxelles : J. Auculot/A. de Boeck.
- Grawitz, Madeleine. *Lexique des sciences sociales*. Paris : Dalloz, 1999.
- Grevisse, Maurice. *Le Bon usage*. Paris : Hatier, 1969.
- Griaule, Marcel. *Dieu d'eau*. Paris : Fayard, 1966.
- Green, André. *Les chaînes d'Eros. Actualité du sexuel*. Paris : Odile Jacob, 1997.
- Guichemerre, Roger. *La tragi-comédie*. Paris : PUF, 1981.
- Guillebaud, Jean-Claude. *La tyrannie du plaisir*. Paris : Seuil, 1998.
- Guinchard, Serge et Montagnier, Gabriel (sous la direction de). *Lexique des termes juridiques*. Paris : Dalloz, 2001.
- Guiraud, Pierre. *La syntaxe du français*. Paris : Presses Universitaires de France, 1974.
- Guirvitch, Georges. *Déterminismes sociaux et liberté humaine*. Paris : PUF, 1955.
- Harendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Vévy, 1983.
- Heidegger, Martin. *Etre et temps*. Paris : Gallimard, 1986.

- Hennezel, Marie de. *La mort intime*. Paris : Robert Laffont, 1995.
- Hernet, Guy et al. *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques*. Paris : Armand Colin, 1994.
- Heusch, Luc de. *Le sacrifice dans les religions africaines*. Paris : Gallimard, 1986.
- Holmes, Annie. *Dictionnaire des superstitions*. Paris : Editions de Vecchi ?
- Hubert, Marie-Claude. *Le théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998.
- _____. *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Armand Colin, 1992.
- Huizinga, Johan. *L'automne du Moyen Age*. Paris : Payot, 1975.
- Huntington, Samuel P. *Le choc des civilisations*. Traduit de l'anglais par Jean-Luc Fidel, Geneviève, Joublain, Patrice Jorland et Jean-Jacques Pédussaud. Paris : Odile Jacob, 1997.
- Hytier, Adrienne D. *La Guerre*. Paris : Bordas, 1989.
- Irigaray, Luce. *Ethique de la différence sexuelle*. Paris : Editions de Minuit, 1984.
- Jacopin, Paul-Olivier. *Le commentaire composé méthodologie et application*. Paris : Dunod, 1998.
- Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. Paris : Flammarion, 1977.
- Jaulin, Robert. *La mort Sara*. Paris : UGE.
- Jeanson, Francis. *Sartre dans sa vie*. Paris : Seuil, 1974.
- Jimbira-Sakho, Papa Cheikh. *Esclavage racisme et religion*. Dakar : Editions J.P. 2005.
- Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.
- Jouvet, Louis. *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*. Paris : Gallimard, 1968.
- Katé, Ibrahima Baba. *La traite négrière*. Paris : ABC, 1977.
- Kant, Emmanuel. *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Traduction de M. Foucault. Paris : Vrin, 1964.
- Ki-Zerbo, Joseph (sous la direction de). *Histoire générale de l'Afrique I méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : P.A/Edicef/Unesco, 1979.
- Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris : Gallimard. 1947.
- Kom, Ambroise (sous la direction de). *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française*. Québec : Editions Naaman de Sherbrooke, 1983.
- Kriegel, Blandine. *La politique de la raison*. Paris : Payot, 1994.
- Lacarrière, Jacques. *Marie d'Egypte ou le désir brûlé*. Paris : Lattès, 1983.

- Lacouture, Jean. *De Gaulle*. Paris : Seuil, 1969.
- Lagneau, Jules. *Célèbres Leçons*. Paris : PUF, 1976.
- Laïdi, Zaki. *Le sacre du présent. Pourquoi vivons-nous dans l'urgence ?* Paris : Flammarion, 2000.
- Lalande, André. *La Raison et les normes*. Paris : Editions du Sud, 1963.
- Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique sa nature, ses procédés*. Paris : Armand Colin, 1972.
- Lecerclé, Jean-Louis. *L'amour*. Paris : Bordas, 1991.
- Leeman-Bouix, Danielle. *Grammaire du verbe français. Des formes au sens*. Paris : Nathan, 2002.
- Le Guern, M. *Sur le verbe*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- Les *Saintes-Ecritures*. Traduction du monde nouveau. New York : Watch Tower Bible and Tract Society of New York, INC, 1995.
- Le Senne, René. *Traité de morale générale*. Paris : PUF, 1942.
- Lévinas, Emmanuel. *La mort et le temps*. Paris : Gallimard, 1992.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*. Paris : Librairie Plon, 1955.
- _____. *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- _____. *Le totémisme aujourd'hui*. Paris : PUF, 1962.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.
- Lilar, Suzanne. *Le couple*. Paris : Bernard, Grasset, 1963.
- Lot, Fernand. *Visages des grands savants*. Paris : Editions du Sud, 1963.
- Loukovitch, Koster. *L'évolution de la tragédie religieuse classique en France*. Genève : Slatkine Reprints, 1977.
- Maeterlinck, Maurice. *La mort*. Paris : Arthème, Fayard & Cie Editeurs, 1913.
- Machiavel, Nicolas. *Le Prince*. Paris : Gallimard, 1970.
- Malabou, Catherine. *Le temps*. Paris : Hatier, 1996.
- Marcus, Salomon. *Stratégie des personnages dramatiques. Sémiologie de la représentation*. Bruxelles : Editions Complex, 1975.
- Marcuse, Herbert, *Eros et civilisation contribution à Freud*. Traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel. Paris : Minuit, 1963.
- _____. *L'homme unidimensionnel*. Traduction de Monique Wittig revue par l'auteur. Paris : Minuit, 1968.
- Marino, Adrian. *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris : PUF, 1988.
- Marx, Karl. *Critique de la philosophie du droit de Hegel*. Paris : Aubier, 1971.

- Maurois, André. *Lettre ouverte à un jeune homme sur la conduite de la vie*. Paris : Albin Michel, 1966.
- Mazouer, Charles. *Le théâtre français du Moyen Age*. Paris : SEDES, 1998.
- Médard, Jean-François. *Etats d'Afrique noire. Formation, mécanismes et crise*. Paris : Karthala, 1991.
- Merle, Roger. *La Pénitence et la peine. Théologie, droit canonique*. Paris : Cerf/ Cujas, 1985.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- Merlin, Pierre. *Espoir pour l'Afrique noire*. Paris : Présence Africaine, 1991.
- Michaud, Yves. *Violence et politique*. Paris : Gallimard, 1978.
- Michalon, Clair. *Différences culturelles mode d'emploi*. Paris : Sépia, 1997.
- Molins, Louis-Sala. *Le Code Noir ou le Calvaire de Canaan*. Paris : PUF, 1987, p. 45.
- Morel, Jacques. *La tragédie*. Paris : Armand Colin, 1964.
- Morin, Edgar. *Pour sortir du XXe siècle*. Paris : Nathan, 1981.
- _____. *L'homme et la mort dans l'histoire*. Paris : Buchet/Chastel, 1951.
- _____. *Science avec conscience*. Paris : Fayard, 1982.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : PUF, 1989.
- Nabert, Jean. *Eléments pour une éthique*. Paris : PUF, 1943.
- Ndaw, Alassane. *La pensée africaine*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1997.
- Nicolas, Guy. *Du don rituel au sacrifice suprême*. Paris : La Découverte/ Mauss, 1996.
- Ndoye, Omar. *Le sexe qui rend fou approche clinique et thérapeutique*. Paris : Présence Africaine, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *Le Gai savoir*. Paris : Gallimard, 1967.
- Oates, Stephen B. *Martin Luther King*. Traduction de Joseph Feisthauer. Paris : Le Centurion, 1958.
- Ombolo, Jean-Pierre. *Sexe et société en Afrique noire. L'anthropologie sexuelle : essai analytique, critique et comparatif*. Paris : L'Harmattan, 1990.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris : Garnier, Flammarion, 1976.
- Paulme, Denise. *Les gens du riz Kossi de Haute-Guinée Française*. Paris : Librairie, Plon, 1954.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
- Paz, Octavio. *La flamme double. Amour et érotisme*. Traduit par Claude Esteban. Paris : Gallimard, 1993.

- Perroux, François. *La coexistence pacifique*. Paris : PUF, 1958.
- Picard, Michel. *La littérature et la mort*. Paris : PUF, 1995.
- Platon. *La République*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Pont-Humbert, Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1995.
- Pouillon, Jean. *Temps et roman*. Paris : Gallimard, 1946.
- Poupard, Paul (sous la direction de). *Dictionnaire des religions*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Pourgeoise, Michel. *Dictionnaire de grammaire et des difficultés grammaticales*. Paris : Armand Colin, 1998.
- Puech, Henri-Charles (sous la direction de). *Histoire des religions 3*. Paris : Gallimard, 1976.
- Quilliot, Roland. *Qu'est-ce que la mort ?* Paris : Armand colin/HER, 2000.
- Rank, Otto. *Le traumatisme de la naissance influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*. Traduction de Jean Jankélévitch. Paris : Payot, 1928.
- Rauh, Frédéric. *L'expérience morale*. Paris : PUF, 1951.
- Reboul, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. Paris : PUF, 1991.
- Ribard, Dinah et Viala, Alain. *Le Tragique*. Paris : Gallimard, 2002.
- Ricard, Alain. *Littératures d'Afrique noire des langues aux livres*. Paris : Karthala, 1995.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit. Le temps raconté*. Paris : Seuil, 1985.
- Rivero, Jean. *Les libertés publiques I2. Le régime des principales libertés*. Paris : Presses Universitaires de France, 1977.
- Romey, Georges. *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves couleurs, minéraux, métaux, végétaux animaux*. Paris : Albin Michel, 1995.
- Roubine, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Nathan/VUEF, 2002.
- Rougemont, Denis de. *L'amour et l'Occident*. Paris : Plon, 1972.
- Ruffié, Jacques. *Le sexe et la Mort*. Paris : Odile Jacob/Seuil, 1986.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Nathan/HER, 2000.
- Sallé, Bernard. *Histoire du théâtre*. Paris : Librairie théâtrale, 1990.
- Sarda, François. *Le droit de vivre et le droit de mourir*. Paris : Seuil, 1975.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- Scheler, Max. *Mort et suivie*. Paris : Aubier, 1952.

- Schopenhauer, Arthur. *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*. Paris : UGE, 1960.
- _____. *Le monde comme volonté et représentation*. Paris : PUF, 1996.
- Schumann, Maurice. *Angoisse et certitude*. Paris : Flammarion, 1978.
- Schur, Max. *La mort dans la vie de Freud*. Traduit de l'anglais par Brigitte Brot. Paris : Gallimard, 1975.
- Seydou, Lamine. *Les Princes africains*. Paris : Editions Libre-Haltier, 1979.
- Souriou, Etienne. *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris : PUF, 1969.
- Spinoza, Baruch. *Traité théologico-politique*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Tauxier, L. *La religion bambara*. Paris : Librairie Orventaliste Paul Geuther, 1927.
- Thiam, Awa. *Continents noirs*. Paris : Tierce, 1987.
- Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris : Stock, 1981.
- Thomas, Louis-Vincent. *Anthropologie de la mort*. Paris : Payot, 1975.
- _____. *Mort et pouvoir*. Paris : Payot, 1979.
- _____. *La mort africaine idéologie funéraire en Afrique noire*. Paris : Payot, 1982.
- Thomas, Louis-Vincent et Luneau, René. *Les religions d'Afrique noir*. Paris : Stock, 1981.
- Thumerel, Fabrice. *La critique littéraire*. Paris : Armand Colin, 2000.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre 1*. Paris : Belin, 1996.
- Vernant, Jean-Pierre, et Vidal-Naquet, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : Maspero, 1972.
- Vernant, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris : Gallimard, 1989.
- Villiers, André. *La psychologie de l'art dramatique*. Paris : Armand Colin, 1951.
- Wagner, Robert, Pinchon, Jacqueline. *Grammaire du français classique et moderne*. Paris : Hachette, 1991.
- Walzer, Michael. *Guerres justes et injustes*. Traduit par Simone Chambon et Anne Wicke. Paris : Belin, 1999.
- Weber, Max. *Le savant et le politique*. Paris : Plon, 1959.
- Willame, Jean-Claude. *Patrice Lumumba la crise congolaise revisitée*. Paris : Karthala, 1990.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Le sacré*. Paris : Presses, Universitaires de France, 1981.
- X, Malcolm, Haley, Alex. *L'autobiographie de Malcolm X*. traduit de l'américain par Anne Guérin, Introduction de Daniel Guérin. Paris : Grasset, 1993.
- Zahan, Dominique. *Religion, spiritualité et pensée africaines*. Paris : Payot, 1970.

Ziegler, Jean. *Le pouvoir africain*. Paris : Seuil, 1979.

b) Articles

Ariès, Philippe. « La mort inversée ». *Archives Européennes de Sociologie*, vol. VIII, 1967, pp. 169-195.

Arnsperger, Christian. « Le capitalisme est-il mortifère ? ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 1.

Barrau, Annick. « Sociologie de la mort ». André Akouan et Pierre Amart (sous la direction de). *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Seuil, 1999, pp. 352-353.

Bascom, William. « Yoruba Religion and Morality ». *Actes du Colloque sur les religions africaines comme source de valeurs de civilisation (Cotonou 16-22 août 1970)*. Paris : Présence Africaine, 1972, pp. 50-62.

Baudry, Patrick. « La mort comme événement incroyable ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 50-53.

Besnier, Jean-Michel. « Seule la vie peut enseigner la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 24-25.

Bettati, Mario. « Le crime contre l'humanité ». Hervé Ascension, Emmanuel Decaux et Alain Pellet (sous la direction de). *Droit international pénal*. Paris : A. Pedone, 2000, pp. 293-317.

Boia, Lucia. « Demain, les immortels ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 12-13.

Carré, Nathalie. « Entre désir et raison, le choix des comportements ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 16-25.

Cazeneuve, Jean. « Guerre et paix ». *Encyclopaedia Universalis*, 1990, pp. 5-7.

Chanda, Tuthanka. « Ecrire signifie aussi que l'on existe ». *Manière de voir*, n° 079, février-mars 2005, pp. 27-30.

Clément, Catherine. « Inventaire des enfers religieux ». *Magazine littéraire*, n° 356, juillet-août 1997, pp. 24-28.

_____. « Mai 68 : avatars d'une révolte ». *Magazine littéraire*, n° 365, mai 1998, p. 57.

Closet, François et Ferry, Luc. « Le droit de vivre sa mort ». *Le Point*, n° 1522, vendredi 16 novembre 2001, pp. 74-77.

Coco, Pierre-Dominique. « Notes sur la place des morts et des ancêtres dans la société traditionnelle (Fon, Gen, yoruba du Bas-Dahomey) ». *Actes du Colloque sur les religions africaines comme source de valeurs de civilisation (Cotonou 16-12 août 1979)*. Paris : Présence Africaine, 1972, pp. 226-237.

- Conche, Marcel. « Mourir, pourquoi ? ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 82-83.
- Constantinidès, Yannis. « Libérer la vie de la peur de la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 38-41.
- Costaz, Gilles. « Le théâtre de la guerre ». *Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 22-34.
- Crettaz, Bernard. « Faire sortir la mort de songhetto ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 66-67.
- Darras, Jacques. « Je ne suis pas fait pour la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 54-55.
- Dastur, Françoise. « De l'angoisse à la joie d'être mortel ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 44-47.
- Deblé, Colette. « La peinture est ma pratique de la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 60-61.
- Delon, Michel. « XVIIIe siècle en dentelle ou en guenilles ». *Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 34-38.
- _____. « Brigands et libertins au temps des lumières ». *Magazine littéraire*, n° 365, mai 1998, pp. 38-41.
- Deniaux, Jean-François. « Qui refuse d'entrer dans la vie meurt tous les jours ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 18-19.
- Dollé, Jean-Paul. « Un siècle héraclitéen ». *Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 20-22.
- Edelman, Bernard. « Le nouvel Homo binernatus ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 14.
- Ferrand, Jean-Paul. « Le nihilisme surmonté par lui-même ». *Magazine littérature*, n° 383, janvier 2000, pp. 28-29.
- Gabellone, Pascal. « Ennui, père de néant ». *Bulletin de littérature générale, et comparée*, n° 22, automne 1997, pp. 151-167.
- Go, Nicolas. « J'aime tellement la vie que j'aime la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 42-43.
- Goulet-Cazé, Marie-Odile. « La révolte de Diogène, le mendiant à la besace ». *Magazine littéraire*, n° 365, mai 1998, pp. 29-33.
- Grimaldi, Nicolas. « Le sens de la vie révélé par la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 60-61.
- Guillermard, Jean. « Les fondements historiques de la démarche humanitaire ». *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n° 806, mars-avril 1994, pp. 216-237.

- Guyonnet, René. « Au nom de l'honneur ». *Jeune Afrique l'intelligent*, n° 2197 du 16 au 22 février 2003, pp. 106-107.
- Hann, Steven. « Approches américaines de l'histoire de l'esclavage ». *Le Monde diplomatique*, n° 626, mai 2006, pp. 20-21.
- Higgins, Robert William. « Notre folle ambition de guérir la mort ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 20-23.
- Javeau, Claude. « De la sociologie orthopédique à l'anthropologie philosophiques ». Gabriel Gosselin (sous la direction de). *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie autour de Georges Balandier*. Paris : L'Harmattan, pp. 81-88.
- _____. « Les nouveaux jardins du souvenir ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 74-77.
- Joubert, Jean-Louis. « L'envers de la mort... ». *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 1.
- Kessler, Mathieu. « L'art a plus de valeur que la vérité. » *Magazine Littéraire*, n° 383, janvier 2000, pp. 24-26.
- Ki-Zerbo, Joseph. « L'Afrique violentée ou partenaire ». *Présence Africaine*, n° 48, 4^e trimestre 1963, pp. 31-48.
- Kravetz, Marc. « Profession : correspondant de guerre ». *Magazine Littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 98-102.
- Lebleu, Bernard. « La culture de l'urgence ». *L'Agora*, n° 01 vol. 11, printemps 2005, p. 1.
- Lecourt, Dominique. « Révolte et progrès ». *Magazine Littéraire*, n° 365, mai 1998, pp. 22-24.
- Le Guay, Damien. « Nous ne savons plus mourir ». *Le Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, p. 10.
- Lemain, Thierry. « J'interroge la mort avec des mots d'enfant ». *Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 30-31.
- Luigi, Elongui. « Vodoun, l'autel, le trône et la mémoire ». *Balafon*, n° 135, août-septembre 1997, pp. 30-38.
- Martel, Frédéric. « Repenser la guerre ». *Magazine Littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 22-24.
- Meyrowitz, Henri. « Le principe des maux superflus de la déclaration de Saint-Pétersbourg de 1868 au Protocole additionnel I de 1977 ». *Revue internationale de la Croix-Rouge*, n° 806, mars-avril 1994, pp.
- Mezzadri, Bernard. « Le mythe objet-tabou ? ». *Europe*, n° 904-905, août-septembre 2004, pp. 3-7.
- Murawa-Wulfing, Marie-France. « Honneur ». *Encyclopaedia Universalis*, 1994, pp. 545-546.

- Niang, Abdoulaye. « La science, l'homme de science et le social : l'implication cognitive et éthique dans l'entreprise scientifique ». *Revue Sénégalaise de Sociologie*, n° 6 janvier 2003, pp. 7-46.
- Nicolas, Armand. « La traite des Nègres ». *Tropiques*, n°s 8-9 octobre 1943, pp. 49-61.
- Nicotra, Stefania. « Making a deal with the Spirits ». *Italy Italy*, n° 4, 2001, pp. 14-19.
- Nivat, Georges. « La révolte russe ». *Magazine Littéraire*, n° 365, mai 1998, pp. 41-47.
- Onfray, Michel. « La diététique antique du bonheur ». *Magazine Littéraire*, n° 389, juillet-août 2000, pp. 30-34.
- Perrot, Corpet Danielle. « Nous sommes tous des Don Quichotte ? ». *Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 56-59.
- Picon, Jérôme. « Le temps des vanités ». *Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 80-81.
- Rabourdin, Dominique. « Surréalistes cache-toi, guerre ! ». *Magazine Littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 62-64.
- Richard, Lionel. « Erich Maria Remarque toute l'horreur du monde ». *Magazine Littéraire*, n° 378, juillet-août 1999, pp. 68-72.
- Roy, Arundhati. « L'empire n'est pas invulnérable ». *Manière de voir*, n° 75, juin-juillet, 2004, pp. 64-66.
- Saint-Girons, Baldine. « Amour ». *Encyclopaedia Universalis*, 1990, pp. 224-226.
- Schumacher, Bernard. « Comment devient-on mortel ? ». *Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 8-9.
- Tinland, Olivier. « Le désert du sens ». *Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 78-79.
- Vergès, Françoise. « Sexe, lait et mort : l'énigme de la sexualité ». *Bulletin du CODESRIA*, n°s 3 et 4, 1999, pp. 71-75.
- Wade, Abdoulaye. « Ensemble nous avons jeté les fondements de la démocratie sénégalaise ». *Jeune Afrique*, hors série, n° 11, 2006, pp. 8-10.
- Yonnet, Paul. « Le phénomène du recul de la mort ». *Nouvel Observateur*, n° 62, avril-mai 2006, pp. 26-29.
- Zimmer, Fabrice. « La révolte par le style ». *Magazine Littéraire*, n° 365, mai 1998, pp. 27-28.

IX.- WEBOGRAPHIE

1. SITES SUR AIME CESAIRE : l'homme et l'œuvre

Bayle, Thierry (plaidoyer pour la créolité),

<http://www.palli.ch/~kapeskreyol/atelier/pawol/cesaire.php> (consulté 20/09/06)

Beloux, François (sur le théâtre de Césaire),

http://www.magazine-litteraire.com/archives/ar_cesai.htm (consulté 20/09/06)

Case, Frederick (sur le théâtre de Césaire),

<http://www.chass.utoronto.ca/french/dept-of-french/pubs/case.htm> (consulté 21/12/02)

Konaré, Alhousseyni, « les dramaturgies négro-africaines et l'histoire »,

http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=184 (consulté 02/12/05)

Kreyol, Pawol, « Nègre je suis, Nègre je resterai Aimé Césaire »,

http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/maximin_cesaire.html (consulté 21/09/06)

Lagrange, Alfred (sur la biographie de Césaire),

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/cesaire.html> (consulté 15/07/05)

Maximin, Daniel, http://tlf.france.com/poetes/aime_cesaire.htm (consulté 26/06/03)

Autres références :

<http://www.pierdelune.com/cesaire.htm> (consulté 15/07/05)

http://fr.wikipedia.org/wiki/Aim%C3%A9_C%C3%A9saire (consulté 15/07/05)

<http://www.seniorplanet.fr/mag/s-il-suffisait-d-aimer-cesaire.12280.html> (consulté 19/09/06)

http://perso.orange.fr/lameca/cat/theatre_repertoire/notices/cesaire_aime.htm (consulté 06/01/05)

<http://martinique.rfo.fr/article10.html> (consulté 06/01/05)

http://www.magazine-litteraire.com/archives/ar_creol.htm (consulté 20/09/06)

<http://www.ville-villiers-le-bel.fr/internet/7638.htm> (consulté 19/09/06)

http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=184 (consulté 20/09/06)

http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_spectacle&no=143 (consulté 20/09/06)

<http://djamilaz.unblog.fr/tag/theatre/> (consulté 20/09/06)

2. SITES SUR WOLE SOYINKA : l'homme et l'œuvre

Fioupou, Christiane, « réalité et représentation dans l'œuvre de Wole Soyinka »,

<http://www.rodopi.nl/senj.asp?BookId=CC+17> (consulté 20/09/06)

Muller, Bernard, « *King baabu* de Soyinka »,

http://www.africultures.com/index.asp?menu=revue_affiche_article&no=2833 (consulté 20/09/06)

Novara, Caroline, « Wole Soyinka, le roi de la solitude »,

http://www.divergence-fm.org/article.php3?id_article=710 (consulté 20/09/06)

Soyinka, Wole, « Rencontre avec Mumia »,

http://www.autodafe.org/fr/autodafe/autodafe_01/art_22.htm (consulté 20/02/02)

Thorin, Valérie, « Soyinka : le Nigeria, c'est moi »,

http://www.jeuneafrique.com/jeune_afrique/article_jeune_afrique.asp?art_cle=LIN10096soyiniomtse0 (consulté 20/09/06)

Waberi, Abdourahman A., « *Le Maléfice des jacinthes*- Wole Soyinka, traduit de l'anglais (Nigeria) par Gérard Meudal »,

<http://www.monde-diplomatique.fr/1999/09/WAREBI/12510> (consulté 21/09/06)

Yange, Paul,

<http://www.google.fr/search?hl=fr&q=wole+soyinka&btnG=Recherche+Google&meta=>
(consulté 20/09/06)

Autres références :

<http://www.humanite.presse.fr/journal/1997-04-01/1997-04-01-775765> (consulté 21/09/06)

http://portal.unesco.org/fr/ev.phpURL_ID=9930&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consulté 21/09/06)

http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/toutarrive/fiche.php?diffusion_id=32672 (consulté 21/09/06)

<http://www.nobelpris.org/francais/Literatur/soyinka.htm> (consulté 20/09/06)

<http://www.northern.edu/hastingw/soyinka.htm> (consulté 21/09/06)

INDEX DES AUTEURS

A

Abastado, Claude, 49, 403
Abirached, Robert, 238, 239, 411
Abomo-Maurin, Marie-Rose, 193, 407
Akouan, André, 422
Alain, 5, 23, 61, 94, 107, 128, 178, 202,
203, 227, 236, 273, 285, 286, 292, 302,
315, 318, 319, 328, 329, 334, 335, 337,
339, 342, 347, 352, 355, 357, 358, 388,
389, 394, 400, 401, 402, 406, 411, 414,
420, 422
Albérès, R-M, 403
Almeida de Lilian, Peste, 392
Andriamirado, Sennen, 256, 411
Ansart, Pierre, 269
Antoine, Régis, 41, 280, 288, 308, 310,
388, 389, 392, 393, 397
Aquien, Michèle, 58, 411
Ariès, Philippe, 21, 35, 38, 45, 46, 55,
270, 271, 411, 422
Aristote, 63, 238, 296, 297, 303, 411
Armel, Aliette, 194, 402
Armet, Auguste, 392
Arnaud, Jacqueline, 73, 294, 403
Arnold, James, 392, 397
Arnsperger, Christian, 5, 422
Artaud, Antonin, 49, 286, 402, 403
Assaba, Claude, 116, 130, 411
Assogba, Yao, 223, 411
Attoun, Lucien, 397
Augé, Marc, 246, 411

Auroux, Sylvain, 11, 411

B

Bâ, Louise, 392
Bâ, Mamadou, 392
Bablet, Denis, 235, 398, 407
Bacharan, Nicole, 222, 411
Bachelard, Gaston, 290, 291, 346, 411
Badian, Seydou, 21, 386
Badinter, Elisabeth, 138, 411
Bajeux, Jean-Claude, 324, 342, 351, 389
Balandier, Georges, 155, 161, 411, 424
Bamikunlé, Aderemi, 400
Bancel, Nicolas, 327, 411
Baraquin, Noëlla, 369, 412
Barrau, Annick de, 269, 422
Barthes, Roland, 84, 301, 403, 412
Bascom, William, 111, 422
Bassiouni, Chérif M., 198, 412
Bastide, Roger, 103, 397, 412
Bataille, Georges, 154, 155, 323, 412
Battestini, S., 148, 271, 389, 405
Baudelaire, Charles, 52, 386
Baudry, Patrick, 4, 422
Baum, Gregory, 412
Beaujean, A., 219, 412
Beauvoir, Simone de, 32, 129, 138, 148,
279, 412
Beauvoir, Simone de, 32, 129, 138, 148,
279, 412
Becker, Annette, 187, 407
Beckers, Anne-Marie, 6, 31, 403

Bede, Damien, 186, 407
Benac, Henri, 53, 165, 240, 304, 412
Benamou, Michel, 392
Bénichou, Paul, 129, 412
Benveniste, Emile, 132, 412
Bergez, Daniel, 12, 234, 403, 412
Bergson, Henri, 82, 180, 217, 218, 220,
312, 408, 410, 412
Berling, Charles, 4, 407
Bernabé, Jean, 393
Bertrand, Dominique, 253, 290, 412
Beti, Mongo, 197, 198, 412
Beyala, Calixthe, 49, 133, 386, 409
Birault, Henri, 255, 403
Bissiri, Amadou, 399
Blanchot, Maurice, 225, 412
Blerard, Alain, 389
Blondel, Maurice, 81, 412
Blum, Claude, 99, 270, 403, 407
Boia, Lucia, 3, 412, 422
Bokiba, André-Patient, 350, 403
Bollon, Patrice, 217, 408
Boni, Nazi, 128, 151, 200, 386, 408
Boni, Tanella, 128, 151, 200, 386, 408
Bonnard, André, 83, 413
Bonneau, Richard, 397
Bonney, Yves, 109, 413
Bos, Danièle, 275, 413
Bossuet, Jacques Bénigne, 21, 55, 386
Bottéro, Jean, 55, 386
Boudon, Raymond, 12, 165, 205, 413
Bouelet, Rémy Sylvestre, 389

Bouglé, Célestin, 83, 413
Bourgin, Marie, 389
Boutet, Rémy, 179, 180, 413
Bouthoul, Gaston, 170, 413
Boutin, Maryse, 389
Boyer, Régis, 399
Brayard, Véronique, 408
Bremond, Claude, 413
Breton, André, 181, 393
Brezault, Eloise, 177, 187, 402, 408
Brison, Danielle, 75, 408
Brochard, Victor, 83, 403
Brod, Max, 371, 413
Bruneau, Charles, 29, 403
Brunel, Pierre, 11, 123, 150, 321, 328,
393, 413
Brunschvicg, Léon, 82, 413
Burdeau, Georges, 64, 413
Burton, Richard D.E, 393

C

Cabakulu, Mwamba, 33, 159, 408, 413
Caillois, Roger, 4, 413
Camara, Mamadou, 350, 355, 388, 408
Camus, Albert, 5, 43, 71, 80, 81, 88, 163,
174, 225, 386, 407, 410, 413
Cariguel, Olivier, 173, 408
Carpentier, Gilles, 390
Carré, Nathalie, 159, 422
Case, Frederick, 393, 426
Case, Frederick Ivor, 393, 426

Cazenave, Michel, 140, 320, 322, 327,
 333, 335, 337, 340, 341, 342, 343, 346,
 348, 349, 356, 414

Cazeneuve, Jean, 137, 165, 414, 422

Caznave, Odile, 408

Célérier, Patricia, 261, 397, 408

Césaire, Aimé, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14,
 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26,
 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38,
 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
 50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71,
 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85,
 86, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 99,
 100, 101, 102, 103, 105, 106, 110, 114,
 117, 118, 119, 120, 123, 124, 127, 128,
 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138,
 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
 148, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 159,
 160, 161, 162, 167, 168, 169, 170, 172,
 173, 174, 175, 177, 181, 182, 183, 184,
 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194,
 197, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208,
 209, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218,
 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 228,
 229, 230, 232, 234, 236, 240, 241, 246,
 248, 255, 259, 260, 261, 262, 264, 265,
 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 276,
 277, 278, 280, 284, 285, 286, 287, 288,
 290, 291, 293, 295, 298, 299, 300, 303,
 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311,
 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321,
 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331,
 332, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341,
 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350,
 351, 352, 353, 354, 355, 357, 359, 360,
 361, 362, 363, 364, 365, 368, 369, 370,
 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378,
 379, 382, 383, 384, 389, 390, 391, 392,
 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 405,
 408, 426

Césaire, Suzanne, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14,
 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26,
 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38,
 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49,
 50, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71,
 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85,
 86, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 99,
 100, 101, 102, 103, 105, 106, 110, 114,
 117, 118, 119, 120, 123, 124, 127, 128,
 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138,
 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
 148, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 159,
 160, 161, 162, 167, 168, 169, 170, 172,
 173, 174, 175, 177, 181, 182, 183, 184,
 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194,
 197, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208,
 209, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218,
 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 228,
 229, 230, 232, 234, 236, 240, 241, 246,
 248, 255, 259, 260, 261, 262, 264, 265,
 266, 267, 268, 270, 271, 273, 274, 276,
 277, 278, 280, 284, 285, 286, 287, 288,

290, 291, 293, 295, 298, 299, 300, 303,
304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311,
313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321,
323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331,
332, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341,
342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350,
351, 352, 353, 354, 355, 357, 359, 360,
361, 362, 363, 364, 365, 368, 369, 370,
371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378,
379, 382, 383, 384, 389, 390, 391, 392,
393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 405,
408, 426

Chalaye, Sylvie, 145, 408

Chanda, Tirthankar, 230, 400, 422

Chanda, Tuthanka, 230, 400, 422

Charbonnier, Marie-Anne, 305, 414

Chateaubriand, François René, 21, 387

Chauchard, Paul, 11, 414

Chebel, Malek, 56, 108, 109, 414

Chemain, Arlette, 28, 136, 403, 408

Chevalier, Jean, 236, 318, 319, 328, 329,
334, 335, 337, 339, 342, 347, 352, 355,
357, 358, 414

Chevrel, Yves, 13, 414

Chevrier, Jacques, 140, 173, 264, 306,
398, 403, 408

Cingal, Guillaume, 307, 400

Clavel, Bernard, 212, 387

Clément, Catherine, 52, 106, 131, 137,
213, 252, 308, 309, 391, 395, 399, 422

Closet, François, 3, 422

Coco, Pierre-Dominique, 97, 333, 422

Coleman, John, 412

Collectif, 88, 103, 201, 332, 384, 390,
393, 395, 399, 403, 410

Combe, Dominique, 34, 94, 390

Comte, Auguste, 98, 383, 414

Conche, Marcel, 2, 423

Condé, Maryse, 71, 74, 147, 387, 414

Confiant, Raphaël, 75, 145, 175, 182, 203,
204, 390

Constantinidès, Yannis, 15, 423

Corvin, Michel, 286, 309, 414

Costaz, Gilles, 167, 423

Coulibaly, Adama, 183, 408

Coussy, Denise, 90, 94, 98, 400, 402

Cressot, Marcel, 302, 414

Crettaz, Bernard, 3, 423

D

Da Silva, Mawa Luiza Berwanger, 393

Daco, Pierre, 24, 414

Dadié, Bernard, 63, 75, 183, 283, 350,
387, 405, 406, 407

Dagognet, François, 281, 414

Dailly, Christophe, 118, 403

Dammann, Ernest, 99, 100, 414

Darmal, Antoine, 393

Darras, Jacques, 10, 423

Dash, Michaël, 74, 393

Dastur, Françoise, 14, 156, 245, 246, 254,
312, 414, 423

David, Martine, 21, 23, 325, 387, 414

Davis, Gregson, 390

Deane, Seamus, 73, 409
 Debbasch, Charles, 264, 414
 Deberre, Jean Christophe, 390
 Deblé, Colette, 3, 423
 Degrange, Arlette Chemain, 136, 403
 Degras, Priska, 398
 Delas, Daniel, 127, 145, 390, 393, 409
 Deleuze, Gilles, 218, 312, 410, 414
 Delon, Michel, 181, 214, 276, 409, 423
 Demougin, Jacques, 127, 157, 165, 414
 Deniaux, Jean-François, 423
 Depestre, René, 384, 390, 393
 Derval, André, 183, 409
 Desanti, H., 114, 414
 Descartes, René, 19, 144, 403, 414
 Desplanques, François, 315, 404
 Desportes, Georges, 394
 Devésa, Jean-Michel, 88, 394, 404
 Devi, Ananda, 354, 355, 387
 Dia, Hamidou, 398
 Diagne, Pathé, 394
 Diakhaté, Lamine, 266, 398, 409
 Diakhaté, Ousmane, 266, 398, 409
 Diallo, Lamara, 394
 Dieng, Amadou Aly, 309, 310, 394
 Diop, Alioune Oumy, 21, 85, 86, 211,
 325, 361, 384, 387, 415
 Diop, Cheikh Anta, 21, 85, 86, 211, 325,
 361, 384, 387, 415
 Diop, David, 21, 85, 86, 211, 325, 361,
 384, 387, 415
 Diop, Ousmane Socé, 21, 85, 86, 211,
 325, 361, 384, 387, 415
 Diop, Samba, 21, 85, 86, 211, 325, 361,
 384, 387, 415
 Diop-Maes, Louise-Marie, 415
 Djaout, Tahar, 96, 400
 Djian, Jean-Michel, 394
 Dollé, Jean-Paul, 172, 423
 Dorsinville, Max, 394
 Dort, Bernard, 310, 317, 409
 Dotton-Orsini, Mireille, 415
 Dreyfus, Simone, 390
 Duchâtel, Eric, 81, 283, 284, 303, 404
 Duméry, Henri, 220, 415
 Durant, Gilbert, 15, 71, 415
 Durant, Will, 15, 71, 415
 Durkheim, Emile, 81, 84, 144, 265, 415
 Durozoi, Gérard, 398
 Duverger, Emmanuelle, 63, 199, 413, 415
 Duverger, Maurice, 63, 199, 413, 415

E

Eco, Umberto, 236, 415
 Edelman, Bernard, 5, 423
 Efoui, Kossi, 188, 409
 Eliade, Mircea, 343, 344, 415
 Epictète, 76, 387
 Erny, Pierre, 163, 415
 Eschlimann, Clayton, 21, 362, 415
 Esslin, Martin, 293, 404
 Eterstein, Claude, 202, 203, 415

F

Faguet, Emile, 275, 276, 415
Fall, Banda, 398
Fall, Elimane, 398
Fanoudh-Siefer, Léon, 340, 404
Fatundé, Tundé, 224, 400
Favret, Jeanne Saada, 49, 415
Faye, Amade, 22, 107, 339, 404, 415
Faye, Louis Diène, 22, 107, 339, 404, 415
Febre, Lucien, 56, 404
Ferrand, Jean-Paul, 222, 423
Ferry, Luc, 3, 422
Filostrat, Christian, 394
Fioupou, Christiane, 8, 10, 49, 178, 243,
292, 293, 307, 382, 385, 400, 427
Fonkoua, Romuald, 398
Fontanier, Pierre, 323, 415
Fouconnier, Bernard, 398
Franklin, John Hope, 217, 416
Freud, Sigmund, 4, 72, 136, 138, 140,
165, 274, 280, 410, 416, 418, 421
Freund, Julien, 62, 416
Frobenius, Léo, 359, 416
Froelich, Jean-Claude, 323, 416
Fromilhague, Catherine, 129, 416
Fuchs, Anne, 404

G

Gabellone, Pascal, 371, 423
Gaillar, Pol, 30, 404

Galle, Etienne, 14, 23, 29, 40, 49, 94, 311,
384, 385, 399, 401
Garaudy, Roger, 2, 91, 416
Garnier, Xavier, 21, 52, 55, 63, 68, 96, 98,
104, 189, 267, 269, 278, 297, 386, 387,
388, 409, 414, 419, 420, 421
Gavronsky, Serge, 394
Gbadamosi, Gabriel, 401
Genette, Gérard., 22, 140, 404
Genevoix, Maurice, 173, 387
George, Pierre, 289, 416
Gérard, Albert, 9, 22, 24, 140, 385, 396,
398, 404, 414, 427
Gheerbrant, Alain, 318, 319, 328, 329,
334, 335, 337, 339, 342, 347, 352, 355,
357, 358, 414
Ghelderode, Michel, 6, 31, 40, 387, 403
Gibbs, James, 399
Ginestier, Paul, 358, 416
Girard, Gilles, 75, 132, 235, 239, 416
Girard, René, 75, 132, 235, 239, 416
Giraud, Michel, 398
Giusto, Jean-Pierre, 123, 404
Gliksohn, Jean-Michel, 130, 409
Gnaléga, René M., 350, 362, 404
Gnesotto, Nicole, 394
Go, Nicolas, 155, 370, 423, 424
Goldenstein, Jean-Paul, 313, 416
Goldmann, Lucien, 79, 330, 404
Goody, Jack, 100, 404
Gosselin, Gabriel, 155, 424
Gouhier, Henri, 5, 79, 404

Goulet-Cazé, Marie-Odile, 423
Gratiant, Gilbert, 390
Grawitz, Madeleine, 10, 317, 416
Green, André, 136, 416
Grevisse, Maurice, 301, 416
Griaule, Marcel, 339, 416
Grimaldi, Nicolas, 3, 423
Gros, Bernard, 22, 158, 293, 314, 404
Guibert, Hervé, 18, 387
Guichemerre, Roger, 176, 416
Guillebaud, Jean-Claude, 133, 416
Guinchard, Serge, 11, 416
Guiyoda, François, 409
Gurvitch, Georges, 219
Guyonnet, René, 80, 424

H

Hale, Thomas, 390, 394
Haley, Alex, 81, 199, 262, 421
Hann, Steven, 376, 424
Hanse, Joseph, 242, 404
Harendt, Hannah, 273, 416
Harris, Rodney E., 267, 390
Hausser, Michel, 395
Hazard, Paul, 26, 198, 404
Heidegger, Martin, 54, 246, 312, 414, 416
Helbo, André, 77, 404
Hénane, René, 390
Hennezel, Marie de, 40, 47, 417
Henry-Valmore, Simone, 391
Hernet, Guy, 417
Heusch, Luc de, 86, 417

Higgins, Robert William, 3, 424
Holmes, Annie, 319, 349, 417
Homère, 68, 387
Horville, Robert, 275, 413
Houyoux, Suzanne, 390
Hubert, Marie-Claude, 296, 301, 303, 390,
417
Huizinga, Johan, 120, 417
Huntington, Samuel P., 175, 417
Hytier, Adrienne D., 166, 417

I

Ikkideh, Ime, 402
Ionesco, Eugène, 22, 28, 29, 31, 38, 49,
55, 71, 135, 163, 240, 293, 387, 403,
404, 405, 406
Irélé, Abiola, 390
Irele, F. Abiola, 398
Irigaray, Luce, 137, 417

J

Jaccard, Anny-Claire, 57, 401
Jacob, Jean, 136, 154, 175, 221, 413, 416,
417, 420
Jacquot, Jean, 251, 390, 396
Jahn, Janheinz, 9, 230, 398, 405, 409
Jankélévitch, Vladimir, 4, 33, 37, 53, 132,
312, 417, 420
Jaulin, Robert, 75, 417
Javeau, Claude, 10, 155, 424
Jeanson, Francis, 225, 417
Jimbira-Sakho, Papa Cheikh, 125, 417

Jobin, Bruno, 395
Jones, Edred Durosimi, 285, 399, 400,
401, 402
Jouanny, Robert, 9, 183, 325, 390, 405
Joubert, Jean-Louis, 150, 185, 409, 424
Jouve, Edmond, 239, 390, 417
Jouvet, Louis, 239, 417
Juin, Hubert, 390

K

Kaba, Alkaly, 73, 387
Kahn, Jean-François, 215, 405
Kaké, Ibrahima Baba, 199
Kane, Mohamadou, 21, 271, 395, 405
Kant, Emmanuel, 4, 56, 280, 410, 417
Karl, Frédérick R., 31, 220, 405, 418
Kessler, Mathieu, 222, 424
Kesteloot, Lilyan, 58, 65, 182, 201, 260,
285, 296, 328, 331, 339, 341, 382, 390,
391, 395, 405
Khouri, Norma, 80, 388
Kimoni, Iyay, 391
Ki-Zerbo, Joseph, 201, 306, 417, 424
Kojève, Alexandre, 219, 417
Kom, Ambroise, 363, 417
Konaré, alhousseyni, 426
Kotchy, Barthélemy, 58, 63, 118, 182,
260, 283, 285, 296, 331, 341, 391, 395,
403, 405
Kotchy-N'Guessan B., 395
Kravetz, Marc, 165, 424
Kreyol, Pawol, 426

Kriegel, Blandine, 417

L

Labesse, Jean, 312, 405
Lacarrière, Jacques, 333, 417
Lacouture, Jean, 25, 418
Lagrange, Alfred, 426
Laïdi, Zaki, 312, 418
Lalande, André, 82, 418
Lallemand, Suzanne, 144, 160, 405
Lamartine, Alphonse de, 21, 30, 388
Lambert, Fernando, 74, 100, 157, 405
Larguier, Jean, 296, 405
Laroche, Maximilien, 395
Larthomas, Pierre, 139, 418
Laval-Bourgade, Nathalie, 133, 409
Laville, Pierre, 398
Le Guay, Damien, 3, 424
Le Guern, 418
Le Senne, René, 82, 418
Lebel, Roland, 340, 405
Lebleu, Bernard, 314, 424
Lecerclé, Jean-Louis, 140, 159, 418
Leclair, Jacques, 83, 401
Lecourt, Dominique, 213, 424
Leeman-Bouix, Danielle, 301, 418
Leiner, Jacqueline, 103, 332, 395, 398
Lemain, Thierry, 424
Lemoine, Lucien, 391, 395
Lévinas, Emmanuel, 315, 418
Lévi-Strauss, Claude, 109, 110, 113, 116,
418

Lévy-Bruhl, Lucien, 9, 418
Lilar, Suzanne, 154, 418
Lindfors, Bernth, 401
Loba, Aké, 102, 388
Lot, Fernand, 53, 394, 418
Loti, Pierre, 340, 388
Louit, Robert, 280, 409
Loukovitch, Koster, 278, 295, 418
Luigi, Elongui, 88, 424
Luneau, René, 17, 19, 90, 421
Lurdos, Michèle, 24, 65, 167, 241, 242,
399

M

Machiavel, Nicolas, 64, 257, 418
Maeterlinck, Maurice, 25, 34, 242, 276,
404, 406, 418
Makouta-Mboukou, Jean-Pierre, 12, 200,
234, 405
Malabou, Catherine, 297, 298, 311, 418
Malachy, Thérèse, 191, 293, 405
Malanda, Ange-Séverin, 402
Malraux, André, 38, 54, 163, 174, 388,
407
Mar, Daouda, 318, 409
Maragnès, Daniel, 391, 394
Maran, René, 21, 388
Marcus, Salomon, 235, 418
Marcuse, Herbert, 103, 228, 418
Marino, Adrian, 234, 418
Martel, Frédéric, 174, 424
Marx, Karl, 220, 418
Mataillet, Dominique, 49, 409
Mauriac, François, 2, 153, 388
Maurois, André, 226, 419
Mauron, Charles, 351, 405
Mauzy, Robert, 18, 405
Maximin, Daniel, 6, 7, 361, 395, 426
Mazouer, Charles, 159, 419
Mbom, Clément, 52, 131, 137, 252, 308,
309, 391, 395, 399
Mc Lean, Una, 401
Médard, Jean-François, 194, 419
Melone, Thomas, 251, 281, 391, 399, 405
Menil, René, 395
Mercier, Roger, 271, 389, 405
Merle, Roger, 295, 419
Merleau-Ponty, Maurice, 419
Merlin, Pierre, 89, 419
Meynard, Léon, 84, 405
Meyrowitz, Henri, 195, 424
Mezzadri, Bernard, 11, 424
Michalon, Clair, 161, 419
Michaud, Yves, 189, 419
Midiohouan, Guy Ossito, 91, 391, 395
Molins, Louis-Sala, 376, 419
Monique, Michel, 57, 228, 406, 418
Montagnier, Gabriel, 11, 416
Montherlant, Henri de, 169, 174, 183,
388, 407, 410
Moore, Gérard, 400
Morel, Jacques, 248, 419
Morie, Henri, 44, 419

Morin, Edgar, 11, 29, 30, 34, 35, 73, 79,
88, 150, 185, 345, 347, 419
Mouralis, Bernard, 261, 409
Muller, Bernard, 427
Murawa-Wulfing, Marie-France, 82, 424
Muron, Louis, 274, 410

N

Nabert, Jean, 82, 419
Naumann, Michel, 165, 401
Ndaw, Alassane, 323, 419
Ndengue, Jean-Marie Abanda, 352, 406
Ndiaye, Issa, 135, 197, 406, 410
Ndiaye, Papa Gueye, 135, 197, 406, 410
Ndoye, Omar, 147, 419
Nénékhaly-Camara, Condetto, 350, 388
Nespoulous-Neuville, Josiane, 406
Ngal, Georges, 9, 57, 85, 304, 339, 359,
362, 391, 392, 394, 395, 396, 397
Ngal, M.aM, 9, 57, 85, 304, 339, 359,
362, 391, 392, 394, 395, 396, 397
Ngalasso, Mwatha Musanji, 396
Ngandu Nkashama, Pius, 399
Nganga, Georges, 12, 410
Ngoala, Aline, 396
Niang, Abdoulaye, 9, 425
Nicolas, Armand, 3, 64, 207, 250, 327,
370, 411, 418, 419, 423, 425
Nicolas, Guy, 3, 64, 207, 250, 327, 370,
411, 418, 419, 423, 425
Nicotra, Stefania, 151, 425

Nietzsche, Friedrich., 4, 221, 222, 280,
410, 419

Nisbet, Anne-Marie, 391
Nivat, Georges, 184, 214, 410, 425

O

Oates, Stephen B., 226, 419
Oddon, Marcel, 251, 396
Ogunba, Oyin, 402
Ogunyemi, Chikwenye Okongo, 402
Ombolo, Jean-Pierre, 160, 419
Onfray, Michel, 138, 274, 425
Osundare, Niyi, 9, 401
Ouellet, Réal, 235, 300, 416
Ouellette, Fernand, 406
Ouramdane, Nacer, 96, 400
Owusu-Sarpong, Albert, 315
Oyono, Ferdinand, 149, 388

P

Pageard, Robert, 396
Pageaux, Daniel-Henri, 12, 13, 118, 248,
267, 284, 309, 391, 397
Palacios, Arnoldo, 396
Paoli, Jean-François, 218, 410
Pascal, Blaise, 18, 55, 104, 138, 142, 267,
274, 280, 371, 409, 410, 413, 419, 423
Paulme, Denise, 113, 114, 419
Pavis, Patrice, 253, 298, 299, 303, 419
Paz, Octavio, 419
Pearce-Maja, Adewale, 400
Péguy, Charles, 56, 388

Perrot, Corpet Danielle, 13, 425
Perroux, François, 228, 420
Philonenko, Alexis, 222, 410
Picard, Michel, 15, 21, 389, 420
Pichois, Claude, 11, 123, 413
Picon, Jérôme, 2, 425
Piemme, Michèle, 399
Pierra, Gisèle, 401
Pigeon, Gérard Georges, 396
Platon, 63, 420
Pohier, Jacques, 17, 388
Pont-Humbert, Catherine, 323, 337, 341,
344, 345, 420
Pouillon, Jean, 379, 420
Poupard, Paul, 100, 101, 317, 420
Pourgeoise, Michel, 302, 420
Prévert, Jacques, 191, 388
Proudhon, Pierre-Joseph, 170, 221, 388
Pruner, Michel, 5, 6, 406
Puech, Henri-Charles, 323, 420

R

Rabemananjara, Jacques, 201, 399, 410
Rabourdin, Dominique, 181, 182, 425
Racine, Jean, 72, 84, 152, 167, 170, 388,
403, 406
Ranaivoson, Dominique, 189, 410
Rancourt, Jacques, 396
Rank, Otto, 132, 420
Rauh, Frédéric, 82, 420
Raymond, Didier, 4, 12, 165, 205, 280,
410, 413

Reboul, Olivier, 147, 420
Régy, Claude, 34, 406
Reynier, Gustave, 83, 136, 406
Ribard, Dinah, 107, 420
Ricard, Alain, 23, 61, 94, 285, 292, 400,
401, 402, 406, 420
Richard, Lionel, 21, 93, 176, 177, 178,
389, 393, 397, 400, 425
Richard, René, 21, 93, 176, 177, 178, 389,
393, 397, 400, 425
Ricoeur, Paul, 420
Rimbaud, Arthur, 96, 123, 182, 388, 404
Rivero, Jean, 197, 226, 420
Roblès, Emmanuel, 88, 410
Roddier, Henri, 234, 410
Roger, Alain, 2, 4, 85, 91, 103, 176, 202,
271, 295, 388, 389, 391, 397, 405, 412,
413, 416, 419
Romey, Georges, 325, 326, 420
Roubine, Jean-Jacques, 240, 420
Rougemont, Denis de, 146, 420
Rousset, Jean, 141, 300, 406
Roy, Arundhati, 185, 425
Ruffié, Jacques, 154, 420
Ryngaert, Jean-Pierre, 238, 283, 295, 420

S

Sabatier, Robert, 21, 406
Sadji, Amadou Booker Washington, 359,
399, 406
Saint Augustin, 297, 388
Saint Robert, Philippe de, 183, 410

Saint-André, Eliane Utudjian, 69, 70, 382, 385, 402
 Saint-Exupéry, Antoine de, 41, 163, 388, 407
 Saint-Girons, Baldine, 160, 425
 Sainville, Léonard, 201, 227, 406
 Salien, Jean-Marie, 396
 Sall, Amadou, 396
 Sall, Babacar, 396
 Sallé, Bernard, 268, 302, 420
 Sancier-Château, Anne, 129, 416
 Sankharé, Oumar, 91, 410
 Sarda, François, 2, 420
 Sartre, Jean-Paul, 21, 30, 49, 57, 62, 77, 98, 118, 127, 163, 174, 223, 225, 245, 255, 258, 259, 267, 268, 271, 295, 310, 311, 312, 326, 388, 403, 405, 406, 407, 409, 417, 420
 Sautreau, Serge, 396
 Scemana, Renée, 406
 Scheler, Max, 256, 271, 420
 Schérer, Jacques, 84, 406
 Schipper, Mineke, 65, 406
 Schopenhauer, Arthur, 4, 56, 280, 313, 410, 421
 Schumacher, Bernard, 4, 425
 Schumann, Maurice, 120, 421
 Schur, Max, 165, 421
 Senga, Jean-François, 402
 Senghor, Léopold Sédar, 22, 52, 67, 74, 91, 100, 155, 200, 201, 202, 229, 339, 350, 384, 389, 398, 399, 404, 405, 406, 410
 Seri, Ernest, 396
 Serry, Jean, 400
 Sévry, Jean, 403
 Seydou, Lamine, 21, 55, 386, 421
 Shakespeare, William, 44, 56, 167, 388, 397, 398, 399
 Sidibe, Valy, 406
 Simon, Pierre-Henri, 163, 174, 407
 Snyder, Emile, 396
 Songolo, Aliko, 391, 396, 399
 Sophocle, 304, 389
 Souriou, Etienne, 234, 421
 Soyinka, Wole, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 110, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 192, 193, 194, 197, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 215, 216,

217, 218, 219, 220, 222, 224, 225, 228,
229, 230, 232, 234, 236, 240, 241, 242,
246, 248, 255, 266, 268, 270, 271, 272,
273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 284,
285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293,
295, 298, 299, 300, 303, 304, 305, 306,
307, 308, 311, 313, 314, 315, 317, 318,
319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326,
327, 328, 330, 332, 334, 335, 337, 338,
339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347,
348, 350, 351, 352, 353, 354, 357, 359,
360, 361, 362, 363, 364, 365, 368, 369,
370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377,
378, 379, 382, 384, 386, 399, 400, 401,
402, 427

Spinoza, Baruch, 63, 312, 414, 421

Spitzer, Leo, 139, 407

Steins, Martin, 85, 391, 392, 394, 395,
397

Stétié, Salah, 397

Storr, Anthony, 84

Surena, Guillaume, 67, 397

T

Tati Loutard, Jean-Baptiste, 81, 389

Tauxier, L., 102, 354, 421

Tchak, Sami, 127, 262

Teodore, Lourdes, 397

Théodore, Jean-Marie, 310, 397

Thiam, Awa, 149, 350, 421

Thomas, Louis-Vincent, 17, 19, 22, 27,
28, 76, 90, 158, 160, 205, 251, 281,
345, 390, 391, 394, 399, 405, 408, 421

Thorin, Valérie, 427

Thucydide, 189, 389

Thumerel, Fabrice, 15, 407, 421

Tidjani-Serpos, Nouréini, 142, 401

Timothy-Asobele, S.J, 265, 397

Tinland, Olivier, 2, 368, 425

Tobner, Odile, 197, 198, 412

Todorov, Tzvetan, 14, 275, 407, 421

Toumson, Roger, 85, 391, 397

Towa, Marcien, 392, 397, 399

Traoré, Bakary, 399, 407

Trouillot, Hénock, 392

Troyat, Henri, 28, 389

U

Ubersfeld, Anne, 148, 238, 244, 286, 298,
299, 300, 303, 407, 421

Unionmawan, Ebebiri, 403

Utudjian, Eliane Saint-André, 69, 70, 382,
385, 402

V

Velter, André, 396

Vergès, Françoise, 68, 383, 425

Vernant, Jean-Pierre, 77, 157, 278, 281,
421

Viala, Alain, 107, 420

Vidal-Naquet, Pierre, 77, 278, 407, 421

Villiers, André, 310, 421

Vinciléoni, Nicole, 407
Vitoux, Pierre, 402
Vivier, Robert, 242, 404

W

Waberi, Abdourahmane A., 187, 307, 389,
402, 427
Wade, Abdoulaye, 14, 425
Walker, Keith Louis, 392
Warren, Austin, 13, 407
Weil, Yvonne, 11, 411
Wellek, René, 13, 407
Willame, Jean-Claude, 118, 281, 421
Wright, Richard, 21, 389
Wunenburger, Jean-Jacques, 92, 421

X

X, Malcolm, 49, 81, 199, 261, 262, 326,
406, 421

Y

Yacine, Kateb, 73, 176, 294, 389, 403
Yange, Paul, 427
Yonnet, Paul, 2, 425
Yourcenar, Marguerite, 86, 389

Z

Zahan, Dominique, 114, 115, 254, 255,
330, 337, 345, 421
Ziegler, Jean, 173, 422
Zimmer, Fabrice, 213, 425
Zola, Emile, 12, 240, 389, 410

INDEX DES THEMES ET NOTIONS

A

Abolition, 11
Action, 81, 412
Ailleurs, 304
Amour, 135, 146, 160, 419, 425
Anglais, 105, 190, 254
Angoisse, 120, 421
Arbre, 357
Art, 98, 187, 307, 310, 317, 385
Au-delà, 340

B

Barbarie, 68
Bête, 104, 240, 389
Bien, 2, 8, 11, 14, 17, 19, 21, 42, 43, 45,
48, 55, 58, 62, 63, 64, 67, 72, 75, 84,
89, 100, 107, 131, 132, 137, 139, 142,
146, 154, 159, 161, 162, 167, 170, 175,
178, 179, 182, 183, 192, 194, 197, 200,
209, 212, 222, 234, 240, 241, 246, 248,
253, 254, 255, 261, 264, 265, 268, 269,
270, 273, 277, 279, 284, 285, 288, 290,
294, 301, 311, 312, 323, 332, 335, 339,
340, 343, 345, 346, 350, 354, 361, 363,
365, 370, 372, 374

Blanc, 22, 23, 59, 62, 66, 76, 77, 201, 204,
205, 207, 208, 211, 212, 213, 216, 217,
228, 308, 325, 338, 347

Bonheur, 137, 287, 414

C

Cheval, 134
Ciel, 25, 86, 123, 219, 236, 358
Citadelle, 36, 226, 227, 263
Comparaison, 7, 397
Conscience, 29
Corps, 382, 393, 394
Culture, 383, 385, 392

D

Danse, 7, 380
Désir, 333
Destin, 85, 171, 219, 281, 391
Développement, 159, 408
Devoir, 128
Dialogue, 385
Dieu, 85, 86, 92, 99, 134, 153, 219, 220,
222, 223, 229, 287, 318, 322, 324, 336,
337, 339, 348, 416
Discours, 9, 21, 183, 308, 382, 384, 385,
390, 391, 398, 405
Divinité, 48

Don, 13, 141, 329, 406, 425

E

Écriture, 350, 403

Eglise, 208, 209, 228, 232, 243

Émancipation, 136, 403

Enfance, 49

Enfer, 321

Engagement, 261, 397, 408

Érotisme, 140, 408

Esclavage, 125, 309, 417

Espace, 314

Espérance, 247

Esthétique, 90, 305, 386, 400, 414

État, 64, 173, 174, 178, 179, 186, 210,
215, 224, 264, 337, 413

Europe, 9, 11, 21, 23, 30, 59, 73, 75, 88,
117, 119, 184, 191, 199, 285, 288, 304,
306, 308, 310, 324, 326, 328, 393, 394,
395, 397, 409, 424

Existence, 5

F

Fatalité, 168, 218

Femme, 74, 130, 133, 386

Fête, 48, 52, 292

Fleuve, 291

Français, 263

G

Génocide, 402

Griot, 53, 54, 97, 111, 112, 133, 206, 302

Groupe, 256, 398, 399, 400, 410, 411

Guerre, 165, 166, 181, 182, 187, 189, 191,
251, 269, 340, 389, 404, 407, 410, 417,
422

H

Histoire, 8, 21, 65, 75, 93, 103, 147, 171,
217, 222, 226, 268, 281, 303, 306, 323,
340, 359, 386, 391, 395, 405, 406, 411,
412, 414, 416, 417, 420

Homme, 31, 58, 71, 228, 391, 392

Honneur, 82, 128, 424

Honte, 309

Horreur, 185, 409

Humanisme, 22, 390, 406

I

Identité, 395

Idéologie, 22

Islam, 2

L

Liberté, 22, 67, 226, 229, 406

Littérature, 12, 15, 38, 73, 90, 159, 184,
197, 255, 264, 275, 371, 389, 392, 393,
398, 400, 403, 404, 406, 410, 413, 414,
415

M

Mal, 194

Mémoire, 387

Mère, 74, 131, 252

Métaphysique, 296, 313, 411, 421

Monde, 64, 103, 142, 199, 343, 376, 424

Mort, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 17-100, 101-122, 124-138, 145-
194, 202-230, 234-242, 243-301, 306-
379

Mythe, 77, 81, 278, 407, 421

N

Nature, 226, 260, 392

Néant, 30

Négritude, 22, 57, 145, 197, 227, 352,
389, 390, 391, 393, 394, 396, 397, 398,
406, 412

Noir, 8, 17, 66, 109, 124, 159, 201, 203,
207, 208, 209, 210, 215, 217, 228, 229,
232, 253, 254, 255, 308, 333, 347, 349,
350, 351, 354, 376, 419

Nuit, 92

O

Occupation, 173, 408

Oiseau, 325, 360

P

Père, 106, 110, 111, 132, 218, 289

Personnage, 243, 248, 255

Philosophie, 81, 83, 312

Pluie, 104

Politique, 49, 63, 326, 389, 401, 406, 411

Pouvoir, 140, 408

Présent, 22, 40, 405

Prison, 294

Providence, 219, 221

R

Racine, 72, 84, 152, 167, 170, 388, 403,
406

Raison, 9, 68, 387, 418

Réincarnation, 103, 412

Religion, 102, 111, 115, 255, 330, 422

Renaissance, 242, 404

Représentation, 99, 403

Révolution, 213, 424

Révolution, 248

Route, 10, 22, 25, 40, 49, 89, 140, 178,
241, 243, 285, 292, 296, 380, 382

S

Sang, 399

Science, 11, 419

Sentiment, 29

Serpent, 69, 104, 187

Soleil, 303, 341

Solitude, 84

Souffrance, 272

Style, 9, 401

Survie, 256

Symbole, 319, 320, 323, 326, 332, 335

T

Temps, 21, 297, 309, 310, 314, 363, 379,
396, 398, 409, 420

Terre, 197, 355

Théâtre, 5, 23, 26, 29, 49, 55, 65, 72, 77,
80, 152, 170, 183, 203, 229, 285, 293,
296, 386, 387, 388, 392, 396, 397, 400,
402, 404, 406, 407, 414

Ton, 258

Tragédie, 10, 22, 26, 83, 239, 264, 281,
290, 382, 389, 391, 392, 393, 394, 395,
396, 397, 417

Tragique, 107, 420

Transition, 386

Travail, 235, 407

U

Unité, 85

V

Vie, 19, 403

Violence, 185, 189, 419

Voyage, 174, 385, 387

Y

Yorouba, 59, 61, 94, 97, 111, 260, 287,
288, 292, 333