

ITALIQUE ET PARATEXTE DANS LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE D'AIMÉ CÉSAIRE

Résumé

Abordant un aspect du talent d'Aimé Césaire, cette étude est sous-tendue par la quête des moyens par lesquels il communique avec son public au théâtre. En effet, en plus du discours des acteurs, il recourt abondamment à l'italique pour suggérer le décor, l'atmosphère, les déplacements, les attitudes. Ce caractère est aussi un procédé d'emphase et signale des emprunts au point que les messages s'accompagnent toujours de détails suffisants pour la représentation de l'action. Son utilisation de l'art du prologue et des intermèdes dans la *Tragédie du Roi Christophe* joue un rôle complémentaire dans l'élaboration d'un théâtre complet.

Mots-clés

Italique, didascalies, intermèdes, prologue, discours, décor.

Abstract

As a research on one aspect of Aimé Césaire's impressive talent as far as drama is concerned, the present study is backed by an investigation on how he communicates with the spectators. In fact, in addition to characters' speeches, he makes use of italics in order to indicate the atmosphere, the scenery, the movements, the tempers, so that the message carried out goes with enough details on how the plot shall be acted or what has been borrowed. Prologue and interruptions in *La Tragédie du Roi Christophe* also play a complementary, building a full theatre.

Key-words

Italics, indications, interruptions, prologue, speech, scenery.

INTRODUCTION

Le théâtre d'Aimé Césaire, du fait de son ancrage dans l'histoire du monde noir, semble être essentiellement tourné vers des considérations d'ordre idéologique ou politique. En effet, remontant aux sources de la Négritude, il constate en les condamnant les manifestations de l'esclavage, l'héritage douloureux d'un passé fait d'humiliations et de frustrations pour sa race, même s'il observe les tentatives d'émancipation de celle-ci sans oublier les écueils qui les entravent. Ses personnages comme Caliban, Le Rebelle, Lumumba et Christophe incarnent ces tentatives face auxquelles il en appelle à la conscience du monde, soucieux de contribuer à la libération totale de l'humanité. C'est dans ce cadre que Serigne Sylla a pu voir en lui le « dramaturge de la décolonisation » (2009), étudiant au passage l'influence de l'art de la tragédie grecque chez cet auteur qui pratique aussi le mélange des genres. Dépassant le cadre strict de Haïti, Asobele (1998) voit en Christophe « une figure historique et une figure mythique devenue un mythe littéraire », qui entretient d'étroits liens avec Shango, ainsi que le confirme une interview accordée par

Césaire à Melle G. de Préville et rapportée par Mbom (1979). Tout en soulignant l'impact d'un passé nègre qui comprend aussi bien le rituel vaudou, les marques de l'histoire et la position insulaire d'un territoire théâtre de plusieurs brassages interraciaux, les langues européennes et le créole, sans compter les danses et une gastronomie très diversifiées, Ngetcham (2012) perçoit cette pièce comme le champ d'inscription de la culture de Haïti. Pourtant ces études, malgré la spécificité de chacune d'elles, n'épuisent pas la lecture du théâtre de Césaire, même si, dans le cadre restreint du présent article, je me limite à un seul texte : *La Tragédie du roi Christophe*¹. En effet, l'aspect esthétique retient l'attention au-delà des jeux de mots et des traits d'esprit mis en valeur par la paronomase comme le remarque Sylla (*op. cit.*). Leiner (1992) relève les fondements d'un « théâtre total » chez Césaire partant de la pluralité des genres qu'on y trouve.

Je me propose d'observer l'utilisation de l'italique dans cette pièce, entendu en typographie comme « style de caractère représenté par des lettres fines inclinées vers la droite, différent du caractère romain aux lettres plus épaisses et verticales » selon la définition d'Encarta (2009) ainsi que le recours au paratexte. Il s'agit pour moi d'explorer deux éléments liés à l'écriture du théâtre par Césaire et qui, malgré leur pertinence pour la saisie du discours et la progression de l'action, n'ont fait l'objet d'aucune lecture à ma connaissance. Voilà pourquoi, après avoir procédé à une classification des fonctions remplies par l'italique, j'entends saisir le prologue et les intermèdes dans ce qu'ils ont de prémonitoire sur les scènes qui leur succèdent. Il sera ainsi possible de voir en quoi, bien que s'inspirant de la tragédie grecque, Césaire la dépasse en proposant une forme nouvelle pour la construction de l'intrigue ou du discours. Autrement dit, il sera question de voir comment ce spécialiste des lettres classiques, en conséquence prédisposé pour la contemplation et l'imitation humanistes des anciens, s'ouvre à la modernité dramaturgique pratiquée par des auteurs comme Samuel Beckett ou Eugène Ionesco.

1. DE L'ITALIQUE

Dans *TRC*, la fréquence des emplois de l'italique est telle qu'il est possible d'en établir une classification sous plusieurs rubriques, allant de l'emphase à la mise en scène ou à la description, l'intonation, la gestuelle ou le décor : nous rangerons les emplois d'italique sous deux aspects, selon qu'ils sont externes, isolés des répliques des personnages ou contenus dans celles-ci.

1.1. Italiques internes aux répliques

1.1.1. Indice d'emphase

La mise en relief d'un mot justifie certains emplois de l'italique ; c'est le cas quand Christophe évoque la spoliation ou l'entreprise d'aliénation dont les siens et lui ont été victimes : il n'en désigne pas les auteurs, se contentant de les évoquer par le pronom personnel indéfini *on* : « Jadis *on* nous vola nos noms ! [...] notre noblesse, *on*, je dis *on* nous les vola ! [...] Voilà les estampilles humiliantes dont *on* oblitéra nos noms de vérité » (37). Pour effacer ce passé, le roi a une vision pour les

¹ A. Césaire, (1963, 1970), *La Tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine. Ce titre sera désormais abrégé par *TRC* dans le cadre de cet article qui exploite l'édition de 1970 entièrement revue par l'auteur.

ITALIQUE ET PARATEXTE DANS LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE D'AIMÉ CÉSAIRE

siens et lui, et la confie au maître de cérémonies : « Nous devons être les "griffus". Non seulement les déchirés, mais aussi les *déchireurs* » (*id.*). Parlant de son idéal, il a besoin « de quelque chose qui éduque, non qui *édifie* ce peuple » (A 61). Mais sa femme le met en garde : « Je ne suis qu'une pauvre femme [...] la bonne négresse qui dit à son mari *attention* » (58).

Réagissant aux propos tenus par Franco de médina, cet agent du roi de France qui semble ne pas reconnaître en Haïti un État souverain, Christophe s'adresse à sa cour : « Vous, Magny, Duc, de Plaisance, [...] vous Limonade, lieutenant général des armées du roi, commandeur de l'ordre royal et militaire de Saint Henry, secrétaire d'État et ministre des Affaires Étrangères, vous entendez, vous êtes des *esclaves marrons*, et *précaire*, la situation de votre roi. » (92). Les cinq exclamations qui suivent ces propos, dont quatre à la fin de propositions nominales, traduisent l'opposition de Christophe à toute « transaction » avec le roi de France qu'il traite d'ailleurs de « goujat » et d'« ignoble ». Les italiques marquent la gravité de ce qui à ses yeux constitue une injure au peuple Haïtien : c'est un procédé de soulignement qui accentue et justifie la fermeté de la réaction de ce personnage, tout comme la répétition avant l'emphase remarquable dans le cas de *on* cité ci-dessus. Ce phénomène s'observera aussi quand Christophe parlera aux paysans et au Conseil d'État venus lui demander d'assoupir ses méthodes en améliorant les conditions de travail.

Bon !... Messieurs, la vraie question est que nous sommes pauvres, et qu'il dépend de nous d'être riches [...] Une raque. Vous savez ce que l'on appelle une raque : l'énorme fondrière, l'interminable passage de boue. Précisément sur les berges de l'Artibonite, vous connaissez la raque à Maurepas, cette boue compacte, infinie, et ce siècle c'est la pluie, la longue marche sous la longue pluie. Oui, dans la raque, nous sommes dans la raque de l'histoire. En sortir pour les nègres, c'est cela la liberté (97-98).

L'emploi itératif de l'italique indique l'accent qui doit être mis dans la prononciation de ce mot sur scène par l'acteur : c'est un accent d'intensité, marque du sérieux avec lequel le roi entend éviter à son peuple toute rechute dans un passé dont la seule évocation le met en colère et détermine sa volonté d'en sortir malgré un contexte très difficile. Ainsi, un travail de précision s'impose, notamment pour ceux qui remettent en cause le code Henry. Des ouvriers travaillant sur le chantier de construction de la citadelle disent, dans une chanson-pointe, leur refus de se tuer à la tâche pour le plaisir du roi. Celui-ci leur répond par un procédé d'emphase représenté ci-dessous par l'italique : « Je n'aime pas cette chanson-pointe. Il n'y a pas à *mourir*. Il y a à *faire*, comprendrez-vous ? (104). L'on devine bien la sonorité ou mieux, le volume vocal avec lequel ces mots sont dits par Christophe pour bénéficier d'une attention particulière de la part du spectateur assistant à la représentation de la pièce.

1.1.2. L'italique ludico-sérieux

Nous venons de voir ci-dessus les cas où, par l'italique, Césaire indique, tel un metteur en scène, l'accent qui doit accompagner les prestations orales des acteurs : notre effort s'est jusqu'ici limité, chaque fois, à un mot contenu dans leurs répliques. D'autres emplois de l'italique nous semblent pertinents dans la mesure où ils portent sur des portions plus grandes, à la frontière entre le comique et le pathétique. On la retrouve surtout dans les chansons spontanées ou des comptines

ANALYSES

venant de Hugonin. À un citoyen qui s'interroge sur la présence d'un bateau au port, celui-ci répond :

*Innocent ? tu ne sais pas ce que c'est ?
C'est la baleine qui court qui vire
Dans son joli navire
Prenez garde à la baleine
Elle va vous manger un doigt (25)*

Dits sur le ton détendu de la chanson, ces mots sont suivis d'une clé pour leur interprétation : « Traduction libre : c'est le bateau du roi de France ! » (id) soupçonné de transporter une cargaison indésirable. Du même ton, rappelant une chanson populaire, Hugonin dénoncera l'hypocrisie des relations entre états :

*Je te vends ma vache
Bonne à lait
Bonne à veau
Un plat de morue
Marché conclu
Ma vache est vendue (27)*

Dans le but de construire un état fort, Christophe a proposé la réunification de l'île ; déçu par le rejet de sa proposition par Pétion et le Sénat, il dénonce les discriminations et les guerres intestines qui minent Haïti : ce sont des « combats de coqs, de chiens pour l'os, combats de poux ! » (49). Hugonin le traduira sur un air de chanson, marqué par le recours à l'italique :

*Le roi a dit : combat de poux
Un pou, une puce
Sur un tabouret
Qui se disputent
En jouant au piquet
La puce en colère
Lui tire les cheveux
Et lui dit : mon vieux
Tu n'es qu'un pouilleux (50).*

À deux occasions, il dénoncera les privilèges dont les grands jouissent aux dépens du petit peuple. Ce discours sérieux est dit sous forme de jeu, ce que l'auteur indique par l'italique.

*Celui-là la plume
Celui-là me la fait cuire
Celui-là mange tout
Le petit n'a rien du tout
Lèche le plat mon z'ami
Lèche le plat... (52).*

Le ton badin traduit par l'italique n'enlève rien au sérieux, à la gravité de ce que dit Hugonin, d'où les assurances du roi à tous ceux qui s'inquiètent d'être ignorés ou lésés au repas d'anniversaire du couronnement : « *Rassurez-vous, Messieurs, vous ne servirez pas, mais vous serez servis.* » (id., 53). Cette dénonciation sur un air gouailleur en chantant reviendra quand des délégations du peuple viendront solliciter du roi le droit à un peu de repos. Une fois de plus, Hugonin voit à la base de leur mécontentement une inéquitable redistribution des biens du pays.

*Une, deux, trois, quatre,
Une bouteille de clairin*

ITALIQUE ET PARATEXTE DANS LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE D'AIMÉ CÉSAIRE

*Pour les échevins
Du chocolat
Pour le Conseil d'État
Pour les paysans du manioc
Pour le roi un maldioque (95).*

En indiquant par l'italique que ces paroles doivent être chantées, l'écriture ne réduit en rien le caractère de ce que décrit Hugonin ; au-delà, le cynisme avec lequel il annonce le mauvais sort auquel cette situation expose le roi est frappant. En fait c'est un extrait pathétique qui se dit ici, même si une interprétation maladroite de l'italique peut n'y voir que des propos comiques.

Cette ambiguïté rejaillira lorsque, présent sur le chantier de la citadelle, Christophe veut montrer « comment travaille un nègre conséquent » (103) au contremaître qui, en raison du mauvais temps (vent, tonnerre, éclairs, et pluie), veut interrompre la journée de travail. Les ouvriers disent à la fois leur révolte et leurs tristes conditions du labeur et par l'italique, le texte indique le rythme, le mode sur lequel ils s'expriment : « *chantant, las* ».

*À manger de ce pain-là
On ne nous y prendra plus
Pour les beaux yeux de personne
Plus nous ne nous mourons
Plus nous ne mourons (104)
[...]
Ne me lave pas la tête, papa,
Ne me lave pas la tête, maman,
Quand la sueur s'en charge, papa,
Quand la pluie s'en charge (105).*

De même, la paralysie du roi sera exprimée sous la forme d'une parodie, chantée comme l'introduit l'italique. Encore Hugonin s'en charge d'abord, jouant à la fois le rôle d'informateur du peuple et d'amuseur public :

*Damballa planté mais, li
Oui ; li planté mais li
Bête piqué sang li
Ah ! la nation pas bon !
Ah ! la nation pas bon ! (132)*

Une cérémonie vaudou sans doute voulue par Madame Christophe a lieu au palais. En chantant comme l'indique le texte en italique, ce personnage traduit l'atmosphère d'inquiétude qui règne et appelle les dieux au secours.

*Moin malad m-couche m-pa sa levé
M-pral nam nô-é,mpa moun icit-ô
Bondié rélé-m, m-pralé
Moin malad- m-pral nan nô
Bondié rélé-m, m-pralé
M-pral nam nô-é,mpa moun icit-ô
Bon dié rélé-m, m-pralé (141).*

Enfin, Hugonin tournera en dérision la fin du Roi, et l'italique s'emploie encore pour indiquer que l'annonce de sa mort se fera sur le mode mi-sérieux mi-plaisantin.

*Ogoun, Badagry c'est Neg politique oh
A la la li la cord' coupé cord oh !
Ogoun, Badagry c'est Neg politique oh*

ANALYSES

[...]
Ogoun, Badarry c'est Neg politique oh
Ou mait'allé ou mait'tourné
Ogoun, Badagry c'est la li yé (148-149).

Vu du côté de Madame Christophe ou de Hugonin dans les exemples cités ci-dessus, l'italique fonctionne comme le signalement d'un masque à la fois cynique, inquiétant et funeste. Les chansons qu'ils exécutent ainsi que l'indique l'italique nous mettent en présence d'une sorte de danse macabre où le comique côtoie de très près le pathétique et vice-versa. Cette typographie impose aux acteurs une prestation scénique à la fois vocalique et sémantique. L'accent n'est plus porté seulement sur un mot qu'il fait articuler d'une certaine façon, mais sur toute une situation, une atmosphère. L'italique ici accompagne les didascalies¹.

1.2. Les marques de solennité

Le couronnement de Christophe a lieu dans un cadre symbolique ; la cathédrale du cap. Cérémonie grandiose comme le veut le roi, elle est célébrée par Comeille Brelle, duc de l'Anse, premier archevêque du Cap. La langue latine qu'il utilise pour les formules consacrées marque la solennité de la cérémonie en même temps qu'elle restitue l'orthodoxie du canon liturgique catholique romain célébré par le prélat, ce qui justifie le recours à l'italique : « *Profiterisme charissime in Christo Fili et promitis coram Deo angelis ejus deinceps legem justiciam et pacem, Ecclesiae Dei populoque libi subjecto facere ac servare ...ac invigilare ut pontificibus Ecclesiae Dei condignus et canonicus homos exhibeatur ?* » (38-39). De même, à l'anniversaire du couronnement, l'Évêque prie pour l'affermissement de l'œuvre commencée par Christophe. Avec humour, celui-ci lui rappelle la langue dans laquelle on parle quand on s'adresse au Seigneur : le latin. Administrant la preuve de sa science, l'Évêque récitera un extrait biblique qui apparaît en italique dans le texte :

Mane surgens Jacob erigebat lapidem
Intitulum fundens oleum desuper
Votum vovit Domino
Nisi Dominus aedificaverit dominus in vanum
Laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra
Vigilat qui custodit eam (55)

Accompagnant le texte en français ou en latin, l'italique signale la citation, restituant aux mots leur auteur dont Césaire se démarque ; il en est de même des formules prononcées par Juan de Dios Gonzales officiant à la fête de l'Assomption à l'église de Limonade (125-127), ou des prestations de Chanlatte. Chez celui-ci, l'italique ajoute à la solennité l'allure doctorale avec laquelle les vers sont déclamés :

Quels doux roseaux dans ces plaines jaunissent !
J'entends au loin cent pressoirs qui gémissent
Du jonc nouveau le nectar exprimé
Brille à mes yeux, en sucre transformé

¹ Didascalie nom commun - féminin (didascalies) : indication écrite de l'auteur sur le jeu des acteurs ou sur la mise en scène qui fait partie du texte (d'une pièce de théâtre) Microsoft® Encarta® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation. Tous droits réservés.

ITALIQUE ET PARATEXTE DANS LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE D'AIMÉ CÉSAIRE

*Où pétillant dans sa mousse légère
Monte, frémit et s'échappe du verre* (54).

Il s'agit d'un poème à la gloire du rhum conçu comme boisson nationale. Le niveau soutenu de la langue ainsi que la qualité des métaphores, voilà des éléments que l'italique impose de mettre en exergue. Plus tard, Chalatte définira sa Muse : « Guerrière et patriotique ! Nationale et lyrique ! [...] l'amazone du roi du Dahomey ». Ensuite, il en fera une démonstration au roi dont il justifie la gloire.

*Veillons-nous ou l'erreur d'un songe
Le prestige d'un doux mensonge
Ont-ils flatté nos sens et bercé nos esprits ?
Du guerrier généreux le trône est l'héritage
C'est le glorieux prix d'un cœur pur et loyal
Le sort sourit toujours aux talents au courage
Qui sauve son pays touche au manteau royal,* (56).

Nous pouvons alors comprendre pourquoi Chalatte adopte un ton rassurant quand les menaces sur le pouvoir de Christophe se font de plus en plus sérieuses ; ce ton est d'autant plus évident que l'italique mentionne que ce poète les déclame, *le verre à la main* :

*En vous fiers ennemis de nos droits triomphants
Abjurez vos erreurs ! Renoncez à ces plans :
Qu'importent les venins d'une rage inutile :
Que peuvent désormais vos accès impuissants
Sur l'auguste rocher qui supporte cette île ?
Contre Neptune en vain s'irritent les Autans :
Un regard de ce Dieu rend la mer immobile* (116).

L'italique ici est complémentaire du style relevé dont se sert Chalatte : il joue un rôle d'amplificateur des images et reste dans le registre du sérieux, ce qui évacue la dimension comique qui peut accompagner le rôle de Hugonin. En cela, il ressemble à la voix du personnage telle qu'elle doit être entendue dans une mimique parfaite de l'acteur. Ainsi, Césaire recourt au collage, signalant en italique l'espace du texte emprunté à un autre auteur, donnant à son texte un caractère hybride¹. Ce caractère inscrit tantôt les didascalies, tantôt signale un emprunt comme dans le cadre de la citation courante dans l'intertextualité².

À travers ses différentes manifestations étudiées ci-dessus, l'italique se comporte dans TRC comme modulateur d'intonation : il prescrit le timbre de la voix, la montrant tantôt gouailleuse, tantôt grave, tantôt solennelle, portant sur un mot, toute une idée ou sur un raisonnement.

1.3. Des italiques externes aux répliques

Beaucoup plus nombreux que les premiers, des emplois de l'italique se présentent, externes aux répliques des personnages. Ils rendent compte de ce qui se passe sur la scène, complètent les répliques en informant le spectateur sur plusieurs aspects ; nous nous limiterons seulement à en citer quelques illustrations.

¹ Sur l'hybridité du texte, lire Tiphaine Samoyault, (2001), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Seuil, p. 79-80.

² Étudiant la présence d'un texte dans un autre, Samoyault identifie l'italique parmi les marques typographiques des textes cités (*Op. cit.* : 34).

1.3.1. *Sur la scène*

Il est intéressant de voir comment l'italique fonctionne sur le décor, c'est-à-dire le lieu, les lumières ou l'éclairage de la scène. Dès le prologue, le spectateur est informé sur le lieu et l'ambiance où se déroule le combat de coqs. « *Un rond de piquets délimitant une arène. C'est une gagaire (lieu où se déroulent les combats de coqs, principale réjouissance populaire d'Haïti) Foule noire. Vêtements bleus de paysans. Atmosphère passionnées et surchauffée.* » (11). De même, à plusieurs endroits, cette typographie indique la luminosité par le jeu des lumières, l'éclairage de la scène, notant les variations et les interruptions qui la marquent ; c'est le cas dans les exemples ci-après : « *Les lumières s'éteignent. Quand elles se rallument, Cathédrale du Cap* » (38) ; « *Pénombre puis lumière.* », « *Les lumières s'éteignent quand elles se rallument, de nouveau, tente de Christophe* » (49).

1.3.2. *Sur les acteurs*

Il s'agit d'indications sur les gestes, les attitudes, les mouvements des acteurs, comme dans « *contorsions simiesques et ironiques des courtisans* » (30), « *les dames entrent : négresses fessues et attifées – Christophe, tapotant quelques groupes* » (35), « *les courtisans s'affairent et se débrouillent tant bien que mal dans une sorte de répétition générale bouffonne et maladroite* » (35), « *détendu, puis s'animant peu à peu* » ou « *tendre* » (37), « *Contemplant les ornements royaux* » (38), « *rugissant* » (49), « *calme* », « *chantonnant* » (50) et « *sursautant* », « *suppliant* » (61).

Toutes ces mentions rendent compte des attitudes et des gestes ; notamment un accent particulier est mis sur ceux de Christophe, traduisant sans doute l'intention de l'auteur de le désigner, de le montrer comme personnage central de la pièce. Au-delà de ce qu'il dit ou des actes qu'il pose, même les gestes qu'il provoque sur son entourage, sont indiqués, en italique. S'adressant à l'archevêque Corneille Brelle qui souhaite rentrer en Europe se reposer, le roi souligne la nécessité de « dresser » son peuple par le travail soutenu ; il martèle son discours d'un ton si ferme que son auditeur en est ébranlé « *l'archevêque sursaute* » (87).

1.3.3. *Sur le déroulement de l'action*

L'on observe comme une intention de l'auteur de montrer toutes les séquences de l'action ; pour cela, il supplée aux carences des répliques pour qu'aucun détail n'échappe au spectateur : ces détails sont indiqués en italique comme nous pouvons le voir ci-après : « *Choc d'éperons et vol de plumes dans un silence angoissant les oiseaux se battent féroce*ment » (12), « *le cariador-meneur de jeu et manager caresse le coq* » (ibid), « *Le combat reprend, furieux* » ; « *un des coqs tombe raide mort. L'extase est à son comble* » (13). Systématiquement, toutes les entrées en scène des personnages sont indiquées par l'italique qui assure un rôle de coordination des séquences de l'action.

En conclusion, nous pouvons dire que les emplois de l'italique dans TRC, qu'ils soient contenus dans les répliques des personnages ou qu'ils apparaissent en marge de leurs déclarations, constituent un discours permanent à l'adresse du spectateur. C'est eux qui rendent totale la saisie de l'action aussi bien dans ses grandes étapes que dans ses moindres détails. Autant que les acteurs évoluant sur la scène, l'italique remplit un rôle considérable dans la mimique de l'intrigue toute

ITALIQUE ET PARATEXTE DANS LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE D'AIMÉ CÉSAIRE

entière. Parallèlement, il assure une fonction à la fois narrative et descriptive, tendant à supplanter le texte dit par les acteurs. C'est le lieu de se demander si le paratexte¹ a encore une utilité certaine dans cette pièce ; nous nous limiterons pour cela au prologue et aux intermèdes.

2. PROLOGUE ET INTERMÈDES

Le texte de la *TRC* est découpé en scènes regroupées en trois actes : le premier de ceux-ci est précédé d'un prologue et les deux autres d'intermèdes. Il nous a paru intéressant de lire ces pages qui précèdent les actes en raison de la portée symbolique qui semble s'en dégager. Quelles relations pouvons-nous établir entre le prologue, les intermèdes et les scènes ? Quelle peut être l'intention de Césaire dans son œuvre ? Voilà les questions qui justifient notre intérêt pour ces extraits de la pièce.

2.1. Du prologue

La Tragédie du roi Christophe est constituée de trois actes précédés d'un prologue. Celui-ci met en scène un combat de coqs, divertissement très populaire à Haïti puisqu'il réunit autour d'une arène des parieurs et de nombreux spectateurs. Ce qui frappe le lecteur, c'est le fait que ces coqs portent des noms, des noms de personnes, ou mieux de personnalités : en effet, Pétion et Christophe, ce sont deux oiseaux qui se battent, faisant écho à la lutte pour le pouvoir qui oppose deux figures marquantes de la vie politique à Haïti. Le premier chef d'état Haïtien, Dessalines, est mort et le général Christophe, naguère commandant de la province du Nord, a été nommé président de la République par le Sénat. Il veut fonder un royaume, malheureusement il doit affronter Pétion, chef des mulâtres qui entend maintenir la République. Le coq nommé Pétion est présenté comme « un poulet savane » (*TRC* : 12), c'est-à-dire inapte au combat, alors que son adversaire est dit « formidable ! Plus fort que tambour-maître et que Becqueté-Zié » (13). L'on comprend mieux pourquoi, mû par le souci d'accorder un peu plus de liberté au peuple par le contrôle du pouvoir exécutif, le premier proposera une modification de la constitution alors que, prêt à se battre pour imposer la royauté, Christophe lui déclare :

La liberté sans doute, mais pas la liberté facile ! Et c'est donc un État. Oui, Monsieur le philosophe, quelque chose grâce à quoi ce peuple de transplantés s'enracine, boutonne, s'épanouisse, lançant à la face du monde les parfums, les fruits de la floraison ; pourquoi ne pas le dire, quelque chose qui, au besoin par la force, l'oblige à naître à lui-même et à se dépasser lui-même. Voilà le message un peu trop long sans doute, que je charge mon officieux ami de transmettre à nos nobles amis de Port-au-Prince (...) Pour le reste (il tire son épée et la brandit), mon épée et mon droit (22-23).

¹ Observant les types de relations transtextuelles, Gérard Genette étudie entre autres le paratexte, compris comme la relation que le texte entretient avec le titre, le sous-titre, les intertitres, les préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. Lire à ce propos son livre *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

ANALYSES

Inapte au combat, le coq Pétion perd, tout comme l'adversaire politique de Christophe sera défait au champ de bataille.

Le prologue présente aussi le cadre du combat des coqs : l'arène ou la gagaire, délimitée par « *un rond de piquets* » (11). Elle évoque Haïti, ce pays théâtre d'une lutte rude pour le pouvoir. C'est un espace étroit, fermé, à l'image de ce territoire qui apparaît comme enfermé d'une part par l'Océan Atlantique au Nord, la Mer des Caraïbes au Sud et la République Dominicaine à l'Est.

Les spectateurs, c'est « *une foule noire, portant des vêtements bleus de paysans,* » à l'image des citoyens haïtiens, actifs surtout dans le secteur primaire, producteurs de tabac, de canne à sucre, petits éleveurs, ou distillateurs de boissons locales fortement alcoolisées ; ils regardent le combat des corps dans une « *atmosphère passionnée et surchauffée* » (1470 : 11). C'est le peuple qui, au lendemain de la mort du premier Président, Dessalines, attend avec impatience de savoir qui lui succèdera. L'atmosphère surchauffée est causée par les profondes divergences génératrices d'ambitions inconciliables des protagonistes de la lutte pour le pouvoir. Les partisans, probablement peu préparés aux débats d'idées, s'attendent à une confrontation violente, même si celle-ci peut déboucher sur la mort. L'on comprend pourquoi l'écriture de ce prologue fait un usage hypertrophique des impératifs, des exclamations et des phrases nominales : en fait, toutes les répliques des acteurs en contiennent systématiquement. L'on comprend aussi pourquoi dès que l'un des coqs tombe mort, l'extase est à son comble et la foule crie « *hurrah ! hurrah !* » (13). Ainsi, le prologue prépare le spectateur à l'hostilité réciproque qui éclatera entre Christophe et Pétion dans l'acte premier. Brandissant son épée, le premier préférera se battre plutôt que d'accepter tout compromis avec Pétion (22) et c'est avec une irréductible fermeté que Pétion et ses partisans du Sénat rejettent la proposition de réunifier l'île (Acte 1, Scène 6). D'ailleurs, Magny, Général de Christophe, résume parfaitement cette double hostilité : « Cette union est impensable. Il s'agit de vaincre ou d'être vaincu » (46). Le prologue s'achève sur la défaite du coq Pétion : celle-ci annonce les scènes qui composeront le premier acte, notamment la cérémonie du couronnement de Christophe, l'anniversaire de ce couronnement, les répétitions sous la conduite du Maître de cérémonies et la création de la cour du roi.

2.2. Le premier intermède

Ce texte apparaît dans TRC juste avant le deuxième Acte, alors que le roi vient d'énoncer ses idéaux : donner aux Haïtiens le goût et l'amour du travail, faire parler le génie national, édifier un patrimoine qui reflète l'énergie et l'orgueil de sa race ; tout cela trouvera son aboutissement dans la citadelle qu'il entend bâtir avec le concours de son peuple tout entier, femmes, enfants et vieillards compris. L'intermède commence par une longue présentation de l'Artibonite, un fleuve qui arrose Haïti d'Est en Ouest. Par ses multiples affluents, il couvre tout le pays et sa personnification en fait le dépositaire de toutes les pulsions ou des aspirations du peuple Haïtien, à en croire la présentation ci-après :

Comme il s'invente des bras, des faux bras, des chenaux, des lagunes, un peu pour aider tout le monde. Et il porte, comme pas un, le gaillard ! Fragments d'épopée, des dieux, des déesses, des sirènes, l'espoir et le désespoir d'un peuple, l'angoisse des hauts plateaux de la savane, la violence et la tendresse d'un peuple, le fleuve Artibonite, en son capricieux et fantasque épanchement,

ITALIQUE ET PARATEXTE DANS LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE D'AIMÉ CÉSAIRE

de lacets de tourbillon en lacets de tourbillon porte, emporte, transporte, déverse et divulgue tout [...] Et il emporte aussi selon la saison d'énormes troncs de bois liés en radeaux[...] Et pas commode, l'office de ceux qui les montent et que l'on appelle ici des « radayeurs ». Point de voile. Point de gouvernail (65- 66).

L'Artibonite, dans le contexte de TRC serait l'ensemble des conditions d'exercice du pouvoir : le parcours du dirigeant, son mandat avec ce qu'il comporte comme difficultés à affronter, problèmes à résoudre ou aspirations du peuple à satisfaire. Son long cours sur l'étendue du pays traduit l'immensité de la tâche qui couvre tout le territoire, avec des obstacles qui se répètent comme des « lacets de tourbillon ». Ces obstacles puisent leurs sources du passé ou de l'irréel (épopée, dieux, déesses) comme du présent (espoir et désespoir du peuple), d'où la nécessité pour le dirigeant d'avoir une vision et de tenir compte des événements ayant précédé sa prise de pouvoir.

En fait, le symbole du radeau dirigé sur le cours de l'Artibonite renvoie au pays, gouverné dans un contexte plutôt difficile. Sorte de navire sans moteur, ce moyen de transport, – « ces kontikis ne sont pas commodes à diriger » (66) –, c'est Haïti qui ne bénéficie d'aucune aide de l'extérieur (point de voile) : sans assistance de quelque puissance que ce soit, plutôt exposé aux agressions d'autres pays, comme on le verra avec l'attitude de la France représentée par Franco de Médina (voir acte II, sc. 5). L'absence de gouvernail traduit l'inexistence d'un système de gouvernement pour le pays, laissant entrevoir la nécessité pour le souverain de définir un code pour son peuple. Ainsi, comme un radeau, Haïti est un pays dont la gestion, l'administration ou la conduite ne sera pas aisée. Nous remarquons la présence de deux radayeurs, un apprenti et un capitaine : sans doute, images d'un novice et d'un dirigeant expérimenté, respectivement. En effet, le premier s'impatiente, peut-être par la difficulté de la tâche ou pressé d'atteindre les objectifs qu'il s'est fixés. C'est Christophe qui, après avoir proclamé un code de travail dont l'exécution incombe aux généraux et aux officiers supérieurs, sera si obsédé par l'édification de la Citadelle qu'il ne tolérera pas tout ce qui peut en retarder la réalisation. C'est d'ailleurs pour faire vite qu'il mobilisera tout le monde, sans exclure la famille royale : « Pour la Citadelle, il faut faire plus et plus vite. On devrait pouvoir tirer meilleur parti de toutes les forces du pays, je dis toutes, des femmes comme des enfants [...] Six pierres par jour la femme, ça ne les tuera pas ! De deux à cinq l'enfant, selon l'âge » (83). Face à lui, le capitaine radayeur qui, en homme politique expérimenté lui donne une leçon de réalisme : « Le vrai du vrai n'est pas d'aller comme de savoir par où aller » (67).

En remontant le temps grâce à la double énonciation, nous pouvons dire que ce discours est aussi celui que l'auteur de la pièce tient aux dirigeants des nouveaux états indépendants. Césaire publie TRC en 1963, soit trois ans après l'accession à l'indépendance des anciennes colonies françaises d'Afrique : il a déjà une expérience politique considérable, député depuis 1945 et Maire de Fort-de-France. À en croire le Roi Christophe, il n'y a pas de différence entre Haïti et l'Afrique : « Pauvre Afrique ! Je veux dire pauvre Haïti ! C'est la même chose d'ailleurs » (49). Alors, les conseils qui lui sont adressés sont aussi valables pour les élites du continent que Césaire assimile à ce pays. Autant il met en garde Haïti tout comme l'Afrique contre les dangers de la discrimination, autant il conseille à leurs gouvernants le pragmatisme, afin que leurs méthodes ne soient pas en contradiction

ANALYSES

avec leurs idéaux. Malheureusement, dans le deuxième Acte de la pièce, plusieurs sujets du roi contesteront ses méthodes dès lors qu'elles s'éloignent de son idéal de liberté pour son peuple.

2.3. Le second intermède

Ici, deux paysans travaillent en attendant la cloche qui tarde à sonner la fin de la journée : ils sont fatigués, ils ont soif et osent deviser sur les privilèges accordés à l'armée par le roi Christophe. Cela les amène à douter de la sincérité des idéaux déclarés du souverain et ils constatent un dysfonctionnement dans la gestion du pays : « Je m'dis qu'il y a peut-être quelque chose de déglingué dans la machinerie de ce royaume » (110) « Il y a quèque chose de déglingué dans ce royaume (111).

Ces propos sont tenus par Jupiter Taco et pierrot Patience respectivement ; ce qui frappe, c'est le passage du doute (« peut-être ») à la certitude. En outre, c'est le paysan dont le nom appelle à plus de patience qui affirme alors que son compatriote en est encore au stade du doute. Nous assistons ainsi à une inversion des rôles, ce qui annonce ce qui se produira dans le troisième Acte de la pièce : alors que le poète officiel Chanlatte, rassure la cour sur la stabilité du royaume grâce à Christophe, les troupes des insurgés progressent, aidés par la défection de ses généraux. Le roi lui-même sera paralysé en même temps qu'un vent de sédition passera sur le royaume. Les paysans mettront le feu aux champs du roi et, impuissant face à la conjugaison des forces qui lui sont hostiles, il se donnera la mort. Ainsi, le second intermède, comme le premier et le prologue, joue un rôle d'annonciateur des événements qui se produiront : il condense, sans les travestir, les faits et les discours qui seront servis au spectateur avec la progression de l'action. Nous pouvons en déduire le talent élevé avec lequel Césaire exploite l'art de la prolepse.

POUR CONCLURE

À l'observation, les prestations des acteurs sur les planches ne constituent plus, comme dans le théâtre traditionnel classique, la seule ou la principale technique de dramatisation. Par le recours à l'italique, il monte la scène, met en mouvement les acteurs ; c'est lui qui tire les ficelles pour réguler l'éclairage derrière les rideaux comme pour moduler le timbre de la voix ou pour teindre le visage de l'acteur en fonction de son humeur. Pour éviter toute fausse représentation, les personnages indiquent même les motifs, les détails sonores ou visuels de ce qui leur tient à cœur. En plus de l'évolution psychologique des personnages, un accent particulier est mis sur le décor dans lequel ils évoluent. En outre, le prologue et les intermèdes assurent parfaitement le rôle d'introduction ou d'annonce dans une relation très harmonieuse avec les actes et les scènes qui leur succèdent. Avec Césaire, la couleur locale comme la langue du discours est restituée avec une fidélité qui évite au spectateur comme au lecteur de la TRC tout travestissement d'un fait que le dramaturge entend présenter. Il s'agit donc d'un théâtre total, construit par un art hybride qui sollicite en même temps les sens que l'esprit du public, différent en cela d'un art ancien plutôt essentiellement orienté vers la représentation des passions, l'expression des émotions ou la catharsis. La présence considérable des didascalies en italique dans cette pièce rappelle les pièces de Beckett (1952) et

ITALIQUE ET PARATEXTE DANS LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE D'AIMÉ CÉSAIRE

d'Ionesco (1954). Parallèlement, son utilisation du paratexte peut bien servir de base pour une approche moderne du texte littéraire.

NGETCHAM

Université de Dschang/Cameroun

ingetcham@yahoo.fr

Bibliographie

- ANGENOT, Marc (1983), « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion de champs notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 189.
- ANGENOT, Marc (1983), « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », Texte, *Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 2 Toronto, Trinity Collège.
- ASOBELE, Jide- Timothy (1998), « Le roi Christophe d'Aimé Césaire : une figure historique et une figure mythique devenue un mythe littéraire », in *Éthiopiennes*, n° 60, 1^e semestre, p. 41-48.
- BELLEMIN-NOEL, Jean (1972), *Le texte et l'Avant-texte*, Paris, Larousse.
- BOUILLAGUET, ANNICK (1996), *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, Collage*, Paris, Nathan.
- CESAIRE, Aimé (1970), *la Tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- IONESCO, Eugène (1954), *Amédée ou comment s'en débarrasser*, Paris, Gallimard.
- LEINER, Jacqueline (1992), « La Tragédie du roi Christophe : une esthétique de la différence », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 44. p. 81-94.
- MBOM, Clément (1979), *Le Théâtre d'Aimé Césaire*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1979.
- MICROSOFT ® ENCARTA ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.
- NGETCHAM (2012), « Inscription du culturel haïtien dans *La Tragédie du Roi Christophe* », *Dialogues et cultures*, n° 58, *Présences haïtiennes*, p. 28-38.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2001), *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.
- SYLLA, Sérigne (2009), « Césaire dramaturge de la décolonisation dans *La Tragédie du roi Christophe* », *Éthiopiennes numéro spécial. Hommage à A. Césaire*, 2^e semestre 2009.