



www.comptoirlitteraire.com

présente

les pièces de théâtre d’Aimé CÉSAIRE

(Martinique)

(1913-2008)



Ce sont :

- **“Et les chiens se taisaient”** (page 1).
- **“La tragédie du roi Christophe”** (page 4).
- **“Une saison au Congo”** (page 16).
- **“Une tempête”** (page 49).

‘Et les chiens se taisaient’

En 1940, Césaire commença à écrire un texte ainsi intitulé.

En septembre 1945, il publia dans le double numéro 13-14 de la revue “Tropiques”, “*Poème. La cendre... le songe...*”, texte à la fin duquel on trouve l'indication : «*Extrait d'une tragédie à paraître*». Mais on ne trouve nulle trace de ce texte dans les versions intégrales de “*Et les chiens se taisaient*”. Toutefois, en avril 1946, dans le recueil intitulé “*Les armes miraculeuses*”, à la suite des vingt-huit poèmes, il plaça :

‘Et les chiens se taisaient (Tragédie)’

Texte de 82 pages

C'est la vie du «*Rebelle*», un esclave révolté qui n'est pas suivi par son peuple. Il la revoit au moment de mourir au milieu d'un grand désastre collectif. Il ressasse ses hésitations, ses élans, ses rêves, ses défaites, ses victoires : d'abord, la naissance en lui du héros dans le décor colonial, et son initiation à la solitude, à l'abandon que, par avance, il accepta, parmi les sollicitations contradictoires de l'esprit de vie et de l'“amor fati”.

Puis on assiste à son combat spirituel entre les forces du sentiment et les forces du passé.

Enfin, c'est l'affrontement avec la mort où la force héroïque prend son essor du contact rétabli au plus profond avec le fond obscur et terrestre de l'être. Le «*Rebelle*» se montre capable de pardonner les crimes commis par le colon. Lorsqu'il va mourir, même si les chiens se taisent, se produit «*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.*»

Commentaire

Le texte, qui occupait presque la moitié de l'ouvrage intitulé “*Les armes miraculeuses*”, n'est pas divisé en scènes et en actes. C'est une sorte de tragédie grecque, dont il a la violence, comportant des chœurs et des récitants.

On peut penser que «*le Rebelle*» représentait Toussaint Louverture, le héros de l'indépendance qu'Haïti obtint dès 1801, que Césaire avait déjà évoqué dans “*Cahier d'un retour au pays natal*”, auquel il allait, en 1960, consacrer tout un ouvrage.

On y lit :

-«*Je suis un homme de soif bonne qui circule fou autour de mares empoisonnées.*»

-«*Je suis de la race de ceux qu'on opprime. Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état : révolté ; mon âge : l'âge de pierre ; ma race : la race humaine ; ma religion : la fraternité.*»

-«*Je pousserai d'une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées.*»

-«*Nous sommes de ceux qui disent non à l'ombre.*»

-«*Frappé de verges, exposé aux bêtes / traîné en chemise la corde au cou / arrosé de pétrole / et j'ai attendu en san-benito l'heure de l'auto-da-fé / et j'ai bu de l'urine, piétiné, trahi, vendu / et j'ai mangé des excréments / et j'ai acquis la force de parler / plus haut que les fleuves / plus fort que les désastres.*»

-«*Aboyez tams-tams [...] chiens du néant / aboyez de guerre lasse [...] aboyez furie des lymphes / concile des peurs vieilles / aboyez / épaves démâtées / jusqu'à la démission des siècles et des étoiles.*»

-«*Tout s'efface, tout s'écroule / il ne m'importe plus que mes ciels mémorés / il ne me reste plus qu'un escalier à descendre marche par marche / il ne me reste plus qu'une petite rose de tison volé / qu'un fumet de femmes nues / qu'un pays d'explosions fabuleuses / qu'un éclat de rire de banquise / qu'un collier de perles désespérées / qu'un calendrier désuet / que le goût, le vertige, le luxe du sacrilège capiteux. / Rois mages / yeux protégés par trois rangs de paupières gaufrées / sel des midis gris /*

distillant ronce par ronce un maigre chemin / une piste sauvage / gisement des regrets et des attentes / fantômes pris dans les cercles fous des rochers de sang noir / j'ai soif / oh, comme j'ai soif / en quête de paix et de lumière verdie / j'ai plongé toute la saison des perles / aux égouts / sans rien voir / brûlant»

Le 24 août 1946, Roger Garaudy dans le journal communiste "L'humanité", dans un article intitulé "Aimé Césaire, poète de la colère", indiqua que, aux poèmes, il préférait "Et les chiens se taisaient".

En 1956, "Et les chiens se taisaient" fut publié séparément, et les éditions ultérieures des "Armes miraculeuses" ne comprirent plus que les poèmes.

Plus tard, le texte fut qualifié par Césaire de «*drame nègre*», mais il n'avait pas l'intention de le faire représenter.

Pourtant, en 1958, aux "Éditions Présence africaine", parut la version théâtrale de "Et les chiens se taisaient".

Sous le titre "Und die Hunde schwiegen", elle fut traduite en allemand par Janheinz Jahn, avec une grande minutie, fruit d'une étroite collaboration et de nombreux entretiens, échanges et voyages, entre Césaire et lui. Ce texte parut aux éditions "Verlag Lechte". Puis Jahn persuada Césaire de remanier le texte en vue de préparer une mise en scène. Césaire divisa alors le texte en trois actes, ajouta le personnage du «*Grand Promoteur*», ainsi qu'un long discours du «*Rebelle*» à la fin. Le 16 septembre 1960, Jahn fit représenter sa version à Bâle et, le 20 avril 1963, à Hanovre ; mais ces représentations n'eurent pas beaucoup de succès.

L'œuvre se prête mieux à des lectures dramatiques comme celles qui ont été données au fil des années en Afrique, en Europe et à la Martinique.

En juin 1965, dans un entretien avec Claude Stevens, publié dans "La vie africaine", intitulé "Pour un théâtre d'inspiration africaine", Césaire indiqua : «*En 1945, j'ai rédigé ma première pièce de théâtre : "Et les chiens se taisaient". [...] À cette époque j'avais subi l'influence de Nietzsche et de son ouvrage sur la tragédie grecque. Ma pièce était un oratorio lyrique.*»

En 1969, dans l'entretien qu'il accorda au "Magazine littéraire", il revint en arrière : «*On peut se demander pourquoi j'ai choisi l'expression dramatique. Parce que, après tout, je suis poète, fondamentalement. En fait, j'avais déjà écrit "Et les chiens se taisaient" ; il faut croire que j'étais assez hanté par le théâtre. Mais, cette première pièce, je ne la voyais pas "jouée" ; je l'avais d'ailleurs écrite comme un poème. Cependant, ce texte présente pour moi une profonde importance : parce que c'est une pièce très libre et située dans son milieu, le milieu antillais. C'est un peu comme la nébuleuse d'où sont sortis tous ces mondes successifs que constituent mes autres pièces.*»,

Vers 1959, Césaire se rendit compte que, pour remplir la mission qui est assignée à l'homme de culture du Tiers Monde, le théâtre offre un meilleur moyen que la poésie (surtout quand, comme la sienne, elle est hermétique !) de communiquer, de toucher directement le public, et de l'aider à se forger une conviction culturelle et politique.

En 1963, dans un entretien avec Dominique Desanti paru dans "Jeune Afrique" (numéro 9-15 décembre 1963), intitulé "Aimé Césaire crée un Faust africain. La Tragédie du roi Christophe", il prévint le rôle du théâtre dans la libération culturelle : «*Aux Antilles, où l'acculturation est presque arrivée à son terme, où il faut recréer un homme antillais, le théâtre devrait jouer un rôle essentiel.*»

En juin 1965, dans l'entretien avec Claude Stevens, publié dans "La vie africaine", il indiqua : «*Pour moi le théâtre est un art total, composé de danses, de chants et de poésie. En cela, je me rattache à une tradition tout à fait africaine ; fidèle non à la lettre mais à l'esprit de notre culture.*» ; il expliqua que le théâtre était pour lui une préoccupation à la fois ancienne et nouvelle : «*J'ai conservé ce point de vue présent, le monde est arrivé à un autre stade. Le théâtre correspond à cette nouvelle ère, qui est celle des responsabilités.*».

Dans un entretien inédit à Radio Canada en 1970, il fit savoir qu'il s'était décidé à passer du «je» poétique à «l'histoire» théâtrale *«parce que le théâtre est un moyen de mettre au clair, si vous voulez, tout ce qui est dit de manière obscure, obscure pour les autres en tout cas, pas pour moi, obscure dans mes poèmes. Par conséquent voici la raison pour laquelle depuis quelque temps je me suis livré à l'activité théâtrale. Il me semble que c'est le meilleur moyen de faire prendre conscience aux gens, surtout à des peuples où on ne lit pas. Il y a un choc donné par le théâtre et c'est un éveillé extraordinaire. Enfin, il y a une sorte de multiplication de la force poétique grâce au théâtre, et pour moi c'est l'essentiel.»*

Il se tourna vers le théâtre pour *«parler clair et net, faire passer le message»*. Surtout, la naissance d'un peuple lui paraissait indissociable de la naissance d'un véritable théâtre national.

Ce théâtre allait continuer à dresser la figure emblématique du rebelle, et être résolument politique, exprimant la rupture avec une Europe qui continuait à vouloir décider du sort des Noirs, ne présentant pas seulement une épopée de la révolte noire, mais la tragédie d'un pouvoir noir isolé et contesté, aux prises avec des problèmes insurmontables au moment où beaucoup de pays africains accédaient à l'indépendance.

Il présenta d'abord, dans "Présence africaine", successivement les trois actes puis, enfin, le texte complet de :

1963

“La tragédie du roi Christophe”

Pièce en trois actes

Prologue

On entend se dérouler dans une arène un combat de coqs, les spectateurs criant les noms et admirant les coups des deux adversaires : *«Pétion»* et *«Christophe»*. Puis apparaît l'animateur qui indique que cela eut lieu, en Haïti, en 1811, à la suite de l'indépendance ; que les noms de ces coqs sont ceux des dirigeants de la révolution, les protagonistes du drame à venir. À la manière d'un historien timide mais compétent, il nous dit ce que nous devons savoir sur la révolution haïtienne dont les grandes figures sont Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines, Pétion et Christophe, et il annonce que *«Christophe est devenu roi. Un roi comme Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et quelques autres. Et comme tous les rois, tous les vrais rois, je veux dire tous les rois blancs, il a fait une cour et une noblesse. Mais je ne dois pas tout vous dire.»*

Acte I

La scène 1 montre un affrontement entre le Sénat, représenté par Pétion, et Christophe qui, se faisant une conception élevée de l'État, se plaint de ne disposer que d'un pouvoir symbolique et illusoire, vidé de sa substance, *«une raclure de pouvoir»*, car, à la suite du mauvais souvenir laissé par le régime dictatorial instauré par Jean-Jacques Dessalines après la révolution, on l'a strictement limité ; il préfère renoncer à une fonction vidée de toute substance. En effet, il n'est pas *«un mulâtre à tamiser les phrases»*, comme l'est Pétion auquel il reproche d'être prêt, avec sa république qu'il juge inauthentique, à *«se faire reconnaître par le roi de France»*.

Dans la scène 2, on voit l'arrivée en bateau de Franco de Medina, qui est envoyé par le roi de France Louis XVIII, tandis que fait son entrée un personnage comique, Hugonin. Un débat sur la situation d'Haïti depuis que Christophe est au pouvoir est lancé par le baron Vastey, son secrétaire, qui soutient l'idée qu'un seul homme devrait être au pouvoir pour prouver la grandeur et l'unité d'Haïti. Voilà que Christophe entre en scène, acclamé par une foule ; il fait un discours où il parle du passé colonial, des problèmes d'Haïti, de la conscience haïtienne et de l'avenir du royaume.

Comme son idéal est de restaurer une aristocratie perdue, il se crée une cour destinée à éveiller la conscience nationale d'un peuple dégradé, à former un cadre propre à manifester aux yeux de l'Occident l'importance de la civilisation noire, et il se donne un bouffon, Hugonin.

La scène 3 présente le cérémonial auquel se livrent les membres de cette cour. On voit Vastey et le général Magny s'opposer au sujet de la légitimité de cette cour et des titres qu'ils ont reçus. Mais ils cessent leur discussion quand Christophe entre en scène ; il prononce un discours solennel.

Comme il entend se poser en égal de ses maîtres antérieurs, et qu'il a décidé, tout comme Napoléon Bonaparte, de se faire couronner, à la scène 4, on assiste à son intronisation par le président du Conseil d'État et, en la cathédrale de Cap-Haïtien, par l'archevêque français, Corneille Brelle, sous le nom de Henri Ier ; au cours de cette célébration, soucieux de «laisser parler le génie national», affirmant avec force son appartenance à la race africaine, il fait mêler au rituel catholique des pratiques animistes ; ainsi, le chœur, qui figure le peuple haïtien, après avoir loué le guerrier, chante et danse un hymne à la gloire du dieu africain Shango.

La scène 5 fait apparaître un début de révolte contre Christophe, qui est menée par un certain Metellus qui se lance dans une longue tirade de récrimination contre les deux tyrans de l'île, Pétion et Christophe. Mais, une fois son discours terminé, il est tué. Ensuite, Christophe décrit le champ de bataille sur lequel il se trouve.

À la scène 6, on apprend que, au milieu de la guerre civile, Port-au-Prince est assiégée. Christophe, discutant avec Magny, défend la nécessité d'une réunification, et se dit prêt à renoncer au siège de la ville et à la victoire. Au même instant, le Sénat refuse l'alliance avec celui qu'il considère être un tyran, Christophe. L'armée du roi entreprend alors sa marche vers le Nord.

La scène 7 commence par une fête célébrée pour marquer l'anniversaire du couronnement. Christophe est en compagnie de ses courtisans et de ses proches. Il s'entretient avec sa femme qui, exprimant avec son gros bon sens, le met en garde contre sa démesure et contre le travail exigeant qu'il impose aux gens de son royaume ; elle lui recommande la prudence et la modération, lui conseille d'être moins autoritaire ; mais il se refuse à écouter ses avertissements. Et la scène se termine par l'annonce de la construction d'une gigantesque et «inexpugnable» citadelle, qui sera «bâtie par le peuple tout entier» et «pour le peuple tout entier» afin de le mobiliser, de lutter contre son indolence naturelle, de le lancer dans un combat sans merci «contre le sort, contre l'Histoire, contre la Nature».

Acte II

La scène 1 débute par un débat entre deux paysans au sujet des règles imposées par le roi, débat qui est interrompu par l'arrivée du corps de ses gardes, «le Royal-Dahomets», qui parcourt le pays et fait régner une discipline stricte. Ils annoncent une nouvelle réforme, celle de l'organisation militaire du travail agricole.

La scène 2 se passe dans un salon bourgeois, où s'échangent des ragots sur le roi, qui est décrit comme étant impitoyable, comme servant «la liberté par les moyens de la servitude» ; ainsi, ayant surpris un paysan en train de dormir au lieu de travailler, il l'aurait littéralement canonné et envoyé au ciel. Vastey intervient pour prendre la défense de Christophe.

Dans la scène 3, le roi impose encore de nouvelles règles, le «code Henri», qui oblige à travailler, selon leurs forces respectives, les femmes et les enfants, afin de faire progresser plus rapidement les travaux commencés plus tôt. D'autre part, le roi souhaite empêcher l'archevêque Corneille Brelle de quitter l'île, afin qu'il puisse l'aider dans sa tâche. Et il punit l'un de ses courtisans en l'exilant à l'autre bout du royaume.

Dans la scène 4, Christophe donne des femmes à quelques paysans volages et célibataires, les incitant à se marier afin de respecter sa sévère conception de la morale publique. Mais Hugonin fait rire de cette politique en exagérant la portée.

La scène 5 montre un affrontement entre le roi et Franco de Medina, à l'issue duquel l'agent du roi de France est soumis à un supplice où il doit écouter sa propre messe de requiem «debout auprès de son cercueil», avant d'être tué.

Dans la scène 6, le peuple et le Conseil d'État manifestent, par de longues récriminations, leur mécontentement au roi qui renvoie le Conseil d'État, obligeant ses membres à participer au travail collectif avec des pelles et des pioches. Puis il congédie les autres représentants du peuple.

Dans la scène 7, Christophe ordonne à Prézeau, son confident et son homme de main, d'éliminer Corneille Brelle en le faisant emmurer dans l'archevêché.

La scène 8 montre le contremaître et les ouvriers qui sont engagés dans les pharaoniques travaux de construction de la citadelle. Comme Christophe les voit danser, scandalisé, il les force à travailler, même sous la pluie et la foudre (il défie la nature en faisant donner tambours, cymbales et autres instruments de musique afin d'opposer «*l'éclair à l'éclair*», de «*cravacher les pluies et [de] faire assavoir à la nue*» que, avec ses compagnons d'armes, il l'ira «*provoquer à vif pour dégager le soleil*»). Mais la foudre ne s'en abat pas moins et à plusieurs reprises, notamment sur la poudrière et sur le bâtiment du Trésor, et ensevelit une garnison.

Dans un intermède, des paysans au travail parlent des problèmes du pays que le roi doit affronter.

Acte III

La scène 1 se déroule au Palais-Royal, dans la salle de réception et de fête. Christophe a un nouveau projet : il souhaite construire un gigantesque château. Tout le royaume en discute car cela fait polémique, la citadelle venant à peine d'être terminée. Le comte Trou Bonbon critique la nouvelle lubie du roi, mais se tait à son arrivée. La scène se termine par la demande de Juan de Dios Gonzales, le nouvel archevêque, d'organiser la fête de l'Assomption au Cap.

Dans la scène 2, le roi décide que cette fête soit célébrée à l'église de Limonade. Au cours de la cérémonie, tandis que Juan de Dios Gonzalez implore la Vierge Marie, Christophe répond à ses litanies par des couplets où il invoque tantôt les divinités païennes de la foudre et du feu relevant du culte vaudou, tantôt les héros haïtiens Toussaint Louverture et Dessalines qu'il sanctifie. Puis il a des hallucinations, voit le spectre de Corneille Brelle ; se croyant victime d'un dieu maléfique il a une attaque d'apoplexie et s'effondre sur le sol.

Dans la scène 3, il est dans sa chambre, en compagnie du médecin et de sa suite. Le mal mystérieux qui l'a atteint ne l'a pas tué, mais il est paralysé.

La scène 4 se déroule quelque temps après, alors qu'il est toujours paralysé, qu'il est devenu vieux, qu'il semble avoir perdu de son autorité passée, au point que Richard, comte de la Bande du Nord, remet son autorité en question.

Dans la scène 5, alors que la révolte s'enfle, le roi s'oppose à l'intervention du général Boyer à Saint-Marc. Mais ce dernier vient quand même en aide à la ville. Les généraux Guerrier et Romain passent dans le camp des insurgés. Le roi apprend qu'un soulèvement a eu lieu au Cap-Haïtien, et que la foule s'est emparée de l'arsenal.

Dans la scène 6, Hugonin tient compagnie à Christophe qui est toujours paralysé, et lui fredonne des chansons. Le roi lui parle de l'avenir qu'il imaginait pour son royaume, lui expose son idéal politique. Mais, constamment, Hugonin donne à voir ce bilan sous un angle tristement comique ; il essaie, une dernière fois, de faire entendre raison au roi. On entend alors au loin le son d'un «*mandoukouman*», tambour employé pour annoncer la fin du règne d'un roi.

La scène 7 montre Christophe sombrant totalement dans la folie ; faisant appel à sa mère, l'Afrique ; rêvant de retrouver, dans la mort, la forêt et le fleuve Congo de ses ancêtres africains, et le dieu Shango. Il a une dernière hallucination à l'issue de laquelle, pour ne pas tomber entre les mains des traîtres, il décide de mettre fin à ses jours en se tirant une balle dans la tête.; cela le ranime assez pour qu'il soit en mesure de haranguer ses troupes. Toutefois, son sursaut est de courte durée. Finalement, il décide de mourir le front haut.

Dans la scène 8, Hugonin déroule un long monologue pendant lequel une détonation annonce la mort du roi dans une église.

La scène 9 présente la cérémonie d'adieux au roi : illustration d'un défi exceptionnel, il est emmuré debout au plus haut de la citadelle, son corps étant fièrement dressé dans le mortier, la tête symboliquement tournée vers le Sud, vers l'ennemi de Port-au-Prince. Comme se profile «*la colline aux trois palmiers*», sa mort est métamorphosée en une migration, en un retour au bercail primordial. Mme Christophe vient se recueillir sur la tombe, et, dans un discours poignant, se lamente sur le tragique destin de son mari. Mais l'arrivée d'Hugonin, à moitié ivre, freine l'émotion même si, étant en tenue de «*Baron samedi*», il incarne le dieu de la mort haïtien.

Commentaire

La pièce montrait la passion d'Aimé Césaire pour Haïti, pour son vaudou, surtout pour les héros légendaires d'une conquête de l'indépendance (en 1960, il avait consacré un essai à Toussaint Louverture) qui mit fin à des années de domination coloniale et d'esclavage. Il avait été fasciné par ce personnage hors du commun que fut le roi Christophe, et voulut faire connaître cette grande figure de l'Histoire des Noirs qui n'était pas traitée à sa juste valeur dans les livres d'Histoire écrits par des Européens, qui ne retenaient de lui que l'image d'un fol autocrate. Sensible à la haute idée que son héros se faisait de «*la négritude*», à son enracinement aux sources du sacré africain, à son grand dessein idéal, il voulut changer le jugement porté sur lui, tout en montrant, par une mise à distance ironique, ses graves défauts. Plus tard, il allait, dans un entretien, parler d'un triptyque théâtral du monde noir (Antilles, Afrique, Amérique) qui serait une sorte de panthéon des leaders noirs.

Ici, il s'inspira des événements historiques que connut Haïti quand, après l'abolition de l'esclavage par la Révolution, Bonaparte voulut le rétablir en 1802, ce qui provoqua un soulèvement qui aboutit à l'indépendance, et où, après de nombreuses péripéties, s'affrontèrent ces deux chefs qu'étaient Alexandre Pétion et Henri Christophe.

Celui-ci, né à la Grenade en 1767, fils d'une mère esclave et d'un homme libre nommé Christophe, fut amené en tant d'esclave sur l'île d'Hispaniola qui formait alors la colonie française de Saint-Domingue. En 1779, il fut tambour dans le corps des chasseurs volontaires de Saint-Domingue engagé dans la guerre d'indépendance états-unienne et, de ce fait, participa au siège de Savannah. De retour à Saint-Domingue, comme les esclaves de la colonie s'étaient soulevés en 1791, il participa activement à l'insurrection dans les rangs de l'armée révolutionnaire, étant lieutenant puis général de Toussaint Louverture qui, en 1802, fut battu, capturé par les Français et exilé en France où il mourut. En 1802, Christophe défendit Cap-Français (qui allait devenir Cap-Haïtien) contre l'expédition française que dirigeait le général Leclerc, s'associa aux forces du général haïtien Jean-Jacques Dessalines, et contribua à la défaite finale des Français. En 1804, l'indépendance fut acquise, la colonie devenant l'État d'Haïti, étant ainsi la première colonie noire à se libérer de la colonisation. Il fut promu général en chef sous Jean-Jacques Dessalines qui, cette année-là, se proclama empereur sous le nom de Jacques Ier. En 1805, il participa, sous le commandement de Dessalines, à la capture de Saint-Domingue (l'actuelle République dominicaine), contre les forces de la France qui avait acquis la colonie espagnole par le traité de Bâle (1795) ; il attaqua ainsi les villes de Moca et de Santiago, prenant alors de sévères mesures répressives qui lui valurent l'hostilité du peuple, et provoquèrent une révolte qui contraignit les Haïtiens à se retirer. Comme Dessalines en vint à exercer une tyrannie, pour y mettre fin, eut lieu une insurrection que Christophe dirigea, avec Pétion, étant même l'un de ceux qui provoquèrent, en 1806, l'assassinat du dictateur, événement après lequel il se retira dans la Plaine-du-Nord, et créa un gouvernement séparé de celui de Pétion, installé pour sa part dans le Sud. Le 17 février 1807, cet «*ancien esclave, ancien cuisinier, ancien général*», s'auto-proclama président de l'État du Nord d'Haïti.

On a vu que la pièce, qui ne suit que partiellement le parcours du personnage, commence quand un conflit éclata entre lui et Pétion, où, signalons-le, apparaît déjà son égocentrisme, Pétion lui faisant remarquer : «*J'ai parlé principes et vous vous obstinez à parler de votre personne*» (I, 1).

Est ainsi provoquée une guerre civile où, cependant, Christophe, ne voulant pas causer la perte de vies haïtiennes qui résulterait d'un long siège, refusa de détruire la ville dans laquelle Pétion s'était muré avant d'être tout de même vaincu. Christophe devint alors président de la République avec l'accord du Sénat. Une nouvelle Constitution fut adoptée. Mais il la rejeta, alléguant qu'un seul homme devait incarner le pouvoir ; que celui qu'on lui offrait était vidé de «*sa substance*» ; que, alors que Noirs et métis se divisaient, cet homme devait être un Noir plutôt que le mulâtre Pétion (qu'il considérait comme «*sans couleur*»). Tandis que celui-ci fut élu président de la république du Sud, le 26 mars 1811, deux jours plus tard, Christophe se proclama roi de l'État du Nord d'Haïti sous le nom de Henri Ier, visant, par cette structure monarchique et par la cérémonie religieuse catholique du couronnement, à conférer à sa personne une puissance digne de respect, sinon un caractère inviolable, à l'instar des rois de France qui recevaient de l'évêque de Reims leur couronne.

Il prit pour secrétaire Jean-Louis Vastey, qui s'employa à défendre par écrit la monarchie haïtienne face au retour redouté des Français, et qui lui inspira ses projets sans toutefois lui montrer les dangers qu'ils lui faisaient courir. Sur le modèle napoléonien, il établit une aristocratie (en fait, une mascarade, les nouveaux nobles empruntant, pour exprimer la spécificité haïtienne, leurs dénominations aux villages haïtiens, s'appelant ainsi marquise de la Seringue ou duc de la Limonade), et, sous la conduite d'un chef de protocole importé de France, il réunit une cour autour de lui, ayant même, dans la pièce de Césaire, un page africain et, surtout, un bouffon obscène et sarcastique, Hugonin, qui incarnait une mobilité en contraste avec la raideur du roi, dégonflant son enflure, dénonçant ses illusions, l'amusant tout en étant aussi son informateur et un critique clairvoyant.

Plus sérieusement, «*Papa Christophe*» promet d'être un souverain aimant, juste et bon, aspirant à effacer les humiliations subies, affirmant avec hauteur l'indépendance de son pays face aux tentatives de récupération de l'ancien colonisateur, décidé à retrouver les sources du sacré africain, qui se manifestent dans le vaudou largement représenté dans la pièce, religion dans laquelle des rites animistes célébrant des divinités païennes souvent liées aux forces naturelles se sont greffés sur la croyance chrétienne car, transplanté, déraciné du fait de la traite négrière, le peuple antillais se réclame de ses ancêtres africains, et a créé un syncrétisme religieux où s'affirme sa «*négritude*». Et Christophe s'identifie au dieu Shango qui est à la fois salubre et destructeur, figurant à la fois la pluie fécondante et le tonnerre chez les Yorubas et chez les Noirs du Nouveau Monde, tandis qu'Hugonin est un fidèle d'Edshon, le dieu rusé des Yorubas.

Conscient d'être «*dans la raque de l'histoire*», ulcéré par la pauvreté de ce peuple méprisé, impatient de l'arracher à sa misère, le roi Christophe est obsédé par un rêve «*d'énergie et d'orgueil*», et se révèle très autoritaire parce que, pour lui, l'essentiel n'est pas la liberté mais la grandeur de l'État haïtien qui permettrait d'affirmer à la face du monde la renaissance du peuple noir. Considérant que «*liberté*» n'est qu'un mot vide de sens sans le développement économique, il proclame haut et fort que la liberté pour le nègre n'a d'autre sens que de sortir du «*plus bas de la fosse*» où il se trouve enlisé, pour effectuer une «*remontée jamais vue*».

Cependant, très pressé, déclarant : «*Nous n'avons pas le temps d'attendre quand c'est précisément le temps qui nous prend à la gorge*» (I, 7), il voulut d'emblée refondre «*le matériau humain*», pétrir «*l'argile haïtienne*», forger un homme nouveau, remodeler le nègre, l'appeler à une nouvelle naissance, le remettre debout, pour donner à celui qui avait été aliéné par la colonisation et l'esclavage une nouvelle identité ; pour que ne soit pas «*dilapidé le trésor que le martyr de [son] peuple a[vait] amassé en cent ans de labeur et de coups de fouet*».

Ambitieux pour son peuple «*indolent*», regrettant qu'il ne soit pas à la hauteur de sa liberté conquise, souffrant de ne rencontrer chez lui que faiblesse, il voulut l'arracher à son inertie et à son abjection, la servitude ayant, à ses yeux, pourri, empoisonné, sa conscience ; il voulut «*demander aux nègres plus qu'aux autres : plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme*», déclarant : «*Précisément, ce peuple doit vouloir, réussir quelque chose d'impossible ! Contre le sort, contre l'Histoire, contre la nature, ah ! ah ! l'insolite attentat de nos mains nues !*» (I, 7). Désireux de créer une société stable, s'efforçant de mettre en valeur les richesses du pays, entendant relancer l'économie pour tirer des revenus de la production agricole (principalement le sucre), il lance une politique de construction de grands édifices (une immense cathédrale, le palais Sans Souci à Milot, le palais de la Belle-Rivière, à Petite Rivière de l'Artibonite, et, surtout, au cœur de montagnes sauvages, la colossale citadelle Henri, maintenant connue sous le nom de citadelle Laferrière, dont on dit dans la pièce qu'elle est «*bâtie par le peuple tout entier*» et «*pour le peuple tout entier*», devant être à la fois un instrument de défense face aux invasions éventuelles en provenance de l'ancienne métropole et un symbole de la réussite des Haïtiens et de l'honneur nègre retrouvé. Et il impose une politique de vie rigoureuse (définie par «*le code Henri*»), assimilant la fornication à la conspiration, prônant une véritable mystique du travail auquel il contraint ses sujets, une mystique du dépassement de soi. Son noble idéal le conduit à exiger de son peuple des sacrifices démesurés, et, pour les obtenir, à instituer une dictature féroce.

Servant «*la liberté par les moyens de la servitude*», comme le fait remarquer une dame de la bourgeoisie du Cap, il sombre dans le despotisme, la tyrannie, la barbarie totalitaire la plus cruelle. En témoigne notamment le supplice imposé à l'ambassadeur du roi de France qui, jugé traître à la cause

du peuple haïtien, doit écouter sa propre messe de requiem «*debout auprès de son cercueil*». Puis il ne recule devant aucun moyen pour exiger des habitants des campagnes un travail forcené, donnant ainsi, à des esclaves nouvellement libérés, l'impression de n'y avoir pas échappé, de «*peiner sur la terre des autres*». Comme il est opposé au bien individuel, qui ne peut, selon lui, que favoriser l'exploitation, ce libérateur-tyran bafoue aux yeux des paysans le droit inviolable de la propriété.

Son pouvoir totalitaire évoluant vers une brutalité sauvage, il prend des mesures encore plus draconiennes : femmes et enfants sont réquisitionnés pour les grands travaux ; l'État s'immisce dans la vie privée des citoyens en les forçant à des mariages ; le caractère inviolable de la personne n'est plus respecté. Ce général rigide procède à une militarisation à outrance en exigeant de ses sujets qu'ils considèrent leurs emplois dans les plantations comme des postes militaires, et en les informant qu'ils feront face à des sanctions militaires s'ils les désertent. De plus, il constitue un corps spécial de gendarmes, que, en référence à l'Afrique de ses ancêtres, il a baptisés du nom de «*Royal-Dahomets*» ; qui parcourt le pays pour y faire régner une discipline stricte.

L'exubérance anarchique de ce despote le pousse à commettre des crimes qui témoignent d'une volonté en délire. Il n'hésite pas à sanctionner toute défaillance par une exécution capitale : un pauvre paysan est tué pour la seule raison qu'il est fatigué ; un gérant est démolé «*à coups de sabre, membre après membre*» sur la place publique parce qu'il a malmené des travailleurs agricoles ; l'archevêque Brelle, celui même qui l'avait couronné, est emmuré vivant dans son palais sous le prétexte qu'il demande un congé.

Pris dans les rets du pouvoir, le roi est, au nom de l'ordre supérieur de l'État, rétif à la moindre critique, celle-ci est-elle émise par une autorité spirituelle. Aussi ne tient-il aucun compte des avertissements que lui donne son épouse, ancienne servante pleine de bon sens, qui le met en garde contre la démesure de ses projets.

Ainsi, l'homme qui avait mis fin au régime autoritaire de Dessalines se montra lui-même avide de pouvoir, tomba, à son tour, dans l'abus de pouvoir, dans la quête du pouvoir absolu, se révéla un autocrate emporté par le vertige du pouvoir, en proie à l'hubris, mot par lequel les Grecs désignaient l'orgueil fou qui pousse inexorablement à se prendre pour l'égal des dieux de l'Olympe, au risque de menacer l'harmonie de l'ordre établi. Véritablement prométhéen dans son ambition d'infléchir le cours de l'Histoire, il n'entend en effet plier ni devant les êtres humains ni devant le Ciel. Ainsi, lorsque la tempête freine ses travaux pharaoniques, il défie la nature en faisant donner tambours, cymbales et autres instruments de musique afin d'opposer «*l'éclair à l'éclair*», de «*cravacher les pluies et [de] faire assavoir à la nue*» qu'avec ses compagnons d'armes il l'ira «*provoquer à vif pour dégager le soleil*». La foudre qui, tombant sur la poudrière, ensevelit sous les décombres une partie de la garnison ne l'émeut guère car il n'y voit qu'une bataille de plus à mener, et sa volonté demeure inébranlable.

Si, se réclamant du roi du Dahomey et fort de cette plongée au cœur de sa race, il brandit vigoureusement son épée contre le ciel qu'il invective, cela ne l'empêche pas de s'interroger aussi sur les desseins du Dieu chrétien à son égard, comme en témoigne la fin de l'acte II. Voilà qui montre le caractère ambigu de sa religion qui le fait s'appuyer à la fois sur l'Afrique ancestrale et idéale et sur le cérémonial catholique lors de son couronnement et lors de la fête de l'Assomption, ce qui correspond bien au syncrétisme religieux en vigueur en Haïti ! Comme il croit alors voir le spectre de l'archevêque qu'il a fait mourir et qu'il est victime d'une attaque d'apoplexie qui le laisse paralysé, il nous rappelle Don Juan, autre créature mythique frappée elle aussi du fait de ses excès. En proie à l'hubris, il devient comme chez les auteurs grecs victime de la Némésis.

Soucieux de traduire dans les faits une formidable utopie sans reconnaître que «*les peuples vont de leur pas*», piégé par l'impossibilité de se fixer un autre modèle que celui des anciens maîtres et, en même temps, porté par un double refus de la résignation servile et de la compromission mulâtre, cet orgueilleux tyran se cherche dans des démarches contradictoires, dans des cheminements d'une dérision pathétique, à travers l'anarchie, la tentation du despotisme et du pouvoir de droit divin, la singerie de l'Europe et le réveil des vieilles forces enfouies, endormies par les siècles de servitude. Comme, pour avoir voulu forcer la nature humaine, il est incompris des siens, sa tâche d'éducateur s'avère un échec. Son rêve se brise. Il connaît un isolement d'autant plus grand qu'il se montre impitoyable. Et, n'étant pas capable de voir pourquoi il a échoué, d'interpréter sa vie comme une leçon et d'aller de l'avant vers l'avenir avec une meilleure compréhension du mouvement de l'Histoire,

il ne peut donc même pas inscrire son échec dans une période plus large que sa propre vie, que son propre poing nu déchaîné contre ses ennemis. Il n'a d'autre recours que de mettre fin à sa vie par ses propres moyens. La tragédie tient essentiellement au fait qu'il est tellement aveuglé par ses limites qu'il ne peut même pas commencer cette tâche fondamentale d'analyse historique au moment où elle devient la seule façon pour son destin d'être, sinon évité, du moins vu pour ce qu'il était vraiment.

Or, en 2, III, après avoir vu le spectre de Corneille Brelle, se croyant victime d'un dieu maléfique, il a une attaque d'apoplexie, et s'effondre sur le sol. Pourtant, par la suite, se survivant à lui-même, paralysé, très diminué, il continue à faire preuve d'exigences tyranniques, et à interpréter comme signe d'opposition le moindre conseil de modération. Ses conduites le rendant impopulaire, son idéal dont il était prisonnier se voit opposer les manœuvres de quelques-uns et l'indifférence des masses ; une révolte s'organise. Abandonné par ses dignitaires, trahi par son peuple et par ses généraux, «*trahi par la nature imbécile*», il se retrouve seul. Soudain, il sombre dans la démence, et son pouvoir s'effondre.

Désormais, il marche vers la mort. Cependant, il tente un recours auprès des puissances du vaudou qu'il avait tout d'abord refusées ; il fait appel à sa mère, l'Afrique, «*lieu de [ses] forces*», pour qu'elle le prenne en charge et le délivre de toutes les souillures de ses frères de race incapables de le suivre : «*Afrique ! Aide-moi à rentrer, porte-moi comme un vieil enfant dans tes bras. [...] Défait-moi de tous ces vêtements, défais-m'en comme l'aube venue, on se défait des rêves de la nuit...*» Cela le ranime assez pour qu'il soit en mesure de haranguer ses troupes. Toutefois, son sursaut est de courte durée. Finalement, il décide de mettre fin à ses jours, mais de mourir le front haut. L'Histoire a retenu qu'il se suicida le 8 octobre 1820, et que, quelques jours plus tard, son fils et héritier, Henri II, fut assassiné par des insurgés ; que le général sudiste Jean-Pierre Boyer, successeur de Pétion, profita de cette occasion pour envahir le Nord et réunifier Haïti puis toute l'île d'Hispaniola.

Si Césaire approuvait, chez Christophe, la volonté de retour aux sources africaines et de développement économique ; s'il dénonça par sa voix la propension des nouveaux dirigeants à seulement occuper la place sans entreprendre de modifier fondamentalement le rapport d'oppression et d'exploitation existant, il condamnait l'expression, de la part de ce mégalomane gonflé de vanité, de ce héros nègre devenu un souverain quelque peu ubuesque, d'une volonté de toute-puissance qui tendait à figer le monde autour de lui, tandis que, en quelque sorte, il se pétrifiait lui-même. Son personnage, animé d'une force de volonté peu commune ainsi que de beaucoup d'amour, est un Noir jugeant son peuple noir, sans ignorer l'essentielle responsabilité des Blancs dans cette «fatalité» historique à laquelle est soumis son pays.

En fait, le personnage est plus complexe, ambivalent même, étant tantôt inspiré, tantôt grotesque, à la fois généreux et cruel, oscillant entre la grandeur mythique (du fait de ses efforts titanesques et du fait qu'il sait que sa politique le condamnera à l'échec et à la mort, mais que c'est la seule qui lui donne l'espoir d'«édifier» son peuple) et la parodie, la caricature, car, sans cesse ballotté entre lucidité désespérée et sarcastique, et orgueil exalté et même lyrique, il passe aussi lui-même fréquemment du lyrisme à la bouffonnerie, riant ainsi des titres de noblesse qu'il a distribués ; et il y a quelque humour à charger de la moralité publique un bouffon aux mœurs légères ! Son assimilation de la fornication à la conspiration ne va pas non plus sans ironie. Assurer la reconstruction nationale et la stabilité de l'État par des accouplements forcés témoigne d'une vision des choses non exempte de drôlerie.

Mais, malgré ses errements, il est porteur d'un message d'espoir ; «*son poids, c'est sa parole*» reconnaît un des hommes qui portent son corps après sa mort. Sa dimension historique ainsi reconnue, ce roi noir demeure un phare dont le feu continue à briller comme une invitation pour ses frères à sortir de la fondrière de l'Histoire.

Dans un entretien avec Dominique Desanti paru dans "Jeune Afrique" (numéro 9-15 décembre 1963), intitulé "Aimé Césaire crée un Faust africain. La Tragédie du roi Christophe", il souligna la complexité du personnage : «*J'ai volontairement laissé l'ambiguïté. Le "conducteur" devenu roi éprouve soudain [...] une tragique solitude. Tragique au sens grec. Christophe est aussi un Faust africain. [...] Pour juger Christophe, il faut comprendre son contexte social, humain. Ce n'est pas une société*

européenne [...] Il ressent le déni de justice envers l'Afrique, mais il y a en lui une sorte de trahison culturelle.» Dans un entretien avec Philippe Decraene paru dans "Le monde" du 12 mai 1965, de nouveau il mentionna son ambivalence : «Il y a chez lui du Prométhée, du Pierre le Grand, du bourgeois gentilhomme.» Dans un entretien avec Nicole Zand paru dans "Le monde" le 7 octobre 1967, il donna cette appréciation : «Si Christophe peut avoir des côtés ridicules en tant que personne, son côté "bourgeois gentilhomme", si vous voulez, il y a chez lui un côté qui est grand, pathétique, dans la mesure où, malgré ses erreurs, malgré ses défauts, son sort se confond avec le destin d'une collectivité. [...] Christophe ne finit pas comme un banal tyran qui est trucidé, ce n'est pas vrai. La pièce se termine presque par une apothéose, et il y a quand même une semence de futur dans son échec.» Pendant les répétitions de la pièce, il accorda à "La vie africaine" un court entretien où il compara Christophe aux grands fondateurs comme Pierre le Grand, Gengis Khan, Charlemagne, indiqua qu'il l'avait choisi au lieu de Toussaint Louverture parce que les faits de sa vie étaient davantage tournés vers l'épopée.

* * *

Dans cette pièce, Césaire, à un premier niveau, analysa les enjeux politiques de la révolution haïtienne, son personnage ayant dû constater qu'il ne suffit pas de gagner la liberté, conquête qui est épique mais finalement facile, alors qu'il est plus difficile de faire de sa liberté un projet politique, de bâtir un État démocratique. La pièce inverse et interroge les valeurs qui ont permis aux anciens esclaves de se libérer, met en question l'action révolutionnaire en en démontant les ressorts et en soulignant les perversions, montre une société noire qui était en train de se chercher dans des démarches contradictoires, à travers l'anarchie, la tentation du despotisme et du pouvoir de droit divin, le réveil des vieilles forces enfouies, endormies par les siècles de servitude. Le roi Christophe est la figure contradictoire de ces chefs d'État que l'Histoire donne aux peuples nouvellement affranchis d'un vieux joug, la figure du chef politique qui a plus d'ambition que son peuple ; que l'amour sacré de la patrie peut conduire à violer les droits naturels et inaliénables de la personne humaine ; dont les idéaux s'opposent aux manœuvres de quelques-uns dont apparaissent les ambitions cumulées, et, surtout, s'opposent à l'indifférence des masses.

Puis, à un second niveau, la pièce étant une allégorie transparente, Césaire, ayant suggéré la résonance symbolique de la destinée de son personnage, à partir de cet épisode de l'histoire haïtienne, voulut circonscrire les problèmes inhérents aux peuples récemment décolonisés qui s'accumulent dans un terrible engrenage ; enseigner aux chefs d'État de pays africains ou du Tiers Monde en général qui, dans les années 60, accédaient à l'indépendance la leçon que leur donnait le roitelet haïtien du XIXe siècle qui avait voulu assumer celle de son peuple, mais en lui demandant trop au point d'être abandonné par les siens ; leur montrer qu'Haïti avait déjà connu les problèmes cruciaux qui se posaient à eux au moment de la décolonisation dans des années de choix, de fondation, de refonte des mentalités ; il voulut leur signaler, d'une part, la difficulté de la recherche de reconnaissance et de reconstruction d'une communauté stigmatisée par son passé colonial, d'autre part, cette erreur à éviter qui serait de développer leur indépendance avec les mêmes valeurs que les anciens colonisateurs, ce qui est clairement stigmatisé par Christophe : «Ah, il est temps de mettre à la raison ces nègres qui croient que la révolution ça consiste à prendre la place des blancs et continuer en lieu et place, je veux dire sur le dos des nègres à faire le blanc.» (II, 3). Césaire ne voulait pas que les peuples décolonisés connaissent l'espérance déçue de la démocratie, ne fassent qu'entrevoir une «négritude» capable de prendre en main son destin.

Dans son entretien avec Dominique Desanti, il fit savoir : «C'est l'un des éléments du drame présent, actuel, des dirigeants noirs [...] Décolonisation? Oui. Mais après? Il faut [...] inventer une voie entre le passé africain périmé et l'Europe dont l'imitation ne peut conduire qu'à une caricature vide.» Il indiqua avoir voulu montrer comment, après la conquête de l'indépendance, il fallait faire de sa liberté un projet politique.

En 1969, dans l'entretien qu'il accorda au "Magazine littéraire", il indiqua : «Pourquoi ai-je pris un roitelet haïtien? D'abord, il y a l'impulsion intérieure, à savoir le besoin que j'ai de parler d'Haïti ; et, en même temps, ça coïncidait avec l'accès à l'indépendance des pays africains. Brusquement, l'Afrique a été assaillie par des problèmes nouveaux. Les gens qui avaient revendiqué, qui avaient fait de

l'opposition, soudain sont promus chefs d'État. Que faire? La liberté, c'est très bien, la gagner c'est très bien ; mais, quand on y réfléchit, c'est toujours plus facile de conquérir sa liberté, il ne faut que du courage ; seulement, une fois qu'elle est obtenue, il faut savoir ce qu'on va en faire. La libération c'est épique, mais les lendemains sont tragiques. C'est ce problème-là que j'avais en tête. Alors j'ai eu l'idée de situer en Haïti le problème de l'homme noir assailli par l'indépendance. Parce que c'est le premier pays noir à avoir été confronté avec ces questions. Ce que le Congo, la Guinée, le Mali ont connu vers 1956-1960, Haïti l'a connu dès 1801. Et le roi Christophe, c'est l'homme noir aux prises avec la nécessité qu'il y a de bâtir un pays, de bâtir un État.»

Mais Césaire, en faisant revivre le roi Christophe, ne pensait-il pas aussi à son propre rôle d'homme politique à la tête de la Martinique? Le 4 octobre 1964, lors de la représentation de "*La tragédie du roi Christophe*" à Venise, il donna une interview à Paolo Caruso (qui la publia sous le titre "*Aimé Césaire e il movimento negro*") où il y parla brièvement de sa pièce pour la qualifier ainsi : «*une œuvre qui échappe à toute tentative de classification [...] moitié reportage et moitié autobiographie.*» Dans son entretien avec Philippe Decraene, il nuança : «*L'histoire de Christophe ne constitue pas une mise en garde contre l'indépendance des Antilles françaises, bien que la pièce souligne combien l'indépendance constitue une expérience délicate [...] Contrairement aux apparences, il ne s'agissait pas de luttes raciales, mais de luttes de classes. L'histoire d'Haïti s'est déroulée de manière proprement hégélienne.*»

De plus, à partir de son personnage, Césaire nous invita à une réflexion philosophique sur l'essence même du pouvoir ; il posa le problème de la légitimité de la dictature ; il affirma que la politique est la force moderne du destin, et l'Histoire la politique vécue.

Sa pièce l'amena encore à poser un regard critique et désabusé sur les limites de la nature humaine. Enfin, on peut encore voir dans la pièce une allégorie de la création poétique, comme le suggère l'obsession de «*la forme*» qui hante Christophe, «*avec ses formidables mains de potier, pétrissant l'argile haïtienne*».

* * *

La pièce, relatant l'ascension, la gloire et la chute de l'autocrate, montrant sa grandeur et sa décadence, a une structure simple. Après l'habile prologue, l'acte I montre comment le roi Christophe établit son règne ; au cours de l'acte II, la pièce s'assombrit en raison des excès d'un organisateur imposant sa tyrannie à son peuple ; l'acte III prépare et met en scène sa chute et sa mort.

Dans "Dakar-Matin", le 16 avril 1966, dans un article intitulé "*Sur la Tragédie du roi Christophe*", en quelques paragraphes, il définit les trois plans de la pièce et sa triple signification :

- le plan politique, qui se voit dans le conflit Christophe-Pétion ;
- le plan humain de «*la marche à la mort*» du leader isolé ;
- la dimension métaphysique dans les liens de Christophe avec Shango et de Hugonin avec Eshu, le dieu rusé des Yorubas.

Il considéra que la pièce est «*un hymne à Christophe*» parce que, malgré toutes ses faiblesses, ses erreurs, «*c'est un homme qui a voulu la grandeur de son peuple, qui a voulu réhabiliter sa race parce qu'il était porté, dans ses actes, par une grandiose aspiration à la dignité.*»

Il nota que «*la conclusion est un triple enterrement : Madame Christophe ensevelissant l'homme Christophe ; Vastey ensevelissant le roi ; les prêtres [...] ensevelissant le dieu Shango qui cependant reviendra hanter le monde monté sur les béliers du tonnerre.*»

Dans un entretien avec Françoise Vergès, il justifia son emploi du mot «*tragédie*» : «*Il s'agit de la marche à la mort d'un homme ; marche à la mort à travers la solitude qui s'installe progressivement autour de lui ; et la distance qui peu à peu s'installe entre lui et son peuple.*» Comme dans la tragédie grecque, les multiples transgressions du héros, tant à l'égard de ses sujets que des autorités religieuses catholiques, signe d'une profanation à l'encontre de ce qui est vénérable et a priori inviolable, sont sanctionnées par la mort. Lui, qui est d'ailleurs animé par le sens du tragique de sa destinée, est en quelque sorte puni par les dieux. Et, comme dans la tragédie grecque, le réel se mêle au merveilleux, ainsi avec l'apparition du fantôme de l'évêque Brelle assassiné.

Mais Césaire fut encore plus sensible à l'exemple donné par Shakespeare, et il le reconnut puisque, pendant les répétitions de la pièce, il accorda à "La vie africaine" un court entretien où il la qualifia de «*pièce énorme, une grande tragédie shakespearienne*». Ailleurs, il indiqua avoir voulu «*transpercer le grotesque pour trouver le tragique*», et, à la manière du théâtre élisabéthain, il fit évoluer sa pièce du lyrisme au burlesque. On assiste à une alternance du tragique et du comique, un comique qui confine à la farce, comme on le constate à différentes reprises :

- dès le début, avec le combat de coqs qui simule le duel où s'affronteront Christophe et Pétion ;
- quand sont mis en scène des aristocrates dérisoires aux allures de soudards mais qui singent les mœurs de la cour de France, en suivant une étiquette incongrue, étrangère au milieu haïtien ;
- quand les prétentions ridicules d'un roi gonflé de vanité sont constamment démystifiées par le regard critique du bouffon qu'il s'est donné.

Césaire n'a-t-il pas fait de son personnage comme un autre roi Lear, accompagné lui aussi d'un bouffon? Dans son entretien avec Philippe Decraene, il indiqua : «*Ce tyran, qui fonde la 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.*» Ce couple, qui témoigne d'ailleurs du regard distancié que Césaire posa sur un personnage qui à la fois l'attirait et le décevait, lui permit d'entremêler avec bonheur le lyrisme flamboyant à la trivialité et à la verdeur, d'opposer le mouvement et la vie à la rigidité pétrifiante qu'engendre le pouvoir absolu.

Il signala : «*Tout le premier acte est en style bouffon et parodique, où le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures d'éclairs.*» Il alla parfois jusqu'au pastiche, adoptant ainsi un ton shakespearien en évoquant «*la Fortune envieuse*» qui fauche les ambitions politiques du héros comme elle le fit pour Macbeth. Surtout, il donna à Christophe une mort magnifiquement shakespearienne.

* * *

La pièce, qui est conçue comme une vaste fresque historique où se succèdent des tableaux dramatiques ou burlesques, qui réunit vingt-sept personnages, est aussi un puissant poème, et, de ce fait, peut-être un peu trop «écrite», avec d'ailleurs cette préciosité et cette verbosité coutumières chez Césaire.

Si, comme pour ses poèmes, il refusa, sauf en faisant parler les paysans, d'employer le créole qui n'était encore, à ses yeux, qu'«*un patois, une langue très modeste à usage interne*», il indiqua, dans son entretien avec Dominique Desanti : «*En particulier dans "Le roi Christophe", il y a un langage très particulier, qui se ressent de ses origines antillaises : ce n'est plus exactement du français. [...] Là, j'ouvre une parenthèse, car il y a un problème du langage aux Antilles ; pour un Africain, il se pose avec moins d'acuité que pour un Martiniquais. Quelle langue employer? Un Africain peut, à la rigueur, se servir de son dialecte. Mais nous, nous n'avons aucune langue...*»

Il plaça des mots locaux dont il expliqua certains dans des notes de bas de pages :

- «*abrogat : de l'espagnol abrogado : supprimé, révoqué, se dit d'un coq mis hors de combat*» ;
- «*akassan : bouillie de maïs*» ;
- «*andouilles : feuilles de tabac local pressé dans des longues tâches, pédoncules desséchés du tronc de palmier*» ;
- «*barbouquet : espagnol : barbaquejo, harnachement grossier de cheval ; moins vraisemblablement, du vieux français : barbouchet, coup sous le menton*» ;
- «*boulons : feuilles de tabac tordues*» ;
- «*cachimbo : pipe rustique de terre cuite*» ;
- «*carrer un coq : le mettre en position de combat*» ;
- «*chanson-pointe : couplet satirique qui donne le ton au travail collectif*» ;
- «*cocomacaque : gourdin, matraque*» ;
- «*coulivicou : oiseau de l'ordre des échassiers*» ;
- «*dodine : fauteuil basculant*» ;
- «*maldioque : espagnol (mal di occhio), mauvais sort.*
- «*malouc : dangereux (espagnol : maluco)*» ;

- «*mazonne ou mazon : chanson pour prendre congé*» ;
- «*petit service : cérémonie en l'honneur des dieux africains*» ;
- «*rabordaille : petit tambour cylindrique à deux peaux ; désigne aussi le rythme rapide comme pour "l'abordage" joué sur cet instrument*» ;
- «*rapadou : sucre de canne grossier*» ;
- «*tassau : de l'espagnol tasajo : viande coupée en aiguillettes*» ;
- «*vacine : instrument de musique constitué d'un tronc de bambou (espagnol : bocina : trompe)*».

Dans le prologue, Christophe et Pétion sont désignés comme «*deux maîtres coqs, deux maîtres-caloges comme on dit dans les îles*».

Mais Césaire entendit «*plier le français au génie noir*», faisant d'ailleurs apparaître un vieux fonds africain dans les chants, les danses, l'humour et la beauté des gestes. Dans un entretien avec Nicole Zand paru dans "Le Monde" le 7 octobre 1967, il expliqua : «*Dans "Christophe", la langue que j'emploie, qu'on croit un français archaïque ou savant, n'est surtout qu'un français conforme au génie de la langue des Antilles, le créole.*»

Le poète se manifesta en particulier par l'éloquence qu'il prêta à Christophe :

-quand il définit son énergique programme : «*Au plus bas de la fosse. C'est là que nous crions ; de là que nous aspirons à l'air, à la lumière, au soleil. Et si nous voulons remonter, voyez comme s'imposent à nous, le pied qui s'arc-boute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh, la tête, large et froide ! 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 !*»

-quand il fait appel à l'Afrique : «*Afrique ! aide-moi à rentrer, porte-moi comme un vieil enfant dans tes bras et puis tu me dévêtiras, me laveras [...] Oh, lave-moi de mes nobles, de ma noblesse, de mon sceptre, de ma couronne, de leur fard, de leurs baisers, de mon royaume ! Le reste, je m'en occuperai seul.*»

-quand, au moment de mourir, il entonne un hymne où éclate une «*négritude*» qui est compréhension intuitive du monde, qui témoigne d'une attitude existentielle où l'être humain, avec ses sens largement ouverts sur l'univers environnant, tente de se fondre dans un monde de forces variées et complémentaires traversées par le souffle des esprits :

«*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.*»

La mort du roi est évoquée par le poète avec un grand lyrisme : «*Le feu s'est éteint dans la maison / Le grand feu dans la grande maison. / Qu'on le mette debout. Dans le mortier gâché. Tourné vers le sud... Non pas couché, mais debout... / Et, lui ayant trouvé tout seul sa stature, que la lune rouge au bout de la flèche suspende sa torche épouvantable. / Homme reculeur de bornes Homme forger d'astres dure étreinte chaude grand cœur dédié froidi déjà dans la distance. / Le jour ébréché jusqu'au bout du voyage glanera ton nom. / Père, nous t'installerons à l'fe sur la colline aux trois palmiers / Quand tu passeras par les promenoirs du ciel monté sur les béliers enflammés de l'orage*».

Par ailleurs, Césaire sut se faire percutant à la façon d'ailleurs du Orwell de "La ferme des animaux" : «*Tous les hommes ont les mêmes droits... Mais du commun lot, il en est qui ont plus de pouvoirs que d'autres. Là est l'inégalité.*»

* * *

En 1961, après avoir terminé la rédaction de sa pièce, Césaire en offrit le manuscrit à Roger Blin qui, avec sa compagnie "Les griots", voulait la représenter au "Festival du film, de la littérature et du théâtre expérimental" à Knocke-le-Zoute en Belgique, du 25 décembre au 2 janvier 1963-1964.

Mais, avant de recevoir la réponse de Blin, il rencontra Jean-Marie Serreau, un des pionniers du théâtre révolutionnaire en France qui, disant : «Kateb [écrivain algérien] et Césaire m'importent autant que Brecht, Beckett ou Ionesco, parce qu'ils sont des poètes en rapport direct avec notre société. Ils sont des habitants de notre langue, mais non des habitants de l'Hexagone. À un moment où les frontières des grands affrontements ne sont plus uniquement des frontières territoriales, je me sens, moi, plus l'habitant d'une langue que l'habitant d'un terroir.», prospectait avec méthode un nouveau répertoire tendant à prouver que la liberté d'expression n'était pas un privilège du monde occidental ; qui souhaitait la constitution d'une compagnie de caractère international métis.

Aussi les deux hommes entreprirent-ils de monter la pièce malgré d'énormes difficultés : la nécessité de créer une compagnie d'acteurs noirs à Paris ; l'impossibilité de trouver des producteurs français. Cependant, ils obtinrent le soutien financier d'un groupe allemand, "Europa Studios".

Dans sa mise en scène d'homme blanc jugeant une société noire, Jean-Marie Serreau sembla vouloir faire apercevoir, à travers la mascarade à laquelle se livrent occasionnellement les Noirs, la mascarade à laquelle se livrent continuellement les Blancs. Dans l'entretien qu'il accorda à "La vie africaine" pendant les répétitions de la pièce, Césaire signala que, même si elle est longue, il n'était pas question de couper dans le texte, et cela même s'il laissait *«une grande liberté à J.-M. Serreau qui fait absolument comme il l'entend»*.

La pièce fut créée au "Festival de Salzbourg" le 4 août 1964, avec le comédien Doua Seck dans le rôle principal.

Eut alors lieu une tournée européenne (Berlin, Bruxelles, "Biennale de Venise"). Mais, arrivé à Paris, Serreau apprit des producteurs allemands qu'ils prétendaient n'avoir plus de fonds à dépenser. Cela entraîna un procès contre eux, qui fut financé par l'"Association des Amis du roi Christophe" réunissant, en particulier, Michel Leiris, Picasso, Giacometti, Gaëtan Picon, Alejo Carpentier, Alioune Diop.

De ce fait, en 1965, la pièce fut jouée à l'"Odéon", pour un nombre limité de représentations mais avec un succès grandissant. Puis elle fit une tournée dans les "Maisons de la culture", au cours de laquelle, les acteurs noirs osant des expérimentations, le texte évolua jusqu'à la production d'une seconde version où la modification la plus importante fut l'assimilation de Christophe à Shango à la fin de la pièce.

En avril 1966, la pièce fut représentée à Dakar devant l'élite et les chefs d'État qui participaient au "Festival des arts nègres". L'intérêt pour la pièce fut si fort que le président du Sénégal et vieil ami de Césaire, Léopold Sédar Senghor, demanda à la compagnie de la présenter encore une fois, *«dans un stade, devant un public populaire, qui a réagi chaleureusement»*, selon Césaire (dans un article du "Monde" du 7 octobre 1967) ; il raconta aussi qu'il avait alors circulé parmi l'assistance pour demander aux spectateurs pourquoi ils riaient aux paroles de Christophe, et qu'il avait appris que celui-ci était un juste portrait de leurs leaders, autocrates et parfois mégalomanes ; que le roi haïtien demandait les mêmes choses, agissait de la même façon qu'eux ! D'ailleurs, la pièce fut frappée de censure dans certains pays.

En 1967, la pièce fut jouée à l'"Exposition internationale de Montréal", en Yougoslavie et au "Piccolo teatro" de Milan.

En 1991, sous l'impulsion d'Antoine Vitez, elle entra au répertoire de la Comédie-Française dont il disait qu'elle doit être «un lieu de rayonnement de tout ce qui s'exprime en français». Mais il décéda avant de pouvoir la mettre en scène. Elle le fut donc par l'écrivain burkinabé Issa Ouedraogo qui, dans une volonté d'universalité, choisit de la faire jouer par des comédiens blancs, décision qui fut vivement critiquée.

En 1996, elle fut mise en scène par Jacques Nichet au "Festival d'Avignon" dans le "Cloître Saint Louis".

Alors que, en 1963, le texte avait été édité par les "Éditions Présence africaine", en 1970, revu par Césaire, il parut en édition de poche.

Continuant à décrire au théâtre la situation des Noirs dans le monde de son temps, Césaire, qui avait déjà, dans *“Cahier d’un retour au pays natal”*, déclaré : *«À force de penser au Congo / je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves / où le fouet claque comme un grand étendard / l’étendard du prophète / où l’eau fait / likouala-likouala / où l’étendard de colère lance sa hache verdâtre et force les sangliers de la putréfaction dans la belle orée violente des narines»*, n’allait pas manquer de se tourner vers ce pays qui avait connu un difficile commencement d’indépendance. En 1969, dans l’entretien qu’il donna au *“Magazine littéraire”*, il indiqua : *«Poursuivant ma quête, ma description de la situation de l’homme noir dans le monde actuel, tout naturellement je suis arrivé à l’Afrique. Et l’exemple le plus dramatique, le plus tragique, c’était le Congo. Qui tient le Congo tient l’Afrique ; après le Nigéria, c’est le pays le plus important. Par ses dimensions, par ses richesses - et par le caractère étonnant des événements qui s’y sont déroulés.»* Il se lança dans la création d’une autre pièce, qu’il écrivit rapidement, en quelques mois, pour plusieurs raisons :

-d’une part, assurer l’avenir de la *“Compagnie du toucan”* (elle avait pris le nom de cet oiseau parce que, de son bec puissant, il brise le fruit du palmier-raphia, pour marquer sa volonté de vaincre le racisme), l’aider à survivre ;

-d’autre part, démystifier l’Histoire récente du Congo, pays qu’il n’avait jamais visité, mais qu’il comptait toutefois pouvoir faire vivre sur scène en s’appuyant sur ses recherches et ses contacts avec ceux qui avaient vécu son indépendance.

Ce fut :

1965

“Une saison au Congo”

Tragédie en trois actes

Acte I

Scène 1

«Quartier africain de Léopoldville. / Attroupement d’indigènes autour d’un bonimenteur, sous l’œil plus ou moins inquiet de deux flics belges.»

Le bonimenteur explique que la bière est la meilleure chose que les Blancs, les colons belges, aient amenée en Afrique. Il ne parle pas de n’importe quelle bière, mais de celle qu’il estime être la meilleure du monde : la Polar. Les deux *«flics»* belges nous apprennent que, *«derrière la Polar, il y a le ministre du Congo»*. Un *«joueur de senza chante : “Ata-nde... Tôt ou tard.”»*

Scène 2

«Une voix s’élève derrière le théâtre et s’enfle progressivement, cependant que dans le va-et-vient des garçons de café et des consommateurs s’installe un bar africain.»

La voix est celle du joueur de senza. *«Le bar est installé. Lumières violentes. Petites tables. Va-et-vient de consommateurs et de femmes libres.»* Ils échangent des propos badins ou contestataires. *«Entre un homme habillé à l’européenne, allure de maquereau, c’est Mokutu.»* Il annonce que *«les Flamands ont arrêté Patrice»*, dit que *«le sort d’un homme et le sort d’un pays se confondent»* ; que, *«à l’heure actuelle au Congo, tous les chemins mènent à la révolution.»* *«La voix s’élève de nouveau derrière le théâtre et chante l’hymne des Kimbanguistes.»* C’est le joueur de senza. *«Il se lève et chante, et le chant est repris par la foule.»*

Scène 3

«Prison d’Élisabethville.»

Deux geôliers apprennent que le directeur de la prison va venir pour rencontrer Lumumba. *«Pendant que le deuxième geôlier va chercher le prisonnier, le premier geôlier lit»* un poème de Lumumba dont il se moque. Quand le prisonnier est là, il l’injurie et *«le frappe»*. Le deuxième geôlier a trouvé un article *«signé : Patrice Lumumba, président du M.N.C.»* Ils tournent en ridicule le fait qu’il souhaite

participer aux travaux d'une «*Table Ronde à Bruxelles*» : «*Tu te vois excellence, Macaque !*». C'est pourtant en l'appelant «*Excellence*» que le directeur lui annonce son «*élargissement*» par «*M. le Ministre du Congo*», et l'affrètement d'un avion pour qu'il puisse se rendre à Bruxelles.

Scène 4

«*Un écriteau tombe des cintres ; on y lit : "Bruxelles, salle de la Table Ronde" / C'est l'antichambre d'une salle du palais où se tient la Table Ronde des partis africains. / Va-et-vient de 4 ou 5 hommes déguisés en banquiers de caricature : habit, haut-de-forme, gros cigare. / L'indignation et la panique sont à leur comble ; on vient d'apprendre par des indiscretions que le gouvernement belge, à la demande de Lumumba, a accepté de fixer au 30 juin 1960, l'indépendance du Congo.*» Tandis que trois des banquiers protestent contre cette décision, un quatrième leur explique qu'ils peuvent «*rendre traitable le Sauvage*» en le comblant de cadeaux. Finalement, le «*chœur des banquiers*» s'écrie : «*Hurrah ! Hurrah ! Vive l'Indépendance !*»

Scène 5

«*Léopoldville, foule en liesse et bon enfant. / On entend le cha-cha de l'Indépendance.*» Des Congolais, dont le joueur de sanza, se réjouissent de «*l'arrivée de Dipenda*» [l'indépendance]. Toutefois, «*le tribaliste mukongo*» rejette «*les Bengalas*», et le joueur de sanza implore : «*Plus de querelles ethniques. Ne laissons pas le colonialisme diviser pour régner !*» Finalement, ils trinquent tous ensemble, et «*chantent l'indépendance cha-cha*».

Scène 6

Le roi des Belges, Basilio, s'entretient avec le général Massens. Il lui déclare voir l'indépendance avec un œil favorable, lui disant : «*La Providence nous a commis ce soin*». Mais, s'il apprécie le dévouement des missionnaires, il craint que «*la racine barbare, alimentée dans le puissant fond primitif, reprenne sa vigueur malsaine, étouffant la bonne semence inlassablement semée, pendant cinquante ans, par le dévouement de nos missionnaires*». Le général manifeste son scepticisme devant «*cette liberté dont ils ont fumé le mauvais chanvre et dont les émanations les enivrent de si déplorables visions*» ; il craint cette indépendance accordée au Congo.

Ensuite, devant «*la foule*» qui «*agite de petits drapeaux, portant le signe du kodi, emblème de l'Aboko, coquille percée d'une épée. / Explosion de pétards / Un groupe d'enfants noirs sous la conduite d'un missionnaire à grande barbe blanche, chante une chanson, un peu comme les Petits Chanteurs à la Croix de Bois*», Basilio, «*haranguant les officiels*», salue ses «*prédécesseurs, tuteurs avant [lui] de ce pays*» venus «*pour donner et civiliser*» ; il invite les Congolais à prendre «*les commandes*» d'«*une machine bonne*», et les assure, si elle devait connaître des «*défaillances mécaniques*», du «*concours désintéressé*» de la Belgique.

Le président lui répond avec «*tout le respect et toute la ferveur*», l'humilité et la reconnaissance d'un sujet ; dit s'engager à «*une collaboration sincère*» ; recommande aux Congolais : «*Restons fidèles à la Civilisation*». On entend des «*applaudissements incertains*».

Ensuite, prend la parole Lumumba qui, d'abord, décrit les souffrances et les humiliations subies par les colonisés ; puis célèbre la victoire, se lance dans un hymne à «*Kongo, notre enfant*» empreint d'un lyrisme africain ; enfin annonce que «*Tout ce qui est courbé sera redressé, tout ce qui est dressé sera rehaussé*» et demande «*l'union de tous*». Cela produit un «*moment d'extase*» et de «*stupeur*».

Or «*ici, entrent quatre banquiers*» qui montrent un affairément inquiet. «*Passe Mokutu*» qui déclare : «*Trop aiguisé, le couteau déchire jusqu'à sa gaine*», et «*crache*» alors qu'«*entre Lumumba*» auquel, alors que le joueur de sanza est «*perplexe*», il signale : «*On ne doit pas attaquer une bête, si on n'est pas sûr de la tuer*», Lumumba remarquant : «*Tu hais le colonialisme, la Bête*». «*Ils sortent / Ici passe le Joueur de sanza. Il chante la complainte du lupéto*». «*Apparaît le cinquième banquier*» qui «*parle à l'oreille*» des autres pour leur faire envisager de «*sortir notre Katanga*», l'un s'écriant : «*Vive l'uranium libre !*»

Scène 7

«Boîte de nuit : le Club de l'Élite : entre deux disques de Franco de Mi Amor, on entend la voix susurrante d'une speakerine.» Elle annonce «le réarmement moral africain», et proclame que «l'âge de l'Histoire, citoyens, c'est l'âge du Travail». «Cependant une autre voix s'élève, c'est celle de la Revendication» qui proclame : «Réveillez-vous, Congolais !...L'indépendance ne doit pas être un mot vide» ; qui les incite à exiger ce qui leur revient de droit car «les voitures», «les femmes», «le père Noël» ne doivent pas être réservés à une classe privilégiée. Or «la scène est envahie par des soldats congolais, à moitié ivres, ceinturon à la main, et scandant : "À bas les politiciens ! Lumumba vaurien, Lumumba pamba, Lumumba pamba !..."»

Scène 8 :

«La lumière change, nous sommes à Kalina, dans le bureau du Premier ministre.»

Lumumba fait comprendre à ses subordonnés qu'ils sont «des hommes condamnés à un travail sans fin [...] à la disposition du Congo», et reconnaît : «Je suis exigeant, et puis aventureux». Mais M'polo le prévient : «Président, les soldats, les soldats ! Ils arrivent !», criant : «À mort Lumumba ! Lumumba pamba !» Lumumba a un «accès de rage» : «Flamands, tous des Flamands ! Flamands et bâtards de Flamands !», tandis qu'«un ministre» se lamente : «C'est gai ! elle commence bien, l'indépendance !» Lumumba le rabroue : «Nous aurons tout, et en même temps. Et tout de suite : la révolte, le sabotage, la menace, la calomnie, le chantage, la trahison. [...] Le Congo est un pays où tout va vite.» Entrent les délégations des soldats qui exigent «d'être commandés par des nationaux». Lumumba leur fait remarquer «comme le colonialisme est perfide, têtu, funeste». Il leur accorde «la promotion au grade supérieur». Mais Mokutu réclame «une africanisation totale, et immédiate, des cadres» ; il s'agit d'écartier le général Massens qui dirige les «paras» surveillant le départ des Blancs. Lumumba nomme M'polo colonel, et, les soldats refusant ce «politicien», il nomme Mokutu, disant : «Je sais que Mokutu ne me trahira jamais». Il invite les soldats à ne pas être «des officiers de parade, des officiers du profit, des officiers de la nouvelle caste». Il les incite à se «battre farouchement pour la préservation de l'indépendance congolaise», à s'en prendre à «l'ennemi» «comme au faucon, lorsqu'essayant de s'emparer de la viande que le villageois s'apprête à rôtir, il se brûle les serres !» Recevant le «hurrah des soldats», il chante un poème.

Scène 9

«Dans l'obscurité, des réfugiés blancs traversent la scène emportant ce qu'ils peuvent... Ce sont des colons avec leur "biloko" / Brusquement, des lumières rouges s'allument sur une immense carte du Congo.» Des «émetteurs» lancent des messages alarmants décrivant des Européens assiégés, «subissant des sévices.» «En haut, sur un balcon et dans une pénombre, deux ombres : Basilio et Massens en tenue de général belge» qui déclare : «Ils nous ont cochonné notre Congo. [...] Il n'est plus temps de s'encombrer de scrupules juridiques.» Basilio lui «donne carte blanche» pour «la sauvegarde de vies européennes». Massens, «d'une voix tonnante», commande : «Soldats ! en avant !» «Vision de para-commandos belges en action / [...] poussant le cri de guerre congolais. [...] Les tam-tams de guerre résonnent longuement dans la nuit, transmettant la nouvelle de l'agression belge.»

Scène 10

«Quand la lumière revient, nous sommes en avion au-dessus d'Élisabethville. Vent, pluie, éclairs.» L'avion de Lumumba est pris dans un ouragan, et il commente : «On dirait une harde d'éléphants fantômes chargeant à travers une forêt de bambous.» Il souhaite atterrir, mais les autorités katangaises le lui refusent, et le pilote, que Lumumba traite de «Flamand !», «reprend de la hauteur». Lumumba décide d'aller «à Moscou !» pour obtenir «des armes ! des armes !» «Noir».

Scène 11

«Quand la lumière revient, nous sommes au parlement congolais à Léopoldville. Cependant que les sénateurs s'installent, passe le joueur de sanza. Il chante.» Les sénateurs se plaignent de ces faits : «les Belges se sont conduits comme les légions romaines» ; le pays se retrouve sans argent, la

«*banque du Congo*» ayant été «*transférée au Katanga*» ; le Premier ministre et le président de la République «*ne sont jamais là*». Lumumba leur oppose qu'il aurait voulu se «*multiplier*» pour «*déjouer partout l'innombrable complot belge*» qui a conduit à la proclamation de «*l'indépendance de notre plus riche province, le Katanga*». Il appelle au secours l'Afrique, annonce l'arrivée de M. Hammarskjöld, secrétaire général de l'O.N.U..

Scène 12

«*Noir puis lumière. / Cependant qu'un certain nombre d'experts européens se groupent dans le fond, autour d'Hammarskjöld, le joueur de sanza passe au 1^{er} plan et chante.*»

Hammarskjöld cherche à faire comprendre, aux «*experts*» qui l'accompagnent, l'importance de leur mission : «*Nous travaillons ici à l'avenir du monde*», leur disant : «*Telle une nouvelle chevalerie, je vous lance sur la brûlante chaussée des hommes.*» «*S'adressant aux Congolais*», il se présente comme «*un homme neutre*» ; déclare vouloir les aider à préserver leur indépendance, à «*établir les bases d'un avenir prospère et heureux*» ; affirme que «*les problèmes qui se posent au Congo doivent être résolus par une procédure politique et diplomatique normale [...] dans un esprit de justice et de paix*». Il se réfère à «*Maître Eckart*» et «*à Dieu*». Il termine sur : «*Vive le Congo, pacifique et heureux !*»

Scène 13

«*Cependant que la foule congolaise manifeste en dansant et en chantant le cha-cha de l'Indépendance, l'ambassadeur du Grand Occident s'avance en avant-scène.*» Il déclare : «*On nous accuse d'avoir le colt facile, mais peut-on faire la politique du rocking-chair quand le monde, pour un rien, s'agite, et que les peuples entrent en ébullition. [...] Il faut que quelqu'un les ramène à la décence. C'est à nous que la Providence a confié cette tâche. [...] On n'est pas seulement les gendarmes, on est aussi les pompiers du monde*» qui, selon lui, luttent contre «*la pyromanie communiste*».

Acte II

Scène 1

«*Bar africain, le même qu'à l'Acte 1 ; va-et-vient des filles et de la Mama Makosi ; Lumumba, Mokutu et des amis s'installent.*» Mokutu déclare : «*On ne manquera pas de nous présenter à l'opinion publique internationale comme des singes libidineux [...] le Congo est un grand bordel*», tandis que Lumumba considère que «*les oppresseurs ne laissent à l'opprimé de liberté que celle du vice*» ; que «*l'Europe vint*» et que «*le Congo est entré en décomposition*» ; mais il voit «*les germes du renouveau*». Il accepte l'invitation que lui fait Mama Makosi d'assister à un «*bal de levée du deuil*». Il y a là «*un fou*», «*insulteur de la nation*» mais qu'accepte Lumumba car «*ça existe dans certaines tribus. Leur rôle : engueuler les chefs. Pour pas qu'ils se prennent trop au sérieux*» ; ce fou leur dit : «*Alors c'est vous les nouveaux blancs... Je vous souhaite bien du plaisir avec le Congo... Moi, je ne suis qu'un pauvre sauvage... Un coup de pied au derrière ne m'a jamais effrayé... Mais un bock de bière ça passe quand même mieux.*» ; il «*boit le verre de Mokutu*» qui le juge : «*En voilà un qui ne peut plus vivre, parce qu'il n'a plus chaque jour sa ration de chicotte. C'est une intoxication comme une autre !*» Le fou déclame : «*Ah ! Dieu des chrétiens, pourquoi as-tu permis que les blancs s'en aillent... [...] Dieu, pourquoi as-tu fait les noirs si mauvais !*» Lumumba apprécie le fait que le bar lui a «*permis de mesurer d'un seul coup l'étendue amère de notre vérité*».

Scène 2

«*À Kalina, réunion de ministres congolais.*» Lumumba les incite à «*une bataille pour la survie du Congo*», et évoque «*le dossier sur les chefferies*» («*tous ces petits potentats qui ont aidé les colonialistes à écraser notre peuple*» et qu'il veut supprimer), «*la question des visas*», «*la mobilisation des chômeurs*». Isaac Kalonji pense qu'il faut entrer au Katanga, et M'polo est d'accord («*Qui tient le diamant, tient la couronne !*»). Mokutu, qui est colonel, signale que «*pas d'argent, pas de troupes*», et se plaint du fait que M'polo «*se balade partout [...] avec un képi de colonel et une badine.*» Il proclame : «*L'armée n'est pas un guignol. Plutôt que de prendre part à vos folies, j'aime mieux*

démissionner.» Pour le satisfaire, Lumumba le nomme «*chef d'état-major*». Apparaît la rivalité entre deux partis : l'Abako et le M.N.C. «*Entre le chef de la police*» qui apporte un journal chrétien où un évêque a condamné «*le laïcisme, ce déchet de l'Occident importé au Congo*» ; où est vilipendé «*l'immonde Lumumba*». Celui-ci, malgré les conseils de prudence de Mokutu, donne l'ordre d'arrêter l'évêque et de fermer le journal. De plus, il interdit un congrès de l'Abako ; revient sur le Katanga : «*C'est la question essentielle. En la résolvant, nous résolvons tout le reste.*» ; annonce qu'il verra Hammarskjöld car il compte sur l'O.N.U. pour qu'elle l'aide à résoudre la question de la rébellion du Katanga, et qu'elle lui envoie des avions. «*Ici passe le joueur de sanza qui chante.*»

Scène 3

Lumumba s'entretient avec Hammarskjöld. Il lui fait ces reproches : malgré les «*résolutions votées par le Conseil de sécurité*», «*les Belges sont encore au Congo*» ; il a eu une «*conversation diplomatique avec le traître Tzumbi*», le président du Katanga. Hammarskjöld se défend : «*J'ai fait ce que me dictait ma conscience. C'est un point de ma doctrine que l'O.N.U. ne doit pas prendre parti dans un conflit intérieur.*» En effet, sous couvert de neutralité, l'O.N.U. refuse d'intervenir et d'envoyer des avions. Cependant, Hammarskjöld déclare vouloir s'employer à «*raisonner*» le président Tzumbi. Lumumba pense que «*l'O.N.U. manque à ses obligations*», et que le Congo n'a pas «*secoué la tutelle des Belges, pour tomber, incontinent, sous la tutelle des Nations-Unies !*» Il veut éviter «*la sécession de la plus riche partie*» du Congo qu'il «*réduira par la force*». Il annonce qu'il va se tourner vers «*les Russes*». Hammarskjöld lui souhaite de ne pas avoir à regretter son «*impulsivité*». «*Ici passe le joueur de sanza qui chante.*»

Scène 4

«*Noir, puis pénombre pleine de bruits inquiétants. On découvre peu à peu dans un climat de cauchemar des groupes : femmes, sorcières, guerriers armés de sagaies et de fusils pou-pou. / Une voix s'élève peu à peu, c'est la voix de la Guerre civile.*» Elle prononce un poème, dans lequel elle se réjouit.

Scène 5

«*Kalina, Conseil des ministres congolais*». Lumumba annonce que, au Kasai, l'A.N.C. [Armée Nationale Congolaise] a pris Bakwanga ; que «*le traître Kalonji est en fuite*» ; qu'ont été tués «*six mille Balubas*» (qu'on appelle «*les juifs de l'Afrique*») car «*une campagne militaire n'est nulle part une bataille de confetti !*» Il rappelle que «*les Belges*» ont «*dressé les Lulus contre les Balubas*». Il proclame son mépris de «*la presse mondiale, chrétienne, civilisée*», de «*la conscience universelle*». Il voudrait que «*chaque Congolais boive un verre de bière pour célébrer la prise de Bakwanga*». Il indique qu'il ira, «*chez Cassian*», danser avec «*une fille lulu*» qui s'appelle Hélène.

Scène 6

«*Bar "Chez Cassian". / Lumumba et Hélène Bijou dansent dans une pénombre rose et verte*» en célébrant leur danse dans un échange d'évocations poétiques, Lumumba terminant en disant : «*Voilà dansée la danse de ma vie !*», se voyant «*défait*» comme «*l'aveuglant météore aveugle, / quand le Congo ne sera plus qu'une saison que le sang assaisonne*», voulant avoir «*le cœur à marcher / jusqu'au bout de la nuit !*».

Scène 7

«*Palais présidentiel, appartement de Kala.*» Celui-ci se plaint de «*la guerre*», de «*ce diable barbichu*» qu'est Lumumba avec «*sa désinvolture*», des bizarreries de son comportement, de «*sa mobilité*» («*une flamme qui court*», «*un oiseau batailleur*»), de son impétuosité («*Je n'aime pas les impétueux, même quand ils ont raison !*»). Il ne comprend pas qu'on le traite, lui, d'«*homme à jouer les potiches*», de «*femme de Lumumba*», alors que «*c'est le président qui décide, et les ministres qui exécutent*», tout en concédant : «*Bien entendu, je n'entends pas user de ce pouvoir*», et en se demandant s'il n'a pas été «*manœuvré*». Il regrette de ne pas avoir été évêque, car il aurait «*eu moins d'ennuis*». «*Il se remet au travail. Ici, le joueur de sanza chante.*»

Scène 8

«*Appartement des Lumumba. Lumumba et sa femme.*» Pauline Lumumba fait part à son mari de l'inquiétude que lui inspirent les derniers événements. Il la rassure : «*J'ai des ennemis... mais le peuple est pour moi [...] et en révolution, c'est le peuple qui compte !*» - «*Mes ennemis ne peuvent rien contre moi tant que Kala et moi nous serons unis*». Il lui apprend que Kala «*est le chef d'une ethnie puissante [...] ces Bakongos !*». Elle le met en garde contre Mokutu en lui rappelant qu'«*il a été indicateur du temps des Belges*» ; mais Lumumba lui fait savoir : «*Il m'est reconnaissant de la confiance que je lui témoigne. [...] Je réponds de sa fidélité.*» «*La lumière descend doucement, cependant qu'il chante sur la guitare. Il s'assoupit, puis se réveille en sursaut. Dans un cauchemar, apparaît en avant-scène un groupe : un évêque, Kala et Mokutu. Kala et Mokutu mettent genoux en terre.*» ; l'évêque leur demande «*de mettre à la raison les ennemis de notre sainte religion.*» Pauline réveille son mari : «*C'est bientôt l'heure des nouvelles !*» «*Elle tourne le bouton de la radio et l'on entend la retransmission d'un discours de Kala-Lubu*» où il reproche à Lumumba «*de jeter le pays dans une guerre civile atroce*», indique : «*J'ai jugé nécessaire de révoquer immédiatement le gouvernement ! [...] J'ai nommé Premier ministre, Joseph Iléo [...] J'ai l'appui total et indéfectible de notre admirable armée nationale congolaise et de son chef, le colonel Mokutu.*» Joseph Iléo est chargé de former un nouveau gouvernement avec l'appui de Mokutu.

Scène 9

Lumumba, «*un instant prostré, puis se ressaisissant*», est en compagnie de M'polo auquel il déclare : «*Ce qui arrive est peut-être, est sans doute, une bonne chose. [...] Le bicéphale Congo, l'albinos monstrueux né des fornications métisses de la Table Ronde, je ne l'ai accepté que le temps d'un compromis. [...] Voici donc le temps de défaire le roi Kala. [...] je parlerai à la nation.*», à la radio qui est «*entre les mains des Ghanéens*», envoyés par l'O.N.U. avec d'autres «*soldats venus de tous les coins d'Afrique*». M'polo lui conseillant «*d'obtenir la neutralité de l'O.N.U.*», il n'y voit qu'«*une fiction*», et le rassure : «*Crois-moi, la partie [la coquille est ici corrigée] n'est pas jouée...*»

Scène 10

«*Palais de la radio.*»

Lumumba salue un colonel ghanéen en célébrant N'Krumah [qui obtint l'indépendance du Ghana] grâce à qui «*l'oiseau africain aux ailes rognées par le colonialisme secoua d'abord l'abâtardissement et, s'élançant sans crainte ni vertige au-devant du soleil, se sentit autre chose qu'un cœur de faucon niais.*» Mais le colonel lui rétorque : «*L'indépendance est une chose, la paye en est une autre*», et lui refuse l'«*accès à la radio*», en appliquant une consigne donnée par le représentant de l'O.N.U. ; lui dit que «*toute activité politique est suspendue au Congo*» et qu'«*il n'y a plus d'État congolais*». Lumumba dénonce «*la lâcheté de [cette] dérobade comme l'insolence de [ses] prétentions*», le qualifie de «*traître*». L'autre, «*sortant son revolver*», déclare ne pas supporter, «*dans ce Congo de merde*», «*les insolences d'un communiste aux abois*» ; puis, «*rengainant*», il prévoit : «*Les Congolais s'en chargeront bien eux-mêmes, un de ces jours.*» Il sort, et le joueur de sanza constate : «*Africains, c'est ça le drame ! [...] Chacun pour soi !*» et s'écrie : «*Africains mes frères, quand donc comprendrez-vous?*»

Scène 11

«*Villa de Lumumba, investie par les paras de Mokutu.*» Celui-ci déclare à Lumumba : «*Guerre civile, guerre étrangère, j'estimais que tu coûtait trop cher au Congo*». Il a décidé de «*neutraliser le pouvoir*», d'«*écarter les politiciens*» jusqu'à ce que l'ordre revienne. Lumumba soupire : «*Quand j'ai nommé les premiers officiers noirs, le premier général, le premier colonel noir, je ne pensais pas que, plus vite que ne pousse la lave du volcan, une caste serait née de chiens voraces et insatiables, la caste des colonels et des nouveaux messieurs, et c'est cette caste qui a confisqué, à son profit, les avantages que vous étiez en droit d'attendre de notre révolution congolaise !*» Il explique à Mokutu que son «*coup d'État*» est une atteinte à toute «*la prisonnière Afrique*», lui exposant ce qui se passe en Rhodésie du Nord, en Rhodésie du Sud, en Angola, à San Tomé (dont il chante une chanson), en

Afrique du Sud. Mokutu lui rétorque : «*Je n'ai pas à répondre de l'Afrique, mais du Congo ! Et j'entends y faire régner l'ordre !*» Les soldats «*sont entrés silencieusement et occupent toute la scène*».

Acte III

Scène 1

«*Thysville, camp Hardy, cellule de prison. / M'Polo, Okito, Lumumba, sur d'étroites couchettes, c'est le matin. Lumumba endormi, geint et se retourne.*» Le joueur de sanza chante : «*Ô petit épervier étends tes ailes !*» Lumumba, «*se réveillant et se frottant les yeux*», évoque le cauchemar qu'il a fait, constate : «*Tout va de mal en pis ! Pagaye ! Gabegie ! Anarchie ! Corruption ! Humiliation !*», mais affirme sa «*foi inébranlable en l'avenir*» : «*Ils peuvent nous détruire, pas nous vaincre !*» M'Polo commente : «*Il est certain que tu es un prophète, Patrice. Celui qui marche devant et profère. C'est là ta force et ta faiblesse !*» Lumumba confirme : «*Ma fonction était, sur le ciel noir et l'horizon bouché, de dessiner d'un seul trait incantatoire la courbe et la direction.*» S'adressant «*aux geôliers et aux soldats*», il déclare avoir lutté «*pour empêcher que le pays ne tombe sous le joug d'un nouveau colonialisme*», leur fait voir de quelle façon injuste ils sont traités, les retourne contre Mokutu. «*Les soldats ouvrent les portes de la prison et portent Lumumba en triomphe*».

Scène 2

«*Bar africain, hommes et femmes, même atmosphère qu'à la scène 1 de l'Acte 1, une femme chante une mélodie. Brusquement la porte s'ouvre / Entrent Lumumba, M'polo et Okito*». Mama Makosi est heureuse de revoir Lumumba, lui disant : «*Le peuple te protège*». Le joueur de sanza chante «*comment Gabouloukou, l'antilope naine, joua les animaux qui la poursuivaient.*» Lumumba décide de «*raconter l'Afrique*», «*assaillie de toutes parts d'oiseaux rapaces*», attaquée par les «*serres*» de l'Europe, le «*bec*» de l'Amérique, victime de «*l'Esprit du mal*».

Le joueur de sanza, l'appelant «*notre roi légitime*», l'invite : «*Revêts la peau de léopard !*» Lumumba refuse révélant que son «*âme sauvage [...] a forme d'oiseau*», déclarant : «*C'est, élan et empan, d'un oiseau que je ferai mon signe ! L'œil, le bec ! Pour entrer aux temps neufs, de l'ibis la remige mordorée !*» Le joueur de sanza reprend : «*Tu es notre guide inspiré, notre messie*», et le compare au prophète Simon Kimbangu ; il «*tend à Lumumba une sorte d'étole que Lumumba repousse de la main*». Il dit son admiration pour celui qui «*voulut vous rendre la force, notre n'golo congolais*», trace un ample tableau du malheur de l'Afrique, se définit comme «*un redresseur de vie*» rendant «*l'Afrique à elle-même*».

«*Flottement dans l'assistance / Entre Pauline Lumumba ; ils s'étreignent.*» Elle veut qu'il parte à Stanleyville ; mais il refuse : «*Je ne veux ni fuir, ni désertier. [...] Sans moi, le Congo est une machine faussée. [...] Je la continuerai encore, la lutte !*» Mais Lumumba ne fléchit pas ; il est certain qu'elle saura, seule, guider ses enfants afin de leur laisser «*une grande lutte en héritage*». «*Pauline Lumumba se retire lentement, et chante*» sa douleur.

«*Entrent les journalistes*» auxquels Lumumba fait l'éloge du bar, «*lieu populaire, humble lieu*» où bat «*le cœur du Congo*». Il leur affirme qu'il est «*le Premier ministre de la République du Congo*» qui «*est un pays indépendant*» ; qu'il reprend «*la direction des affaires*» en suivant le «*principe de la neutralité positive*».

«*Remue-ménage, panique, des femmes surgissent et se précipitent.*» Mama Makosi s'écrie : «*Patrice ! les paras ! les paras ! ils ont investi la maison !*» M'Polo l'incitant à se défendre, il prône la «*non-violence*», s'identifiant à «*Gandhi*». «*Entrent Kala, Mokutu, et un groupe de paras.*» Sur l'ordre de Mokutu, «*la salle se vide*». Le président dit se présenter pour apporter à Lumumba «*la vie sauve*», lui demande d'être «*réaliste*» en renonçant à son rôle de Premier Ministre pour devenir simple ministre dans le nouveau gouvernement. Lumumba, d'abord «*désinvolte*», comprenant que Kala-Lubu cherche une consécration, refuse d'être son «*Oppengault*» [vice-président du conseil de Congo-Brazzaville sous Fulbert Youlou] et déclare : «*L'Afrique a besoin de mon intransigeance*». Mokutu conseille à Kala-Lubu de renoncer à sauver Lumumba qui, selon lui, est un forcené. Le président le laisse à Mokutu qui lui indique : «*Comptez sur moi, pour lui rabattre la crête !*» et menace : «*Tant pis pour*

vous, monsieur Lumumba, c'est votre pluie, vous l'avez commandée, elle vous mouillera jusqu'au bout !» Il commande : «Soldats ! emparez-vous du prisonnier !»

Scène 3

«Nous sommes à Élisabethville, au siège du gouvernement katangais, le C.S.K. / Ce qui domine chez les dirigeants katangais, c'est l'hypocrisie et une certaine onction ecclésiastique, sauf chez M'siri qui est un fauve. / Il n'est pas interdit de penser supplémentairement que Zimbwé et Travélé, celui-ci surtout, sont quelque peu éméchés, d'autant que pendant toute cette scène, whisky et champagne circulent généreusement.»

Mokutu demande aux dirigeants de renoncer à la sécession. Mais Tzumbi, Zimbwé, Travélé et M'siri refusent de le faire tant que Lumumba est encore vivant : «L'élimination de Lumumba était un préalable indispensable à la réunification du Congo !» Ils veulent «le transfert du prisonnier au Katanga». Mais Mokutu sait que «le peuple est très attaché à Lumumba, et l'opinion mondiale l'est de son côté, de manière quasi fétichiste, au respect de certaines formes démocratiques» ; que «mort», Lumumba «sera un dieu». Les autres lui annoncent : «Le Katanga se dévouera. Nous le ferons pour le Congo, et pour le bien de l'humanité.» «Un groupe chante l'hymne du Katanga.»

Scène 4

«New York, palais de l'O.N.U.» Hammarskjöld fait part de ses inquiétudes à un collègue qui révèle son mépris pour le Congo, pour «les mœurs de ce charmant pays», et pour Lumumba (il apprécie «la simplification décisive qu'il apporte à la situation politique»), tout en se disant «chrétien», l'autre le traitant toutefois d'«Assassin du Christ».

Scène 5

«Lumière. Dans un camp d'entraînement au Katanga. / Un mercenaire blanc ; devant lui un mannequin représentant un nègre sur lequel tout à l'heure il fera des cartons. En attendant, il nettoie son arme en chantonnant», se voyant comme un «nouveau chevalier». «Il se met en position de tir devant le mannequin» qu'il injurie, et «il tire». «Le mannequin dégringole.» «Il s'essuie le front et se verse une rasade, il chantonne. Le noir s'est installé. / Quand la lumière revient, le mercenaire blanc tient encore en main son revolver fumant, mais par terre, le mannequin est remplacé par deux cadavres, Okito et M'polo. Entrent M'Siri et un mercenaire, poussant Lumumba. Brusquement, M'siri se précipite sur Lumumba, qu'il frappe au visage.»

Scène 6

M'Siri s'en prend à Lumumba. «Le mercenaire tente d'intervenir. / M'Siri lui arrache sa baïonnette», disant : «J'ai un compte personnel à régler avec ce monsieur !» «S'adressant à Lumumba», il l'apostrophe : «À nous deux !» «Il lui appuie l'arme sur la poitrine.» Lumumba lui déclare : «Nous sommes deux forces ! les deux forces ! Tu es l'invention du passé, et je suis un inventeur du futur !» Il affirme incarner «une idée invulnérable», «l'honneur de l'Afrique». M'Siri, «ricanant», se moque de lui, puis «enfonce la lame.» «Lumumba tombe.» M'Siri demande au mercenaire de l'achever. «Coup de feu, le mercenaire donne le coup de grâce à Lumumba. / Noir. /

Lorsque la lumière revient, on découvre au fond un groupe littéralement statufié : les banquiers, Kala, Tzumbi, Mokutu. Un peu à part Hammarskjöld.» Pauline se plaint dans un poème. «Avec de petits ricanements, s'avance le joueur de sanza, habillé en sorcier congolais. Jupette de paille, clochettes aux poignets et aux chevilles. Il traverse la scène en chantonnant. [...] Au moment de disparaître, il revient sur ses pas et face au public, fait tournoyer son mpiya en plumes de coq : le plumeau divinatoire», et dit être «le coq divinatoire».

Hammarskjöld, dans un poème, se plaint : «Mon Dieu ! pourquoi m'avoir choisi / pour présider à la démoniaque alchimie?» Le banquier ne voit dans ce qui vient de se passer qu'«une manifestation de la résurgence de cette mentalité Bantoue», et «il s'en va très digne». Tzumbi déclare : «Ce crime, c'est une conspiration contre ma personne.» «Il sort.» Kala proteste : «J'avais dit d'émonder l'arbre, non pas de le déraciner.» «Il sort.» Mokutu prétend : «Je ne nourrissais à son égard aucune

personnelle animosité. [...] Mais le crayon de Dieu lui-même n'est pas sans gomme. [...] Le forfait m'a prévenu !»

Scène 7

«Noir puis lumière. / Un écriteau indique : Juillet 1966. / Place publique à Kinshasa, le jour de la fête de l'indépendance.» Dans une foule de citoyens congolais s'opposent les partisans de Mokutu et ceux de Lumumba qui le louent et le pleurent. Arrivent des *«cercueils : le premier est celui du Congo belge, le deuxième, celui du Congo de papa, le troisième, celui de la division tribale.»* Mokutu entre *«en peau de léopard et harangue la foule»*, disant : *«La force de poursuivre ma tâche, c'est à toi, Patrice, que je la demande, martyr, athlète, héros.»* *«Sensation. Mokutu se recueille un instant»*, et, reprenant la parole, souhaite *«que le jour d'aujourd'hui soit pour le Congo le point de départ d'une saison nouvelle.»* *«Cependant que le rideau tombe lentement, le joueur de sanza s'avance et chante en guise d'épilogue, la ballade des temps ambigus, ou des deux bouteilles : "Blanche bouteille et bouteille blanche" !»*

Analyse

La fidélité à l'Histoire

Le vaste territoire d'Afrique qu'on appelle le Congo parce qu'il est traversé par le fleuve du même nom (appelé *«Père Congo»*, I, 2 - I, 12 - III, 2 ; orthographié aussi *«Kongo»* [I, 6 - I, 12] par volonté de fidélité aux racines), ne fut pénétré que fort tard par les Européens. Après que l'exploration du fleuve ait été assurée, de 1874 à 1884, par l'Anglais Henry Morton Stanley pour le compte de l'"Association internationale africaine" créée à l'initiative du roi des Belges, Léopold II, le pays devint, en 1885, sa propriété privée sous le nom d'"État libre du Congo". Au cours des vingt-trois années suivantes, il fut le théâtre d'atrocités généralisées, étant soumis à des colonialistes exploiters qui forcèrent la population indigène à, en particulier, recueillir le caoutchouc sauvage, en luttant contre ce qui est qualifié par un banquier d'*«épisodes folkloriques»*, de *«manifestations de la résurgence de cette mentalité Bantoue, laquelle périodiquement vient faire craquer chez les meilleurs d'entre eux, le trop frêle vernis de la civilisation»* (III, 6).

Devant la réprobation générale, le territoire devint, en 1908, une colonie belge qui allait être gérée de Bruxelles pendant quatre-vingts ans.

Au XXe siècle, la revendication de l'indépendance se fit jour. En 1957, la Belgique organisa de premières élections qui ne furent cependant que municipales. La lutte se fit entre différents partis ; mais celui qui était "l'Alliance des Bakongos", en abrégé "Abako" (I, 6 : son emblème, *«le kodi»*, *«coquille percée d'une épée»*) triompha à Léopoldville. Cela impressionna certains partisans d'une unité des différentes ethnies, des «unitaristes» comme Patrice Lumumba, un Mutetela du Kasaï qui, intelligent et idéaliste, ne tarda pas à fonder son propre parti, le "Mouvement National Congolais", le "M.N.C.-Lumumba", plus revendicatif que le "M.N.C.-Kalonji", d'Albert Kalonji, lui aussi un Kasaïen unitariste.

Fut alors partisan de Lumumba Joseph-Désiré Mobutu (dans la pièce, *«Mokutu»*) qui s'était enrôlé dans la "Force publique" à Luluabourg, fut affecté à l'état-major de Léopoldville, en 1953, et allait sortir de l'armée alors qu'il était sous-officier, pour se faire journaliste, rencontrer Patrice Lumumba, devenir membre de son parti, profiter du désaccord entre les différents hommes politiques et du fait d'être l'un des seuls lumumbistes à avoir une expérience militaire pour évoluer très rapidement dans la hiérarchie militaire.

En 1958 s'ouvrit une période d'effervescence qui amena le gouvernement belge à s'engager dans la reconnaissance de l'indépendance, tout en espérant conserver le contrôle des richesses du pays. On peut signaler quelques épisodes saillants de cette progression :

-Les 4-7 janvier 1959, l'interdiction tardive d'un «meeting» de l'"Abako" provoqua des émeutes à Léopoldville, dont la répression fit officiellement 47 morts et 241 blessés parmi les Congolais, le nombre réel de morts pouvant se situer entre 200 et 300.

-Le 13 janvier, le gouvernement belge annonça sa volonté de réaliser rapidement l'indépendance du pays. Deux jours plus tard, l'"Abako" condamna cette déclaration.

-En octobre, des gendarmes ouvrirent le feu lors d'une manifestation du "M.N.C.", faisant 30 morts et des centaines de blessés.

Dans le reste de l'année, on vit d'abord l'autorisation des partis congolais ; puis, en mai, la tenue d'élections législatives où s'opposèrent, non seulement l'"Abako", le "M.N.C.-Lumumba" et le "M.N.C.-Kalonji", mais encore :

-le "P.S.A." ("Parti Solidaire Africain") d'Antoine Gizenga,

-le "P.N.P." ("Parti national du peuple") conduit par Albert Delvaux et Laurent Mbariko,

-le "Luka" ("L'Union kwangolaise") d'André Petipeti Tamata et Pierre Masikita.

Surtout, le Katangais Moïse Tshombé (dans la pièce, «*Tzumbi*»), conscient de la force économique de sa région très riche en ressources naturelles («*l'uranium*», I, 6 - «*le diamant*», II, 2), qui était là où est «*l'argent*» (III, 1), manifesta sa volonté de s'entendre avec l'"Union minière du Haut Katanga", avec les milieux d'affaires pro-occidentaux, tout comme Kalonji le faisait vis-à-vis des exploitations de diamants au Kasai.

Ces rivalités politiques jointes aux structures ethniques compliquées du Congo allaient former un mélange détonant qui, au bout de cinq années, allait détruire la première démocratie parlementaire congolaise.

Du 20 janvier au 20 février 1960, se réunit la "Table ronde de Bruxelles" qui fixa au 30 juin suivant l'indépendance de «la république du Congo», et où représentants congolais et belges fixèrent les étapes à suivre.

En mai eurent lieu les élections législatives qui marquèrent de nouveaux clivages et alliances (scission de l'"Abako") et virent le triomphe des nationalistes dont le leader était Patrice Lumumba. La première chambre des députés désigna par tirage au sort André Petipeti Tamata directeur du bureau provisoire validant les mandats des députés élus et l'élection définitive du bureau. Puis elle élit comme président le centriste Joseph Kasa-Vubu (dans la pièce, «*Kala-Lubu*»), membre de l'ethnie Kongo et dirigeant de l'Abako". Par volonté de compromis, il désigna le gauchiste Patrice Lumumba comme premier ministre, et la pièce suit de très près les événements qui déchirèrent le Congo-Kinshasa, pendant les quelques mois où celui-ci fut au pouvoir.

Il annonça sa volonté d'entraîner le pays dans un mouvement révolutionnaire. Aussitôt se manifestèrent des oppositions et diverses pressions pour l'acquisition d'une parcelle du pouvoir. Les colonisateurs, qui semblaient avoir quitté la scène politique, en fait attisaient les dissensions et tentaient encore de conserver le pouvoir économique, ainsi en encourageant la sécession de la région du Katanga. Lumumba dénonça ces manœuvres.

Le 14 juin, la région minière du Sud-Kasai proclama son indépendance (il n'en est pas question dans la pièce).

Le 30 juin, le roi de Belgique, Baudoin (et non pas «*Basilio*», nom fantaisiste forgé sur le mot grec «basileus» qui signifie «roi»), assista, à Léopoldville (future Kinshasa), à la transmission des pouvoirs, à la proclamation de l'indépendance du Congo belge en tant que «république du Congo», nouvel État francophone d'Afrique, et prononça un discours (en partie restitué par Césaire) qui fut ressenti comme ne tenant pas compte des atrocités commises durant la colonisation, et la glorifiant même. Lumumba répliqua par un discours où il dénonça la colonisation, la collusion de l'Église et des potentats avec les colonialistes, le sous-développement, l'aliénation du peuple congolais pour lequel il n'y avait pas d'autre liberté que celle du vice, victime qu'il était de cette «*intoxication*» qu'était le goût pris à la «*chicotte*» (II, 1), la corruption du pays autant par la présence des Européens qui entretenaient le néo-colonialisme permis par l'entrée de capitaux étrangers («*les pourboires américains*», III,1) que par les hommes politiques noirs au pouvoir qui étaient, en fait, de nouveaux Blancs, qui préparaient la contre-révolution. Il fit appel à l'Afrique entière (dont il donna ce tableau : elle est libérée au Nord, esclave au Sud, le Congo étant une charnière), disant lutter pour améliorer son sort. Ce discours fut qualifié d'insultant ou venimeux en Belgique et à l'étranger. C'est ce qu'on voit en I, 6.

En même temps, l'ancienne colonie française voisine du Moyen-Congo adoptait également le nom de «république du Congo» lors de son indépendance, le 15 août 1960. Les deux pays allaient se différencier en accolant le nom de leur capitale au nom du pays (Congo-Léopoldville puis Congo-

Kinshasa, Congo-Brazzaville [réduit en «*Brazza*», III, 2] dont, en III, 2, est mentionné celui qui conduisit le pays à l'indépendance, l'abbé Fulbert Youlou (Yulu en kikongo - «*l'abbé Yulu*»), qui vanta les bienfaits du libéralisme économique, et condamna le communisme, et dont se moque Lumumba, comme il se moque de son ministre, «*Oppengault*» (en fait Opangault).

Le gouvernement de Lumumba affrontait d'emblée tous les problèmes : mouvements de protestation, révoltes, putschs, coups d'État, intrigues des politiciens rivaux, manœuvres des grandes puissances, froide logique de l'intérêt financier des compagnies minières. Il ne put empêcher l'agitation populaire, les rivalités politiques et ethniques qui se manifestaient à Léopoldville même.

Ainsi, du fait que, dans l'armée du nouvel État indépendant, les Blancs gardaient le commandement, la radio accusa les anciens colons de complot contre le nouvel État, ce qui provoqua la colère des soldats bangalas et balubas qui se mirent à persécuter la communauté blanche, la Belgique menaçant alors d'intervenir militairement.

D'autre part, quand l'armée fut devenue complètement africaine, Mobutu, devenu général, en prit les rênes. Il allait bientôt être soutenu par les États-Unis, qui voyaient d'un mauvais œil le socialisme de Lumumba que dénonçaient aussi les médias occidentaux.

Lumumba dut permettre la répression des Balubas du Kasai qui furent exterminés par l'armée.

Le 11 juillet, sous l'impulsion de Moïse Tshombé et des milieux d'affaires pro-occidentaux, le Katanga proclama à son tour son indépendance, créa sa propre monnaie et sa propre police, se donna un «*hymne*» qui est reproduit (III, 3) avec toutefois une erreur : il faudrait lire : «*Défendez-le jusqu'à la mort*» ! Puis Tshombé recruta des mercenaires belges et sud-africains, tandis que le gouvernement belge déploya des troupes pour, officiellement, assurer la sécurité de ses ressortissants.

Lumumba décida de réagir en envoyant des troupes reprendre la région. Mais, le 14 juillet, l'O.N.U. (dont était le sous-secrétaire général le Noir états-unien Bunche, II, 3) vota une résolution par laquelle elle proposait sa médiation, et Lumumba sollicita la venue de «casques bleus» qui allaient être des Ghanéens (d'où, en II, 10, le salut de Lumumba à N'Krumah).

Cependant, l'O.N.U., dont le secrétaire général, Dag Hammarskjöld, était animé d'un idéalisme vaguement chrétien, allait s'en tenir à une pseudo-neutralité, sa collusion avec les Belges et les Katangais étant évidente. Et, comme elle revint sur sa position initiale, la neutralité, les «casques bleus» ghanéens imposèrent militairement un cessez-le-feu, empêchant l'entrée des troupes congolaises au Katanga.

Le 12 août, la Belgique signa un accord avec Tshombé, reconnaissant de facto l'indépendance du Katanga dans laquelle les médias occidentaux voyaient le seul rempart de la liberté individuelle contre l'étatisme.

Le 20 août, le Sud-Kasai, qui avait proclamé son indépendance avant l'indépendance du reste du Congo, fit sécession. Ainsi, le gouvernement central perdait ses deux provinces minières.

Le 23 août, Lumumba envoya des troupes congolaises reprendre cette région ; mais elles perpétrèrent plusieurs grands massacres de Balubas, provoquant une condamnation internationale.

Dans un télégramme en date du 26 août, le directeur de la C.I.A., Allen Dulles, stipula à ses agents à Léopoldville au sujet de Lumumba : «Son éloignement est notre objectif le plus important et, dans les circonstances actuelles, il mérite grande priorité dans notre action secrète.» Ce qui se traduit dans les propos de «*l'ambassadeur du Grand Occident*» (I, 13).

L'O.N.U. ordonna à la Belgique de retirer ses troupes. Puis, après plusieurs résolutions contradictoires, elle rejeta l'option militaire, et qualifia le conflit au Katanga de «conflit intérieur».

Affrontant des difficultés de plus en plus grandes, Lumumba en vint, le 2 septembre, à ordonner une demande d'assistance de la part de l'Union soviétique, ce qui allait mener à une impasse politique.

Les 5-14 septembre, la lutte fut engagée entre Joseph Kasa-Vubu et Lumumba.

Les soldats balubas et bangalas, n'étant pas représentés dans le gouvernement, commirent un coup d'État, et renversèrent le Premier ministre.

Le 14 septembre, Mobutu fit arrêter et assigner à résidence Lumumba, sous la surveillance des «casques bleus» ghanéens, qui étaient censés être chargés de le protéger ! Puis il mit en place un gouvernement temporaire, le «Collège des commissaires généraux». Devant les caméras, il accusa ensuite Lumumba de sympathie pro-communiste. Kasa-Vubu prononça la dissolution de son gouvernement.

Il tenta de s'enfuir à Stanleyville, mais fut rattrapé en chemin par des soldats. Mobutu le fit mettre en prison, où il fut maltraité et torturé. Il l'envoya ensuite, avec deux de ses partisans, au Katanga où, le 17 janvier 1961, ils furent sauvagement massacrés, ce que put affirmer Césaire, qui avait eu accès à des informations plus ou moins confidentielles sur les derniers jours de Lumumba aux mains de tortionnaires congolais et belges.

Dans un entretien avec Nicole Zand paru dans "Le Monde" le 7 octobre 1967, il indiqua : «*Je n'ai pas voulu écrire un "Lumumba". "Une saison au Congo", c'est une tranche de vie dans l'histoire d'un peuple. Je m'arrête avec la venue de Mobutu, point de départ d'une saison nouvelle. La première saison est terminée.*»

En fait, il se centra bien sur Patrice Lumumba, ne suivant pas seulement les derniers mois de sa vie dans la période du début de l'indépendance du Congo, mais reprenant des textes de ses discours et beaucoup des propos qu'il tint.

Toutefois, on ne peut voir dans cette pièce un simple reportage, une chronique, un exemple de théâtre-document. Césaire y prit de grandes libertés avec les faits et les personnages dont, comme on a pu le constater, certains des noms sont déformés ; ce sont ceux de fantoches qui sont ainsi mieux cernés et caricaturés ; mais peut-être aussi ces noms ont-ils été modifiés pour éviter d'éventuelles poursuites en diffamation.

On pourrait considérer qu'il choisit de travailler pas tant sur le mode de l'historien que sur celui du journaliste radical, qui sait qu'il n'est pas et ne pourra jamais être un observateur passif, qu'il ne peut ignorer son rôle politique dans le monde sans aider les puissances réactionnaires partisans du "statu quo".

En fait, "*Une saison au Congo*" est l'œuvre d'un poète qui, à partir de faits politiques précis, et à peine transformés, transfigura la réalité.

L'intérêt littéraire

Césaire manifesta son talent d'écrivain en donnant à son texte beaucoup de vigueur, dans les formulations et le rythme incantatoire de nombreuses déclarations du héros, qui sont de véritables poèmes, comme le sont aussi les propos d'autres personnages. Il sut ménager un jeu entre la poésie et la prose, faisant en quelque sorte de la pièce un affrontement entre poésie et prosaïsme, entre imagination et raison, entre idéalisme et réalisme.

On peut remarquer que le titre fait penser à "*Une saison en enfer*" de Rimbaud, Césaire présentant d'ailleurs son héros comme «*ayant en lui du voyant et du poète*».

La langue de Césaire est variée, pour tenir compte de la variété des différents personnages, ce qui permet de distinguer :

-d'une part, la langue prosaïque ou faussement noble des puissants : les Blancs mais aussi certains Noirs ;

-d'autre part, la poésie naturelle du peuple congolais (de ses femmes et surtout de son porte-parole, le joueur de sanza), le lyrisme africain qui aime s'exprimer par des métaphores, utiliser des symboles, citer ou imiter les proverbes, dérouler des paraboles, animer tout un mythe : celui du Congo.

D'ailleurs, il utilisa nombre de mots africains (voir plus loin).

Dans son français, Césaire usa :

-D'une part, de mots et d'expressions populaires sinon argotiques qui sont la plupart du temps ceux de personnes vulgaires, grossières, matérialistes : «*bagou*» (I, 1) - «*s'en balancent*» (I, 2) - «*bande de limaçons*» (I, 8) - «*bazar*» (II, 2) - «*beaux brins*» (I, 1) - «*dans de beaux draps*» (II, 5) - «*faire la bête*» (III, 5) - «*blair*» (I, 6) - «*bordel*» (II, 1) - «*bouffer*» (I, 6 - II, 11) - «*se braquer*» (II, 11) - «*casse-cou*» (I, 8) - «*chatouille*» (III, 1) - «*chicotte*» (II, 1, baguette utilisée pour frapper) - «*chiffonner*» (I, 1) -

«cochonné» (I, 9) - «copains» (III, 2 - III, 6) - «copines» (I, 2) - «couenne» (III, 6) - «crâner» (III, 6) - «rabattre la crête» (III, 2) - «cul» (II, 1) - «dépiauter» (II, 5) - «ne pas donner cher de la peau de...» (III, 2) - «en avoir plein le dos» (III, 5) - «emmerdant» (I, 1) - «emmerdement» (I, 3) - «femme six bougies» (I, 2) - «ficher le camp» (III, 5) - «finasser» (I, 4) - «flic» (I, 1) - «foutre» (I, 8) - «se foutre de...» (III, 6) - «foutu» (I, 4 - II, 10) - «fumier» (I, 3) - «fusil pou-pou» (II, 4) - «engueuler» (II, 1) - «foire d'empoigne» (II, 11) - «faire gaffe» (I, 1) - «gueules d'assassins» (I, 6) - «guignol» (II, 2) - «s'en laver les mains» (III, 3) - «macaque» (I, 3 - I, 4) - «manieur de stick» (II, 11) - «matabich» (I, 4 : pot-de-vin) - «merde» (I, 8) - «merdoie» (III, 1) - «ouais» (I, 2) - «pagaye» (II, 10 - III, 1) - «para» (III, 2 - pour «parachutiste») - «Ma parole !» (III, 3) - «aller pêcher» (I, 3) - «pèlerin» (I, 1) - «se pincer le nez» (II, 1) - «porteur de galons» (II, 11) - «jouer les potiches» (II, 7) - «pouilleux» (II, 1) - «salaud» (I, 3 - I, 8) - «sieur» (I, 3) - «faire la mauvaise tête» (III, 5) - «s'en tirer» (I, 6) - «toupet» (I, 6) - «tout à trac» (I, 4) - «traîneur de sabre» (II, 11) - «trique» (I, 4) - «trucs» (II, 2) - «vie de bâtons de chaise» (III, 3). Mais, en II, 2, c'est Lumumba qui s'exprime avec verveur : «Quand je pense que pendant cinquante ans, ils ont rampé devant le Belge, et nous n'avons pas plus tôt posé notre cul sur un fauteuil, que les voici à nous mordre les jarrets.»

-D'autre part, Césaire fut fidèle à son goût des mots et expressions recherchés (mais dont on peut se demander si Lumumba les aurait vraiment employés pour s'adresser au peuple congolais) : «agrégat» (I, 6) - «alchimie?» (III, 6) - «algarade» (III, 1) - «amitié d'outre-sang» (III, 1) - «animosité» (III, 6) - «apocalypse» (II, 11) - «axiome» (I, 4) - «badine» (II, 2) - «bicéphale» (II, 9) - «borborygmes» (II, 1) - «bouge» (II, 1) - «brimade» (III, 1) - «cassave» [II, 6] : galette de manioc - «cautéle» (II, 10) - «chiourme» (II, 11) - «chose tellement avérée que...» (III, 6) - «conjoindre» (II, 11) - «il est constant que...» (III, 6) - «copulation» (III, 6) - «diktat» (I, 4) - «diligence» (III, 2) - «empan» (III, 2) - «espièglerie» (III, 2) - «faire gloire» (III, 2) - «faire mémoire» (III, 2) - «fornications métisses» (II, 9) - «gabegie» (III, 1) - «inlassé» (III, 6) - «javart» (II, 6) - «jouer» au sens archaïque de «tromper en ridiculisant» (III, 2) - «jubilant» (I, 6) - «képi» (II, 2) - «libidineux» (II, 1) - «longanime» (I, 4) - «oripeaux et défroques» (I, 6) - «pavonie» (II, 6 : arbuste tropical) - «à peine de... » (II, 6) - «pharisien» (II, 1) - «pingre» (I, 2) - «potentat» (II, 2) - «purchas [poursuite acharnée] de fientes et de rostres» (III, 2) - «prégnant» (I, 12) - «prophète» (III, 1 avec cette définition : «Celui qui marche devant et profère») - «réarmement moral» (I, 7 : nom d'un mouvement chrétien essentiellement anglo-saxon qui œuvra au XXe siècle pour la tolérance et la compréhension mutuelle par le changement personnel) - «remige mordorée» (III, 2) - «sonore et trébuchant» (I, 6) - «squameux pangolin» (II, 10 - le pangolin est un mammifère édenté, arboricole ou terrestre, couvert d'écailles et qui se nourrit de fourmis) - «soudard» (I, 11) - «thésauriser» (III, 2) - «torve» (II, 10) - «tribaliste» (I, 5 : partisan d'une organisation de la société en tribus) - «vindicté» (III, 2).

C'est en étant admiratif que Césaire fit déployer par Lumumba une certaine affectation :

-En III, 1, il lui fit proclamer : «Ma fonction était, sur le ciel noir et l'horizon bouché, de dessiner d'un seul trait incantatoire la courbe et la direction» ; il le fit aussi se féliciter d'un «haut gisement fraternel», d'«une amitié d'outre-sang».

-En III, 2, il lui fit, avec solennité, refuser la «sorte d'étole» que lui tend le joueur de sanza : «Dussé-je vous décevoir» ; déclarer que Simon Kimbangu «mérite que de lui, vous fassiez mémoire [...] vous lui fassiez gloire» ; affirmer que «les blancs ont thésaurisé» Dieu ; se garder d'«une politique de vindicté» ; s'attribuer deux regards : «Au-dessus, je regarde l'Afrique, et au-dedans, mêlé à un sourd timbre de gong de mon sang, le Congo.» ; confier à Pauline : «Je n'ai jamais soufflé une pensée de pierre rougie sur le chanvre de ton nom double» ; tandis qu'elle lui oppose : «Tu n'as pas charge que de l'heur ou du malheur d'Afrique ! [...] Je n'ai pas nom de pays ni de fleuve.»

-En III, 6, quand il se plaint en disant : «Je meurs ma vie.»

Mais Césaire se fit satirique en faisant dire à :

-Basilio : «La Providence nous a commis ce soin» (I, 6) ;

-Kala : «Je laisse à votre diligence le choix du portefeuille» (III, 2) ;

-Hammar skjöld : *«la matrice de l'original péché, / le noir foyer de nous-mêmes, l'horrible feu inclus d'où rayonne le Mal ! Oh ! que le juste devienne l'injuste ; / Que l'honnêteté n'ait pu servir d'engin qu'à accabler l'honnêteté, / Mon Dieu ! pourquoi m'avoir choisi / pour présider à la démoniaque alchimie?»* (III,6) ;

-Mokutu : *«Il est constant que je nourrissais à son égard aucune personnelle animosité. Et c'est une chose tellement avérée que...»* (III, 6) relève de la satire.

C'est peut-être dans la même volonté de moquerie qu'un ministre congolais plutôt obséquieux est appelé «Croulard» (II, 2).

* * *

En ce qui concerne le style, on peut relever :

-Des jeux de mots : «*Flamands*» et flamants : «*Il y en a bien de roses*» (I, 2) - «*Les gars et les garces*» (I, 2) - «*Il faut épouser son temps ! Je ne dis pas l'aimer.*» (I, 4) - Pauline reproche à son mari de s'occuper «*de l'heur ou du malheur d'Afrique*» (III, 2) - le mercenaire passe de «*changée en eau*» à «*je suis en eau*» (III, 5) - «*la très belle copulation des astres et du désastre*» (III, 6) - «*Il n'y a que le dernier pas qui compte*» (III, 6) - «*la blancheur d'une bouteille*» et «*tu prends de la bouteille*» (III, 7).

-Des traits d'humour : «*Où est-ce qu'il va pêcher ça, le soleil? Ils ne se contentent pas de convoiter nos maisons et nos femmes, ils prendraient aussi le soleil !*» (I, 3) - «*Vive l'uranium libre !*» (I, 6) - «*Le Katanga sonore et trébuchant*» (I, 6) - «*Le père Noël, c'est pour les nègres à monocle*» (I, 7), «*tu es comme les autres, un nègre à monocle*» (III, 1), ce qui désigne les Noirs imitateurs des Occidentaux et soucieux de dignité et de morale, comme les sénateurs qui se réfèrent aux exemples donnés par la Rome antique (I, 11) - Hammar skjöld est un chrétien croyant à «*l'original péché*» (III, 6) - «*Le crayon de Dieu lui-même n'est pas sans gomme.*» (III, 6) - les mots anglais dans les propos du Ghanéen : «*sorry*» - «*sir*» - «*man*» - «*no*» (II,10).

-Des créations : «*s'arrêter à mi-crime*» (III, 1) - «*amitié d'outre-sang*» (III, 1) - «*prétoirement*» (III, 1) - «*redresseur de vie*» (III, 2) - «*Je meurs ma vie.*» (III, 6).

-Des redoublements : «*C'est le sort de l'homme ! de l'homme lui-même.*» (III, 1) - «*Il est au Katanga ! Oui, monsieur, au Katanga !*», (III, 1) - «*Ce n'est pas seulement Dieu, que les blancs ont confisqué à leur profit, et ce n'est pas seulement Dieu, que les blancs ont thésaurisé. Et ce n'est pas seulement de Dieu que l'Afrique est frustrée, c'est d'elle, d'elle-même, que l'Afrique est volée ! C'est d'elle, c'est d'elle-même, que l'Afrique a faim.*» (III, 2).

-Des énumérations selon souvent un rythme ternaire : Lumumba signale : «*Voyez comme le colonialisme est perfide, têtu, funeste.*» (I, 8) ; il dit aux geôliers et aux soldats : «*Vous êtes de la brimade et de la corvée, vous êtes de l'avenir bouché, vous êtes de la solde de famine, de la solde non payée.*» (III, 1) - «*Votre droit ! Votre morale ! Votre code !*» (II, 5) - «*n'importe quel traîneur de sabre, n'importe quel porteur de galons, n'importe quel manieur de stick*» (II, 11).

-Des inversions : «*Quand j'ai nommé les premiers officiers noirs [...] je ne pensais pas que plus vite que ne pousse la lave du volcan, une caste serait née.*» (III, 1) - «*De dix coches, tu eusses, s'il en était besoin, remonté mon courage*» (III, 2).

-Des paronomases : «*élan et empan*» (II, 2) - «*cassave fade*» (II, 6) - «*pavonie et sa pavane*» (II, 6) - «*une saison que le sang assaisonne*» (II, 6) - «*cautéle du pratèle*» (II, 10).

-Des comparaisons :

-Le général Massens craint «*cette liberté dont ils [les Congolais] ont fumé le mauvais chanvre et dont les émanations les enivrent de si déplorables visions*» (I, 6).

-Lumumba dit n'être pas «*cette figue d'avant-saison dont parle le prophète, qui l'aperçoit, la cueille, et sitôt prise, sitôt gobée !*» (II, 2) : il s'agit du prophète biblique Amos qui a été surnommé «le perceur de figes».

-Il signale : «*Une campagne militaire n'est nulle part une bataille de confetti !*» (II, 5).

-Il se dit : «*invincible, comme l'espérance d'un peuple, comme le feu de brousse en brousse, comme le pollen de vent en vent, comme la racine dans l'aveugle terreau.*» (III, 6).

-Pour Kala, Lumumba est un «*diable barbichu*», un «*diable d'homme*», «*une flamme qui court ! Un oiseau batailleur*». (II, 7)

-Pour Pauline, Kala est «*raide et serein comme un dieu de cuivre*» (II, 8).

-Est mentionné «*le gargouillement d'un colt*» (II, 11).

-San Tomé est qualifié de «*haillon*» (II, 11).

-Lumumba en prison semble être «*un insecte pris dans la glu qui se débat !*» (III, 1).

-Il se voit comme «*l'architecte*» qui «*va du premier coup au but*», «*dessine d'un sel trait incantatoire la courbe et la direction*» (III, 1).

-Il constate que, «*plus vite que ne pousse la lave du volcan, une caste est née*» (III, 1).

-Il considère que «*Le Congo ! C'est un peu notre danse mukongo des douze masques.*» (III, 2).

-Pauline le qualifie de «*tête de fer*» (III, 2).

-Kala, disant regretter l'assassinat de Lumumba, proteste : «*J'avais dit d'émonder l'arbre, non pas de le déraciner.*» (III, 6).

-Des métaphores :

-Basilio craint que «*la racine barbare, alimentée dans le puissant fond primitif, reprendra sa vigueur malsaine, étouffant la bonne semence inlassablement semée, pendant cinquante ans*» (I, 6).

-Il remet aux Congolais «*une machine, bonne*» qui peut toutefois connaître des «*défaillances mécaniques*», et il les invite à en prendre «*les commandes*» (I, 6) ; plus loin, Lumumba affirme : «*sans moi, le Congo est une machine faussée*» (III, 2).

-«*Le colonialisme*» est appelé «*la Bête*» (I, 6), «*le monstre*» (I, 11).

-«*Le buffle*» est le symbole des Belges (I, 2 - III, 1) comme le «*faucon*» (I, 8).

-Le Congo est «*l'albinos monstrueux né des fornications métisses de la Table Ronde.*» (II, 9).

-«*L'oiseau africain aux ailes rognées par le colonialisme secoua d'abord l'abâtardissement et, s'élançant sans crainte ni vertige au-devant du soleil, se sentit autre chose qu'un cœur de faucon niais.*» (II, 10).

-L'espoir de libération de l'Afrique est «*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*» (II, 11).

-Le Katangais M'siri manifeste sa haine à l'égard de Lumumba : «*Un serpent comme celui-là ne meurt pas d'un seul coup de bâton.*» (III, 3).

-Un symbole, celui de «*la saison*», le titre de la pièce se trouvant confirmé en II, 6 : «*Le Congo ne sera plus qu'une saison que le sang assaisonne*», et en III, 7 : «*que le jour d'aujourd'hui soit pour le Congo le point de départ d'une saison nouvelle !*»

-Des personnifications et des allégories :

-«*Congo*»

-«*Dipenda*» (I, 5 - II, 8 - III, 1)

-«*la Guerre civile*» (II, 4)

-L'Afrique qui est «*terrassée, ligotée, piétinée, couchée en joue. [...] elle espère. Elle souffre, mais elle espère. [...] du fond de l'abîme, elle voit s'embraser et rosir la surface. [...] la prisonnière Afrique se dit [...] Et elle serre les poings, et elle respire un peu mieux.*» (II, 11). Plus loin, elle est vue comme une proie attaquée par des oiseaux sur «*les yeux, le dos, le flanc ! Europe, tes serres ! Amérique, ton bec ! Asie ! Asie ! Ah ! ce pourchas de fiente et de rostres ! [...] l'Afrique assaillie de toutes parts d'oiseaux rapaces, elle ne s'est pas plutôt garée de l'un, que l'autre est sur lui, de son*

bec ruisselant» (III, 2). De plus, «*L'Afrique est comme un homme qui, dans le demi-jour se lève, et se découvre assailli des quatre points de l'horizon !*» (III, 2).

-L'«*Esprit du mal qui saccagea tout de ses puissants dawas [«appels»], flétrissant les joues de nos vierges, terrassant nos guerriers, apportant corruption et dissension ! Oh ! c'était horrible ! À la fin, Dieu merci, l'Esprit du mal est à son tour vaincu, et nous enchaînons parmi nous Prospérité !*» (III, 2).

-De véritables poèmes :

-ceux des banquiers (I, 4) ;

-celui des «*filles*» (I, 1), ceux de «*femmes*» (I, 2 - III, 2) ;

-celui de «*la foule*» (III,2) ;

-celui de Saint John Perse (dans «*Vents III*») que cite Hammarskjöld (I, 12) ;

-celui que prononce Hammarskjöld (III, 6) ;

-ceux de Pauline (III, 2 - III, 6) ;

-ceux du joueur de sanza (I, 2 - I, 11 - I, 12 - II, 2 - II, 3 (la fable de «*la pie*») - II, 7 - III, 1 - III, 2 (la fable de «*l'antilope naine*») - III, 6 - III, 7 ;

-celui de «*la Guerre*» : «*Garçon ! Verse le malafu ! / Chaud et épicé / Et tout limoneux de sa lie, / verse le vin de palme ! Ivre, c'est mon épée que je réclame / L'épée aiguisée qui pend à la patère, / là où sont suspendus corne de buffle et sagaie !*» (II, 4) ;

-ceux du «*mercenaire*» qui, dans le premier, se voit comme un «*nouveau chevalier*» ; mais qui, dans le second, se fait très prosaïque pour évoquer les motivations des hommes tels que lui (III, 5) ;

-celui de Mokutu où il évoque «*une saison nouvelle*» (III, 7) ;

-ceux de Lumumba (d'où les sarcasmes : «*il fait des vers. Macaque poète !*» I, 3) :

-celui de I, 3 : «*Oh ! Oh ! / Congo, et puis s'en vint le blanc / Violentant les femmes / Enivrant tes guerriers / Mais l'avenir heureux apporte la délivrance / Les rives du grand fleuve sont désormais tiennes / Tienne cette terre et toutes ses richesses / Tien là-haut le soleil.*» (I, 3).

-le discours de I, 6 adressé d'abord au roi belge puis à ses partisans, et enfin au peuple entier : «*Moi, sire, je pense aux oubliés. / Nous sommes ceux que l'on déposséda, que l'on frappa, que l'on mutila ; ceux que l'on tutoyait, ceux à qui l'on crachait au visage. Boys-cuisine, boys-chambre, boys, comme vous dites, lavadères, nous fûmes un peuple de boys, un peuple de "oui-bwana" et qui doutait que l'homme pût ne pas être l'homme, n'avait qu'à nous regarder. / Sire, toute souffrance qui se pouvait souffrir, nous l'avons soufferte ; toute humiliation qui se pouvait boire, nous l'avons bue. / Mais, camarades, le goût de vivre, ils n'ont pas 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. / Nôtres, ce ciel, ce fleuve, ces terres. / nôtres, le lac et la forêt. / nôtres Karisimbi, Nyiragongo, Niamuragira, Mikéo, 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 ! / que chacune de nos pensées, chacune de nos espérances soit rameau à brasser à neuf, l'air ! / Pour Kongo ! Tenez. Je l'élève au-dessus de ma tête ; / Je le ramène sur mon épaule / trois fois je lui crachote au visage / je le dépose par terre et vous demande à vous ; en vérité, connaissez-vous cet enfant? et vous répondez tous : c'est Kongo, notre roi ! / Je voudrais être toucan, le bel oiseau, pour être à travers le ciel, annonceur, à races et langues, que Kongo nous est né, notre roi ! Kongo, qu'il vive ! / Kongo, tard né, qu'il suive l'épervier ! / Kongo, tard né, qu'il clôture la palabre ! / Camarades, tout est à faire, ou tout est à refaire, mais nous le ferons, nous le referons. Pour Kongo ! / Nous reprendrons, les unes après les autres, toutes les lois, pour Kongo ! / Nous réviserons, les unes après les autres, toutes les coutumes, pour Kongo ! / Traquant l'injustice, nous reprendrons, l'une après l'autre, toutes les parties du vieil édifice, et du pied à la tête, pour Kongo ! / Tout ce qui est courbé sera redressé, tout ce qui est dressé sera rehaussé / pour Kongo ! Je demande l'union de tous ! / Je demande le dévouement de tous ! Pour Kongo ! Uhuru ! (Moment d'extase) Congo ! Grand Temps ! / Et nous, ayant brûlé de l'année oripeaux et défroques, procédons de mon unanime pas jubilant dans le temps neuf ! Dans le solstice ! »*

Signalons que :

- «*boy*» est le terme par lequel les coloniaux désignaient leurs domestiques ;
- «*lavadères*» signifie «blanchisseurs» ;
- «*oui-bwana*» («oui, colon») était l'expression imposée aux Congolais pour marquer leur soumission ;
- «*Karisimbi, Nyragongo, Niamuragira, Mikéo, Ehu*» sont des monts volcaniques dominant le fleuve Congo ;
- «*que chacune de nos blessures se transforme en mamelle !*» est un souvenir de la «sanglante mamelle» du pélican de Musset ;
- «*le toucan*» est un grand oiseau multicolore qui ne se trouve pas en Afrique mais au Brésil !
- «*la palabre*» est la forme traditionnelle de la discussion en Afrique ;
- «*Uhuru*» signifie «Liberté».

On peut distinguer dans le discours différentes étapes : Révolte et dérision - Hymne lyrique à la naissance du Congo - Annonce d'une révolution intégrale.

On peut apprécier le ton oratoire du chef-prophète, «*celui qui marche devant et profère*» (III, 1), jouant des énumérations et des redoublements, se montrant capable d'une animation épique du Congo (fleuve, nation, enfant nouveau-né, roi), d'un lyrisme délibérément africain, éclatant dans la finale où Césaire déploya une éloquence qui est celle de sa poésie, mais qu'on a pu aussi rapprocher de celle de Claudel dans ses "*Cinq grandes odes*".

On peut comparer ce discours fictif au discours réel prononcé par Lumumba qui, centré en fait sur les débats et les conflits avec et autour du nouvel État congolais, des Nations Unies récemment formées et des forces économiques belges, apparaît comme beaucoup plus sec, uniquement politique, sans aucune note poétique.

-le chant de I, 8 le «*petit oiseau*»

-l'échange où Hélène dit : «*Je danse la fleur pavonie qui fait la roue autour du soleil quand chaque battement du cil de l'astre avive le violet lisse du sang facile*», tandis qu'il lui répond : «*Je danse l'allégresse, aux semilles du soleil, / de l'incongrue petite pluie plantant / son rire de cuivre défait dans la chair / surette de la mer.*» (II, 6)

-le poème adressé à Pauline et «*chanté sur la guitare*» : «*T'appuierais-tu / même du doigt / sur un arbre qui pourrit? arbre pourrissant, la vie ! même du doigt / ne t'y appuie !*» (II, 8) ;

-la déclaration de II, 10 : «*Il faudrait charrier dans les veines non du sang congolais mais de l'eau, comme un concombre ghanéen, pour considérer avec calme, pis que venin de crapaud, pis que le squameux pangolin enroulé à sa branche, pis que la longue langue tremblée, cautèle du protèle [mammifère carnassier d'Afrique, semblable à la hyène, appelé aussi «loup fouisseur»] torve, l'indécent grouillement de l'Afrique de la trahison !*» ;

-le chant de II, 11 ;

-les déclarations de III,1, de III, 2 (parfois énigmatiques : appelant sa femme «*Pauline Congo*», il lui dit : «*Je n'ai jamais soufflé une pensée de pierre rouge sur le chanvre de ton nom double.*» (III, 2) ;

-les déclarations de III, 6 : «*C'est une idée invulnérable que j'incarne, en effet ! Invincible, comme l'espérance d'un peuple, comme le feu de brousse en brousse, comme le pollen de vent en vent, comme la racine dans l'aveugle terreau.*» - «*Il y a dans ma poitrine un dur noyau, le silex contre quoi s'ébrêchera ta lame !*» ;

-le chant de III, 6 : «*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.*» ;

-sa déclaration finale : «*Oh ! cette rosée sur l'Afrique ! Je regarde, je vois, camarades, l'arbre flamboyant, des pygmées, de la hache, s'affairent autour du tronc précaire, mais la tête qui grandit, cite au ciel qui chavire, le rudiment d'écume d'une aurore.*» (III, 6).

La conception dramatique

Césaire, qui avait constaté : «*De la première pièce "La tragédie du roi Christophe" à la seconde "Une saison au Congo", l'unité d'inspiration est manifeste.*» ; qui avait indiqué : «*Après l'âge de l'épopée, celui de la décolonisation, commence l'âge de la tragédie*», a fait aussi d'"*Une saison au Congo*", pièce qui rend l'atmosphère de luttes politiques fiévreuses pour la conquête de l'indépendance, puis montre l'ascension et, enfin, la chute de Patrice Lumumba, une tragédie.

En effet, le héros au temps compté, qui, au début, est en prison dans l'attente de décisions sur ce qui va lui arriver, à lui et à sa force révolutionnaire naissante ; qui, libéré et même nommé président du conseil des ministres, parcourt un chemin semé d'embûches ; qui connaît une mort violente et prématurée, est bien soumis à une fatalité intérieure, à un destin inéluctable de victime, dont il a conscience et vers lequel il va en toute lucidité, annonçant : «*Quand je ne serai plus / quand je me serai défait, comme dans / le ciel nocturne, l'aveuglant météore aveugle.*» (II, 6). Et ce destin qui est annoncé, souvent rappelé, le spectateur de 1965 le connaissait d'ailleurs bien, l'issue s'étant produite quatre ans auparavant.

D'autre part, celui qui est présenté comme un «*messie*» (III, 2), qui, dans un film, fut d'ailleurs appelé «*Black Jesus*», subit, à l'âge de 35 ans, une véritable Passion dans laquelle Mokutu joue d'ailleurs le rôle d'un Judas sciemment accepté (Lumumba dit, en I, 8 : «*Je sais que Mokutu ne me trahira jamais*» - en II, 8 : «*Il m'est reconnaissant de la confiance que je lui témoigne. [...] Je réponds de sa fidélité.*»).

On peut aussi rapprocher la pièce des tragédies historiques de Shakespeare où, au tragique, se mêle le grotesque qu'on trouve en particulier avec les guignolades destinées à ridiculiser les colonialistes et, surtout, les «*banquiers de caricature*» (I, 4) qui, en I, 4 et I, 6, manifestent leur effarement anxieux, non sans employer un langage ampoulé, faussement noble, faussement classique, et faire même des rimes ; ils sont drôles mais dignes d'un cabaret de second ordre. Il reste qu'ils assureront par la suite la chute de Lumumba.

De plus, comme dans les pièces de Shakespeare, on trouve ici une grande liberté dans les changements de lieux, dont celui de I, 4 qui est indiqué par «*un écriteau*» qui «*tombe des cintres*» ; ou des sauts dans le temps dont celui de III, 7, indiqué lui aussi par un «*écriteau*».

Enfin, comme dans "*Le roi Lear*" de Shakespeare, est présent un fou qui n'a aucun respect pour le pouvoir.

On assiste à une rapide succession de scènes de longueurs très variables, ne répondant d'ailleurs pas à la définition traditionnelle de la scène qui veut qu'elle soit définie par l'entrée et la sortie d'un ou plusieurs personnages, se tenant à une présentation strictement chronologique des événements. On a plutôt des tableaux qui ne sont pas très bien reliés entre eux, et une telle division du texte aurait été plus adéquate que celle, au fond artificielle et conventionnelle, en trois actes.

En fait, la pièce, qui réunit trente personnages (et même des foules bariolées et bruyantes) relève du «théâtre épique» tel que défini par Brecht. À Nicole Zand Césaire déclara : «*Mon théâtre n'est pas un théâtre individuel ou individualiste, c'est un théâtre épique, car c'est toujours le sort d'une collectivité qui s'y joue.*» Dans le numéro de janvier 1968 du "Point" de Bruxelles parut un entretien avec Jean-Jacques Hocquard intitulé "*Le temps du sang rouge*", où Césaire parla d'"*Une saison au Congo*" et de son côté épique.

Le fameux effet V (pour «*Verfremdungseffekt*», ce qu'on traduit par «*distanciation*») voulu par le dramaturge allemand est ici obtenu par :

- les propos du «*bonimenteur*» (I, 1) ;
- les chants des «*filles*» (I, 1 - I, 2) ;
- le chant du «*premier geôlier*» (I, 3) ;
- surtout, les interventions du «*joueur de sanza*» qui est là, tout au long de l'action, pour, avec plus de désinvolture et d'efficacité qu'un chœur, avec un lyrisme populaire, opérer chaque fois une rupture

entre moments sérieux et moments comiques, entre l'action d'une personne et celle d'un groupe ; pour chanter au sujet des événements politiques afin de les résumer et de les mythologiser ; pour expliquer ou contester ce qui vient d'être dit ; pour affirmer : «*Dipenda ! On ne nous l'apporte pas, c'est nous qui la prenons, citoyens !*» (I, 5) ; pour demander : «*Plus de querelles ethniques. Ne laissons pas le colonialisme diviser pour régner !*» (I, 5) ; pour être la conscience politique populaire.

Les autres éléments épiques sont le merveilleux, la présence d'allégories :

-«*Dipenda*» (I, 5 - II, 8 - III,1), l'indépendance, qui est un véritable personnage : «*Les gens commencent à se demander si Dipenda n'est pas venu ici, comme un vol de sauterelles, pour gâter le pays.*» (III, 1) ;

-en II, 4 retentit la voix de la Guerre civile ;

-en II, 2, Lumumba mentionne son «*âme sauvage : elle avait forme d'oiseau !*» ; il revendique «*élan et empan*», et veut faire son «*signe*» de «*l'œil, le bec ! Pour entrer aux temps neufs, de l'ibis la remige mordorée !*» ; à travers les propos du joueur de sanza, il apparaît comme un dieu animal héroïque qui déjoue astucieusement et courageusement le «*buffle*» belge afin de rendre sa gloire au peuple congolais ;

-en II, 9, il évoque «*le bicéphale Congo, l'albinos monstrueux né des fornications métisses de la Table Ronde*» ;

-en II, 10, il salue N'Krumah grâce à qui «*l'oiseau africain aux ailes rognées par le colonialisme secoua d'abord l'abâtardissement et, s'élançant sans crainte ni vertige au-devant du soleil, se sentit autre chose qu'un cœur de faucon niais.*» ;

-en II, 11, il désigne à Mukutu le crime qu'il va commettre : «*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 des maléfiques ténèbres !*» ;

-en III, 2, il rappelle l'existence de l'«*Esprit du mal qui saccagea tout de ses puissants dawas [«appels»], flétrissant les joues de nos vierges, terrassant nos guerriers, apportant corruption et dissension ! Oh ! c'était horrible ! À la fin, Dieu merci, l'Esprit du mal est à son tour vaincu, et nous enchaînons parmi nous Prospérité !*».

Véritable «écrivain scénique», Césaire, prévoyant le spectacle, donna des didascalies précises ainsi que ces indications : «*À la scène, la scène 10 et le début de la scène 11 [de l'acte I] s'interpénètrent et se jouent de manière concomitante.*» - «*Cette scène [III, 4] peut être omise à la représentation*» (ce qui ferait sauter [par prudence?] l'affrontement entre Hammarskjöld et son collègue, l'O.N.U. n'apparaissant donc pas sous son vrai visage !). Il est cependant étonnant que, pour la scène essentielle qu'est I, 6, on puisse se demander si elle ne se déroule pas en trois lieux différents. On peut aussi se demander comment est réalisée scéniquement la scène en avion (I, 10). En II, 9 on constate une erreur : Lumumba s'adresse déjà à M'polo (dont le nom est orthographié aussi «*M'Pololo*», comme «*M'Siri*» est aussi «*M'siri*» !) alors qu'il est indiqué ensuite : «*M'polo entrant*». Surtout, on peut regretter que bien des scènes sont extraordinairement peu scéniques avec des personnages qui nous parlent des actions au lieu que nous les voyions jouer, que nous les vivions.

«*Une saison au Congo*» est la moins ouvertement théâtrale, la plus sèche des trois pièces de Césaire.

L'intérêt documentaire

Dans "Une saison au Congo", Césaire, qui ne s'était jamais rendu dans ce pays, mais qui déclara à Nicole Zand : «L'Afrique, même si je ne la connais pas bien, je la sens. Elle fait partie de ma géographie intérieure», sut pourtant en dresser un tableau saisissant, où apparaissent :

-La satire des Belges qui ont laissé dans leur colonie :

- le goût de la bière (I, 1 - III, 1) ;
- l'appellation de «*bourgmestre*» (I, 6 - II, 8) ;
- les noms donnés à différentes localités : Léopoldville (abrégé en «*Léo*», I, 11), la capitale, appelée aujourd'hui Kinshasa - Élisabethville, appelée «*Éville*» (I, 2) et, aujourd'hui, Lumumbashi - Stanleyville (aujourd'hui Kisangani) - Luluabourg (aujourd'hui Kananga) ;
- le nom de l'«*hôtel Memling*» (III, 1) qui est celui d'un peintre flamand du XVI^e siècle ;
- le souvenir de leur propre division ethnique : «*En Belgique même, ils ont leurs Flamands et leurs Wallons, et chacun sait qu'il n'y a pas pire que les Flamands.*» (I, 1), ces derniers ayant dû être des maîtres particulièrement durs puisqu'on apprend que : «*Ces sacrés Flamands, ils nous trompent de toutes les manières ! [...] ils nous trompent et nous exploitent*» (I, 2) - «*Les Flamands ont arrêté Patrice*» (I, 2) - «*Les Flamands s'en balancent*» (I, 2) ; que ce nom est devenu une injure : «*Salauds, vendus, Flamands, tous des Flamands ! Flamands et bâtards de Flamands !*» (I, 8).

-La grande variété des ethnies du Congo qui sont près de 500, qui furent souvent en conflit, et le furent encore après l'indépendance. On découvre :

- Un «*tribaliste*» (partisan du système tribal) mukongo qui déclare : «*Il faudra que tous les Bengalas rentrent dans leurs villages. Le pays est gâté avec tous ces Bengalas-là !*») Est mentionnée la «*danse mukongo des douze masques*» (III, 2).
- Un Mungala qui répond au Mukongo : «*C'est nous qui sommes bons de tolérer qu'un Mukongo soit président de la République. [...] cette place revient à un homme du fleuve !*» (I, 5).
- Des «*Balubas*», qu'on dit être «*les juifs de l'Afrique*» ; contre lesquels on a dressé «*les Lulus*» et qui ont été tués (II, 5).
- Les Bakongos qui sont «*une ethnie puissante*» (II,8).
- Les Mutetelas, «*ethnie qui livra aux Belges le dernier combat*» (III,1), qui se trouvent au Kasai où il y aurait «*de puissants sortilèges. Peau de Zunzi ou autre chose.*» (III, 6). Sont des Mutetelas Patrice Lumumba (III, 1) et Albert Kalonji.
- Sont mentionnés aussi le «*chant Kikongo*» (I, 11), les «*Batetelas*» (III, 1), «*le pêcheur Wagenia*» (III, 6), «*le bouvier du Kivu*» (III, 6), la «*mentalité Bantoue*» (III, 6), ce mot, qui signifie «*humains*» en kikongo, désignant un vaste ensemble de peuples s'étendant du Cameroun aux Comores et du Soudan à l'Afrique du Sud.

-Le tableau du monde africain :

- La présence de nombreux mots africains dont le sens n'est pas toujours révélé : «*Ata-ndele*» (I, 1 : début de «*Ata ndele, mokili ekobaluk*», qui signifie : «*Tôt ou tard, le changement viendra*») - «*biloko*» (I, 9) - «*bwana*» (I, 3 - I, 6 : «*colon*») - «*dawa*» (III, 2 : mot provenant de l'arabe, signifiant «*appel*») - «*fusil pou-pou*» (II, 4 : fusil artisanal, fabriqué de bric et de broc) - «*jibula*» (I, 2) - «*jikita*» (I, 2) - «*Kintu-Kintu*» (II, 7) - «*Kizola ko*» (I, 11 : «*Je n'accepte pas*») - «*Kongo Mpaka Dima*» (I, 3 : «*Congo jusqu'à la victoire*») - «*Koukoutou Bouem*» (II, 7 : «*Je vais lentement*») - «*juma*» (I, 9 - I, 10) - «*lupéto*» (I, 6) - «*malafu*» (II, 4, III, 2 : «*vin de palme*» obtenu grâce au «*malafoutier*» [I, 11 - II, 4], un homme qui grimpe sur les palmiers pour récolter leur sève) - «*Mama Makosi*» (I, 2 : «*femme puissante*») - «*matanga*» («*deuil*») - «*mbota mutu*» (II, 1) - «*mpiya*» (III, 6) - «*nganga*» (III, 6 : «*coq divinatoire*») - «*ngolo*» («*vigueur sexuelle*») - «*nommo*» («*le verbe créateur*») - «*pamba*» (I, 7 - I, 8 : «*vaurien*») - «*sanza*» (xylophone portatif communément appelé «*piano à pouces*», constitué d'une sorte de clavier en métal ou en bambou, et d'un résonateur fait d'unealebasse, d'une planche, d'une boîte de conserve, etc.) - «*simba*» (I, 2) - «*uhuru*» (I, 6 - III, 7 : «*liberté*») - «*zunzi*» (III, 6).

Dans son entretien avec Nicole Zand, Césaire indiqua : «*Dans "Une saison au Congo", j'ai voulu faire un français africain.*»

-Le goût des proverbes où se manifeste la poésie naturelle du peuple congolais qui aime parler en usant d'images :

- «*Puissant est le buffle, et puissant l'éléphant*» (I, 2).
- «*Trop aiguisé, le couteau déchire jusqu'à sa gaine !*» (I, 6).
- «*On ne doit pas attaquer une bête, si on n'est pas sûr de la tuer.*» (I, 6).
- «*Quand Dieu est perplexe, notre ignorance dit que c'est le brouillard.*» (I, 9).
- «*Pas besoin d'un grand vent pour dénuder le cul de la poule !*» (II, 1).
- «*Nous sommes comme les poils du chien, tous couchés sur la même couchette !*» (II, 8).
- «*Lorsqu'on voit le bec du coq, on voit le coq tout entier !*» (II, 8).
- «*Nous mangeons avec le soleil, nous ne mangeons pas avec la lune !*» (III, 1).
- «*Quand le buffle défèque, ça merdoie loin !*» (III, 1)
- «*C'est doucement que la banane mûrit. Et doucement qu'il va au marigot, le ver de terre.*» (III, 2).
- «*Un serpent comme celui-là ne meurt pas d'un seul coup de bâton.*» (III, 3).

-Les références à la nature :

- «*comme au faucon, lorsqu'essayant de s'emparer de la viande que le villageois s'apprête à rôtir, il se brûle les serres !*» (I, 8) ;
- «*une harde d'éléphants fantômes chargeant à travers une forêt de bambous*» (I, 10) ;
- «*comme on brise dans l'eau, les pattes de la grenouille*» (I, 11)
- «*laisser dépiauter le Congo, comme la mangue, parcelle après parcelle, par l'oiseau picoreur*» (II, 5) ;
- «*Je vois partout des termites, des crapauds, des araignées, toutes ces vilaines bêtes*» (II, 8) ;
- la fable du chasseur, de la grue et de la tortue racontée par le joueur de sanza en II, 10 ;
- le «*petit épervier*» (III, 1) ;
- «*la savane amère*» (III, 1) ;
- «*la grue couronnée*» (III, 1) ;
- «*l'heure où le Congo est une chèvre entre les dents du fauve !*» (III, 1) ;
- la fable de «*l'antilope naine*» (III, 2) ;
- «*de l'ibis la remige mordorée !*» (III, 2) ;
- «*Le "râle noir" [...] cet oiseau qui court sur l'eau sans se mouiller les pattes ; passe d'un nénuphar à l'autre sans enfoncer ; qui, d'un coup de bec, vous relève la feuille pour avaler le ver ou le poisson qui est dessous*» (III, 3) ;
- «*l'hyène*» que Lumumba entendit «*pleurer, rire, gémir et gronder*» (III, 6) ;
- le «*Lycaon aux yeux d'escarboucles*», «*le vol des charognards / au ras du sol*», «*l'infléchissement chauve-souris / du vol des prémonitions*», «*le sable blanc noir que fabrique / inlassée, une paresse*», «*la très belle copulation des astres et du désastre*», «*le bois*», «*la colline*», «*le ravin*» (III, 6) ;
- «*le sorgho*» (III, 7).

-Le respect du fleuve : le joueur de sanza s'adresse à «*Père Congo*» : «*Nous sommes les enfants orphelins, / Nuit noire, âpre est le chemin, / Dieu puissant, où trouver le soutien? Père Congo, qui nous tendra la main?*» (I, 2).

-Les sorciers : leur costume («*Jupette de paille, clochettes aux poignets et aux chevilles*» - «*mpiya en plumes de coq : le plumeau divinatoire*», III, 6) et leurs pouvoirs dont celui dont parle le «*mercenaire*» : «*On dit que leurs sorciers leur promettent de changer nos balles en eau !*» (III, 5) - le joueur de sanza déclare être «*le nganga / le coq divinatoire*» (III, 6).

-Le «fou», «insulteur de la nation», qui «existe dans certaines tribus. Leur rôle : engueuler les chefs. Pour pas qu'ils se prennent trop au sérieux» (II, 1).

-La division territoriale en «chefferies» (II, 2) où s'exerce «l'autorité coutumière» (II, 5).

-La dignité de «roi» qui est marquée par le port de «la peau de léopard» reprise par les chefs politiques, refusée par Lumumba (II, 2), acceptée par Mokutu (III,7).

-La sensualité :

-En I, 1, le bonimenteur déclare : «Je me tourne vers les filles que voilà, ces beaux brins de filles et je leur pose la question. Allons mes filles, mes plaisantes au clair sourire, mes filles au ventre souple de serpent, ne répondrez-vous pas?» et les filles chantent : «Femmes lisses comme un miroir / Corps sans mensonge / Beignet de miel / Cheveux à l'éclat ondoyant d'un burnous. / Deux papayes mûres / Sur la poitrine sans défaut».

-Dans le «bar africain» de I, 2 et de III, 2, circulent des «femmes libres» dont l'une «se dénude», un homme appréciant : «avec cette mode, quand les femmes marchent, on voit la cuisse, et même plus» ; dont une autre est qualifiée de «femme six bougies» ; les noms qu'elles se donnent sont : «Lolita, Dollar, la Femme libre, Espérance» ; elles pourraient se mettre «en grève». On peut donc voir en elles des prostituées, et qualifier le lieu de bordel.

-Or il est apprécié de Lumumba qu'on voit, en 2, 6, danser dans un autre bar avec Hélène, et avoir avec sa femme, Pauline, en 3, 2, une relation très tendre.

-Le virilisme, l'importance donnée à la vigueur sexuelle, au «ngolo» de I, 1 (qui devient «le n'golo congolais» de III, 2) : «la Polar diminue le ngolo !» (I, 1) - la moquerie : «Si les politiciens africains avaient quelque chose dans le pantalon...» (I, 2) - la menace à l'égard de Mokutu : «Si je le tiens, je le châtre !» - le cri : «Châtrons Mokutu !» (III, 1) - Lumumba lui-même cite cette «parole» : «Tel l'eunuque qui voudrait déflorer une jeune fille, tel celui qui prétend rendre la justice par la violence !» (III, 2).

-La simplicité du mariage, si l'on en croit Pauline qui raconte : «Père versa le malafu, tu pris le verre, en bus une gorgée, tu me le tendis, je bus une gorgée, et nous bûmes conjointement, gorgée après gorgée.» (III, 2)

-Les funérailles d'un homme suivies par sa femme qui a «la tête rasée» (III, 2).

-Le «bal de levée de deuil» (II, 1).

-La croyance en «les dieux» (III, 1), aux esprits : «L'Esprit du mal qui saccagea tout de ses puissants dawas, flétrissant les joues de nos vierges, terrassant nos guerriers, apportant corruption et dissension ! Oh ! c'était horrible ! À la fin, Dieu merci, l'Esprit du mal est à son tour vaincu, et nous enchaînons parmi nous Prospérité !» (III, 2).

-L'effervescence religieuse marquée par les «Kimbanguistes» (I, 2), disciples de Simon Kimbangu, prophète qui, vers 1920, eut des visions, émit un message messianique, constitua une Église ; mais qui, sous une forte pression des missions catholiques et protestantes, passa en jugement en 1923, fut condamné et resta en prison jusqu'à sa mort, en 1951, à Élisabethville.

On peut voir la pièce comme une étude de l'âme noire, comme un tableau de l'Afrique vivante, qui, fidèle à sa nature profonde, entreprend cependant le grand effort qu'il faut pour changer de situation.

L'intérêt psychologique

“*Une saison au Congo*” met en scène quarante-deux personnages, dont la plupart sont en fait assez peu caractérisés. Parmi eux, nombreux sont des fantoches qu'on trouve d'ailleurs de part et d'autre : d'un côté : le roi Basilio, le général Massens, les banquiers, «*l'ambassadeur Grand Occidental*», caricature de l'États-Unien ; de l'autre côté : les ministres congolais et Tzumbi, le chef du Katanga dont la cruauté se dissimule sous «*une certaine onction ecclésiastique*» (III, 3). Parmi eux s'en détachent deux, tandis que deux autres personnages sont de forts adversaires dotés d'une véritable profondeur.

Les deux fantoches sont :

-Kala : le président de la république du Congo que Césaire fit décrire par Pauline : «*Assis sur son trône, raide et serein comme un dieu de cuivre, ce redoutable immobile*» (II, 8). On le voit d'abord souhaiter que les Congolais restent fidèles à la «*Civilisation*», que Dieu protège le Congo. Il se révèle vraiment par son monologue de II, 7 où, s'il conteste être un «*homme à jouer les potiches*», s'il rappelle que «*C'est le président qui décide*», il avoue aussitôt, assez comiquement : «*Je n'entends pas user de ce pouvoir*», et révèle donc sa timidité ; où il pense avoir été «*manœuvré*» par Lumumba. Par ailleurs, il ne prononce guère que des paroles vides de sens, commet de ridicules lapsus (en I, 6, il appelle Lumumba «*bourgmestre*», et, en II, 8 se désigne comme «*le premier bourgmestre*», ce qui révèle sa soumission aux mots des colonialistes belges), montre une modération apeurée (en II, 5 : «*Nous voilà dans de beaux draps*» - en II, 7 : «*Je n'aime pas les impétueux, même quand ils ont raison !*» - en III, 2 : «*C'est doucement que la banane mûrit. Et doucement qu'il va au marigot, le ver de terre.*» - en III, 6 : «*J'avais dit d'émonder l'arbre, non pas de le déraciner.*»).

-Daq Hammarskjöld, le secrétaire général de l'O.N.U., est un chrétien se lamentant contre «*la matrice de l'original péché, / le noir foyer de nous-mêmes, l'horrible feu inclus d'où rayonne le Mal !*» ; se plaignant : «*Oh ! que le juste devienne l'injuste ; / Que l'honnêteté n'ait pu servir d'engin qu'à accabler l'honnêteté, / Mon Dieu ! pourquoi m'avoir choisi / pour présider à la démoniaque alchimie ? Mais que ta volonté soit faite ! la tienne, non la mienne*» (III, 6) ; se référant à «*Maître Eckart*» [en fait, Maître Eckhart, théologien allemand du XIV^e siècle] ; déroulant, à la manière d'un prêtre, une éloquence prétentieuse et pleine d'onction. Il est caractérisé par son idéal d'une paix universelle, par son idéalisme théorique et naïf, littéraire et pseudo-médiéval (il dit à ses collaborateurs qu'ils forment «*une nouvelle chevalerie*», I, 12 !), qui lui fait annoncer aux Congolais «*un avenir prospère et heureux*» (I, 12) qui serait obtenu par une action effectuée «*dans un esprit de justice et de paix*» (I, 2). Alors que Lumumba, qui l'a appelé pour qu'il l'aide à régler la situation créée par la sécession du Katanga, lui demande des armes et un soutien aérien aux troupes de maintien de la paix de l'O.N.U., il refuse d'un air outragé en affirmant : «*J'ai fait ce que me dictait ma conscience. C'est un point de doctrine, un point de ma doctrine que l'O.N.U. ne doit pas prendre parti dans un conflit intérieur*», au nom de la soumission idéaliste de l'organisation à la neutralité, alors que, en fait, elle est retenue par les préjugés et les intérêts des grandes puissances, ce que Lumumba dénonce avec force, lui prédisant : «*Quant à vous, et quoi qu'il arrive, je souhaite que vous n'avez pas à payer un jour trop cher le prix de vos illusions*», ce à quoi Hammarskjöld répond : «*Monsieur Lumumba, il y a une chose que j'ai apprise très tôt : c'est à dire oui au Destin, quel qu'il soit. Mais puisque nous sommes en train d'échanger des vœux, je souhaite, quoi qu'il arrive, que vous n'avez pas à payer un jour un prix trop cher, le prix de votre imprudence et de votre impulsivité.*» (II, 3), alors que, en fait, constatant son incapacité, il s'est soumis au grand principe de neutralité de l'O.N.U. qui «*ne doit pas prendre parti dans un conflit intérieur*» (II, 3), et que, en réalité, Lumumba a été abandonné. Aussi, finalement clairvoyant, peut-il déclarer : «*J'ai couvert vos actes odieux !*» (III, 4) à son collègue qui lui reproche sa «*sentimentalité*», et auquel il demande : «*De quel côté vous auriez été [...] il y a mille neuf cent soixante et une années, lorsqu'on arrêta et mit à mort [...] Jésus*», et en se référant au personnage de “*Lord Jim*” de Joseph Conrad qui dit à Doramin : «*Je prends tout sur ma tête*» (III, 4).

Dans "Le Nouvel Observateur" des 16-22 mars 1966 parut un court entretien de Césaire avec Yvette Romi, intitulé "Une passion noire" où il porta ce jugement : «*Hammar skjöld, je le montre comme un parfait honnête homme. Mais il était malheureusement naïf, de cette naïveté suédoise qui tient au fait que la petite Suède vit en paix depuis cent cinquante ans et n'a jamais été mêlée aux grands événements mondiaux. Hammar skjöld croyait à la neutralité dont il parlait si souvent. Au Congo, pays tropical où tout le monde intrigue, il était égaré. La mort de Lumumba a produit en lui un revirement total. Il a pris les plus grands risques, à croire que, par moments, il voulait se punir lui-même. En fait, Hammar skjöld était un mystique. J'ai lu ses Cahiers : on dirait, en moins bien, les "Pensées" de Pascal : à chaque ligne, on trouve les mots "Dieu", "péché" et "mort"*».

Les deux forts adversaires sont :

-Mokutu (déformation du nom véritable de Mobutu Sese Seko) :

Décrit par Lumumba comme étant «*intelligent*» et «*reconnaissant de la confiance qu'[il lui] témoigne*» (II, 8), il est d'abord un homme plein d'ambiguïté car, paraissant assez louche (il est «*habillé à l'européenne*» et a une «*allure de maquereau*» [I, 2] - Mama Makosi lui trouve des «*manières de petite fille vicieuse*» [III, 2]), il manifeste un certain puritanisme quand, en II, 1, alors qu'il se trouve avec Lumumba et quelques amis dans un bar où circulent des «*femmes libres*», il signale : «*On ne manquera pas de nous présenter à l'opinion publique internationale comme des singe libidineux ! [...] On a beau dire que le Congo est un grand bordel.*»).

D'autre part, il apparaît d'abord comme un ami de Lumumba, protestant contre son arrestation, affirmant : «*À l'heure actuelle au Congo, tous les chemins mènent à la révolution*» (I, 2), tout en se demandant, avec réalisme, «*ce qui arriverait si le sort d'un homme et le sort d'un pays se confondaient*» (I, 2). Mais, s'il participe au gouvernement de Lumumba, il comprend ce qui va se passer ; il prévoit de quelle façon les opposants au nouveau régime allaient répondre aux provocations de Lumumba ; l'incite à se montrer moins pressé et moins radical, à construire plus lentement son pouvoir. Il y a plusieurs moments où Césaire lui permet de paraître honnêtement plus raisonnable et prudent que Lumumba dont il voulait faire «*un homme d'État*» (I, 6). Effrayé par le discours qu'il a prononcé le jour de l'indépendance, il lui reproche son manque de prudence (II, 2).

Une véritable mutation semble s'être effectuée quand, devenu un «*colonel*» plébiscité par les soldats (I, 8) auxquels il promet leur solde (II, 2) et même un «*chef d'état-major*» (II, 2), comme sous l'effet de la dignité qui lui a été accordée, il se révèle un homme d'ordre, respectueux des institutions, soucieux de rigueur. À moins que, du fait de son ambiguïté intrinsèque, il ne soit qu'un simple opportuniste.

Il reste que, lorsque Lumumba exprime clairement sa vision d'une liberté future pour tous les Africains, en strict nationaliste, il aboie : «*Je ne te suivrai pas dans ton apocalypse ! / Je n'ai pas à répondre de l'Afrique, mais du Congo !*», ajoutant : «*Et j'entends y faire régner l'ordre !*» (II, 11). Aussi, craignant la «*guerre civile*» et la «*guerre étrangère*», décide-t-il «*de neutraliser le pouvoir*» (II, 11), de profiter du désaccord entre Kala et Lumumba pour trahir celui-ci en réalisant un putsch, un coup d'État, emprisonner alors celui auquel il montre une agressivité marquée par le passage du tutoiement au vouvoiement : «*C'est votre pluie, vous l'avez commandée, elle vous mouillera jusqu'au bout !*» (III, 2). Son hypocrisie se manifeste encore quand, ayant adopté une élocution affectée, il proclame : «*Il est constant que je nourrissais à son égard aucune personnelle animosité Et c'est chose tellement avérée que les politiciens de ce pays se sont bien gardés de me mettre au courant de ce qui, contre lui, se tramait.*» (III, 6).

Par la suite, même si, en politicien clairvoyant, il a prévu ce qu'il adviendrait de son adversaire : «*Mort, ce sera un dieu !*» (III, 3), c'est lâchement qu'il décide «*de se débarrasser en d'autres mains d'un prisonnier gênant*», le transférant «*aux Katangais*» (III, 3) auxquels toutefois il fait remarquer : «*Le problème est que je l'ai neutralisé, et que vous, vous voulez le liquider.*» (III, 3).

Dans la scène finale, alors que, en 1966, il est devenu président de la république du Congo, il arbore «*la peau de léopard*» (III,7) qui, marquant traditionnellement la dignité de «*roi*», avait été refusée par Lumumba (II, 2) ; signalons que Mobutu Sese Seko se plut à porter une toque en peau de léopard. Et son hypocrisie atteint son sommet dans cette récupération mémorielle : «*La force de poursuivre ma tâche, c'est à toi, Patrice, que je la demande, martyr, athlète, héros.*» (III, 7).

Or, pour asseoir son régime en captant cyniquement la popularité de Lumumba au Congo et dans toute l'Afrique, il allait lancer une campagne de «lumumbisation» pour laquelle il allait proposer de faire jouer la pièce de Césaire au cours d'une tournée au Zaïre (le nom qu'il donna au pays en 1971 et que celui-ci garda jusqu'en 1997). Césaire déclara à Nicole Zand : «*La pièce se termine par l'intronisation de Mobutu, et on sait que maintenant qu'il a le pouvoir, il le sent mal assuré parce qu'il manque une légitimité ; et cette légitimité, il la cherche où? Au près de Lumumba... Cela indique dans mon esprit qu'on ne peut rebâtir le Congo qu'à partir de Lumumba. Voilà le vrai sens de la pièce, et par conséquent, cet échec, au fond, c'est "Si le grain ne meurt"* [citation biblique dont la suite indique que cette mort est nécessaire pour qu'apparaissent les fruits].

Avec ce personnage, Césaire montra comment un révolutionnaire partisan de l'ordre peut, en fonction d'une impitoyable "realpolitik", se muer en un agent réactionnaire de l'impérialisme occidental !

-Lumumba :

Habilement, Césaire fit faire son portrait par :

-Kala : en II, 7, il le voit comme un «*diable barbichu*», un «*diable d'homme*», doté de «*cette mobilité*», «*agité, excité ! Une flamme qui court ! Un oiseau batailleur*», «*un impétueux, un emporté*», un homme «*bizarre*», manifestant «*sa désinvolture*», tout en étant «*plein de délicatesse*».

-Pauline, sa femme, qui lui reproche d'être «*un enfant*» (II, 8), «*têtu, intraitable, une tête de fer*» (III, 2), mais lui montre une grande affection.

-Mokutu qui le définit ainsi : «*martyr, athlète, héros.*» (III, 7).

Le dramaturge le montra parfois déchiré, faible (quand, alors qu'il est avec Pauline, il prend sa guitare pour jouer «*un air de tristesse*», II, 8) accablé même (comme le révèle son cauchemar en prison : «*J'étais un homme assailli de toutes parts, par des oiseaux rapaces, et je me défendais avec de grands gestes fous !*», cauchemar qui ne l'empêche pas d'affirmer qu'il aime les rêves «*même affreux !*», III, 1).

Mais, ailleurs dans la pièce, il apparaît doté d'une vitalité extraordinaire, celle du «*ngolo*» de I, 1 (qui devient le «*n'golo*» de III, 2 !).

Mari aimant et père de famille (III, 2), il est épanoui dans ses relations intimes avec des femmes (dont son épouse, Pauline, qu'il tend cependant à voir comme un symbole du pays : «*Je t'ai toujours appelée en moi-même, Pauline Congo !*», tandis qu'elle proteste : «*Je n'ai pas nom de pays, ni de fleuve ! Mais nom de femme !*», III, 2), mais aussi dans celles qu'il a avec les gens du peuple. En effet, faisant preuve de simplicité, il participe à leurs fêtes, accepte d'être présent à un «*bal de levée de deuil*» (II, 1), danse (II, 6), joue de la guitare (II, 8), veut que «*chaque Congolais boive un verre de bière pour célébrer*» (II, 5), et en boit lui-même avec ses geôliers (III, 1), fréquente leurs lieux de réunion (en particulier, le bar de «*Mama Makosi*» qui a, pour lui, une «*importance [...] extrême*» (III, 3), lui permettant de demeurer au fait de leurs préoccupations, et donc des maux de la société ; il y invite d'ailleurs les journalistes pour faire le point sur la situation insurrectionnelle), car il veut partager la «*fraternité congolaise*» (I, 1). N'étant pas puritain, en II, 1, il affirme aimer le «*bar africain*», répond à l'appel à la prudence de Mokutu par des plaisanteries et un dédain du puritanisme occidental.

De ce fait, il jouit d'une grande popularité (II, 7), sur laquelle repose sa légitimité : «*Le peuple est pour moi, c'est le peuple ma sauvegarde, je n'ai qu'à lui parler, il me comprend lui, et il me suit !*» (II, 8), ce que confirme Mokutu : «*Le peuple est très attaché à Lumumba*» (III, 3). Dans le numéro de juillet-août 1968 de la revue cubaine "Casa de las Americas", fut publié "Entrevistas con Aimé Césaire", entretiens qu'il avait eus avec Sonia Aratân et René Depestre lors du "Congrès culturel de La Havane", il indiqua : «*Lumumba est grand dans la mesure où, au-delà de toutes les divisions, il est en accord profond avec le peuple congolais.*» Dans l'article du "Nouvel Observateur", il affirma : «*J'ai voulu montrer Lumumba tel qu'il était, tel que l'ont connu ses amis, comme un homme du peuple doublé d'un poète. Dans ma pièce, on le voit souvent dans les bars. [...] Il [...] dansait comme un dieu, jouait de la guitare, adorait les femmes.*

Comme Césaire allait le définir plus tard, il est à la fois un «homme du verbe» et un homme d'action.

En effet, dans son entretien avec Nicole Zand, il déclara : *«Pour moi, le vrai révolutionnaire ne peut être qu'un voyant. Je suis de ceux qui intègrent l'utopie dans la révolution, et je ne veux pas tomber dans le schéma qui consiste à dire : il y a les révolutionnaires et il y a les utopistes. Évidemment, ma conception du révolutionnaire c'est toujours quelqu'un qui est en avant ; il y a donc un prophétisme qui est la première démarche révolutionnaire. D'ailleurs ma formation politique elle-même veut que je réconcilie ces deux notions. Et Lumumba est un révolutionnaire dans la mesure même où il est un voyant. Parce que, en réalité, qu'a-t-il sous les yeux? Un malheureux pays, un Congo bigarré, mal fichu, mal léché, divisé, séparé en ethnies, avec un peuple qui naît après le long esclavage belge. La grandeur de Lumumba, c'est de balayer toutes ces réalités, et de voir un Congo extraordinaire qui n'est encore que dans son esprit, mais qui sera la réalité de demain. Et Lumumba est grand par là, parce qu'il y a toujours un au-delà chez lui. Bien entendu, ce sont des qualités de poète, d'imagination. Et, en plus, il est poète par le verbe. Je ne veux pas faire allusion à une rhétorique politicienne, comme certains le croient, mais à la philosophie bantoue dans laquelle s'intègre la puissance magique du verbe, la puissance du "nommo", le verbe créateur. Lumumba est un homme qui a une seule arme, c'est la parole ; mais c'est une parole magique. C'est sa grandeur, c'est en même temps sa faiblesse. Par conséquent, je refuse, là aussi, l'antinomie révolution et utopie, praxis et imagination. Je considère que l'action se fait précisément par l'imagination et par le verbe.»*

Dans une interview qu'il donna en juin 1965 à Claude Stevens et publiée dans "La vie africaine", il considéra que Lumumba *«était trop en avance sur son temps, trop décalé par rapport à la réalité pour pouvoir réussir.»* Cela eut pour conséquence qu'on vit en lui *«un prophète»* (III, 1) ; qu'on l'appela *«notre guide inspiré, notre messie»* (III, 2) ; qu'il dit lui-même : *«Je suis un inventeur du futur»*, III, 6).

À cet égard, dans un entretien avec Frédéric Mégret paru dans "Le Figaro littéraire" du 21 avril 1966, sous le titre *"Pour Aimé Césaire Lumumba fut un héros tragique"*, il le compara au roi Christophe en ne cachant pas leur commune faiblesse : *«C'était tous les deux des poètes, coupés du gros de la troupe [on peut déceler là une certaine contradiction !] des visionnaires très en avance sur leur époque. Pas plus politiciens l'un que l'autre. Lancés derrière un idéal très noble, comme rattraper l'Europe, ils perdent contact avec une réalité qui ne pardonne pas. [...] Lumumba comme Christophe, ce sont des vainqueurs qui se dressent alors que tout s'écroule autour d'eux.»*

Comme *«il fait des vers»*, il est pour cela méprisé par ses geôliers qui le traitent de *«Macaque poète»* (I, 3).

On constate qu'il dispose :

-d'une part, du puissant lyrisme africain qui lui permet de donner cette évocation : *«L'oiseau africain aux ailes rognées par le colonialisme secoua d'abord l'abâtardissement et, s'élançant sans crainte ni vertige au-devant du soleil, se sentit autre chose qu'un cœur de faucon niais.»* (II, 10) ;

-d'autre part, d'un français riche et subtil qui lui permet de jouer avec des mots usuels comme avec des mots recherchés et même des tournures archaïques ; de s'employer à revivifier le langage sclérosé.

De plus, cet intellectuel visionnaire, à l'intelligence exaltée, s'écrie : *«Je n'ai pour arme que ma parole, je parle et j'éveille [...] je parle, et je rends l'Afrique à elle-même ! Je parle, et je rends l'Afrique au monde !»* (III, 2) ; se montre capable de broser un magistral tableau des pays de ce continent soumis au colonialisme (II, 11). Il ajoute : *«Je parle, et, attaquant à leur base, oppression et servitude, je rends possible, possible pour la première fois, la fraternité !»* (III, 2).

En effet, il est un habile orateur, un tribun talentueux, un meneur de foule faisant preuve (en I, 6 - I, 10 - I, 11 - II, 3 - II, 6 - II, 11 - III, 1 - III, 2) de verve, de véhémence ; pouvant électriser par la parole des foules qu'il éclaire, un soldat constatant : *«Quand il parle, c'est la grue couronnée qui passe.»* (III,1) ; parvenant à se concilier les soldats (III, 1) comme les clients du bar (III, 2). C'est qu'il déroule une efficace rhétorique, en ayant le sens de la progression argumentative, en sachant reprendre et retourner les arguments de l'adversaire, ainsi dans l'affrontement avec Hammarskjöld qui lui dit : *«C'est un point de doctrine, un point de ma doctrine que l'O.N.U. ne doit pas prendre parti dans un conflit intérieur»*, et auquel il répond : *«C'est un point de doctrine, un point de ma doctrine que le*

Congo est un État indépendant, et que nous n'avons pas secoué la tutelle des Belges pour tomber, incontinent, sous la tutelle des Nations-Unies !» (II, 3) ; en utilisant des formules frappantes ou spirituelles, des énumérations, des redoublements, des inversions, des invocations, des interpellations. Face à l'officier ghanéen au service de l'O.N.U., un ex-colonisé mais un militaire (c'est un autre Mokutu !), on le voit développer une argumentation d'abord sereine puis envahie et enfin submergée par la colère (II, 10). Comme un adversaire politique congolais prétend qu'il se croit «*invulnérable*», il lui rétorque : «*Tu es l'invention du passé, et je suis un inventeur du futur*» ; puis il reprend le mot «*invulnérable*» pour affirmer : «*C'est une idée invulnérable que j'incarne, en effet ! Invincible, comme l'espérance d'un peuple, comme le feu de brousse en brousse, comme le pollen de vent en vent, comme la racine dans l'aveugle terreau.*» (III, 3) ; enfin, il assène que cette idée, «*c'est l'honneur de l'Afrique !*» (III, 6).

Dans l'article du "Nouvel Observateur", Césaire ajouta : «*Et puis il possédait le don de l'éloquence. [...] Quand il parlait, dans les villages, il fascinait les foules. Il y avait, en lui, quelque chose de magique. Cet être de feu était un autodidacte mais il avait du génie.*»

Homme d'action, il est plein de fougue et de détermination, déclarant : «*Il y a cette guerre à faire, et je la ferai*», admettant : «*Je suis exigeant, et puis aventureux, casse-cou que sais-je? [...] Il faut aller vite, il faut aller trop vite.*» (I, 8), exhortant ses ministres à se mettre entièrement au service du peuple en étant des «*forçats*», des «*hommes condamnés à un travail sans fin*» : «*Ce que veut le gouvernement, c'est que vous soyez les officiers du peuple congolais, animés de l'esprit du peuple congolais et résolus à vous battre farouchement pour la préservation de l'indépendance congolaise.*» (I, 8) ; leur annonçant les difficultés auxquelles ils auraient à faire face : «*Nous aurons tout, et en même temps ! Et tout de suite : la révolte, le sabotage, la menace, la calomnie, le chantage, la trahison. Vous avez l'air étonnés ! C'est ça, le pouvoir : la trahison, la mort peut-être.*» (I, 8).

Mais, lors de son deuxième séjour en prison, alors qu'il se voit demander par ses camarades s'il n'aurait pas été préférable de laisser les choses continuer comme avant, il affirme sa «*foi inébranlable en l'avenir*» (III,1) ; il déclare : «*Je ne regrette rien. [...] Ma fonction était, sur le ciel noir et l'horizon bouché, de dessiner d'un seul trait incantatoire la courbe et la direction. Désormais, tout est sauvé. Et puis, ne sous-estimons pas nos forces, elles sont immenses, nos forces !*» (III, 1) ; il parle à ses compagnons des lettres de soutien qu'il a reçues de l'extérieur de l'Afrique, des lettres d'Europe lui souhaitant, à lui et à son combat, de réussir ; il s'écrie : «*Eh oui ! Ils sont des nôtres ! Car ils savent que ce qui se joue ici, ce n'est pas notre sort, ce n'est pas le sort de l'Afrique, mais c'est le sort de l'homme ! de l'homme lui-même. Quant à l'Afrique, je sais que malgré sa faiblesse et ses divisions, elle ne nous manquera pas ! Après tout, limon, soleil et eau, de la solennelle rencontre, ici, naquit l'homme !*» (III, 1). Plus loin, il se dit «*prêt à défier tout entier le monde*» (III, 2), affirmant : «*Je ne veux ni fuir, ni désert.*» (III, 2). Se voyant indispensable : «*Sans moi, le Congo est une machine faussée.*» (III, 2), il ne manque pas de cette mégalomanie qui anime presque toujours les hommes politiques (il lui arrive de parler de lui à la troisième personne !), même s'il est favorable à ce qu'il y ait un «*fou*», «*insulteur de la nation*» (II, 1) et qu'il apprécie et respecte les interventions du joueur de sanza (au sujet de ce personnage essentiel, dans l'interview donnée à Claude Stevens, Césaire indiqua : «*Le joueur de sanza incarne le peuple : c'est l'esprit populaire, l'esprit de bon sens qui survit à toutes les occupations [...], et c'est le Congo éternel que représente le joueur de sanza.*»).

On voit encore cet homme politique stipuler : «*La politique, c'est mon affaire. [...] Messieurs, ou bien nous frappons, ou bien nous nous laissons abattre ! Eh bien ! nous frapperons.*» (II, 2) ; signaler : «*Une campagne militaire n'est nulle part une bataille de confetti !*» (II, 5), tout en prônant la «*non-violence*», et en s'identifiant à Gandhi (III, 2) ; dire qu'il préférerait être «*un homme qui inquiétait, un inquieteur*» (III, 2 - Césaire reprenait ici un mot de Gide) ; prôner une «*africanisation radicale*» (I, 8) ; proclamer, à un journaliste qui met en doute la réalité de son pouvoir : «*Je suis le Premier ministre de la République du Congo*» (III, 2), son pays dont il se veut l'incarnation, étant, selon lui, sensible au «*sourd timbre de [son] sang, le Congo*» (III, 2). Ce révolutionnaire cohérent, s'il est nationaliste, ne limite pas sa volonté d'indépendance à son seul pays, proclamant : «*L'Afrique a besoin de mon intransigeance*» (III, 2). Dans l'article du "Nouvel Observateur", Césaire ajouta : «*Alors que les autres ne s'occupaient que de leurs petits problèmes de tribus, lui voyait déjà l'Afrique unifiée.*» C'est parce

qu'il se heurte au néo-colonialisme des Occidentaux qu'il décide de se tourner vers l'U.R.S.S. : «*Les Russes me prêteront les avions.*» (II, 3).

Mais sa réflexion politique, constituée en grande partie de discours improvisés, n'eut pas eu le temps de déployer toutes ses potentialités, car il fut emporté dans un tourbillon d'événements, étant tour à tour prisonnier, acteur de l'indépendance de son pays, Premier ministre, à nouveau prisonnier et finalement assassiné, parce que trop idéaliste et trop révolutionnaire, pour n'avoir pas mesuré la puissance des forces en présence.

En effet, cohabitent chez lui deux éléments quelque peu contradictoires :

-D'une part, la clairvoyance, le réalisme, puisqu'il sait qu'il aura à affronter d'un seul coup tous les problèmes ; qu'il sera en butte aux intrigues des politiciens, aux manœuvres des grandes puissances, à la froide logique de l'intérêt financier qu'impose le monde moderne, au putsch qui le séparera de son peuple.

-D'autre part, cette dangereuse puissance d'illusion par laquelle il choisit bien mal ses amis, faisant confiance à Mokutu comme à Kala qui peut donc, en III, 2, lui donner ce conseil : «*Soyez, pour une fois, réaliste.*» ; par laquelle il fut un piètre stratège dont les alliances se retournèrent systématiquement contre lui ; par laquelle, comme on le voit à l'apogée de l'acte II, alors qu'il s'est libéré grâce à l'aide des soldats chargés de le garder après qu'il leur ait parlé de leurs véritables intérêts matériels, et qu'il rencontre plusieurs personnages, chacun l'incitant à changer de cap d'une manière ou d'une autre, tandis que sa femme le supplie de considérer son intérêt personnel, chaque fois il refuse. Comme il refuse encore d'écouter ses conseillers qui le supplient d'armer ses partisans et d'aller au-delà de la non-violence de principe. Est donc finalement dangereux son idéalisme visionnaire qui est voué à l'impuissance par le jeu des forces conjuguées du néo-colonialisme et des divisions tribales.

Ses qualités comme ses défauts font de lui un leader charismatique, au grand rayonnement, Mais, en III, 2, il refuse de porter le symbole de la royauté qu'est «*la peau de léopard*» ou la «*sorte d'étole*» que lui tend le joueur de sanza qui déclare qu'avec lui Simon Kimbangu, le messie congolais, est revenu sur terre. Il dit alors : «*Dussé-je vous décevoir, je ne suis pas Simon Kimbangu. [...] Je ne me veux ni messie ni mahdi [selon l'islam, rédempteur eschatologique envoyé et inspiré par Allah]. [...] je ne suis pas un redresseur de torts, pas un faiseur de miracles, je suis un redresseur de vie.*» (III, 2). À Claude Stevens, Césaire, parlant de ce refus de Lumumba, expliqua que ce geste marque un tournant décisif de la pièce ; car, ensuite, il va à sa perte. Nicole Zand lui ayant demandé : «*Comme dans 'Le roi Christophe', vous vous attachez à montrer la tragédie de la décolonisation à travers le destin d'un individu, d'un individu qui échoue. Pourquoi?*», il répondit : «*Chaque fois, ce destin individuel se confond en réalité avec un destin collectif ; [...] Lumumba [...] n'est pas que l'homme Patrice Lumumba ; c'est avant tout un homme symbole, un homme qui s'identifie avec la réalité congolaise et avec l'Afrique de la décolonisation, un individu qui représente une collectivité.*»

Dans «*Une saison au Congo*», Césaire fit de Patrice Lumumba à la fois un homme de pleine humanité et une grande et haute figure de leader africain, authentiquement populaire et s'identifiant à sa patrie, symbole même de toute l'histoire d'un continent, un héros de la lutte pour la défense de Noirs, un homme que sa stature semblait désigner pour le mythe.

La réflexion politique

«*Une saison au Congo*» est une pièce résolument politique, écrite par un dramaturge qui était aussi un homme politique, et qui sut définir avec précision tout un ensemble de situations et de positions à prendre :

-Le colonialisme :

Il est fondé sur le racisme qui est extériorisé par les geôliers de I, 3 - les banquiers de I, 4 - l'ironie de l'Onusien Matthew Cordelier sur «*les mœurs de ce charmant pays*» en III, 4 - les injures : «*Salaud ! Macaque ! Sauvage ! Sorcier ! Ingrat ! Violeur de religieuses [il y en eut véritablement] !*» et le

qualificatif de «*race satanique*» donnés par le mercenaire (III, 5) - le bilan fait par le banquier : «*C'est un épisode (il s'agit de la mise à mort de Lumumba), disons, folklorique, quelque chose comme une manifestation de la résurgence de cette mentalité Bantoue, laquelle, périodiquement, vient faire craquer chez les meilleurs d'entre eux le trop frêle vernis de la civilisation*» (III, 6).

Le colonialisme infligea au peuple asservi des humiliations et des blessures.

Il se permit la simple exploitation des ressources naturelles du pays qui furent exportées sans souci de créer des industries locales, les cas des colonialismes de la Grande-Bretagne et du Portugal étant cependant jugés pires que celui de la Belgique (II, 11). La conséquence en est le sous-développement dans lequel sont laissées les colonies ; nous constatons que, au départ des Belges, le niveau de vie est des plus médiocres pour l'ensemble du peuple congolais dont l'ignorance est telle qu'il ne dit pas «indépendance», mais «*dipenda*».

Le colonialisme favorisa le tribalisme contre lequel on met donc en garde : «*Plus de querelles ethniques. Ne laissons pas le colonialisme diviser pour régner !*» (I, 5). Dans son réel discours prononcé le jour de l'indépendance, Lumumba déclara : «*Je vous demande à tous d'oublier les querelles tribales qui nous épuisent et risquent de nous faire mépriser à l'étranger.*»

Le colonialisme se fit paternaliste comme on le voit avec Basilio qui, s'attribuant un pouvoir de droit divin sur sa colonie («*La Providence nous a commis ce soin.*», I, 6), fait parade de la majesté, de la noblesse, de la condescendance, de la modération, de la bonne conscience de l'Occidental convaincu de sa mission civilisatrice, alors qu'il laisse s'exercer la répression par «*les flics*» (I, 1) et par la force militaire du général Massens pour lequel «*il n'est plus temps de s'encombrer de scrupules juridiques*», I, 9).

Cependant, il faut reconnaître que les Blancs de la pièce n'apparaissent ni plus égoïstes ni plus veules ni plus cruels que certains des Noirs qui entourent Lumumba, le trahissent et le mènent à la mort ; ils ont seulement, dans leurs propos et dans leur façon de se laver les mains de ce qui se passe, une allure lasse où la fadeur éclate, qui parvient à faire d'eux les non-participants types d'une immense aventure à laquelle ils ont été tous mêlés.

-L'aliénation des colonisés qui est représentée par l'addiction à la bière belge (I, 1) ; par l'habitude de s'injurier en se traitant de «*Flamands*» ; par la conviction de leur infériorité de Noirs que révèlent les geôliers chargés de surveiller Lumumba puisqu'ils lui disent : «*Tu te vois à Bruxelles, sauvage? Et qu'est-ce que tu lui dirais au roi, si tu le voyais?*» (I, 3) ; par la soumission déférente de Kala-Lubu qui manifeste au roi «*tout son respect et toute sa ferveur*», et lui promet «*une collaboration sincère*» (I, 6).

-La naissance, en dépit de l'aliénation, d'un certain sentiment d'intégrité nationale, de la volonté d'une quête de liberté et de dignité des Noirs.

-La rupture avec une Europe qui voudrait continuer à décider du sort des Noirs et à exploiter le pays.

-La conquête de l'indépendance qui nécessite un éveil des consciences par le rappel des brimades subies, un appui du peuple, ce dont avait conscience Lumumba affirmant : «*En révolution, c'est le peuple qui compte !*» (II, 8). Le risque est celui du vertige que provoque l'inévitable et nécessaire utopie, du fait des espoirs immenses nés de la libération dont Lumumba montre l'ampleur qu'elle a déjà prise : «*Il y a eu le Ghana, le Sénégal, le Mali et j'en passe... Dahomey ! Cameroun !... Avant-hier, le Togo ! Hier, le Congo ! Alors la prisonnière Afrique se dit : "Demain, c'est mon tour ! et demain n'est pas loin !" Et elle serre les poings, et elle respire un peu mieux, l'Afrique ! Déjà l'air de demain ! l'air du large, sain et salé !*» (II, 11).

-La difficulté des problèmes que pose la décolonisation et qui font que bien des indépendances sont mort-nées, du fait :

-Des divergences sur la façon de s'y prendre pour se libérer du colonialisme chez les dirigeants eux-mêmes qui n'ont pas de politique commune, les conservateurs que sont Kala-Lubu et certains ministres mêmes de Lumumba au nationalisme à courte vue (alors que, au-delà de l'émancipation, et en dépit des oppositions ethniques et des sécessions politiques, il aurait fallu

assurer une union et une construction solides, non seulement à l'intérieur du pays, mais entre pays nouvellement décolonisés, ce qui est ici le panafricanisme) font constater que l'oppression, devenue noire, écrasait à son tour le Rebelle de "*Et les chiens se taisaient*" qu'est, cette fois, le révolutionnaire Lumumba, qui lutte contre la corruption mais y cède cependant puisqu'il accepte pour les militaires «*la promotion au grade supérieur*» (I, 8), et dont l'idéalisme visionnaire est voué à l'impuissance.

-De l'apparition des forces coercitives d'un néo-colonialisme (Lumumba met en garde contre «*le joug d'un nouveau colonialisme*», III, 1) car, si l'emprise de l'Occident sur le Tiers-Monde se faisait de plus en plus lâche, elle demeurait encore réelle, la succession de la Belgique étant d'ailleurs assurée par «*l'ambassadeur du Grand Occident*», caricature de l'États-unien, qui déclare à son tour : «*C'est à nous que la Providence a confié cette tâche*» ; qui fait des États-Unis «*les pompiers du monde*» contre «*la pyromanie communiste*» (I, 13). Et ce néo-colonialisme, essentiellement économique, ressent des appétits carnassiers ; se montre avide de tirer encore du profit des pays en dépit de leur indépendance (ici, le cas du «*Katanga sonore et trébuchant*» [I, 6], riche en uranium et en diamants, que dénonce Lumumba (II, 1) ; fait preuve d'habileté et de duplicité (le cynique quatrième banquier recommande : «*Il faut épouser son temps ! Je ne dis pas l'aimer, il suffit d'épouser !*» I, 4) ; favorise les divisions ethniques et oppose au panafricanisme une véritable balkanisation ; achète les nouveaux maîtres, les bourgeois de la classe dirigeante des pays neufs inspirés par une cupidité qui les rend prêts à lier leurs intérêts à ceux des grandes sociétés occidentales et à manier avec hypocrisie leurs peuples.

Césaire montra la fragilité des États africains dont les indépendances furent mort-nées face aux forces coercitives du néo-colonialisme.

-De l'inefficacité de la puissance internationale qu'est l'O.N.U. qui, se prétendant animée d'un idéalisme théorique et naïf qui lui interdisait de «*prendre parti dans un conflit intérieur*» (II, 3), ce qu'on a par ailleurs résumé par le fameux couple «non-ingérence, non-indifférence», se montre en fait complaisante à l'égard des forces conservatrices et des puissances politiques et économiques.

De façon significative, en III, 6, apparaît le «*groupe littéralement statufié : les banquiers, Kala, Tzumbi, Mokutu. Un peu à part Hammarskjöld*» : c'est la réunion des «*alliés objectifs*» qui n'avaient pas le même intérêt dans l'élimination de Lumumba, mais étaient d'accord pour qu'elle ait lieu.

On pourrait n'en rester qu'à s'affliger de ces tristes constats. Mais, si Lumumba fut finalement assassiné et apparemment vaincu, il avait fait cette prédiction : «*Ils peuvent nous détruire, pas nous vaincre ! Trop tard ! Nous les avons pris de court ; ils ne sont plus désormais que les attardés de l'histoire !*» (III, 1). Sa mort ne fut pas la fin de l'aventure dont il allait rester longtemps encore un des pionniers ; et il fut, en fait, vainqueur, car, s'il se brisa contre les barreaux de la cage, il y fit une brèche aussi. D'ailleurs, même si la pièce est la représentation d'une révolution ratée, d'un espoir détruit, on ne doit pas y voir une raison de ne pas lutter ou de ne pas se battre pour un monde meilleur.

La force de la pièce tient à ce qu'elle montre avec une grande clarté les causes et leurs conséquences, les responsabilités. Elle permet de se rendre compte que, à travers les événements du Congo où échoua le processus de démocratisation, ce n'est pas seulement la situation de l'Afrique qui fut révélée par cette pièce où Césaire s'est placé sans ambiguïté aucune du côté des Africains pour espérer en une Afrique à la hauteur d'elle-même, mais celle même de l'humanité entière, les inquiétudes que vit ce continent étant en fait universelles, comme l'indique bien Lumumba : «*Ce qui se joue ici, ce n'est pas notre sort, ce n'est pas le sort de l'Afrique, c'est le sort de l'homme ! de l'homme lui-même.*» (III, 1). En voyant naître, balbutier et mourir une démocratie, victime des aveuglements et des intérêts, on se prend à penser à d'autres histoires, d'autres pays, d'autres vies brisées, d'autres peuples humiliés par d'autres rapaces, toujours les mêmes...

"La destinée de l'œuvre"

Le texte d'«*Une saison au Congo*» fut publié aux «Éditions du Seuil» en mars 1966, avec, en quatrième de couverture, ce texte de Césaire : «*L'Afrique au temps du vertige des indépendances reconquises. Et d'un seul coup, tous les problèmes : révoltes, putschs, coups d'état, chocs des civilisations, intrigues des politiciens, manœuvres des grandes puissances. Tout cela se donnant libre cours dans le champ clos du sous-développement. / De temps en temps, une grande et haute figure. Au Congo, celle de Patrice Lumumba. / Homme politique. Sans doute, le seul du Congo et le plus grand de l'Afrique. C'est qu'il y a en lui du voyant et du poète. / Homme d'imagination, toujours au-delà de la situation présente, et par là-même homme de foi, il est aussi l'homme d'Afrique, le muntu à la fois l'homme qui participe à la force vitale (le ngolo) et l'homme du "verbe" (le nommo). / À travers cet homme, homme que la stature même semble désigner pour le mythe, toute l'histoire d'un continent et d'une humanité se joue de manière exemplaire et symbolique.*»

Des critiques reprochèrent alors à Césaire d'avoir fait une hagiographie de Patrice Lumumba en se reconnaissant lui-même en ce poète et homme politique à la fois !

D'autres critiques se demandèrent si la pièce ne venait pas trop tôt après les événements. Mais on peut penser qu'il était utile de parler du temps le plus immédiat pour que les spectateurs soient amenés à réagir. Et, à vrai dire, une grande pièce ne vient jamais trop tôt ; elle court seulement le risque d'être mal comprise par ceux qui ont le nez sur l'Histoire quotidienne, et confondent les provisoires prises de position avec l'Histoire elle-même.

On a plus haut mentionné :

-l'entretien avec Yvette Romi, intitulé «*Une passion noire*», paru dans «Le Nouvel Observateur» des 16-22 mars, et où l'auteur donna des précisions sur deux personnages de la pièce, Lumumba et Hammarskjöld ;

-l'entretien avec Frédéric Mégret, intitulé «*Pour Aimé Césaire Lumumba fut un héros tragique*», paru dans «Le Figaro littéraire» le 21 avril, et où il le compara à Christophe.

Des Congolais signalèrent à Césaire que le portrait qu'il avait dressé de Mobutu était injuste étant donné la stabilité qu'il avait réussi à établir dans le pays et la façon dont il avait réhabilité son défunt compagnon, Lumumba. Or, si, à la suite de ces interventions, Césaire publia, en 1967, une deuxième version de sa pièce où il apporta des modifications et des additions, il le fit en particulier en III, 7 où, quand la foule se manifeste bruyamment en faveur de Lumumba, Mobutu ordonne à la police de tirer sur elle, qui se disperse en laissant des corps sur la scène, dont celui du joueur de sanza !

En 1966, le metteur en scène belge Rudi Barnet décida de créer la pièce à Bruxelles avec des comédiens noirs. Il demanda l'accord de Césaire qui lui dit au téléphone : «*Vous êtes complètement fou de vouloir montrer ça en Belgique, vous allez droit vers de gros ennuis. Mais je vous donne mon accord. Venez me voir à Paris !*» Accusé de «salir l'image de la Belgique», Rudi Barnet eut en effet du mal à trouver des producteurs ; il fit appel à un comité de soutien qui comptait en particulier Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean Van Lierde (un ami de Lumumba), Hugo Claus, Maurice Béjart, Claude Lelouch, Max-Pol Fouchet, Claude Roy, François Truffaut, Arthur Adamov, Siné, Alain Resnais, Joris Ivens, Léo Ferré... et des peintres qui offrirent de leurs toiles. De ce fait, il put réunir une troupe de vingt-deux comédiens. La première eut lieu le 20 mars 1967, devant une salle comble, tandis qu'un cordon de gendarmerie retenait les manifestants (extrême droite, maoïstes, ex-colons...) qui hurlaient devant le théâtre. La presse belge fut (presque) unanime pour appliquer un silence total sur l'événement ! Malgré ce boycottage, le spectacle fut ensuite joué dans quelques salles, et s'arrêta le 5 avril quand les caisses furent vides. La pièce n'allait plus jamais être reprise en Belgique.

La même année, en vue de la représentation de la pièce à Paris, Césaire travailla de nouveau étroitement avec Jean-Marie Serreau qui, en août, forma, avec André-Louis Perinetti, une compagnie groupant des comédiens de l'ancienne «Compagnie du Toucan» et quelques-uns qui avaient été réunis par Rudi Barnet : Bachir Touré (Lumumba), Yvan Labejof (Mobutu), Jean-Marie Serreau (Dag Hammarskjöld), Douta Seck (le joueur de sanza) Lydia Ewandé (Pauline Lumumba). Césaire procéda

encore à des révisions du texte. Ce fut à la veille de la répétition générale qu'il eut, avec Nicole Zand, l'entretien paru dans "Le Monde" le 7 octobre.

La première de cette mise en scène eut lieu à Venise, le 21 ou le 22 septembre, dans le théâtre de "la Fenice" à l'occasion de la "Biennale de Venise".

Puis, le 4 octobre, elle fut jouée au "Théâtre de l'est parisien" (T.E.P.). Trente représentations furent données, jusqu'au 12 novembre. Ensuite, la compagnie fit une tournée dans les "Maisons de la culture". Au printemps, elle passa quinze jours au "Piccolo Teatro" de Milan avant de partir dans les pays de l'Est.

La critique européenne trouva la pièce moins lyrique que "*La tragédie du roi Christophe*", et insista sur son côté brechtien.

En décembre parut dans "L'Afrique actuelle" l'article de Claude Stevens intitulé "*Une saison au Congo, fresque de la négritude dans le monde moderne. Une interview d'Aimé Césaire*". Il y affirma en particulier : «*Je n'ai pas fait une apologie sans nuances de Lumumba : celui-ci était trop en avance sur son temps, trop décalé par rapport à la réalité pour pouvoir réussir.*»

En 1972, alors que les "Éditions du Seuil" se préparaient à réimprimer la pièce, Césaire la modifia une troisième fois afin de souligner l'évolution de Mobutu, pour insister sur celui que, dans un entretien à Fort-de-France, en janvier 1973, il décrivit comme un homme féroce. En effet, entre 1967 et 1973, cet autoritaire opportuniste finissant sans idéologie ferme au-delà de l'intérêt personnel, fut souvent critiqué pour la violence qui caractérisait son régime ; par exemple, il invita Pierre Mulele, ancien associé de Lumumba qui vivait en exil à Brazzaville, à retourner au Zaïre ; après une réception et un dîner où Mulele fut accueilli chaleureusement, Mobutu le fit fusiller. Pendant cette période, des conflits avec des étudiants zaïrois s'étaient déclarés au cours desquels la police en avait abattu un certain nombre. Césaire lui fit dire à ses assistants de tirer sur la foule et de le faire rapidement, sinon «*l'histoire dira à ces imbéciles que notre poudre est sèche et que le spectacle est terminé*» ; il crie : «*Au feu !*» et la foule fuit, laissant des tas de cadavres sur la scène, y compris, nous dit-on clairement, le joueur de sanza (or, à travers toutes les modifications, on constate une tendance de la part du dramaturge à renforcer le rôle du joueur de sanza, symbole du peuple congolais). Et c'est la fin de la pièce.

En 1973 parut donc cette troisième version du texte de la pièce qui est définitif.

Il existe trois traductions :

-En allemand : "*Im Kongo*" (1966), traduction de Monika Kind.

-En anglais : "*A season in the Congo*" (1969), traduction par Ralph Manheim.

-En suédois : "*En tid i Kongo*" (1969), traduction par Ingemar et Mikaela Leckius.

En 1989, le Turc Mehmet Ulusoy mit la pièce en scène au "Théâtre national de la Colline".

En mai 2017, elle fut mise en scène au "Théâtre national populaire" de Villeurbanne par Christian Schiaretti qui, réunissant, pour les trois heures de spectacle, une quarantaine d'artistes (une vingtaine de comédiens dont beaucoup venus du Burkina Faso, et, dans le rôle principal, Marc Zinga dont la ressemblance avec le personnage est troublante ; quatorze figurants ; quatre musiciens ; une chanteuse) voulut monter cette «fable politique» parce qu'«elle regorge d'échos à notre présent». Il a fait d'"*Une saison au Congo*" une pièce chorale : tout se joue dans un cercle de craie, scènes de rue, combats, meetings, mais aussi paroles plus intimes ou drame final ; autour, les comédiens et les figurants qui demeurent sur le plateau, les spectateurs attentifs et malheureux, réduits à l'impuissance devant l'histoire de ce pays se faisant et se défaisant sous leurs yeux ; au fond, quatre musiciens et leurs instruments : basse, percussion et... piano, instrument inattendu qui montre aussi la volonté d'échapper à tout pittoresque : il eût été facile de faire entendre de la musique manifestement africaine, de jouer le folklore.

Le spectacle fut repris en octobre ; en novembre, il fut en tournée en Martinique ; il fut représenté au "Théâtre des Gémeaux" à Sceaux.

En avril 1966, Césaire se rendit au premier "Festival mondial des arts nègres" à Dakar, à l'invitation de Senghor qui était président du Sénégal indépendant. Il y participa activement, étant vice-président du comité d'honneur :

-Il fit représenter "*La Tragédie du roi Christophe*".

-Il discuta à une table ronde radiotélévisée sur le théâtre africain, événement organisé à la suite des représentations de sa pièce, de celles des "*Derniers jours de Lat Dior*" de Amadou Cissé Dia, et de celles de "*Chaka*" de Senghor.

-Le 23 avril, "Dakar-Matin" publia un article intitulé "*Le théâtre africain est né*", rendant compte d'un très court extrait de l'intervention de Césaire à la table ronde radiotélévisée sur le théâtre africain, où il déclara que l'Afrique avait besoin de se comprendre, de prendre conscience d'elle-même ; que ce théâtre parlait toujours de l'Histoire «*parce que, par-delà le destin individuel, il implique le destin du peuple entier.*»

-Le 26 avril, "Dakar-Matin" publia un article intitulé "*La Tragédie du roi Christophe mercredi et jeudi au théâtre Daniel Sorano*" où Césaire indiqua que, si la troupe avait pris le nom de "Compagnie du toucan", c'est que cet oiseau, de son bec puissant, brise le fruit du palmier-raphia, marquant ainsi sa volonté de vaincre le racisme.

Dans son entretien avec Nicole Zand paru dans "Le Monde" le 7 octobre 1967, à une question sur sa prochaine pièce, il déclara : «*Maintenant, ma raison me commanderait d'écrire quelque chose sur les Nègres américains. Je conçois cette œuvre que je fais actuellement comme un triptyque. C'est un peu le drame des Nègres dans le monde moderne. Il y a déjà deux volets du triptyque : "Le roi Christophe" est le volet antillais, "Une saison au Congo", le volet africain, et le troisième devrait être, normalement, celui des Nègres américains dont l'éveil est l'événement de ce demi-siècle.*»

Dans le numéro de janvier 1968 du "Point" de Bruxelles parut un entretien avec Jean-Jacques Hocquard intitulé "*Le temps du sang rouge*", où Césaire revint sur le sujet de sa future pièce qui devait être consacrée aux Afro-Américains, et, pour la première fois, il en précisa le titre : «*Je suis très intéressé par le "pouvoir noir". Comme je veux faire du théâtre vivant, prendre à bras-le-corps la réalité historique, il me semble que ce qui se passe à l'heure actuelle aux États-Unis, le réveil des Noirs américains, le "Black Power", ce mouvement extraordinaire qui fait des étés chauds, ça mérite d'être traité théâtralement [...] J'envisage de faire une pièce s'appelant "Un été chaud".*»

Dans le numéro de juillet-août 1968 de la revue cubaine "Casa de las Americas", fut publié "*Entravistas con Aimé Césaire*", compte rendu d'entretiens qu'il avait eus avec Sonia Aratân et René Depestre lors du "Congrès culturel de La Havane". Parlant de son théâtre, il insista sur le lien entre le chef d'État et le peuple, lien qui se manifestait déjà dans son oratorio lyrique : «*Au fond, tout ce que j'ai fait depuis sort de cette matrice première qui s'appelle "Et les chiens se taisaient", qui contenait déjà en germe l'inspiration première et totale. Lumumba est grand dans la mesure où, au-delà de toutes les divisions, il est en accord profond avec le peuple congolais.*»

Alors que Césaire voulait parler de la situation des Afro-Américains, Jean-Marie Serreau lui suggéra de procéder à un remaniement de la pièce de Shakespeare, "*La tempête*", en la traitant du point de vue du Tiers Monde, en insistant sur l'aspect le plus répulsif pour lui, c'est-à-dire le mythe du bon maître et de son humble serviteur qui n'a aucun héritage culturel.

En novembre 1969, dans une interview par François Beloux, qui donna lieu à un article du "Magazine littéraire" intitulé "*Un poète politique : Aimé Césaire*", il annonça «*une adaptation d'après Shakespeare, qui s'appelle non pas "LA tempête", mais "UNE tempête". Parce qu'il y a beaucoup de tempêtes, n'est-ce pas, et la mienne n'est qu'une parmi d'autres... [...] C'est le vieux volcan qui sommeille en moi qui aime les points chauds !*» Et il raconta : «*Jean-Marie Serreau [...] m'a demandé si je voulais faire l'adaptation [de "La tempête" de Shakespeare]. J'ai dit d'accord, mais je veux la faire à ma manière. Le travail terminé, je me suis rendu compte qu'il ne restait plus grand-chose de Shakespeare. C'est pourquoi, pudiquement, j'ai donné comme titre "Une tempête". Mon texte, et c'est normal, est devenu gros de toutes les préoccupations que j'avais à ce moment-là. Comme je pensais*

beaucoup à une pièce de théâtre sur les États-Unis, inévitablement, les points de référence sont devenus américains.»

Il produisit donc :

1968

“Une tempête”

(d'après “La tempête” de Shakespeare) (adaptation pour un théâtre nègre)

Drame en trois actes

Acte I

Scène 1

Un bateau se dirige tout droit vers une tempête. Le capitaine et les matelots font tout pour éviter l'échouage. Cependant, les passagers, qui sont Antonio, le duc de Milan, Alonso, le roi de Naples, Sébastien, son frère, Ferdinand, son fils, Gonzalo, son conseiller, Trinculo, son bouffon, et Stephano, un serviteur, ne cessent de les déranger. Finalement, le bateau sombre.

Scène 2

Le naufrage a eu lieu devant une île où y assistent une jeune fille, Miranda, et son père, Prospero. Elle lui demande pourquoi ils ont dû quitter leur pays pour venir se réfugier là où ils vivent depuis dix ans. Il lui indique que, en Italie, son titre a été usurpé par son frère et le roi de Naples qui l'ont dénoncé à l'Inquisition comme «*magicien et sorcier*». Le procès n'eut pas lieu, mais il fut envoyé avec elle sur cette île déserte, Gonzalo, le conseiller du roi de Naples, lui ayant toutefois envoyé des vivres et des vêtements ainsi que ses livres pour qu'ils puissent y subsister dans de bonnes conditions. Il confie à sa fille que, si le bateau a fait naufrage, c'est que s'y trouvaient ceux qui avaient comploté contre lui, et qu'il a demandé de le provoquer à son esclave mulâtre Ariel, qui possède des pouvoirs magiques et n'est visible que de lui, et qui est à son service depuis qu'il l'a sauvé des griffes de Sycorax, la sorcière qui régnait sur l'île, comme il a délivré le fils de celle-ci, le Noir Caliban, un monstre qu'elle retenait dans un arbre, qu'il il a voulu éduquer sans y parvenir, faisant de ce «*barbare*» son esclave aussi.

Scène 3

Ariel survient à ce moment, et se dit peiné d'avoir obéi aux ordres de son maître et d'avoir vu couler ce bateau ; il demande à Prospero quand il lui accordera la liberté, et Prospero lui répond que ce sera quand il le jugera bon.

Scène 4

Prospero appelle Caliban, et lui reproche de trop s'émanciper. Caliban lui signifie que, s'il se soumet à lui, il ne l'en déteste pas moins, car, sans sa survenue, il régnerait sur le domaine de sa mère. Et il se plaint de devoir se vouer aux tâches domestiques les plus ingrates, et d'être obligé de vivre dans une grotte qu'il qualifie de «*ghetto*». Pour Prospero, ses conditions de vie seraient meilleures s'il entretenait mieux le lieu ; et il lui rappelle que, s'il l'a ainsi éloigné, c'est parce qu'il a tenté de violer sa fille. Caliban nie le fait, et continue de narguer Prospero qui, lassé, le menace de «*la trique*». Caliban cesse, mais fait savoir à Prospero qu'il refuse le nom qu'il lui a donné, et que, dorénavant, on devra l'appeler «*X*». Et il s'en va.

Scène 5

Ariel étant revenu, Prospero lui dit qu'il a changé d'avis, qu'il ne veut plus la mort des naufragés, que, désormais, il devra les attirer par son chant, et se contenter de les effrayer sans leur faire de mal.

Scène 6

Alors qu'Ariel chantonne, s'approche d'eux Ferdinand qui dit à Miranda qu'il la trouve belle, ce que n'apprécie pas Prospero qui commence par le rabaisser en le qualifiant de traître et d'imposteur avant de le condamner à être lui aussi son esclave.

Acte II

Scène 1

Ariel vient retrouver Caliban qui est en train de chanter dans sa grotte. Il lui apprend que Prospero pense à exercer sur lui une terrible répression. Il essaie d'obtenir son aide afin de troubler le maître en lui montrant son injustice, en faisant naître en lui une «conscience» qui l'amènerait à leur accorder la liberté. Mais Caliban se moque : «*Oh la la ! Laisse-moi rire ! La conscience de Prospero ! Prospero est un vieux bandit qui n'a pas de conscience.*» Ariel acquiesce, disant : «*Exactement, nous devons travailler pour lui en donnant une. Je ne me bats pas seulement pour ma liberté, pour notre liberté, mais aussi pour Prospero, afin qu'une conscience puisse naître en lui. Aide-moi, Caliban.*» Il considère qu'ils devraient se montrer conciliants et faire des compromis avec lui. Il lui avoue : «*J'ai souvent fait le rêve exaltant [...] de bâtir un monde merveilleux.*» Il souhaite que tous les trois arrivent à diriger cette île dans la paix et l'harmonie. Caliban refuse de se joindre à cette démarche pacifique qui relève, selon lui, d'un idéalisme naïf ; pour lui, Prospero est incapable d'entendre raison ; il dit à Ariel : «*Tu n'as rien compris à propos de Prospero. Il n'est pas du genre à collaborer. C'est un gars qui ne ressent rien s'il n'écrase pas quelqu'un. Un écraseur, un broyeur ! Et tu parles de fraternité !*» Il ne croit qu'à la violence, n'envisage que la lutte pour pousser le maître à bout. Ariel essaie de l'en dissuader, de le raisonner : «*Pauvre Caliban, tu vas à ta perte. Tu sais bien que tu n'es pas le plus fort, que tu ne seras jamais le plus fort. À quoi sert de lutter?*», tandis que, pour sa part, il a cet espoir : «*Il m'a promis la liberté.*» Caliban le raille : «*À quoi crois-tu donc ? À la lâcheté ? À la démission ? À la genuflection ? C'est ça ! On te frappe la joue droite, tu tends la joue gauche. On te botte la fesse gauche, tu tends la fesse droite. [...] Eh bien, très peu pour Caliban ! [...] Mieux vaut la mort que l'humiliation et l'injustice !*» Ariel lui signale : «*Guerre ? Tu sais qu'à ce jeu-là, Prospero est impossible à battre.*» Or Caliban envisage de faire «*sauter toute l'île à coups de barils de poudre*» pour que maître et esclave finissent «*dans les débris*». Il dit à Ariel : «*J'espère que tu goûteras le feu d'artifice : il sera signé Caliban.*» Ariel constate : «*Chacun de nous entend son propre tambour. Tu marches au son du tien. Je marche au son du mien. Je te souhaite du courage, mon frère.*» Et Caliban répond : «*Au revoir, Ariel, je te souhaite bonne chance, mon frère.*»

Scène 2

Les naufragés découvrent l'île, de jolis fruits. Mais Sébastien trouve qu'ailleurs la terre est aride, et Gonzalo lui explique qu'ils peuvent compter sur le «*guano*», la fiente d'oiseaux, pour la fertiliser. Toutefois, ils n'ont pas l'intention de se livrer eux-mêmes à ce travail ; ils entendent le faire faire, et demandent s'il y a des indigènes sur l'île. Gonzalo les prévient que, s'ils les trouvent, ils devraient éviter de leur inculquer leurs «*défauts*». Mais Alonso lui intime de se taire ; il est profondément attristé par l'absence de son fils, Ferdinand, et se demande s'il n'est pas mort.

Une musique se fait entendre, et arrive Prospero qui leur est toutefois invisible, grâce à Ariel ; seuls leur apparaissent des lutins qui leur apportent des mets succulents. Mais, au moment où ils s'appêtent à les déguster, les lutins les leur enlèvent. Finalement, Prospero ordonne à Ariel de les laisser manger, ce qu'il fait après être resté surpris de ce changement d'avis. Après ce repas, Alonso et Gonzalo font la sieste. Antonio tente d'inciter Sébastien à tuer son frère durant son sommeil ; mais Sébastien lui suggère de commettre lui-même l'assassinat.

Scène 3

Au moment où Antonio se dirige vers le roi, survient Ariel. Il réveille les dormeurs, leur apprend le projet d'Antonio, leur apprend aussi que le maître de l'île, Prospero, a voulu qu'il les sauve du naufrage ; qu'il lui a demandé de révéler la trahison ; qu'il leur a permis de manger. Il leur fait aussi savoir que Ferdinand est vivant, et qu'il a accepté d'être le domestique de Prospero qui les invite à

venir assister aux fiançailles de sa fille, Miranda, car il a pardonné tous les méfaits qu'ils ont commis à son endroit.

Acte III

Scène 1

Ferdinand travaille sous les yeux de Caliban qui, lui, n'a pas du tout envie de travailler. Survient Miranda qui constate que Ferdinand n'est pas du tout fait pour une telle tâche. Le jeune homme lui répond qu'il pourrait s'en montrer digne si elle daignait lui dire son nom. Mais elle lui indique que cela est interdit par son père. Cependant, alors qu'elle est occupée ailleurs, Caliban souffle son nom à Ferdinand. Comme il l'appelle par son nom, elle devine que Caliban le lui a révélé. Elle s'éclipse quand elle voit Prospero arriver. Il examine le travail, se disant que c'est un bon début. Mais il ordonne à Caliban de le continuer, et il quitte les lieux avec Ferdinand.

Scène 2

La pluie s'étant mise à tomber, Caliban se réfugie sous une brouette. Mais le voit Trinculo qui se dit qu'il pourrait vendre cet «*Indien*», et qui s'installe près de lui en attendant que la pluie cesse de tomber. Survient Stephano qui, lui aussi, convoite l'«*Indien*», mais découvre Trinculo, les deux compères se mettant alors d'accord pour ne plus être soumis au roi, Stephano se déclarant même roi de l'île jusqu'à ce que Caliban leur apprenne qu'elle a déjà un roi qui s'appelle Prospero, et ajoute qu'il est prêt à les aider à le détrôner, à faire alliance avec eux pour attaquer et détruire son maître avant qu'il ne puisse entendre parler de leur rébellion. Il leur indique où il dort, et promet qu'il les aidera à débarrasser l'île de cet homme terrible. Il jure obéissance à ces deux ivrognes qui lui apprennent à boire et à parler courageusement de leurs exploits, avant de se lancer à l'assaut de Prospero.

Scène 3

Dans sa grotte, Prospero s'entretient avec les déesses Junon, Iris et Cérès, leur demandant de favoriser le mariage de sa fille avec le prince de Naples. Or survient un «*dieu-diable nègre*» qui dit s'appeler Eshu. Prospero veut le chasser, mais il chante une chanson obscène qui fait fuir les déesses. Prospero comprend qu'il lui a été envoyé par Caliban qui complotait donc contre lui, et il ordonne à Ariel de l'emprisonner.

Scène 4

Trinculo et Stephano ne parviennent pas à garder leur sournoise approche secrète, et Prospero ordonne à Ariel de les attaquer avec des piqûres d'insectes, de les piéger avec des illusions et des menaces d'une plus grande force. Caliban se rend alors compte qu'ils ne sont pas décidés à vraiment agir, et décide de s'opposer seul. Ariel demande pardon au nom de Caliban ; mais, lorsque Prospero menace de retirer la promesse de liberté qu'il lui a faite, il transfère insectes et illusions sur Caliban. Alors que celui-ci est seul, torse nu et sans arme, Prospero le défie d'oser le tuer : «*Frappe, mais frappe bien !*» Caliban hésite et Prospero se moque de lui : «*Allez ! Tu n'oses pas ! Tu vois bien que tu n'es qu'un animal : tu ne sais pas tuer.*» Caliban se récrie : «*Je ne suis pas un assassin.*» Prospero, soudain très calme, lui rétorque : «*Eh bien, tant pis pour toi. Tu as laissé passer ta chance. Bête, comme un esclave. Et maintenant, la comédie est terminée.*» Il appelle Ariel pour qu'il fasse prisonniers Caliban et ses camarades ivres. Et il lui fait part de sa décision à l'égard de ses anciens ennemis : «*Oui, quelque grands que soient leurs crimes, s'ils s'en repentent, assure-les de mon pardon : ce sont gens de ma race, et de haut rang. Moi-même, je suis à un âge où, par-delà disputes et querelles, il faut songer à bâtir l'avenir. [...] Quant à Caliban, qu'importe ce que peut machiner contre moi ce scélérat. Toute la noblesse d'Italie, Naples et Milan désormais confondues, me fera rempart de son corps.*»

Scène 5

Alors que Ferdinand et Miranda jouent aux échecs, ils sont rejoints par Antonio, Alonso, Sébastien et Gonzalo. Alonso est heureux de retrouver son fils et de le voir épouser Miranda. Prospero et Ariel les

rejoignent. Prospero demande à tous ses anciens ennemis de s'excuser pour ne pas lui avoir montré le respect qui lui était dû ; ils le font, et il leur pardonne leurs méfaits à son endroit. Il accorde sa liberté à Ariel qui, pour prix de sa libération, est chargé d'une ultime mission : accompagner le bateau qui ramène Ferdinand, Miranda et les autres personnages en Italie, tout en veillant à ce que les vents leur soient favorables. Trinculo et Stephano viennent se soumettre au roi. Prospero appelle Caliban pour qu'il s'excuse, qu'ils se serrent la main, se traitent en amis, lui disant : *«Nous avons passé dix ans ensemble et travaillé côte à côte pendant dix ans ... Nous avons fini par devenir des compatriotes !»* Mais Caliban refuse cette offre de réconciliation, proclamant : *«Ce n'est pas la paix qui m'intéresse, vous le savez bien. C'est d'être libre. Libre, vous m'entendez !»* Prospero tente d'en rire, mais Caliban, ressentant trop de haine, se lance dans un long monologue où il expose tout son ressentiment, et affirme sa certitude de sa victoire finale. Il prédit que, en fin de compte, Prospero ne retournera pas en Europe, car, ainsi, il admettrait que sa «*vocation*», sa «*mission*», n'étaient qu'une plaisanterie et une tromperie ; qu'il utilisait l'île pour un gain personnel égoïste : *«Tu resteras, comme ces gars qui font des colonies et qui ne peuvent plus vivre ailleurs.»* Prospero essaie d'en rire, mais troublé en fait par les accusations de Caliban, il se rend compte enfin qu'il n'y a plus moyen de changer son esclave, et que lui, le maître, n'est plus omnipotent, déclarant : *«Eh bien, je te déteste aussi ! Parce que c'est toi qui m'as fait douter de moi-même pour la première fois.»* Et il annonce aux Européens qu'il restera sur l'île parce que, s'il la quitte, elle ne deviendra qu'un chaos sauvage : *«Sans moi, cette île serait muette. Je suis le chef d'orchestre de cette île. [...] Je défendrai la civilisation ! Voilà, mon devoir. Je reste.»* Et c'est ce qu'il fait. Mais le temps passe, et il vieillit inexorablement, s'affaiblit, voit son pouvoir se dissiper, en vient à n'être plus capable que de bougonner son besoin d'apporter de la clarté dans l'insensée expansion de la faune et de la flore qui commence à envahir sa grotte, tandis que, au loin, on entend les bruits des oiseaux et la voix de Caliban qui, lorsque le rideau tombe, chante : *«Uhuru ! La liberté ! Ohé, la liberté !»*

Commentaire

“Une tempête” est une très libre adaptation de la «comédie-féerie» en cinq actes de 1611 de William Shakespeare, *“The tempest”* dont on peut rappeler ici le déroulement :

Prospero, duc de Milan, a été détrôné par son frère, Antonio, et chassé de ses États parce qu'il consacrait tout son temps à l'étude. Avec sa fille, Miranda, il aborde une île mystérieuse. Instruit par l'étude et les épreuves, devenu une sorte de mage, il a asservi l'unique habitant de l'île, le monstre Caliban, esprit de la terre fait de pesanteur et de méchanceté qui avait tenté de lui ravir sa fille. De l'autre génie de l'île, Ariel, un esprit de l'air plein de grâce et de bonté, il a fait son ami et son confident. Dix ans après l'arrivée de Prospero et de Miranda, Ariel, obéissant à Prospero, déclenche une tempête qui provoque le naufrage d'un navire transportant l'usurpateur Antonio, son fils, Ferdinand, son complice, Alonso, roi de Naples, et le frère de celui-ci, Sébastien. Ils sont jetés sur le rivage. Ferdinand et Miranda s'aiment aussitôt, et le jeune homme surmonte les épreuves auxquelles le soumet Prospero qui, finalement, renonce à sa vengeance et à son pouvoir de magie, tandis que Caliban, un instant révolté, perçoit les premières lueurs de la conscience, et que la mer s'apaise autour de l'île.

Shakespeare, bien qu'étant un Européen bienveillant et compatissant qui pouvait se rendre compte de l'hypocrisie des condamnations occidentales du cannibalisme et du paganisme, n'avait jamais voyagé en dehors de l'Europe, et les sauvages étrangers étaient hors de portée de sa compréhension. Son Caliban se plaignait moins du travail qu'il était obligé de faire que de la façon dont l'envahisseur l'avait trahi, le traitant d'abord avec gentillesse afin de l'asservir davantage par la suite.

Césaire porta ce jugement sur la pièce de Shakespeare : *«Ce qui m'intéressa le plus, ce fut le personnage de Caliban. On présente “La tempête” comme une ascèse ; Prospero, l'homme de la raison, l'homme de la science, avec ses qualités et ses limites, serait l'homme qui, par sa sagesse, atteint un sommet, l'homme du pardon et ça se terminerait par la mansuétude. Quand j'ai lu la pièce, j'ai été frappé par sa brutalité, par son arrogance, sa hauteur, sa morgue. C'est une brute*

épouvantable, un horrible dominateur (d'ailleurs, domination et science, cela va ensemble) qui arrive dans une île et la conquiert, qui réduit l'autre en esclavage, n'a pour lui que rudesses, horions, insultes, etc.. Il ne s'agit pas du tout de mansuétude ou d'indulgence. Ce conquérant m'a paru extrêmement typique de la mentalité européenne. Il a conquis une île et, immédiatement, il établit des rapports de maître à serviteur. D'ailleurs, c'est exactement ce qui s'est passé et je n'ai pas beaucoup forcé la réalité. "La tempête" est, avec le merveilleux en moins, fondée sur une histoire réelle, un voyage au moment de la conquête de l'Amérique, une expédition de colons anglais qui partaient prendre possession de la Virginie, et dont le bateau a fait naufrage devant une île des Bahamas ou des Iles Vierges. Prospero est bloqué dans cette île et il trouve là un indigène qui est un être bizarre : Caliban, l'homme de l'instinct, de la nature. Caliban signifie cannibale ; c'est un mot que Shakespeare a trouvé, sans doute, dans Montaigne. Entre les deux, il y a une parfaite opposition, mais je trouve Caliban infiniment plus sympathique. Ariel n'est pas du tout un être éthéré : c'est aussi un serviteur. C'est un esprit qui a été dominé et dompté ; ce n'est peut-être pas le flic, mais en tout cas, l'exécuteur des hautes œuvres. Imaginez, par exemple, un savant allemand pris par les Américains et travaillant pour eux, voilà la situation d'Ariel ; c'est la science mise au service du désir de domination, de la volonté de puissance. Ariel est un intellectuel au service de Prospero. Caliban est également un esclave, mais à un degré plus absolu, plus total : c'est l'ouvrier, le manuel ; c'est l'agriculteur, c'est l'esclave antillais. / Incontestablement, c'est une pièce sur la colonisation ; c'est comme ça que je l'ai prise. J'e l'ai simplement démythifiée. Devant la domination de Prospero, il y a plusieurs façons de réagir : il y a l'attitude violente et l'attitude non-violente. Il y a Martin Luther King et Malcolm X - et les Black Panthers. En simplifiant, Caliban serait la violence, Ariel représenterait la tendance non-violente. Mais les deux, par des méthodes différentes, travaillent à leur libération. J'ai changé la fin de la pièce de Shakespeare parce qu'il m'a paru que le drame des États-Unis, au fond, c'est que les Noirs et les Blancs ne peuvent plus se séparer. Ils sont rivés les uns aux autres comme des frères, des frères ennemis. Prospero, dans ma pièce, ne part pas. Il ne peut pas partir. Il est forcé de cohabiter dans l'île avec les esclaves. Entre eux, s'est établi un rapport d'amour-haine ou de haine-amour, et ils ne peuvent rompre ce lien qui les unit. / D'un autre côté, je voulais montrer que le monde du vingtième siècle est né à l'époque de "La tempête", pendant la Renaissance : c'est le monde de la raison avec tout ce qui s'ensuit : la science, la colonisation. Et, à l'heure actuelle, nous sommes à la fin de cette civilisation et nous voyons où nous a conduit la prétendue raison : tout droit vers le totalitarisme. C'est dans la logique du cartésianisme.»

Pour Césaire, la pièce de Shakespeare a fait pénétrer dans la culture occidentale l'idée du bon maître qui manifeste sa bienveillance à l'égard de ses esclaves en libérant Ariel et en laissant l'île à Caliban après son retour à Milan ; a contribué à la perpétuation de ces archétypes. Il affirma la nécessité de l'interprétation politique des œuvres du passé. Il voulut reprendre ce grand classique pour en faire une pièce moderne rendant compte de situations devenues inacceptables à notre époque, sans toutefois tomber dans le réquisitoire pur et dur, préférant, au contraire, faire passer une leçon à travers des personnages symboliques.

Le 17 juillet 1969, parut, dans "Les nouvelles littéraires", un article intitulé "Le Noir, cet inconnu. Entretien avec Aimé Césaire" par Lucien Attoun où le dramaturge apporta de nombreuses précisions sur "Une tempête" : «J'ai essayé de démythifier "La tempête"... En relisant la pièce j'ai été frappé par le totalitarisme de Prospero. [...] Je m'insurge lorsqu'on me dit que c'est l'homme du pardon. Ce qui est essentiel chez lui, c'est la volonté de puissance. [...] C'est le monde européen campé en face du monde magique, du monde primitif.» En ce qui concerne la fin de la pièce, l'aspect qui a suscité de nombreuses questions, il indiqua : «Prospero est prisonnier de son œuvre [...] Caliban et lui font un couple indissociable. Pas plus que les Nègres et les Blancs ne peuvent se séparer en Amérique, Prospero ne peut se séparer de Caliban et c'est cela l'histoire. C'est le caractère indissoluble de cette union qui fait le drame.»

Dans sa réécriture de "La tempête" de Shakespeare, il ne reste pas grand-chose de celle-ci qui est d'ailleurs réduite à trois actes, tandis que le merveilleux est démythifié, l'amour, dégrisé. Et Miranda ne prononce pas les célèbres mots de la pièce de Shakespeare : «Oh, wonder ! How many goodly creatures are there here ! How beauteous mankind is ! O brave new world, that has such people in 't !" (V,1).

D'ailleurs, l'enjeu politique dans la pièce de Césaire étant plutôt l'île que le duché de Milan, on se demande pourquoi il reprit tous les personnages de la pièce de Shakespeare, et continua à en faire des aristocrates italiens, à maintenir les machinations entre eux, et, surtout, la romantique intrigue secondaire entre ces deux benêts que sont la fille de Prospero, Miranda, et le fils d'Alonso, Ferdinand, intrigue qui aboutit à une union assurant la continuation de la dynastie.

On peut considérer qu'il ne fit qu'utiliser la pièce de Shakespeare comme un canevas commode, n'en faire qu'une parodie ; pour, en écrivain s'employant à dénoncer le racisme et le colonialisme, mettre en relief ce qui n'était que latent dans "*The tempest*", dépasser le conflit entre Européens par celui entre Européens méchants et grotesques et Noirs.

Si son Prospero est bien un duc de Milan exilé sur une île, celle-ci devint, chez lui, une île des Caraïbes, ce qui, curieusement, correspond à un événement qui servit de source à Shakespeare, le naufrage, en 1610, du navire anglais "Sea Venture" au large des Bermudes.

Aux yeux de Césaire, Prospero n'est pas l'homme de pardon qui manifeste sa bienveillance à l'égard de ses esclaves en libérant Ariel et en laissant l'île à Caliban après son retour à Milan. C'est un véritable conquistador, un maître blanc autoritaire, un colonialiste qui retient prisonnier deux indigènes dont il a fait des esclaves, un tyran méchant qui a besoin de sa science pour maîtriser tous ses ennemis, métropolitains et indigènes. D'ailleurs, la tendance à la colonisation étant inhérente chez les Occidentaux, les Italiens qui surviennent ont d'emblée le projet d'exploiter la terre de l'île (dont la fertilité serait assurée par ce «*guano*» qui n'a évidemment rien de shakespearien !) en y faisant travailler des indigènes. Césaire en a donc fait de ces personnages de typiques colonialistes qui d'ailleurs, se disputent entre eux. Les Blancs sont des êtres méchants et grotesques.

Césaire insista davantage sur la lutte entre Caliban et Prospero pour la possession de l'île.

Si le Prospero de Shakespeare dominait Caliban et s'il s'était concilié Ariel, les deux personnages sont, chez Césaire, devenus deux esclaves qu'il tint à opposer de façon décisive en reprenant la distinction qu'il avait déjà exploitée dans "*La tragédie du roi Christophe*" entre celui-ci et Pétion. En effet :

-Ariel est défini par Césaire comme «*esclave, ethniquement mulâtre*», passant, du fait de ce manque de mélanité, pour un lâche aux yeux de Caliban, qui d'ailleurs considère qu'inversement il bénéficie donc d'un traitement de faveur de la part de Prospero, et le traite d'«*Oncle Tom*» (référence au personnage d'esclave noir patient et tolérant du roman de l'écrivaine états-unienne Harriet Beecher Stowe, "*La case de l'oncle Tom*", datant de 1852). Pour Césaire, par son métissage, il se situe dans un entre-deux, entre l'obéissance servile et la révolte.

Mais il conserve les pouvoirs magiques qu'il avait chez Shakespeare, et il a été libéré de la domination de Sycorax par Prospero à la condition qu'il exécute ses nombreuses demandes en les utilisant, quand bien même ses efforts vont à l'encontre de ses valeurs ; il se dit ainsi «*dégoûté [...]* (*ayant*) *obéi [...]* *la mort au cœur*». Ainsi, c'est lui qui provoque la tempête de I, 1, et fait échouer sur l'île les ennemis de son maître ; c'est lui qui, grâce à sa magie, fait apparaître et disparaître les mets d'un festin devant les naufragés affamés ; c'est lui qui charme le prince Ferdinand, et lui fait accepter son nouveau sort de domestique. À la fin de la pièce, il est chargé d'une ultime mission : accompagner le bateau qui ramène Ferdinand, Miranda et les autres personnages en Italie, tout en veillant à ce que les vents leur soient favorables. Ce dernier travail est le prix de sa libération.

En dehors de son action magique, le dramaturge le montre aussi aux prises avec Prospero, auprès duquel, ayant un esprit calculateur, opportuniste et complaisant à l'égard de celui qui exerce le pouvoir, préférant la non-violence et la collaboration, il accepte sa soumission, se conduit en serviteur loyal, tout en espérant un nouveau monde d'égalité conquise, tout en souhaitant avant tout obtenir sa liberté, en lui demandant gentiment, mais de plus en plus fréquemment, d'honorer sa promesse de la lui rendre.

Et Ariel est opposé à Caliban. En II, 1, seule scène de la pièce entre eux, nous les voyons défendre chacun sa stratégie pour obtenir la liberté, lui-même préférant la non-violence, et essayant surtout de tempérer la colère de l'autre. Son choix revendiqué de la non-violence rappelle le discours de Martin Luther King qu'il prononça en 1963 devant le "Lincoln Memorial" de Washington, et qui était scandé

par la phrase «I have a dream » ; en effet, il trouve un écho très clair dans ce passage : *«J'ai souvent fait le rêve exaltant qu'un jour, Prospero, toi et moi, nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un monde merveilleux, chacun apportant en contribution ses qualités propres : patience, vitalité, amour, volonté aussi, et rigueur, sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l'humanité périrait d'asphyxie.»* Ariel fut donc chargé par Césaire de représenter l'idée de la lutte pacifique contre la ségrégation et l'esclavage. On peut aussi voir en lui le représentant de ces pays du Tiers-Monde qui ont accepté le protectorat des Occidentaux en espérant qu'il serait profitable et seulement temporaire.

-Caliban est défini par Césaire comme un «esclave nègre» qui tient à ne pas perdre son identité, à conservant sa langue originelle. En tant que fils de l'ancienne souveraine de l'île, aspirant à retrouver sa mère, il devrait en être le roi, souffre d'en avoir été dépouillé. De plus, après avoir été traité avec gentillesse par Prospero, il fut trahi par lui, asservi davantage et obligé à un dur travail, aux tâches domestiques les plus ingrates (il coupe du bois, fait la vaisselle, prépare le jardin, tire l'eau et pêche le dîner du maître qui, sans lui, ne survivrait que difficilement). Aussi entretient-il à l'encontre de son maître une haine qui égale son envie de gagner sa liberté, même au prix de la violence. Comme c'est un être fruste, physiquement monstrueux, qui a un comportement agressif, en particulier vis-à-vis de Miranda qu'il a tenté de violer, on le découvre d'abord traité en *«bête brute»* par son maître, animé de l'esprit du mal, installé dans le mauvais rôle de l'homme indigne auquel son maître, qui en fait son souffre-douleur, reproche son peu d'éducation.

Mais, alors que, pour Prospero, la nature est un élément étranger, quelque chose à maîtriser pour être dirigé contre ses ennemis, du dedans et du dehors, Caliban a noué une relation privilégiée avec celle sauvage de son île, avec les animaux, à qui il commande comme à une armée ; qui lui inspire une belle poésie : *«Par la gorge de l'oiseau musicien / je laisserai tomber / une à une / chacune plus délectable / quatre notes si douces que la dernière / fera lever une brûlure / dans le cœur des esclaves les plus oubliés / Nostalgie de liberté !»* Il fait partie intégrante de la nature : c'est son abri, son héritage ; il voit sa mère immortelle parmi les arbres, les lacs, et les animaux ; il se considère comme le défenseur de la nature contre l'étranger, celui qu'il nomme d'ailleurs *«l'ant nature»*, Prospero ; les vipères, les scorpions et les hérissons qui sont dirigés contre lui par Ariel sur les ordres de Prospero se retirent devant ses douces paroles douces ; son chant et ses prières au dieu Eshu s'élèvent dans l'espace naturel de l'île pour y faire entendre les accents d'une langue authentique et poétique, émaillée de mots africains, afin de tourner le dos aux enseignements de son maître et revendiquer son origine, affirmer son identité. Pendant le travail, auquel il se refuse, ne s'y pliant que sous la menace des immédiates et brutales punitions magiques de Prospero, afin de se distraire et de s'encourager, il entonne des chants d'origine africaine : *«Ouendé, Ouendé, Ouendé Macaya»* («Manger encore un peu, petit à petit, même si on a déjà mangé à sa faim ») ; il invoque Shango, l'un des dieux yorubas du tonnerre, et oppose la puissance de son dieu à celle de son maître : *«Shango marche avec force / à travers le ciel, son promenoir / Shango est un secoueur de feu ; chacun de ses pas ébranle le ciel, / ébranle la terre. Shango Shango ho !»*

Tandis que la révolte du Caliban de Shakespeare se solde par un échec, son homologue noir veut, après la première défaite, mener une lutte viscérale et violente pour se libérer du joug de Prospero. Pour lui, la vraie liberté sera celle qui est gagnée par une opposition continue, basée sur la violence physique et verbale, et non pas par la collaboration. Il promet à Ariel de faire *«sauter toute l'île à coups de barils de poudre»* pour que maître et esclave finissent *«dans les débris»*.

Cependant, comme, dans sa guerre contre Prospero qui a acquis sa puissance par le langage, en puisant ses connaissances de la magie et de la science dans des ouvrages qu'il lui cache (et il s'irrite de n'y avoir pas accès), il dut acquérir le langage de son maître, il put en faire le fer de lance de son combat. S'il n'arrive jamais à détruire les livres de Prospero, il apprend néanmoins à utiliser la langue de son maître comme moyen efficace de combattre le sentiment de son droit qui anime le vieux colon. C'est d'ailleurs grâce à des assauts verbaux, et non pas à la révolte armée, que, étant suffisamment loquace pour se défendre et rétorquer aux insultes, il réussit pour la première fois à semer le doute dans l'esprit de son oppresseur. Considérant celui-ci comme incapable d'entendre raison, ne voyant en lui qu'un *«un écraseur, un broyeur»*, il entretient sa volonté de révolte, de rébellion, qui trouve une justification dans les frustrations et les brimades dont il est la victime permanente.

Il rejette le nom de Caliban parce que donné par le colonisateur (comme l'a indiqué Césaire), voyant ce vol de son identité comme le refus de l'accepter comme une subjectivité humaine libre dans le monde. Il déclare : *«J'ai décidé que je ne serai plus Caliban... Je vous dis que désormais je ne répondrai plus au nom de Caliban.»* Prospero lui demande d'où cela vient, et il explique : *«Eh bien, du fait que Caliban n'est pas mon nom. C'est simple... C'est le sobriquet dont votre haine m'a affublé et qui m'insulte à tout usage... Appelez-moi X. Ce serait mieux. Comme quand quelqu'un parle d'un homme qui n'a pas de nom. Plus exactement, d'un homme à qui l'on a volé son nom. Vous parlez d'histoire. Eh bien, il y a un peu d'histoire, et c'est célèbre ! Chaque fois que tu m'as appelé, tu m'as rappelé ce fait fondamental, que tu m'as tout volé et même jusqu'à mon identité !»* De ce fait, on peut voir en lui un autre Malcolm X, le chef de file des "Black Panthers" dont il a la même radicalité. Césaire a donc donné à son personnage une dimension politique qui lui permit de poursuivre sa réflexion sur la condition des Noirs, de défendre son concept de «négritude», sa volonté de libération. Pourtant, sa radicalité fond devant le spectacle pitoyable de Ferdinand, prince réduit à jouer un temps au domestique pour le plaisir de Prospero : au jeune homme amoureux, il glisse le prénom de Miranda à l'oreille, contribuant au rapprochement des jeunes gens ; de même, dans le face à face avec Prospero, lorsqu'il est clair que son projet de révolte a échoué et que ni Stephano ni Trinculo ne l'aideront, il clame : *«Je ne suis pas un assassin !»*. Le monstre en lui a reflué, et l'homme révolté accepte une nouvelle fois l'échec pour ne pas ressembler au portrait peu flatteur que Prospero fait de lui. Mieux, dans la dernière scène, ayant gagné cette force du langage que son maître lui déniait jusqu'alors, il se lance dans une longue diatribe où il déclare que la puissance de Prospero n'est fondée que sur des illusions et des mensonges ; où il trace la vraie image du maître : *«Il faut que tu comprennes, Prospero : des années j'ai courbé la tête, des années j'ai accepté, tout accepté : 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 !»* (III, 5).

Il n'y a donc pas de repentir, pas d'humilité à la fin de la pièce de Césaire. Il ne reste alors plus alors à Prospero qu'à reconnaître sa défaite, puisque Caliban a littéralement gagné sa liberté, sans qu'on la lui accorde. On ne peut donc voir en lui un désespéré, faire de lui un nihiliste. Au contraire, Césaire lui ménage une fin digne et positive. C'est son chant d'homme libre et heureux à nouveau, qui résonne, en effet, lorsque le rideau tombe : *«Uhuru ! La liberté ! Ohé, la liberté !»*

Caliban est le symbole de l'esclave opprimé qui se dresse fièrement face à la tyrannie du colonialisme incarné par Prospero.

Alors que, dans la pièce de Shakespeare, à part la révolte comique d'un monstre et d'une paire d'ivrognes, il n'y a pas de lutte de classes mais une rivalité complexe au sein d'une seule classe, chez Césaire, au contraire, la distinction entre ceux qui travaillent, ceux qui gèrent, et l'aristocratie qui gouverne devient particulièrement nette. Le conflit entre Ariel et Caliban est aussi un conflit de classes sociales, le Noir Caliban étant voué au travail manuel, étant maintenu dans une situation inférieure, tandis que le mulâtre Ariel gère les projets du maître blanc, qui surveille le tout. Césaire montra ainsi la structure sociale existant dans les Antilles où les Noirs font le travail manuel, les sang-mêlés gèrent, et les Blancs contrôlent et tirent les profits ; il dénonça la domination économique qui marque l'histoire du Tiers Monde. On peut remarquer que ce n'est qu'après les premiers signes de révolte du «prolétariat» de l'île que le maître se décide à mettre fin à son différend avec les autres membres de sa classe, et à resserrer leurs rangs afin de mater la rébellion. Et on voit que la préservation de l'aristocratie est plus importante, aux yeux de Prospero, que les trahisons dont il a souffert de la part de son frère et de ses complices en Italie.

D'autre part, alors que, sur l'île de Shakespeare, la population indigène a très peu d'attributs culturels (à part la mère de Caliban et une référence à son dieu, Setebos, il n'y a pas de référence à un passé culturel, rien qui puisse servir de contrepoids à la culture occidentale importée par Prospero qui, pour amuser Miranda et Ferdinand, invite dans l'île des dieux de l'Antiquité occidentale), Césaire fait ressortir le conflit culturel entre Caliban qui possède un héritage culturel comprenant de nombreux éléments de la diaspora noire (les dieux yorubas, des chants africains et afro-américains, et les restes d'une langue africaine, le swahili, à laquelle appartient le mot «*Uhuru !*»).

“*Une tempête*” propose donc une profonde réflexion sur le pouvoir, sur le racisme, sur l'horreur de l'esclavage, sur la nécessité de la décolonisation et de l'émancipation des Noirs. Dans l'interview par François Beloux, rejetant les interprétations traditionnelles de Prospero qui en font l'homme du pardon, Césaire expliqua avoir été frappé par sa brutalité : «*Il a conquis une île et, immédiatement, il établit des rapports de maître à serviteur. [...] Devant la domination de Prospero, il y a plusieurs façons de réagir : il y a l'attitude violente et la non violente. Il y a Martin Luther King et Malcolm X et les Black Panthers.*»

* * *

En 1968, le texte d’“*Une tempête*” parut dans le n° 67 de la revue “Présence africaine”.

La première édition en volume fut faite par les “Éditions du Seuil” en novembre 1969.

À cette occasion, Césaire apporta de nombreuses modifications, dont les plus importantes sont des ajouts :

-les trois répliques au début de I, 2, où Miranda manifeste son inquiétude en voyant le naufrage ;

-I, 3 devint II, 1 ;

-en I, 4, la discussion entre Caliban et Prospero où l'esclave indique vouloir changer de nom ;

-en II, 1, l'ajout de répliques qui mettent en lumière les stratégies différentes d'Ariel et de Caliban ;

-la scène III, 1 où Caliban, au travail, chante une chanson d'origine africaine enregistrée aux États-Unis vers la fin du XIXe siècle.

L'effet de ces modifications fut d'ajouter à l'héritage culturel du monde noir dont Caliban est le bénéficiaire et à souligner le thème de la lutte des classes.

Il existe trois traductions de la pièce :

-en allemand : celle de Monika Kind, “*Ein Sturm*” (1970) ;

-en espagnol : celle de Carmen Kurtz, “*Una tempestad*” (1972) ;

-en anglais : celle de Richard Miller, “*A tempest*” (1991 - signalons que «*Le vieux monde foire*» y fut rendu par : «*The old world fair*» !), qui fut aussi une adaptation pour “*A Black Theater*”, qui fut créée au “*Ubu Repertory Theater*” de New York en 1991. Du fait qu'il s'agit d'une adaptation de la pièce de William Shakespeare, “*La tempête*”, la traduction d’“*Une tempête*” est souvent représentée sur les scènes anglo-saxonnes.

En 1969, Jean-Marie Serreau mit en scène la pièce avec une troupe africaine, en conformité avec ce qu'avait annoncé Césaire : «*adaptation pour un théâtre nègre*».

Il eut l'idée de faire commencer le spectacle avec des comédiens entrant sur une scène vide, à l'exception d'un homme qui tient une boîte pleine de masques, et qui invite les autres à en prendre chacun un, en leur indiquant ce que leur choix (par exemples : un masque représentant un esclave noir ou un masque de membre de l'aristocratie italienne) révèle d'eux-mêmes. Puis l'univers de la pièce prend forme, avec les dieux qui entrent en scène, et enfin avec le choix du masque de la tempête. De ce fait, les Italiens sont ainsi précipités dans la tempête des Caraïbes. La pièce s'ouvre donc sur une mise en abyme, et les personnages de Shakespeare se retrouvent à jouer les rôles de la version de Césaire. Signalons que Prospero était vêtu en pionnier du Far West, et que l'action était accompagnée de musique négro-africaine.

La pièce fut créée au “Festival de Hammamet” en Tunisie en juillet 1969.

Le 7 ou le 8 octobre, elle fut présentée au “Festival de Venise”.

Plus tard, elle fut jouée à Avignon puis au "Théâtre de l'Ouest parisien". La critique parisienne n'apprécia pas la mise en scène, et reprocha à Césaire d'avoir trahi Shakespeare.

Mais, en août 1970, la pièce eut du succès au Liban, au "Quinzième Festival international de Baalbek", où elle fut jouée à l'intérieur du temple de Bacchus. Elle fut jouée aussi à Abidjan.

En août 1972, Césaire put en faire sa première pièce jouée chez lui. Ce fut lors du premier "Festival culturel de Fort-de-France", événement patronné par la municipalité. À cette occasion, il modifia encore un peu la pièce, notamment avec l'addition d'un chœur de chanteurs créoles. Elle fut mise en scène par un acteur martiniquais, Ivan Labejof, qui avait d'ailleurs participé aux pièces antérieures de Césaire. Puis elle fut présentée dans cinq autres villes de l'île.

Dans l'ensemble, la pièce a été bien accueillie dans le Tiers Monde où on apprécia la démystification d'une œuvre classique et la dénonciation du colonialisme. Mais elle est restée toujours mal comprise par les Européens qui ont d'abord critiqué cette adaptation d'un des classiques de leur littérature, qu'ils ont estimé avoir été faite pour les Noirs. Finalement, on en est cependant venu à reconnaître que la pièce porte la marque d'une universalité qui est le signe d'un grand théâtre.

Aujourd'hui, "*Une tempête*" est une œuvre toujours actuelle car elle n'a rien perdu de sa force, de sa puissance d'évocation.

Aimé Césaire, qui fut un ardent dénonciateur du racisme et du colonialisme, ne le fut pas seulement en tant qu'homme politique et de grand poète mais aussi en tant que puissant dramaturge auteur de pièces où il montra l'enracinement de la liberté, en offrant une galerie de figures significatives où, chronologiquement, les deux héros mythiques du Rebelle et de Caliban encadrent les deux personnages historiques du roi Christophe et de Patrice Lumumba, creusant jusqu'à la mort les fondations de leurs nations toutes neuves à Haïti et au Congo. Et il a été joué un peu partout à travers le monde.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur :

andur@videotron.ca

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

www.comptoir litteraire.com.