

Découvrir l'air du temps à travers le paratexte dans l'œuvre théâtrale de Césaire

Manal Mamdouh Youssef

Maître assistante au département de français
Faculté des langues AL ALSUN, Université de MINIA

Abstract :

La critique génétique sert à donner au texte l'épaisseur de sa propre histoire, ce que le formalisme structuraliste avait toujours négligé. L'étude des manuscrits consiste à découvrir le tissage de l'avant-texte. Chaque texte avant sa parution, il y avait toujours ce qu'on appelle «l'air du temps»*. «L'air du temps» est incarné dans toutes les choses lues, sues et entendues d'une culture d'époque. Notre tâche consiste à découvrir cet «air du temps» à travers le paratexte. Genette, dans son *"Seuils"*, divise le paratexte en prétexte et épitexte, ce sont les deux éléments que nous allons traiter à travers une approche sociocritique. La sociocritique vise les textes dans leurs déterminations sociales et historiques, nous allons appliquer cette perspective sur le paratexte dans l'œuvre théâtrale de Césaire.

Mots clés : paratexte, Césaire, théâtre, Genette, critique génétique, sémiologie de l'image, sociocritique.

Introduction

Lire ou ne pas lire une œuvre littéraire? C'est le paratexte qui joue un rôle assez important à la réponse de cette question. Le paratexte est le premier contact entre le lecteur et l'œuvre. Il suffit, pour le lecteur, de lire et de voir la première et la quatrième de couverture pour décider de lire ou d'acheter l'œuvre. Chaque texte avant sa parution, il y avait toujours ce qu'on appelle «l'air du temps»¹; «L'air du temps» est incarné dans toutes les choses lues, sues et entendues d'une culture d'époque. Dans ce chapitre nous essayons d'approcher le texte théâtral de Césaire à travers deux perspectives: ce sont la sociocritique et la critique génétique.

La critique génétique sert à donner au texte l'épaisseur de sa propre histoire, ce que le formalisme structuraliste avait toujours négligé. L'étude des manuscrits consiste à découvrir le tissage de l'avant-texte.

La sociocritique vise les textes dans leurs déterminations sociales et historiques de même, nous aller appliquer cette perspective sur le paratexte dans l'œuvre théâtrale de Césaire. Duchet voit que la critique génétique sert bien la sociocritique : *"Puisqu'elle tient que l'écriture est le lieu de la socialité du texte, la sociocritique croise volontiers la critique génétique"*².

Notre tâche consiste à découvrir cet «air du temps» à travers le paratexte. Genette, dans son *«Seuils»*, divise le paratexte en prétexte et épitexte, ce sont les deux éléments qu'on va traiter à travers une approche sociocritique. Dans ce chapitre nous nous demandons à quoi sert le paratexte dans l'œuvre théâtrale de Césaire ? Par quoi reflète-t-il l'air de son temps? Ce sont les questions que nous avons posé afin de donner au texte l'épaisseur de sa propre histoire.

Césaire a dit à D. Maximin qu'il voulait « *concilier Nietzsche et Brechet, Shakespeare et les rituels africains* »³. Ce propos constitue ce que Bellemin-Noël appelle « *l'inconscient du texte* », ce concept veut dire qu'il y a toujours des associations qui suivent le rêve, avant la reformulation définitive d'un texte, ces associations organisent les renseignements et les informations pour les rendre possibles à un moment donné de la rédaction⁴. C'est toujours la négritude et la colonisation qui préoccupent Césaire. Les propos de Césaire Maximin prennent leur valeur lorsqu'on sait qu'ils suivent le manque de succès de « *Et les chiens se taisaient* » et qu'ils précèdent l'écriture de son triptyque de décolonisation.

Le titre, le nom de l'auteur, l'illustration, ces éléments constituent ce qu'on appelle « le paratexte ». Dans son *Seuils* Genette montre que « *Le paratexte est pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »⁵. Le paratexte est constitué de prétexte (titre, préface, illustration, quatrième de couverture) et épitexte (critique, entretiens avec l'auteur et correspondance). Dans ce chapitre nous allons traiter le paratexte dans l'œuvre théâtrale de Césaire en ordre chronologique.

I- La Tragédie du Roi Christophe (1963)

Le dossier génétique⁶ de « *La Tragédie du Roi Christophe* » nous indique que la pièce est publiée en revue par Présence Africaine au rythme d'un acte par an entre 1961 et 1963⁷. On doit noter, ici, que de 1957 à 1960 plusieurs pays africains ont obtenu leur indépendance. En 1959 devant le congrès des Écrivains et Artistes Noirs tenu à Rome, Césaire prononçait ces mots : « *On dira, pour caractériser notre époque, que comme le XIX siècle a été le siècle de la colonisation, le XX siècle a été le siècle de la décolonisation* »⁸. Césaire parle aux hommes de la culture aux intellectuels du monde noir, il les prépare à une bataille difficile c'est « la prise de la conscience populaire » ou bien ce que Césaire appelle « *le combat spirituel* »⁹. Pour Césaire les pays qui viennent d'obtenir leur indépendance affrontent une mission assez curieuse c'est la construction d'une NOUVELLE NATION. Pour lui, si l'on ne peut pas s'attacher à briser définitivement les vestiges coloniaux, la décolonisation sera une chimère. Nous citons ces propos pour afficher la pensée et les préoccupations de Césaire, ainsi que pour montrer l'actualité de son époque. "*La Tragédie du Roi Christophe*" raconte l'histoire d'Haïti au règne de Christophe, deux questions s'imposent:

Pourquoi Haïti ? Dans son poème "*Cahier d'un retour au pays natal*", Césaire a été fasciné par Haïti. Il a fait l'éloge de cette île, où la négritude s'était mise debout et avait dit qu'elle croyait en son humanité¹⁰. Pendant son séjour en Haïti en 1944, Césaire était intéressé et fasciné par son histoire et son peuple : « *Ici me sont apparues les Antilles essentielles, avec des nègres authentiques, (...) Je me suis alors intéressé à l'histoire haïtienne, à Toussaint Louverture, à Dessalines, à Christophe. C'était ça, pour moi, les vraies Antilles.* »¹¹

Pourquoi Christophe ? À son entretien avec J. Sieger Césaire justifie son choix de Christophe : « *Non, car je ne voulais pas me répéter*¹² » c'était la réponse de Césaire à J. Sieger lorsqu'elle lui a demandé : Toussaint ne pouvait être choisi comme héros d'œuvre théâtrale ? Il a déjà écrit un essai sur lui. Césaire ajoute que Toussaint représente une étape dépassée (révolte contre l'esclavage et la

colonisation), mais l'actualité exige de travailler sur le processus de la décolonisation. Au personnage de Christophe, Césaire trouve le cadre politique, historique et mythique pour introduire le problème de l'Afrique à ce temps-là, c'est la décolonisation. Voici ses mots qui concernent sa pièce :

« *Le roi Christophe a pris la charge de pays et ses échecs démontrent qu'il est plus facile d'arracher son indépendance que de bâtir un monde sur des nouvelles bases (...). le temps de la décolonisation sera plus facile pour le monde noir parce que nous n'avons plus à nous dresser contre un ennemi commun aisément discernable, mais à lutter en nous-même, contre nous-même. Il s'agit d'un combat spirituel qui ne fait que commencer* »¹³.

C'est la prise de la conscience dont il parle à ses collègues intellectuels pour réaliser la bonne décolonisation, c'est l'engagement de l'époque, il ne cesse d'approfondir sa pensée en fonction des événements. Il veut se servir de cette histoire afin de faire un avertissement pour les jeunes états décolonisés. Dans cette perspective on voit que Césaire incarne la vision du monde de Goldmann où il exprime les aspirations, les idées de sa classe sociale. Une vision du monde qui correspond au « maximum de conscience possible » d'une classe sociale. L'écrivain de génie, écrit Goldmann, est celui « *qui n'a besoin que d'exprimer ses intuitions et ses sentiments pour dire en même temps ce qui est essentiel à son époque et aux transformations qu'elle subit*¹⁴ ». C'est dans ce cadre où Césaire écrivait « *La Tragédie du Roi Christophe* ».

I.1 le titre

Le titre est la carte d'identité selon Vincent Jouve et il est le seuil de l'œuvre pour Genette. Claude Duchet recense une triple fonction du titre : *référentielle* (identifie l'œuvre) (centrée sur l'objet), *conative* (publicitaire, met l'œuvre en valeur) (centrée sur le destinataire) et *poétique* (en relation avec le message)¹⁵.

Pour Genette, le titre a quatre fonctions: l'identification, la désignation, la connotation et la séduction. La fonction d'identification qui sert à identifier l'œuvre en lui donnant un titre. La fonction de désignation (descriptive) sert à décrire l'œuvre en désignant son contenu; pour cette fonction Genette détaille les types de titres selon la classification suivante:

- 1- Titre thématique: qui désigne le contenu du texte et peut être:
 - Littéral désignant le thème du texte. On l'appelle aussi latéral proleptique lorsqu'il désigne le dénouement de l'histoire.
 - Métonymique lorsque le titre fait référence à un objet secondaire du texte mais il porte une valeur symbolique.
 - Métaphorique quand il fait appel à la symbolique afin de décrire le contenu.
 - Antiphrastique lorsque l'auteur évoque par ironie ou par euphémisme le contraire de ce que le texte annonce.
- 2- Titre rhématique : indique le genre auquel appartient l'œuvre, il peut être
 - Générique: indique le genre précisément.
 - Paragénérique : est moins précis mais en précisant un élément qui relèverait de la forme.
- 3- Titre mixte: est à la fois thématique et rhématique.
- 4- Titre ambigu: désigne le texte ou son contenu d'une manière énigmatique.

La fonction de connotations: il s'agit des effets secondaires qui peuvent indifféremment s'ajouter au caractère thématique ou rhématique de la description primaire, ces effets que Genette appelle des connotatifs. La fonction de séduction: qui incite à lire ou à acheter l'œuvre, plusieurs stratégies peuvent valoriser la lecture ou l'achat comme: la longueur ou la brièveté, le jeu des sonorités, la transgression des règles établies et l'obscurité.¹⁶

Si nous comparons les fonctions de Duchet à celles de Genette, nous trouvons que ce sont les mêmes : la fonction référentielle c'est la fonction d'identification chez Genette, la fonction conative c'est la fonction séductive chez Genette et la fonction poétique joue le rôle de la fonction descriptive chez Genette.

Nous commençons par la fonction référentielle (l'identification), L'absence du verbe dans « La Tragédie du Roi Christophe » et la nomination produit un titre bref et facile à mémoriser. La forme nominale avec la présence d'un déterminant (*la*) met en relief les éléments porteurs d'intérêt (tragédie, roi et Christophe). Ainsi identifie-il son œuvre.

La fonction conative (séductive), c'est elle qui favorise la lecture de l'œuvre. " *Quand il s'agit du personnage connu, la notoriété du héros éponyme paraît suffisant pour intéresser le lecteur ou le spectateur*¹⁷ ». Ici l'éponyme « Christophe » aux Antilles est assez connu. Le lecteur n'a pas besoin de s'interroger qui est Christophe ? Mais il a besoin de savoir comment l'auteur le décrit ? Du point de vue historique ou bien du point de vue personnel ? Si le dernier, est-il fidèle à l'histoire ? Ce sont les questions que le lecteur peut poser et qui peuvent favoriser la lecture de la pièce. Le titre séduit aussi par le choix grammatical de mots « la tragédie » nom féminin abstrait et « le roi Christophe » nom masculin concret. Le mot tragédie suggère la pitié au contraire du mot roi qui suggère le luxe. La fonction poétique (la désignation et la connotation) « La Tragédie du Roi Christophe » est un titre thématique littéral puisqu'il renvoie directement au sujet de la pièce. Ce titre est générique puisqu'il précise directement le genre « la tragédie ».

La définition dénotative de la tragédie est : "*La tragédie est née en Grèce, sans doute des artifices rituels de bouc (le mot tragédie se rattache au grec **ῥπϋος** qui signifie le bouc). A l'origine, la cérémonie renvoyait au culte de Dioysos et comprenait des immolations sanglantes, accompagnée d'un chant lyrique entonné en l'honneur de la divinité: le dithyrambe. De lui viendrait, après adaptation et transformation, le genre tragique.*"¹⁸. Aristote dans « La Poétique » a défini la tragédie comme : "*L'imitation d'une action de caractère élevé et complète, (...), et qui suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions*¹⁹." Mais la connotation ou bien les valeurs subjectives que Césaire accorde à ce mot est : la défaite et la mort. Christophe a échoué à réunir son pays et s'est suicidé. Césaire a choisi d'informer son lecteur de son point de vue sur son personnage principal, alors le lecteur n'a pas besoin de recourir au dictionnaire ou à la poétique d'Aristote pour être persuadé si l'histoire s'accorde avec ce sens ou non.

Le mot « Roi » est un nom commun ne prend pas de majuscule sauf, s'il est intégré à un nom propre comme « le Roi Louis XIV » et c'est le cas de notre titre. Ce mot suggère plusieurs autres comme : royaume, reine, évêque, majesté, noble, Seigneur, monseigneur, n'est-ce pas un paradoxe avec le mot tragédie ? N'est-ce pas un paradoxe en exposant l'histoire d'un nouveau pays indépendant ? Césaire

pouvait choisir « la tragédie de Christophe », mais le mot « Roi » connote un style bouffon, qui ne se diffère de celui du prologue, pour suggérer la cause de sa tragédie et de son échec. Le même, le mot « Roi » il porte un sens allégorique puisqu'il fait référence à la tragédie Shakespearienne « *Le Roi Lear* ».

I. 2. La première et la quatrième de couverture

L'illustration est un élément assez important au paratexte, il sert bien à favoriser la lecture, à exposer ou à symboliser la teneur de l'œuvre littéraire. Le traitement mental et affectif de l'image au cerveau est le facteur qui donne une impression positive ou négative, par ailleurs, le choix de l'image doit être sélectif tout en prenant compte des dimensions idéologiques et culturelles du lecteur. Nous s'attardons à étudier l'illustration dans l'œuvre théâtrale de Césaire à travers la sémiologie de l'image. La sémiologie de l'image s'inspire de *la rhétorique de l'image*, cette notion qui est parue pour la première fois en 1964 chez Rolland Barthes.

Nous savons que la rhétorique est la science qui travaille sur le langage et le discours, alors comment une image peut-elle avoir une rhétorique ? Barthes voit que l'image a sa propre rhétorique en étudiant les signes : le signifiant et le signifié de l'image. L'image a sa langue : « *La langue de l'image, ce n'est pas seulement l'ensemble des paroles émises, c'est aussi l'ensemble des paroles reçues: la langue doit inclure les « surprises » du sens.* »²⁰. Le signe est la langue de l'image. Simplement la rhétorique de l'image essaie d'éclairer ce que l'image dit et comment le dire ?

Dans sa perspective Barthes voit qu'on peut lire et comprendre ce que l'image dit à travers trois messages, puis il suppose un rapport entre ces trois messages. Le message linguistique, il s'agit d'étudier le texte dans, sous ou aux alentours de l'image : la dénotation et la connotation de ce texte (c'est le titre et le nom de l'auteur ici). Le message iconique qui peut être non-codé (littéral ou dénoté) ou iconique codé (symbolique ou connoté), l'étude de ce message compte sur un système qui prend en charge d'étudier les signes: signifiant, signifié et chaque signe peut demander ou ajouter un savoir dépendant de la culture et de l'idéologie du lecteur. Finalement, le rapport entre le texte et l'image, en posant une question sur les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique, Barthes indique qu'il y a deux fonctions : *l'ancrage et le relais*²¹.

La fonction *ancrage* vise « à fixer la chaîne flottante des signifiés »²², c'est-à-dire donne le même sens que l'image dit. Alors que la fonction *relais* on la trouve quand le texte apporte des informations en plus de l'image, c'est-à-dire, quand le texte apporte un sens qui n'est pas livré dans l'image. Le Schéma suivant résume la perspective de Barthes :

| Message linguistique | | Message iconique | | Le rapport entre le texte et l'image | |
|----------------------|-------------|----------------------|--------------------|--------------------------------------|--------|
| Dénotation | Connotation | Non-Codé Littéral | Codé Symbolique | Ancrage | Relais |

L'illustration de La tragédie du Roi Christophe, est une photo faite par Jean-Michel Basquiat, peintre américain dont l'origine est haïtienne.²³

Le message linguistique : la dénotation est un titre et un nom d'auteur, la connotation est une pièce raconte l'histoire de Christophe par un dramaturge et homme de politique connu par ses débats en faveur des nègres. Le message iconique non codé : le signifiant est une photo d'un homme noir, le signifié est l'image de Christophe, ce signe est propre au peuple antillais en général et au peuple haïtien en particulier qui connaît le personnage. Pour le message iconique codé il y a « *une série de signes discontinus* »²⁴. Nous allons livrer ces différents signes selon le schéma suivant:

| Les signes | Le signifiant | Le signifié | Le savoir (requis ou nécessaire) |
|------------|-------------------------------|---|---|
| signe (1) | un homme noir | Il est inférieur que l'homme blanc, l'esclavage, l'Afrique et la colonisation | stéréotype propre à la culture européenne. |
| Signe (2) | l'habit militaire et l'épée | La guerre, la violence et la mort. | association d'idées |
| Signe (3) | la face et le regard | l'orgueil, la vanité, | la victoire |
| Signe (4) | l'habit d'un roi | deux valeurs : l'égalité aux rois blancs et l'assimilation aux rois blancs | propre à la culture des nègres ou des européens |
| Signe (5) | couleurs noir, rouge et jaune | le drapeau d'Haïti de 1811-1820 (le règne de Christophe) | propre au peuple haïtien |
| Signe (6) | le logo de la revue | revue panafricaine semestrielle | propre aux intellectuels et aux lecteurs |

Ainsi l'image peut impliquer des figures de style telles que la comparaison, la métaphore et la métonymie etc. Ces signes exigent un savoir culturel, idéologique, chacun peut comprendre l'image selon sa culture, son identité, chacun peut s'intéresser à certains signes et négliger les autres : « *Toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres. La polysémie produit une interrogation sur le sens* »²⁵.

Maintenant nous cherchons à examiner « *la structure de l'image dans son ensemble, c'est-à-dire le rapport final des trois messages entre eux* »²⁶. L'image est polysémique (plusieurs sens, signifiés) le message linguistique sert d'ancrage lorsqu'il permet à fixer le sens donné à l'image. Le rapport entre le texte et l'image est, ici, ancrage, car la dénotation de « Roi Christophe » avec les habits du roi remplit bien cette fonction. Au niveau du message littéral : le texte répond à la question qui est-ce ? Au niveau du message symbolique : le texte oriente l'interprétation, élimine les connotés racistes et indésirables. Le rapport entre le logo de l'édition et le nom de l'auteur est aussi ancrage. Mais il reste d'autres sens et d'autres signifiés avec le reste du texte « La tragédie » qui fait un rapport de relais entre le texte et l'image, car elle ajoute d'autres informations que celles de l'image. Ici nous citons que Barthes constate que : « *Les deux fonctions du message linguistique peuvent évidemment coexister dans un même ensemble iconique* »²⁷. La

dénotation de tragédie avec ses connotations ajoute une information complémentaire par rapport à l'image surtout avec le regard d'orgueil qui est très claire dans l'image.

La quatrième de couverture²⁸ est l'un des éléments du paratexte, par laquelle le lecteur décide parfois de lire ou de ne pas lire. Un texte assez court mais assez décisif, c'est pourquoi il est difficile de rédiger le texte de la quatrième de couverture. C'est l'éditeur qui prend en charge cette mission. La quatrième de couverture dans « La tragédie du Roi Christophe » définit le lieu, le temps et le personnage principal tout en faisant une comparaison entre Christophe et Pierre le Grand²⁹ l'empereur de l'empire russe. Cette comparaison est intentionnée quand on sait que Pierre le Grand est le premier empereur russe et il a réussi à transformer son pays en puissance européenne. La comparaison s'accorde bien avec l'image de la première de couverture car le tableau de la pièce s'inspire du tableau de Pierre le Grand (l'épée, la direction de la face et l'habit militaire). « *Là est l'épopée, l'indépendance conquise, ici commence la tragédie* » cette phrase qui termine le texte de l'éditeur apporte bien les visées de Césaire.

I.3. Les didascalies initiales

La didascalie est : " *les instructions données aux acteurs pour l'exécution des œuvres et qui, n'étaient pas intégrés au texte lui-même. Il concerne désormais la partie du texte qui n'est pas destinée à être dit par les acteurs*"³⁰. Mais les didascalies initiales: " *regroupent la liste initiale des personnages de la pièce, apportant souvent des précisions sur les rapports de parenté ou hiérarchie existant entre eux, et parfois des indications concernant leur âge, leur caractère, leurs costumes*"³¹. Après le titre de la pièce, les didascalies initiales dans la tragédie du roi Christophe présentent les personnages principaux par l'ordre d'entrée en scène. Elle porte des renseignements qui diffèrent d'un personnage à l'autre, par exemple pour Christophe et sa femme, Césaire fait un petit exposé de leur histoire :

«*HENRY CHRISTOPHE : Ancien esclave, Ancien cuisinier, Ancien général, Roi d'Haïti*

MADAME CHRISTOPHE : Ancienne servante d'auberge, la Reine»³²

Présentation paradoxale et intentionnelle de la part de Césaire à l'époque de la décolonisation afin de suggérer l'opposition entre le passé et le présent. La répétition de l'adjectif (ancien) désigne la lutte et suggère l'espoir à l'avenir. Alors qu'un personnage comme Hugonin, il le présente par ses caractères et sa fonction: « *HUGONIN : Mélange de parasite, de bouffon et d'agent politique* »³³. Les autres personnages sont présentés par leurs fonctions.

La didascalie initiale présente le lieu et la date de l'action dans la pièce : «*La scène en Haïti, dans la première décennie du 19^e siècle*»³⁴. Rodney Harris lui reproche cette précision temporelle en disant qu'il faudrait plutôt dire dans les deux premières décades puisque la pièce présente Christophe avant son couronnement jusqu'à sa mort en 1820³⁵.

I. 4. Le prologue et les deux intermédiaires

Le texte de "*La Tragédie du Roi Christophe*" est découpé en scènes regroupées en trois actes : le premier acte est précédé d'un prologue et chaque autre acte est précédé par un intermède. Selon Genette « *le statut éventuel de la préface au théâtre est constitutivement très différent, puisque nous considérons aujourd'hui comme un tel texte non destiné à la représentation*»³⁶. Nous voyons certains célèbres

dramaturges qui recourent à cette technique ; Molière use parfois la préface: il fait précéder "*l'amour médecin*" d'un rapide "Avis au lecteur" et s'explique à propos de l'interdiction de "*tartufe*". Marivaux écrit un "Avertissement" en prologue à l'une des pièces les plus ambitieuses "*les serments indiscrets*"³⁷.

Le prologue de « La Tragédie du Roi Christophe » comprend la scène allégorique de gagaire et le soliloque de présentateur-commentateur, ce qui nous intéresse au prologue c'est la portée symbolique, technique et poétique.

Le prologue s'ouvre sur une scène très passionnée : « *Un rond de piquets délimitant une arène. C'est une gagaire (lieu où se déroulent les combats de coqs, principale réjouissance populaire d'Haïti). Foule noire. Vêtements bleus de paysans.* »³⁸. Les deux coqs portent les noms de deux hommes (Christophe et Pétion). Le présentateur-commentateur nous informe que ce sont les grands hommes de la politique à Haïti. Après la mort de Dessalines (le premier chef d'état Haïtien), Christophe refuse la présidence que lui a offerte le Sénat, il fonde son royaume au Nord, alors que Pétion est nommé le président du sud. Une ouverture animée et assez symbolique, elle décrit dans une atmosphère typiquement haïtienne, la lutte intérieure en Haïti. La description de la foule attire notre attention : « *Foule noir* », Césaire ne fait pas de distinction entre les noirs et les mulâtres, alors que la guerre civile oppose les noirs du nord sous le roi Christophe et les mulâtres du sud sous le président Pétion. La guerre civile en Haïti est aussi ethnique que politique : « *Le motif de la guerre civile fut une lutte politicienne entre deux élites hostiles appartiennent à la même classe eût nui à la dialectique ethnique qui sous-entend cette tragédie* »³⁹, mais Césaire prépare la vraie conscience, il laisse tomber le problème ethnique « foule noire » sans distinction entre les noirs et les mulâtres.

Afin d'éviter que son lecteur ou bien son spectateur s'identifie à son héros sur le plan historique, Césaire choisit la technique de la distanciation⁴⁰: « *Comme Brecht, il exploite le refus de l'illusion du quatrième mur*⁴¹ *qui devient un principe du théâtre d'avant-garde*⁴² *dans la seconde moitié du XX^e siècle* »⁴³, cette procédé, qui expose une atmosphère imaginaire, sert à perturber la perception linéaire passive du lecteur, autrement dit, sert à éliminer toute identification au personnage réel. L'effet d'étrangement, ce sont les deux oiseaux qui portent des noms de personnes politiques⁴⁴. Ainsi Césaire choisit sa technique théâtrale qui sert bien son but : le combat de coqs reflète évidemment sa satire politique.

Clément Mbom voit que : « *On sent, au niveau du prologue, une influence nette de théâtre grec* »⁴⁵, car la pièce grecque comprend le prologue, le parodos, les épisodes et l'exode. Le prologue dans le théâtre grec est une exposition brève et concise de la pièce par un nombre d'acteurs et le plus souvent accompagnés d'un commentateur. Césaire s'inspire bien du théâtre grec. Au prologue, s'ajoutent plusieurs voix : voix passionnée, voix suppliante, voix clame, voix railleuse, voix de la foule et un présentateur-commentateur. Il faut noter que le prologue ne fait pas partie de la pièce mais il présente une vue préliminaire qui vise à faire saisir le public de l'orientation générale de la pièce.

La poétique du prologue s'éclaire dans son style qui est au style bouffon et parodique. Le coq nommé Pétion est décrit comme « *un poulet savane* »⁴⁶, ça veut dire inapte au combat, mais Christophe est : « *formidable! Plus fort que tambour-maître et que Becqueté-Zié*⁴⁷ » deux métaphores qui prennent part en faveur de

Christophe, le héros de la pièce. Ce comportement est justifiable de la part de Césaire puisque l'histoire nous informe que Pétion représente la classe bourgeoise favorable aux anciens maîtres qui dirigent encore l'ensemble de l'économie du pays⁴⁸.

Le prologue de la pièce met en relief deux questions assez importantes dans le théâtre de Césaire : la question linguistique et l'assimilation. En premier lieu, Césaire pose la question linguistique et culturelle de la littérature antillaise ; le prologue comprend des mots qui appartiennent à la langue créole. A.J. Arnold nous informe que Césaire écrit, en janvier 1964, une lettre à son traducteur allemand, Janheinz Jahn, afin d'explicitier des difficultés linguistiques, culturelles et historiques⁴⁹. C'est grâce à cette correspondance, des notes sont ajoutées à l'intérieur de la pièce pour expliquer le sens de quelques mots créoles comme : " *Rapadou: sucre de canne grossier. Boulon feuilles de tabac tordues*"⁵⁰.

Césaire dénonce toujours l'assimilation causée par la colonisation, nous voyons dans le prologue qu'il le dénonce avec un style bouffon : le présentateur-commentateur nous présente Christophe avant de fonder son royaume : « *Henri Christophe, Henri avec un i* »⁵¹, c'est le vrai prénom de Christophe. Christophe est nommé président de la République : « *mais, j'ai dit que c'était un cuisinier (...). Et sa qualité de cuisinier, il trouve que le plat manquait un peu d'épices ; que la magistrature qu'on lui offrait était de viande par trop creuse* »⁵², les épices que manquaient à la présidence c'est la couronne, la cour, le royaume, la noblesse. C'est à travers cette métaphore filée que Césaire exprime sa satire contre l'assimilation. Il veut être un roi comme les rois blancs comme Louis XIV, mais comment fonder un royaume dans un pays qui vient d'obtenir sa liberté ; c'est l'aliénation culturelle qui marque les pays décolonisés. « *A tout seigneur, tout honneur, voici Henry 1^{er}, Henry avec un y* »⁵³, le commentateur dit les choses explicitement, à tout seigneur, tout honneur et Henry avec Y pour faire la distinction entre Henri 1^{er} (le Roi des Francs) et Henry 1^{er} le Roi de Haïti.

I.4.1. le premier intermède

Avant de traiter les deux intermèdes de la pièce, il faut noter que ces deux intermèdes, qui constituent deux entractes, ne sont pas inclus dans la première version de 1963, alors qu'on les trouve dans la version de 1970. Ce sont la scène 8 de la deuxième acte et la scène 6 de la troisième acte (dans l'édition de 1963) qui sont devenus les deux intermèdes dans l'édition de 1970. C'est la collaboration entre l'auteur et le metteur en scène qui produit cette modification ; ainsi Pierre Laville informe les lecteurs : « *Le texte initiale de la pièce a fait l'objet de révisions multiples. La dernière version que présente aujourd'hui *Présence africaine* (après avoir publié le texte initiale) révèle la qualité qui a réuni, à tous les instants, l'auteur Aimé Césaire et le metteur en scène Jean Serreau* »⁵⁴. En tout cas cette modification renforce l'action de la pièce car elle donne au lecteur (ou bien au spectateur) l'occasion de se reposer tout en restant en contact avec l'action de la pièce.

Le premier intermède commence par le commentateur en posant une question assez expressive : « *Est-ce qu'on peut empêcher un pays de crier ?* »⁵⁵, cette question implique ce qui se passera au deuxième acte, le verbe "crier" renvoie à la souffrance du peuple sous le règne de Christophe qui oblige même les enfants, les femmes et

les vieillards pour construire la Citadelle. Ce travail, ou bien l'obligation au travail représente dans la pièce une nouvelle forme de l'esclavage. Le présentateur-commentateur poursuit son discours qui se concentre sur un seul objet c'est l'*Artibonite* – un long fleuve d'Haïti-, ce fleuve est décrit comme : « *le papa fleuve d'Haïti et le secourable compère* »⁵⁶. De la longue métaphore filée qui décrit et personnifie ce fleuve, nous dégagons ces mots afin d'éclairer ses rapports aux objectifs de l'auteur : « *Et il (l'Artibonite) porte, comme pas un, le gaillard ! Fragments d'épopée, des dieux, des déesses, des sirènes, l'espoir et le désespoir d'un peuple, l'angoisse des hauts plateaux de la savane, la violence et la tendresse d'un peuple, le fleuve Artibonite, en son capricieux et fantasque épanchement de lacets de tourbillon en lacets de tourbillon porte, emporte, transporte, déverse et divulgue tout {...} jusqu'à -inutile de chercher sur la carte- ça s'appelle la Grande-Saline* »⁵⁷

L'Artibonite renvoie dans ce contexte aux pays nègres, le long cours du fleuve sur le pays reflète une réalité géographique : les pays nègres qui existent partout dans le monde tout entier (en Afrique, en Asie, en Amérique). La culture de nègres est exprimée par l'*épopée des dieux, des déesses*, d'ici on peut comprendre que l'irréel joue un grand rôle dans la société nègre. L'antithèse entre « espoir et désespoir, et entre violence et tendresse » qui sont par rapport au peuple désigne la difficulté à satisfaire ses aspirations et à résoudre tous ses problèmes. La *Grande-Saline*, une commune haïtienne se trouve à l'embouchure du fleuve, renvoie ici au Pouvoir. La métaphore se continue jusqu'à « *Et il emporte aussi selon la saison d'énormes troncs de bois liés en radeaux* »⁵⁸ ; ces radeaux renvoient aux nouveaux Etats indépendants, c'est pourquoi l'auteur indique clairement qu'ils « *ne sont pas commodes à diriger* »⁵⁹. C'est la première leçon de la part de l'auteur pour les jeunes pays décolonisés : la difficulté de la tâche.

Nous n'entendons plus la voix du présentateur, mais nous voyons une vision de deux radayeurs⁶⁰ : un apprenti et un capitaine. Le radayeur apprenti s'impatiente : « *Depuis deux mois qu'on est parti, c'est long* »⁶¹ ; il paraît qu'il renvoie à Christophe qui s'impatiente et ne tient pas compte du pouvoir de son peuple et veut achever à tout prix la construction de la Citadelle. Le radayeur capitaine (renvoie à l'auteur) lui donne la deuxième leçon : « *Le vrai du vrai n'est pas d'aller comme de savoir par où aller* »⁶², il s'agit de comment diriger un pays décolonisé, comment exercer le pouvoir en faveur du pays et du peuple. Le comportement de Christophe était le contraire : il veut immortaliser, à tout prix, son règne, sa personnalité par la Citadelle sans tenir compte de l'intérêt et de la capacité du son peuple.

I.4.2. le deuxième intermède

Le deuxième intermède s'ouvre sur une atmosphère de la campagne, on entend la voix de deux paysans qui ont soif et qui sont assez fatigués en attendant la sonnerie de la cloche pour annoncer la fin de la journée. En fait la sonnerie a été retardé, le premier paysan qui s'appelle Jupiter Taco constate que : « *il y a peut-être quelque chose de déglingué dans la machinerie de ce royaume* »⁶³, ce qui attire l'attention c'est « peut-être » qui signifie le doute. Le dialogue continue entre les deux en parlant des privilèges qui sont accordés aux soldats de l'armée de Christophe, alors qu'ils (les paysans) sont « *l'armée souffrante* »⁶⁴, ce qui veut dire qu'il n'y a pas d'égalité, pas de sincérité aux idéaux déclarés par Christophe. Ces

propos qui annoncent et justifient les faits suivants (les paysans mettent le feu dans les champs du roi). Le dialogue se termine par les propos du deuxième qui s'appelle Perriot Patience, le choix du nom ici a une connotation assez claire, et qui affirme les propos du premier : « *Il y a quelque chose de déglingué dans ce Royaume* »⁶⁵. Par ailleurs on passe du doute à la certitude, le deuxième intermède joue le rôle d'annonciateur du troisième acte.

II. Une saison au Congo (1966)

II.1. Le Titre

"Le titre permet à l'auteur d'indiquer succinctement la teneur de sa pièce"⁶⁶, le titre ici désigne une réalité géographique et historique. Le titre désigne le lieu « le Congo » et le temps « une saison », alors le titre montre une durée définitive pour le déroulement de l'action. La présence de l'article indéfini renforce le choix du temps. Le titre attire l'attention en se demandant : quelle saison ? Pourquoi ? Que se passet-il là-bas ? Des questions dont les réponses ne seront claires qu'en lisant la pièce ; c'est ainsi le titre favorise la lecture.

Le personnage principal autour duquel l'action se déroule est Lumumba. La question qui s'impose ici pourquoi le titre ne porte pas le nom de Lumumba ? Dans son entretien avec Nicolas Zand, Césaire éclaire ses visées de la pièce : « *Je n'ai pas voulu écrire 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.* »⁶⁷. D'ailleurs, nous comprenons que ce n'est pas la tragédie de l'homme qu'il vise, mais la tragédie de la collectivité, il s'agit de la tragédie africaine de l'actualité, c'est la tragédie de la décolonisation. Comment affronter le néo-colonialisme ? C'est toujours la prise de conscience, la bonne décolonisation qui intéresse Césaire, il veut analyser un exemple de l'indépendance, un exemple qui finit par l'échec et l'assassinant. C'est la fragilité des états africains face au néo-colonialisme, que l'auteur vise à critiquer. La fragilité morbide qui s'incarne dans la corruption, l'incivisme et l'appétit du pouvoir. Césaire prend pour cible de lutter contre ces mœurs politiques abusifs.

II.2. La première et la quatrième de couverture

Le message linguistique de la première couverture : la dénotation c'est le titre et le nom de l'auteur, la connotation : il s'agit d'une pièce qui concerne le Congo écrite par Césaire avec ses connotations déjà citées. Le message iconique non codé : le signifiant est un tableau dessiné, le signifié : il s'agit d'un homme sur un radeau dans l'eau⁶⁸. Le message iconique codé, nous l'examine à travers le schéma suivant :

| Les signes | Le signifiant | Le signifié | Le savoir (requis ou nécessaire) |
|------------|------------------------------|--|----------------------------------|
| signe (1) | un radeau | la difficulté, les défis surtout que le radeau est sans voile. | il durera longtemps pour arriver |
| Signe (2) | un seul homme debout | se promener, la solitude, la prêle, la diligence, la gravité. | association d'idées |
| Signe (3) | la mer, l'eau | le danger, le naufrage, le froid, l'intérêt, se relaxer. | association d'idées |
| Signe (4) | espace assez foncé et étendu | le pessimisme, l'ambiguïté et l'obscurité | dépend de chaque lecteur |

| | | | |
|-----------|--------------------|---|-------------------------------------|
| Signe (5) | la couleur noire | la mort, le deuil et la tristesse | la signification de couleur noire |
| Signe (6) | la couleur blanche | la paix, le calme et, l'innocence, ainsi qu'elle fait contraste avec la couleur noire | la signification de couleur blanche |
| Signe (7) | la couleur verte | L'espérance, chance, et stabilité | la signification de couleur verte |

S'il s'agit d'un homme qui veut se promener en passant une saison au Congo, et il choisit d'aller en bateau pour se relaxer par les paysages et par la mer, en ce cas, le rapport entre le texte et l'image de la couverture sera un ancrage. Mais il est debout, alors pas de repos et il s'agit d'un radeau alors pas de relaxe. Par ailleurs sans connaître le contenu et les visées de l'auteur, le lecteur peut éliminer quelques signifiés. Or, Le rapport entre le texte et l'image est un relais, car le texte ajoute des informations qui ne sont pas livrées dans l'image, le texte désigne le lieu et le temps de l'histoire alors que l'image est assez symbolique pour décrire le personnage principal.

La quatrième de couverture est écrite par Césaire et non pas l'éditeur. Césaire ne présente pas seulement sa pièce, mais aussi il décode les signes du tableau de la première de couverture. Il désigne d'abord les défis qu'attend chaque nouveau pays indépendant, le temps de l'indépendance, c'est le temps du vertige : « *L'Afrique au temps du vertige des indépendances conquises. Et d'un seul coup, tous les problèmes : révoltes, putschs, coups d'état, chocs des civilisations, intrigues des politiciens et manœuvres de grandes puissances. Tout cela se donne libre cours dans le champ clos de sous-développement.* ». Ainsi Césaire décode les signes de la première couverture, le lecteur en lisant ces lignes peut comprendre les signifiés du radeau, de l'eau et de l'espace assez foncé. Ensuite Césaire définit son personnage principal Lumumba : « *Aux prises avec des difficultés du monde moderne, le froid monde de logique et des intérêts, il accomplit, en toute lucidité, son destin de victime et de héros. Vaincu, mais aussi vainqueur. Se brisant contre les barreaux de cage, mais aussi, y faisant brèches* » Césaire élimine l'ambiguïté et la confusion du tableau, c'est Lumumba qui conduit seulement le radeau ce qui renvoie à sa direction du pays, mais il est entouré de manœuvres et de ruses ce sont les valeurs symboliques que l'eau apporte à la première de couverture. Les mots soulignés, et qui sont des antithèses ou bien des paradoxes, font de Lumumba ce que Césaire voit comme un *mythe*. Lumumba est vaincu, mais c'est l'assassinat qui finit sa lutte, il est vainqueur par sa lutte et son héroïsme : « *homme que sa stature même semble désigner pour le mythe* ». A la fin Césaire pose une question oratoire rhétorique à son lecteur : « *N'était-ce suffisant pour que l'on tentât d'évoquer cette prodigieuse carrière ?* »

II.3. Les didascalies initiales

Dans « Une saison au Congo » Césaire n'avait pas besoin de recourir au passé pour illustrer le présent comme il faisait dans « *La tragédie du Roi Christophe* », mais il puise directement de l'actualité : « *L'œuvre met en scène l'histoire du Congo belge durant les premiers mois de son accession à l'indépendance en 1960. Césaire a nourri la pièce de documents tirés de la presse de cette époque qu'il a lue avec attention.* »⁶⁹. Il n'avait pas besoin d'un prologue ou d'un présentateur pour

expliquer. On trouve que la liste des personnages présentée par ordre d'entrée dans la scène sans aucune indication puisqu' il écrit de l'actualité, le lecteur sait bien leurs noms, leurs fonctions et même leurs caractères.

La première parution de la pièce était en septembre 1966, alors que Mobutu est devenu le président de la république en juin 1966. Ici nous devons noter une remarque assez importante concernant les noms de personnages. Il y a des déformations des noms de personnages suivants : Mobutu devient Mokutu, Kasavubu devient Kala-Lubu, Tzumbi, Zimbwé devient Kimbwe, Tzumbi devient Tschombé, Munogo devient M'siri (M'siri est en effet le nom du grand père de Munogo), Basilio devient le roi Baudouin et Massens devient le général Janssens. Jacqueline Ormond commente cette déformation en disant : «*cette déformation des noms a une signification, notamment celle de priver d'identité des hommes qui ont trahi la lutte lumumbiste.* »⁷⁰, mais R. Fonkoua refuse cet avis en disant :

«*Contrairement à ce que soutient une certaine critique, la déformation du nom de Mobutu n'a pas pour fonction de « priver d'identité les hommes qui ont trahi la lutte lumumbiste ». Elle a pour but initial de prémunir l'auteur (Césaire) contre l'accusation de diffamation qui pouvait lui être imputée en raison de la présence dans son texte d'un homme qui prend de plus en plus de place dans l'espace politique au Congo et sur le continent noir. Et surtout de contour la censure.*»⁷¹. En fait on soutient l'avis de R. Fonkoua pour plus d'une raison. La première raisons qui assure l'avis de Fonkoua est : Césaire conserve les noms des personnages qui sont déjà morts au moment où il écrivait la pièce : Lumumba, Okito, M'polo et aussi Hammarskjold dont le destin était déjà accompli⁷². Deuxième raison qui nous donne un exemple réel : A. J. Arnold dit que quand Jean Van Leirde, ami et collaborateur de Lumumba, voulait publier un ouvrage dont le titre est «*Patrice Lumumba : les cinquante derniers jours de sa vie*», l'ouvrage est confisqué par la police de Mobutu⁷³. Par ailleurs la déformation des noms sert à protéger l'auteur et son œuvre. Vraiment, nous voyons que cette déformation n'est pas assez grande pour cacher l'identité du personnage, c'est simplement une ou deux lettres qui sont modifiées pour donner de la légitimité à l'œuvre, par exemple, le lecteur sait bien que Mokutu c'est Mobutu.

II.4. L'épitéxte et les différentes versions

Le dossier génétique montre qu'il y a trois versions d'édition pour "Une saison au Congo", la première et la deuxième sont aux Editions du Seuil. Ici nous devons rajouter une remarque qui assure les propos au-dessus : "*Une saison au Congo* "est la seule pièce qui arrive directement aux Editions du seuil sans être publié dans la revue de la Présence Africaine car : "*Aimé Césaire tenait absolument à protéger cette maison d'édition des possibles représailles financières qu'elle risquait d'encourir de la part d'une nouvelle autorité politique africaine en maquillant le nom de l'un des contributeurs potentiels de l'action culturelle en Afrique.*"⁷⁴.

Ce qui nous intéresse ce sont les changements que l'auteur a ajoutés dans la deuxième version qui est devenue la version définitive de la pièce. Deux changements : le premier est assez important en tant que polémique, le deuxième changement est assez significatif. C'est la correspondance de l'auteur et ses entretiens qui éclairent ces points. C'est pourquoi nous allons jeter la lumière sur l'épitéxte de la pièce.

Le premier changement concerne une scène que Césaire ajoute dans laquelle il illustre la réhabilitation de Lumumba de la part de Mobutu et son rôle à transférer Lumumba à Katanga (ça veut dire qu'il participe à l'assassinat de Lumumba). Ce changement évoque assez de reproches et de critiques contre l'auteur qui veut atténuer le caractère odieux qu'il attribue au personnage de Mobutu. Nous citons certaines allégations qu'Arnold a refusées dans son livre : «*Césaire n'a pas essayé de complaire à Mobutu pas plus qu'il n'a séjourné à Kinshasa*»⁷⁵. Thomas Hale indique que certains étudiants Zaïrois suggèrent à Césaire que le portrait de Mobutu était injuste car il réhabilite son défunt compagnon Lumumba, ainsi qu'il réussit à donner au pays une sorte de stabilité⁷⁶.

Certains critiques voient que ce changement, qui s'accorde à l'époque⁷⁷, sert la pièce du point de vue littéraire : «*les variantes participent d'un processus globale de réécriture dont les critères sont plutôt à chercher au cœur d'une vision épique et poétique qui subsume le théâtre de Césaire et qui de ce fait échappe autant aux servilités du réalisme qu'aux accommodements douteux avec des personnages qui représentent plus de types humains que des personnes de chair*»⁷⁸. C'est finalement l'archive de Jean Van Lierde qui dévoile la vérité. A. J. Arnold jette la lumière sur la correspondance entre Césaire et Rudi Barnet, le comédien Belge, dont la plus importante est celle de 21 septembre 1966 écrit de la part de Césaire : «*Il est certain que des retouches s'imposent. D'abord une protestation de nos informations que Mobutu n'ait joué aucun rôle dans le transfert de Lumumba au Katanga. Dans ces conditions, supprimons une inexactitude historique toute gratuite en confiant le rôle que je prête à Mobutu (Acte II, scène 3, p.114) à un messager anonyme*»⁷⁹

Un autre extrait de la même lettre concerne la réhabilitation de Lumumba de la part de Mobutu : «*Il faut qu'il y ait dans le Mobutu d'alors du Mobutu d'aujourd'hui. Il ne s'agit qu'une phrase ou deux à ajouter. De même je vois dans la réhabilitation de Lumumba par Mobutu un des retournements comique de l'Histoire qui mérite que l'on lui fasse un sort*⁸⁰». A travers cet extrait nous pouvons mesurer la fidélité de Césaire, ainsi que le style satirique nous aide à affirmer qu'il n'y avait aucune volonté de la part de Césaire de tracer un portrait moins cruel de Mobutu. Ces changements exposent simplement un compte rendu des événements qui sont postérieurs à l'assassinat de Lumumba.

Le deuxième changement concerne le joueur de Sanza, ce personnage représente une sorte d'intermède en chantant des chansons au sens symbolique. Césaire enrichit le rôle de ce personnage en ajoutant quelques chansons et certaines tirades en prose. A cet égard Césaire s'explique : «*pour moi il incarne le peuple : c'est l'esprit populaire, l'esprit de bon sens qui survit à toutes les occupations. Ce n'est pas ni parmi les élites qui sont occidentalisées, ni chez les puissants qu'on trouve. Il est là, il survit cet esprit, au niveau de folklore, au niveau du petit peuple, c'est le Congo éternel que représente le joueur de sanza*»⁸¹. Cet ajout est assez significatif surtout dans le théâtre africain puisque les chants et la danse sont parmi ses caractéristiques. Il est évident maintenant de noter que Césaire, à travers cette pièce, était un témoin et le porte-parole de son temps.

III. Une tempête

"*Une Tempête*" était une adaptation de "*the Tempest*" de Shakespeare. Nous nous sommes arrêtés longtemps devant cette pièce avant de rédiger ce point, car tant

d'informations répandues sur cette pièce (dossier génétique, entretiens, revues et livres), mais puisque nous cherchons à découvrir l'air du temps, nous constatons qu'on doit filtrer ces informations de manière à donner une image claire tout en liant « l'inconscient du texte » et « l'air du temps ». Césaire, l'écrivain et avant tout l'homme de politique, avait-il connu la ségrégation, et le racisme des blancs ? Cet homme dont la bouche est la bouche de malheureux a-t-il éprouvé leur souffrance ? Ces questions ne cessent pas de s'imposer au cours de notre recherche, jusqu'à trouver la réponse. « *Un député nègre insulte la bourgeoisie française qui libéra ses ancêtres* »⁸² ainsi était le titre d'un journal parisien comme une réaction contre le discours de Césaire qu'il a prononcé à l'occasion du centenaire de l'abolition de l'esclavage.

En 1950, cette fois devant l'Assemblée Nationale Française, ce sont les collègues de Césaire qui interrompent son discours sur la condition de la vie des Antillais qui souffrent de la misère, de l'oppression et de la discrimination raciale. Pour ses collègues c'était une sorte d'ingratitude, l'un l'interroge ironiquement « que feriez-vous sans la France ? L'autre ne voit en lui qu'un insulteur de la Patrie, alors qu'un troisième se moque de lui en s'exclamant « *vous avez été bien heureux qu'on vous apprenne à lire !* »⁸³. L'esclavage a été aboli, la colonisation a été finie mais le racisme ou bien le mythe de bon maître continue.

Ce sont les émeutes raciales aux Antilles et aux Etats-Unis en 1969 qui évoquent chez lui ce mythe. Le bon maître qui éduque, qui enseigne à lire, qui enseigne à parler un nouveau langage et à la fin qui donne la liberté; ce don qui incarne le top de la gratitude. Mais ce bon maître néglige toujours le reste de la réalité ou bien la toute réalité : « *Ce n'est pas vous, Monsieur Bayrou, qui m'avez appris à lire ! Si j'apprends à lire, c'est grâce aux sacrifices de milliers et de milliers des Martiniquais qui ont saigné leurs veines pour que leur fils aient de l'instruction et pour qu'ils puissent les défendre un jour* »⁸⁴. C'était la réponse de Césaire à ses collègues qui ne voient à son discours que l'ingratitude.

Césaire voit qu'il doit briser ce mythe dans l'esprit européen, la pièce de Shakespeare renforce bien ce mythe. Prospero le Blanc qui viole l'île de Caliban, alors que Prospero est le maître et Caliban est l'esclave car Prospero est Blanc et fort. Ainsi Césaire commente la pièce de Shakespeare : « *Quand j'ai lu la pièce, j'ai été frappé par la brutalité du sieur Prospero, par son arrogance, sa hauteur, sa morgue. Cet horrible dominateur, ce Prospero qui arrive dans une île et la conquiert, ça m'a paru extrêmement typique de la mentalité européenne* »⁸⁵. Par ailleurs, et avec les émeutes de son époque surtout aux Etats-Unis, c'était le temps de briser l'impérialisme et le mythe de bon maître. L'étude du dossier génétique de la pièce montre qu'à l'occasion de la réédition de la pièce chez Désormeaux en 1976, Césaire présente sa pièce par ces mots: « *Une Tempête, d'après « La tempête » de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, c'était le titre de sa pièce qui a paru pour la première fois dans la Présence Africaine n° 67 en 1968, puis aux éditions du Seuil en 1969.⁸⁶ Mais pourquoi Shakespeare et pourquoi "*the Tempeste*"? La réponse va être éclairée aux lignes suivantes.

III.1. Le titre : d'Unété chaud à Une tempête

Les lignes au-dessus aident à éclairer un côté de l'image mais pas toute l'image du prétexte. Il y avait d'autres motifs qui renfoncent et favorisent le choix

de Césaire. Ici il faut rappeler les propos de Césaire auxquels il indique que c'est Jean Marie Serreau qui lui propose ce choix : « *Alors je voulais écrire une pièce dont l'action aurait été située aux U.S.A, et traitant de la situation des noirs américains, il s'est trouvé que Jean Marie Serreau voulait monter La Tempête de Shakespeare ; il m'a demandé si je voulais faire l'adoption. J'ai dit : « D'accord, mais je veux la faire à ma manière*⁸⁷ ». Le lecteur peut trouver maintenant la réponse aux deux questions pourquoi Shakespeare et pourquoi « La Tempête » ?

Dans son entretien avec Jean Jacques Hocquard Césaire a révélé son intention en annonçant le titre : « *il me semble que ce qui se passe à l'heure actuelle aux Etats-Unis, le réveil des Noirs américains, le Black Power, ce mouvement extraordinaire qui fait des été chauds, ça mérite d'être traité théâtralement {...} j'envisage de faire une pièce s'appelant Un été chaud* »⁸⁸. Mais le titre définitif sera « Une Tempête ».

Trois cent cinquante ans qui séparent « the Tempeste » de Shakespeare et « Une Tempête » de Césaire. Il convient de mentionner que Shakespeare s'inspire le titre d'un fait réel, il s'agit d'une expédition des colons anglais dans les îles Vierges. Au cours de cette expédition une véritable tempête éclate⁸⁹. Par ailleurs le mot « tempête » de Shakespeare donne au titre un sens atmosphérique, alors que Césaire grande le même titre mais le mot « tempête » donne au titre un sens politique, il s'agit du réveil des colonisés, il s'agit de la prise de conscience des noirs américains dont les droits sont exploités de la part de colonisateur blanc.

« Une Tempête » est un titre dont la forme est nominale avec la présence d'un article indéfini, un titre assez court et assez facile à mémoriser, ici une question s'impose pourquoi choisit-il l'article indéfini au lieu de l'article défini ? Césaire indique la raison de cette modification : « *Le travail terminé, je ne suis rendu compte qu'il ne restait plus grand-chose de Shakespeare ; c'est pourquoi, pudiquement, j'ai donné comme titre : « Une Tempête »*⁹⁰. Vraiment, avant de lire ces propos de Césaire, on voit qu'il utilise l'article indéfini pour dire qu'il y a plusieurs autres tempêtes dans le monde toute entier. Mais après avoir connu la vraie raison de l'emploi de l'article indéfini, nous pouvons ajouter notre remarque qui s'accorde bien avec l'intention de l'auteur ; dans les lignes suivant nous constatons que Césaire ne vise pas seulement les conditions des Etats-Unis mais aussi tous les endroits qui gémissent sous la colonisation : « *Cependant Césaire est assez modeste pour reconnaître qu'il ne connaît pas assez les Etats-Unis pour être en mesure d'en parler avec autorité. Il se contentera donc d'évoquer la libération des noirs américains sans nécessairement qu'il se cantonne uniquement dans le domaine américain* »⁹¹.

« Une Tempête » est un titre, selon le schéma de Genette, thématique métonymique car il fait référence à un élément secondaire du texte (la tempête que Prospero a fabriqué par la magie), mais il va se doter d'une valeur symbolique (la tempête politique que l'auteur vise) il s'agit d'une réaction de la part du colonisé contre le colonisateur. Ainsi le titre remplit la fonction descriptive. « Une tempête » séduit bien le lecteur si l'étudie par rapport aux sous-titres, car tant de questions s'imposent : de quelle tempête s'agit-il ? Quelle est la différence entre la tempête de Shakespeare et celle de Césaire ? Pourquoi s'inspire Césaire, qui est le grand

dramaturge de la littérature négro-africaine, de la pièce bien connue de Shakespeare "*The Tempeste*" ?

III.2. La première et la quatrième couverture

Le message linguistique de la première couverture pour la dénotation c'est toujours le titre et le nom de l'auteur. La connotation du titre « *Une tempête* », implique deux valeurs : une valeur atmosphérique, il s'agit de vents, des éclairs, de naufrage et des dégâts. La deuxième valeur est symbolique (politique), il s'agit d'une révolte du nègre contre la frustration du blanc. Le message iconique non-codé : le signifiant est un tableau dessiné, le signifié, il s'agit d'un homme blanc qui bat un homme noir⁹², le savoir requis ici est la relation entre le maître et l'esclave. Nous allons décoder les signes du message iconique codé par le schéma suivant :

| Les signes | Le signifiant | Le signifié | Le savoir (requis ou nécessaire) |
|------------|------------------------------|---|-------------------------------------|
| signe (1) | un radeau | la difficulté, les défis surtout que le radeau est sans voile. | il durera longtemps pour arriver |
| Signe (2) | un seul homme debout | se promener, la solitude, la prêle, la diligence, la gravité. | association d'idées |
| Signe (3) | la mer, l'eau | le danger, le naufrage, le froid, l'intérêt, se relaxer. | association d'idées |
| Signe (4) | espace assez foncé et étendu | le pessimisme, l'ambiguïté et l'obscurité | dépend de chaque lecteur |
| Signe (5) | la couleur noire | la mort, le deuil et la tristesse | la signification de couleur noire |
| Signe (6) | la couleur blanche | la paix, le calme et, l'innocence, ainsi qu'elle fait contraste avec la couleur noire | la signification de couleur blanche |
| Signe (7) | la couleur verte | L'espérance, chance, et stabilité | la signification de couleur verte |

Le rapport entre le texte et l'image est ancrage, car l'image s'accorde bien avec le message linguistique dont la valeur symbolique est la révolte. L'homme nègre dans l'image n'est pas humble, au contraire, il lance un défi à son maître.

La quatrième couverture de « *Une tempête* » est écrite par l'éditeur et elle informe le lecteur que la pièce est adaptée par celle de Shakespeare en montrant les personnages principaux selon l'état ethnique : Prospero est le maître blanc, Caliban est un esclave noir et Ariel est un esclave mulâtre. L'éditeur indique que la structure interne de la pièce de Césaire est différente de celle de Shakespeare : « *Césaire ramasse les cinq actes en trois* ».

III.3 Les didascalies initiales

Puisqu'il s'agit d'une pièce déjà connue, Césaire se contente de présenter les personnages comme: « *ceux de Shakespeare* », mais il ajoute deux précisions supplémentaires et une addition. Les informations supplémentaires concernent les deux personnages esclaves dans la pièce : Ariel esclave ethniquement mulâtre et Caliban esclave nègre, Césaire puise de l'espace nord-américain où la coprésence des races (Blancs, Noirs, Mulâtres) est inévitable. Les deux personnages Ariel et Caliban deux tendance de même lutte, mais le moyen est assez différent. Puisque

nous cherchons à découvrir l'air du temps, nous ne pouvons pas quitter la liste de personnages sans éclairer de qui s'inspire Césaire ces deux tendances ou ces deux figures ? C'est aussi de l'espace américain. Dans un long entretien, avec François Beloux, Césaire indique : « *Il y a Martin Luther King et Malcolm X* »⁹³. Ces personnages réels et contemporains étouffent bien les personnages fictifs de la pièce en créant deux tendances de lutte : la tendance violente c'est de Malcolm X (Caliban dans la pièce) et la tendance non-violente de Luther King (Ariel). Pour l'addition, il ajoute un personnage, c'est Echu : « un dieu-diable nègre »

III.4. Le prologue

Le théâtre dans le théâtre (la mise en abîme) est une technique théâtrale à la quelle Césaire recourt dans le prologue d' "Une tempête". Le théâtre dans le théâtre a plusieurs définitions dont la plus significative est : " *un enchâssement ludique d'une pièce improvisée dans une autre pièce provoquant une compétition entre deux styles dramatiques* " ⁹⁴. Mais la définition qui est incarnée dans le prologue de Césaire est une : " *représentation des comédiens au travail* " ⁹⁵.

Le théâtre dans le théâtre a des formes variées, dans le prologue d' "Une tempête", Césaire choisit la mise en discours sur le théâtre. Tout le discours de meneur de jeu concerne le théâtre; il organise les comédiens en montrant leur rôle, leur masque et les accessoires audio-visuels:

"Allons messieurs, servez-vous.... A chacun son personnage et à chaque personnage son masque, toi Perspero? Pourquoi pas? toi Caliban? Tiens, tiens, c'est révélateur! A la bonne heure ! il faut de tout faire un monde. (...) Dieu? J'oubliais les dieux! (...) il faut une tempête à tout casser (...) c'est parti! Vents, soufflez! Pluie et éclaire " ⁹⁶.

Le théâtre dans le théâtre est aussi qualifié de " *métathéâtre*"; ce terme est emprunté à la psychanalyse, il désigne le fonctionnement contradictoire qui permet au spectateur de garder en permanence à l'esprit que ce qu'il tient pour réel sur scène n'a pas de conséquence hors de scène: comme dans le rêve, il sait que la construction imaginaire à laquelle il assiste est radicalement distincte de l'existence quotidienne⁹⁷. La question qui s'impose, est pourquoi Césaire recourt à cette technique? Parce que sa pièce est une transcription de celle de Shakespeare "*the Tempeste*". Il s'agit de rejouer une pièce qui est déjà connue et déjà jouée. Césaire veut dire au spectateur et au lecteur que c'est la filiation avec Shakespeare mais sous un autre angle celui de la négritude.

Conclusion

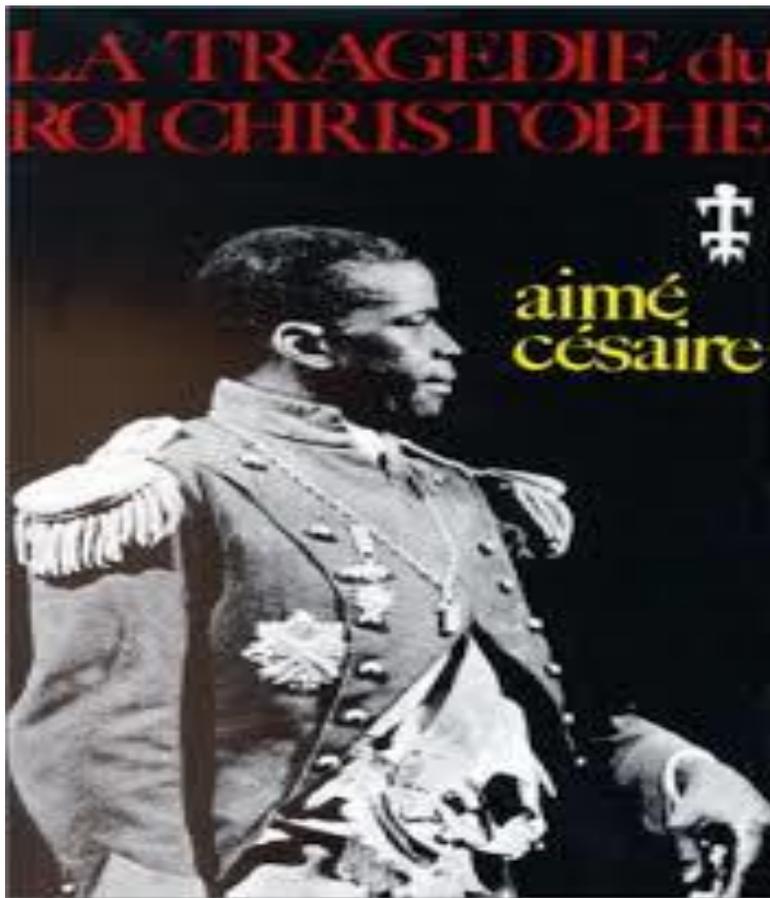
L'analyse de paratexte reflète bien non seulement l'air du temps de l'auteur, mais aussi sa personnalité. Le temps où Césaire commence à écrire le théâtre est un temps de crise entre l'Europe et le tiers monde en général et l'Afrique en particulier. Césaire voulait réveiller la conscience populaire de nouveaux pays indépendants. Pour lui, c'était le temps de parler net, de parler éclair pour faire passer son message; c'était le théâtre qui prête pour rendre ce message.

Le choix de titres popularise l'histoire passé et présent du monde noir. Les personnages évoqués dans les titres, soit directement comme Christophe ou indirectement comme Lumumba, fait de son théâtre un théâtre populaire, car, contrairement au théâtre classique dont les personnages sont issus de l'aristocratie et

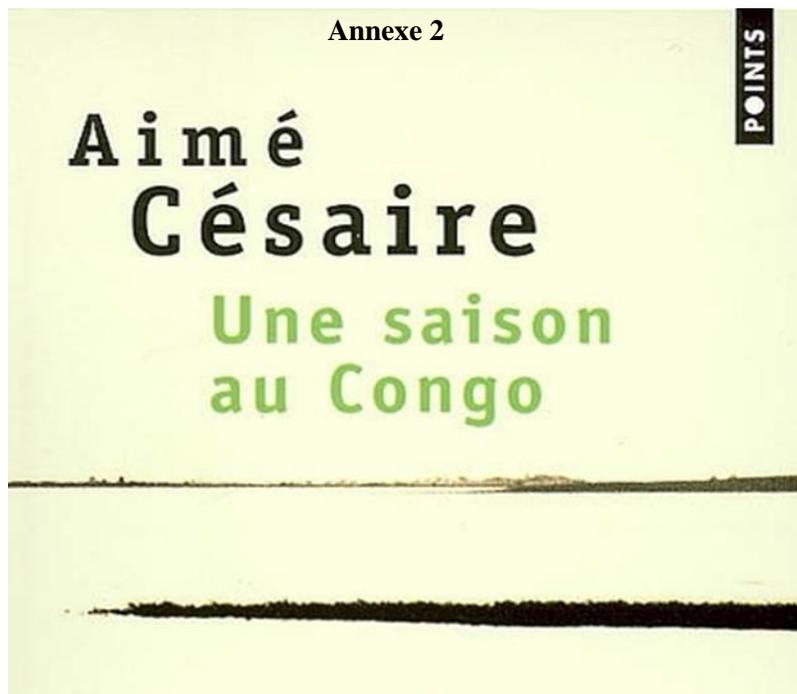
de la noblesse, les héros césairiens sont de basse ou de modeste classe : Christophe est un ancien esclave et ancien cuisinier, Lumumba est un ancien agent et Caliban est un esclave. Le choix du genre, le prologue et la première et la quatrième de couverture, les titres et les personnages sont tous des petits puzzles dont la constitution font un cri d'un écrivain engagé et volcanique.

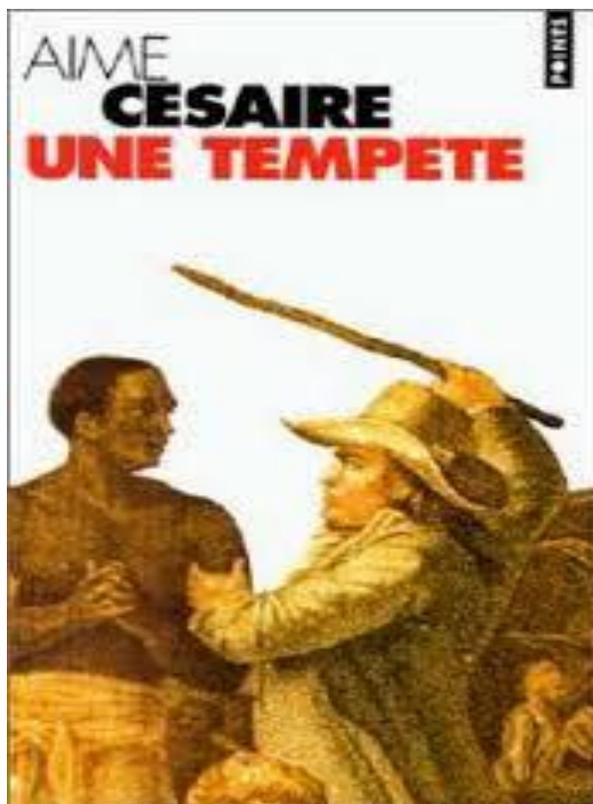
L'analyse de paratexte confirme que son théâtre reflète la même douleur que sa poésie : l'esclavage, la colonisation, l'Afrique, la liberté et l'identité sont toujours ses obsessions. Le paratexte désigne les aspects de son théâtre : il éclaire l'orientation littéraire chez Césaire, il esquisse la signification et le rôle de son théâtre; il suffit de lire les éléments paratextuels pour juger qu'il s'agit d'un théâtre politique, historique et militant.

Annexe 1



Annexe 2





Annexe 3

Bibliographie

I-CORPUS

- 1) CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe, Paris*, Présence Africaine, 1963, 158 pages.
- 2) Id. *Une tempête*, Paris, Seuil, 1969. 96 pages.
- 3) Id - *Une saison au Congo*, Paris seuil, 1973, 128 pages.

II. AUTRES OEUVRES DE CESAIRE

- "*Et les chiens se taisaient*" Présence Africaine, 1946. Version électronique en pdf.
2)- "*Cahier d'un retour au pays natal*", Dakar, Présence Africaine 1975.

III- OUVRAGES CRITIQUES SUR CESAIRE

- 1) Albert James ARNOLD «*Aimé Césaire, Poésie, Théâtre, Essai et Discours*», CRNS, Paris, 2013
- 2) ALLIOT, (David), "*Aimé Césaire, le nègre universel*", Suisse, Gollion, 2008.
- 3) FONKOUA, (Romuald) "*Aimé Césaire*" Perrin, 2010.
- 4) HARRIS, Rodney, "*L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire* », Ottawa, Naaman, 1973

- 5) LCOSTE, (Michel Conil) "*Aimé Césaire : Une traversée paradoxale du siècle*", Paris, Stock, 1993.
- 6) LEINIER, Jacqueline, "*Aimé Césaire le terreau primordial*", Tübingen, Narr, 1993.
- 7) L.KEATELOOT et B.KOTCHY, « *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre* », Présence Africaine, 1973
- 8) LOUIS, (Patrice) "*Conversation avec Aimé Césaire*", Paris, arléa, 2007.
- 9) MBOM, Clément, « *Le théâtre d'Aimé Césaire* » Fernand Nathan, 1979
- 10)NAGAL, (Mbill), "*Aimé Césaire un homme à la recherche d'une patrie*" les nouvelles éditions africaines, Dakar, Abidjan, 1975.
- 11)OWUSU-SARPONG, Albert, "*Le temps historique dans L'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire* », Harmattan, 2002
- 12)PEPIN, (Ernest), "*Quelques mots sur Aimé Césaire*", Petit Pavé. 2008.
- 13)PINGUILLY, (Yves) "*Aimé Césaire, le nègre indélébile*", Paris, Oskar, Jeunesse, 2008.

IV- OUVRAGES THEORIQUES.

- 1) ABANE, Jean Louis, « *Critique littéraire et sciences humaines* », Toulouse, éd. Privat, 1974.
- 2) BACRY, (Patrick), "Les figures de styles et autres procédés stylistiques", Paris, Belin, 1992.
- 3) BARTHES, Roland, « *La rhétorique de l'image* » in Communication N° 4, 1964
- 4) BERGEZ, Daniel, BARBERIS, (Pierre), et autres, "*Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*" Paris, Dunod, 1996.
- 5) BUFFARD-MORET, (Brigitte), "*Introduction à la stylistique*", Paris, Armand Colin, 2009.
- 6) CALAS, (Frédéric), "Leçons de stylistique", Paris, Armand Colin, 2011.
- 7) COUPRIE, (Alain) "*Le théâtre, texte, dramaturgie, histoire*", Paris, Nathan, 1995.
- 8) COUPRIE, (Alain), "*Lire la tragédie*", Paris, Dunod, 1998.
- 9) DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque* », littérature, N 12, 1973
- 10)LOUIRE, (Michel), "*Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*", Paris, Dunod, 1998.
- 11)GENETTE, Gérard, *Seuils*., Paris, Éditions du Seuil. 1987
- 12)GRESILLON, Almuth, « *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes* », Paris, Presses universitaires de France, 1994
- 13)MAURON, (Charles), "*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*", Paris, Librairie Jose Croti, 1988.
- 14)MITTERNAND, Henri, "*Grandes œuvres de la littérature française*", Paris, Le Robert, 1992.
- 15)PARUNIER, (Michel), "*L'analyse du texte de théâtre*", Paris, Nathan, 2001.
- 16)RYNGAERT, (Jean-Pierre), "*Introduction à l'analyse du théâtre*", Paris, Bordas, 1991.
- 17)V.ZIMA, (Pierre), "Manuel de Sociocritique", Paris : L'Harmattan, 2000.

V- OUVRAGES SUR LALITTERATURE NEGRE.

- 1) CHEVRIER, (Jacques), "*La Littérature nègre*", Paris, Armand Colin, 2004.
- 2) SCBERER, (Jacques), "*Le théâtre en Afrique noire francophone*", Paris, Presse universitaires de France, 1992.

VI- DICTIONNAIRES.

- 1) ROBERT, (Paul), "*Le petit Robert*", Canada, Montréal, Le Robert, 1996.

VII- THESES.

1) CHASSAGNE, (Raymond), "*Les contradictions dans le théâtre d'Aimé Césaire*", Canada, Montréal, Université McGill, thèse de magistère, 1973, version électronique en pdf.

VII- SITES ELERONIKUES.

1) <http://fr.wikipedia.org>.

Bibliographie

1 La notion s'appartient à Henri Mitterrand in « *Essais de critique génétique* », Paris : Flammarion, 1979.

2 DUCHET, Claude, « *Sociocritique et génétique* » : entretien avec Anne Herschberg Pierrot et Jacques Neefs », dans *Genesis*, n° 6 (1994), pp. 117-127

3 MAXIMIN, Daniel., "*Aimé Césaire, frère volcan*" Seuil, 2013, pp. 52-43 in Albert James ARNOLD « *Aimé Césaire, Poésie, Théâtre, Essai et Discours* » 2013, p. 773

4 GRESILLON, Almuth, « *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes* », Paris, Presses universitaires de France, 1994, P. 169

5 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. 1987, p. 7

6 Le dossier génétique est constitué de l'ensemble de matériel des documents et manuscrits se rapportant à l'écriture d'une œuvre littéraire.

7 La première édition en volume est contemporaine de la publication de troisième acte en revue le 23 mai 1963.

8 OWUSU-SARPONG, Albert, "*Le temps historique dans L'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire* », Harmattan, 2002, p. 128.

9 SIEGER, Jacqueline, « *Entretien avec Aimé Césaire* » 1961. Disponible sur le site suivant: http://www.potomitan.info/cesaire/entretien_1961.php

10 Cf. FONKOUA, (Romuald) "*Aimé Césaire*" Perrin, 2010. P.333.

11 LOUIS, (Patrice) "*Conversation avec Aimé Césaire*", Paris, arléa, 2007. p.64.

12 SIEGER, Jacqueline, op, cit, p. 67

13 SIEGER, Jacqueline, op, cit. p. 67

14 ABANE, Jean Louis, « *Critique littéraire et sciences humaines* », Toulouse, éd. Privat, 1974, p.95

15 cf. Claude Duchet, « *La Fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titrologie romanesque* », littérature, N 12, 1973, p. 49

16 Cf., Gérard Genette, *Seuils*, op.cit., pp 73 :87.

17 PRUNIER, (Michel), "*L'analyse du texte de théâtre*", Paris, Nathan, 2001. p.8.

18 COUPRIE, (Alain) "*Le théâtre, texte, dramaturgie, histoire*", Paris, Nathan, 1995.p. 88.

19 ARISTOE, "*poétique*" 1449, trad. H. Hary, Paris, Les Belles-Lettres, 1961, p.36-37

20 BARTHES, Roland, « *La rhétorique de l'image* » in *Communication* N0 4, 1964. P. 48

21 BARTHES, Roland, « *La rhétorique de l'image* », op.cit. P., p. 44.

22 Loc. cit.

23 Voir annexe 1

24 BARTHES, Roland, « *La rhétorique de l'image* », op.cit. P. 41.

25 BARTHES, Roland, « *La rhétorique de l'image* », op.cit. p. 40

26 Ibid. p.43

27 Ibid. P. 45.

28 La quatrième de couverture est la dernière page extérieure d'un livre. Elle est aussi appelée « plat verso » dans le cas des livres cartonnés.

29 Pierre le Grand est : empereur de l'Empire russe de 1721 à sa mort en 1725. Il a profondément réformé son pays et a mené une politique expansionniste qui a transformé la Russie en puissance européenne.

30 PRUNIER, (Michel), *L'analyse du texte de théâtre*, op.cit. p. 14.

31 Ibid. 15.

32 CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963. P. 7.

33 Loc. cit.

34 Loc. cit.

35 CF, HARRIS, Rodney, « *L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire* », Ottawa, Naaman, 1973. P.78.

36 GENETTE, Gérard, « *Seuils* » op.cit., p. 154.

6 cf., PRUNIER, (Michel), " *L'analyse du texte de théâtre*", p. 12.

38 CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe*, op.cit. . P 11.

39 Albert James ARNOLD « *Aimé Césaire, Poésie, Théâtre, Essai et Discours* », op.cit. p. 989

40 La **distanciation** est un principe théâtral lié au départ à la dramaturgie de Bertolt Brecht. Se positionnant à l'inverse du théâtre aristotélicien, le théâtre épique se fonde, selon Brecht, sur la distanciation (en allemand *Verfremdungseffekt*). S'opposant à l'identification de l'acteur à son *personnage*, elle produit un effet d'étrangeté par divers procédés de recul, comme l'adresse au spectateur, le jeu des acteurs depuis le public, la fable épique, la référence directe à un problème social.

41 Le **quatrième mur**, au théâtre, désigne un « mur » imaginaire situé sur le devant de la scène, séparant la scène des spectateurs et au travers duquel ceux-ci voient les acteurs jouer. Ce concept fut pour la première fois formulé par le philosophe et critique Denis Diderot. L'expression « briser le quatrième mur » fait référence aux comédiens sur scène qui s'adressent directement ou reconnaissent le public

Footnotes

42 Les pièces du théâtre de l'**avant-garde** sont moins farfelues qu'elles ne paraissent et qu'elles possèdent une logique propre, s'attachant à créer des mythes, autrement dit une réalité plus psychologique que physique. Elles montrent l'homme plongé dans un monde qui ne peut ni répondre à ses questions, ni satisfaire ses désirs. Un monde qui, au sens existentialiste du mot, est "Absurde "

43 Albert James ARNOLD « *Aimé Césaire, Poésie, Théâtre, Essai et Discours* », op.cit. p. 991.

44 Loc. Cit.

45 MBOM, Clément, « *Le théâtre d'Aimé Césaire* » Fernand Nathan, 1979., P. 54

46 CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe*, op.cit. . P 12

47 Ibid. p. 13.

48 CF, MBOM, Clément, « *Le théâtre d'Aimé Césaire* », op.cit., p.52

49 Cf. Albert James ARNOLD « *Aimé Césaire, poésie, Théâtre, Essai et Discours* » op.cit., p.999. Les mots qui sont expliqués par Césaire sont ajoutés en notes dans les versions de la pièce.

50 CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe*, op.cit., p. 24

51 Ibid. p. 15

52 CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe*, op.cit., P 15.

53 Ibid. P. 16.

54 MBOM, Clément, « *Le théâtre d'Aimé Césaire* », op.cit. P. 55

- 55 CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe*, op.cit. . P. 65
- 56 CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe*, op.cit. . P. 65
- 57 Ibid. p. 65, 66.
- 58 Ibid. p. 66.
- 59 Loc.cit.
- 60 Le radayeur est la personne qui conduit le radeau.
- 61 CESAIRE (Aimé). *La tragédie du roi Christophe*, op.cit. . P. 66
- 62 Ibid. P..67
- 63 Ibid. p. 110
- 64 Ibid. P. 111
- 65.loc. cit.
- 66 PRUNIER, (Michel), "*L'analyse du texte de théâtre*", op.cit. p. 8.
- 67 NICOLA, Zand, "Entretien avec Aimé Césaire" *Le Monde*, 7 octobre 1967, in MBOM, Clément, « *Le théâtre d'Aimé Césaire* » op.cit. P. 124
- 68 Voir Annexe 2
- 69 FONKOUA, (Romuald) "*Aimé Césaire*" op.cit. P.336.
- 70 ORMONDE, Jacqueline, "*Héros de l'impossible et de l'absolu* », P.1065, in HARRIS, Rodney, "*L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire* », op.cit. p. 129.
- 71 FONKOUA, (Romuald) "*Aimé Césaire*", op.cit. Pp.337. 338
- 72 Cf., HARRIS, Rodney, "*L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire* », op.cit. p. 129. L'auteur ne cite pas le destin de Hammarskjöld. Mais on cherche pour savoir son destin, on sait que est mort dans un accident d'avion en 1961. En 1998, la Commission de la vérité et de la réconciliation d'Afrique du Sud a publié des documents dont elle n'avait pu vérifier l'authenticité mais qui semblaient laisser entendre que Hammarskjöld aurait été victime d'un attentat.
- 73 Albert James ARNOLD «*Aimé Césaire, poésie, Théâtre, Essai et Discours* » op.cit., p.1109.
- 74 FONKOUA, (Romuald) "*Aimé Césaire*" op.cit. P. 338.
- 75 Albert James ARNOLD «*Aimé Césaire, poésie, Théâtre, Essai et Discours* » op.cit., p.1107.
- 76 HALE, Thomas, « *Les écrits d'aimé Césaire : bibliographie commentée* » 1978, p.443.
- 77 Les circonstances de l'époque : Mobutu devient le président, il réhabilite son défunt compagnon Lumumba, ainsi qu'il réussit à donner le pays une sorte de stabilité.
- 78 A. Tshitungu Kongolo, « *Une approche critique des variantes dans Une saison au Congo* », 2010. P. 180 in Albert James ARNOLD «*Aimé Césaire, poésie, Théâtre, Essai et Discours* » op.cit., p.1107.
- 79 Lettre à Rudi Barnet du 21 septembre 1966. Archives de Jean van Lierde au CEGES à Bruxelles, in in Albert James ARNOLD «*Aimé Césaire, poésie, Théâtre, Essai et Discours* » op.cit., p.1108.
- 80 Albert James ARNOLD «*Aimé Césaire, poésie, Théâtre, Essai et Discours* » op.cit.p. 1108
- 81 STEVENS, Claude "*Une saison au Congo. fresque de la négritude dans le monde moderne* » p. 53, in HARRIS, Rodney, "*L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire* », op.cit. p. 125.
- 82 L'Époque, 28 avril 1948, p.3, in OWUSU-SARPONG, Albert, "*Le temps historique dans L'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire*», op.cit., pp. 119, 120.

83 OWUSU-SARPONG, Albert, « Le temps historique dans L'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire », op.cit., p. 120

84 Loc.cit.

85 L.KEATELOOT et B.KOTCHY, « Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre », Présence Africaine, 1973, p. 192.

86 Dans l'édition de 1974, les deux éléments du sous-titre sont supprimés.

87 MBOM, Clément, « Le théâtre d'Aimé Césaire », op.cit., P. 88.

88 Aimé Césaire, « Le temps du sang rouge, entretien avec Jean Jacques Hocquard » p. 30 in Albert James ARNOLD « Aimé Césaire, Poésie, Théâtre, Essai et Discours » op.cit., p. 1200.

89 L.KEATELOOT et B.KOTCHY, « Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre », Op.cit., p. 192.

90 Aimé Césaire cité in « poète politique : Aimé Césaire », le magasin littéraire n 34 novembre 1969 pp. 27-32 in MBOM, Clément, « Le théâtre d'Aimé Césaire », op.cit., P. 89.

91 OWUSU-SARPONG, Albert, « Le temps historique dans L'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire », Op.cit., p. 119.

92 Voir Annexe 3

93 Albert James ARNOLD « Aimé Césaire, Poésie, Théâtre, Essai et Discours », op.cit. p. 1200.

94 PRUNIER, (Michel), " L'analyse du texte de théâtre" op.cit., p. 119.

95 Loc. Cit

96 CESAIRE, Aimé, "Une Tempête", Paris, Seuil, 1969, p. 9.

97 Cf., PRUNIER, (Michel), " L'analyse du texte de théâtre" op.cit., p. 120

اكتشاف روح العصر من خلال النص المصاحب في مسرح ايمى سيزير

منال ممدوح يوسف

مدرس مساعد بقسم اللغة الفرنسية -كلية الألسن
جامعة المنيا

منهج البحث: نعالج موضوع البحث من خلال عدة نظريات وهي: السوسيونقديية لكلود دوشية, سيمائية الصورة لرولان بارت ونظريات النص المصاحب لجيرار جينيت.

اشكالية البحث: كيف يمكن أن يكون النص المصاحب, فى العمل الأدبى, مرآة تعكس تطورات الاحداث فى عصر الكاتب؟

ملخص: من خلال هذا البحث نقوم بدراسة وتحليل النص المصاحب فى ثلاث مسرحيات للكاتب الفرنسى ايمى سيزير: تراجيديا الملك كريستوف و موسم فى الكونغو و عاصفة. ففى كل مسرحية نقوم بدراسة: العنوان ودلالته, الغلاف وعناصره خاصة سيمائية الصورة فى الغلاف وتأثير ذلك على القارئ, المقدمة, قائمة الاسماء والخاتمة. حيث يعتبر كل عنصر من هذه العناصر بمثابة ركن من اركان لوحة فنية لاتكتمل معالمها إلا برؤية جميع الاركان. وبتحليل جميع هذه العناصر نظر لنا أهم الاحداث التى حدثت وأثرت فى الكاتب من خلال النص المصاحب.