

FPS

Volume 7, Number 1

A Celebration of Aimé Césaire

Aimé Césaire: entre latitude et longitude

PAPA SAMBA DIOP

'La revanche de Dionysos sur Apollon':

Aimé Césaire et la renaissance de la tragédie

DOMINIQUE COMBE

Listening to Aimé Césaire

MARTIN MUNRO

Articles

'Pour que surgisse le passé': remembering the

'Unknown Maroons' of Haiti

KATE HODGSON

'La Femme adultère' d'Albert Camus:

anatomie d'une absence

JASON HERBECK

Reviews



SOCIETY FOR FRANCOPHONE
POSTCOLONIAL STUDIES

Cover design Caomhán Ó Scólaí

The SFPS logo is based on a Téké mask from
the Upper Sanga region (Congo-Brazzaville)

ISSN 1741-8283



7.1

FRANCOPHONE
POSTCOLONIAL
STUDIES

Francophone Postcolonial Studies

Volume 7, Number 1



Editorial team:

Pierre-Philippe Fraiture (University of Warwick)
Sam Haigh (University of Warwick)
Jane Hiddleston (Exeter College, Oxford)
Andy Stafford (University of Leeds)

Advisory board:

Celia Britton (University College London)
Laurent Dubois (Michigan State University)
Mary Gallagher (University College Dublin)
Alec Hargreaves (Florida State University)
Peter Hawkins (University of Bristol)
Nicki Hitchcott (University of Nottingham)
Roger Little (Trinity College, Dublin)
Margaret Majumdar
Pius Ngandu Nkashama (Louisiana State University)
Winifred Woodhull (University of California, San Diego)

Editorial board:

Nicola Cooper (University of Swansea)
Patrick Corcoran (University of Surrey Roehampton)
Charles Forsdick (University of Liverpool)
Laïla Ibnlfassi (London Metropolitan University)
Debra Kelly (University of Westminster)
Maeve McCusker (Queen's University, Belfast)
Ceri Morgan (Keele University)
David Murphy (University of Stirling)
Michael Syrotinski (University of Aberdeen)
Jennifer Yee (University of Oxford)

Published by University of Glasgow French and German Publications
on behalf of the Society for Francophone Postcolonial Studies,
and printed by Exactaprint, Glasgow G2 2QD.

Contents

A CELEBRATION OF AIMÉ CÉSAIRE

Aimé Césaire (1913–2008)
Andy Stafford 1

Aimé Césaire: entre latitude et longitude
Papa Samba Diop 3

'La revanche de Dionysos sur Apollon': Aimé Césaire
et la renaissance de la tragédie
Dominique Combe 19

Listening to Aimé Césaire
Martin Munro 44



'Pour que surgisse le passé': remembering the
'Unknown Maroons' of Haiti
Kate Hodgson 61

'La Femme adultère' d'Albert Camus:
anatomie d'une absence
Jason Herbeck 81

REVIEWS

Dominic Thomas, *Black France.
Colonialism, Immigration and Transnationalism*
Devin Bryson 101

Celia Britton, *The Sense of Community
In French Caribbean Fiction*
Jane Hiddleston 103

Membership

Membership of SFPS runs from 1 Jan.-31 Dec. and includes:

- subscription to the society's bi-annual journal, *Francophone Postcolonial Studies (FPS)*
 - regular mailings on conferences and other meetings
- Annual membership fees for 2008 are:
- £35 for salaried members and for institutions (free copy of SFPS journal, and entitles members to a reduced conference fee). NB There is a special reduced rate of £30 for *all* new members and for renewals before 31 January. This reduced rate is also available to all those who pay by direct debit.
 - £15 for students and unwaged members (free copy of *FPS* and entitles members to a reduced conference fee).

To join SFPS or to renew membership, send remittance in sterling (cheque/banker's order made payable to Society for Francophone Postcolonial Studies) to: Charlotte Baker, Acting Membership Secretary, Department of European Languages and Cultures, B46 Bowland North, Lancaster University, LA1 1BL, U.K.

SFPS Executive Committee (elected at AGM, December 2008)

President: David Murphy

Vice-President: Patrick Corcoran

Secretary / Conference Secretary: Charlotte Baker, Jennifer Jahn

Treasurer: Charles Forsdick

Acting Membership Secretary: Charlotte Baker

Publicity Officer: Patrick Crowley

Publications Team: Pierre-Philippe Fraiture, Sam Haigh,
Jane Hiddleston, Andy Stafford

Postgraduate Reps: Ekua Agha, Aurélie L'Hostis

Editorial

David Murphy

SFPS President

New format for *Francophone Postcolonial Studies* from 2010

At the same time that we bid 'adieu' to Aimé Césaire in this issue, I am announcing an improvement to the traditional format of *Francophone Postcolonial Studies*. For many years, the Society, and ASCALF before it, have been seeking to find a professional publisher for our various publications. The SFPS Executive has always been of the opinion that we are publishing work of the highest academic quality, but the 'in-house' nature of our publishing operation (notwithstanding the herculean efforts of our editorial team) constitutes one of the obstacles that has prevented us from circulating this material to the wider audience that it deserves.

Consequently, I am delighted to announce to members that, from 2010, our journal will be published by Liverpool University Press, with whom several of our members have published in recent years. In renewed sartorial elegance appropriate to its professional aspirations, the journal will become an annual, hardback, book-length volume that members will receive as part of their annual subscription package, and it will simultaneously be sold to non-members at the standard hardback price of around £60. In the light of these changes to our publications strategy, the editorial team is not at this time soliciting material for future issues of *FPS*. The final issue of *FPS* (7.2) in its current format, a special issue on 'Childhood' to be edited by Myriem El Maïzi, is already in preparation, and will be distributed as usual to members in November/December 2009.

At the time of writing (early June), discussions with LUP (regarding the precise format of the new publication and proposals for the first issue in the new series) are ongoing, but by the time that this current issue has gone to print I would hope that everything will have been finalised. A letter will thus be enclosed with the mailing to members of *FPS* 7.1, giving further details on the new publication, as well as plans for a new, online 'bulletin', which will provide a home for book reviews, conference reports and short articles.

I hope that members share my excitement at these new developments, which represent the culmination of many years of hard work by various members of the SFPS executive, both past and present. I firmly believe that the new publication will allow our members to remain at the forefront of developments in our field, and to drive forward the research agenda in innovative and challenging ways.

Aimé Césaire (1913–2008)

Andy Stafford

Anyone who watched the funeral arrangements for Aimé Césaire broadcast on French television in April 2008, and saw the swift, dramatic and not unmoving state celebration of his life and work, will not be surprised to read the number of publications that have commemorated the poet's passing. *Francophone Postcolonial Studies* (formerly *ASCALF Year Book*) has always been inspired and energised by Césaire's life and work. Yet there is a paucity of doctoral theses given over to Césaire's writing. Even those books written in French—Hubert Juin's early study for *Présence Africaine* (1956), Lilyan Kesteloot's for Seghers (1962), and Rodney E. Harris's study of humanism in three plays by Césaire (Naaman, 1973)—do not stretch to monographic status. Indeed, despite research theses on fellow Négritude poet Léon-Gontran Damas (Merle Hudge, M.Phil, University of London, 1967), on the 'Negro as Metaphor: A Comparative Study' (L. Johnson, Michigan, 1969), or on Négritude (G. Rigsby, Howard, 1968), no academic research on Aimé Césaire as a specific study was to appear before 1978. The first thesis then (in French or in English), Claire Bowen's *Discourses on Colonialism: A Study of the Works of Aimé Césaire*, supervised by T.E. Lawrenson at Lancaster University in northwest England, seems now to be supremely symbolic, gathering dust in a wonderful library that looks out over the Atlantic, in a city which knew, it too, the shame of slavery and which now proudly displays a memorial to this sombre past. However, by a neat *chassé-croisé*, if the writer of the very first doctoral thesis on Césaire remains totally unknown and uncited, the earliest translator of Césaire's seminal and now classic *Cahier du retour au pays natal* was none other than the world-renowned writer and art critic John Berger (with Anya Bostock, Penguin 1969). This 'gap', then, seems aptly to summarise the manner in

which Césaire is considered both in metropolitan France (pantheonised by, but marginalised in, French literature) and in his homeland of the French Caribbean (celebrated, but criticised for his political and cultural achievements). This contradiction is evident in the way Creole theorists and writers such as René Depestre celebrate his influence:

[II] a assuré aux valeurs de la créolité une promotion poétique jamais vue: négritude-debout, onirisme antillais, réalisme merveilleux, surréalisme populaire, marronnage culturel, humour «nègre», bref: oxygénation, baroquisation, carnavalisation [...] des pluies toxiques du passé colonial.¹

And yet, this spirit lives on right across and around the Atlantic today. If the current global crisis has hidden the shocking developments of 'vulture funds' in Africa (whereby a wealthy banker 'buys up' an African country's national debt for a snip, only then to drag that country's government through the courts for not paying the debt back in time), it has also unleashed a social movement in France, and especially in the French Caribbean. Guadeloupe and Martinique have not, arguably, ever seen a social uprising as vigorous as that which swept across the islands at the start of 2009. It was (is?) almost as if the French (Caribbeans) had to let this great man pass away, with massive respect, before moving on to other ways to win social justice. Thus Césaire's words, in this brave new world, seem to carry more resonance:

un signe
un rien
une lueur au bas du ciel
une flamme née du sol
un tremblement de l'air
le signe que rien n'est mort²

¹ 'Les Aventures de la créolité', in R. Ludwig, *Écrire la «parole de nuit»* (1994), p. 166.

² Césaire, poem 30 of *Moi, laminaire*, in *La Poésie* (Paris: Seuil, 1994), p. 423.

Aimé Césaire: entre latitude et longitude

Papa Samba Diop

Université Paris-Est

Soleil, Ange Soleil, Ange frisé du Soleil
pour un bond par-delà la nage verdâtre et
douce des eaux de l'abjection!¹

Lire Aimé Césaire c'est communier avec un virtuose: celui d'une langue étrangère apprise à l'école puis devenue courante lorsqu'il s'agit de lire, d'écrire ou de parler. Mais l'émotion du lecteur africain ne procède pas uniquement de l'éblouissante faculté de cet écrivain à 'végétaliser, animaliser la mer, le ciel et les pierres'.² Elle ressortit à un sentiment de plénitude: ce que l'on a enduré et ressenti, craint ou espéré comme ancien colonisé, est dit ici de la manière la plus efficace. Voilà pourquoi, de tous les écrivains de la Caraïbe, Aimé Césaire, comme l'écrit Guy Ossito Midiohouan, est en Afrique francophone

celui dont le génie a marqué le plus durablement les consciences. Et cette position privilégiée s'explique d'abord par le fait qu'il ne se contente pas de parler de l'Afrique, il sait aussi parler aux Africains, jusqu'à les faire tressaillir, comme lorsque, s'adressant en 1955 au poète René Depestre, il écrit: «Le sang est une chose qui va et revient et le nôtre je suppose nous revient après s'être attardé à quelque macumba. Qu'y faire? En vérité le sang est un vaudoun puissant».³

¹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (Paris: Présence Africaine, 1983 [1939]), p. 36. Les autres références au *Cahier* renvoient à cette édition.

² Jean-Paul Sartre, 'Orphée noir', préface à *L'Anthologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Léopold Sédar Senghor (Paris: P.U.F., 1948), p. xxxiv.

³ Midiohouan, 'Pour saluer le plus africain des écrivains antillais' (*Aimé Césaire. Pour aujourd'hui et pour demain. Anthologie*. [Saint-Maur: Éditions Sépia, 1995]), p. 11.

À partir de ces affirmations, je voudrais montrer dans les lignes qui suivent qu'une part importante de sa poésie peut être expliquée par des affinités de pensée avec des cosmogonies africaines.

Fidélité aux origines

Mais lire Aimé Césaire c'est aussi frayer avec un symbole de la fidélité.⁴ En même temps qu'il est la voix d'une classe sociale, il est celle d'un peuple et celle d'une époque. En 1982, alors qu'il a soixante-neuf ans, et que l'on pense que les blessures et la souffrance exprimées dans le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) s'étaient dissipées, voilà ce que Césaire nous confie dans un poème intitulé 'Calendrier lagunaire':

j'habite une blessure sacrée
j'habite des ancêtres imaginaires
j'habite un vouloir obscur
j'habite un long silence
j'habite une soif irrémédiable
j'habite un voyage de mille ans
j'habite un culte désaffecté entre bulbe et caïeu
j'habite l'espace inexploité [...]
je m'accommode de mon mieux de cet avatar
d'une version du paradis absurdemment ratée
—c'est bien pire qu'un enfer—
j'habite de temps en temps une de mes plaies [...]
je reste avec les pains de mots et mes minerais secrets.⁵

Ces confidences, aujourd'hui inscrites en lettres d'or sur le marbre gris sous lequel repose désormais l'ancien maire de Fort-de-France,⁶ signent la constance de l'écrivain. Ce sont les thèmes

⁴ Lire à ce sujet Lilyan Kesteloot, *Césaire et Senghor. Un pont sur l'Atlantique* (Paris: L'Harmattan, 2006): 'Pourquoi en effet? C'est une longue histoire. Une histoire d'amour. Mais tout d'abord, une histoire d'amitié. [...] Senghor devint tout de suite l'ami. Dans ce sombre lycée Louis-Le-Grand, jouxtant la Sorbonne, ils étaient les deux seuls Noirs en classe préparatoire aux Grandes Écoles où l'on formait l'élite de la Nation' (p. 13). Voir dans le même ouvrage le chapitre 'Césaire et l'Afrique en poésie' (p. 88–92).

⁵ 'Calendrier lagunaire', in *Moi, laminaire. Poèmes* (Paris: Seuil, 1982), p. 64.

⁶ Aimé Césaire est inhumé le 17 avril 2008 au cimetière La Joyau de Fort-de-France.

de l'enracinement fantasmé, du temps hérité et de celui qu'il faut domestiquer, qui y reviennent souvent. Le minéral et le végétal s'y conjuguent pour forger des 'pains de mots', ces mots de Césaire qui d'emblée ont hissé la Caraïbe très haut dans le concert des Nations, et qui sont toujours essentiels face à 'l'inepte bavardage'.⁷

'Tête de proue' dans l'histoire politique de la Martinique moderne, qui en 2005 signe avec Françoise Vergès les entretiens contenus dans *Nègre je suis, nègre je resterai*,⁸ Césaire reste fidèle à lui-même. Il sait qu'on ne refait pas l'histoire et que le terme de 'négritude' est à repenser et à adapter à chaque période. Son condisciple du lycée Louis-Le-Grand, Senghor, le notait déjà en 1948:

Comprenons Césaire, les «Blancs» symbolisent le Capital; comme les «Nègres» le travail. À travers les hommes à peau noire de sa race, c'est la lutte du prolétariat mondial qu'il chante contre la dictature des pions et des banquiers. Poésie personnelle s'il en fut jamais, poésie raciale, mais gonflée d'un «amour tyrannique» pour tous les hommes ses frères, «d'un amour catholique», comme il avait tout d'abord écrit.⁹

Qu'il traite de la Martinique, d'Haïti, de la Guadeloupe ou de l'Afrique, il est toujours lumineux, et, paradoxalement, tout aussi fermé sur un secret qui n'appartient qu'à lui. En témoigne ce poème dédié au continent qui l'a fasciné et auquel il s'est toujours identifié, sans toutefois lui sacrifier sa lucidité d'observateur politique:

⁷ 'La communication par hoquets d'essentiel, j'apprécie qu'elle se fasse à tâtons, et par paroxysme, au lieu de quoi elle sombrerait inévitablement dans l'inepte bavardage de l'ambiant marécage', mots d'Aimé Césaire pour définir la poésie. In 'Vertu de lucioles', texte écrit en 1935, reproduit in Aimé Césaire, *La Poésie* (Paris: Seuil 1994), p. 32. Cité aussi par Patrick Chamoiseau dans l'hommage qu'il a rendu à Aimé Césaire au Salon International du Livre de Québec, le 18 avril 2008.

⁸ Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès* (Paris: Albin Michel, 2005).

⁹ Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, p. 55.

Afrique

ta tiare **solaire** à coups de crosse enfoncée jusqu'au cou
ils l'ont transformé en carcan; ta voyance
ils l'ont crevée aux yeux; prostitué ta face pudique;
emmuselé, hurlant qu'elle était gutturale,
ta voix, qui parlait dans le silence des ombres.

Afrique,
ne tremble pas le combat est nouveau,
le flot vif de ton sang élabore sans faillir
constante une saison; la nuit c'est aujourd'hui au fond des mares
le formidable dos instable d'un **astre** mal endormi,
et poursuis et combats—n'eusses-tu pour conjurer
l'espace que l'espace de ton nom irrité de sécheresse.

Boutis boutis
terre trouée de boutis
sacquée
tatouée
grand corps
massive défigure où le dur groin fouilla

Afrique les jours oubliés qui cheminent toujours
aux coquilles recourbées dans les doutes du regard
jailliront à la face publique parmi d'heureuses ruines, dans la
plaine
l'arbre blanc aux secourables mains ce sera chaque arbre
une tempête d'arbres parmi l'écume non pareille et les sables,

les choses cachées remonteront la pente des musiques
endormies,
une plaie d'aujourd'hui est caverne d'orient,
un frissonnement qui sort des noirs feux oubliés, c'est,
des flétrissures jailli de la cendre des paroles amères
de cicatrices, tout lisse et nouveau, un visage
de jadis, caché oiseau craché, oiseau frère du **soleil**.¹⁰

Tenter de définir les moyens de cette poésie c'est chaque fois
devoir montrer sa complexité: due à ses origines antillaises par la

¹⁰ Aimé Césaire, *Ferments et autres poèmes*, in *La Poésie*, éd. Daniel Maximin et Gilles Carpentier (Paris. Seuil, 1994), p. 359–60. J'ai mis, et par la suite mettrai, en caractères gras tout le vocabulaire renvoyant aux astres et à la lumière.

géographie et les drames liés à l'histoire; européennes par la formation universitaire de l'auteur; africaines par le fait du commerce triangulaire et la volonté de ce citoyen français—Aimé Césaire—de ne jamais se couper, ni politiquement, ni spirituellement, de ce continent 'gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe' (*Cahier*, p. 24), et que celle-ci a 'christianisé' et 'domestiqué'.

Les astres et leurs influences

Le *Cahier d'un retour au pays natal*, point névralgique de l'œuvre poétique, est dicté par un accès de colère: un homme refuse d'être complice de la domination de son pays. Et aux grands maux de celui-ci—la faim, la maladie ou la mélancolie liée à son manque de confiance en lui-même—il veut appliquer des remèdes radicaux. D'où, dès l'abord du livre, entre cauchemars et visions exaltées, l'amplitude de la parole, qui veut envelopper tout le réel. Dès lors, la griserie ou l'envoûtement prennent possession du texte, et les retrouvailles du poète avec son peuple s'apparentent au retour d'un enfant prodigue:

Et vous fantômes montez bleus de chimie d'une forêt de bêtes
traquées de machines tordues d'un jujubier de chairs pourries
d'un panier d'huîtres d'yeux d'un laci de lanières découpées
dans le beau sisal d'une peau d'homme, j'aurais des mots assez
vastes pour vous contenir et toi
terre tendue terre saoule
terre grand sexe levé vers le **soleil**
terre grand délire de la mentule de Dieu
terre sauvage montée des ressers de la mer avec dans la
bouche une touffe de cécropies
terre dont je ne puis comparer la face houleuse qu'à la forêt
vierge et folle que je souhaiterais pouvoir en guise de visage
montrer aux yeux indéchiffreurs des hommes il me suffirait
d'une gorgée de ton lait jiculi pour qu'en toi je découvre à
même distance de mirage—mille fois plus natale et dorée d'un
soleil que n'entame nul prisme—la terre où tout est libre et
fraternel, ma terre. (*Cahier*, p. 21–2)

Avant cet avènement, c'est du constat d'un désastre que le texte prend son envol:

Au bout du petit matin, cette ville plate—étalée, trébuchée de son bon sens, inerte, essoufflée sous son fardeau géométrique de croix éternellement recommençante, indocile à son sort, muette, contrariée de toutes façons, incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore. (Cahier, p. 8-9)

De mauvais augure, cette posture horizontale est précisément ce que l'écrivain, par la magie des mots, veut exorciser: en poésie (Cahier d'un retour au pays natal, 1939; *Soleil cou-coupé*, 1948; *Moi, laminaire*, 1982), comme au théâtre (*Et les chiens se taisaient*, 1956; *La Tragédie du roi Christophe*, 1963; *Une saison au Congo*, 1967), ou encore dans le *Discours sur le colonialisme*, pamphlet paru aux Éditions Réclame en 1950 puis chez Présence Africaine en 1955.¹¹ Ici, dans une prose enflammée, et que l'indignation sous-tend continûment, Césaire dénonce la barbarie inhérente à la civilisation occidentale: le déni de justice, la colonisation, le fascisme.

Il s'agit là de périodes troubles de l'histoire, que le poète désigne dans le *Cahier* par les métaphores du 'soleil vénérien' (p. 7), des 'taches mûres du soleil' (p. 8), des 'peurs amoncelées' (p. 10), ou encore par celles du peuple qui 'rampe sur les mains sans jamais aucune envie de vriller le ciel d'une stature de protestation' (p. 17). En d'autres endroits, il est question de ces 'quelques milliers de mortiférés qui tournent dans la calebasse d'une île' (p. 24), des 'eaux de l'abjection' (p. 36), en somme, d'un passé infamant: 'nous fûmes d'assez piétres laveurs de vaisselle' (p. 38), 'nous vomissure de négrier' / 'nous vénérie des Calebars' / Nous, soulés à crever de roulis, de risées, de brume humée!' (p. 39).

Ces temps maudits sont à effacer de la mémoire:

¹¹ Aimé Césaire, *Soleil cou-coupé* (Paris: Éditions K, coll. 'Le Quadrangle', 1948); *Et les chiens se taisaient* (Paris: Présence Africaine, 1956); *La Tragédie du roi Christophe* (Paris: Présence Africaine, 1963); *Une saison au Congo* (Paris: Seuil, 1967).

Que de sang dans ma mémoire! Dans ma mémoire sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars [...]
Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres! (Cahier, p. 35)

Pour que renaisse l'espoir, aux Antilles comme en Afrique, il faut renouer avec les dieux anciens, ceux du panthéon africain, et lire dans leur ciel les signes aptes à insuffler 'la foi sauvage du sorcier' (Cahier, p. 49).

S'élever toujours

Je tiens maintenant le sens de l'ordalie:
mon pays est la «lance de nuit» de mes
ancêtres Bambaras. (Cahier, p. 58)

Ascensionnelle, la poésie de Césaire postule sans relâche à une élévation morale à laquelle elle convie et les bourreaux et les victimes: pour une repentance chez les uns, la mansuétude chez les autres. La terre est leur microcosme commun. Le poète leur offre, pour un monde meilleur, de regarder vers le ciel 'pour un bond par-delà la nage verdâtre et douce des eaux de l'abjection' (Cahier, p. 36).

Entre l'ordre céleste et l'ordre moral; la poésie de Césaire, dans ses fulgurances qui visent, au-delà du bonheur de l'homme antillais ou de l'homme africain, celui de l'homme tout court; s'inscrit dans une logique que pourrait aussi revendiquer une certaine philosophie occidentale. En effet, on peut lire chez Kant:

Deux choses remplissent l'esprit d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique: le **ciel au-dessus de moi et la loi morale en moi**. Ces deux choses, je n'ai pas besoin de les chercher et de les conjecturer comme si elles étaient enveloppées de ténèbres ou placées dans une région transcendante en dehors de mon horizon; je les vois

devant moi, et je les rattache immédiatement à la conscience de mon existence.¹²

Le philosophe établit une relation indéfectible entre deux phénomènes: le cosmos et le monde moral, et fait dépendre l'équilibre ou le bonheur du sujet pensant de l'harmonie entre ces deux données immédiates de la conscience. Or, dans l'expression littéraire du rapport historique et moral de l'Europe avec les contrées et les cultures qu'elle a conquises, le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire associe—aussi—les astres à la morale et au sort des nations. C'est ainsi que, pour évoquer son propre destin de porte-parole du peuple antillais dominé, Césaire écrit, en situant son texte dans le temps et l'espace du commerce triangulaire et de la colonisation:

Au bout du petit matin...

Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t-en mauvais gris-gris, punaise de moinillon. Puis je me tournais vers des paradis pour lui et les siens perdus, plus calme que la face d'une femme qui ment, et là, bercé par les effluves d'une pensée jamais lasse je nourrissais le vent, je délaçais les monstres et j'entendais monter de l'autre côté du désastre un fleuve de tourterelles et de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires, arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien. (Cahier, p. 7)

Tout le texte, qui commence 'au bout du petit matin', et se termine le soir, est placé sous le règne des astres: de la lune et du soleil en particulier. Leurs influences, fastes ou néfastes, déterminent les moments exaltés du poème, ou au contraire ses

¹² Emmanuel Kant, *Critique de la raison pratique* (Paris: P.U.F., coll' Quadrige, 2003 [traduction française de François Picavet, introduction de Fernand Alquié, 1943]), p. 173. János Riesz jette un éclairage tout particulier sur cette citation dans un article intitulé 'Figure de pensée dans les relations historiques entre la France et ses anciennes colonies: 'Astres et désastres'', in *Ponti-Ponts*, 4 (décembre 2001), 37–53 (p. 38).

dérèglements morbides. Les cycles y sont aussi fréquents où l'écriture revêt tout le caractère d'un culte rendu au soleil:

les étoiles du chaton de leur bague jamais vue
couperont les tuyaux de l'orgue de verre du soir puis
répandront sur l'extrémité riche de ma fatigue
des zinnias
des coryanthes
et toi veuille astre de ton lumineux fondement tirer lémurien du
sperme insondable de l'homme la forme non osée
que le ventre tremblant de la femme porte tel un minerai!

ô lumière amicale
ô fraîche source de la lumière (Cahier, p. 46)

Les astres et leur scintillement; la terre, sa faune et sa flore épanouies par le 'cœur mâle du soleil' (48); engagent la poésie césairienne dans une inlassable tentative d'interprétation, de figuration symbolique et mythologique d'un monde antillais fondé sur des croyances africaines qui ne conçoivent l'homme dans l'univers que comme en parfaite osmose avec celui-ci: 'Ceux qui savent la féminité de la lune au corps d'huile / l'exaltation réconciliée de l'antilope et de l'étoile' (Cahier, p. 48).

Les moments culminants de cette 'concordance' des temps et des cœurs, exprimée par les poèmes les plus émouvants et les plus durables, sont, par exemple, ceux où Césaire communie avec l'ami africain le plus cher à son cœur: Léopold Sédar Senghor. Une étoile commune guiderait leur destin, pour une navigation hors des sentiers battus:

Dyali

pour L.S. Senghor

le pont de lianes s'il s'écroule
c'est sur cent mille oursins d'étoiles
à croire qu'il n'en fallait pas une seule de moins
pour harceler nos pas de bœuf-porteur
et éclairer nos nuits
il m'en souvient

et dans l'écho déjà lointain
ce feulement en nous de félins très anciens

Alors la solitude aura beau se lever
d'entre les vieilles malédictions
et prendre pied aux plages de la mémoire
parmi les bancs de sable qui surnagent
et la divagation déchiquetée des îles
je n'aurai garde d'oublier la parole
du dyali

dyali
par la lune et l'étoile
convoyeur de la sève et de la tendresse verte
inventeur du peuple et de son bourgeon
son guetteur d'alizés
maître de sa parole
tu dis *dyali*
et *Dyali* je redis
le diseur d'essentiel
le toujours à redire
et voilà comme aux jours de jadis
l'honneur infatigable

Voilà face au Temps
un nouveau paysage à découvrir
une nouvelle brèche à ouvrir
dans l'opaque dans le noir dans le dur
et voilà une nouvelle gerbe de **constellations** à repérer
pour la faim pour la soif des oiseaux oubliés
de nouvelles haltes de nouvelles sources
et voilà

voilà

Dyali
la patience paysanne des semences à forcer
et l'entêtement d'une conjuration de racines

à fond de terre
à fond de cœur
à l'arraché du soleil

blason.¹³

¹³ Césaire, *Comme un malentendu de salut* (recueil inédit), in *La Poésie*, p. 499–500.

À ne s'en tenir qu'au *Cahier*, la récurrence des astres dans la poésie de Césaire est faite pour éclairer les surfaces marines comme le règne végétal d'une lumière surnaturelle. Ils étoilent le texte dans l'évocation des Antilles déboussolées, par la métaphore d'un ciel où 'les **étoiles** [sont] plus mortes qu'un balafon crevé' (*Cahier*, p. 13). Ils restituent la joie éphémère liée aux fêtes de Noël par l'image du '**soleil** liquide des rhums' (p. 15). Ils invoquent la 'terre grand sexe levé vers le **soleil**' (p. 21) pour, comme elle, s'élever vers le ciel. Lorsque, au-delà de la 'Saint-Jean-Baptiste' (p. 37), fête du soleil, jaillissent les fulgurances surréalistes de cette 'heure' (moment) de la métamorphose du poète en une créature mi-humaine mi-divine, surgie d'un monde nouveau, et devisant avec son destin dans une 'auberge éclipique', où se rencontrent la lune et le soleil (p. 45); c'est aussi pour l'accord de l'homme et de son destin. Et c'est ce destin qui est loué à la page suivante sous les traits d'une 'lumière amicale'. Sa nouveauté éblouit. La voûte céleste en est baignée. C'est ce que suggère l'image d'épiphanie contenue dans l'éclat suivant: 'les étoiles du chaton de leur bague jamais vue / couperont les tuyaux de l'orgue de verre du soir' (p. 46). Alors, délesté de toute le poids des souffrances terrestres, le poète peut suivre ce 'lécheur de ciel' (p. 65), et ainsi échapper au 'trou noir': à savoir, la dépression, au sens pathologique du terme, mais encore, comme pourrait l'observer un météorologue, la diminution de la pression atmosphérique. Voilà pourquoi le rapprochement de Césaire avec la cosmogonie africaine, celle des Dogons en l'occurrence, ne pourrait être inopiné.

Une cosmogonie africaine

En 1948 paraît un texte d'entretiens entre un ethnologue français, Marcel Griaule, et un vieux sage du Mali, plus précisément de la région de Bandiagara, Ogotemmêli. Le titre du livre est *Entretiens avec Ogotemmêli*.¹⁴ Il y est question

¹⁴ Marcel Griaule, *Dieu d'eau, entretiens avec Ogotemmêli* (Paris: Éd. du Chêne, 1948).

essentiellement de **cosmogonie**, à savoir, fournie par une population de l'intérieur de l'Afrique, une explication—rationnelle ou mythique—de la constitution de l'univers et des relations entre les objets célestes. Le livre est suivi de deux articles non moins importants: le premier en 1950 a pour titre 'Philosophie et religion des Noirs', paru dans *Présence Africaine*;¹⁵ puis le second en 1952, 'Le Savoir des Dogons', ce deuxième article étant publié dans le *Journal de la Société des Africanistes*.¹⁶

À ces travaux fondateurs d'une traduction francophone de la conception africaine de l'univers, il faudrait ajouter *Le Renard pâle*, publié toujours par Calame-Griaule, en collaboration avec Germaine Dieterlen en 1965, sous l'égide de l'Institut d'Ethnologie de Paris.¹⁷

Ce sont donc les membres de l'École d'ethnologie de Paris, parmi lesquels notamment Marcel Griaule, puis Geneviève Calame-Griaule et Germaine Dieterlen, qui ont, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, révélé, en langue française, un certain type de savoir africain traditionnel—celui des Dogons de la falaise de Bandiagara au Mali—appliqué à une 'astronomie de position':

Les Dogons estiment, à juste titre, que les planètes se meuvent elliptiquement, y compris la terre. Elles se meuvent autour de leurs axes et tournent autour du soleil. Mieux encore, en plus de cette conception héliocentriste, ils soutiennent que Jupiter possède quatre satellites, que Saturne est encerclé d'un anneau, que Sirius a une étoile noire, invisible, qui l'orbite tous les cinquante ans, et que ce compagnon est extrêmement petit, d'une extrême lourdeur, constitué d'une matière spéciale qu'ils appellent *sagala* et qu'on ne trouve pas sur terre.¹⁸

¹⁵ Théodore Monod et al. (éds.), *Le Monde noir*, numéro spécial de *Présence Africaine* (1950), p. 307–21.

¹⁶ *Journal de la Société des Africanistes*, XXII (1952), 27–42.

¹⁷ Marcel Griaule, *Le Renard pâle* (Paris: Institut d'ethnologie, 1965).

¹⁸ Cf. l'article de Valentin Yves Mudimbe, 'De la cosmologie dogon: une méditation', in *Ponts-Ponti*, 4 (2001), 235–48.

Pour ce qui est de la discussion technique relative à ces affirmations, il existe les travaux de l'Anglais Robert Temple *The Sirius Mystery*,¹⁹ et avant ce livre, l'ouvrage de Valentin Yves Mudimbe, *The Invention of Africa*,²⁰ qui discute en termes scientifiques idoines de ce qui semble être un mystère: à savoir, pour une société 'pré-scientifique', la société dogon en l'occurrence, l'étude de la mécanique céleste, celle des orbites, des perturbations, des éclipses et des marées.

Au terme du livre de Mudimbe, dont bien des arguments mathématiques, de sciences physiques ou d'astrophysique discutant de la découverte de Sirius B et de Sirius C, sont inaccessibles au littéraire que je suis, j'ai noté cependant cette remarque, qui permet de relier l'explication de l'univers par les Dogons à l'écriture d'Aimé Césaire. Cette remarque qui est qu'en définitive la société dogon est à décrire comme entretenant un rapport intuitif, sensitif, magico-religieux avec l'astronomie stellaire entendue comme l'étude des étoiles ou de leurs ensembles, les galaxies. Et Mudimbe note que le *Sigui*, célébration chez les Dogons de Dyongu Seru, l'ancêtre mythique, a lieu tous les soixante ans. Il en déduit que ce rituel obéit à des lois comparables à celles qui régissent certaines branches de l'astronomie, et souligne que: 'chiffre et période symboliques' dans l'invocation de Dyongu Seru 'intègrent les cinquante ans de la révolution de Sirius B et le vieux système Mandé de numération par soixante'.²¹

Célébrer l'ancêtre mythique tous les soixante ans, c'est, aux yeux du peuple dogon, honorer la mémoire de celui qui leur aura fourni les clefs de la disposition des astres. C'est une postulation à l'immortalité, en bien des points comparable à ce qu'enseignent le *Mwett* dans la culture *béti-fang*, ou la mystique *pulaar* telle que

¹⁹ Robert Temple, *The Sirius Mystery: New Scientific Evidence of Alien Contact 5,000 Years Ago* (London: Century, 1998).

²⁰ Valentin Yves Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

²¹ Mudimbe, 'De la cosmologie dogon', p. 238.

présente dans *Kaïdara*.²² Ou encore, sur les traces de Cheikh Anta Diop, en remontant à l'Égypte ancienne, la pesée qui voit dans la **canicule**—période où Sirius, de toutes les étoiles la plus brillante, se lève avec le soleil—l'annonce du retour des temps de l'abondance et des réjouissances sans limite.

Aimé Césaire partage avec ces mythologies la foi, au-delà des sciences dites exactes, en un 'éternel retour' des temps et des légendes, avec pour point culminant ce 'rendez-vous de la conquête' où 'aucune race ne possédera le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force' (*Cahier*, p. 57).

Contre le 'dérèglement du monde', contre le **désastre** consécutif aux perturbations cosmiques et à leurs conséquences fâcheuses mais non fatales—le dérèglement psychique des peuples colonisés—cette poésie érige l'écrivain en demiurge. Écrire équivalait dès lors à recréer le monde, à en redessiner le ciel et la terre. Et pour Césaire, cette remise en ordre de l'univers a pour finalité de placer en son centre, comme un peuple élu, le peuple noir lavé de 'toutes les contagions':²³

embrasse, ma pureté ne se lie qu'à ta pureté...
et lie, lie-moi sans remords
Lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse
lie ma noire vibration au nombril du monde
lie, lie-moi, fraternité âpre
puis, m'étranglant de ton lasso d'étoiles
monte, Colombe
monte
monte
monte
Je te suis, imprimé en mon ancestrale cornée blanche.
monte lécheur de ciel
et le grand **trou noir** où je voulais me noyer l'autre **lune**
c'est là que je veux pêcher maintenant la langue maléfique de la
nuît en son immobile verrition! (*Cahier*, page 65)

²² *Kaïdara: récit initiatique peul* (Paris: Julliard, 1969), rapporté par Amadou-Hampâté Bâ; édité par Amadou-Hampâté Bâ et Lilyan Kesteloot. Lire aussi d'Amadou-Hampâté Bâ, sur la même thématique, *L'Éclat de la grande étoile* (Paris: A. Colin, 1974).

²³ L'expression est de Léopold Sédar Senghor dans le poème 'Que m'accompagnent koras et balafons', dans le recueil *Chants d'ombre* (*Poèmes* [Paris: Seuil 1964], p. 35).

Un firmament s'étend dès lors sur un monde étincelant (idée suggérée par le mot *verriton*), empli de poussière d'objets irisés, accordés aux désirs et aux rêves du poète, qui parle si justement à notre sensibilité et à notre mémoire. Sa **nuît** n'est autre chose que l'orée d'une vie nouvelle, ruisselante de couleurs et de fragrances. Le poète n'y fuit pas l'existence. Il ne cherche pas à y diluer son histoire passée. Elle n'est pas un refuge hors de portée de la 'vieille misère pourrissant sous le **soleil**, silencieusement' (*Cahier*, p. 8). Si le mage ferme les yeux ('mon ancestrale cornée blanche', *Cahier*, p. 65), c'est afin de s'émerveiller, en les rouvrant, de l'éternité de gloire que, d'un geste du cerveau' (p. 33), il a tant imaginée: son peuple et lui-même rédimés.

Aimé Césaire est un poète dont la parole ne dépend jamais totalement du moment qui l'écoute. Cette voix, que notre époque retrouve intacte, comprise 'entre latitude et longitude',²⁴ ne s'encadre dans aucun mouvement littéraire précis. Ni dans le surréalisme qu'elle reflète par certains de ces accents, ni totalement dans le mouvement littéraire de la négritude, si l'on y entend une opposition systématique à l'Occident; ni *a fortiori* dans quelque école antillaise. Sa souveraineté est telle qu'elle transcende toutes les frontières étroites (stylistiques, politiques, idéologiques) pour, continûment et merveilleusement, s'adresser, en partant de son 'intimité close', à la 'soif universelle' entendue comme étant le désir ou le droit de chaque être humain à la vie et au bonheur. Alors, après l'inventaire archéologique des humiliations de sa race, il peut claronner:

nous savons maintenant que le **soleil** tourne autour de notre terre
éclairant la parcelle qu'a fixée notre volonté seule et que toute
étoile chute de ciel en terre à notre commandement sans limite.
(*Cahier*, p. 58)

²⁴ Césaire écrit dans le *Cahier*: '—Encore une objection! une seule, mais de grâce une seule: je n'ai pas le droit de calculer la vie à mon empan fuligineux; de me réduire à ce petit rien ellipsoïdal qui tremble à quatre doigts au-dessus de la ligne, moi homme, d'ainsi bouleverser la création, que je me comprenne entre latitude et longitude!' (p. 23).

Conclusion

‘Le ciel au-dessus de moi, et la loi morale en moi’ chez Kant. Et chez Césaire, dans une langue saisissante, somptueuse, cérémoniale sans jamais être grandiloquente, l’opiniâtreté à conjurer le ‘**désastre**’, c’est-à-dire la perte identitaire, ou la dérégulation totale liée, pour le colonisé, à des perturbations cosmiques (‘sacré **soleil** vénérien’). Voilà le rapprochement auquel nous avons procédé dans cet article.

Par ailleurs, la lecture de la poésie Césaire nous permet de faire ce constat: que, si elle n’a pas mis fin définitivement à la domination et à l’exploitation du Tiers-Monde, du moins a-t-elle indubitablement changé la littérature francophone, et marqué d’une empreinte indélébile les imaginaires antillais et africains. Aux Antilles (‘Îles tronçons côte à côte fichés sur l’épée flambée du **Soleil**’, *Cahier*, p. 55), comme en Afrique noire (des ses ‘ancêtres Bambaras’), la poésie ne s’est plus écrite après lui comme avant son surgissement, car nulle autre n’est plus percutante que sa voix. Elle est d’abord intime (quand elle évoque la rue Paille, le lit de la grand-mère, la machine à coudre de la mère, ou encore le père et ses colères inexplicables), puis, puissamment s’amplifie à des dimensions civiques et universalistes. Ce faisant, elle épouse les contours de la cosmogonie dogon, achevant ainsi de faire du poète ‘le plus africain des écrivains antillais’.²⁵

²⁵ Voir le titre d’article de Midiohouan (*Aimé Césaire. Pour aujourd’hui et pour demain*, p. 11) évoqué ci-dessus, p. 3, n. 3.

‘La revanche de Dionysos sur Apollon’: Aimé Césaire et la renaissance de la tragédie

Dominique Combe

Université de Paris-III (Sorbonne Nouvelle)

La critique césairienne s’est souvent interrogée sur l’évolution d’une œuvre commencée sous le signe de la poésie avec le *Cahier d’un retour au pays natal* (1939), puis *Les Armes miraculeuses* (1946), *Soleil cou coupé* (1948), *Corps perdu* (1950), mais qui, après la publication de *Ferments* (1960), semble avoir privilégié le théâtre, avec la ‘tétralogie’ *Et les chiens se taisaient* (1946 et 1956), *La Tragédie du roi Christophe* (1963), *Une saison au Congo* (1966), *Une tempête* (1969). De la poésie, l’œuvre de Césaire paraît s’être infléchie vers le théâtre.

À la disparition d’Aimé Césaire, en 2008, c’est pourtant l’image du *poète*, ‘chantre de la négritude’, qui a prévalu dans la presse et dans les médias du monde entier, même si l’importance de ses pièces de théâtre a souvent été rappelée. Césaire incarne à jamais l’‘Orphée noir’ célébré par Sartre dans la préface à l’anthologie de Senghor. Le dernier ouvrage publié, *Moi, laminaire*, en 1982, marque, il est vrai, un retour inespéré à la poésie, sur laquelle l’œuvre s’est close définitivement. La publication, en 1994 aux Éditions du Seuil, d’un volume réunissant les différents recueils poétiques a placé cette œuvre tout entière sous le signe de ‘La Poésie’, puisqu’il n’a jamais été suivi d’un volume consacré au théâtre ou aux discours et essais. Avec les *Poèmes* de Senghor (1964), cet éditeur nous procure donc le diptyque de la Négritude,

qui est d'abord une affaire de poètes. Comme Georges Schehadé pour Saint-John Perse, Césaire est superlativement 'Poète'.

L'idée d'une opposition entre le poétique et le dramatique, de sorte que le théâtre aurait supplanté la poésie, paraît assez artificielle et réductrice, et ne rend nullement compte de la richesse et de la complexité de l'œuvre. Le théâtre est en effet pour Césaire inséparable de la poésie: 'Il n'y a aucune antinomie entre le théâtre et la poésie. Je ne conçois pas un théâtre qui ne soit pas poétique.' Certaines scènes, par exemple la mort du roi Christophe, au dernier acte de la *Tragédie du roi Christophe*, sont construites comme de véritables poèmes, à la manière du *Cahier d'un retour au pays natal*, qui lui-même comporte des éléments dramatiques évidents (l'épisode du 'tramway') qui appellent tout naturellement à une adaptation scénique, comme cela a été fait à maintes reprises.

Pour un poète de la génération de Césaire, rien de plus naturel que les échanges entre poésie et théâtre. Nourri de Claudel, grand admirateur de *Tête d'or*, et de l'héritage de Maeterlinck et du théâtre symboliste, contemporain d'Artaud et de la fameuse conférence du Vieux Colombier de 1936 sur 'Le Théâtre et la Peste', reprise dans *Le Théâtre et son double* en 1938, compagnon de route du surréalisme, et surtout lecteur de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, Césaire est profondément marqué par l'évidence d'un 'théâtre poétique'. Mallarmé dans *L'Après-midi d'un faune* et *Hérodiade*, lus et relus par Césaire, puis Oscar Wilde et Maeterlinck avaient imposé l'idée d'une 'poésie dramatique'. Les poètes-dramaturges contemporains de Césaire sont d'ailleurs nombreux—de Jules Supervielle à Georges Schehadé, de Jean Genet à Jean Sénac. En revanche, comme Breton et nombre de surréalistes, Césaire ne paraît jamais avoir été tenté par le roman, ni même par le récit poétique et, plus généralement, par la fiction narrative.¹ Césaire s'est consacré à plusieurs genres—poésie, théâtre, essai, discours—, à l'exception

¹ Cf. J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman* (Lausanne: L'Âge d'homme, 1983).

de la fiction en prose, mais il est d'abord *poète*. C'est donc en termes de 'dominante' poétique, plutôt que de partage et *a fortiori* de clivage entre poésie et théâtre, qu'il faut envisager l'évolution de l'ensemble de l'œuvre de Césaire, sous la forme d'un *continuum* dans lequel le poétique et le dramatique se mêlent et s'échangent, selon une dynamique des modes et des genres.

Théâtre et politique

La collaboration étroite avec le metteur en scène Jean-Marie Serreau, la rencontre avec Antoine Vitez au Festival d'Avignon en 1989, où il était l'invité d'honneur, confirment certes l'intérêt constant de Césaire pour le théâtre, partagé avec nombre de ses contemporains du monde colonial et postcolonial: Kateb Yacine, bien sûr, mais aussi Sony Labou Tansi, Tchicaya U'Tamsi, ou encore Wole Soyinka, Derek Walcott, pour la langue anglaise. Jean-Marie Serreau, qui a mis en scène *Le Cercle des représailles* de Kateb Yacine, *La Tragédie du roi Christophe*, *Une saison au Congo* et *Une tempête*, fait le lien entre Kateb et Césaire, qui partagent une même conception du théâtre apparemment héritée de Brecht, tout en revendiquant une filiation poétique issue du drame symboliste. Mais le paradoxe est que la fonction didactique assignée à un théâtre politique, et soulignée par les mises en scène de Serreau, s'accomplit à travers la tragédie, le genre 'bourgeois' par excellence selon Brecht, parce qu'il fonctionne sur la *catharsis*, et donc l'identification à la scène, récusée par Brecht dans ses écrits théoriques. Édouard Glissant, préfacier du *Cercle des représailles*, en 1959, souligne la parenté de cette tétralogie avec la 'tragédie' *Et les chiens se taisaient*. Au-delà des échanges politiques et culturels entre les Antilles et le Maghreb, dont témoignent l'engagement de Glissant, comme celui de Frantz Fanon, aux côtés du F.L.N., Glissant impute cette rencontre de deux auteurs qui ne se sont pourtant guère fréquentés à un 'retour du tragique'. La tragédie, 'confrontation entre destin personnel et destin collectif' selon Glissant, 'avait régressé dans les siècles précédents', pour 'renaître' aujourd'hui avec un contenu

nouveau', sous la forme d'une 'Tragédie moderne', dont l'universalité était attestée par 'l'accord de deux poètes' martiniquais et algérien, Césaire et Kateb.²

Césaire, comme bien d'autres, prend acte de l'importance artistique, sociale et politique du théâtre en France depuis la guerre, alors largement dominé par Sartre: *Les Mouches* (1943); *Huis clos* (1944); *Les Mains sales* (1948); *Le Diable et le bon Dieu* (1951); *Kean* (1953); *Nekrassov* (1955); *Les Séquestrés d'Altona* (1959). Entré en littérature et en politique tout à la fois, à une époque où, plus que jamais, le théâtre est au cœur de la vie intellectuelle et artistique, mais aussi politique, Césaire appartient à la génération de Jean Vilar, qui a suivi l'aventure du T.N.P. et du Festival d'Avignon, fondé en 1947, la venue en France de Brecht en 1954, et sa réception à travers des metteurs en scène comme Jean-Marie Serreau, avec qui Césaire et Kateb travaillent, ou de critiques comme Bernard Dort. Barthes, dans l'éditorial de *Théâtre populaire*, en 1955, a pu ainsi parler d'une 'révolution brechtienne'. Ce contexte permet de mieux comprendre la volonté césairienne d'engagement pour et par le théâtre. On voit mal comment Césaire, alors encore député du P.C.F.—qu'il quitte de manière retentissante en 1956, sur une très belle *Lettre à Maurice Thorez*—, aurait pu rester étranger à l'idée d'un théâtre à vocation politique, d'autant moins que Sartre, lui-même signataire du Manifeste des 121 en 1960, soutient activement les luttes anticoloniales, tout comme Genet, dont la pièce *Les Paravents*, satire violente du colonialisme en Algérie, créée à Berlin en 1961, est représentée à Paris en 1966, à la demande d'André Malraux. C'est à Bruxelles qu'Antoine Vitez représente pour la première fois *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine, de manière quasi clandestine. Le théâtre, pour Césaire comme pour Kateb, paraît le lieu par excellence d'expression des luttes de ce qu'on appelle alors le 'Tiers Monde', qui peut enfin faire entendre sa voix.

² É. Glissant, 'Le Chant Profond de Kateb Yacine', préface à Kateb Yacine, *Le Cercle des repréailles* (Paris: Seuil, 1959), p. 9–13 (p. 11–13).

Force est certes de reconnaître avec Clément Mbom que, dans les années 1960, 'il se dessine dans la production littéraire de Césaire un déséquilibre net, si l'on considère le nombre des œuvres de chaque genre pendant ces vingt dernières années, quatre pièces contre deux recueils de poèmes. Mieux, en suivant l'historique de ses productions l'on constate que le théâtre envahit de plus en plus son œuvre aux dépens de la poésie pure.' Faut-il pour autant, comme le fait le critique, parler d'un 'ostracisme' ou d'une 'démission'?³ Le Césaire poète serait-il victime, de la part de son public, d'un ostracisme qui l'aurait incité à se réfugier dans le Césaire dramaturge? Assisterait-on ainsi à une démission devant l'insularité, créée par l'hermétisme de sa poésie, et son théâtre serait-il un lieu de défoulement, une nouvelle fenêtre sur le même univers? Serait-ce plutôt un changement radical ou peut-être une évolution dans sa vision globale du monde? Comment s'opère cette transformation et quelles en sont les raisons profondes? L'auteur de *Soleil cou coupé* et *Corps perdu* a été accusé d'écrire une poésie élitiste, voire hermétique: 'la fameuse querelle de mon hermétisme', note Césaire avec humour dans un entretien avec Jacqueline Leiner.⁴ Il est donc tout à fait vraisemblable qu'il ait cherché à trouver de nouveaux publics dans et par le théâtre, en particulier en Afrique, avec *La Tragédie du roi Christophe*, *Une saison au Congo* et *Une tempête*, ainsi qu'en témoigne Bakary Traoré: 'Césaire confesse qu'à un certain âge, il a souffert du manque d'audience de sa poésie, de son hermétisme, et qu'en devenant auteur dramatique il a décidé de mettre ses poèmes à la portée du grand public. Il estime qu'il est urgent pour les pays sous-développés de constituer un répertoire qui corresponde à leur culture propre, à leurs besoins nouveaux, à leurs traditions. Pour Césaire, l'Afrique a besoin de «se comprendre» et de «se voir»,

³ Mbom, 'Aimé Césaire, de la poésie au théâtre, ostracisme ou démission?', in *Actes du congrès mondial des littératures de langue française* (Université de Padoue, 1984), p. 233–41.

⁴ Aimé Césaire, *le terreau primordial: entretiens avec Jacqueline Leiner* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, coll. 'Études littéraires françaises', 1993), p. 125. Nous désignerons cet ouvrage par 'Leiner' dans les notes suivantes.

c'est la fonction du théâtre'.⁵ En 2004, dans l'un de ses derniers entretiens, avec Françoise Vergès, il revient sur ses relations avec Senghor et explique leur commun intérêt pour le théâtre:

Senghor et moi pensions qu'il fallait parler aux gens, mais comment s'adresser à eux? Ce n'était pas avec des poèmes que j'allais parler aux foules. Je me suis dit: 'Et si on faisait du théâtre, pour exposer nos problèmes, mettre en scène notre histoire pour la compréhension de tous.' Nous sortions de l'histoire traditionnelle qui a toujours été écrite par les Blancs. Je n'ai l'ambition d'aucune solution. Je ne sais pas où nous allons, mais je sais qu'il faut foncer. Il faut libérer l'homme nègre, mais il faut aussi libérer le libérateur. Il y a un problème en profondeur. Un problème de l'homme avec lui-même.⁶

Le théâtre, qui est 'la bouche de ceux qui n'ont point de bouche', permet de répondre concrètement à la question posée par Gayatri Spivak: 'Can the subaltern speak?'.⁷ Certains critiques, comme Clément Mbom, ont ainsi vu dans le théâtre un passage à l'action politique:

Avant la Deuxième Guerre mondiale, les Nègres subissaient généralement la domination coloniale dans une soumission totale.

Esclaves à des degrés divers depuis le XVI^e siècle, les Nègres étaient comme des objets, des choses. On le leur avait prouvé par toutes sortes d'exactions et par leur situation de fait. [...]

Mais voici que la guerre arrive. Les maîtres manquant de bras font appel à leurs esclaves pour qu'ils luttent à leurs côtés. Cette situation va apporter un bouleversement total dans les rapports entre les Nègres et les Blancs. En effet, aussi longtemps que dura la guerre, les Nègres—même s'ils étaient considérés comme inférieurs aux Blancs—parlaient cependant avec eux le même langage, mangeaient la même nourriture et partageaient la même couche, luttant contre un seul et même ennemi [...].

Ces hommes dont la guerre avait modifié le point de vue sur la stratégie militaire, qui s'étaient pénétrés de l'organisation des Blancs et surtout s'étaient transformés dans la mentalité, réalisèrent que,

⁵ Cité par Mbom, *loc. cit.*, p. 237. Voir également ci-dessous n. 12.

⁶ *Nègre je suis, nègre je resterai: entretiens avec Françoise Vergès* (Paris: Albin Michel, 2005), p. 63.

⁷ C'est le titre d'un article séminal: voir C. Nelson and L. Grossberg (éds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Chicago: University of Illinois Press, 1988), p. 271–313.

puisqu'ils avaient contribué à délivrer la France, ils pouvaient à leur tour se libérer eux-mêmes par la force.⁸

Césaire, dont l'entrée en politique est contemporaine de *Qu'est-ce que la littérature?*, publié en 1947, se serait en quelque sorte rallié à l'idée sartrienne d'un théâtre 'engagé', qui triomphait alors. Il faudrait ainsi mettre l'écriture théâtrale en relation avec l'action politique conduite par Césaire à l'Assemblée nationale, depuis la loi de 'départementalisation' de 1946, par exemple, ou la création du Parti Progressiste Martiniquais, suite à la démission du P.C.F. en 1956. Le théâtre accompagne et prolonge l'action politique pour susciter une prise de conscience de l'identité noire et martiniquaise, que l'internationalisme communiste déniait. Le théâtre contribue à la naissance d'une conscience politique antillaise, que Césaire promeut comme député-maire de Fort-de-France et dirigeant du P.P.M., mais aussi comme adversaire de la colonisation, à laquelle il consacre le fameux *Discours sur le colonialisme* de 1955. C'est ce double engagement, littéraire et politique, en faveur des 'damnés de la terre' qui influence l'émergence du théâtre en Afrique, comme l'observe Sony Labou Tansi: 'Césaire, père du théâtre africain? Non, mais le témoin (important) de la tragédie des agenouillés, qu'ils soient d'Afrique ou d'ailleurs'.⁹

L'idée d'un 'théâtre politique' rappelle irrésistiblement Piscator et ses héritiers. La conception que Césaire se fait du théâtre dans les années 1960 pourrait paraître globalement brechtienne-sartrienne dans son principe. Pourtant, Césaire, qui prend ses distances d'avec le marxisme et le P.C.F. en 1956, s'oppose ouvertement au brechtisme (ou du moins à un certain brechtisme), distinguant soigneusement un théâtre authentiquement 'politique' d'un théâtre 'idéologique', ou encore 'didactique', à comprendre dans un sens étroitement brechtien:

⁸ Mbom, *Le Théâtre d'Aimé Césaire ou la primauté de l'universalité humaine* (Paris: Nathan, 1979), p. 33–4.

⁹ Cité par D. Delas, *Aimé Césaire ou 'le verbe parturiant'* (Paris: Hachette [1991], p. 92), dans le chapitre intitulé 'Le Dramaturge' (p. 90–104), une remarquable mise en perspective de l'activité de Césaire dont s'inspirent les analyses ci-dessus.

Théâtre politique, oui, mais pas théâtre idéologique, théâtre politique, oui, mais comme Shakespeare, du grand théâtre politique, oui, comme Corneille. Du théâtre politique mais pas du théâtre idéologique. C'est ce faux-sens que je voudrais éviter à propos de mon œuvre. Ni *La Tragédie du roi Christophe*, ni *Et les chiens se taisaient* ne peuvent se ramener à de l'idéologie politique, à de l'idéologie tout court. Oui pour le politique, mais parce que c'est une des dimensions de l'humanité.¹⁰

Le 'politique' n'exclut cependant pas l'enseignement, pourvu qu'on le comprenne de manière ouverte, non idéologique, sans se référer à un quelconque dogme (marxiste, en particulier), comme un 'faire voir'. 'En effet', remarque, Césaire, 'qu'est-ce qu'un poète? Selon la définition de Rimbaud, c'est un voyant, par conséquent le poète qui a pour qualité première de voir, de voir pour son compte, devient un homme de théâtre dès le moment où il essaie de faire voir, de transmettre sa vision aux autres'.¹¹ Cette image rimbaldienne du 'voyant' paraît bien éloignée du didactisme brechtien et de la fameuse 'distanciation': 'faire voir' ne signifie pas 'enseigner', ou du moins 'enseigner' dans le sens étroit où l'entend l'orthodoxie brechtienne mise au service du Parti. Césaire souligne que, s'il avait voulu 'rester sur le terrain de l'idéologie', il aurait écrit des pamphlets (ce qu'il a fait, du reste), des traités politiques, et non des pièces de théâtre ou des poèmes: 'Il ne s'agit pas de théâtre didactique, il s'agit d'une re-crédation. Il s'agit d'un «donner à voir», d'un «donner à comprendre», d'un «donner à penser»'.¹² Césaire rejoint Ariane Mnouchkine, lorsqu'elle affirme, dans un entretien cité par Josette Féral:

Quand il y a théâtre, il y a source d'enseignement, que ce soit d'enseignement civique, d'enseignement politique, d'enseignement ethnologique, il y a source d'enseignement. Un théâtre qui n'est pas

¹⁰ Leiner, p. 140-1.

¹¹ Cité par J. Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française, II: le cas de Kateb Yacine* (Paris: Publisud, 1986), p. 213.

¹² Leiner, p. 141

source d'enseignement, une source de réflexion, une nourriture pour l'âme, l'intelligence, pour moi, ce n'est pas du théâtre.¹³

C'est dans ce sens très large qu'on peut dire que 'tout théâtre est politique' (c'est le titre du dernier chapitre du livre de Féral)—et celui de Césaire en particulier.

À distinguer ainsi l'idéologique du politique, Césaire, comme Mnouchkine, revient à l'origine grecque du théâtre, étroitement liée à la vie de la *polis*. Caractérisant son théâtre, Césaire donne une signification étymologique, prébrechtienne, à l'adjectif *politique*: 'Mais il est politique d'abord, par le décor, par les événements, parce que les actes des héros, des personnages, qui sont des rois, des leaders politiques, ont des conséquences pour la communauté qui les entoure.' Jacques Rancière parle d'une 'politique de la littérature', qui serait aussi bien une 'politique du théâtre' pour Césaire.¹⁴

La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes sociales ou politiques de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression 'politique de la littérature' implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec le politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire.¹⁵

Rancière conçoit la politique non comme la 'pratique du pouvoir', ou même comme la 'lutte pour le pouvoir', mais comme la 'configuration d'une forme spécifique de communauté', qui passe par ce qu'il appelle 'le partage du sensible', qui distribue les

¹³ Féral, *Trajectoires du soleil: autour d'Ariane Mnouchkine* (Paris: Éditions Théâtrales, 1998), p. 255.

¹⁴ Leiner, p. 140-1.

¹⁵ Rancière, *Politique de la littérature* (Paris: Galilée, 2000), p. 11.

places et les identités dans la prise de parole des sujets.¹⁶ Le théâtre de Césaire est politique en tant que théâtre, en ce qu'il oblige le spectateur à repenser la configuration de la 'communauté' à laquelle il appartient.

Selon cette acception large du politique, point de contradiction avec le poétique, bien au contraire. Le *Cahier d'un retour au pays natal* est qualifié—et avec raison—de 'poème à thèse' par Breton, puisque la 'négritude' qu'il promeut est un programme politique aussi bien que poétique, c'est-à-dire *lyrique*, selon le mot même de Breton. Et au-delà du *Cahier*, c'est l'ensemble de l'œuvre qui pose le problème de l'articulation du poétique et du politique, de sorte que l'expression 'poésie pure' employée par Clément Mbom, en référence à Sartre, paraît bien inappropriée.¹⁷ L'opposition du poétique et du politique n'est pas moins artificielle que celle du poétique et du dramatique, surtout quand il s'agit de théâtre. Il n'y a de contradiction dans les termes que si, comme le fait Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?*, s'inspirant de Valéry, la poésie est définie par un usage 'intransitif' du langage, par opposition à un usage 'transitif', qui serait celui de la littérature—qui, elle, peut être 'engagée'. Le théâtre de Césaire est politique, dans le sens où l'entend Rancière, parce qu'il est théâtre, c'est-à-dire essentiellement *poétique*. C'est encore en poète que Césaire écrit pour la scène à partir des années 1960.

Théâtre, poésie et politique: la 'tragédie' *Et les chiens se taisaient*

Le long poème dramatique *Et les chiens se taisaient*, sous-titré 'Tragédie', a été publié dans le recueil de poèmes *Les Armes miraculeuses* en 1946, après la prépublication de quelques passages dans la revue *Tropiques*—'Intermède' en février 1944;

¹⁶ Rancière, p. 12.

¹⁷ Voir D. Combe, *Poésie et récit: une rhétorique des genres* (Paris: Corti, 1989), chapitre 2, 'La Poésie pure' (p. 23-9), sur ce 'débat ouvert par Valéry et Brémond dans les années vingt' (p. 25, n. 6).

'Poème' en mai 1944; et à nouveau 'Poème' en septembre 1945. Dix années plus tard, en 1956, préparant le Premier Congrès des Artistes noirs à Paris, Césaire réalise un 'arrangement', une adaptation scénique à l'intention du metteur en scène et africaniste allemand Janheinz Jahn, avec qui il collabore pour une création radiophonique ensuite portée à la scène: *Und die Hunde schwiegen*, qui sera reprise en français, en 1957. Ainsi la transition vers le théâtre s'effectue progressivement à l'intérieur d'un recueil de poèmes, selon une technique qui est celle de Mallarmé dans *L'Après-midi d'un faune* ou *Hérodiade*, qui, conçus primitivement pour la scène, ont finalement trouvé leur place aux côtés de poèmes 'lyriques', et notamment de sonnets, dans le volume des *Poésies*, qu'il avait soigneusement préparé. Chez Césaire, selon un processus inverse, le 'poème dramatique' finira par devenir une pièce de théâtre en bonne et due forme.

Dans le recueil *Les Armes miraculeuses*, *Et les chiens se taisaient* est placé en fin de volume, comme pour indiquer un statut à part, aux limites de la poésie. Dans l'édition préparée par Daniel Maximin et Gilles Carpentier de *La Poésie au Seuil*, en 1994, étroitement suivie par l'auteur, *Et les chiens se taisaient* disparaît, ce qui montre bien que l'œuvre appartient désormais au genre dramatique, et non plus poétique.

La composition de *Et les chiens se taisaient*, dès la fin de la guerre, alors même que le *Cahier* n'avait pas encore été republié, ni même véritablement diffusé, ne saurait s'expliquer par le souci de diffusion dont Césaire fait état pour les grandes pièces après 1956. Œuvre de transition, *Et les chiens se taisaient* prépare la trilogie des 'indépendances', tout en tissant le fil avec les autres poèmes des *Armes miraculeuses* et des recueils à venir, *Cadastre* (1961) et *Ferremets* (1960). Poème dramatique et lyrique tout à la fois—qualifié par Césaire d'«oratorio lyrique»—, *Et les chiens* est sous-titré 'Tragédie' de manière très significative, puisque, quelques années plus tard, Kateb Yacine, poète et dramaturge, aura lui aussi recours au genre de la tragédie pour mettre en scène les luttes anticoloniales, dans *Le Cadavre encerclé* (1959). Édouard Glissant, préfacier de la trilogie *Le Cercle des*

représailles, qui inclut *Le Cadavre encerclé*, souligne d'ailleurs un commun 'réalisme poétique', 'preuve de l'universalité de la Tragédie, de sa vérité'.¹⁸ La tragédie, 'genre qui renaît aujourd'hui, avec un contenu nouveau' selon Glissant,¹⁹ assure l'unité du poétique et du dramatique, mais aussi du poétique et du politique.

Le politique, conçu par Rancière comme la reconfiguration du 'partage du sensible', s'inscrit dans l'histoire tumultueuse d'Haïti, qui permet de relire l'histoire de la colonisation et de la décolonisation en train de se faire sous un autre angle, en 'provincialisant' le regard européen. La genèse du poème remonte sans doute au séjour de Césaire en Haïti durant six mois, en 1944, à l'invitation de Pierre Mabilie, comme en témoigne la correspondance échangée avec André Breton à la même époque.²⁰ Les deux premiers textes dédiés par Césaire au genre dramatique, *Et les chiens se taisaient* et *La Tragédie du roi Christophe*, sont étroitement liés à l'histoire d'Haïti, qui est aussi l'histoire tragique par excellence.²¹ La formidable histoire de l'émancipation de Saint-Domingue devenue Haïti, première 'République noire' accouchée dans la violence par ses 'Jacobins noirs',²² constitue l'arrière-fond *politique* du poème dramatique, qui ne traite pas explicitement de cette épisode, à la différence de *La Tragédie du roi Christophe*. L'indépendance d'Haïti, obtenue en 1804 grâce à la première révolte anticoloniale, constitue un 'mythe' tragique fondateur, l'«Origine de la tragédie» de toutes les décolonisations au XX^e siècle—pour Césaire comme pour nombre d'écrivains francophones (Jean Metellus, qui consacre une pièce à *Toussaint Louverture*, en 2003, après Édouard Glissant, avec *Monsieur Toussaint*, en 1961) ou anglophones (C.L.R. James).

¹⁸ Glissant, 'Le Chant Profond de Kateb Yacine', p. 12.

¹⁹ Voir ci-dessus, n. 2 et ci-dessous n. 52.

²⁰ Sur ce point, voir l'excellent petit livre de Pierre Vilar, *Les Armes miraculeuses d'Aimé Césaire* (Genève: Zoé, 'Le Cippé', 2008) p. 41–2.

²¹ Voir Elvire Maurouard, *Haïti, le pays hanté* (Matoury, Guyane: Ibis rouge, 2006) et Anne Douaire, *Contrechamps tragiques: contribution antillaise à la théorie du littéraire*, (Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005).

²² La lecture du grand essai historique de C.L.R. James, *The Black Jacobins* (1938), traduit en français en 1949, a été décisive pour Césaire.

C'est l'histoire tragique d'Haïti, et à travers elle, des 'Soleils des Indépendances' (A. Kourouma), qui rend nécessaire le recours au genre poétique et politique de la tragédie.²³ Pour Césaire, le politique, à la différence de 'l'idéologique', est lié à l'exigence de la liberté, qu'il associe directement à la violence insurrectionnelle représentée par le mythe de Prométhée.²⁴ Si Frantz Fanon cite un long passage du poème, l'épisode du meurtre, dans *Les Damnés de la terre* (1961), c'est bien au titre de la violence sacrificielle du Rebelle, qui permet de rééquilibrer, sinon de réparer, la violence originaire de la colonisation: 'La violence du régime colonial et la contre-violence du colonisé s'équilibrent et se répondent dans une homogénéité réciproque extraordinaire.'²⁵

L'ombre du premier héros du combat anticolonial, Toussaint Louverture, plane ainsi sur le poème, comme sur l'ensemble de l'œuvre. Césaire lui consacre un grand essai historique en 1961.²⁶ 'Le nègre fondateur, c'est la Révolution de Saint-Domingue, c'est Toussaint Louverture', déclare-t-il dans un entretien de 2004.²⁷ Prisonnier de Napoléon au Fort de Joux, dans le Jura, présent dès le *Cahier d'un retour au pays natal*, le héros est en quelque sorte la figure fondatrice, matricielle, de la révolte et de sa répression—figure tragique par excellence:

Ce qui est à moi aussi: un petite cellule dans le Jura,
une petite cellule, la neige la double de barreaux blancs
la neige est un geôlier blanc qui monte la garde devant une
prison

Ce qui est à moi
c'est un homme seul emprisonné de blanc

²³ Au sujet du sentiment du tragique chez Kourouma, voir les commentaires de Jean-Claude Nicolas ('*Les Soleils des Indépendances*' d'*Ahmadou Kourouma* [Issy-les-Moulineaux: Les Classiques Africains, 1985], p. 183–6) et de Patricia O'Flaherty (*Kourouma: 'Les Soleils des Indépendances'* [University of Glasgow French & German Publications, 2007], p. 82–5).

²⁴ Voir sur ce thème l'article de M. Mégevand, 'Théâtre et violence postcoloniale', à paraître en 2009 dans le numéro de *Littérature* consacré aux écritures postcoloniales.

²⁵ F. Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris: Gallimard 'Folio', 1991 [1961]), p. 122.

²⁶ *Toussaint Louverture* (Paris: Présence Africaine).

²⁷ Rapporté par E. Wagny, *Le Monde diplomatique*, 19 avril 2008.

c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche (TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)²⁸

Dans *Et les chiens se taisaient*,²⁹ le Rebelle, esclave noir révolté, 'nègre marron' qui a tué son maître—'La chambre du maître était grande ouverte [...], je frappai, le sang gicla' (p. 107)—est un double de Toussaint Louverture, comme le montre bien la réaction du Maître, qui voit en lui 'le bon esclave, le fidèle esclave, l'esclave esclave', condamné à mort. Le Rebelle accable la foule des Noirs qui ne l'ont pas suivi dans la révolte de ses sarcasmes et de ses imprécations, proclamant sa liberté de parole contre toute tyrannie. La foule, qui l'accuse de trahison, lui crève les yeux et ses geôliers le frappent à mort. Les trois actes du drame poétique représentent le sacrifice de sa longue agonie, tandis que défilent, pour tenter de le convaincre de se rendre, les 'voix tentatrices'—dans l'ordre, l'Amante, la Mère (telles Hermès envoyé par Zeus dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, que Césaire réécrit), les geôliers—sous le regard impuissant et compatissant du Chœur et du Récitant. L'allégorie de la révolution anticoloniale est transparente, à travers la solitude du héros, et la lâcheté de son peuple, dramatisant en quelque sorte le message de révolte du *Cahier d'un retour au pays natal*, republié en 1947, tout en préparant le *Discours sur le colonialisme* de 1955, sur fond de pessimisme. La quatrième de couverture de l'édition Présence Africaine de 1958, rééditée en 1989—et de toute apparence rédigée par Césaire lui-même—, insiste sur cette signification politique:

Cette pièce, c'est la vie d'un homme, d'un révolutionnaire, revécue par lui au moment de mourir au milieu d'un grand désastre collectif.

Il revit (ou 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 (mieux à l'abandon que par avance il accepte) parmi les sollicitations contradictoires de l'esprit de vie et de l'*amor fati*; puis son combat spirituel—aux prises

²⁸ *Cahier d'un retour au pays natal*, in *La Poésie* (Paris: Éditions du Seuil, 1994 [1939]), p. 24.

²⁹ Les citations renvoient à l'édition Gallimard, 'Poésie' (1970), rééditée en 2008.

qu'il est avec les forces du sentiment et les forces du passé; enfin, dans l'acte 3, c'est la confrontation avec la mort.

Ici la force héroïque prend son essor du contact rétabli au plus profond avec le fond obscur et terrestre de l'être.

Le modèle grec de la tragédie postcoloniale

Dans *La Tragédie du roi Christophe*, en 1963, et surtout dans *Une tempête*, 'adaptation pour un théâtre nègre', en 1969, Césaire affiche le modèle shakespearien, qui lui permet de relire l'histoire à travers le mythe tragique du pouvoir. Mais, comme Kateb, qui proclame qu'il 'faut revenir au grand espace des anciens et aller au-delà sur les voies les plus larges',³⁰ c'est d'abord à la source grecque que Césaire puise pour *Et les chiens se taisaient*, en 1946. La critique, s'interrogeant sur cette rencontre, a donc pu légitimement s'attacher à dégager des analogies entre *Le Cadavre encerclé* et *Et les chiens se taisaient*, en les rapportant aux tragédies d'Eschyle—au *Prométhée enchaîné* et à l'*Orestie*—, ainsi qu'à *Œdipe roi* de Sophocle et aux *Bacchantes* d'Euripide.³¹ La lecture de Glissant, en préface au *Cercle des repréailles*, répond ainsi par avance au livre de Georges Steiner, *The Death of Tragedy*, publié en 1965.

La conception césairienne d'un théâtre politique non idéologique, d'essence poétique, renoue en effet avec l'origine grecque du théâtre—c'est-à-dire avec la tragédie comme genre, qui scelle l'alliance du poétique et du politique en élevant ses personnages au niveau du mythe. En bon helléniste, il pense la tragédie et le tragique selon le modèle d'Eschyle et de Sophocle, comme le montre bien le premier *Et les chiens se taisaient*, sans doute le meilleur exemple du renouveau de la tragédie grecque dans le théâtre contemporain, avec justement *Le Cadavre encerclé*

³⁰ Cité par Arnaud, p. 214.

³¹ Par exemple, Jacqueline Arnaud dans 'Aimé Césaire, Kateb Yacine et Mohammed Khair Eddine [sic]', in J. Leiner (éd.), *Soleil éclaté* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984), p. 27–35.

de Kateb: 'la tragédie conçue comme l'expression du mythe'.³² Il retrouve ainsi dans la tragédie la vocation 'prophétique' de la 'vraie poésie',³³ c'est-à-dire la forme primitive du mythe, qui la rapproche de l'Afrique, du 'gisement africain fondamental'.³⁴

Ce qui m'intéresse, c'est la poésie grecque primitive. D'ailleurs, latinité ou grécité, je ne les apprécie que dans leur primitivité. Eschyle, par exemple, me semble plus important qu'Euripide. Au fond, on s'aperçoit que civilisation romaine ou civilisation grecque ne sont, à leur début, pas très loin de la civilisation africaine...³⁵

Cette lecture mythique de la Grèce, qui doit beaucoup à Nietzsche, est également une lecture de l'Afrique marquée par le 'primitivisme' des années 1930, qui cherche en Afrique un antidote contre le rationalisme occidental,³⁶ comme le montre bien, dans le même entretien avec Jacqueline Leiner, le rapprochement entre les cérémonies vaudou et les rites dionysiaques. Césaire met ainsi en évidence la dimension sacrée du théâtre et de la poésie: 'le théâtre lui-même est, d'une certaine manière, une sorte de délimitation du sacré'.³⁷

Césaire fait ainsi directement référence aux mythes, aux figures et aux formes de la tragédie grecque, à Eschyle et à Sophocle plus qu'à Euripide, sur le mode de la réécriture et de la transposition 'postcoloniale', comme le font aussi Derek Walcott et Wole Soyinka. Le Rebelle, victime du Destin, épanche sa colère et sa douleur devant le Chœur, donnant le pas au poétique sur le dramatique, selon un statisme qui rappelle directement le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Dans sa souffrance, le Titan vaincu pour avoir transgressé l'ordre divin, n'a plus que sa parole pour tenter de fléchir Zeus, sous la forme de l'invective et de la

³² Leiner, *Aimé Césaire*, p. 139.

³³ Leiner, p. 123.

³⁴ *Ibid.*, p. 130.

³⁵ *Ibid.*, p. 123.

³⁶ Voir sur ce thème J.-C. Blachère, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire* (Paris: L'Harmattan, 2000).

³⁷ Leiner, p. 142.

provocation—'ma parole puissance de feu' (p. 112)—, proclame le Rebelle, selon la thématique portée par le titre du recueil *Les Armes miraculeuses*. Comme Prométhée, le Rebelle est coupable d'avoir pris le parti de l'humanité contre la tyrannie et l'esclavage, au nom de la liberté imprescriptible: 'Je suis libre' (p. 113); 'J'ai rencontré la Liberté' (p. 101), de sorte que le châtement est inscrit dans son destin: 'Qu'il va mourir comme cela est écrit en filigrane dans le vent et dans le sable par le sabot des chevaux sauvages et les boucles des rivières...', déclare l'Écho dans une sorte de prologue conforme à la tragédie eschyléenne.

Les 'dieux du désastre' (p. 73) sont d'ailleurs fréquemment invoqués, ainsi que les 'chiens', version moderne des Erinyes, chargées d'exécuter la sentence divine et de déchiqueter le corps de la victime—'dépecé, éparpillé / Dans les terrains dans les halliers'. Selon le critique Frederic Ivor Case,³⁸ ces chiens, qui représentent la populace qui aboie avec les maîtres, auraient pour origine un épisode du *De viris illustribus*,³⁹ dans lequel Scipion l'Africain, le chef révolté entré au Capitole, fait taire les chiens par son éloquence. Césaire mêle le personnage de Prométhée à celui d'Édipe, puisque la foule, lâchement alliée aux dieux qui l'oppriment, crève les yeux de celui qui veut les délivrer de la peur—destinée à laquelle le Rebelle se voue corps et âme, selon une invocation traduite directement d'*Édipe roi* de Sophocle: 'Coursiers de la nuit, entraînez-moi' (p. 108–9). C'est la foule tout entière des Noirs en esclavage qui accepte la tyrannie, comme dans le *Cahier*, où la lâcheté des colonisés est stigmatisée. La mère du héros, elle-même, tente de le fléchir, et c'est finalement la 'foule-chœur'—distincte du Chœur favorable au Rebelle—qui demande sa mise à mort après lui avoir crevé les yeux. Pour avoir 'trahi' les dieux, comme Prométhée, le Rebelle est finalement

³⁸ 'Éléments de civilisation égyptienne, grecque et romaine dans *Et les chiens se taisaient*', in Leiner (éd.), *Soleil éclaté*, p. 69–80 (p. 78–9). Cité par P. Vilar, 'Les Armes miraculeuses' d'Aimé Césaire, p. 98.

³⁹ Manuel scolaire rédigé par l'abbé Lhomond, au XVIII^e siècle, destiné à l'apprentissage de la langue et de l'histoire latines, à partir d'*exempla* tirés des grands auteurs classiques. Ce manuel a été remis à l'honneur par la III^e République, qui en a également fait un manuel de morale et d'instruction civique.

accusé et condamné par les hommes qu'il cherchait à libérer. L'allusion politique non seulement à la soumission, mais même à la 'collaboration' des colonisés avec les colonisateurs, alors même que, en 1946, le combat pour les indépendances ne fait que commencer, montre le pessimisme de Césaire après l'envolée euphorique et utopique de la fin du *Cahier*. On ne peut pas ne pas mettre cette pensée politique en rapport avec la loi de départementalisation que Césaire, comme député communiste à l'Assemblée nationale, élabore au même moment. *La Tragédie du roi Christophe*, en 1961, au moment même de la naissance des États indépendants en Afrique, viendra confirmer cette intuition.

La forme d'un 'arrangement théâtral' de *Et les chiens se taisaient*, en 1956, transforme le 'poème dramatique' ou 'oratorio lyrique' en drame politique, mais dans un sens brechtien éloigné du genre de la tragédie. Le texte, certes, ne varie guère, à la disposition typographique près. Mais Césaire ne s'est pas contenté de découper le poème en trois actes, il y a ajouté les personnages de l'Administrateur et du Promoteur, qui représentent le point de vue du pouvoir béké sur la scène, et a remanié profondément certaines scènes. L'Amante ne disparaît ainsi qu'à l'acte II, pour laisser la place à la Mère. Et surtout, la voix du pouvoir se fait directement entendre, comme si Zeus s'adressait à Prométhée, chez Eschyle, qui a recours à la médiation d'Hermès, le messager des dieux, pour rendre plus aisément compréhensibles les enjeux de la colonisation, selon un didactisme éminemment brechtien, cette fois.⁴⁰ La poésie disparaît largement sous le message idéologique. À comparer les deux versions, le 'poème dramatique', n'est dans le fond pas moins 'théâtral' que l'arrangement, qui ajoute de l'idéologie plus que de l'action, d'ailleurs absente de la tragédie d'Eschyle. Comme dans les drames symbolistes, et notamment *Tête d'or* du premier Claudel, que Césaire a lu avec passion pendant ses années parisiennes, et qu'il juge 'fulgurant', l'action dramatique est certes subordonnée

⁴⁰ Voir l'analyse détaillée de Lilian Pestre de Almeida, 'Les Deux Textes de *Et les chiens se taisaient*', in *Œuvres et critiques*, III, 2 / IV, 1 (1978-79).

au jaillissement des images et au rythme d'une prose qui tend souvent au vers libre, retrouvant la violence incantatoire des autres poèmes du recueil *Les Armes miraculeuses* et 'le grand coup de machete du plaisir rouge'.⁴¹ Mais, à la différence des grands monologues dramatiques de Mallarmé ou de Valéry, le poème reste cependant profondément dialogique, laissant résonner et se répondre les voix du Rebelle, du Récitant, du Chœur, de l'Amante, de la Mère et, bien entendu, des geôliers et des tortionnaires.

De la tragédie au tragique: Prométhée et Dionysos

Dans l'essai 'Orphée noir', strictement contemporain des *Armes miraculeuses*, Sartre cite Nietzsche et son 'dionysisme', pour construire une image éminemment essentialiste du 'mythe nègre':

Comme le poète dionysiaque, le Nègre cherche à pénétrer sous les phantasmes brillants du jour et rencontre, à mille pieds sous la surface apollinienne, la souffrance inexprimable qui est l'essence universelle de l'homme. Si l'on voulait systématiser, on dirait que le noir se fond à la Nature entière en tant qu'il est sympathie sexuelle pour la Vie et qu'il se revendique comme l'Homme en tant qu'il est Passion de douleur révoltée.⁴²

Dans une conférence essentielle, 'Poésie et connaissance', reprise dans *Tropiques* en 1945, Césaire commente la révolution accomplie par la poésie française avec Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, au milieu du XIX^e siècle: '1850. —La revanche de Dionysos sur Apollon'.⁴³ C'est sous le signe de Dionysos et du 'dionysiaque' qu'il faut placer le tragique dans *Et les chiens se taisaient*.

⁴¹ Vilar, p. 91-4.

⁴² 'Orphée noir', in Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (Paris: P.U.F., 1948), p. xxxv.

⁴³ 'Poésie et connaissance', *Tropiques* (Fort-de-France), 12 (janvier 1945), 157-70 (p. 159). Déjà en 1970, un article portant le titre 'La Renaissance de la tragédie dans l'œuvre dramatique d'Aimé Césaire' a été publié dans la revue *Présence Africaine*, 76, 62-81.

Certes, Césaire, normalien, professeur de lettres classiques, peut lire Eschyle et Sophocle dans le texte, même si, admirateur de Claudel, il a certainement eu l'occasion de lire sa traduction de l'*Orestie*. Mais lorsqu'il déclare, dans un entretien avec Jacqueline Leiner, son goût pour 'la poésie grecque primitive',⁴⁴ qui, comme Artaud ou Bataille, le conduit à préférer Eschyle à Euripide, et même à Sophocle, Césaire s'appuie en réalité sur le jugement de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* (1872), dont la traduction française par Jean Marmold et Jacques Morland en 1901, sous le titre aujourd'hui abandonné *L'Origine de la tragédie*, a exercé une influence décisive sur la littérature française et sur l'esthétique. À plusieurs reprises, Césaire a d'ailleurs souligné l'importance de cette lecture de Nietzsche, durant ses années d'études. Il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que, sans la lecture de *La Naissance de la tragédie*, ni Césaire ni Kateb n'auraient ainsi placé le modèle de la tragédie grecque au cœur de leur œuvre, choisissant de faire renaître la tragédie, un peu oubliée depuis le XIX^e siècle. Césaire déclare trouver chez Nietzsche 'une définition de la tragédie, la tragédie conçue comme l'expression du mythe'. Artaud, avait déjà formulé la nécessité d'un théâtre pur' qui, affranchi de la psychologie grâce à une 'dépersonnalisation systématique',⁴⁵ élève ses figures au niveau du mythe, mettant en évidence la vocation métaphysique du théâtre:

Le théâtre doit s'égaliser à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les caractères, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions nous retrouver.⁴⁶

Artaud rejoint Nietzsche, qu'il a sans doute lu, bien qu'il ne le cite pas.⁴⁷ Le refus d'un théâtre psychologique, qui conduit Artaud

⁴⁴ Leiner, p. 123.

⁴⁵ A. Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 'Folio', 1964 [1938]), p. 87.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 176-7.

⁴⁷ Cf. C. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud* (Paris: P.U.F., 1992).

à se tourner vers l'Orient, correspond exactement à la critique nietzschéenne de la 'décadence' de la tragédie déclenchée par le 'socratisme' d'Euripide, qui introduit la psychologie et le 'principe d'individuation'. À la différence de la *Tragédie du roi Christophe*, fondée sur l'histoire d'Haïti, certes élevée au mythe ('je suis parti de l'histoire, parfois de la chronique, mais j'ai voulu donner à cette histoire la dimension du mythe, l'élargir jusqu'au mythe, l'approfondir jusqu'au mythe...'), mais avec des personnages historiques, ou d'*Une saison au Congo*, avec des personnages empruntés à l'actualité alors récente, *Et les chiens se taisaient* met en scène des figures archétypiques, qui n'ont plus rien de personnages: le Rebelle, l'Amante, la Mère. Le Rebelle, intemporel et universel—même si l'histoire bruit en arrière-plan—est irréductible à toute individualisation psychologique, et incarne 'Prométhée noir', pour paraphraser Sartre, ou encore Dionysos. Césaire, commentant *La Naissance de la tragédie*, suggère ainsi une interprétation dionysiaque de *Et les chiens se taisaient* qui fait allusion à Rimbaud:

Le héros tragique, à la fois, être souffrant et agissant, ou agissant et souffrant, à l'image de Dionysos lui-même. Dieu lacéré, adoré sous le nom de Zagros par les Titans, et l'idée de l'homme prométhéen qui est en réalité une sorte d'avatar, si vous voulez, de Dionysos, le héros Atlas dit Nietzsche, porteur du monde, porteur des autres hommes, *Prométhée, voleur de feu*.⁴⁸

Pour Nietzsche, 'le Prométhée d'Eschyle est [...] un masque dionysien'. Les souffrances endurées par le Titan cloué au Caucase, le foie rongé par le vautour envoyé par Zeus, sont en correspondance étroite avec la lacération du corps de Dionysos par les Bacchantes, comme le corps du Rebelle, dont le Chœur constate: 'Voyez, ils l'ont déchiré en lambeaux, en lambeaux comme un cochon sauvage' (p. 97). Comme dans le sacrifice dionysiaque à l'origine de la tragédie, le Rebelle est lui-même une victime sacrificielle: 'je me prosterne, je baisse la tête / Et le chevreau bêle en mon cœur' (p. 95). Et comme dans les derniers

⁴⁸ Leiner, p. 139.

textes de Nietzsche, le Rebelle incarne la double face de Dionysos, qui est aussi le Crucifié, au centre d'une anthropologie du sacré.

Outre la référence antique, il faut souligner également le modèle chrétien. Le Rebelle, comme le Christ, est appelé Roi: 'roi debout' (p. 92); 'Il est Roi... il n'en a pas le titre, mais bien sûr qu'il est roi...' (p. 131). De manière syncrétique, comme dans les drames symbolistes, les figures du Christ et de Prométhée se confondent dans une même mise en scène du rite sacrificiel de la mise à mort et de la Passion—thématique qui sera également au centre d'*Une saison au Congo*, en 1966: 'Lumumba n'est pas seulement un tribun colonial, il est plus, il est un homme du verbe, un homme de la parole, un Prométhée porteur de feu, il est, si on veut traduire cela en termes eschatologiques, une sorte de Christ souffrant'.⁴⁹ Césaire, qui s'inspire alors de l'actualité politique immédiate, défend l'unité nationale d'un État indépendant contre la sécession des mercenaires katangais et les rivalités tribales attisées par les Belges pour mieux régner. Mobutu, dont le nom est à peine déguisé en Mokutu, qui impose sa dictature sanglante au Zaïre, incarne l'esprit de la discorde et de la trahison tandis que l'idéalisme irénique de Dag Hammarskjöld est démenti par les intérêts économiques et politiques des occidentaux.

Patrice Lumumba, le héros central révolté, est le prophète d'une Afrique 'assaillie de toutes parts d'oiseaux rapaces'. Lumumba, héros authentiquement populaire, à la différence du Rebelle et du roi Christophe, s'identifie mystiquement à son peuple, même s'il se défend d'être un 'Messie'. Sa vie se confond avec le destin du Congo. Comme Premier ministre, il dénie même à ses collaborateurs le droit à une vie privée, de sorte que son patriotisme mystique devient un sacrifice, sur fond d'images christiques. Mokutu, qui a trahi et livré son ancien ami au Katangais M'siri, 's'en lave les mains' comme Ponce Pilate. Dag Hammarskjöld, le Secrétaire général de l'O.N.U., qui cite Maître Eckhart, accuse les fonctionnaires de l'O.N.U. d'être 'les assassins du Christ'. Non-violent, comme Gandhi, mais aussi comme Jésus,

⁴⁹ Leiner, p. 140.

Lumumba est qualifié ironiquement de 'prophète' par son meurtrier. Comme au Rebelle, il ne lui reste plus que l'arme de la parole:

Je n'ai pour arme que ma parole, je parle et j'éveille, je ne suis pas un redresseur de torts, pas un faiseur de miracles, je suis un redresseur de vie, je parle, et je rends l'Afrique à elle-même! Je parle, et je rends l'Afrique au monde! Je parle, et, attaquant à leur base, oppression et servitude, je rends possible, pour la première fois, la fraternité. (*Une saison au Congo*, III, 2)

Dans *Et les chiens se taisaient*, comme dans *Une saison au Congo*, la révolte est sacrée.

À travers les masques revêtus par Dionysos, Le Rebelle, Prométhée, le Christ, c'est toujours l'homme en lutte contre les pouvoirs que Césaire met en scène, soulignant que son théâtre est 'aussi très largement humain', puisque ses héros, le Rebelle, Christophe et Lumumba sont 'seuls à affronter leur destin', en proie au '*sentiment de la solitude*'.⁵⁰ Certes, cette solitude est caractéristique de la tragédie grecque, mais celle-ci fait porter l'accent sur le destin lui-même, qui vient des dieux. Chez Césaire, au contraire, pour reprendre la formule célèbre de Marx dans les *Thèses sur Feuerbach*, 'ce sont les hommes qui font l'histoire', à quoi Marx ajoutait 'mais ils ne savent pas l'histoire qu'ils font'. Si la tragédie 'renaît' avec Césaire, mais aussi Kateb, c'est donc avec une tout autre signification philosophique et politique que chez Eschyle, du fait de la liberté qui permet à l'homme de choisir son destin: Prométhée peut être 'délivré'. Si différent de celui de Sartre par son esthétique, le théâtre de Césaire n'en est pas si éloigné par la philosophie de la liberté. Césaire, se référant au dionysiaque nietzschéen, affirme que '*la tragédie, contrairement aux apparences, n'est jamais pessimiste, parce que, par-delà les échecs, par delà la mort, c'est quand même une adhésion à la*

⁵⁰ Leiner, p. 141.

vie'.⁵¹ Le recours à la tragédie doit donc être interprété dans le sens philosophique d'un *humanisme*, c'est-à-dire d'une pensée qui place l'homme, acteur de son propre destin, au centre du monde. C'est cette même lecture humaniste que Glissant propose du *Cercle des repréailles* de Kateb, dans une magnifique préface de 1959:

Dans notre univers chaotique, nous comprenons qu'il est désormais impossible de méconnaître les forces nouvelles qui brisent et refaçonnent toutes nos conceptions de l'existence et de l'art. Ces forces qui font éclater l'enveloppe de l'individu sont bien les forces des peuples, lesquels maintenant se définissent les uns par rapport aux autres. Aujourd'hui, l'univers est exploré dans sa totalité géographique, il n'y a plus moyen d'ignorer tel ou tel peuple de la terre. Aujourd'hui plus qu'hier, nous ne pouvons envisager notre vie ni notre art en dehors de l'effort terrible des hommes qui, de races et de cultures différentes, tentent de s'approcher et de se connaître. Aujourd'hui le cercle est fermé, nous voici tous dans le même lieu: et c'est la terre entière. Dès lors naît et se développe le Tragique de notre époque, qui est celui de l'Homme en face des peuples, celui du destin personnel confronté à un destin collectif. Ce fondement éternel de la Tragédie redevient celui des grandes œuvres du Chant Profond contemporain; car c'est à partir de cette confrontation entre destin personnel et destin collectif que l'homme (en tant qu'individu) pourra aimer et comprendre les peuples, et que les peuples pourront enrichir et continuer l'œuvre de l'homme, sans dénaturer ce que chaque individu porte en lui de précieux.

Telle est une des qualités essentielles du genre artistique que l'on nomme tragédie, genre qui avait régressé dans les siècles précédents, en ces temps où l'homme avait dû d'abord conquérir son individualité, la revendiquer impérieusement comme l'achèvement suprême de son œuvre; genre qui renaît aujourd'hui, avec un contenu nouveau.⁵²

Certes, le mot 'humanisme' peut surprendre dans le contexte postcolonial, à cause de la critique violente qu'en fait Césaire dans le *Discours sur le colonialisme*.⁵³ Fanon et son préfacier, Sartre,

⁵¹ Leiner, p. 139.

⁵² Glissant, 'Le Chant Profond de Kateb Yacine', p. 10-11. Voir ci-dessus n. 2 et n. 19.

⁵³ C'est dans le *Discours* (Paris: Présence Africaine, 2004 [1955], p. 15) qu'il dénonce le racialisme de Renan, 'l'humaniste occidental, le philosophe «idéaliste»'.

ont eux aussi dénoncé l'hypocrisie et le cynisme de la notion d'humanisme dont le colonisateur se réclame. Mais, comme l'observe Said, qui a lui-même 'déconstruit' l'eurocentrisme de l'humanisme, il est 'possible de critiquer l'humanisme au nom de l'humanisme' même, pour revenir à la signification métaphysique et politique que lui donnait Vico dans la *Scienza nuova*, en s'affranchissant de la domination de Dieu.⁵⁴ Cet humanisme-là n'est pas incompatible avec la pensée de Nietzsche et de la révolte dionysiaque. La tragédie *Et les chiens se taisaient*, en représentant la résistance de l'homme à tous les pouvoirs et en proclamant son inaliénable liberté, est bien en ce sens une pièce *humaniste*.

⁵⁴ Edward W. Said, *Humanisme et démocratie* (tr. Christian Calliyannis) (Paris: Fayard, 2005), p. 36.

Listening to Aimé Césaire

Martin Munro

Florida State University

The modern, Western conception of the self is constituted in terms of perception and seeing; and since the Renaissance, Western thought has experienced what may be termed the 'epistemological regime of the eye'.¹ As such, the rise of scientific and technological rationality was enabled by what Heidegger called the *Gestell*, that is, the visual objectification and enframing of the world. This modern, Western emphasis on the visual was conceived, tellingly, at the time of European colonialist expansion, and allowed the world to be treated as an object, differentiated from the self, and thereby liable to be controlled, dominated, and manipulated. The control that modernity exercises over the world is dependent on an understanding of the seen world as separate from the self, and where knowing is so closely associated with seeing 'then the will-to-self-knowing of the epistemized self has unavoidably taken a scopic form'.² In the Caribbean, the West's visualised conception of nature allowed for the framing and separation of the land as an object to be mapped, dominated, and exploited. Similarly, non-Europeans, as they were visually different, could be thought of as distinct beings, or different 'races'. Thus, having identified non-Europeans as irrevocably other, Western colonials could feel a degree of justification in

dominating and exploiting them.³ Racism is in effect a discourse of power 'that thinks with its eyes', and race itself is a product of history and not nature that sets human difference in predominantly visual terms.⁴ In effect, these processes of visual-racial differentiation were repeated across the plantation societies of the New World, and created the very particular social relations that have shaped in turn our understandings of race and culture from colonial times into the present.

In contrast to the visually determined culture of colonialism and racism, slave cultures and subjectivities in the New World were formed around strong vocal and aural elements. In short, sounds were of primary importance to slave cultures, and have remained important in postcolonial societies. Surprisingly, then, few scholars to date have interpreted Caribbean history and culture predominantly in terms of their auditory elements. This article proposes that one of the future thrusts of Caribbean criticism should involve *listening* to the history and literature of the region. In particular, it argues that such an approach is particularly relevant in the case of Aimé Césaire, a poet who evokes sounds, silences, cries, and rhythms as markers of Caribbean subjectivity, and as potent means of resisting the markedly visualised culture of colonialism. Listening to the poetry, it is argued, is one way of developing and diversifying Césaire studies.

Heard worlds, Third World

The field of aural history, of listening and tuning into the auditory elements of historical experience is expanding rapidly. However, much of the work done so far has focused on the United States and Europe and, as Mark M. Smith recognises, the history of listening, sound, and noise in non-Western regions 'begs for

¹ Steven Connor, 'Sound and the Self', in Mark M. Smith (ed.), *Hearing History: A Reader* (Athens and London: University of Georgia Press, 2004), pp. 54–66 (p. 54).

² Connor, 'Sound and the Self', p. 54. See also Michael Bull and Les Back's argument that 'Of the five senses, vision is the most "distancing" one. In vision, subject and object "appear" as transparent. Implied in the objectification of the world through sight is the control of that world' ('Introduction', in Michael Bull and Les Back [eds.], *The Auditory Culture Reader* [Oxford and New York: Berg, 2003], pp. 1–18 [pp. 4–5]). See also Leigh Eric Schmidt, 'Open Ears', in Bull and Back, *The Auditory Culture Reader*, pp. 41–59.

³ LeRoi Jones writes of a similar process in North America, arguing that the 'foreignness' and visual difference of the African set him apart from the rest of society 'blatantly and permanently' (*Blues People* [New York: Harper Collins, 2002 {1963}], p. 4).

⁴ Bull and Back, 'Introduction', p. 14. As Bull and Back say: 'It would be impossible to think about the history of racism without its scopic component' (*ibid.*).

detailed attention and investigation'.⁵ While there has been no extended (circum-) Caribbean auditory historiography to date, and therefore there are no specifically Caribbean theoretical tools, many of the concepts and arguments of Western auditory historiography are potentially applicable to this region. The debates that have been fomenting among auditory historians in the West (particularly those that deal with slave cultures) have thrown up conceptual and theoretical tools that are applicable not only to the West, but which can, with some careful interpretation, be used to further research in the field in the Caribbean. Indeed, some of the more general concepts and arguments seem all the more valid when applied to the Caribbean.⁶ For instance, perhaps the most fundamental point made by auditory historians is that there is a close link between sound and subjectivity, that the 'heard world' serves as 'an index for identity'.⁷ In a region shaped by the historical genocide (and thereby silencing) of one group of people, the brutal displacement and enslavement (and attempted silencing) of another, and the complete (and univocal) mastery of another, the control of sounds, voices, and languages has long been associated with defining and circumscribing identity. To adapt one critic's argument on the nature of noise (in Victorian England), in the Caribbean, sounds have long been expressive, and it is communicative resources that have registered, manipulated, distorted, and created collective and individual identities. In Caribbean history, noise (of carnivals, revolts, dance halls, protests, wakes, religion) has been, and remains, a potent form of social energy with the capacity to 'appropriate, reconfigure or transgress boundaries', and to convert space into territory.⁸

⁵ Smith, 'Onward to Audible Pasts', in *Hearing History: A Reader*, pp. ix–xxii (p. x).

⁶ See, for example, John Shepherd's work on the importance of sounds in oral cultures, and his argument that 'Pre-literate people seem to sense themselves as being at the centre of a sound universe, which is dynamic and bounding with energy' (*Music as Social Text* [Cambridge: Polity Press, 1991]), pp. 20–1.

⁷ Mark M. Smith, 'Listening to the Heard Worlds of Antebellum America', in *Hearing History: A Reader*, pp. 365–84 (p. 368).

⁸ Peter Bailey, 'Breaking the Sound Barrier', in *Hearing History: A Reader*, pp. 23–35 (p. 34).

Not surprisingly, of all the work done by Western historians of aurality, it is the research on the American South and the experience of American slavery that offers the most potentially useful concepts for beginning to listen to Caribbean history. In its music, its work sounds, its religious sounds, and its obstinate silences, the heard world of the American South echoes across the plantation world to the Caribbean, communicating with it in ways that require us to tune in to the sounds of the past, and to listen attentively for their reverberations in the present. While they are sensitive to the historical predominance of the visual in plantation societies and elsewhere, theorists of aurality also indicate ways in which sounds escape control, and how they can 'disintegrate and reconfigure space'.⁹ Sounds can in this sense define, create, or even destroy spaces. On the plantations of the Caribbean, as in the American South, the sounds of machinery and work defined those spaces as sites of domination and subjugation, while the slaves' call-and-response singing to some extent reappropriated the plantation field as a space of cultural survival, of subjectivities repressed but not completely destroyed. Away from the fields, too, the sounds of slaves' laughter, dances, drumming, and quarrelling marked out their own spaces as distinct from the places of work, and from the quietude of the planter's house. As Ralph Ellison put it, a slave, and especially a slave musician, was one who expressed himself in music, 'a man who realised himself in the world of sound'.¹⁰ Frederick Douglass suggests a similar idea in a well-known passage from his *Narrative* (1845), in which he describes how slaves selected to go to the Great House Farm to collect the monthly allowance for themselves and their fellow slaves would make the woods 'reverberate with their wild songs', which revealed at once 'the highest joy and the deepest sadness.' These songs—like much subsequent black American music—had strong improvisational qualities: the slaves would compose them as they

⁹ Connor, 'Sound and Self', p. 56.

¹⁰ Ralph Ellison, 'Blues People', in Kimberly W. Benston (ed.), *Imamu Amiri Baraka (LeRoi Jones): A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1978), pp. 55–63 (p. 60).

went along. The aural elements of the songs were also not limited to the lexicon of the master's language, but were a mix of words and indeterminate sounds that expressed the 'thought that came up.' The words they did use were apparently unstructured, an 'unmeaning jargon' to anyone else, but to the slaves they were 'full of meaning.' The pitch and tone of the songs—'loud, long, and deep'—carried meanings beyond the jumble of words, and communicated to Douglass 'the prayer and complaint of souls boiling over with the bitterest anguish.' Every tone, he says, 'was a testimony against slavery, and a prayer to God for deliverance from chains.' The sounds of the songs, for Douglass, would do more to convince certain minds of the 'horrible character' of slavery than reading entire volumes on the subject could ever do.¹¹ Douglass in effect suggests that music was the primary expressive outlet for slaves, that even at this stage the experience of African-American life was explored and interpreted principally through sounds and music. This idea was taken up much later by LeRoi Jones, who similarly regards music as the most effective means of 'getting into the history of the people.' As Jones writes, black music has come to be understood as 'the history of the Afro-American people as text, as tale, as story, as exposition, narrative'.¹²

In the colonial Caribbean, the control of sounds and noises was a similarly important condition for the definition and demarcation of space, and thus of identity. The sounds of slave experience were primary elements in converting the alienating spaces of the Caribbean into new territories. Of utmost importance in this regard are the sounds of language, particularly the various Creole tongues that evolved out of cross-cultural contact. For Édouard Glissant, language, sounds, and silences defined and shaped slave experience. The alienated body of the slave was, says Glissant, deprived of speech; self-expression was not only forbidden, but

¹¹ Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (Boston: Anti-Slavery Office, 1845), p. 259.

¹² LeRoi Jones, *Blues People* (New York: Harper Collins, 2002 [1963]), p. ix.

'impossible à envisager'.¹³ All pleasure for the slave was silenced, repressed, denied, and in such a situation expression is necessarily 'précaution, réticence, chuchotement, trames brin à brin dans la nuit nouées'.¹⁴ From the beginning of slave-master contact, when Creole language came into being, the spoken form imposed on the slave its 'syntaxe particulière'.¹⁵ For the Caribbean person, Glissant says, the word is first and foremost not written, but sound and noise. Echoing Douglass, Glissant says that the pitch of sounds—screams, shouts, cries—conveyed meanings that escaped the comprehension of the master, and slaves in this way camouflaged language in the varying intensity of their sounds. This, Glissant says, is how the alienated slave organised his or her speech, 'en la tramant dans l'apparent insignifié du bruit extrême'. This historical speech tendency translates itself into Creole language in the speed of popular conversation, a seamless stream of language that makes speech into 'un seul mot indivisible'. The meaning of a sentence is again hidden in the sounds and pitch of the popular language, and in this sense Creole was 'une sorte de pacte' that concealed meaning and thought. Crucially, Glissant sees (or hears) in these linguistic practices, and particularly in the speed of Creole speech, echoes of music: the 'hachure même du rythme tambouré'.¹⁶ The rhythm of the speech, like the rhythm of the drum, carries meaning, and this meaning is occulted, only available to those attuned to the varying sounds, pitches, and rhythms of the language.

Césaire's sounds of silence

Many of the auditory tropes identified by Glissant (and Douglass) appear in the work of Aimé Césaire. Indirection, opacity, improvisation, tone, silence, and rhythm are some of the markers of Caribbean vocal and auditory experience that shape

¹³ Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris: Gallimard, 1997), p. 405.

¹⁴ *Ibid.*, p. 405.

¹⁵ *Ibid.*, p. 406.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 406–7.

and to a large extent constitute Césaire's poetics. By listening to these elements of Césaire's work, by mapping out its particular 'soundscape', we can sound out its deepest resonances, and gain a more sensorially full appreciation of the historical and contemporary experience that Césaire seeks to understand and express.

Perhaps the most prevalent auditory element of this experience in Césaire's work is not noise or sound, but silence. From the first issue of *Tropiques*, Césaire writes of his (and Martinique's) predicament in terms of silence and voicelessness. His land, as he listens to it, is 'muette et stérile', and stands in contrast to the howling of steel, tom-toms, and prayers that he says he hears, and which seem to stand for the sounds of the Old World—Europe, Africa, and Asia. In Martinique he hears and is aware of nothing but the 'prodigieux mutisme' of the people, which has been brought about by violence, by the 'atrophie ment monstrueux de la voix'.¹⁷

Césaire had in fact already written of Martinique in terms of mutedness and silence. In *Cahier d'un retour au pays natal* he evokes Fort-de-France as an inert city, in which a 'foule crieuse' emits not its 'vrai cri', but only a muted, half-strangled sound that does not communicate the reality of their lived situation, their 'faim [...] misère [...] révolte [et] haine'.¹⁸ This cry nevertheless exists within and inhabits the crowd; it can be felt, Césaire says, in some internal 'refuge profond d'ombre et d'orgueil'. An important part of Césaire's intentions in the poem will be to access this hidden psychic refuge and to reinstate and make heard what he terms the 'vrai cri' of the people. At this stage, however, he presents an image of his people as one that speaks, but not with its own voice, which is 'si étrangement bavarde et muette', that paradoxically it speaks constantly but never says anything (p. 11). This image is reinforced in the very real example of Césaire's

¹⁷ Aimé Césaire, 'Présentation', *Tropiques*, 1 (April 1941), pp. 5–6 (p. 5).

¹⁸ Aimé Césaire, *La Poésie* (Paris: Seuil, 1994), pp. 10–11. All subsequent references to Césaire's poetry will be from this volume and will be given parenthetically in the body of the text.

father, who is evoked as an unknowable, voiceless figure, 'grignoté d'une seule misère', the cause or nature of which Césaire never learns (p. 18). The overall effect is something like a film in which the actions of the people are out of synch with its vocal elements; there is a radical disjuncture between surface appearances and deeper realities, between the sounds the crowd thinks it is making and their meanings as they are received by Césaire the listener. Sounds are also evoked in Césaire's image of a obscure woman who 'semble faire la planche à la rivière Capot', but who seems to merge into the water and be finally nothing but a 'paquet d'eau sonore' (p. 12). It is as if the water and its sounds contain the ghostly memory of the woman, who is or was a kind of Antillean Ophelia, a lifeless body who dissipates into nothing, but whose silent death still echoes in the sounds of the water. Thus, the auditory component of racial, political, and cultural alienation is established and emphasised early in the poem. Sounds, or the lack of them, are indicators of Césaire's conception of lives lived out of tune with history and without awareness of the 'true' self, the 'vrai cri'.

It is significant then that when Césaire presents a more satisfying memory of Caribbean life in the poem, it contains prominent auditory elements. His recollections of Christmas suggest a more felicitously rhythmic passage of time, of the seasons passing in more or less natural cycles. In particular, his memory of Christmas night comes to him first in a series of sounds: the church filled 'bienveillamment par les rires, les chuchotis, les confidences, les déclarations amoureuses, les médisances et la cacophonie gutturale d'un chantre bien d'attaque', while the village is but a 'bouquet de chants' (p. 15). The auditory memory in turn leads to further sensory recollections: the spicy, herby tastes of black pudding; the smells of coffee, sweet anise, and rum. It is, however, the sounds that are the most prominent of the sensory memories. The laughter mixes with the singing, the rhythmic refrains of '*Alleluia/Kyrie eleison...lesion...leison*'. It is not only, Césaire says, the voices that sing, 'mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les

sexes, et la créature tout entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme' (p. 16). Strikingly, then, this (fleeting) sense of liberation, of apparent existential wholeness, and of living fully in the present moment is brought about primarily by sounds, by rhythmic singing, which is not simply a vocal expression, but a bodily phenomenon that engages the whole being. Significantly, too, as with the unnamed woman on the river, the memory, the sounds liquefy, as if the Christmas celebrants like the woman become 'paquets d'eau sonore'.

The liquefying of the people and the memory is related to the transient nature of the moment, and its precariousness. Immediately after reaching the joyful crescendo there is a sharp fall and the general feeling of joy 'crève comme un nuage'. The songs do not stop immediately, but are now charged with previously obscured anxieties as they roll 'inquiets et lourds par les vallées de la peur, les tunnels de l'angoisse et les feux de l'enfer' (p. 16). In a final, increasingly desperate attempt to revive the ecstatic moment, the people lose themselves in drinking, screaming and singing, and live for a time 'comme dans un rêve'. Their anxiety is apparently raised by the unconscious realisation that Christmas night is passing and the new day is dawning. This realisation ruptures the dreamlike state, the singing stops, and the day comes in with its sensory reminders of mundane everyday realities: 'l'odeur de purin des cacaoyers [...] l'obsession des cloches, et la pluie / les cloches... la pluie... / qui tintent, tintent, tintent' (pp. 16–17). The 'obsession' with, or of, the bells is an obsession with time, with the everyday routines of work that mark out time with their own rhythms. These rhythms contrast sharply with the sounds and rhythms of the night, which bring the people more fully to a state of complete and conscious being. Tellingly, the sounds that mark the end of the festivity are non-human, and seem to drown out the human voices, returning them to the alienating state of silence that is their more common condition.

Other non-human sounds form part of Césaire's memory of his childhood, in particular of his modest family home. The shack, he says, was blistered and cracked, its thin roof patched up with bits

of kerosene cans that leaked rust into the straw roof. When the wind whistled, he says, the disparate parts of the roof 'font bizarre le bruit, comme un crépitement de friture d'abord, puis comme un tison que l'on plonge dans l'eau avec la fumée des brindilles qui s'envole...' (p. 18). The strange compound noise appears as a sonic marker of poverty, of a singularly desperate situation. The straw of the roof seems to be a traditional (and perhaps African-derived) material, the pastoral effectiveness of which is undermined by the presence of the kerosene tins, whose rusty liquid contaminates the straw, exacerbating the problem of the already faulty traditional roof. The hybrid roof seems to represent the nature of the Césaire family's poverty: the straw indicates a more folksy, peasant poverty that is made worse by the modern, industrial element, the rusty can. Tellingly, the description of the bizarre noise as like that of a brand being plunged into water is an image (and sound) that recalls slavery, and suggests that the shack and the people within have been branded by societal, historical, and economic forces that have changed little from the time of slavery. Again, Césaire's memory of his childhood is contained and expressed in sound, in noises that speak the complex nature of his particular experience of poverty in ways that the human voice apparently cannot.

It is further significant that Césaire's initial conception of what he thought he would achieve on going to Europe is related as a movement out of silence and towards making his voice heard. 'Je retrouverais', he says, 'le secret des grandes communications [...]'. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre' (p. 20). This will be then a means of reconnecting with nature—he has previously stated that his people are 'en rupture de faune et de flore' (p. 10)—and as he says, anyone who does not understand him will not understand either the 'rugissement du tigre' (p. 20). His return to Martinique will, he foresees, mark the moment of his and his people's final delivery from silence; he will, he says, be their voice, his mouth will be 'la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche' (p. 21).

The insufficiencies of this naïve belief in his ability to break the silence strike him as he returns to Martinique only to find the sterile, silent world has changed little, and that people continue to live a kind of death 'sans sens ni pitié' (p. 22). This idea of a wordless death is in turn transposed onto the figure of Toussaint Louverture, who is presented as a man alone defying the 'cris blancs de la mort blanche' (p. 24). The meaning of Toussaint's silence is transformed somewhat into an act of defiance, and his own death heralds a kind of new beginning as 'la mort expire dans une blanche mare de silence' (p. 24). The memory and image of Toussaint's death in silence contain for Césaire the potential for a new collective movement out of silence; they moreover have a prophetic value that prefigures the fulfilment of the people's 'destin tenace', that is, the presaged enunciation of the 'cris debout de terre muette' (p. 24–25).

This prophesied liberation is enacted towards the end of the poem, as Césaire attains the state of upright union with the land: as he says they stand together 'les cheveux dans le vent, ma main petite dans son poing énorme' (p. 51). Significantly, he says that the force that has brought them together is not something within them but which exists above them in the sound of 'une voix qui vrille la nuit et l'audience comme la pénétrance d'une guêpe apocalyptique' (p. 51). This piercing, penetrating voice is the 'vrai cri' that he has been seeking to bring into being, one that transcends personal and collective voices, and stands as a receptacle of the truth that history has silenced. The voice pronounces that Europe has fed black peoples with lies, that it is not true that the work of humankind is finished, but is only beginning and that no single race possesses alone either beauty, intelligence, or strength (p. 51). Césaire subsequently announces the death of 'la vieille négritude', that is, of the old, passive and voiceless conception of black being. This death is greeted with a great cheer by Césaire—'Je dis hurrah!'—and is followed by images of the slave ship cracking, the sounds of which, its 'grondements intestins', indicate a deeply felt, irresistible, collective growl that marks the end of his silence (p. 54).

Tellingly, too, as if to underscore the significance of sounds and voices, Césaire presents the captain of the slave ship hanging from the main yard, throwing overboard or feeding to his dogs 'le nègre le plus braillard' (p. 54).

The poem's reversal of Europe's historical control of sounds, voices, and thus of subjected people is further demonstrated in Césaire's insistence that the agents of his previous oppression now listen to him. 'Écoute épervier qui tient les clefs de l'orient', he says, 'écoute squalie qui veille sur l'occident / écoutez chien blanc du nord' (p. 55). Previously imprisoned in silence, he now becomes the 'maître du silence formidable' (p. 56), the master of his silence, of his language and of his being. In these various ways, therefore, sounds are key elements in *Cahier d'un retour au pays natal*. The movement the poem effects from inertia to movement is also a movement from imposed silence to liberated clamour. Sounds are also some of the most important means of accessing memory, notably in the sections that recall Césaire's childhood. Sounds of poverty, of festivity, of work, and of silence seem to echo through the poem, demarcating the extent of Césaire's initial alienation. The control of sounds and indeed of silence is a fundamental part of Césaire's struggle with memory and history. The successful outcome of this struggle in *Cahier d'un retour au pays natal* prepares the way for his subsequent poetry, in which he continues to appropriate language and sounds as primary means of self-affirmation.

It is not that the trope of silenced alienation disappears after *Cahier d'un retour au pays natal*; rather, it resurfaces continually in the poetry as an ever-present threat to the precarious appropriation of sounds and language. In the poem 'Grand sang sans merci' for example the motif of an unsettling, sterile silence reappears, and is again connected to troubled, fragmented, half-forgotten history. Césaire writes from this state of silence, 'du fond d'un pays de silence', where there exist still shreds of history, the 'os calcinés' and 'sarments brûlés' that stand as reminders of slavery (p. 316). Significantly, too, this country is also characterised by repressed voices, by 'cris retenus et gardés

au museau.' This is the site of an historical shipwreck, of a people washed up on a beach with black sand, as if the (volcanic) sand bears the imprint of the Africans cast upon the shore. Tellingly, too, the sand has been 'gavé de / silence étrange' In relocating the strange silence from the city, as in *Cahier d'un retour au pays natal*, to the beach, Césaire also moves the motif back in time, to the point of encounter that, it seems, marked the beginning of the silence that still haunts him, and which has deposited its meaning and memory into the very sand of the shore, which is itself a kind of threshold between the Old World and the New, and between sound and silence.

One of the fascinating elements of this poem is the way it seems to refuse the conventional Césairean recourse to Africa as a source of historical reassurance. As the poem develops, so does the sense of unsettling voicelessness: the country is not only silent but 'sourd' and 'sauvagement obturé à tous les bouts'. If anything, this sense of a silent, deafened place (and people) is more extreme than that in *Cahier d'un retour au pays natal*. It is as if any kind of communication is impossible. What makes the atmosphere more intense is the absence of the comforting, ancestral memory of Africa. Faced with the sterile silence of his land, Césaire does not turn to Africa, but states that in this place 's'agripper est vain à un profil absurde de mât totem et / de tambours' (p. 316). Césaire suggests therefore that the residues of African culture, the 'mât totem' and the 'tambours', offer no solace, no escape from the current state of silent alienation. This questioning of Africa continues in the following stanza, when he evokes a continent of deserts, silent but for the whistling of the Kamsin and Asshume winds. This image seems to be an indirect reference to the trans-Saharan Muslim slave trade, and indicates that the enslavement of Africans is not a uniquely New World phenomenon, but has a long history within the mother continent itself. If there is a transatlantic connection between those of the African heritage, those who share the 'Grand sang' of the poem's title, Césaire suggests that it exists, at least in part, in the common history of slavery, and in the shared state of silence. The memory of Africa does not therefore resolve

the problem of voicelessness, to which Césaire returns in the final stanza:

de quelle taiseuse douleur choisir d'être le tambour
et de qui chevauché
de quel talon vainqueur
vers les bayous étranges

gémir se tordre
crier jusqu'à une nuit hagarde à faire tomber
la vigilance armée
qu'installa en pleine nuit de nous-mêmes
l'impureté insidieuse du vent.

(pp. 316–17)

Césaire seems to shift his attention away from the collective state of silence to his own predicament as a poet, writing in some senses without a voice. As he says he suffers from a 'taiseuse douleur', that is a painful situation of trying to speak from a state of silence. As he does in certain sections of *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire suggests that his role is to speak for others, 'd'être le tambour' for his people. Paradoxically, the collective dimension of his assumed role seems to make him all the more isolated and alone. In a previous section of the poem, he alludes to himself as a 'cavale rouge qui galope le long désespéré / des lès de la mer et du lasso des courants les plus perfides', an image that situates him once again on the littoral, the threshold between the New and Old Worlds, and between the past and the present. It is a site of radical uncertainty: 'de qui chevauché / de quel talon vainqueur', he asks, as he seeks a means of approaching the 'bayous étranges', the creeks and small rivers that lead away from the threshold of the littoral and into the interior. It is in and through sounds that he must advance, through groans that in turn have a bodily effect on him ('se tordre'), as if in making the sound he is also expelling that which has infected him. The final part of this process is to shout out ('crier') to the night, in order to bring down the 'vigilance armée' that the wind of history has implanted into the very depths of his being. In this poem, then, the search for sounds, voices, anything but silence, is presented in terms of the poet giving birth to the cry, the shout, through an act of expulsion

that is a kind of abortion of the silenced, lifeless being that history had made of him.

Although in 'Grand sang sans merci' Césaire refuses African memory and sounds as salutary means of ending his silence, in other poems he does use African drums and rhythms for these ends. In the poem 'Nous savoir...', he writes of his 'cœur lourd' which he says is like a great crumbling rock inflected on the inside by 'l'indicible musique retenue prisonnière / d'une mélodie quand meme à sauver du Désastre' (p. 315). This imprisoned, inexpressible music is something that has survived and can be saved from the disaster of history. Though the music here is termed a melody, more often it is rhythm that acts as an auditory reminder of the African past.

Some of Césaire's most rhythmic poetry appears in the 1946 collection *Les Armes miraculeuses*, notably in the three 'tam-tams', 'Tam-Tam I', 'Tam-Tam II' and 'Tam-tam de nuit.' These are short pieces, potent bursts of rhythm and sound that contrast sharply with the muted poems that evoke his alienated Martinican experience. In 'Tam-Tam I', Césaire dredges up familiar, if opaque, imagery related to history and violence:

à même le fleuve de sang de terre
à même le sang de soleil brisé
à même le sang d'un cent de clous de soleil
à même le sang du suicide des bêtes à feu
à même le sang de cendre le sang de sel le sang des sangs
d'amour
à même le sang incendié d'oiseau feu
hérons et faucons
montez et brûlez (p. 113)

The repetition of the anaphoric refrain 'à même' creates a rhythmic intensity that in turn lends the poem an assured, prophetic quality, a sense that the rhythm in a way structures or gives weight to Césaire's cry for deliverance. The rhythmic refrain is complemented by the repetitions of 'le sang', which indicate historic suffering and also blood in the sense of race, and the common historical experience that slavery and colonialism have

brought to bear on African peoples. The repetitions in effect bring into being this sense of common identity; the rhythms constitute a kind of language that history has not completely destroyed, but which seems all the more potent for being associated with the violence and trauma of the past. In this poem, it is the sounds that create the general sense of potent revolt; the imagery is important, but does not conjure up an easily visualised scene, and generally plays a secondary role. The auditory aspects, chiefly the rhythms and repetitions, are the primary sensory markers, and the lasting impression is of a poetic soundscape that tunes in to the sounds of the African past and throws them forward into the Caribbean present.

It seems difficult for Césaire to visualise history in any clear way. Typically, visual images of the past remain opaque, obscured and deformed by the traumas of the past. History remains however a constant, haunting preoccupation. When he visits the past, he is often attuned to its sounds, as if they are more living remnants of the past than the visual images. History in this sense echoes through Césaire's work and into present time. If he is constantly struggling against alienation, and if he vacillates between this state of alienation and the tentative realisation of a fuller Antillean being, he seems by contrast more 'at home' in the realm of sounds.

In New World history, too, slave subjectivity was most fully realised in the auditory realm. While planters generally cherished quietude and experienced the plantation as a site of organic, controlled noises that reflected and reinforced the 'natural' hierarchies of slavery, for slaves the plantation was a place of unnatural, bustling, slashing, whipping sounds that they often resisted through rhythmic music, song, and dance. Conversely slaves at times resisted by holding their silence, refusing to speak and thereby appropriating the masters' ideal of quietude. The slaves' silence was feared by planters, who could not control the inaudible resistance, could not quite catch the murmurings of planned escapes, and were perennially susceptible to revolts

plotted in silence and darkness.¹⁹ Silence may be etymologically derived from the Latin word to obey, but in the Caribbean and elsewhere in the New World, slaves used silence as a means of resisting, of saying something while remaining wordless. In this and other ways, sounds (or the lack of them) came to be pivotal markers of Caribbean being; and as Shane and Graham White argue, 'much of what was distinctive about black culture was to be found in the realm of sound'.²⁰ While silence was at times used as an impenetrable means of resistance, slave culture was ultimately distinguished by sounds, 'made to be heard', and was inherently polyphonic.²¹ In his poetry, Césaire reaffirms the importance of the auditory realm in Caribbean experience. In reading his work (and Caribbean literature more generally), we should pay particular attention to its auditory elements, and to the ways in which sounds interact with subjectivity in history and contemporary reality. By listening to Aimé Césaire, we can hear echoes of the Caribbean past, its reverberations in the present, and also begin to discern something of the shape of the future.

¹⁹ Mark M. Smith, 'Listening to the Heard Worlds of Antebellum America', p. 373.

²⁰ S. White and G. White, *The Sounds of Slavery: Discovering African American History through Songs, Sermons, and Speech* (Boston, MA: Beacon Press, 2005), p. ix.

²¹ *Ibid.*

'Pour que surgisse le passé': remembering the 'Unknown Maroons' of Haiti

Kate Hodgson

Wilberforce Institute for the Study
of Slavery and Emancipation



'Le Nègre Marron', sculpture by Haitian sculptor and architect Albert Mangonès, atop monument commemorating the 'Marron Inconnu', the whole commissioned by François Duvalier and unveiled December 1968, Port-au-Prince, Haiti. Courtesy, Jerome Handler. Image Reference NW0230 (April 1970), as shown on 'The Atlantic Slave Trade and Slave Life in the Americas: A Visual Record' (www.slaveryimages.org), sponsored by the Virginia Foundation for the Humanities & the University of Virginia Library.*

* I am indebted to Jerome Handler and the University of Virginia for permission to use this image. I also wish to thank the Arts and Humanities Research Council for research funding received, and Celia Britton, for her helpful advice and comments. For the phrase 'Pour que surgisse le passé', see François Duvalier, *Hommage au Marron Inconnu*, abbreviated below to *Hommage* (Port-au-Prince: Presses Nationales d'Haïti, 1969), p. 55.

The monument pictured on the preceding page was inaugurated in December 1968, and situated at the symbolic, geographical and historical heart of Haiti's capital city, Port-au-Prince, in the Place des Héros de l'Indépendance. The unveiling of the monument was the focal point of a day of official commemoration in Haiti entitled 'Hommage au Marron Inconnu'. This day was intended to honour the memory of the maroons, remembered in Haiti for practising a form of radical resistance to plantation slavery and contributing to the downfall of Saint-Domingue, the richest slave colony in the world at the time.

The commemorative brochure that accompanied the day's events described the timely significance of this celebration, designed to promote the place of the 'premiers pionniers de notre Liberté et de notre Indépendance' in the national imagination.¹ The brochure included images of the unveiling ceremony and speeches by politicians and cultural figures including the sculptor Albert Mangonès, who created the bronze figure, poised athletically in the act of blowing into a conch shell, which sits prominently atop the national monument. The symbolic significance of the day's celebrations in Haiti, alongside the pious reference to the cult of the 'Unknown Soldier' implicit in the title of the 'Marron Inconnu', seemed designed to heighten public awareness and interest in the anonymous maroons of the past and to commemorate their contribution to the struggle against slavery and colonial violence. Particularly when analysed in the mid-twentieth century context of growing public interest in the under-documented history of *maronnage* as resistance across the Caribbean region, the monument seemed destined to become an iconic image in the memory of anti-slavery movements worldwide.

However, the monument and accompanying programme of events and publications dedicated to the 'Marron Inconnu' were commissioned by François Duvalier, or 'Papa Doc', one of the most notorious dictators of the Americas, who was responsible for

¹ *Hommage*, p. 24.

the disappearance of thousands during his self-proclaimed 'presidency for life' in Haiti. Duvalier's grasp of his country's history and its potential for political manipulation and exploitation to further his own grasp on power was unrivalled, as critics have pointed out: 'François Duvalier succeeded in vesting the realm of the symbolic by manipulating the entire system of reference linked to the history of Haiti'.² His investment in this new commemorative context, designed to address the contribution of the maroons to Haitian independence, should thus be interrogated explicitly from the perspective of the ideologies that motivated it. The question of how and why François Duvalier conceived of this celebration, drawing *maronnage* out of the liminal space between memory and forgetting that it had previously occupied in both public and state perceptions, and thrusting it into the arena of his *Noiriste* politics, is what will concern us here.

The memorial and historical landscape constructed in Haiti during the century and a half prior to what we could term the Duvalierist *coup de mémoire* resembled a closed circle within which the same names, deeds and facts were repeated. The already well-established occupants of the Place des Héros de l'Indépendance, particularly Toussaint Louverture, Alexandre Pétion, Henri Christophe and Jean-Jacques Dessalines, heroes of the Haitian revolution, had been the almost exclusive focus of national historicising discourses since 1804. Most Duvalierist practices of commemoration reiterated and reinforced these discourses, maintaining a selection of names associated with the Haitian Revolution at the forefront of national memory. The concept of the 'Hommage au Marron Inconnu' raised and then swiftly dismissed the fleeting possibility of a true 'democracy of death':³ a memorialising space that might have been more

² Rafael Lucas, 'The Aesthetics of Degradation in Haitian Literature', *Research in African Literatures*, 35.2 (2004), 54–74 (p. 56). On Duvalier's symbolic use of language, see also Karl Lévêque, 'L'Interpellation mystique dans le discours duvaliérien', *Nouvelle Optique*, 1.4 (1971), 5–32.

³ Thomas W. Laqueur, 'Memory and Naming in the Great War', in John R. Gillis (ed.), *Commemorations: The Politics of National Identity* (New Jersey: Princeton University Press, 1994), pp. 150–67 (p. 151).

inclusive of all those who contributed to the struggle against slavery and against French colonialism. I will suggest that the reasons why this did not fully come about were principally due to Duvalier's politicisation of the monument's installation, as he attempted to annul the historical potential of the maroon as an 'outlaw'⁴ figure in popular memory and bring this memory into line with the strictures of his regime.

Noirisme, the Duvalierist state and discourses of marronnage

The ideological background to the 'Marron Inconnu' concept can be understood in the context of François Duvalier's claim to popular representation and control over the national past, and in the Duvalierist conflation of popular culture, class, colour and race within the politics of *Noirisme*, which was well established by the time of the monument's inauguration in 1968. Evolving out of both *Indigénisme*'s nationalist re-evaluation of African influences in Haitian popular culture and the global significance of Négritude, *Noirisme* was a 'strictly political ideology' that called for the promotion of a black elite to counter the traditional dominance of a small number of mixed race political families in Haiti, and 'a color quota within the state apparatus'.⁵ Early proponents of *Noirisme* included the Griots, a group of intellectuals working in the 1930s and 40s, and the movement reached its zenith in the revolution of 1946, which brought Dumarsais Estimé, a black intellectual leader, to power. Ten years later, Duvalier rode to power on residual support for Estimé and his endorsement of a black middle class, as Michel-Rolph Trouillot has pointed out: 'the dream of 1946 carried him'.⁶

⁴ Erin Mackie, 'Welcome the Outlaw: Pirates, Maroons and Caribbean Countercultures', *Cultural Critique*, 59 (2005), pp. 24–62.

⁵ Michel-Rolph Trouillot, 'Culture, Color, and Politics in Haiti', in Steven Gregory and Roger Sanjek (eds.), *Race* (Chapel Hill: Rutgers University Press, 1994), pp. 146–74 (p. 165).

⁶ *Ibid.*, p. 170.

The complexity and significance of colour and race as socio-political factors in understanding Haitian history are widely acknowledged. Historically, the development of the Haitian political system since the end of the colonial period had rested upon entrenched ideologies, party lines and factions which cemented Haiti's past into stark, usually racialised, oppositions between conflicting political and social classes. In asking 'De quelle couleur est le pouvoir?',⁷ Trouillot's *Les Racines historiques de l'État duvaliérien* draws wider conclusions on the specificities of Duvalierist colour politics from the perspective of global hierarchies of entrenched racial prejudice; similarly David Nicholls looks to 'Color and class',⁸ in order to explain Haitian political history in the broader context of the Caribbean as a whole. Duvalier began to explore the political potential for exploitation of engrained popular disenfranchisement in his ideological dissection of class and race in Haiti, *Le Problème des classes à travers l'histoire d'Haïti*, in which he emphasised 'la rédemption des masses', led by a new black elite, 'fondateurs d'empire et de Nation', as the primary class objective of his political programme.⁹

It seems evident that the original 'fondateurs' and heroes of Haitian independence, slaves turned soldiers, political leaders and nation-builders such as Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines and Henri Christophe, would be of considerable ideological import to François Duvalier's *Noiriste* programme, and indeed this became the case, as the official state cult of 'Dessalines le Grand',¹⁰ in particular, was consistently promoted

⁷ Michel-Rolph Trouillot, *Les Racines historiques de l'État duvaliérien* (Port-au-Prince: Deschamps, 1986), p. 121.

⁸ David Nicholls, 'Past and Present in Haitian Politics', in Charles R. Foster and Albert Valdman (eds.), *Haiti—Today and Tomorrow: An Interdisciplinary Study* (Lanham, NY & London: University Press of America, 1984), pp. 253–64 (p. 253).

⁹ François Duvalier and Lorimer Denis, *Le Problème des classes à travers l'histoire d'Haïti* (Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, 1965 [c. 1948]), p. 55; p. 19.

¹⁰ François Duvalier, 'Proclamation au peuple haïtien à l'occasion du cent cinquante-quatrième anniversaire de l'indépendance nationale', in *Face au peuple et à l'histoire* (Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, 1961), p. 35.

by Duvalier. Yet the rhetoric of 'empire' and 'Nation', which was a coherent political ploy in the context of a century and a half of established Haitian nationalism and glorification of the leaders of 1804, was more problematic when considered in the more diffuse and unknown context of *marronnage*, its rejection of centralised authoritarian rule and its influence on Haitian popular culture. What, then, was the proclaimed Duvalierist affinity with the maroons of the past, and why did Duvalier adopt the 'Marron Inconnu' as an official, state-recognised figure?

David Nicholls classes the commemoration of the Haitian Maroons in December 1968 alongside the state visit of Haile Selassie in April 1966 and the homage to Martin Luther King after his 1968 assassination, suggesting that all three state occasions were used as opportunities for Duvalier to stage and reiterate his version of *Noirisme*, ten years into what was referred to as the 'Duvalierist Revolution'.¹¹ The divergent political philosophies and world views that were evoked by these commemorations were secondary to the *Noiriste* unifying symbolism of Haiti as 'une sorte de commun dénominateur de toute conscience nationale et raciale'¹² in the African diaspora. These celebrations of Selassie and King as visionary black leaders elucidate Duvalier's understanding of *marronnage* and the role he envisaged it playing in the official, state-dominated *Noirisme* of 1968. The vision of *marronnage* as a manifestation of black power, 'l'expression la plus haute de l'héroïsme de notre Race',¹³ aspired to a connection with global theories of race, resistance and the twentieth-century diasporic pan-African consciousness which flourished in the 1960s. Yet this connection was systematically undermined by the authoritarian context of the Duvalier regime, which, having ridded itself of powerful external and internal enemies to a large extent

¹¹ David Nicholls, *From Dessalines to Duvalier: Race, Colour and National Independence in Haiti* (London: Macmillan, 1996 [1979]), p. 235.

¹² *Hommage*, p. 56.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

by the mid 1960s, saw its ideological impetus 'relegated to the role of empty symbolism'.¹⁴

Similarly, the 'Hommage au Marron Inconnu' speeches attempted to appropriate the maroon legacy of anticolonial resistance through a largely symbolic stance against colonial and neocolonial domination in the global economy. Duvalier lauds the 'refus de la domination étrangère' and the 'volonté farouche de garder intact ce coin de terre' of the maroons, contrasting their resistance with contemporary willingness to bow to neocolonial economic pressure: 'ceux qui [...] s'en vont quémander à l'étranger l'or de la trahison de leurs frères'.¹⁵ Duvalier also uses the occasion of the homage to the maroons to take an anti-U.S. stance in his speech. Although the relationship of his regime with the U.S. had not been entirely smooth, it had nonetheless been a financially profitable one as Duvalier played on Cold War anxieties and the proximity of Cuba to increase his own sources of 'or de la trahison' from abroad. The late sixties were not marked by the same tensions between Haiti and the United States, yet Duvalier continued to rail against the symbolic enemy: '[Nous] n'accepterons jamais la férule avilissante du commandeur du Vingtième Siècle'.¹⁶ While the 'tradition de résistance et de lutte'¹⁷ inaugurated by the maroons in Haiti was theorised in terms of the Haitian state's involvement in international politics, it was deliberately not extended to the repression of internal resistance against his own regime.

The maroon's legacy of survival independent of the state has invested the term *marronnage* with a continued significance in Haiti of resistance, sabotage or other methods of undermining centralised structures of power, a tradition of internal dissidence that is not included in Duvalier's version of the national past. Instead the popular meaning of *marronnage* is subsumed beneath his pre-existing narrative template of the Haitian epic past, in

¹⁴ Nicholls, *From Dessalines to Duvalier*, p. 213.

¹⁵ *Hommage*, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ *Ibid.*

which the idealised 'Marron Inconnu' conformed to values of national piety, motivated by the exaltation of 'le sentiment national'¹⁸ and the ideal of the 'Héroïque et Patriotique Leçon de Civisme'¹⁹ which Duvalier attributes to him two centuries later. This patriotic message is emphasised and repeatedly enforced through the national scale of the celebrations, the publication of the commemoration brochure by the Presses Nationales d'Haïti, the declaration of a national holiday and the presence of key executive figures of the Duvalierist state, all designed to incorporate *marronnage* into state-controlled discourses of nationalism.

Laënnec Hurbon interprets Duvalier's attempt to appropriate the symbolic force of the 'Marron Inconnu' into state policy as a political strike against popular language and agency: 'La statue du Nègre marron, dans le contexte de la terreur duvaliériste, c'est l'exorcisation même du langage populaire'.²⁰ This explanation of state policies of incorporation through formal commemoration as a kind of 'taming' of popular culture is equally representative of Duvalier's other popular culture policies, including Vodou and Haitian Creole. As René Depestre has suggested, the maroon is part of this collective, popular identity of Haiti, and along with its polar opposite, the zombie, retains strong resonances on the level of popular culture: 'Le *marronnage* fut un phénomène précoce de dézombification et de quête d'identité. Il fut un effort collectif et individuel de connaissance et de saisie de soi'.²¹ This perspective is unrecognisable in the Duvalierist model of the 'Marron Inconnu', which attempts to create formalised, state-sanctioned heroes out of the collective memory of *marronnage* in Haiti.

By engaging with what Édouard Glissant has termed the 'plus obscur et le plus méconnu des Nègres marrons',²² Albert

¹⁸ *Hommage*, p. 56.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 75–9.

²⁰ Laënnec Hurbon, *Culture et dictature en Haïti: L'imaginaire sous contrôle* (Paris: L'Harmattan, 1979), p. 16.

²¹ René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude* (Paris: Robert Laffont, 1980), p. 10.

²² Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris: Gallimard, 1997 [1981]), p. 233.

Mangonès's monument in central Port-au-Prince marked the potential beginning of a new and non-elitist form of Haitian heroic iconography, with real possibilities for engaging popular culture, language and religious practices to create a new form of official state commemoration. The opportunity to 'faire preuve d'héroïque créativité',²³ as Depestre's definition of *marronnage* had it, was present. However, the proposed *Noiriste* cult of the 'Marron Inconnu' introduced by Duvalier retained enough correspondences with the established conceptual framework celebrating historical leaders like Toussaint Louverture and Jean-Jacques Dessalines to ensure that the traditional model of national commemoration remained basically unaltered in Haitian political discourse. Finally, in the Haiti of the Duvalier and post-Duvalier eras, as in Glissant's Martinique and the rest of the Caribbean: 'il y a lieu encore aujourd'hui d'argumenter autour de Toussaint'.²⁴

'Le ciel se pare comme pour une funèbre cérémonie':²⁵ mourning and the tomb of the Unknown Maroon

The Duvalierist state ideal of a *devoir de mémoire* which works to enshrine the individual achievements of the past in the collective memory of each generation is central to the execution of the events dedicated to the 'Marron Inconnu'. The commemorative brochure and prominent public ceremony designed to bestow a maximum degree of public attention upon the event is conceived as part of the 'devoir' of Duvalier's regime to 'associer la Jeunesse des Écoles et des Facultés à cet hommage exultant'.²⁶ The encouragement of patriotic feeling among the country's youth had been a key facet of the *devoir de mémoire* since the declaration of Haitian independence in 1804, and had

²³ Depestre, p. 99.

²⁴ Glissant, p. 233.

²⁵ Taken from a poem by 'Abderrahman' (François Duvalier's early *nom de plume*) which was published in *L'Action Nationale* (28 juin 1934) and reprinted in the *Hommage au Marron Inconnu* brochure, p. 18.

²⁶ *Hommage*, p. 24.

consistently been a theme of nationalist writings. In the 1847 preface to his *Histoire d'Haïti*, Thomas Madiou extolled the patriotic value of learning about the past: 'la jeunesse ne pouvait aimer la gloire, se vouer avec désintéressement à la chose publique, sans connaître les hauts faits des héros de la patrie',²⁷ and the 'Hommage au Marron Inconnu' declares itself to be prompted by similar motivations.

As I have suggested, the name of the 'Unknown Maroon' recalls by association the 'Unknown Soldier' monumental genre: a commemorative site which, according to Benedict Anderson, is 'saturated with ghostly national imaginings'.²⁸ The stated function of the 'Marron Inconnu' monument as 'un haut lieu de piété nationale'²⁹ is designed to promote an intense, almost religious feeling towards the heroes of the national past, again a traditional patriotic virtue typical of the rhetoric of nineteenth-century writings. The concept of a sacred duty to the nation and sense of filial gratitude to the 'pères de la patrie' inspired devout nineteenth-century poetry extolling the divine martyrdom of Toussaint Louverture and other revolutionary leaders, and echoing the writer Louis-Joseph Janvier's concept of the national as 'choses saintes, choses sacrées'.³⁰

The 'Hommage' as memorial or tomb is equally associated with the traditional confines of nineteenth-century writings about death and loss, in which the poet is the only mourner at the grave of the ancestors, as in Etzer Vilaire's *Les Dix Hommes noirs*: 'Ô Patrie! Combien l'ont oublié! Combien souillent encor Ton front marqué déjà du signe de la mort! J'ai pleuré de douleur sur ta funèbre image'.³¹ The literary trope of the sacrifices of the forefathers contrasted with the ingratitude of their descendants who have

²⁷ Thomas Madiou, 'Préface', *Histoire d'Haïti*, I (Port-au-Prince: Imprimerie de J. Courtois, 1847), p. ii.

²⁸ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1991 [1983]), p. 9.

²⁹ *Hommage*, p. 40.

³⁰ Louis-Joseph Janvier, 'Avant Propos', *La République d'Haïti et ses visiteurs* (1840–1882) (Paris: Marpon et Flammarion, 1883), p. i.

³¹ Etzer Vilaire, *Les Dix Hommes noirs* (Port-au-Prince: Choucounne, 1988 [1896]), p. 13.

allowed their tombs to fall into disrepair is also evoked, and the *Hommage au Marron Inconnu* brochure opens with a poem by the young François Duvalier, first published in 1934, which dramatises the urgency of the *devoir de mémoire* with the Romantic image of the abandoned grave, overgrown with vegetation, left to moulder in a state of high pathos under a 'shroud of forgetfulness':

S'éteignent les étoiles... Le ciel se pare comme pour une funèbre cérémonie. [...] Je pense, oh! oui, à vos tombes froides abandonnées en quelque coin de la brousse, sous les ronces et les halliers. Je pense, le cœur navré, à ce linceul d'oubli où vous ensevelit l'ingratitude de ces Profiteurs (et de toujours) de vos héroïques sacrifices.³²

The rhetoric of the *Hommage* immediately situates it within the established nineteenth-century trope of memory as dutiful tending of tombs, the remote epic era of the national forebears revived only for the purposes of didacticism or ceremonial, highly formalised and state-sponsored practices of memorialisation, marking the historical remoteness of the figures being commemorated. The symbolic presence of the monument as tomb or shrine and the practice of mourning at the heart of commemoration are equally emphasised. Yet having decided to commemorate the contribution of *marronnage* to the history of Haiti and 'la grandeur de son peuple',³³ why did Duvalier choose to impose this structure of death and mourning on to the event, by creating the tomb of the 'Unknown Maroon' out of the mythic, heroic maroon of Haiti's national past?

The compulsion to mourn the nameless and unknown dead on a national scale tends to manifest itself within a society in the aftermath of widespread, collective trauma, the effects of which upon the collective body are generally understood to be incalculable. The First World War, for example, prompted the creation of 'Tombs of the Unknown Soldier' in Paris and London in the 1920s, in a new, collective take on the traditional role of the

³² *Hommage*, p. 18.

³³ *Ibid.*, p. 103.

tombstone in mourning the deceased individual. These monuments, which became the focal point for subsequent public ceremonies, were novel in their anonymous and collective remit: previous war memorials had always commemorated notable individuals; generals or national leaders for example. The anonymous dead would, however, arguably become the official commemorative focus of the twentieth century, with war memorials, Holocaust memorials, statues, monuments and commemorations worldwide tending increasingly towards the abstract, the conceptual and the inclusive; a development the art historian Sergiusz Michalski has characterised as a 'by-product of the process of democratisation'.³⁴

The impact of ideological processes on the development of this aesthetic of mourning is to an extent inevitable. The nature of public mourning, which sees the anger, guilt and sadness of private grief played out on the national stage, as well as the unavoidable involvement of political figures in loss of life in circumstances generally perceived to be of national importance, whether they are held to be directly at fault or not, almost always calls for a resulting public expression of some form of catharsis. This can often then be harnessed for political ends by interested parties. Duvalier's taste for charged symbolism in politics and his attempts to generate an almost religious fervour around his own person (evidenced by his much-publicised 'vie de sacerdoce au service de Mon peuple'³⁵) perhaps contributed towards the decision to use a funereal mode of commemoration in order to generate vehement patriotic feeling in Haiti. This emotional appeal to the conscience of the nation could also have been prompted by his allegations of indifference: the previous year, he had accused the Haitian people of harbouring an inherent disdain for 'toutes les

³⁴ Sergiusz Michalski, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870–1997* (London: Reaktion Books, 1998), p. 78.

³⁵ François Duvalier, 'Le Docteur François Duvalier, le dernier marron président à vie de la République s'adresse à la jeunesse de son pays, 22 septembre 1967' (Port-au-Prince: Presses nationales d'Haiti, 1967), p. 42.

manifestations d'ordre national'.³⁶ The reproduction of his poem mourning the neglect of the graves and the 'shroud of forgetfulness' in which the heroic ancestors of the revolutionary period had been enveloped can be understood as an injunction to the Haitian people to remember the dead, as well as remembering the state's control over both the dead and the living.

Duvalier's speech commemorating the 'Marron Inconnu' heightens the emotional appeal of the past by constantly seeking the past in the present, by erasing boundaries between what is over and finished and what is still taking place through the *devoir de mémoire*: 'La mémoire réfléchie inspire toujours une quête passionnée du temps perdu, du temps à jamais révolu'.³⁷ He describes the desired outcome of this search for 'lost time' as the re-transmission of 'le film de ce qui a inéluctablement cessé d'exister', the past made re-available to the imaginations and judgement of new generations; dug up from where it had been 'enterré sous les profondeurs de l'indifférence'; 'le linceul de l'oubli'³⁸ unravelled to reveal the past in its immortal glory.

Duvalier's choice to designate the 'Marron Inconnu' as the site of burial and resurrection, where the 'Homme d'État [...] se donne pour ambition de ressusciter des faits ou des hommes de l'histoire vécue',³⁹ finds multiple echoes in the syncretic religious forms to which the dictator often had recourse, including a number of veiled references to betrayal and crucifixion: 'des fils indignes [...] qui continuent de vous crucifier'.⁴⁰ This rhetorical direction also recalls by association Duvalier's own particular connections with the cemetery and the sinister figure of Baron Samedi, the spirit of the dead in Vodou, as well as the unidentified graves of many of his own victims. Duvalier's mastery of the intricacies of Haitian symbolism and popular culture was unquestioned, and the imperative to honour the memory of ancestors is integral to

³⁶ François Duvalier, 'Le Docteur François Duvalier', p. 18.

³⁷ *Hommage*, p. 55.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

Haitian society, found at the very heart of Vodou, according to which ancestors eventually become *lwa*, the spirits which are worshipped and which possess their faithful servants in the course of ceremonies. According to Alfred Métraux; 'le culte des ancêtres [...] se déguise souvent sous la complexité des rites funéraires des danses et des repas accompagnant les messes commémoratives';⁴¹ and there are echoes of Vodou in Duvalier's choice of funereal rhetoric in order to exalt and make use of the 'Marron Inconnu' as representative figure of the death and resurrection of the anonymous Maroon in a kind of 'Histoire vivante'.⁴² Death and monumentalisation in all societies engender their own forms of power, which is ripe for political exploitation:

The ease at which the dead body gives way to its politically embodied (or perhaps we should say 'entombed') state of arrested decay in the form of the statue, and the way in which such monuments can in turn be animated as political actors is a modern magic without parallel.⁴³

How then does Duvalier attempt to define this new Haitian 'mythe marroniste'⁴⁴ in his own image? How does he 'animate' the figure of the maroon as a 'political actor' in order to serve his own belief in a centralised state led by 'élites nécessaires',⁴⁵ overcoming its associations with both individual and collective struggles against institutional power that could, at least potentially, be turned into a form of resistance against his own regime? Can a symbol of resistance to oppression, even one which resonates so closely with the 'official' state history, be adopted by a dictator without this being, in any respect whatsoever, unproblematical?

⁴¹ Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien* (Paris: Gallimard, 2003 [1958]), p. 321.

⁴² *Hommage*, p. 71.

⁴³ David L. Martin, 'Of Monuments and Masks: Historiography in the Time of Curiosity's Ruin', *Postcolonial Studies*, 10.3 (2007), 311–20, (p. 317).

⁴⁴ Richard Burton, *Le Roman marron: Études sur la littérature martiniquaise contemporaine* (Paris: L'Harmattan, 1997), p. 59.

⁴⁵ Karl Lévêque, 'L'Interpellation mystique dans le discours duvalérien', *Nouvelle Optique*, 1.4 (1971), 5–32 (p. 10).

François Duvalier, 'Le Dernier Marron, Président à vie de la République'⁴⁶

The inconsistency that I have described, which forces a gulf between the maroon as renegade or fugitive and the authoritarian head of state as the embodiment of centralised power, was ignored by Duvalier, as his attention turned to the incorporation of the maroon into statist discourses. The autobiographical *Marche à la Présidence*, published in 1960, had already claimed at least a metaphorical association: 'Je suis le marron farouche à la recherche des rayons purs du soleil radieux pour conduire le peuple noir d'Haïti vers plus de progrès et plus de bien-être'.⁴⁷ In an address to the youth of Haiti, delivered in the context of the ten year anniversary celebrations of his 'Revolution' in 1967, Duvalier referred to himself as 'le dernier marron, président à vie de la République'. This was followed a year later by the inaugural ceremony of the 'Marron Inconnu' monument, which also emphasised the maroon-like qualities of the president in forging his own *Noiriste* revolution.

The foundations that sought to establish Duvalier's credentials as a descendent or latter-day maroon having been laid, the 'Hommage au Marron Inconnu' celebrations reinforced the public message equating Duvalier with *marronnage* by repeatedly positioning the dictator at the centre of proceedings. All speeches were addressed directly to Duvalier, and his was the only voice permitted to address the people directly. The cabinet minister Paul Blanchet's speech, for example, not only addresses Duvalier alone, but makes him the subject of almost every phrase: 'Vous avez voulu [...] immortaliser dans ce Monument'; 'Vous avez voulu [...] camper en pleine lumière ce héros incomparable';

⁴⁶ I borrow this from the title of Duvalier's speech, 'Le Docteur François Duvalier, le dernier marron président à vie de la République', cited in note 35 above.

⁴⁷ François Duvalier; *La Marche à la présidence* (Port-au-Prince: Imprimerie Théodore, 1960), p. 87. Also cited in his *Bréviaire d'une révolution* (Boulogne: Éditions Delroisse, 1967), p. 20.

'Vous avez voulu, Monsieur le Président à vie de la République, cette réparation envers la mémoire du Marron'.⁴⁸

The intention of these exaggeratedly deferent linguistic contortions is not only to honour the dictator at every stage of the commemoration ceremony, but also to underline the connection to *marronnage*, as Blanchet indicates: 'Désormais Votre nom est lié indissolublement à cette légende, la légende du Marron Inconnu'.⁴⁹ The legendary maroons, and Duvalier's honorary status as 'le dernier marron', are promoted in line with the Duvalierist ideology at every stage of the commemoration ceremony. The 'fighting and survivalist ethos'⁵⁰ of *marronnage* described by Cynthia James is attributed to the regime by a series of references to its 'struggles' and 'battles' in the *Hommage au Marron Inconnu* commemorative text. The sculptor describes his work as 'la farouche silhouette d'un dieu guerrier d'Afrique',⁵¹ and the athleticism of the sculpted *marron*, his position crouched ready for action, the conch shell in his hand symbolising a call to battle, are attributes that proclaim the qualities that Duvalier would like to see associated with himself and his regime: principally an instinctive connection to his people based on a shared ethnicity (the 'rayons purs du soleil radieux pour conduire le peuple noir d'Haïti' that he claims to be pursuing in *La Marche à la Présidence*), combined with the hyper-masculine ideal of the 'dieu guerrier', who takes a strong, combative position against enemies of the regime.

The 'fantasies of masculinity'⁵² which are, according to Erin Mackie, associated with the mythic maroon, find a powerful echo in the *Hommage au Marron Inconnu*. The text marking the ceremonial occasion describes the exemplary actions of the maroon, 'ce brave des braves', as particularly sublime,

⁴⁸ *Hommage*, p. 51.

⁴⁹ *Hommage*, p. 52.

⁵⁰ Cynthia James, *The Maroon Narrative: Caribbean Literature in English Across Boundaries, Ethnicities and Centuries* (Portsmouth: Heinemann, 2002), p. 8.

⁵¹ *Hommage*, p. 43.

⁵² Mackie, 'Welcome the Outlaw', p. 25.

courageous, 'viril' and 'farouche'.⁵³ The attraction of *marronnage* for Duvalier resides not only in its contribution to Haitian history, but also in its rebellious, outlaw appeal: 'rôdant la nuit près des plantations'; 'ivre d'un rêve héroïque et brutal'; 'libre de toute contrainte',⁵⁴ the maroon is able to operate outside of legal and governmental systems. In her discussion of *marronnage* and other Caribbean countercultures, Mackie describes how the mythical outlaw figure, who is free from the restraints of the law and benefits from 'the ultimate aristocratic privilege of sovereign will',⁵⁵ often seduces those in power, but is seldom allowed to gain too much institutional power or threaten the fabric of the state in any significant way. The politician tends to keep the outlaw at arm's length, yet within reach if necessary, creating: 'an ethical frontier where the boundary between the law and the outlaw was prone to slip and slide in step with the sorry parade of institutionalised predation and exploitation'.⁵⁶ Duvalier, as 'le dernier marron' operated precisely on this frontier, concealing the excesses of his abuses of power, torture and assassination of his political rivals and opponents, whilst promoting the acceptable face of his regime for political gain. He saw the maroon as a symbol of his *Noiriste* 'élite nécessaire', the black leadership class of the country or the 'brave des braves', and thus unceasingly reinforced the exemplary status of this figure, presented as an example to be aspired to: 'comme un Défi sur son socle'.⁵⁷

Duvalier's increasingly paradoxical attempts to fuse the incarnation and the radical rejection of centralised authority reached a paroxysm in his speech at the 'Hommage au Marron Inconnu' unveiling ceremony, during which, after listing the names of the maroons that 'l'Histoire a retenu[s]'⁵⁸ and referring to the principal body of maroons whose names have been lost, he

⁵³ *Hommage*, pp. 52; 63.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁵ Mackie, 'Welcome the Outlaw', p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷ *Hommage*, p. 71.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 60.

goes on to mention the 'indisciplinés [...] que Dessalines dans sa grande sagesse dut liquider pour ne point contrarier le destin de la future Patrie et de la race'.⁵⁹ The threatened implications are clear: the only possible form of *marronnage* is with and through Duvalier, who is not just 'un marron' (just as the 'Marron Inconnu' is not just one single individual, but rather an ideologically convenient amalgamation of qualities), he is in all cases 'le dernier marron', possessing the last word, as he metonymically stands in for the collective body of maroons by mimicking their historical experience ('Vous étiez les plus faibles, MARRONS, Mes Frères!'⁶⁰) from a position of ideological and political absolute power.

Predicated upon the traditionally Haitian trope of the heroic sacrifice and apotheosis of the individual to ensure the survival of the collective body, Duvalier's discourse of *marronnage* inscribes the heroic individual as part of and representative of the collectivity, merging past and present and conflating the historical sacrificed individual, the collective body and the contemporary ruling elite (including himself), all of which are referred to in turn as 'marrons'. This systematisation of the memory of the maroons as an official national narrative of the past serves to create a link between *marronnage* and the all-encompassing centralised power of the state, as is also the case with war memorials and the Unknown Soldier cult:

The monument may permit the citizen to remember with pride and gratitude the sacrifices of his/her forerunners; but it also reminds the citizen that the disposition of his/her life and fate rests too in the power of the State.⁶¹

In ceremoniously admitting the 'Marron Inconnu' to the Haitian pantheon enshrined in the Place des Héros de l'Indépendance, Duvalier symbolically prepares his own anticipated place there,

⁵⁹ *Hommage*, p. 63.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁶¹ Annette Hamilton, 'Monuments and Memory', *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, 3.1 (1990), 101–14.

and the *Hommage* thus betrays a deeper concern with the passing of time, memory and forgetfulness, monumentalisation through death and the legacy passed down to future generations. The sculpture represents for him the temporal and spatial connections that run from Africa to the 'New World'; from the time of the Middle Passage through the prosperity of Saint-Domingue, the revolution and Haitian independence, culminating for him in his own 'Duvalierist revolution'. In conceptualising his role as both 'le dernier marron' and the 'petit Descendant'⁶² of the maroons, Duvalier attempts to establish an ancestral chronology centred on an inherited mantle of *marronnage* and heroism: 'Les cendres des Demi-Dieux ou des MARRONS feront surgir d'autres Demi-Dieux, ou d'autres marrons'.⁶³ Every plea for remembrance, every criticism of the ingratitude of the people who fail to recognise the sacrifices of the past resonates with an awareness of this succession and how it will effect his own legacy. The plea 'pour que surgisse le passé'⁶⁴ is an attempt to manipulate not only the history of the maroons, but also the history yet to be written, that of his own regime.

In practice, however, once both François Duvalier and his attempt at creating his own dynastic 'descendance' in the person of his son Jean-Claude had vacated the presidential palace, the backlash began. Gage Averill describes the beginnings of the violent 'uprooting' process which later became known as *déchoukaj* in his book about popular music in Haiti:

The notion of *mawonaj* as resistance to the dictatorship had to be reclaimed from Duvalier. Duvalier had erected a statue across from the palace called *Le Marron Inconnu* (the unknown maroon) featuring an escaped slave sounding a conch shell, and the conch shell appeared on Duvalier's personal flag. Thus the opposition had to revalorize it as a symbol of the call to resistance.⁶⁵

⁶² *Hommage*, p. 75.

⁶³ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁵ Gage Averill, *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti* (University of Chicago Press, 1997), p. 117.

The difficulties of this project were compounded by the universalising, collectivising discourse of the Duvalierist 'revolution' outlined in the ideological text *Hommage au marron inconnu*, which left little space for alternative interpretations of Haitian history. For those writing in opposition to, or after the dictatorship, the challenge was to dispute the almost total hegemony that it had developed in the domain of collective memory. It is difficult to quantify the extent to which the 'Nègre Marron' statue has escaped from this hegemonic grip on collective memories of the national past, but the ubiquitous physical presence of the sculpture, and its centrality in the Port-au-Prince cityscape, have arguably detached it somewhat from its Duvalierist beginnings. The sculpture itself survived the destruction of *déchoukaj*, unlike a statue of Christopher Columbus that once stood on the waterfront, and was toppled into the sea in the wake of Jean-Claude Duvalier's departure from Haiti, and it still stands in Port-au-Prince. Although the 'Nègre Marron' is cited by Patricia Mohammed as a symbol of Caribbean nationalism; one of the 'symbolic currencies exchanged, invented or created in the making of nationhood',⁶⁶ comparable to other iconic historical figures central to the writing of Caribbean narratives of postcolonial resistance, I would argue that the sculpture failed to achieve true emblematic status on a global or even regional scale, on some level hampered, or haunted, by the circumstances of its creation.

⁶⁶ Patricia Mohammed, 'Taking Possession: Symbols of Empire and Nationhood', *Small Axe*, 11 (2002), 31–58 (p. 35).

'La Femme adultère' d'Albert Camus: anatomie d'une absence

Jason Herbeck

Boise State University

L'absence, peut-être paradoxalement, occupe une place manifeste et protéiforme dans l'œuvre d'Albert Camus. Tantôt évoquée en termes d'étrangeté et d'exil, tantôt confrontée dans un paysage ascète et indifférent ou face à un être silencieux, elle y est à vrai dire omniprésente.¹ Dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), il s'agit de l'être humain face à l'absence de décors et de sens dans 'un univers soudain privé d'illusions et de lumières', lequel introduit celui-ci, là même où il en prend conscience, à l'absurdité de sa relation avec le monde.² Le manque de direction conséquent s'introduit aussitôt dans la vie de chacun des protagonistes de Camus, tel un *non-dit* enfoui hors de pensée et sous une existence routinière jusqu'au moment où l'on est frappé de son inexorable présence. Or, si cette absence—souvent de voix comme de voie—se produit d'une part tout au cours des œuvres littéraire et philosophique camusiennes, elle s'annonce d'autre part comme lieu de prédilection chez une critique de plus en plus nombreuse qui, l'ayant opérée pour ainsi dire et dans l'œuvre et dans la vie de l'auteur, ne cesse de s'y pencher.

Comment et à quelle fin se penche-t-on sur une absence dite donnée? En guise de réponse à un tel paradoxe, citons dans un contexte sociopolitique et (post)colonial ce que quelques-uns

¹ Voir notamment: Hiroshi Mino, *Le Silence dans l'œuvre d'Albert Camus* (Paris: Librairie José Corti, 1987).

² Camus, Albert. *Œuvres complètes*, I et II (éd. Roger Quilliot), (Paris: NRF Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1962 et 1965). Les références dans le texte—(ici, II, p. 101)—renvoient à cette édition.

considèrent comme l'incapacité de la part du Camus moraliste d'articuler une position concrète, voire objective, lors de la lutte algérienne d'indépendance.³ Aussi pourra-t-on évoquer l'absence d'énonciation ou d'élucidation face à la clarté de parole à laquelle on s'attendait de Camus, ne fût-ce qu'en raison de son statut d'intellectuel engagé personnellement touché par le climat tendu de l'époque. Signalons en outre deux absences décidément analogues que l'on a alors imputées à Camus, à savoir, celle—romanesque—selon laquelle la terre algérienne à proprement parler s'efface sous sa plume,⁴ et celle—liée tant à l'homme qu'à l'œuvre, mais attribuée toutefois à cette même plume utopique—qui serait issue de la tentative fantaisiste de la part de l'auteur de créer ce que Emily Apter a nommé 'Camus's never-never land of French Algeria'.⁵

Comme le démontre le livre de Vincent Grégoire voué aux thèmes de l'absence et du détail dans l'œuvre camusienne,⁶ la profusion toujours nuancée de l'absence chez Camus ne se limite guère à un petit nombre de textes. Ainsi le champ de notre examen sera-t-il quelque peu délimité, visant non pas les personnages camusiens qui engendrent eux-mêmes l'absence sous une forme

³ Edward Said fait remarquer: 'Camus's position in the 1950s was one of extreme intellectual and emotional difficulty and tension. He had written about freedom, justice, violence and revolt in abstract terms, and asserted principles which he presented as of both fundamental importance and universal application. He never altogether abandoned this language, and he continued to write about politics in the tone of a severe moralist' (cité dans: Emily Apter, 'Out of Character: Camus's French Algerian Subjects', *Modern Language Notes*, 112.4 (1997), 499–516 (p. 499)).

⁴ Dans ce même article, Apter explique la perspective des critiques postcoloniaux ainsi: 'Dissolving the contours of Algerian cities and coastal landscapes into sibilant friezes or projection walls of the European mind, erasing the signs of precursory Algerian secessionism by recording not a trace of the protests and massacres at Sétif in the immediate aftermath of Liberation; and converting the site specificity of a soon-to-be imploding colonial war into a labyrinthine tectonics of European postwar melancholia, Camus presents colonial unease in a metaphysically abstract worldscape' (p. 502–3).

⁵ Apter, p. 516. Qualifiant ce pays de cocagne de 'impossible political artifact', elle note aussi: 'It was an oxymoron in Camus's time, and it remains an oxymoron now, that is, an Islamic nation-state unable to negotiate co-existence with French-identified sectors of its citizenry' (p. 516).

⁶ V. Grégoire, *L'Absence et le détail dans l'œuvre romanesque de Camus* (Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2003).

ou une autre,⁷ mais plutôt ceux qui sont souvent absents ou marginaux dans l'œuvre au sens *littéral* du terme. À l'instar d'une critique importante tant littéraire et politique qu'historique et postcoloniale, nous nous proposons alors de focaliser sur une démographie dont on a souvent souligné le rôle négligé ou sous-développé chez Camus—à savoir la Femme—et ce en relation avec une autre démographie qui continue à solliciter de vives polémiques à l'égard de l'auteur et son œuvre: l'Arabe.

À cette fin, nous considérerons ce texte exceptionnel qu'est 'La Femme adultère' (dans la collection *L'Exil et le royaume*, 1957), dans lequel ces deux êtres habituellement secondaires sinon absents se trouvent bel et bien au premier plan—l'une, Janine, en tant que protagoniste, l'autre en raison de l'espace décidément anticolonial dans lequel l'histoire se déroule.⁸ Or, si dans le cas de ce dernier, la présence imposante, voire inquiétante, des Arabes hommes se fait remarquer au niveau mimétique même du récit—'[Janine] leur trouvait, même lorsqu'ils portaient des loques, un air de fierté que n'avaient pas les Arabes de sa ville' (I, p. 1566)—nous nous concentrerons en l'occurrence sur la Femme algérienne, dont l'absence réelle se fait repérer dans la nouvelle en raison de l'arrivée insolite de Jeanine sur ces mêmes lieux:

On n'y rencontrait pas une seule femme et il semblait à Janine qu'elle n'avait jamais vu autant d'hommes. Pourtant, aucun ne la regardait. [...] Ils tournaient ce visage [à la fois rusé et fier] vers l'étrangère, ils ne la voyaient pas et puis, légers et silencieux, ils passaient autour d'elle dont les chevilles gonflaient. Et son malaise, son besoin de départ augmentaient. «Pourquoi suis-je venue?» (I, p. 1568)

Ce n'est pas la première fois dans l'œuvre de Camus où l'on constate le manque d'une femme. Or, que ce soit Caligula qui perd

⁷ Nous pensons notamment, entre autres, à l'indifférence attribuée à Meursault dans *L'Étranger*, à l'incapacité qu'éprouve Jan de trouver le bon mot dans *Le Malentendu*, et à Clémence, qui se trouve à la recherche d'un impossible pardon dans *La Chute*.

⁸ Au sujet de la présence arabe dans 'La Femme adultère', voir l'article de Christine Margerrison, 'Sous le regard des hommes: "La Femme adultère"' (pp. 87–103), in Christine Margerrison, Lissa Lincoln and Mark Orme (eds.), *Albert Camus in the 21st Century: A Reassessment of His Thinking at the Dawn of the New Millennium* (Amsterdam: Rodopi, 2008).

sa sœur ou bien Rambert et le docteur Rieux qui se trouvent séparés de leurs femmes lors de la fermeture des portes d'Oran dans *La Peste*, nulle part ailleurs n'a-t-on remarqué de manière aussi explicite l'absence des femmes. Dans la plupart des cas, elles sont là, certes, même si on n'en parle pas, mais il faut toutefois souligner non sans quelque ironie qu'il aura fallu le seul protagoniste principal femme chez Camus pour constater ce que nombre de critiques ne cessent de proclamer—à savoir, l'absence générale des femmes. De même, il importe de signaler que si l'on a souvent insisté sur l'absence de l'Arabe dans l'œuvre de Camus, c'est surtout au masculin et/ou au pluriel que l'on l'a sous-entendu, la Femme algérienne elle-même n'ayant jamais, à notre connaissance, fait l'objet d'une telle observation. Aussi pourrait-on avancer que la critique, trouvant bon de se pencher sur l'absence arabe dans l'œuvre de Camus et d'aller jusqu'à avancer qu'elle proviendrait de l'inébranlable perspective occidentale de l'auteur, s'est toutefois gardée de noter que la Femme algérienne occupe incontestablement la place la plus importante de cette omission.⁹ Quoiqu'il en soit, soulignons à cet égard en quoi l'arrivée de Janine en terre algérienne (et non coloniale) est digne d'intérêt: non seulement sa présence s'avère-t-elle être une anomalie dans l'œuvre de Camus, sa perspective sert à compliquer l'effacement de la Femme que l'on a voulu y repérer en le repérant elle-même.

Afin de relever les traces d'une f/Femme en devenir dans 'La Femme adultère', nous emprunterons une optique à la fois structuraliste et sémiotique en nous en tenant à trois scènes que nous appellerons la mouche, le fort et le retour. Ce faisant, nous

⁹ Si telle précision semble confondre volontiers la pensée (consciente ou non) d'un auteur avec les normes et coutumes d'une culture—dans 'Sous le regard des hommes', Margerrison écrit à cet égard: 'Pour des raisons que l'on peut facilement comprendre, étant donné la séquestration des Algériennes et la ségrégation sociale dans les villes, cette section de la population indigène est en général passée sous silence dans l'œuvre de Camus' (p. 90)—il n'en est pas moins vrai que la Femme algérienne, appartenant de par son sexe et sa race aux deux démographies les plus discutées chez Camus, constitue l'être dont l'absence serait la plus prononcée dans son œuvre, ne serait-ce que par le fait que la majorité des intrigues de l'auteur se déroulent en Algérie.

nous attarderons dans un contexte contemporain sur la trajectoire de la Femme algérienne, à laquelle Janine elle-même attire notre attention. En nous référant à des textes variés relatifs au Maghreb dont la presse internationale, le Code de la famille algérien et la chanson '20 ans barakat!' sortie en 2003 pour dénoncer ce même Code algérien, nous démontrerons qu'en dépit de la marginalisation souvent citée de la femme dans l'œuvre camusienne, se décèle toutefois dans cette nouvelle exceptionnelle la trajectoire d'une femme qui—de par un chemin qui s'avère à maints égards analogue à celui de la Femme algérienne de nos jours—lutte pour ainsi dire sous la plume d'un auteur masculin et risque par conséquent d'être lue et interprétée en fonction de ce(s) même(s) écrit(s).¹⁰ Soulignons en outre que cette juxtaposition d'une pied-noir fictive et la Femme algérienne ne constitue pas de lien direct entre elles mais sert plutôt à illustrer la proximité de deux traversées féminines de ce que l'on peut considérer comme un même monde patriarcal.¹¹ À force de sonder l'écho qui se fait à l'intérieur de ces deux corps textuels dans lesquels on a longtemps dénoncé l'absence de voix et de voie autonomes féminines, s'esquissera ce qui pourra s'entendre comme la première femme de l'œuvre camusienne.¹²

La critique a déjà relevé l'apparente pénurie de femmes dans l'œuvre camusienne.¹³ Geraldine F. Montgomery l'explique ainsi

¹⁰ L'un des articles les plus récents et les plus exhaustifs au sujet des inégalités que confronte actuellement la Femme algérienne (par rapport à son homologue marocain ou tunisien) est celui de Samir Rekik intitulé, 'Le code algérien de la famille: Pourquoi a-t-il relégué la femme algérienne au statut de «deuxième sexe»?', paru dans *El Watan* (25 mars 2007). Voir: <http://www.fmes-france.org/article.php?id_article=587>. Consulté le 28 juillet 2007.

¹¹ Il va sans dire que le rapprochement proposé dans cet article entre Janine et la Femme algérienne ne vise que la manière dont elles sont présentées sous forme d'écrit; en raison de contraintes ou de pratiques socioculturelles qui ne leur sont pas communes, ne seront pas prises en compte les différences que l'on pourrait soulever à l'égard des conséquences—réelles ou supposées—que ces femmes subiraient en se rebellant.

¹² Bien entendu, il ne s'agira pas ici de la figure de la mère chez Camus, mais d'un autre type de femme—celui qui s'intéresse à l'égalité sociale et juridique des sexes.

¹³ Quelques-uns, dont Anthony Rizzuto dans son *Camus: Love and Sexuality* (Gainesville: University Press of Florida, 1998), prétendent que cet effacement relève d'une certaine misogynie de la part de Camus lui-même. Voir également: Louise Horowitz, 'Of Women

dans son article sur les intermittences du féminin dans l'œuvre narrative de Camus: '[L]a plupart des textes narratifs comportent des personnages féminins, mais sommairement esquissés ou disparaissant dans une absence indéterminée.'¹⁴ Elle avance ailleurs: '[L]a place qu'occupe la femme dans l'œuvre narrative, pour signifiante qu'elle soit dans le personnage de la mère, ne s'inscrit néanmoins dans l'ensemble des textes qu'en filigrane'.¹⁵ Bien entendu, étant donné un tel effacement féminin chez Camus, le choix de protagoniste féminin dans 'La Femme adultère' n'a point échappé à la critique. À en croire Montgomery, dans '[cette] nouvelle [qui] représente dans l'œuvre un point culminant', Janine est 'la figure de proue du recueil'.¹⁶ Elle continue:

[A]lors que dans l'ensemble des nouvelles—et bien qu'elles ne soient pas dépourvues de personnages féminins secondaires—la conscience individuelle dominante est masculine, 'La Femme adultère' constitue l'exception en ce que cette conscience y est pleinement féminine'.¹⁷

Pour sa part, Édouard Morot-Sir fait remarquer: 'Voilà un texte qui est entièrement consacré à l'expérience d'une femme et symboliquement, à celle de la Femme alors que partout ailleurs Camus ne fait intervenir la femme que de façon marginale, ou en tous cas, en lui attribuant une fonction secondaire'.¹⁸ C'est d'ailleurs dans cette nouvelle, affirme-t-il, que l'on constate une importante opposition Féminin-Masculin selon laquelle 'la

and Arabs: Sexual and Racial Polarization in Camus', *Modern Language Studies*, 17.3 (Summer 1987), 54–61, et Domnica Radulescu, 'L'Amour dans *La Peste*', *Dalhousie French Studies*, 33 (1995), 83–95.

¹⁴ Geraldine F. Montgomery, 'De la dernière femme au Premier homme: Intermittences du féminin dans l'œuvre narrative de Camus', in Lionel Dubois (éd.), *Albert Camus entre la misère et le soleil: actes du 2ème colloque international de Poitiers, 29–30–31 mai 1997* (Poitiers: Amitiés Camusiennes / Les Éditions du Pont-Neuf, 1997), 143–58 (p. 143).

¹⁵ Geraldine F. Montgomery, *Noces pour femme seule: le Féminin et le sacré dans l'œuvre d'Albert Camus* (New York: Rodopi, 2004), p. 302.

¹⁶ Montgomery, *Noces*, pp. 295–6.

¹⁷ Montgomery, *Noces*, p. 296.

¹⁸ Édouard Morot-Sir, 'La Double Transcendance du féminin et du masculin dans «La Femme adultère» d'Albert Camus', in *Dalhousie French Studies*, 19 (Fall 1990), 51–60 (pp. 52–3).

grandeur et la misère de Janine sont exclusivement celles de la Femme, et en aucun cas, sinon de façon superficielle, celle de l'Homme'.¹⁹

L'absence de voix, de nom et de rôle central chez l'Arabe dans l'œuvre camusienne a autant intéressé la critique que l'absence de la femme. En fait, l'on a souvent expliqué cette absence chez Camus comme marque indélébile de sa pensée occidentale, voire coloniale. Emily Apter précise: 'My point here is not that European protagonists should be well-rounded, psychologically transparent figures, but rather, that the Algerian characters should also have acceded to the complexity of existential characterhood within the terms defined by Camus'.²⁰ Dans *Albert Camus: Of Europe and Africa*, Conor Cruise O'Brien a d'ailleurs trouvé nécessaire 'to say something, to ask some questions, and to register the existence of *some blank areas*, regarding the social and political context in which these remarkable works were shaped'.²¹ Il constate plus loin: 'From Camus himself we learn little, directly, about what the relation actually was. His efforts as a propagandist among the Moslems seem to have left as little trace on his works as they did on the Moslems. Indeed his collected works as we have them today show almost no trace of any living relation [...] to Arabs'.²² Remettant en question l'affirmation de Germaine Brée, selon laquelle 'the working-class population of Belcourt [in which Camus grew up] is impervious to the racial barriers that exist in more prosperous middle-class milieux',²³ O'Brien finit par dépeindre un Camus contraint par son éducation française à propager le mythe de l'Algérie française.²⁴

¹⁹ Morot-Sir, p. 53.

²⁰ Apter, p. 505.

²¹ Conor Cruise O'Brien, *Albert Camus: of Europe and Africa* (New York: Viking Press, 1970), pp. 4–5. C'est nous qui soulignons.

²² O'Brien, p. 7.

²³ O'Brien, p. 6.

²⁴ À ce sujet, voir l'article de Debra Kelly, 'An Unfinished Death': The Legacy of Albert Camus and the Work of Textual Memory in Contemporary European and Algerian Literatures', *International Journal of Francophone Studies*, 10.1 (2007), 217–36, dans

Que l'on croie ou non à l'influence qu'a eue sur Camus le mythe colonial, il faut convenir que l'absence générale de l'Arabe est toutefois frappante dans son œuvre. À cet égard, Edward Said note: 'The irony is that wherever in his novels or descriptive pieces Camus tells a story, the French presence in Algeria is rendered either as outside narrative, an essence subject to neither time nor interpretation (like Janine), or as the only history worth being narrated *as history*'.²⁵ Pour ce qui est de 'La Femme adultère', Said est d'avis que Camus se permettait de croire que 'Europeans might achieve sustained and satisfactory identification with the overseas territory'.²⁶ Que ce soit alors Morot-Sir qui, se penchant sur la nouvelle, croit y avoir décelé 'la pensée secrète de Camus',²⁷ et s'émerveille alors quant au Masculin 'qui se manifeste par l'écriture, écrit, révèle et comprend, dans l'intensité du mouvement créateur, le mystère du Féminin',²⁸ ou bien Said, qui en tire la preuve que Camus, en tant qu'Européen rêveur et illusionné, croyait pouvoir s'identifier à jamais à la terre algérienne et du même coup priver l'Arabe de sa voix légitime et autochtone, les lectures critiques de la nouvelle s'avèrent aussi nombreuses qu'opposées.

Dans 'La Femme adultère', Janine accompagne son mari, Marcel, marchand de tissus, sur son voyage d'affaires dans les hauts plateaux du sud algérien. Après un long parcours en autocar à travers le désert, ils arrivent à un village dans lequel Janine suit son mari de client en client. On lui conseille d'aller voir la terrasse du fort qui se trouve dans le village, et Janine finit par convaincre Marcel de l'accompagner. Cependant, à peine y sont-ils arrivés

lequel sont examinés et la 'mythologisation' de l'Algérie de la part de Camus et le legs de l'auteur et son œuvre aux littératures européennes et algériennes.

²⁵ Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books, 1994), p. 179. Said prétend que ce qu'il appelle l'«entêtement» [*obduracy*] de la part de Camus à cet égard 'accounts for the blankness and absence of background in the Arab killed by Meursault; hence also the sense of devastation in Oran [in *The Plague*] that is implicitly meant to express not mainly the Arab deaths (which, after all, are the ones that matter demographically) but French consciousness' (pp. 179–80).

²⁶ Said, p. 178.

²⁷ Morot-Sir, p. 57.

²⁸ Morot-Sir, p. 58.

qu'il lui dit de redescendre et ce n'est qu'en pleine nuit que Janine quitte leur chambre d'hôtel et retourne seule à la terrasse, où elle jouit d'un moment de communion avec la nature. Elle rentre pourtant à l'hôtel, où Marcel la trouve en larmes dans le lit conjugal.

La mouche

Nombre de critiques ont trouvé digne d'attention la mouche de l'incipit. Si premièrement l'on aborde ce paragraphe d'un point de vue structuraliste,²⁹ 'La Femme adultère' peut être lue comme un jeu discursif plein de détours qui tient toujours le lecteur en suspens et semble avoir pour but d'accentuer le désarroi du protagoniste. Dans la mesure où Janine ne sait pas où elle va, cette désorientation nous est présentée par le déroulement problématique du récit lui-même; là où Janine se perd, nous nous trouvons également déboussolés non seulement *dans* mais *à cause* du récit. On ne sait pas où l'on va jusqu'au moment où l'on y est. L'énoncé se construit alors sur son *potentiel*, étant en quelque sorte tentative et résultat à la fois. Tandis que Elwyn F. Sterling avance, 'like the fly on the bus which "allait et venait sans bruit, d'un vol exténué", she has sensed something missing in her life and sought, albeit only half-consciously, another *issue*',³⁰ il ne semble guère probable que Janine ait déjà pris conscience que quelque chose lui manque dans sa vie. Elle n'est pas encore au point de pouvoir se regarder car son attention tourne toujours autour de son mari.

Étant donné les deux premières phrases de la nouvelle,³¹ on peut en déduire que la mouche représente le conducteur du récit. Le

²⁹ Roland Barthes définit 'l'activité structuraliste' ainsi: 'la création ou la réflexion ne sont pas ici «impression» originale du monde, mais fabrication véritable d'un monde qui ressemble au premier, non pour le copier mais pour le rendre intelligible' ('L'Activité structuraliste', in *Essais critiques* [Paris: Éditions du Seuil, 1964], 213–20 [p. 215]).

³⁰ E.F. Sterling, 'Albert Camus's Adulterous Woman: A Consent to Dissolution', *Romance Quarterly*, 34.2 (1987), 155–63 (p. 157).

³¹ 'Une mouche maigre tournait, depuis un moment, dans l'autocar aux glaces pourtant relevés. Insolite, elle allait et venait sans bruit, d'un vol exténué' (I, p. 1559).

récit suivrait alors la mouche, décrivant au fur et à mesure l'action et les lieux sur son trajet. Or, il n'en est rien car la troisième phrase nous apprend que c'est en fait Janine qui à ce moment mène le récit: 'Janine la perdit de vue, puis la vit atterrir sur la main immobile de son mari.' Qui plus est, à force de suivre le regard de Janine dans ce premier paragraphe, on trouve la succession suivante d'objets: **mouche → main du mari → mari → main du mari → mouche**. On revient alors au point de départ, ce qui nous permet de tirer les conclusions suivantes quant au récit: 1) Janine, comme la mouche, tourne aussi; son champ de vue est limité, revenant au point de départ; 2) Bien que ce soit le regard de Janine qui avance (en cercle) le récit, toujours est-il qu'au milieu de ce cercle se trouve son mari—ce qui par la suite ne semble guère fortuit; 3) Si ce dernier se trouve au centre du regard, il semble néanmoins possible de conclure que le mari n'est pas lui-même le conducteur du récit car il a 'le regard fixe, inerte [...] et absent'. Comme le propose Montgomery, le récit ne saurait avancer en fonction d'un tel regard.³²

La mouche semble d'abord n'être là qu'en tant qu'objet du regard de Janine: c'est bien la vision de la femme qui organise le mouvement du regard du narrateur et donc du lecteur. [...] Cette double activité du regard est d'autant plus frappante qu'il se heurte à la fixité de celui du mari—car dans ce texte, ce n'est plus la femme mais l'homme qui s'efface dans l'absence.³³

À la différence de Montgomery, il nous semble toutefois nécessaire de souligner que la main de Marcel ne s'efface point. Liée directement à la malle qu'elle empoigne, sa main détient un sens à la fois littéral et figuré. Au sens premier, c'est elle qui sert de guide à Janine dans le village: 'Janine suivait la malle qui, à travers la foule, lui ouvrait un chemin' (I, p. 1566). Ce chemin, qui

³² Caterina Petrolito Shahbaz note à cet effet: 'D'une façon remarquable, cette mouche qui tourne en rond nous conduit à une lecture, non seulement «insolite», mais précisément «adultère», «tournant en rond», à la recherche d'un sens qui échappe à toute explication finale' ('La Frustration et le sens dans 'La Femme adultère' de Camus' *Symposium* 50.4 [Winter 1997], 238-47 [p. 239]).

³³ Montgomery, *Noces*, p. 305.

est également celui du récit, s'énonce aussi à un niveau figuré car sémiotique. Signifiant de bagage, le mot *malle* renvoie, de par ses homonymes, à deux mots qui s'accroissent en importance en tant que signifiés au cours du récit: *mâle* et *mal*. Une telle lecture s'éclaircit lorsque l'on constate que ceux qui n'ont pas de *malle* dans le récit sont libres d'aller là où ils veulent; voyageurs ayant moins de contraintes, ils sont comme les nomades que Janine entreverra et enviera plus tard. Pour Janine, qui se trouve au contraire attachée à la malle, la liberté est restreinte. Or, c'est Marcel, le mâle, qui est responsable de cette malle, et les deux en fin de compte représentent un *mal* auquel Janine fut introduit en épousant Marcel; ainsi s'explique le choix difficile qu'elle a fait entre 'la vie libre et le mariage' (I, p. 1560). De même, on voit qu'à partir de ce moment, Janine ne se signifie plus; elle se construit en fonction de son mari: 'il la faisait exister réellement. Non, elle n'était pas seule...' (I, p. 1561). À cet égard, Sterling propose: 'Their marriage very quickly settled into routine habit in an apartment where shutters carefully kept half-closed cast a veil of shadow over truths too painful to contemplate'.³⁴ En effet, nous apprenons de manière analeptique que Janine s'est engagée dans le mariage parce que celui-ci la sauvait d'une vie de solitude. Or, sa vie avec Marcel, menée 'dans la pénombre [...], volets mi-clos' (I, p. 1562), servirait effectivement à décrire la Femme telle que l'on l'a souvent décrite dans l'œuvre camusienne: occultée et silencieuse, elle n'existe véritablement qu'en fonction de l'activité des hommes.

Le Code de la famille algérien, promulgué le 9 juin 1984 par l'Assemblée Populaire Nationale sous la présidence de Rabah Bitat,³⁵ a de même été conçu dans le silence. Selon 'D.K.', dans son article 'Genèse du code de la famille en Algérie': 'Le contenu du texte a été tenu secret ainsi que son adoption. De tous les textes législatifs, seule la loi n° 84-11 [...] portant sur le code de la famille dénie la pleine égalité entre les sexes, notamment en

³⁴ Sterling, p. 157.

³⁵ Chadli Benjedid est alors président de l'Algérie.

matière de mariage, de divorce ou de tutelle des enfants.’³⁶ La description de la femme algérienne faite par H. Aït Amara accentue davantage ce lien entre mariage et pouvoir masculin: ‘La famille, espace privé, est naturellement la plate-forme qui soutient tout le système patriarcal. [...] L’homme a le lien avec l’extérieur, le dehors, la femme à un rôle ménager, le dedans.’³⁷ Toute femme algérienne ne se trouve pas nécessairement soumise à de telles lois et la rigueur avec laquelle celles-ci s’imposent peut très bien varier d’une région ou d’une classe sociale à l’autre, comme le signale Amara. Toutefois, il faut noter que, comme pour Janine, le pouvoir de l’homme se fait plus présent dès qu’il s’agit de mariage (ou de divorce). En témoignent les articles suivants du Code de la famille algérien.³⁸

Art. 11. La conclusion du mariage pour la femme incombe à son tuteur matrimonial qui est soit son père, soit l’un de ses proches parents.

Art. 39. L’épouse est tenue de:

1. obéir à son mari et de lui accorder des égards en sa qualité de chef de famille.
2. allaiter sa progéniture si elle est en mesure de le faire et de l’élever.
3. respecter les parents de son mari et ses paroles.³⁹

Le fort

Ce n’est qu’au moment où Janine et son mari retournent à l’hôtel que Janine prend l’initiative et propose un chemin indiqué par le patron de l’hôtel, celui menant à la terrasse du fort: ‘Elle le

³⁶ *El Watan* (9 juin 2004). Voir: <<http://www.algerie-dz.com/article784.html>>. Consulté le 6 septembre 2006.

³⁷ ‘Pourquoi libérer la femme en Algérie?’ *El Watan* (2 mai 2004). Voir: <<http://www.algerie-dz.com/article570.html>>. Consulté le 20 sept. 2006.

³⁸ ‘Code de la famille algérien’ *Appel Algérie* (5 nov. 2005). Voir: <http://appelalgerie.africa-web.org/article.php?id_article=78>. Consulté le 30 juillet 2007.

³⁹ Voir également Art. 12: ‘Le tuteur matrimonial (wali) ne peut empêcher la personne placée sous sa tutelle de contracter mariage si elle le désire et si celui-ci lui est profitable. En cas d’opposition, le juge peut autoriser le mariage, sous réserve des dispositions de l’article 9 de la présente loi. Toutefois, le père peut s’opposer au mariage de sa fille mineure si tel est l’intérêt de la fille.’ Et Art. 13: ‘Il est interdit au wali (tuteur matrimonial) qu’il soit le père ou autre, de contraindre au mariage la personne placée sous sa tutelle de même qu’il ne peut la marier sans son consentement.’

dit à Marcel et qu’on pouvait laisser la malle à l’hôtel’ (I, p. 1568). Renforçant la différence du parcours, ce chemin-ci se fera alors *sans malle*. Une fois sur la terrasse, le regard borné de Janine se libère sur ‘l’horizon immense’ qui a pour effet de ‘la laisser silencieuse devant l’étendue sans limites’ où son regard se déplace ‘sans rencontrer un seul obstacle’ (I, p. 1569). Janine finit par s’intéresser surtout à ‘un troupeau de dromadaires immobiles, minuscules à cette distance, [qui] *formaient sur le sol gris les signes sombres d’une étrange écriture dont il fallait déchiffrer le sens*’ (I, p. 1569; c’est nous qui soulignons):

Qu’y avait-il donc à voir ici? Mais elle ne pouvait détacher ses regards de l’horizon. Là-bas, plus au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une ligne pure, là-bas, lui semblait-il soudain, quelque chose l’attendait qu’elle avait ignoré jusqu’à ce jour et qui pourtant n’avait cessé de lui manquer. [...] En même temps, *au cœur d’une femme* que le hasard seul amenait là, un nœud que les années, l’habitude et l’ennui avaient serré, se dénouait lentement. (I, p. 1570; c’est nous qui soulignons)

Il est important de noter que le signifiant choisi dans ce passage pour désigner Janine ne peut être plus chargé de sens potentiel. A la place de ‘Janine’ ou de ‘la femme [entendre épouse] de Marcel’ se trouve tout simplement le mot ‘une femme’, un terme qui redonne à Janine non seulement le potentiel libérateur de sa jeunesse mais la maturité associée avec l’âge. Qui plus est, au niveau de la narration, l’emploi de l’article indéfini *une* semble distancier Janine davantage du regard narratif. Elle n’est plus *cette* femme à qui nous avons déjà commencé à attribuer une définition, mais une nouvelle femme à découvrir, à connaître, voire à récrire—d’où *cette étrange écriture* dont elle s’efforcera elle-même de déchiffrer le sens.

Moment paroxystique aussi bien spirituel et métaphysique que naturel et physique, l’expérience que vit Janine lors de son retour à la terrasse du fort ne cesse d’opposer les critiques. Quoique nombre de critiques aient interprété l’acte de Janine comme mystique et/ou symbolique, Morot-Sir affirme qu’il faut y privilégier le physique afin de mieux voir sa transcendance face à

l'immanence de l'Homme. Ce qui est certain, c'est que Janine a trouvé une voix—si silencieuse soit-elle sur la terrasse—qui dépend d'elle seule. Comme l'explique Valerie Waters: 'She has achieved a heightened state of awareness, bringing the buried desires of a long unvoiced self to the level of consciousness.'⁴⁰ De même, pour Said, l'effet produit quand Janine remonte seule au fort

is that of a moment out of time in which Janine escapes the sordid narrative of her present life and enters the kingdom of the collection's title. In this passage Janine 'comes to a stop at last', motionless, fecund, ready for communion with this piece of sky and desert, where [...] the woman—*pied noir* and *colon*—discovers her roots.⁴¹

Là où Said voit un retour aux sources et une acceptation des origines, Sterling y décèle plutôt l'abnégation devant la mort:

At the heart of her anguish, she has found a consent to final dissolution. Thus, like so many Camusian characters [...]—Meursault, Caligula, Meursault, Tarrou, and Kaliyev, among others—Janine has come to grips with the basic question of how to die 'happy'.⁴²

Pour sa part, Simon P. Sibelman avance qu'en raison du sable qui fouette l'autocar dans lequel Janine voyageait on peut conclure que l'acte adultère de Janine a déjà eu lieu car, dès qu'elle épouse Marcel, elle rend cocu la nature avec laquelle elle avait partagé jusque-là une communion naturelle.⁴³ Soutenant une telle lecture, Shabbaz va jusqu'à qualifier Janine de prostituée: 'Les hauts plateaux du sud arabe, ironiquement, vont donner à la femme *déjà* adultère l'occasion de se libérer d'une vie de *prostitution*, c'est-à-dire de mensonge par rapport à elle et à son mari, de reniement de son être et de ses valeurs'.⁴⁴ De manière analogue, Montgomery

⁴⁰ V. Waters, 'Camus's "La Femme adultère": Janine's Dream', *Romance Studies*, 18 (Summer 1991), 65–73 (p. 71).

⁴¹ Said, p. 177.

⁴² Sterling, p. 161.

⁴³ Simon P. Sibelman, 'The Anguish and the Ecstasy: Camus's Use of Phallic Symbols in "La Femme adultère"', *Dalhousie French Studies*, 45 (Winter 1998), 41–52 (p. 43).

⁴⁴ Shabbaz, p. 246, qui, malgré l'absence de tout discours direct ou indirect lors du retour au fort, accentue 'la prise de parole de Janine' (p. 247): 'Par une description si détaillée du

avance: 'Sur le plan social et culturel, il est possible d'affirmer qu'en se sauvant seule dans la nuit, en bravant les tabous et les conventions (surtout en milieu culturel arabe, plus contraignant pour les femmes), elle trompe le système patriarcal, elle se soustrait à la Loi du Père'.⁴⁵

À quelques différences près, ce langage ressemble à celui employé en 1995 par Feriel Lalami-Fatès dans son 'Analyse du Code de la famille algérien': 'Les femmes, comme d'autres parties de la population algérienne, refusent la *hogra* (oppression et injustice) et ce rejet prend la forme de l'aspiration à l'égalité qu'elles veulent dans un premier temps inscrire dans la Loi'.⁴⁶ Si la première manifestation de la Femme algérienne revendicatrice d'une égalité des droits a lieu avant 1966, soit dès les premières rumeurs sur le Code de la famille, il faut reconnaître la résistance massive et inédite en 2003 que représente la campagne lancée autour des 20 ans du code de la famille algérien par plus de vingt associations de femme, de l'immigration et de solidarité. En dénonçant entre autres le *wali*, ou tuteur matrimonial, la chanson que l'on a chantée ('20 ans barakat!'),⁴⁷ ainsi que la lettre adressée au président Abdelaziz Bouteflika s'énoncent comme une prise de voix ainsi que de conscience collective. En témoigne le refrain:

Ô juge qu'est-ce qui t'a pris? Pourquoi as-tu peur de moi? Je suis debout en toutes saisons, mes paroles sont sans venin. Aux mariages arrangés, les tuteurs tirent les ficelles. Ils nous excluent du travail, cadenassant les portes. Ils imposent le code, fracassant les ailes. Secouez les mémoires, l'histoire parle pour nous, nous ne demandons pas de faveur.

plaisir physique de la femme, il y a appropriation totale du narrateur, appropriation non seulement de la voix de Janine, mais aussi de son corps qui à ce moment devient le sien. *Colonisé*, ce corps se donne à son occupant d'une façon libre, d'où la trahison' (p. 243; c'est nous qui soulignons). Brian T. Fitch emploie de même un lexique colonialiste en décrivant l'état de Janine par rapport à son corps: '[I]t is from the contingency of her own body that she has to seek to free herself', cité dans Montgomery, *Noces*, p. 310.

⁴⁵ Montgomery, *Noces*, p. 361.

⁴⁶ *Alternatives algériennes*, 2 (5 nov. 1995). Voir: <http://appelalgerie.africa-web.org/article.php3?id_article=79>. Consulté le 20 sept. 2006.

⁴⁷ Voir: *20 ans barakat!*, page d'accueil. 15 sept. 2006 <<http://20ansbarakat.free.fr/>>. Consulté le 22 sept. 2006. Plus de 6 000 CD ont été vendus à ce jour.

S'étant prononcées ainsi, les femmes de *20 ans barakat!* remettent littéralement en question l'énoncé masculin: 'Eh juge, qu'est-ce qui t'a pris?' Dans ce sens, force est de remarquer que Janine et sa conjointe algérienne cherchent toutes les deux à s'approprier 'les signes sombres d'une étrange écriture' (I, p. 1569; voir ci-dessus, p. 93)—étrange sans doute parce que réservée traditionnellement à l'Homme.

Le retour

En termes sémiotiques, on peut dire que Janine, signifiant, retrouve sur la terrasse ce qu'elle a perdu comme signifié—à savoir toute une partie de son être qu'elle avait oubliée à l'ombre de Marcel. Or, si elle rentre aussitôt à l'hôtel, on peut toutefois se douter qu'elle garde cette idée libératrice de soi. Janine ne comprend pas Marcel quand il lui parle, et lorsqu'il la voit pleurer sans comprendre à son tour, la réponse de Janine—'Ce n'est rien, mon chéri, disait-elle, ce n'est rien' (I, p. 1575)—si loin de la révolte semble-t-elle, pourra néanmoins receler quelque changement profond. Ses pleurs seraient alors la preuve qu'elle juge désormais sa relation avec Marcel d'un œil critique, car peu importe si Marcel la comprend ou non, Janine est d'ores et déjà consciente de ce qui manque dans sa vie. Ainsi, au niveau du signifié, peut-on conclure que le récit a réussi: Janine (tel le lecteur) retrouve une partie essentielle et depuis longtemps absente de son identité qui, qu'elle soit reconnue ou non par son mari, demeure désormais visible pour elle. Ayant transgressé le code du signifiant/signifié mis en place par Marcel, Janine se rend *signifiant adultère* et le restera, ne serait-ce que pour elle-même.

Cependant, on peut tout aussi bien conclure sous une optique structuraliste que le récit, sans but apparent jusque-là (sans amant, sans véritable destination, sans conducteur sûr ou univoque), aboutit là où il s'arrête. N'ayant plus suite, le récit, comme Janine, résigne toute initiative et se refuse de s'expliquer davantage ou d'aller plus loin. Au bout de son parcours, Janine se soumettrait alors à un train de vie qui n'est pas le sien, car s'il ne l'était pas

entièrement au début du récit, il est désormais celui de Marcel, de par le fait qu'elle en ait pris entièrement conscience.

Pour antinomiques que soient ces deux interprétations de Janine à la fin du récit, il est à rappeler que la prise de conscience chez Camus ne mène pas toujours à la révolte: 'La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif' (*Le Mythe de Sisyphe*, II, p. 107). On constate d'ailleurs une gamme d'interprétations toute aussi riche lors de l'adoption des amendements au Code de la famille algérien le 27 février 2005. Comme l'indique l'article 11, la suppression de la tutelle matrimoniale—étant d'une première importance pour beaucoup de femmes—n'y figure pas:

La femme majeure conclut son contrat de mariage en présence de son «wali» qui est son père ou un proche parent ou toute autre personne de son choix. Sans préjudice des dispositions de l'article 7 de la présente loi, le mariage du mineur est contracté par le biais de son «wali», qui est le père, puis l'un des proches parents. Le juge est le tuteur de la personne qui en est dépourvue.

Un titre d'article publié en Alger le 6 mars de la même année—'Algérie: Femmes entre révolte et résignation'—exprime l'ambivalence marquée du dernier paragraphe de la nouvelle. Et dans cette veine, Sibelman demande au sujet de Janine:

Having experienced the immensity of her (inter)action with the night, will Janine now reject Marcel and his world, thus inaugurating vital modification, perhaps even taking a lover and consequently becoming the adulterous woman announced by the story's title, or will she abandon all hope, acquiescing to the existence she has endured?⁴⁸

Si Montgomery semble lire dans le retour de Janine au fort une victoire initiatrice—'C'est l'histoire de l'émergence à la lumière d'une femme aveuglée, de l'accession à la liberté d'une femme soumise et résignée, de l'auto-découverte d'une femme qui s'ignorait'⁴⁹—elle offre à la fin de son étude une perspective

⁴⁸ Sibelman, p. 52.

⁴⁹ Montgomery, *Noces*, p. 298.

quelque peu opposée: 'Alors que sa quête était, et devait être, solitaire, son retour est solidaire'.⁵⁰ Waters présente également les deux faces de la médaille, se demandant comment Janine saura s'accommoder la notion d'un 'royaume' dans sa vie quotidienne face à un mari incapable de comprendre la portée de son expérience. Elle note: 'Even as her words negate her experience with "ce n'est rien", her tears reaffirm, in the face of the mundane reality to which she has returned, the validity of her "dream", and of the self which gave it birth'.⁵¹ Au niveau langagier, Shahbaz conclut que l'expression 'mon chéri' qu'emploie Janine lors de son retour au lit conjugal 'symbolise en quelque sorte un retour à un langage patriarcal où le familier a une connotation sécurisante fausse',⁵² mais qu'il est toutefois impossible de dire dans quel état elle se trouve à la fin de la nouvelle: 'Janine reste donc à définir'.⁵³

Il n'en semble pas autrement en ce qui concerne les amendements du Code de la famille algérien de 1984. Pour quelques-uns, le projet de loi annoncé en 2005 a donné lieu à l'optimisme; en témoigne le titre de l'article de Salima Tlemçani: 'Enfin un premier pas! Algérie: Le Code de la Famille partiellement révisé'.⁵⁴ Ce pas, sans doute jugé à la lumière d'autres critères et attentes, fut moins bien accueilli le 1er mars 2005 dans un article intitulé 'Réforme du code de la famille: une sombre journée pour la femme algérienne',⁵⁵ lequel va jusqu'à 'déplorer[r] que les autorités algériennes aient cédé aux pressions des partis les plus conservateurs.' Selon Jacques Fontenoy, dans un article de *Lutte Ouvrière* publié trois jours plus tard:

⁵⁰ Montgomery, p. 364.

⁵¹ Waters, pp. 72-3.

⁵² Shahbaz, p. 245.

⁵³ Shahbaz, p. 244. Et Margerrison d'ajouter (*loc. cit.*, p. 102): 'Le lendemain, le couple voyagera "plus au sud encore" une fois les affaires de Marcel à l'oasis conclues. Et c'est là que se situe le lieu de ses désirs.'

⁵⁴ Salima Tlemçani, *El Watan*, 23 février 2005. <http://74.125.155.132/search?q=cache:AO1QQNOdKWol:www.lehrer-online.de/dyn/bin/687805-687813-2-a_cha_ab06b.doc+%22Enfin+un+premier+pas!+Algérie:+Le+Code+de+la+Famille+partiellement+révisé%22&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=us&lr=lang_fr&client=safari>. Consulté le 6 sept. 2006.

⁵⁵ *Fidh.org* 1 mars 2005. 06 sept. 2006 <<http://www.fidh.org/Reforme-du-code-de-la-famille-une>>. Consulté le 22 sept. 2006.

Le tutorat est donc maintenu: une femme sur le point de se marier devra toujours avoir l'assentiment d'un tuteur (son père ou un de ses proches). [...] De même, le droit de la femme de demander le divorce n'est pas retenu: alors que l'homme conserve le droit de répudier sa femme, celle-ci doit satisfaire à une douzaine de conditions pour demander le divorce.⁵⁶

Devant ce qu'elle voit comme un grand échec à l'égard de l'égalité des femmes en Algérie, Aïda Touihri riposte le 6 mars 2005: '[L]es femmes n'ont pas dit leur dernier mot. La lutte continue'.⁵⁷ Et Ferial Lalami-Fatès de constater le 5 novembre 2005:

S'il est difficile pour l'instant de prétendre que les associations de femmes, comme expression collective et organisée, dont le but est d'affirmer la femme en tant que sujet de droit, sont une force politique, il faut toutefois leur reconnaître d'avoir, depuis quelques années, permis que la question du statut des femmes ne soit pas occultée du débat politique.

Il importe de souligner en conclusion l'indignation qu'évoquent ces derniers en raison de l'*absence*—celle de parole comme celle de rôle conséquent sociopolitique—que subit la Femme algérienne. Dans le cas fictif de Janine comme dans celui, réel et immanent, de son homologue algérien, on ne peut que chercher non sans quelque frustration *le sens de leur direction*. Tautologie en principe apparente, une telle quête n'est toutefois pas inutile à évoquer. Aussi pourra-t-on mieux comprendre une qualification précise d'*adultère* à l'égard de l'une comme de l'autre:

Cet adjectif, du latin «adulterare» (ad + ulter, plus tard alter) signifie altérer, falsifier, rendre impur. Etymologiquement parlant, «ad + alter» contient en soi un mouvement progressif «à l'autre» [...]. La réalisation de l'arrivée ou l'approche d'un élément vers un autre

⁵⁶ 'Algérie - Réforme du code de la famille: Bouteflika cède aux hommes.' *Lutte Ouvrière* 4 mars 2005. Voir: <<http://www.lutte-ouvriere-journal.org/?act=artil&num=1909&id=39>>. Consulté le 6 sept. 2006.

⁵⁷ 'Algérie: Femmes entre révolte et résignation.' *Femmes sous lois musulmanes*. 6 mars 2005. Voir: <<http://www.whml.org/french/newsfulltxt.shtml?cmd%5B157%5D=x-157-177607>>. Consulté le 20 sept. 2006.

comporte une traversée de certaines frontières ou limites. «Adultère» serait donc *celle* qui transgresse les lois imposées par la société [...] afin d'atteindre «l'autre côté».⁵⁸

Si nombre de critiques ont souligné l'absence presque endémique de la Femme dans l'œuvre camusienne, il est curieux que ce soit dans une nouvelle faisant exception à cet égard que le protagoniste principal prend conscience non seulement de l'absence des femmes en général mais d'un manque à la fois indiscutable et impardonnable d'elle-même. Ne serait-ce qu'en raison de cette absence partagée dans un même espace et les explications conjugales que donne Janine de s'être absentée d'elle-même, l'aspect solidaire de sa lutte et celle de la Femme algérienne semble se confirmer. Nonobstant, lorsque Janine se rend compte que le monde dans lequel elle se trouve n'est point celui qu'elle avait imaginé, elle se demande aussitôt: 'Pourquoi suis-je venue?' C'est alors dans le premier sens du mot *adultère* qu'il faudra chercher à comprendre son acte de révolte. Étant dehors en pleine nuit et seule, elle se rend présente en dépit d'un énoncé social qui préconise, voire prédit son absence (ainsi que celle de son homologue algérien) d'un lieu traditionnellement réservé à l'homme. Par conséquent, dans la mesure où la Femme algérienne lance un cri de 'Barakat!' (*Ça suffit!*) et entreprend de s'approprier de plein droit une voix / voie à elle seule, la présence de Janine—et dans l'oasis et dans l'œuvre camusienne—paraît d'autant plus nécessaire à avérer. Son silence dans le lit conjugal ne dénoterait pas résignation. Comme les 'signes sombres' de l'«étrange écriture» formée par le troupeau de dromadaires qu'elle devine depuis la terrasse du fort (I, p. 1569), le parcours insolite de Janine signifie une traversée de certaines frontières dont l'existence est désormais impossible à ignorer.

⁵⁸ Shahbaz, p. 241.

Reviews

THOMAS, DOMINIC

Black France. Colonialism, Immigration and Transnationalism

Bloomington: Indiana University Press, 2007. 328 pp. £20.99.

ISBN: 978-0-25334-821-8

In the preface to his latest book, *Black France*, Dominic Thomas acknowledges that his work builds upon a number of previous studies of transnational relations between Africa, its diaspora, and France. One is struck by the similarities between the title of his and those of a number of his predecessors: Tyler Stovall's *Paris Noir*, Bennetta Jules-Rosette's *Black Paris*, Pascal Blanchard, Éric Deroo and Gilles Manceron's *Le Paris noir*. A reader is left to ask if another book outlining the 'black' dimension of France is truly necessary. Yet this same juxtaposition of titles provides us with an initial glimpse of the specificity and value of Thomas's analysis of African immigrant literature and its cultural significance in *Black France*. Whereas the previous studies locate the black writer and artist uniquely in Paris, a denizen of the City of Light's cosmopolitanism, this book expands and diversifies our understanding of African-French relations to include more global conceptualisations of nation, identity, writing, community, and history. For Thomas, his corpus is not just representative of culture exchanges between Africa and France, but the origin for the transformation of Africa into a 'global territorial signifier' (p. 22).

The most significant and singularising principle that Thomas employs in structuring his study is that of 'mediation'. Refusing to divide categorically between the colony and the post-colony, between France and Africa, between the local and the global, Thomas recreates through his methodological approach the symbiosis that he sees as a defining element of our contemporary global society, and particularly of relations between France and Africa. In his exhaustive, though coherent, introduction, Thomas convincingly presents such an approach as relevant to, and

drawing from, global expressions of black identity, Francophone migrant literature, demographics of minorities in France, and French historiography. Throughout the proceeding chapters he illustrates this cultural, historical and intellectual reciprocity through studies of a variety of intriguing historical, social, and literary contexts.

Perhaps most strikingly, in his second chapter Thomas returns to colonial era African texts, both to locate discourses of immigration that are so prevalent in contemporary French society and to identify how they functioned within colonialist paradigms. Such a move effectively imbues the classic novels of Francophone African fiction, such as Camara Laye's *L'Enfant noir* or Cheikh Amadou Kane's *L'Aventure ambiguë*, with current relevance. It also unifies sub-Saharan African literature and history across unnecessary colonial and postcolonial divisions in their confrontation with continuing French claims of homogeneity and superiority. Chapter Three offers an equally insightful transhistorical and cross-textual reading of Ousmane Sembene's *Le Docker noir* in relation to conceptualisations of global black identity and issues of intertextuality, literary borrowing, and plagiarism. These two chapters provide a historical and literary foundation for Thomas's further discussions of contemporary transnationalism, without isolating the colonial period and its literature in a determining past.

In the remaining four chapters, Thomas is able effectively to extend his diverse critical stance to include more recent works of Francophone literature and current issues of migration. While two of the chapters, 'Rhetorical Mediations of Slavery' and 'African Youth in the Global Economy', feel slight, this might simply be due to the impressive critical skills on display in the two chapters they sit between: 'Afro-Parisianism and African Feminisms' and 'Fashion Matters'. This latter chapter in particular is an excellent example of the breadth of Thomas's critical view throughout *Black France*. In his discussion of the gendered, racial, and cultural significance of the clothing and social practice of *la sape*, Thomas weaves together scholarly work on the dandy, the Vogue

movement in U.S. gay communities, hip-hop culture, and clothing codes in Africa to reveal the dual liberating and exclusionary valencies within immigrant subcultures. Thomas effectively pushes against any disciplinary boundaries set up around postcolonial or Francophone studies, while maintaining a focused regard on his object of study.

In *Black France*, by placing the complexities of African-French relations in a transhistorical, global context, Thomas brings to immigration and transnational studies an original point of view. Given recent debates over the concept of 'littérature-monde', *Black France* is an important example of how to retain specificity, while drawing clear, general conclusions. It is thus a notable contribution to the foremost discussions within postcolonial and francophone studies.

Devin Bryson,
University of Indiana, Bloomington

CELIA BRITTON

The Sense of Community in French Caribbean Fiction

Liverpool University Press, 2008, 190 pp. £50.

ISBN 978-1-84631-137-6

Celia Britton's study of *The Sense of Community in French Caribbean Fiction* participates in recent theoretical debates on the notion of community, while offering at the same time a series of innovative readings of French Caribbean texts. The book opens with the observation that 'the Caribbean's history of transportation, slavery and migration has created a situation in which the question of community becomes particularly urgent' (p. 1), and Britton goes on to explore the specific ways in which the *sense* of community, the *feeling* of belonging to a community as well as the various *meanings* of the concept, are figured in the works of writers from Haiti, Martinique and Guadeloupe. The theoretical framework for the book is Jean-Luc Nancy's notion of the 'communauté désœuvrée', which Britton summarises

succinctly in her lucid introduction, and which heralds the dissolution of collectivities that rely on homogeneity and sameness to give way to a looser 'being-in-common' made up of multiple singularities. Community will no longer be built on fusional unity, but will consist in a set of dynamic relations between open-ended beings. Crucially, however, Britton stresses that this does not mean that the very term 'community' should be jettisoned, but that it needs to be rethought, and French Caribbean fiction is a locus in which such a reassessment takes place in provocative and urgent ways.

Britton's seven main chapters each take one novel by a Caribbean writer and analyse the distinct ways in which that novel represents the local community. In Jacques Roumain's *Gouverneurs de la rosée*, for example, Britton finds the ideal of a unified community 'whose members are fused together into the harmonious, purposeful whole of Nancy's common being', although it is important that what saves this community is precisely an intervention originating from outside its boundaries (p. 19). In the following chapter, Britton explores Glissant's celebration of the dynamic movement of Relation, but contrasts this open-ended, creolised structure with the closed community of the maroons in *Le Quatrième siècle*. Next, Britton displays how the apparent individualism of Télumée in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* is coupled with a vision of a dispersed community, and she goes on to argue that in Vincent Placoly's *L'Eau-de-mort guildive*, characters are 'neither immanent individuals nor a collective common being, but the "singular plural" of being-in-common' (p. 79). Britton's reading of Chamoiseau's *Texaco* in Chapter Five is refreshing, in that it stresses how, despite the novel's postmodernist vision, the community of Texaco does retain a 'secret order' that attenuates its apparent diversity and multiplicity (p. 98). In the penultimate chapter, the hurricane in Daniel Maximin's *L'Île et une nuit* is conceived not as a finality but as a starting point for change, and in the final chapter, Maryse Condé's *Desirada* is seen to depict

experiences of exclusion that firmly contest the myth of islands such as Guadeloupe as ideal, organic communities.

This is an original and thought-provoking study, at once developing philosophical debates on the notion of community and offering a new take on Caribbean literary works by bringing them together under this intriguing heading. Britton refrains from grafting Nancy's thinking onto the disparate texts under inspection, but instead initiates a productive dialogue between theory and literature that serves to challenge our basic understanding of what a community is. The individual chapters are in themselves original, but it is also the endeavour to use a diverse corpus of works to interrogate a thorny theoretical concept that makes Britton's work so intelligent and provocative. This is a model work of literary criticism in that it combines subtle close reading with philosophical rigour and depth.

Jane Hiddleston
Exeter College, Oxford

University of Glasgow French and German Publications

The imprint has latterly taken more of a «postcolonial turn», and the titles listed below may be of interest to FPS members. Proposals for study guides (author or institutional subvention not required) and monographs (realistic funding desirable) are always welcome. Study guides, from 64 to 96 pages long, cost £6.00, or dollar equivalent, payable on receipt of book(s) and invoice, and the other titles are £10 each, all *franco de port*.

Study guides

Tournier	<i>La Goutte d'or</i>	Michael Worton
Tournier	<i>Vendredi</i>	Margaret-Anne Hutton
Camus	<i>L'Étranger</i>	G.V. Banks
Camus	<i>La Peste/Le Premier Homme</i>	Eddie Hughes
Sand	<i>Indiana/Mauprat</i>	Janet Hiddleston
Lopes	<i>Le Pleurer-Rire</i>	Patrick Corcoran
Le Clézio	<i>Le Procès-verbal</i>	Bronwen Martin
Kourouma	<i>Les Soleils des Indépendances</i>	Patricia O'Flaherty
Segalen	<i>Stèles</i>	Yvonne Y. Hsieh
Begag	<i>Le Gone du Chaâba</i>	Sheila Rogers

Other titles

Segalen: Reading Diversity Charles Forsdick &
Susan Marson (eds.)

Tous azimuts III
Glasgow Research Seminars
Contemporary francophone identities

16 University Gardens,
Glasgow G12 8QL
website: www.arts.gla.ac.uk
e-mail: G.Woollen.french.arts.gla.ac.uk