



Héros tragique et actualité politique dans *La Machine infernale* (1934) de Jean Cocteau et *la tragédie du roi Christophe* (1963) d'Aimé Césaire

Alioune SOW

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

sowalioune00@hotmail.com

Résumé : Ce travail rend compte des relations intra-séminales entre la tragédie française et celle africaine au tournant du 20^{ème} siècle. À travers la pièce de Cocteau et de Césaire, nous allons analyser la résurgence des mythes, qui serait due essentiellement à la tragédie socio-politique du siècle. Il s'agira entre autres de montrer comment *La Machine infernale* et *La tragédie du roi Christophe* traduisent l'odyssée du monde moderne marqué par des bévues historiques, particulièrement les guerres et la colonisation. En fait la trajectoire d'Œdipe et de Christophe révèle-t-elle la destinée malheureuse de la plupart des dirigeants modernes ? Il sera donc question d'établir les affinités entre le destin de deux héros, incarnations politiques de deux espaces culturellement différents.

Mots-clés : mythe, destin, héros, actualité, guerre.

Abstract: This work seeks to translate the intra-seminal relations between the French and African tragedy at the turn of the 20th century. Through The play of Cocteau and Césaire, we will analyze the resurgence of myths, which is mainly due to the socio-political tragedy of the century. Among other things, it will be to show how *The Infernal Machine* and *The Tragedy of King Christopher* reflect the odyssey of the modern world marked by historical blunders, especially wars and colonization. In fact, does the trajectory of Oedipe and Christophe reveal the unhappy destiny of most modern leaders? It will therefore be a question of establishing the affinities between the fate of these two heroes, political incarnations of two culturally different spaces.

Keywords: myth, destiny, hero, news, war.

Introduction

L'originalité du genre théâtral tient à son double statut : texte littéraire et objet d'une lecture privée. Il ne trouve sa réalisation complète que dans un spectacle joué devant un public. En effet, doté d'une grande puissance de représentation, le théâtre reproduit l'action au lieu simplement de la raconter. Il l'incarne à travers des personnages capables d'inspirer aux spectateurs de profondes émotions en reproduisant la réalité du monde. Au 20^{ème} siècle, après les premiers drames symbolistes de Paul Claudel, Jean Cocteau, dans *la Machine infernale* et dans un style très différent, réécrit le mythe d'Œdipe, interroge les notions de destinée et de responsabilité humaine à l'aune des enjeux contemporains. Parallèlement, dans l'espace littéraire africain, pour traduire la période de la décolonisation des pays africains encore sous le joug de la politique française, la tragédie de Césaire s'inspire de l'histoire politique d'Haïti et du mythe de Shango. Une figure historico-mythique, Christophe, y est singularisée par ses combats anticoloniaux au prix de sa vie. A travers une approche

comparée, nous cherchons à prouver comment la figure du héros tragique de la mythologie grecque et celle du mythe de Shango sont réadaptées dans le théâtre moderne où les échos de l'actualité contemporaine non moins tragique créent des personnages atypiques ? Comment les auteurs proposent une pratique du mythe médiane entre, d'un côté, une lecture conservatrice et classique et, de l'autre, une relecture progressive et déconstructive ?

1. Notions de théâtre et de mythe au 20^{ème} siècle

Giraudoux, dans *L'imromptu de Paris*, définit le genre théâtral comme le fait « d'être réel dans l'irréel ». Ce point de vue est d'autant plus vrai que pour affirmer son engouement pour la régénérescence du genre humain, le théâtre du 20^{ème} siècle passe au crible la situation politique dudit siècle, à travers la « RE-présentation » des mythes anciens. Mais, il faut d'emblée signaler que l'emprise des mythes sur les écrivains et la résurgence de certains personnages mythiques (Œdipe, Antigone, Créon, Narcisse, etc.) en ce siècle est en grande partie tributaire des événements historiques (guerres mondiales et colonisation), comme si les dramaturges cherchaient à réhabiliter le mythe afin de montrer la fatalité de l'époque contemporaine. En portant sur scène les personnages mythiques au 20^{ème} siècle, ces derniers s'inscrivent dans un « déjà commencé ». Ils participent ainsi au retour des mythes antiques, qui constitue un fait essentiel de l'histoire du théâtre moderne.

Déjà, dans l'Antiquité, les mythes avaient une forte résonance politique et philosophique. Ils traitaient de questions aussi importantes que le sens de la vie, le manichéisme ontologique, l'angoisse existentielle, l'organisation de la cité. La question actuelle qui se pose est donc comment traiter un aspect du mythe, sans verser dans la redite et la reproduction à l'identique. Une des réponses apportées a consisté à en prendre le contrepied. C'était une manière, pour les porteurs de voix modernes, de renouveler les mythes. Giraudoux dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1934) ou dans *Electre* (1937), Sartre dans *Les Mouches* (1943) et Anouilh dans *Antigone* (1944) procéderont autrement. Mais il faut d'ores et déjà dire que cette déconstruction du « mythe-fondateur » s'explique par le discrédit de la situation socio-politique moderne. D'ailleurs, si le mythe est assimilé à l'origine du monde, il ne saurait être repris sans la moindre subversion. Car, selon Foucault, il est impossible de rattraper le commencement de l'histoire.

C'est toujours sur un fond de déjà commencé que l'homme peut penser ce qui vaut pour lui comme origine. Celle-ci n'est donc pas du tout pour lui le commencement – une sorte de premier matin de l'histoire à partir duquel se seraient entassées les acquisitions ultérieures. L'origine, c'est beaucoup plus tôt la manière dont l'homme en général, dont tout homme quel qu'il soit, s'articule sur le déjà commencé du travail, de la vie et du langage ; [...].

Foucault, (1966, p. 72)

Mais à la charge de Foucault, nous estimons que la particularité du mythe c'est qu'il présente des héros qui « *sortent du rang* » (Cocteau, 1934, p. 87). Cette marque fait des personnages mythiques, comme Œdipe et Christophe, des « hommes qui font l'abjection de toutes les sociétés : les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient des étrangers » (Barthes, 1973, p.10). Ainsi ils transcendent l'expérience actuelle pour former, avec l'origine, des mythes universels qui résistent à coup sûr au temps. Cette universalité peut se lire autrement chez Césaire. En effet, à travers la symbiose de plusieurs mythes provenant de cultures différentes, il cherche à hisser la mythologie africaine à son faite, à côté des mythes antiques occidentaux. C'est pourquoi dans *La Tragédie du roi Christophe*, à la fatalité du destin des mythologies grecques, répond la mort-renaissance des mythes africains, comme celui de Shango du peuple Yorouba.

Si *La Machine infernale* et *La Tragédie du roi Christophe* sont à notre avis des œuvres à la dimension universelle, c'est parce qu'elles sont capables de transcender le temps et de rompre les frontières mythique et discursive. D'ailleurs, la fin tragique d'Œdipe et de Christophe ne résout rien en fait. Elle donne seulement à réfléchir sur le sens de l'existence humaine de façon générale. Elle ouvre donc la porte à toutes les interrogations sur la tragédie de la vie, l'absurdité de l'existence et la fragilité de l'homme qui obéit à « un mystère qui lui-même obéit à un mystère plus grand » (Cocteau, 1934, p. 50). De leur naissance à leur mort, la vie de ces héros s'étale plate avec sa série d'épisodes. « Il importe que je saute les obstacles, que je porte des œillères, que je ne m'attendrisse pas. » (Cocteau, 1934, p. 64) s'exclame Œdipe, le héros dont la trajectoire est suivie par « un contre-héros qui est le lecteur du texte, dans le moment où il prend son plaisir » de lire la transgression et la tragédie de sa vie (Barthes, 1973, p. 10). Il y a donc un double régime de l'action dramatique partagée entre la représentation de la tragédie et « l'horizon d'attente » du lecteur totalement accaparé par le *pathos* et l'*ethos*.

Appartenant par ailleurs à des espaces culturels différents, les pièces expriment l'angoisse du héros qui refuse de se soumettre aux règles de l'arène de la vie où les dieux l'ont déjà condamné. Mais si *La Tragédie du roi Christophe* nous présente un héros qui connaît une ascension avortée vers la lumière, vers la « Citadelle », loin de la « fosse noire » (Césaire, 1964, p. 59) dont parle Christophe, *La Machine infernale*, elle, nous expose une descente aux enfers. Car, pendant son long *voyage au bout de la nuit* de l'inceste, Œdipe ignorait qu'il allait à la rencontre de son destin. Refusant le fatalisme et se délectant d'être un fortuné, il croyait pouvoir déjouer la volonté des dieux. Ignorant que toutes ses actions concourent à la réalisation de sa destinée funeste, il devient finalement qu'un pantin aux mains du destin. À la différence de Christophe, sa mort est prévisible et elle

apparaît en filigrane sur chaque page de la pièce, depuis le commencement où la voix du chœur affirme au début du premier acte : « il tuera son père. Il épousera sa mère » (Cocteau, 1934, p. 11). Cocteau déconstruit ainsi la tragédie de Sophocle en créant des lecteurs complices en ce qu'ils connaissent dès le début la fin tragique des personnages et qu'ils trouvent du plaisir à lire le drame de leur vie. « Alors le vieux mythe se retourne, le lecteur accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte » (Barthes, 1973, p. 10).

Cette jouissance commence dès l'instant où l'auteur choisit de disséminer la tragédie dans chaque acte. D'ailleurs, du point de vue de la composition, les pièces peuvent être schématisées en fonction du contenu de chaque section : *la machine infernale* se compose de quatre temps forts (quatre actes) : Œdipe résolvant l'énigme du Sphinx, la peste qui s'abat sur Thèbes, la vérité dévoilée par un berger, Œdipe se crève les yeux et Jocaste se pend. *La Tragédie du roi Christophe*, quant à elle, se compose de trois temps forts (trois actes) encadrés par trois autres plus faibles dont le rôle primordial est d'alléger l'action. Ce sont : l'investiture de Christophe, l'exercice du pouvoir et le moment où, frappé de stupeur à la vue du spectre de Brelle, le héros s'écroule littéralement ankylosé par le mystère.

Sur le plan de la structure également, il serait judicieux de signaler que dans ces deux pièces, nous avons l'influence de la tragédie grecque par l'usage du « prologue », que l'on pourrait considérer comme un avertissement quant à la fin tragique des personnages. Mais contrairement à Cocteau, Césaire adopte un style propre aux conteurs d'Afrique. Son prologue s'inspire des récits oraux de l'Afrique traditionnelle. On pourrait le considérer d'ailleurs comme une sorte de prologue de conte, l'établissement d'un « contrat de lecture » entre auteur et public afin que la communication s'instaure. Après le combat des coqs, le présentateur-commentateur introduit la formule d'ouverture qui prend en charge le protocole narratif comme le début d'un récit de conte : « autrefois, [...] dans l'Île de Haïti, jadis colonie française sous le nom de Saint Domingue, il y avait au début du 19^{ème} siècle, un général noir. Il s'appelait Christophe, Henri Christophe, Henri avec un i » (Césaire, 1964, p. 14). Cet énoncé, en installant toutes les marques d'énonciation (espace-temps-personnages), prépare davantage le système énonciatif qui s'ouvre dans *La tragédie du roi Christophe* par l'intronisation du roi sauveur d'Haïti.

Cette figure du général rédempteur se lit, en outre, dans l'acte II de *la Machine infernale* quand Œdipe tue le Sphinx. Elle est inhérente au thème de la politique toile de fond de la trame dramatique du 20^{ème} siècle. Peut-être faudrait-il considérer ces pièces, non pas comme des tragédies qui devraient éveiller plaisir, terreur ou pitié dans l'esprit du lecteur, mais comme une vaste fresque

dont les personnages renverraient simplement à des évènements connus et les scènes à des périodes de l'histoire du nouveau monde comme Nietzsche l'avait enseigné lorsqu'il identifiait les noms de l'Histoire aux différents états qu'il éprouvait ? La représentation de ces pièces est donc une cérémonie qui ritualise la tragédie du 20^{ème} siècle avec d'une part les guerres mondiales et d'autre part l'affreuse période de la décolonisation des pays africains encore sous le joug de la métropole. Car, « lorsque [l'écrivain] constate qu'un moment vient où la logique s'enroule sur elle-même et finit par se mordre la queue, il fait surgir une nouvelle forme de connaissance, la connaissance tragique, qui, pour être supportable, réclame le remède protecteur de l'art » (Nietzsche, 1989, p. 112).

2. Œdipe et Christophe : un destin commun

Œdipe et Christophe sont des avatars d'une série de leaders attelés à des tâches trop lourdes face à la mollesse et à l'indolence des peuples au 20^{ème} siècle. Ils portent le poids d'un destin rompu par la malédiction des dieux et la haine des gouvernés souvent abêtis et résignés. En même temps, ils partagent la souffrance émotionnelle de tout gouvernant. Celle-ci, dans *la Tragédie du roi Christophe*, s'énonce à l'acte 1 quand, s'adressant à Piéton, Christophe considère que son couronnement est un complot et que son pouvoir est « un pouvoir sans croûte ni mie » (Césaire, 1964, p. 20). Parallèlement, dans *La Machine infernale*, lorsqu'Œdipe apprend la malédiction que l'oracle fait peser sur lui, sa première réaction est d'y voir une conjuration organisée contre lui par les prêtres de Corinthe pour l'écarter du trône. Voilà une controverse asymptotique où se lit le sentiment dubitatif de Œdipe qui, par une tournure fortement allusive, insinue à Tirésias l'éternité de son règne :

1-« *Tirésias* : Peut-être est-il exact qu'il y ait à la base de cette démarche une sorte de coutume, mais il faudrait pour cela un mariage royal avec tout ce qu'il comporte de dynastique, de mécanique et, l'avouerai-je, de fastidieux. Non, Monseigneur. Les évènements imprévisibles nous mettent en face de problèmes et de devoirs nouveaux. Et vous conviendrez que votre sacre, que votre mariage, se présentent sous une forme difficile à classer, impropre à ranger dans un code.

Œdipe : Apprenez que tout qui se classe empeste la mort. Il faut se déclasser, *Tirésias*, sortir du rang. C'est le signe des chefs-d'œuvre et des héros. Un déclassé, voilà ce qui étonne et ce qui règne » (Cocteau, 1934, p. 115)

Quant à Christophe, il est le symbole de la résistance, de la liberté qui se manifeste par l'accession à l'indépendance de la plupart des pays africains. Mais, le héros est à la fois sublime et pathétique, « *il représente le Dieu Tonnerre, la volonté de puissance, tout à la fois destructeur et bienveillant* » (Mbom, 1979, p. 54). Pour

sortir son pays de l'assoupissement résultant de la domination occidentale, il doit passer par la mutilation car, pour lui, « *l'ennemi de [son] peuple, c'est son indolence, son effronterie, sa haine de la discipline, l'esprit de jouissance et de torpeur* » (Césaire, 1964, p. 29).

Cependant, en dépit du sadisme dont ils font preuve, Christophe et Œdipe sont des figures véritablement esseulées dans leurs combats. Peut-être que leur projet est trop pénible, à la limite surhumain. Combattre la volonté des dieux pour le cas de Œdipe ou l'effronterie d'un peuple pour celui de Christophe n'est-ce pas combattre l'invisible ou défier l'ineffable ? Bien que tous les deux aient eu des généraux fidèles à leurs causes, ils restent quand même des héros solitaires comme ceux des récits épiques. Du statut de l'enfant-abandonné ou l'enfant-esclave au statut de roi, ils sont les seuls à connaître la fatalité de leurs sorts, les seuls à gouverner effectivement. En fin de compte, ils mourront seuls. Mais derrière la fatalité de leur destinée, se lit le sort tragique de la plupart des dirigeants modernes.

Néanmoins, à la différence d'Œdipe qui reflète l'énigme que cachent tous les humains, la personnalité de Christophe est typiquement ancrée dans l'imaginaire collectif des noirs.

Pour la tragédie du roi Christophe, les cadres historiques et géographiques sont explicites. Car l'auteur ne change rien aux données de l'histoire. Il s'agit du règne d'Henri Christophe sur la république haïtienne naguère sous domination française. La pièce se situe au moment où ce jeune État nouvellement indépendant cherche confusément sa voie

(Mbom, 1979, p. 64)

Elle appartient donc à la lignée des mythes politico-héroïques qui sont d'une part l'expression d'une volonté d'affranchissement et de liberté qui habite la plupart des élites africaines au lendemain des indépendances et d'autre part la disgrâce des dirigeants indociles, insoumis au jeu politique occidental après les indépendances. Le théâtre s'affirme ici comme un espace militant, le lieu de confrontation des grandes questions politiques du 20^{ème} siècle.

Ce poids politique qu'endossent les héros est inhérent à la vision que le bas peuple a de la politique. Ainsi, l'image des gouvernants est-elle fortement ternie. « Tout ça, c'est du sale monde » (Cocteau, 1934, p. 46), dit l'un des deux soldats qui montent la garde sur les remparts de Thèbes. La Matrone n'éprouve aucune considération pour les autorités de la ville : ce ne sont que des gens se livrant à des « micmacs » (Cocteau, 1934, p. 80). De surcroît, durant la ténébreuse nuit de noces d'Œdipe et de Jocaste, un ivrogne répète infatigablement sous les fenêtres du palais : « La politique... (...) C'est une honte... une honte... » (Cocteau, 1934, p. 135). Jocaste ne nourrit d'ailleurs aucune illusion sur les

sentiments que lui portent ses sujets : « Il faut être véridique (...) Ils me détestent. Mes robes les agacent, mon accent les agace, mon noir aux yeux les agace, ma vivacité les agace » (Cocteau, 1934, p. 112). Son frère Créon n'est aussi pas mieux apprécié : le peuple le juge « sec », « dur », « inhumain » (Cocteau, 1934, p. 112). En tout état de cause, Cocteau répartit la responsabilité de la défaillance politique entre tous les membres de la cité.

En effet, il n'y a pas d'un côté des corrompus et de l'autre de braves gens vertueux. Le tragique est général et se lit à travers la trajectoire de chaque personnage. Cette déchéance collective s'énonce dans l'acte II de *la machine infernale* où le fils de la Matrone qui « s'occupe de politique » (Cocteau, 1934, p. 79) prône un nihilisme sceptique. Pour lui, il suffit de tout casser pour que les choses aillent mieux. La Matrone recommande une solution plus radicale : « Il faudrait, dit-elle, un homme de poigne, un dictateur ! » (Cocteau, 1934, p. 80). Ce point de vue, un peu trop machiavélique, est plus repérable chez Christophe qui, après avoir prêté serment devant le président du conseil d'état, se délecte de ses pouvoirs démesurés sur le peuple haïtien :

3-« LE PRÉSIDENT DU CONSEIL D'ÉTAT : Excellence, par la grâce de Dieu et la loi constitutionnelle de l'état, nous vous proclamons Henry 1^{er}, souverain des îles de la tortue, Gonâve et autres îles adjacentes. Destructeur de la tyrannie, régénérateur et bienfaiteur de la nation haïtienne, premier Monarque couronné du Nouveau Monde. (*Cris dans l'assistance* : « Vive à jamais Henry ! Vive à jamais Henry ! »)

CHRISTOPHE, (*Debout, bras tendu devant l'Évangile*) : Je jure de maintenir l'intégrité du territoire et l'indépendance du royaume : de ne jamais souffrir sous aucun prétexte le retour de l'esclavage ni d'aucune mesure contraire à la liberté et à l'exercice des droits civils et politiques du peuple d'Haïti, de gouverner dans la seule vue de l'intérêt, du bonheur et de la gloire de la grande famille haïtienne dont je suis le chef.

LE ROI D'ARMES : Le très grand, très auguste Roi Henry, roi d'Haïti, est couronné et intronisé. Vive à jamais Henry !

La foule : Vive à jamais Henry ! [...]

CHRISTOPHE, seul. Ha ho. Jailli du plus bas du courber / Du pâtir / Soleil du tout à coup et du debout / Sur la tête / Du peuple maudit / Je te dépose, carat ! / Bâton du commandement / Sur toi / De ma race qui servit / Je serre le poing ! / Je serre ! Nos poings ! » (Césaire, 1964, pp. 39-40)

On remarque ici une mise en scène du personnage. Christophe est lui-même un tyran qui s'autoproclame roi à l'ère des indépendances. Le procédé ironique contenu dans la dernière réplique permet de le tourner en dérision. Le héros est un homo-duplexe qui cherche à sauver son peuple de la tyrannie

occidentale par la tyrannie du pouvoir. Ainsi, à la question : « que représente donc le roi Christophe ? » Césaire donne une réponse très expressive :

il incarne la négritude. Il en assume la responsabilité selon son idéal. Au point de vue mythologique, il représente le Dieu tonnerre, la volonté de puissance, tout à la fois destructrice et bienveillant.

(Mbom, 1979, p. 64)

À cette duplicité de Christophe, s'oppose la lucidité de Hugonin. En effet, le bouffon du roi voit ce que les autres n'arrivent pas à voir. En amusant la cour, il révèle la vérité. Pleines d'images et de tournures ironiques, ses répliques cachent des non-dits qui sont directement adressés au roi. Toutefois, son rapport avec Christophe est plus ou moins similaire à celui de Tirésias et Œdipe. Car, si la vérité ne sort que dans la bouche du bouffon dans *la tragédie du roi Christophe*, elle n'est vue que par l'aveugle, dans *la Machine infernale* : « Mes yeux s'éteignent au bénéfice d'un œil intérieur, un œil qui rend d'autres services que de compter les marches des escaliers » (Cocteau, 1934, p. 25). C'est que le réel échappe aux sens premiers pour devenir une affaire de « troisième œil » comme dirait Nietzsche. En effet, le seul capable de lire la rectitude des dieux c'est Tirésias, le voyant aveugle. Il forme avec Œdipe, le héros malvoyant, une symétrie de part et d'autre dont le centre est l'Homme. Ils incarnent la croisade entre le sens caché et le sens perceptible de l'existence. Les deux personnages constituent le point d'ancrage des choses visibles et des choses invisibles, le lieu de confluence des dieux. En effet, Tirésias apparaît comme le double de ce qu'a été Œdipe autrefois quand il résolvait l'énigme du Sphinx. À la fin, il est le seul qui voit l'invisible et qui scrute l'ineffable et, selon Barthes, à ce stade du récit, nous avons « un plaisir bien plus intellectuel, [qu'on pourrait appeler] le plaisir œdipéen : dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin [des choses] » voilà ce qui charme (Barthes, 1973, p. 20).

Étrangement dans ces deux pièces, hormis Tirésias et Hugonin, les représentants du peuple sont tous aveugles. Quand ils évoquent la situation politique du royaume, les soldats colportent des rumeurs : le Sphinx n'est qu'un « truc des prêtres » (Cocteau, 1934, p. 46). Dans le meilleur des cas, ils sont indifférents. L'un d'eux donne ce conseil à l'autre : « Laisse les princes s'arranger avec les princes » (Cocteau, 1934, p. 67). Partant de cette représentation coctalienne de la situation politique à Thèbes, le peuple, par sa bêtise ou par son manque d'intérêt pour les affaires de la cité, devient facile à manipuler, à dominer. Dans *la tragédie du roi Christophe*, cette insouciance du peuple apparaît quand la femme du roi reproche à son mari de « trop demander aux noirs ». En effet, au lendemain de son couronnement, la volonté de Christophe de construire le pays risque d'être anéantie par le laisser-aller et la démission nègre. Pour

juguler cela, il prend des mesures et se justifie auprès de la reine à travers une longue tirade. Selon lui, seul le travail acharné peut permettre au noir de rattraper l'histoire et de laver l'affront qu'il a subi du blanc. Mais sa femme estime que les sacrifices demandés sont surhumains.

CHRISTOPHE

4-« Je demande trop aux hommes ! Mais pas assez aux nègres, Madame. (...) Tous les hommes ont mêmes droits. J'y souscris. Mais du commun lot, il en est qui ont plus de devoirs que d'autres. Là est l'inégalité. Une inégalité de sommations, comprenez-vous ? A qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilèges, sans particulière exonération, ont connu la déportation, la traite, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu, plaqué sur le corps, au visage, l'omni-niant crachat ! Nous seuls, Madame, vous m'entendez, nous seuls, les nègres ! Alors au fond de la fosse ! C'est bien ainsi que je l'entends. Au plus bas de la fosse. C'est là que nous crions ; de là que nous aspirons à l'air, à la lumière, au soleil ! Et si nous voulons remonter, voyez comme s'imposent à nous, le pied qui s'arcboute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh ! la tête, large et froide ! Et voilà pourquoi il faut en demander aux nègres plus qu'aux autres : plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme, un pas, un autre pas, encore un pas et tenir gagner chaque pas ! C'est une remontée jamais vue que je vous parle, Messieurs, et malheur à celui dont le pied flanche ». (Césaire, 1964, p. 59)

Dans cette tirade, Christophe galvanise son peuple en usant un registre satirique doublé d'une rhétorique guerrière qui visent à dénoncer l'inégalité sociale entre les peuples. On note également la récurrence des phrases exclamatives et le ton galvaniseur du personnage qui se veut le libérateur d'une race qui s'enlise au fond d'une « fosse ». L'image, aussi forte qu'elle soit, contraste avec celle du « Soleil », source de lumière et d'espoir. Malgré la souffrance et les atrocités (« esclavage », « outrage », « vaste insulte »), Christophe espère que son peuple arrivera à atteindre la rive, ou au moins « la cale » du bateau qu'on retrouve dans *Cahier d'un retour au pays natal* où le noir ne git plus au fond de celle-ci, mais, il est « debout dans la cale / debout dans les cabines / debout sur le pont / debout dans le vent / debout sous le soleil / debout dans le sang / debout et libre » (Césaire, 1947, p. 62). Cette longue traversée du désert ne peut connaître son aboutissement le plus parfait que si le noir accepte d'être guidé par Christophe : le Moïse noir, « une figure historique et une figure mythique devenue un mythe littéraire » (S. J. Thimothy-ASOBELE, 2005).

De là, on comprend que les Etats qui se construisent (les Etats africains nouvellement indépendants et les Etats occidentaux après la guerre) n'en sortent pas grandis. Il faut qu'il en soit ainsi pour que, par contraste, ressortent mieux la sagesse et les bienfaits du règne d'Œdipe et de Christophe. « Dix-sept ans » s'écoulaient, en effet, entre l'acte III et l'acte IV dans *la Machine infernale*, pendant lesquelles Œdipe a gouverné avec clairvoyance et efficacité. Ce fut, comme il dit lui-même, « dix-sept années de bonheur, de règne sans tache » (Cocteau, 1934, p. 146). L'ordre a été rétabli, et jusqu'à ce que la peste ravage Thèbes, le royaume a vécu dans la prospérité et la paix. Cette grandeur d'Œdipe-roi déborde du domaine de la politique pour devenir un élément même du tragique. C'est au sommet de sa gloire et de la tranquillité collective de son peuple que le malheur le rattrape. Plus dure et plus rude est ainsi sa chute. L'intérêt dramatique en est renforcé. En réalité, le discrédit de la politique forme une symétrie narrative avec l'affaissement d'Œdipe, qui est nécessaire à la dramatisation du dénouement. S'insérant parfaitement dans la structure globale de l'œuvre, la tragédie est surtout entérinée par la fatalité du destin des personnages.

De la famille d'Œdipe (les Labdacides) au Sphinx jusqu'à la Matrone, la chaîne fatale se déchaîne sur chaque personnage. Mais, à la différence des autres, Œdipe semble défier à plus d'un égard les dieux. Sauf que cette façon de restituer, dans l'incognito, le sort de sa lignée qui subit la malédiction divine, montre à quel point le personnage est condamné à la décrépitude. Car, le parricide d'Œdipe est concomitant à l'infanticide du père qui le précède. Comme le suggère Barthes, « tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du Père (absent, caché ou hypostasié) – ce qui expliquerait la solidarité des formes narratives, des structures familiales et des interdictions de nudité, toutes rassemblées dans le mythe de Noé recouvert par ses fils. » (Barthes, 1973, p. 20). Ainsi, « Œdipe n'est-il pas une exigence ou une conséquence de la reproduction sociale, puis qu'elle se propose de domestiquer une matière et une forme généalogiques qui lui échappe de toutes parts ? » (Deleuze et Guattari, 1972, p. 20). De ce point de vue, les héros ont connu une initiation presque similaire. Œdipe et Christophe ont traversé des déserts de souffrances. L'un fut jeté dans le désert par son père, l'autre, un esclave cuisinier à l'auberge de la couronne. Toutefois, la souffrance des héros reflète par extension celle du monde moderne.

Ainsi, dans la relation que le mythe entretient avec l'histoire et la société, il y a la mise en scène de la situation politique contemporaine. Et, dans les échos de l'actualité dont Cocteau et Césaire parsèment leurs pièces, certaines réactions des personnages sont inséparables du contexte historique dans lequel *La Machine infernale* et *La tragédie du roi Christophe* ont été écrites. Les unes concernent la montée des régimes totalitaires, d'autres renvoient au climat général de l'entre-

deux-guerres, à l'acquisition des indépendances de certains pays africains ainsi qu'au climat culturel dans lequel ils ont évolué.

En effet, tout « texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet » (Barthes, 1973, p. 20) ; c'est-à-dire de systèmes de représentations (historique, sociale, politique, culturelle, etc.) qui soutiennent le discours littéraire. *La Machine infernale* est représentée pour la première fois en 1934. C'est l'époque où s'installent en Europe les dictatures fascistes. En Italie, Mussolini a accédé au pouvoir en 1929. Hitler devient le maître de l'Allemagne depuis 1933. En France, une partie de la population réclame un régime fort. Le souhait de la Matrone de voir « un homme de poigne, un dictateur » (Cocteau, 1934, p. 80) diriger Thèbes s'inscrit dans un cadre de la restauration de la nation française décimée par la guerre. Cocteau s'en prend à cette aspiration à un pouvoir autoritaire et à la bêtise humaine représentée dans la pièce par la figure des monstres. La Matrone n'est-elle pas convaincue que sa belle-sœur est un « vampire » et que ses propres fils risquent d'épouser des « monstres d'enfer » ? Sa crédulité au sens large renvoie directement à la situation socio-politique de la France des années 30. Bien qu'elles soient furtives, d'autres notations se comprennent mieux dans le contexte de l'après-guerre de 1918. Par exemple, la souscription lancée par les autorités thébaines pour ériger « un monument aux morts du Sphinx » (Cocteau, 1934, p. 82) fait écho aux souscriptions qui financèrent, à partir de 1919, la construction des monuments aux morts dans presque tous les villages et villes de France.

Césaire également part d'un certain nombre de faits (culturels et historiques) incontournables. D'ailleurs, on comprendra mieux les choix dramatiques de l'écrivain antillais après un examen succinct des versions concordantes de la figure de Christophe. Dans l'économie dramatique de la pièce, Christophe est une mise en abyme de la version héroïque de la Négritude césairienne des années 1940. Dans la pièce de Césaire apparaît en effet une critique mythopoïétique qui permet au dramaturge de montrer les mécanismes de la tragédie sur le plan culturel et spirituel. En fait, spirituellement parlant, le conflit entre la culture européenne qu'expriment les rites catholiques et la culture africaine incarnée dans le rite vaudou déchire Christophe. Finalement, c'est le combat spirituel qui intéresse le plus Césaire devant les défis des indépendances africaines. Mais, c'est une façon pour le dramaturge de montrer la tragédie de la rencontre des cultures qui cause en réalité la déchéance de Christophe.

Bref, toutes les conventions du réalisme dramatique sont appliquées par Césaire et Cocteau pour représenter le choc politico-culturel du monde moderne. D'ailleurs, dans *la Machine infernale*, un des deux soldats du premier acte se livre à une satire exquise des discours officiels vantant l'héroïsme des combattants de

1914-1918 et la dignité des familles ayant perdu un des leurs durant le conflit qui oppose les thébains et le Sphinx : « On commence à en avoir soupé, dit-il des oracles, des joyeuses victimes et des mères admirables » (Cocteau, 1934, p. 40). À la lumière de l'époque, le Sphinx peut même apparaître comme une allégorie de la guerre. On lui « sacrifie » en effet « la jeunesse des écoles » (Cocteau, 1934, p. 80), comme toute une génération a été sacrifiée dans le premier conflit mondial. Le fils « cadet » de la Matrone qui veut venger les « morts du Sphinx » (Cocteau, 1934, p. 81) reprend les positions bellicistes de ceux qui exaltaient les massacres de 1914-1918.

Conclusion

Les pièces de Cocteau et de Césaire ne présentent pas la politique sous un jour le plus favorable ou le plus noble. Même si elles n'établissent pas de lien direct entre le dégoût que suscitent les dirigeants et les allusions qu'elles font à l'actualité, on peut y déceler un rapport. D'une part, la victoire de 1918 a été chèrement acquise et payée. Du moins espérait-on que ces années de terribles sacrifices déboucheraient sur un monde meilleur. Ces espoirs furent vite déçus. La crise économique de 1929, l'instabilité sociale et politique qui s'en suivirent, la crainte d'une nouvelle guerre donnèrent à beaucoup le sentiment que la politique était impuissante à régler les problèmes ou bien c'est une affaire de luttes et d'influences, sans souci du bien public. D'autre part, Césaire adapte à son texte dramatique la même réponse à la problématique de l'aliénation par imposition de la culture du colonisateur qu'il formulait dans *Cahier d'un retour au pays natal*, en 1939. On retiendra donc qu'à travers le mythe d'Œdipe et celui de Christophe, le spectateur passe au crible les affres de la condition humaine prise entre les étreintes de l'existence et les choix d'un « Dieu caché » (Goldman, 1955).

Références bibliographiques

- Barthes, R., 1973, *Le plaisir du texte*, Éditions du seuil, Paris.
- Césaire, A., 1964, *La tragédie du roi Christophe*, Présence africaine, Paris.
- Césaire, A., *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, Paris.
- Cocteau, J., 1934, *La Machine infernale*, Bernard Grasset, Paris.
- Deleuze et Guattari, G., et F., 1972, *L'anti-Œdipe, Capitalisme et Schizophrénie*, Éditions du minuit, Paris.
- Foucault, M., 1966, *Les mots et les choses*, Seuil, Paris.
- Goldman, L., 1955, *Le Dieu caché*, Gallimard, Paris.
- Mbom C., 1979, *Le théâtre d'aimé Césaire*, Editions Fernand Nathan, Paris.
- Nietzsche, F., 1989, *Naissance de la tragédie*, Gallimard, « Folio essais », Paris.
- S. J. Timothy-ASOBELE, 2005, « le roi Christophe : une figure historique et une figure mythique devenue un mythe littéraire », in *Ethiopiennes* n° 60, disponible sur www.ethiopiennes.sn