

Un Christophe ignoré des Césairiens

Notes pour des genèses

Jean Jonassaint
(Syracuse University, USA)

Abstract After the triumph of *King Christophe* in Salzburg in 1964, Europa Studio, a subsidiary of Bertelsmann, co-produced with Austrian television a TV show of Jean-Marie Serreau's production, directed by Ottokar Runze and aired on 20 January 1965. This historical moment of Francophone theatre and Césaire's work, with the exceptional presence of Mathilde Beauvoir, is ignored by critics until today. Why? This is the first question we addressed going back to the genesis of this TV production. In this way, we also question his authoriality (authors and right holders), and then show how this theatrical genetics makes it possible to better read the texts, to understand their passage from an indigenous semiotic to an exogenous one – a key question for Francophone studies.

Sommaire 1 Une histoire des *Christophe* de Césaire. – 2 Sur l'auctorialité des scripts et productions audiovisuelles : quelques remarques. – 3 Deux regards génétiques sur des états écrits et performés des *Christophe* de Césaire (1963-1970). – 3.1 Essai de génétique comparée des *Christophe* de Césaire (1963-1970). – 3.2 Genèse de l'acte III, scène 9 du *Christophe* de 1970. – 4 Vers une conclusion. – 4.1 Que nous révèlent ces analyses ? – 4.2 D'une (possible) leçon de méthode.

Keywords Aimé Césaire. Roi Christophe/King Christophe. Mathilde Beauvoir. Ottokar Runze. Theatrical genetics. Jean-Marie Serreau. Europa Studio. Roger Blin.

Pour Mme Mathilde Beauvoir

Après le triomphe de *La Tragédie du Roi Christophe* à Salzbourg, Venise et Milan en 1964, Europa Studio, une filiale du groupe allemand Bertelsman, qui finança les représentations montées par Jean-Marie Serreau, coproduit avec la télévision autrichienne une version télévisuelle de la pièce mise en

* Une version abrégée de ce texte a été présentée le 5 juin 2014 aux *Journées d'étude internationales = Genèses du texte théâtral en français et diversité culturelle*, organisées par Florence Davaille à l'Université de Rouen. Cette recherche n'aurait pu aboutir sans l'aide d'un certain nombre de personnes et d'institutions : Mme Lélia Lebon, M. Ottokar Runze ; Mmes Brigitte Finot et Danielle Chamaillard, M. Joël Huthwohl de la Bibliothèque Nationale de France ; Mme Marie-Dominique Nobecourt Mutarelli et M. Philippe Blanc de la Bibliothèque Jacques Doucet ; Mme Aurélie Zbos du Service Archives écrites et Musée de Radio France ; les personnels de la Inter Library Loan et de la Special Collection de Syracuse University ; l'équipe Manuscrits francophones de l'ITEM, notamment Claire Riffard et Daniel Delas, qui a soutenu mes travaux en génétique textuelle ; l'Institut d'Études Avancées de Nantes où cette étude a été rédigée en bonne part au printemps 2014 ; et plus particulièrement, mon collègue Ernstpeter Ruhe qui sait tout ce que nous nous devons.

scène par Serreau, mais conçue et réalisée, semble-t-il, par Ottokar Runze. Pourtant, à deux exceptions près (Jonassaint 2014a, 223-4; Ruhe 2015, 183-9, 291-3), cette production diffusée le 20 janvier 1965 par la télé allemande¹ (TVA 1965), véritable moment historique du théâtre francophone caribéen, et bien sûr de l'œuvre de Césaire, jusqu'à ce jour, est ignorée par la critique.² Pourquoi ? C'est la question que nous souhaiterons aborder en remontant aux genèses de ce théâtre télévisé. Ce faisant, comment éviter deux questions encore plus cruciales : celle de son *auctorialité*, i.e. son ou ses 'auteurs' et 'ayants droit' ? Mais avant toute réponse ou même tentative de réponses à ces questions, une démarche préliminaire s'impose : une histoire des *Christophe* de Césaire.

1 Une histoire des *Christophe* de Césaire

Nos recherches, comme celles exposées dans *Les Écrits d'Aimé Césaire. Biobibliographie commentée (1913-2008)* par Kora Véron et Thomas A. Hale (2013, 355-8), permettent d'affirmer qu'il existe quatre états imprimés du texte de Césaire :³

1 Le générique du DVD de l'émission de la série, « Theater der Völker » de la 2DF (Zweites Deutsches Fernsehen, la 2eme chaine de télévision allemande), précise : « Bühnenbild [scénographie/décor]: Hubert Monloup ; Kostüme [costume]: Claude Lemaire ; Musik [musique]: Mathilda Beauvoir nach folkloristischen Motiven aus Haiti [motifs folkloriques d'Haïti]; Tonmontage [orchestration]: Edgardo Canton ; [...] Bildregie [direction de l'image]: Karl Stanzl ; Gesamtleitung [direction générale/production]: Eberhard Itzenplitz, Ottokar Runze ; Inszenierung [metteur en scène]: Jean-Marie Serreau ; Choregraphie [chorégraphie]: Mathilda Beauvoir ; Eine Produktion des Europa Studio Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Österrei-Chischen Fernsehen [une production d'Europa Studio de Salzburg en collaboration avec la télévision autrichienne] ». Par contre, la copie que nous avons consultée est archivée en Allemagne à la 2DF, seule chaine qui, semble-t-il, a diffusé le théâtre filmé, le 20 janvier 1965. Elle m'a été gracieusement offerte par Ernstpeter Ruhe qui, à l'automne 2013, avait finalement mis la main sur ce trésor en remontant des pistes de recherches inédites que je lui avais communiquées suite à notre rencontre au *Colloque international de Fort-de-France du centenaire de Césaire*.

2 Le lecteur attentif notera sans doute que ce texte, dans ses premières moutures, précède le livre de Ruhe qui le cite d'ailleurs. Seuls les aléas du monde de l'édition académique font qu'il ne soit publié qu'à la fin de 2017, près de trois après sa production. Je me dois ici de vivement remercier le directeur de *Il Tolomeo*, professeur Costantini, d'avoir fait l'impossible pour le rendre public.

3 Cet état présent des *Christophe* de Césaire reprend grosso modo l'essentiel de celui de « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire » (Jonassaint 2014a, 221-6).

1. la publication dans la revue *Présence africaine* en 1961, 1962 et 1963 respectivement du Prologue et de l'acte I, puis des actes II et III (RPA 1961, RPA 1962 et RPA 1963a) ;⁴
2. la première publication en volume aux éditions *Présence africaine* (PA 1963), le « texte de base » de l'édition « génétique » de James Arnold et Paul Breslin dans le volume, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours* d'Aimé Césaire (CNRS éditions 2013) ;
3. la deuxième édition de *Présence africaine* avec une note sur la page du copyright précisant que « la présente édition, parue en 1970, a été entièrement revue par l'auteur » (PA 1970). Cette édition dite définitive, reprise en poche notamment en 1994 et 1996, est assez différente de celles en revue de 1961-1963 et en volume de 1963, notamment sur le plan structurel : Césaire déplaçant et réécrivant des passages des actes II et III pour faire deux intermèdes et modifier la dernière scène de l'acte I. Par contre, entre les textes de 1961-1963, les variantes sont plutôt d'ordre typographique ou orthographique ;
4. la publication en 1976 dans le second volume des *Œuvres complètes* de Césaire sous la direction de Jean Paul Césaire aux éditions Désormeaux de Martinique. Cette édition, en principe, reprend le texte de 1970, mais avec des variantes tant typographiques que textuelles dont le statut reste à analyser. En effet, si certaines différences sont des coquilles, d'autres sont des additions ou suppressions mineures sur lesquelles l'éditeur ne s'est pas expliqué. Mais, jusqu'à très récemment, la critique césairienne a pris pour acquis que ce texte est conforme à celui de 1970.⁵ Ce ne sont pas les commentaires lapidaires de James Arnold et Paul Breslin dans leur édition de la pièce qui nous permettront de démêler cet écheveau.⁶ Aussi, nous ne tenons pas compte de cette édition dans notre recherche.

Au-delà des textes imprimés recensés, puisqu'il s'agit de théâtre contemporain, nous avons la chance de disposer de deux enregistrements au-

4 Pour les éditions, les représentations et les tapuscrits que nous analysons plus à fond nous donnons entre parenthèses un sigle avec leur date de publication ou de création précédée d'une abréviation de leur type (pour les tapuscrits, 'TS'), de leur éditeur ('RPA' pour la revue *Présence africaine*, 'PA' pour les éditions *Présence africaine* ou 'Grove' pour Grove Press), de leur origine (Dakar, TVA) ou de leur source ('BLJD' pour la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet).

5 Voir entre autres la notice sur les diverses éditions de la pièce dans *Les Écrits d'Aimé Césaire* (Véron, Hale 2013, 355-8) qui ne signale aucune différence entre les textes des éditions Désormeaux (1976) et de *Présence africaine* (1970).

6 Voir *Poésie, Théâtre, Essais et Discours* (Césaire 2013, 1000).

dio-visuels de l'œuvre qui donnent à voir ou entendre deux autres états du texte. D'une part, le DVD du théâtre filmé de 1965 (TVA 1965) plus haut signalé, qui est au centre de cette étude ; d'autre part, l'enregistrement sonore de la représentation du Premier Festival des Arts Nègres à Dakar diffusé sur France Culture en 1966 (Dakar 1966), qui est la performance archivée la plus proche du texte de 1963.

Par ailleurs, nous avons retracé, respectivement dans les fonds Leiris et Serreau de la bibliothèque Jacques Doucet et de la Bibliothèque Nationale à Paris, les dactylogrammes suivants :

- a. un tapuscrit de l'acte III remontant à peu avant ou après 1963 (TS BLJD) qui, à quelques suppressions et additions près, suit le texte publié en revue et en volume par *Présence africaine* en 1963. Contrairement à notre position dans « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire » (2014), suite à des analyses plus fouillées, nous pensons aujourd'hui que ce tapuscrit composite non daté, constitué de deux ou trois frappes différentes intercalées, est postérieur à PA 1963, et lié au procès avec Europa Studio, bien que les preuves formelles irréfutables manquent. D'une part, la didascalie en ouverture de la scène sur les « échos » n'étant pas dans la publication en revue de 1963, comme la harangue de Vastey « aux pages africains » qui suit, adressée « aux porteurs » dans le texte en revue et les éditions subséquentes (1963 et 1970), porte à soutenir cette hypothèse. D'ailleurs, la réplique de Vastey s'inscrit plus dans la logique d'états ultérieurs du texte, entre autres, la performance de Dakar au Premier Festival des Arts Nègres en 1966 ; et l'édition dite définitive de 1970 qui donne une place importante au « page africain » dans cette scène, ce personnage étant celui qui narre la partie mythique et rituelle des funérailles de Christophe, son « retour à Ifé » (voir, *infra*, « Que nous révèlent ces analyses ? », des notes sur la genèse de son monologue). D'autre part, comme dans tous les états tapuscrits d'après janvier 1965, y compris celui qui sert de texte de base à la traduction anglaise de Ralph Manheim pour Grove Press, le « dialogue des porteurs » est omis, alors qu'il réapparaît dans PA 1970. C'est donc fort probablement une version scénique des représentations à l'Odéon qui ont été données avec le soutien de l'Association des Amis du Roi Christophe fondée par Michel Leiris d'où la présence de ce tapuscrit dans son fonds à Doucet.
- b. Six becquets probablement des années 1964-1965 qui modifient les scènes 4 et 7 de l'acte I ; la scène 7 de l'acte II ; la scène 3 de l'acte III ; et introduisent une 9ème scène dans l'acte II qui, bien qu'inédite en français, a été traduite en anglais par Manheim (Césaire 1970b, scène 5, 65-6).

- c. Un tapuscrit abrégé du texte de 1963, titré *Le Roi Christophe*, pour la version télévisée de la pièce co-produite par Europa Studio. Ce texte de 97 feuillets (TS 1964) n'est pas divisé en actes, mais en 'images', vingt-six au total, dont la première reprend le « Prologue », sans les didascalies et le monologue du 'Présentateur-Commentateur', personnage qui disparaît presque de la production télévisuelle, comme Hugonin d'ailleurs, au profit de 'Mambo' Dédé Magrit't. En fait, une voix off commentant ou résumant brièvement en allemand, à divers moments-clés, le déroulement de l'action remplace le 'Présentateur-Commentateur'. Jusqu'à un certain point, c'est aussi le modèle de la radiodiffusion de la représentation de la pièce à Dakar sur France Culture en 1966. Quant à la 'Mambo', personnage central de la production télévisuelle allemande de 1965, elle n'apparaît dans aucune version imprimée de la pièce, mais fut bien présente à Salzbourg et Venise comme en font foi les programmes de ces représentations où elle est en deuxième position de leur liste de personnages, juste après Henri Christophe. Elle a été interprétée par Mathilda Beauvoir (aussi connue sous le prénom de Mathilde) qui fit la chorégraphie de la pièce et signa la musique avec Edgardo Canton des représentations de 1964-1965.
- d. Un tapuscrit de *La Tragédie du Roi Christophe* de 1969 pour une production radiophonique de France Culture sous la direction de Claude Mourthé (TS 1969). Ce dactylogramme de 82 feuillets dont l'indication finale, comme celle du script de la télé allemande, est « chant », mais cette fois avec la précision « à Shango » - ce qui nous renvoie explicitement à l'univers vodouesque de la scène -, n'est conforme ni au texte de 1961-1963 ni à celui de 1970 : son acte III, entre autres, tout comme la traduction anglaise de Ralph Manheim pour Grove Press (*The Tragedy of King Christophe*, 1970), ne comprend que sept scènes contrairement à ceux de 1963 et 1970 qui ont respectivement douze et neuf. De plus, la dernière réplique est attribuée à un personnage, 'Paysan féal', qui ne se retrouve dans aucun autre *Christophe* connu. Par contre, la liste des personnages par ordre d'entrée en scène plutôt que d'importance comme dans PA 1963, à quelques différences près, se retrouve dans PA 1970. Ces deux derniers tapuscrits, les plus complets des *Christophe* retracés, ne sont pas analysés par Arnold et Breslin dans leur édition de la pièce. Or, leur existence ne devrait pas leur être inconnue. Ils signalent même le script en français de la télé allemande qu'ils prétendent être en allemand. En fait, seule la page-titre du tapuscrit est en allemand, et il est dans le fonds Serreau non celui d'Estrada.⁷

7 Voir *Poésie, théâtre, essais et discours* (Césaire 2013, 997 note a).

Pourquoi ce silence, ces inexactitudes ? Est-ce parce qu'ils ont eu ces informations de seconde main, sans citer leurs sources ? Est-ce un refus ou une incapacité de tenir compte des représentations de la pièce, notamment de la représentation télédiffusée allemande de 1965 qu'ils ne connaissent sans doute pas, et de celle radiodiffusée française de 1966 ? Ou pire encore, est-ce une volonté (consciente ou non) de forclure des éléments de preuve qui défont tout un mythe sur le poids de Serreau, du moins de ses mises en scène, sur l'édition de 1970, bêtement repris ici et là à la suite de Pierre Laville ?⁸

Avant de répondre à ces questions qui nous ramènent à notre interrogation initiale – pourquoi les césairiens ont ignoré (dans tous les sens du terme) la version télévisée du *Christophe* de Césaire ? –, poursuivons notre plongée dans l'histoire des divers états de cette œuvre.

Bien que non retracés jusqu'à cette date, donc impossible d'en tenir compte pleinement dans nos analyses, il devrait exister au moins cinq autres dactylogrammes (avec ou sans corrections ou ajouts manuscrits) : les trois qui ont servi aux publications de 1961-1963, 1963 et 1970 en revue et en volume par Présence africaine ; celui qu'analyse Pierre Laville dans « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau. Un acte politique et poétique. *La Tragédie du roi Christophe* et *Une saison au Congo* » (1970), qui fut selon le critique joué à Montréal en 1967. Cette « brochure de scène », pour reprendre Laville, désignons-la TS 1967.

Le cinquième tapuscrit : le texte de départ de la traduction anglaise de Ralph Manheim (Grove 1970) qui, bien que publiée en 1970, remonte au moins à 1966 comme le prouve une lettre de ce dernier du 6 octobre 1966 en réponse à Richard Seaver de Grove Press, serait une version scénique de Serreau (« Serreau's playscript »), selon Rodney Elton Harris (1974, 33).⁹ Aussi, sur ce état du texte, une question demeure : Qui en est l'auteur ? Question qui peut, sinon doit s'étendre aux autres « brochures de scène » ou scripts de productions audiovisuelles retracés ?

2 Sur l'auctorialité des scripts et productions audiovisuelles : quelques remarques

Ce dernier détour pris, revenons à nos deux scripts : celui de la télé allemande (1964-1965), et celui de France Culture (1969). Face à ces tapus-

8 Voir entre autres : *Poésie, théâtre, essais et discours* (Césaire 2013, 996-9) ; « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau un acte politique et poétique. *La Tragédie du Roi Christophe* et *Une saison au Congo* » (Laville 1970, 237-96).

9 Sur l'importance de ce dactylogramme pour les études césairiennes, voir « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire » (Jonassaint 2014a).

crits, on ne peut s'empêcher d'interroger leur statut ? Sont-ils de Césaire, ou des adaptations d'états de textes césairiens par le réalisateur Claude Mourthé pour le dactylogramme de France Culture, le seul nom propre de la page-titre avec celui de Césaire ; et le producteur et cinéaste Ottokar Runze pour celui de la télé allemande, comme le laisse entendre ce dernier dans un entretien téléphonique le 22 octobre 2010 ?¹⁰

Si, pour le tapuscrit de FC, on est en droit de postuler qu'il peut être œuvre de Serreau ou Césaire, pour celui de la télé allemande, une telle option est à écarter : sa segmentation en 'image' (traduction de l'allemand *bilder* : 'image', 'prise de vue')¹¹ plutôt qu'en actes et scènes, ou séquences, comme les indications de mises en scène placées en retrait des dialogues dans la marge gauche des feuillets, donne à penser qu'il a été conçu dans une perspective filmique allemande, par un Allemand, familier du langage cinématographique. Un portrait-robot qui ne correspond pas à Serreau, et encore moins à Césaire dont les dactylogrammes retrouvés de cette époque sont généralement sur le papier de l'Assemblée Nationale française dans une frappe de taille inférieure. De ce trio, le seul à correspondre à une telle description, c'est bien Ottokar Runze qui, en 1964-1965, avait déjà réalisé trois films : *Die seltsame Gräfin*, *Das Echo*, *Das ozeanische Fest*,¹² et qui, selon le générique du film de la pièce, partage avec Eberhard Itzenplitz la 'Gesamtleitung', autrement dit la direction générale de la production.

Si Runze est à l'origine du script, donc de l'abrégé de *La Tragédie du Roi Christophe* à la base de la production télévisuelle allemande, est-il pour autant l'auteur, son auteur (au sens strict du terme) ? Pour répondre à cette question, passons par une analogie. Serreau metteur en scène de la pièce filmée, est-il réalisateur de sa production télévisuelle ? La réponse est non, tout comme Shakespeare n'est pas l'auteur de l'« adaptation de [*La Tempête*] pour un théâtre nègre », mais bien Césaire qui l'intitule *Une tempête*. Peut-on trancher aussi facilement pour le script de la télé allemande qui est présenté comme « Le Roi Christophe von Aimé Césaire » ? Peut-être pas, malgré le titre modifié, qui est aussi celui du Projet Mathilde (sur lequel nous reviendrons), mais n'est pas repris au générique de TVA

10 À moins d'avis contraire, tous les entretiens auxquels nous référons ont été faits par nous, Jean Jonassaint, soit face à face, soit par téléphone. Certains ont été enregistrés avec l'autorisation des interviewés et classés dans nos archives. Dans tous les cas, les points importants retenus ont été validés avec les intéressés.

11 Je remercie mon collègue de la promotion 2013-2014 de l'IEA de Nantes, Joachim Nettelbeck, de m'avoir éclairé sur ce point de vocabulaire allemand.

12 Voir Ottokar Runze en allemand ou anglais at http://de.wikipedia.org/wiki/Ottokar_Runze ou https://en.wikipedia.org/wiki/Ottokar_Runze (2017-10-20). À noter, ces pages Wikipédia ne disent mot du *Roi Christophe* de Césaire, ni de Europa Studio (dont Runze fut le directeur en 1963-1965), ni de sa collaboration avec Eberhard Itzenplitz.

1965 qui n'est sûrement pas de Césaire. D'ailleurs, à notre connaissance, il ne l'a jamais revendiqué, ni même signalé d'où, sans doute, une première explication du silence de la critique sur cette production. De même, il est intéressant de noter qu'aucun crédit n'est accordé à Présence africaine, ni dans le script, ni dans la production télévisuelle. Une manière implicite, sans doute, d'affirmer que ce texte n'est pas celui publié entre 1961 et 1963. En effet, tout comme une adaptation filmique d'un texte littéraire n'est créditée à l'écrivain, le théâtre filmé de *la Tragédie* n'est œuvre ni de Césaire ni de Serreau. Des années plus tard, le péri-texte du DVD de *Une saison au Congo* mise en scène par Christian Schiaretti (2013), une co-production du Théâtre National Populaire et du Théâtre Les Gémeaux, réalisée par Julien Béchara opte également pour une même forclusion de l'éditeur de la pièce, le Seuil – une affirmation implicite d'une différence textuelle renforcée à un certain point par la mention, « Dramaturgie et conseils artistiques Daniel Maximin », et le copyright attribué uniquement à la Sopat.¹³

La question déjà cruciale du « Qui est l'auteur ? » dans une genèse théâtrale, comme le souligne Françoise Simonet-Tenant, est encore plus complexe dans le théâtre filmé ou le film de théâtre. En effet, nous faisons face à une double mise en scène, celle de la pièce, celle du film. L'une distincte de l'autre tout en étant dans une continuité et complémentarité créatives à partir d'un texte, celui du dramaturge retravaillé en brochure de scène, en script et/ou découpage technique mis en images montées, mixées (avec de possibles ajouts sonores et/ou visuels) pour être vues en salle ou en privé sur grand ou petit écran. Un exemple de TVA 1965 pour montrer cette complexité et continuité : les gros plans sur Dédée Magrit't (Mathilde Beauvoir) superposés ou non sur le Roi agonisant dans son fauteuil (entre les 75ème et 77ème minutes du télé-théâtre) ou ceux sur le tambour et les mains du batteur, Pierre Chériza, au générique ne sont que des expériences filmiques (voir les photogrammes du film), des décisions du réalisateur du film, indépendantes de la volonté du dramaturge ou du metteur en scène de la pièce. Il en est de même de la voix off commentant ou résumant, par endroits, la veillée mortuaire de Christophe. Ces mots qui, malgré leurs rapports hypertextuels avec le texte de Césaire, ne sont pas du dramaturge martiniquais impliquent une autre auctorialité qui nous enfonce encore plus dans le labyrinthe des ayants droit. En effet, aujourd'hui, Europa Studio disparu, qui peut décider de la diffusion de TVA 1965 ? Vaste question qui n'aura pas réponse ici, mais signale un frein

13 En 2014, le site de la COPAT (<http://www.copat.fr/presentation-copat-sopat>) désignait la SOPAT comme la « Société de promotion et de gestion des droits de la COPAT » (Coopérative de Production Audiovisuelle Théâtrale) qui « regroupe une cinquantaine de membres associés (théâtres, compagnies, tourneurs...) et recense à ce jour plus de 200 spectacles enregistrés dans l'espace francophone ». Cette information n'apparaît plus sur le site de l'entreprise : <http://www.copat.fr/contacts> (2017/10/22).

important à la génétique textuelle en contexte francophone : la question des droits sur les documents archivés ou en possession aux familles des créateurs et d'autres individus ou groupes qui, souvent peu conscients de l'importance de ces recherches, ou simplement par cupidité, multiplient les freins à tout retour aux sources de la création des défunts. Mais le frein majeur, notamment pour les arts de la scène, c'est la multiplicité des intervenants : dramaturge, éditeur, metteur en scène et/ou réalisateur, producteur, chorégraphe, compositeur, comédiens et ou troupe, orchestre et/ou musiciens, et j'en passe. Qui autorise quoi ? À quel prix ? Comment ? Pour quel usage ? Bien malin qui saura répondre, notamment quand au fil du temps des intervenants ont disparu, des contrats sont caducs.¹⁴ Fermons donc cette parenthèse, et retournons au cœur de notre enquête !

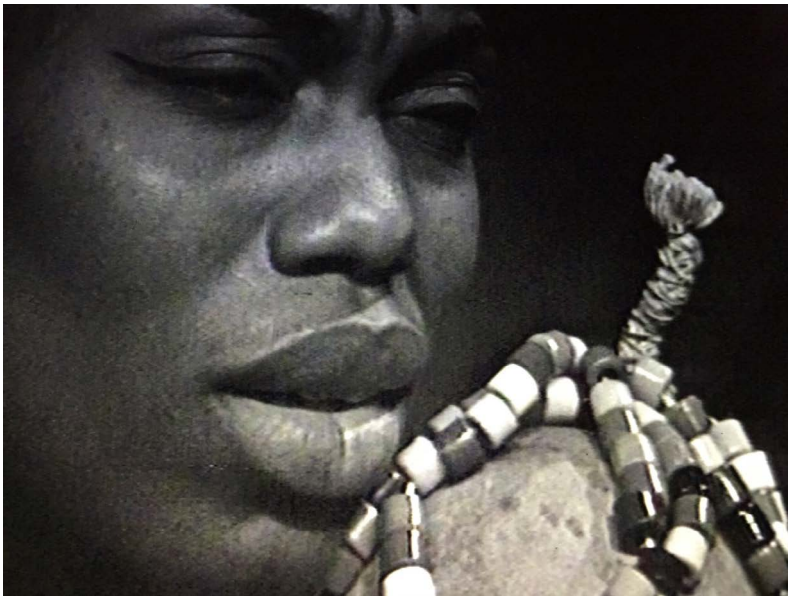


Figure 1.
Gros plan
du visage
de Dédé
Magrit't
(Mathilde
Beauvoir)
avec son
asson, 75'
minute de
TVA 1965

14 Sur ces questions, voir entre autres, « Le labyrinthe des ayants droit » (Jonassaint 2014b).

Figure 2.
Gros plan
du visage
de Dédée
Magrit't
(Mathilde
Beauvoir)
superposé
sur celui
du Roi
Christophe
(Douta Seck),
75' minute de
TVA 1965

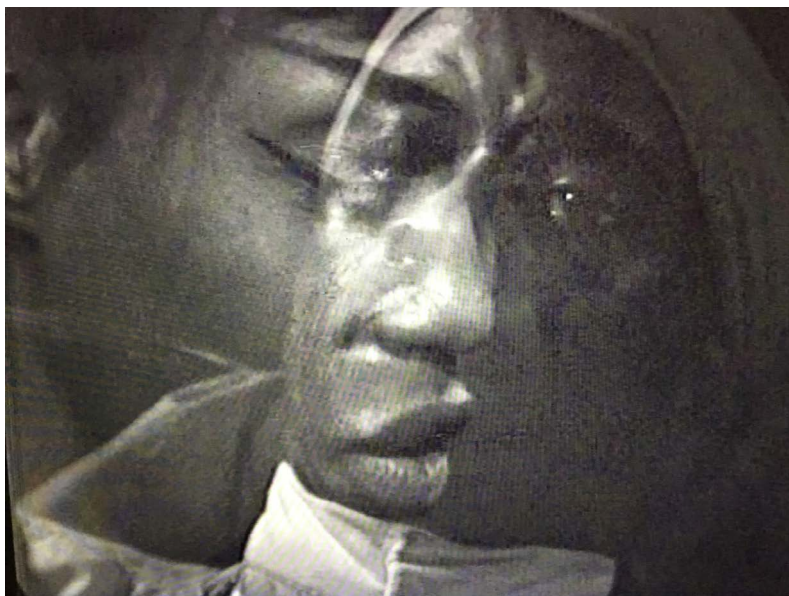


Figure 3.
Gros plan
du visage de
Dédée Magrit't
(Mathilde
Beauvoir)
superposé
sur le Roi
Christophe
(Douta Seck)
agonisant
dans son
fauteuil, 76'
minute de TVA
1965





Figure 4.
Gros plan
sur les mains
du batteur,
Pierre
Chériza, au
générique,
97' minute de
TVA 1965

Au-delà de l'ambiguïté auctoriale et du rejet (stratégique ou non) par Césaire et Serreau du théâtre filmé allemand, il y a une autre raison qui expliquerait le silence critique.¹⁵ En effet, en excluant les danses proprement dites, substituées par les intermèdes dans l'édition de 1970,¹⁶ mais absents des mises en scène subséquentes de Serreau, jusqu'au dactylogramme de FC (1969), les tapuscrits et représentations postérieurs à 1963 retracés reprennent grosso modo la structure générale du « Projet Mathilde » : un ensemble de six feuillets de notes manuscrites pour « Le Roi Christophe », sous-titrées « Chorégraphie et musique », qui sont en fait les grandes lignes de la mise en scène de la production télévisuelle. Ce document paraphé à la fin du sixième feuillet est probablement de Mathilde Beauvoir qui a effectivement conçu la chorégraphie et la musique pour les mises en scènes de Serreau en 1964-1965.

15 Sauf une brève mention du projet dans un article anonyme - « Bertelsmann und Jedermann » 1964, 89-90, URL <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/46175203> (2017-10-20) -, nous n'avons rien trouvé sur la version télévisée de *La Tragédie du Roi Christophe*. Bien sûr, cette remarque ne tient compte ni de l'ouvrage de Ruhe (2015) déjà cité, ni de mon article « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire » (Jonassaint 2014a) qui fut, sans doute, la première publication à signaler ce télé-théâtre dont des courts extraits ont été montrés en public, sans doute pour la première fois et seule fois depuis 1965, le 5 juin 2014, aux *Journées d'étude internationales = Genèses du texte théâtral en français et diversité culturelle*.

16 Voir TS 1964, « Image XI », « danse » insérée entre les actes I et II (feuillet [32], numéroté 31).

Pourtant, des articles sur la collaboration Serreau/Beauvoir/Europa Studio, notamment ceux de Pierre Laville (1970), Yvette Romi (1968) et Judith G. Miller (1974) citant Serreau ou Césaire, rapportent plutôt que Serreau et Césaire ont rejeté la perspective « folklorique » de Beauvoir.¹⁷ Jugeons donc sur pièce en analysant, en deux étapes, divers états écrits et performés du dernier acte de la pièce : 1) une mise en perspective de PA 1963, notamment avec TS 1964, TVA 1965 et Dakar 1966, sans ignorer pour autant PA 1970 ; 2) une comparaison des éditions de 1963 et 1970 du *Christophe* pour esquisser une genèse de PA 1970.

3 Deux regards génétiques sur des états écrits et performés des *Christophe* de Césaire (1963-1970)

3.1 Essai de génétique comparée des *Christophe* de Césaire (1963-1970)

« Est-il possible de reconstruire le processus complexe qui préside à la genèse d'une œuvre théâtrale ? » est la question centrale de Almuth Grésillon et al. dans leur introduction de *Genèses théâtrales* (2010, 8) que reprenait à son compte Françoise Simonet-Tenant dans sa communication, « Génétique et Théâtre », à l'Université de Rouen, le 5 juin 2014. Pour ma part, j'ajouterai une autre interrogation : genèse des textes et genèse des spectacles doivent-elles faire une, ou se conjuguer parallèlement ? Sans vouloir donner réponse à ces questions cruciales pour la génétique théâtrale, nous optons plutôt pour le parallélisme, une génétique comparative ou comparée (peu importe la terminologie), sans écarter de possibles doubles articulations, car l'épreuve de la scène inévitablement laisse des traces sur l'éventuel texte définitif tapuscrit ou édité, les possibles performances à venir. L'analyse génétique qui suit est un exemple d'une telle approche.

Le texte de base est l'acte III, scène 12 de PA 1963 ; il est confronté à TS 1964 (IMAGE XXVI), TVA 1965 (01:30'40"-01:37'15"), Dakar 1966 (acte III, 00:44'05"-00:47'00"). Si l'on ne tient pas compte des commentaires en allemand de TVA 1965, de ces comparaisons apparaissent sept différences majeures entre textes écrits et performances (trois suppressions, un déplacement, deux additions, une substitution) que nous détaillons dans une traversée des divers états donnés à lire ici. De plus, il nous est permis de

¹⁷ Sur la collaboration Serreau/Beauvoir/Europa Studio, dans une optique moins polémique, et définitivement plus fouillée, voir *Une œuvre mobile* (Ruhe 2015, 180-207) qui fait, entre autres, un bon récit des faits et gestes des différents acteurs de cette histoire que confirment grosso modo mes propres recherches tant à la Bibliothèque Nationale de France dans le fonds Gonzalo Estrada qu'auprès de certains témoins/acteurs de l'époque, notamment Ottokar Runze, Jacqueline Lemoine et Mathilde Beauvoir entre 2010 et 2014.

suivre des transformations du texte édité (PA 1963), de ses performances (TVA 1965 et Dakar 1966) et des scripts ou versions scéniques (TS 1964 et TS 1969).¹⁸

[1 Suppression]

Scène 12¹⁹

[IMAGE XXVI]

(Échos [d̥e] se²⁰ répercutant de voûte en voûte²¹)

PREMIER ÉCHO²²

Le Roi est mort !...

DEUXIÈME ÉCHO

Le Roi est mort !...

[TROISIÈME ÉCHO

Le Roi est mort !²³]

TAMBOURS LOINTAINS

(de colline en colline²⁴)

Le feu s'est éteint dans la maison
Le grand feu dans la grande maison

18 Les suppressions massives des performances (TVA 1965 et Dakar 1966) par rapport au texte de base imprimé (PA 1963) sont sur fond gris, les additions ou substitutions des performances de 1965 et 1966 qui sont des chants haïtiens, transcrits par nous, sont en **gras italique**, par contre les additions importantes de dialogues en français, encore transcrits par nous, sont en Courier. Quant aux mots ou expressions [barrés] ou [soulignés], il s'agit d'erreurs typographiques corrigées par nous ou d'ajouts mineurs des tapuscrits (TS 1964, TS 1969 ou TS BLJD) par rapport à PA 1963.

19 Dans TS 1964, cette scène devient « IMAGE XXVI ». Par contre, exception faite des didascalies généralement omises, ce script de la télé allemande suit PA 1963 contrairement au tapuscrit de la BLJD qui a de nombreuses omissions qui le rapproche plus de Dakar 1966 et de TS 1969. Autre évidence qui nous porte à penser que le dactylogramme de Doucet doit être postérieur à PA 1963 (voir supra : « Une histoire des *Christophe* de Césaire »), du moins une des deux ou trois frappes du tapuscrit.

20 Nous corrigeons une coquille de l'édition de 1963, suivant ainsi le tapuscrit de l'acte III de la BLJD, et le texte de l'édition de 1970.

21 Les passages sur fond gris ont été supprimés dans Dakar 1966. La scène s'ouvre plutôt sur une partie chorale à bouche fermée. Ces quelques mesures (moins de trente secondes) d'un chant funèbre, comme me l'a signalé Pierre Maréchaux, dans un mail du 22 juin 2014, « mettent à profit une technique qui n'est pas neuve dans la vaste tradition musicale occidentale puisqu'elle a ses lettres de noblesse dans *Carmen* de Georges Bizet (1875), *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini (1904), *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel (1912), *Bachianas brasileiras* numéro 5 de Heitor Villa-Lobos (1938) et même dans la chanson française comme en témoigne un passage de « La servante au grand cœur » de Baudelaire chantée en 1967 par Léo Ferré. Cela dit, toutes les musiques traditionnelles connaissent le chant bouche close » Par contre, il importe de noter que dans TVA 1965, le chant nettement plus long s'inscrit plus spécifiquement dans la tradition vodou haïtienne (voir *infra* « 4 Addition »). Mais dans les deux cas, il s'agit d'additions qui ne seront pas reprises dans PA 1970.

Le Roi est mort !

PREMIER PORTEUR

Oh là là !

Pour lourd, on peut dire qu'il est lourd

DEUXIÈME PORTEUR

Dame ! un Roi

C'est toujours lourd un roi

PREMIER PORTEUR

Pas seulement qu'il est lourd... Faut remarquer qu'il s'alourdit.

DEUXIÈME PORTEUR

C'est pt'êtré qu'il est de plus en plus roi. Faut dire que c'était un grand arbre.

PREMIER PORTEUR

Pour sûr ! Avez-vous remarqué comme tout le long du chemin, son corps tirait vers par icitt'.²⁵ Maintenant c'est le contraire. Son poids c'est sa parole. [II] Faut savoir la comprendre.

DEUXIÈME PORTEUR

C'est vrai, s'il pèse, c'est qu'il veut s'arrêter. [C'est sa volonté.²⁶] Ouf ! déposons-le [déposez-le ici.²⁷]

(Ils déposent le corps)

[Chœur : Chant à bouche fermée (Dakar 1966)]

[Commentateur (en allemand TVA 1965)²⁸]

22 Dans le script, sauf les capitales initiales, les noms des personnages, composés en drapeau, sont des bas de casse en romain, soulignés, et suivis de deux points. À noter que dans la production télévisuelle (TVA 1965), le dialogue des échos se fait entre le « premier porteur » à droite sur l'écran et le « guide » du cortège funèbre, un paysan. Ce sont ces mêmes personnages qui donnent les répliques du dialogue des porteurs.

23 Réplique omise dans la performance télévisuelle allemande, mais dans le script.

24 La parenthèse de mise en scène est omise dans le script, mais l'expression « tambours lointains » qui la précède y est en bas de casse romain souligné. De cette dernière scène, c'est la seule didascalie de PA 1963 reprise dans TS 1964. Par ailleurs, il est à noter que la notation, « tambours lointains », typographiquement est traité comme un nom de personnage, bien qu'il s'agisse plutôt d'une indication de mise en scène, plus précisément de bruitage ou de musique, comme le « Chant » du dernier feuillet.

25 Dans TVA 1965, le comédien prononce « ici » à la française, « non icitt' » à l'antillaise.

26 Addition de TVA 1965.

27 Cette réplique du script de la télé allemande est conforme au texte de 1963, mais la performance télévisuelle substitue une formule plus communicative et directive, *déposez-le ici*, au « déposons-le ».

28 Ces deux dernières indications entre crochets sont de nous (JJ), tout comme celles numérotées, désignant des processus de réécriture : addition, suppression, substitution, déplacement.

[2 Déplacement]
[2ème réplique (Dakar 1966)]

VASTEY (*aux porteurs*)

Qu'on le mette debout.
Dans le mortier gâché. Tourné vers le sud.
C'est bien. Non pas couché, mais debout.
Qu'il se fraie lui-même, dans la difficulté de la pierraille et l'industrie du rocher
inventé de main d'homme, sa route !²⁹

Et,³⁰ lui ayant trouvé tout seul sa stature,
que la lune, rouge³¹ au bout de la flèche
suspende sa torche épouvantable !

[3 Suppression]

LA REINE

Et ce pays t'aura refusé jusqu'à l'oreiller de mousse du crapaud !
Et ton pays t'aura dénié la cave de boue du scarabée
Homme reculeur de bornes³²
Homme forger d'astres
dure étreinte chaude
grand cœur dédié froidi déjà dans la distance
défais-toi de ton orgueil de pierre
pour songer d'une petite vieille
qui claudiquant à travers poussières³³ et pluies dans le jour ébréché jusqu'au
bout du voyage glanera ton nom.

29 Dans la représentation de Dakar, cette réplique suit celle de Mme Christophe donnée plus loin en Courier 11 points. Elle est complétée par une partie de l'adresse de Vastey au Roi qui suit.

30 Dans TVA 1965, le commentateur intervient juste après le « Et », superposant sa voix à celle de Vastey jusqu'à « sature », à la fin de cette ligne.

31 Dans TVA 1965, l'adjectif « rouge » est omis.

32 Dans TVA 1965, juste après « bornes », le commentateur intervient, superposant sa voix à celle de Mme Christophe tout le long de la ligne suivante.

33 Dans TS 1964, on lit « poussière » au singulier. De plus, la composition de la réplique est en drapeau sans renforcement ou retrait aux paragraphes comme dans les autres états tapuscrits ou imprimés du texte.

[4 Addition]

[« Mambo » Dédée Magrit't plus chœur

*Olicha sa fèm lapenn o m krye, Olicha sa fèm la penn o m krye, sa fèm la penn
Olicha, sa fèm lapenn o m krye,*³⁴

*Olicha sa fèm lapenn o m krye, Olicha sa fèm la penn o m krye, sa fèm la penn
Olicha, sa fèm lapenn o m krye.*³⁵

[chœur]³⁶ *Olicha sa fèm lapenn o m krye, Olicha sa fèm la penn o m krye,
sa fèm la penn Olicha, sa fèm lapenn o m krye]*

[5 Addition]

[1ère réplique, juste après le chant murmuré à l'ouverture de la scène (Dakar 1966)]

MADAME CHRISTOPHE

Père, [Père,]³⁷ nous t'installons à Ifé sur la colline aux trois palmiers

Père, nous t'installons à Ifé dans les seize rhombes du vent

Biface !

[nous t'installons dans l'origine à Ifé]³⁸

patience et impatience³⁹

défaite et victoire

Faisceau d'écaillés à contre-jour

Échange le sommeil de leurs armes, [et] de leurs larmes.

Force de nuit, marée de jour, [sangle et pluie]

SHANGO

[Aïe ! Aïe !]

Je te salue, O... [Shango]⁴⁰ quand tu

pass[e] par les promenoirs du ciel

34 Juste après le premier envoi, le commentateur intervient, superposant sa voix sur le chant jusque vers la fin de la reprise du couplet, peu avant le chœur.

35 À titre indicatif, une traduction de cette chanson : « *Olicha, ça me fait de la peine ô je pleure, Olicha, ça me fait de la peine ô je pleure, ça me fait de la peine ô je pleure* ».

36 Cette didascalie est de nous, JJ.

37 Dans Dakar 1966, sauf indication contraire, les passages entre crochets sont omis.

38 Dans Dakar 1966, ces deux derniers vers sont inversés et condensés, devenant : « À l'origine/ Biface ! », formule que reprennent TS 1969 et PA 1970.

39 Dans Dakar 1966, le vers commence avec l'adverbe « *Ici* » qu'on retrouve tant dans TS 1969 que PA 1970.

40 La représentation de Dakar substitue à « Shango » un autre mot plus ou moins audible sur la bande. Il semble que ce soit « Honneur » ou « Horreur ». De même sur la ligne qui suit, « passeras » devient « passes ».

monté sur les béliers enflammés de l'orage.⁴¹

[2ème réplique, suite (Dakar 1966)]

VASTEY (s'adressant au Roi)

Roi sur nos épaules, nous t'avons conduit
par la montagne, au plus haut de la crue,
ici.

Car ton chemin avait nom :

Soif-de-la-Montagne.

Et te revoilà roi debout,

suspendant sur l'abîme ta propre table mémoriale.⁴²

[6 Suppression]

Vous⁴³ astres au cœur friable
vous nés de bûcher de l'Éthiopien Memnon
Oiseaux essaimeurs de pollens
dessinez-lui ses armes non périssables
d'azur au Phenix de gueules couronné d'or.

(Fanfares funèbres et salves de canon)

41 Cette réplique initialement de « Mambo » Dédée Magrit't dans TVA 1965, reprise avec quelques variantes mineures par Madame Christophe, devient la première de la dernière scène de Dakar 1966, et la seule avec celle de Vastey qui la suit. Elle est, à quelques différences mineures (signalées plus haut), le texte de 1970. Principal changement, sinon le seul ajout des mises en scène de Serreau de cette scène retenu par Césaire dans l'édition de 1970, ce monologue est sans doute inspiré par Mathilde Beauvoir (voir « [Projet Mathilde](#) » f. 6, et conversation avec Mme Beauvoir à Paris le 6 juin 2014).

42 Cette adresse de Vastey au Roi est la dernière de la représentation de Dakar. Dans sa forme intégrale, elle est aussi celle des éditions de 1963 et 1970.

43 Dans le script, on lit « Vos » plutôt que « Vous », manifestement une coquille.

[7 Substitution]

[Chant.]⁴⁴

[Mambo » Dédée Magrit't et chœur

O no... no... no... no m pasa kenbe krye...[chœur]⁴⁵ ... **no pasa kenbe krye...****Kèm sere m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...****Lèm rete sonje Christophe, jan l te mache, jan l te pale, mezanmi m pasakenbe krye...**[chœur] ... **pa kenbe krye...****No no no no no no... m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...****Kèm sere m pasa kenbe krye... Lèm rete sonje Christophe, sal fè pou nou, jan l te gade n, Kèm sere m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...****O no... no... no... no m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...****Kèm sere m pasa kenbe krye...****Lèm rete sonje Christophe, jan l te mache, jan l te pale, mezami m pasa kenbe krye...**[chœur] ... **no pasa kenbe krye...]**⁴⁶

44 Dans le script de la télé allemande (TS 1964), comme dans la performance télévisuelle (TVA 1965), un chant vodou est substitué aux « Fanfares et salves de canons ». Le même scénario avec un chant différent, une évocation explicite à Shango, est repris dans Dakar 1966 et TS 1969. Dans TVA 1965, c'est un couplet de deuil en haïtien à la mémoire de Christophe, lancé par Dédé Magrit't en solo, puis repris partiellement en chœur par la troupe dont la transcription est donnée dans le corps du texte. Par contre, TS BLJD - dont, faut-il le rappeler, la date et le statut sont incertains -, ne retient ni chant, ni « fanfares funèbres et salves de canons » pour clore la scène, comme si pièce était inachevée à cet état.

45 Les indications de mise en scène, « chœur » entre crochets, sont de nous, JJ.

46 Donnée à titre indicatif, bien que la plus fidèle possible, cette transcription ne prétend pas au terme à terme, comme sa traduction synthétique qui suit : « *Oh non ! non ! Je ne peux cesser de pleurer... Mon cœur serré, je ne peux cesser de pleurer... Quand je songe à Christophe, à sa façon de marcher, à sa façon de parler, mes amis, je ne peux cesser de pleurer... Non non non non non non... je ne peux cesser de pleurer... Mon cœur serré, je ne peux cesser de pleurer...* ».

[Tambour]⁴⁷FIN⁴⁸

3.2 Genèse de l'acte III, scène 9 du *Christophe* de 1970

Le texte de base, celui de l'édition de 1970 de *Présence africaine*, n'a qu'une différence majeure avec celui de 1963 : l'addition de l'adresse du Page africain au Roi mort. Malgré les sept différences assez significatives entre le texte de 1963 et les quelque huit tapuscrits et performances retracés entre 1964 et 1969 (voir *supra*), à cette addition près, le texte de 1970 est assez semblable à celui de 1963, comme le montre l'appareil critique qui suit.

SCENE 9⁴⁹

(Échos se répercutant de voûte en voûte.)⁵⁰

PREMIER ÉCHO⁵¹

Le Roi est mort !...

DEUXIÈME ÉCHO

Le Roi est mort !...

47 Cette indication n'est pas sur le script allemand, mais le « *Projet Mathilde* », qui le précède fort probablement, précise : « roulements de l'Assotor [un tambour] pour appeler l'âme de Christophe en Afrique ». Par ailleurs, Dakar 1966 se termine par une courte évocation chantée par une voix d'homme et un chœur à Shango, loa du panthéon, sans « tambour » dans une langue qui se voudrait africaine : « *Shango ô... Yago ô... mayaba... Shango ô... Yago ô... mayaba... Pitikalakala koulou maya maya tandé... Pitikalakala koulou maya maya tandé... Shango ô mayaba... Shango ô !... [chœur] Shango ô !... Shango ô !... Shango ô !...* ». Dans notre transcription, d'une part, bien que nous optons pour « tandé », il est possible que ce soit « taoudé » ; d'autre part, nous retenons « mayaba » ; mais il se pourrait que ce soit plutôt « marhaba », ou une alternance des deux mots. Selon deux collègues de l'Université de Dakar, Abdarhamane Ngaïde et Ibrahima Tchoub, ce dernier mot est une formule sénégalaise de bienvenue empruntée à l'arabe.

48 Le mot « fin » est omis dans TS 1964 et TS BLJD, mais se retrouve dans TS 1969 et PA 1970 comme originalement dans PA 1963 ou l'acte III publié dans *Présence africaine* 46 (2^e trimestre 1963).

49 Dans PA 1963, tout comme le tapuscrit de la BLJD, c'est la « scène 12 » qui devient la septième de TS 1969 (sans les dialogues d'ouverture entre les échos, puis les porteurs), et du tapuscrit qui sert de base à la traduction anglaise de Manheim (avec en partie le dialogue des échos, sans celui des porteurs suivant ainsi grosso modo TS BLJD).

50 Dans l'édition de 1963, cette didascalie se lit « *Échos de répercutant de voûte en voûte* », sans le point dans la parenthèse. C'est manifestement une coquille comme d'autres dans cet état du texte (voir entre autres les « Errata » à la page [2] du volume).

51 Dans PA 1963, les noms des personnages sont en capitales italiennes.

TROISIÈME ÉCHO

Le Roi est mort !

TAMBOURS LOINTAINS, *de colline en colline*.⁵²

Le feu s'est éteint dans la maison

Le grand feu dans la grande maison⁵³

Le Roi est mort !⁵⁴

PREMIER PORTEUR

Oh la là !

Pour lourd, on peut dire qu'il est lourd

DEUXIÈME PORTEUR

Dame ! un Roi

C'est toujours lourd un roi

PREMIER PORTEUR

Pas seulement qu'il est lourd... Faut remarquer qu'il s'alourdit.

DEUXIÈME PORTEUR

C'est pt'ête⁵⁵ qu'il est de plus en plus roi. Faut dire que c'était un grand arbre.

PREMIER PORTEUR

Pour sûr ! Avez-vous remarqué comme tout le long du chemin, son corps tirait vers par icitt'. Maintenant c'est le contraire. Son poids c'est sa parole. Faut savoir la comprendre.

DEUXIÈME PORTEUR

C'est vrai, s'il pèse, c'est qu'il veut s'arrêter. Ouf ! déposons-le.

(Ils déposent le corps.)

52 Dans l'édition de 1963, la notation « de colline en colline » est entre parenthèses sur une autre ligne que le nom du personnage, sans point final.

53 Dans PA1963, les deux premières lignes de la réplique sont composées en retrait, non la troisième.

54 Dans le tapuscrit de Doucet, cette phrase est répétée deux fois par les « tambours lointains », mais les deux vers qui précèdent dans la réplique sont omis.

55 Dans PA 1963, et les autres états imprimés ou tapuscrits du *Christophe*, on lit *pt'êtr*. Le « pt'ête » de 1970 (repris dans l'édition Désormeaux de 1976) est possiblement une coquille. Mais on ne peut pour autant écarter une autre hypothèse, à savoir qu'écrivant *pt'ête* plutôt que « pt'êtr », Césaire ait voulu mimer les locuteurs antillais qui prononcent *petète* ou *pt'ête*, en omettant (ou en mangeant, comme on le disait autrefois) le « R ».

VASTEY, *aux porteurs*.⁵⁶

Qu'on le mette debout.
Dans le mortier gâché. Tourné vers le sud.
C'est bien. Non pas couché, mais debout.
Qu'il se fraie lui-même, dans la difficulté de la pierraille et l'industrie du rocher
inventé de main d'homme, sa route !
Et, lui ayant trouvé tout seul sa stature,
que la lune, rouge au bout de la flèche
suspende sa torche épouvantable !

MADAME CHRISTOPHE⁵⁷

Et ce pays t'aura refusé jusqu'à l'oreiller de mousse du crapaud !
Et ton pays t'aura dénié la cave de boue du scarabée
Homme reculeur de bornes
Homme forger d'astres
dure étreinte chaude
grand cœur dédié froidi déjà dans la distance
défais-toi de ton orgueil de pierre
pour songer d'une petite vieille
qui claudiquant à travers poussières et pluies dans le jour ébréché jusqu'au bout
du voyage glanera ton nom.

[1 Addition]

PAGE AFRICAÏN⁵⁸

Père, nous t'installons à Ifé sur la colline aux trois palmiers
Père, nous t'installons à Ifé dans les seize rhombes du vent
À l'origine
Biface !
Ici patience et impatience
défaite et victoire
Faisceau d'écailles à contre-jour
échantent leurs armes, leurs larmes.

56 Dans l'édition de 1963, la didascalie est entre parenthèses, sans point final.

57 Dans PA 1963, le personnage se nomme « La Reine », non *Madame Christophe*, il en est de même dans TS 1964 et TS 1969, par contre, il est omis dans le tapuscrit de la BLJD tout comme son adresse à son défunt mari.

58 Cette adresse au Roi mort est une addition dont la première occurrence retracée date de 1965 dans TVA 1965. Elle a été donnée par « Mambo » Dédé Magrit't (ou un « Page africain » - sur cette indétermination du personnage voir *infra*, « Que nous révèlent ces analyses ? »), interprétée par Mathilde Beauvoir. On la retrouve dans sa forme plus ou moins définitive dans Dakar 1966 (dit par la Reine interprétée par Jacqueline Scott aussi connu sous le nom de Jacqueline Lemoine) et TS 1969 (attribué à un « paysan féal »).

Force de nuit, marée du jour,
 SHANGO
 Je te salue, O... quand tu
 passeras par les promenoirs du ciel
 monté sur les béliers enflammés de l'orage.

VASTEY, *s'adressant au roi*.⁵⁹

Roi sur nos épaules, nous t'avons conduit
 par la montagne, au plus haut de la crue,
 ici.
 Car ton chemin avait nom :
 Soif-de-la-Montagne.
 Et te revoilà roi debout,
 suspendant sur l'abîme ta propre table mémoriale.
 Vous astres au cœur friable
 vous nés de bûcher de l'éthiopien Memnon
 Oiseaux essaimeurs de pollens
 dessinez-lui ses armes non périssables
 d'azur au Phenix de gueules couronné d'or.

(*Fanfares funèbres et salves de canon.*)⁶⁰

FIN

4 Vers une conclusion

4.1 Que nous révèlent ces analyses ?

Si l'on fait exception du tapuscrit de Doucet (dont statut et date sont incertains), un premier trait récurrent, à retenir, est la substitution de la fin du texte de 1963 par des chants (du vodou haïtien) dans les mises en scènes de Serreau et les dactylogrammes des années 1964-1969 répertoriés à ce jour ; mais le retour à la fin de 1963 dans l'édition de 1970, donc des « fanfares funèbres et salves de canon » plutôt que des chants populaires ; l'hommage militaire à l'européenne plutôt qu'une « veillée mortuaire haïtienne », pour reprendre les mots du « Projet Mathilde ».

⁵⁹ Dans PA 1963, la didascalie est entre parenthèses, sans point final, et « Roi » s'écrit avec un « R » majuscule. Cette adresse de Vastey est omise dans TS 1969, et déplacée dans Dakar 1966.

⁶⁰ Dans l'édition de 1963, il n'y pas de point dans la parenthèse. Par ailleurs, dans tous les autres états écrits ou performés retracés, à l'exception de TS BLJD où cette didascalie est omise, il y a substitution des *fanfares* et *canons* par un « chant ».

Un deuxième trait retient l'attention dans les métamorphoses de cette ultime scène : la présence constante du personnage de Vastey, bien qu'on retrouve un nombre différent de personnages d'un état écrit ou performé à l'autre de la pièce, et qu'entre PA 1963 et PA 1970, à ce niveau, la seule différence soit le « Page africain » évoquant le défunt Roi installé à Ifé (voir *infra*), adresse qui est une addition par rapport aux textes de 1963 en volume et en revue. Pour mémoire, donnons les listes de personnages des divers états qui montrent clairement que Césaire a écarté les propositions de Serreau. Des sept personnages de PA 1963 (1er écho, 2ème écho, 3ème écho, 1er porteur, 2ème porteur, Vastey, la Reine), nous aboutissons aux huit de PA 1970 (1er écho, 2ème écho, 3ème écho, 1er porteur, 2ème porteur, Vastey, Madame Christophe, *Page africain*), alors que nous retraçons quatre dans TS BLJD (1er écho, 2ème écho, 3ème écho, Vastey) ; huit dans TS 1964 (1er écho, 2ème écho, 3ème écho, 1er porteur, 2ème porteur, Vastey, la Reine, [chœur])⁶¹ ; six dans TVA 1965 (« guide des porteurs », 1er Porteur, Vastey, « Mambo » Dédé Magrit't, la Reine, chœur) ; trois dans Dakar 1966 (Vastey, la Reine, chœur) ;⁶² quatre dans TS 1969 (Vastey, la Reine, Paysan féal, [chœur]). De ces états, pour sûr, deux sont étroitement liés aux mises en scène de Serreau (TVA 1965 et Dakar 1966), un a probablement peu à voir avec lui (TS 1969), mais dans tous les cas, les performances réelles ou potentielles impliquent des suppressions de personnages par rapport à PA 1963 et PA 1970, notamment « échos » et/ou « porteurs ». De telles décisions n'ont rien d'exceptionnel dans l'histoire des mises en scène théâtrales. Par contre, le fait que Césaire n'ait retenu aucune de ces suppressions est significatif, il traduit un refus de ces options pour s'en tenir, à une addition près (exposée au paragraphe suivant), à son texte initial.

Un troisième trait que l'on pourrait qualifier de distinctif : le monologue sur l'installation du Roi mort à Ifé⁶³ où il devient « Père », dieu, et l'évoca-

61 Ces listes de personnages n'incluent que ceux qui dialoguent ou chantent. Nous plaçons entre crochets le « chœur » des tapuscrits pour souligner que la notation est de nous. En effet, sauf dans le tapuscrit de la traduction anglaise de Manheim qui précise : « The Peasants sing in chorus » (voir le dernier feuillet, numéroté 103), il n'est jamais expressément désigné dans le texte. Par contre, le « chœur » est implicite par l'indication « chant » qui dans tous les spectacles retracés est performée en groupe.

62 Contrairement à ce que laisse entendre la note de Césaire sur *La Tragédie du Roi Christophe*, dans la brochure de présentation du spectacle, il n'y a pas de « mambo » dans cette scène, ni aucune autre d'ailleurs de Dakar 1966, comme en font foi son enregistrement diffusé sur France Culture, et la liste des comédiennes et de leurs rôles respectifs : Jacqueline Scott (La Reine) ; Jenny Alpha (Madame de la Seringue, la clocharde, une Dame du Cap, une marchande, une paysanne) ; Danielle Van Bercheycke (une Dame du Cap, une paysanne) ; Maïté Mansoura (l'orpheline, une paysanne) ; Ghislène Brierre (Madame du Tape-à-l'Œil, une paysanne) ; Cayotte Bissainthe (la Chevalière, une paysanne) ; Marie-Claude Benoit (Madame du Petit-Trou, une paysanne).

63 À noter que dans la tradition populaire haïtienne, on parle plutôt du retour des morts à Ifé ou en Guinée, donc en Afrique. La formule « Père, nous t'installons à Ifé... », calquée

tion de Shango/Christophe qu'on retrouve dans toutes les performances retracées ou reconstituables de 1965 à 1969. Ces propos, qui renvoient au cœur même des mystères du vodou, n'étant ni dans les éditions de 1963 (RPA 1963 et PA 1963) ni dans le script de la télévision allemande (TS 1964), leur première occurrence publique est sans doute par la voix de Mathilde Beauvoir dans TVA 1965 qui, d'ailleurs, m'a confirmé, dans un entretien à Paris, le 6 juin 2014, en être la source. Ils seront, avec quelques différences, attribués dans des états postérieurs à Madame Christophe (Dakar 1966), à un « Paysan féal » (TS 1969), et à un « Page africain » (PA 1970). Dans ce dernier état, jusqu'à un certain point, on peut affirmer qu'à la scène finale, Césaire revient à TVA 1965 tout en doublant la parole mythique indigène de la « mambo » par le formalisme allogène du rituel funéraire officiel. En effet, le personnage de la « Mambo » Dédée Magrit't, selon le catalogue du Festival de Salzburg, sauf erreur, semble se confondre avec celui du « page africain », du moins les deux ont été interprétés par le même comédien, Mathilda Beauvoir. Aussi, le personnage qui dit le monologue sur le retour du Roi mort à Ifé peut être la « Mambo » ou le « Page africain », bien que le commentateur allemand la désigne nommément comme une *prêtresse vodou* (« vodou priester »). Il y a là une indétermination dans la performance qui, si l'on se fie au catalogue de présentation, rejoint l'idée césairienne clairement exprimée par la voix de Christophe dans la *Tragédie* qu'Haïti, c'est l'Afrique : « Pauvre Afrique ! Je veux dire pauvre Haïti ! C'est la même chose d'ailleurs » (acte I, scène 6). Ce gommage d'Haïti par l'Afrique est nettement accentué au programme de la Biennale de Venise par la plume de Serreau qui titre pompeusement sa présentation de la pièce : « il primo dramma moderno africano ». ⁶⁴

Enfin, au-delà de cette dernière scène de la pièce, soulignons que des modifications des mises en scène de Serreau, seulement quelques-unes, non des plus déterminantes sur la structure de l'œuvre, ont été retenues dans l'édition de 1970. Deux des transformations les plus importantes de 1970, les deux intermèdes, qui suivent respectivement les actes I et II, ne se retrouvent ni dans la traduction de Manheim (1966-1970), ni dans

sur l'expression utilisée par des *sèvitè* qui deviennent *ougan* ou *manbo*, *enstalasyon* (installation), rend bien compte du caractère sacré, sinon divin, de ce « retour », puisque le mort, notamment quand il était puissant, chef d'État, devient « loa », dieu du panthéon vodou régional ou même national. De plus, la référence aux « trois palmiers » vient renforcer encore plus cet encrage dans le sacré vodouïque, car, si l'on se fie aux propos de René Trautmann dans *La Divination à la Côte des Esclaves et à Madagascar. Le Vôdoù Fa-Le Sikidy* (1940), le palmier a partie liée à l'origine même du Vodou (dieu ou culte). Par ailleurs, il est à noter la place centrale du palmier (ou palmiste comme disent les Haïtiens) dans les Armoiries d'Haïti, sur les places d'Armes de la République, et dans le *oumfò* (temple vodou), symbolisé par le *poto mitan* (poteau au centre de l'espace cérémoniel vodou).

64 Voir *XXIII Festival internazionale del teatro di prosa* (16 settembre-13 ottobre 1964) (1964, 38).

la représentation de Dakar (1966), ni dans le tapuscrit de France Culture (1969). Aussi, peut-on postuler que Césaire les a introduites à la dernière minute (fin 1969-début 1970), et ne sont pas liées, directement du moins, aux mises en scène de Serreau. Une lettre de Manheim du 10 avril 1970 à son éditrice, Penelope Weiss de Grove Press, semble confirmer cette hypothèse, donc allant à l'encontre de toute une vulgate sur l'importance capitale du travail de Serreau sur la version réécrite publiée par Présence africaine en 1970. D'ailleurs, si on retrouve dans le fonds Serreau de la Bibliothèque Nationale de France un nombre important de plans de scène, de très précis croquis, parfois annotés, pour la mise en place des comédiens et des décors,⁶⁵ de photos des représentations et des dossiers de presse (incluant des coupures de journaux et des communiqués), les seules notes de mise en scène retracées sur l'ensemble de la pièce sont constituées de quatre feuillets manuscrits numérotés improprement : 1, 2, 3, 3. Elles ne vont pas au-delà du repérage des personnages en fonction des scènes et pages de PA 1963, et quelques coupures non signalées expressément comme celles des échos dans la dernière scène.⁶⁶ En effet, sur les deux dernières lignes du 4^{ème} feuillet, on lit : « Scène 12 – Page 158 – 161/1^o Porteur – 2^o Porteur – Vastey – LA REINE ». Autrement dit, un simple découpage structurel du texte de Césaire en actes, scènes, personnages, pages qui contraste avec la richesse des indications chorégraphiques, musicales, et scénographiques du Projet Mathilde dont celles relatives à cette même scène donnent un peu la mesure : « Toute la scène sera réglée comme une veillée mortuaire haïtienne : pleureuses, chants funèbres,⁶⁷ roulements de l'Assotor pour appeler l'âme de Christophe en Afrique (cf. les tambours Sato du Dahomey) » (feuillet 6).

4.2 D'une (possible) leçon de méthode...

Étudier divers états du texte et de leurs représentations met à jour le processus de leur fabrication, leur genèse. Mais, le gain majeur, que nous permet ici la génétique, est la réévaluation de tout un discours paratextuel tant auc-

65 Ces « blockings », notamment les 85 feuillets de la mise en scène de l'Odéon d'une qualité exceptionnelle, mériteraient une étude en soi pour souligner comment la formation d'architecte de Serreau a influencé son travail de metteur en scène.

66 Ce constat concorde avec les propos de Manheim sur la rareté des didascalies même dans la « brochure de scène » à la base de sa traduction anglaise de *La Tragédie du Roi Christophe*, qui écrit à son éditrice Penelope Weiss, le 11 février 1970 : « I don't really think you should have any trouble except perhaps with stage directions. Césaire is not a natural-born playwright and forgets to put them in. I had to plea and beg for half the ones I've got ».

67 Sur le manuscrit, par endroits, difficile à déchiffrer, on lit « funebres » ou « funetres » ; c'est nous qui corrigeons cette coquille évidente pour « funèbres ».

torial qu'éditorial ou critique qui, au fil des ans, s'est érigé en doxa faisant obstacle à toute étude sérieuse des *Christophe* de Césaire : de la forclusion des créations en « lecture spectacle » de Roger Blin en 1963-1964, pour reprendre l'expression de Nicole Zand sur celle de Knokke-le-Zoute⁶⁸ – sinon de la « création » proprement dite de la pièce par la troupe « Les Griots » sous la direction de Blin, comme l'affirme une note anonyme du journal *Le Monde*⁶⁹ –, au grand mythe de la « naissance » d'un théâtre africain ou noir avec le couple Serreau/Césaire en passant par le « dénigrement » des producteurs allemands d'Europa Studio. Comprendre aujourd'hui qu'auteur, metteur en scène, éditeur et critique n'étaient pas toujours dans le vrai devrait ouvrir la voie à tout un champ de recherche sur cette *Tragédie du Roi Christophe*. Plus encore, cette recherche nous montre que, si comme le soutient Michel Contat (2005, 99) : « Dans toute étude de genèse théâtrale, il faut sans doute distinguer les genèses : celle du texte et celle de la représentation », qu'importe les difficultés à remonter aux deux genèses, il importe de les explorer, l'une éclairant l'autre, l'une et l'autre contribuant à des histoires et exégèses du texte plus rigoureuses, mais aussi des analyses plus fines de ses interprétations en tout sens.

De cet exemple césairien, s'il faut tirer une leçon plus large pour la génétique textuelle (théâtrale, romanesque ou poétique) dans les études francophones, ce serait de souligner comment les descriptions des processus d'écriture permettent de mieux lire les textes, sinon de comprendre notamment leur passage d'une sémiotique indigène à une allogène (au sens que je donne à ces termes).⁷⁰ Autrement dit, il y a un double ancrage dans des traditions discursives nationales et transnationales ou un vacillement entre le local (populaire) et le global (savant ou littéraire), d'où la coprésence, dans l'hommage au Roi mort (PA 1970), de l'évocation de *l'installation du défunt à Ifé*, et des *fanfares funèbres et salves de canon* sur lesquels se clôt le drame. Ainsi, s'explique aussi l'hésitation de Césaire à se défaire de la « mambo », créée par Mathilde Beauvoir à Salzbourg (1964), dont il réaffirme la présence à Dakar (1966) dans sa présentation

68 « Le Festival du film expérimental » (Zand 1964). En plus, de Knokke-le-Zoute, il y a eu également une présentation à Paris au théâtre Récamier, probablement au premier trimestre de 1964, mais Lucien Lemoine n'est pas très précis sur ce point au chapitre IV, « Sur les marches du Trône 1964-1986 », de son *"Douta Seck" ou la "Tragédie du Roi Christophe"* (Lemoine 1993, 49-82). Mais il est sûr que cette « lecture spectacle » a eu lieu, et c'est là, selon Danielle Van Bercheycke, que Serreau a eu connaissance de la pièce (entretien téléphonique de Paris, le 2010-08-27).

69 « Création de « La Tragédie du Roi Christophe » d'Aimé Césaire (*Le Monde*, 29 novembre 1963).

70 Sur ces concepts, voir *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*, « Un texte allogène national » (Jonassaint 2002, ch. 2).

du spectacle,⁷¹ bien qu'elle soit absente de cette performance pour resurgir enfin en « page africain » (PA 1970).

Abréviations

Désormeaux 1976 (Césaire 1976).

Grove 1970 (Césaire 1970b).

PA 1963 (Césaire 1963b).

PA 1970 (Césaire 1970a).

RPA 1961 (Césaire 1961).

RPA 1962 (Césaire 1962).

RPA 1963 (Césaire 1963a).

TVA 1965 (*La Tragédie du Roi Christophe* von Aimée Césaire 1965, DVD Archives personnelles).

Dakar 1966 (*La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire 1966. Fichier mp3 de la radiodiffusion de la pièce sur France Culture, Archives personnelles, Syracuse, NY).

TS 1964 (*Le Roi Christophe* von Aimé Césaire 1964).

TS 1969 (*La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire 1969, tapuscrit BNF, Paris).

TS BLJD (Césaire 1965 ?, tapuscrit Bibliothèque Jacques Doucet, Paris).

Archives

ARCHIVES PERSONNELLES. Jean Jonassaint (Syracuse, NY)

La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire (1966). Bande sonore de la présentation de la pièce au Premier Festival mondial des arts nègres à Dakar. Radiodiffusion nationale du Sénégal et France Culture.

⁷¹ En effet, Césaire écrit : « La fin de la tragédie accuse la triple signification de la pièce : c'est d'un triple enterrement qu'il s'agit. Madame Christophe ensevelissant Christophe, Vastey ensevelissant le Roi, et la prêtresse vaudou, la « mambo » qui n'a cessé d'accompagner Christophe tout au long de son histoire, ensevelissant Christophe, le Dieu Shango qui reviendra hanter le monde monté sur les béliers du tonnerre. » C'est nous qui soulignons pour rappeler, d'une part, la similitude de ce passage en italique avec l'adresse au défunt Roi s'installant à Ifé ; d'autre part, que ce « lapsus » de citer la « mambo », figure éminente du vodou haïtien, bien qu'absente du spectacle de Dakar, montre que Césaire a nettement endossé la perspective de Mathilde Beauvoir sur la mort de Christophe jusqu'à en faire en bonne part l'un des derniers récits de ses funérailles. Par ailleurs, à quelques différences près, notamment de ponctuation, le commentaire de Dakar est le même qui se retrouvait au dossier de presse pour les spectacles de Bruxelles les 1er, 2 et 3 octobre 1964.

Theater der Völker. La Tragédie du Roi Christophe von Aimé Césaire (1965) [adaptation télévisuelle], Europa Studio et ZDF. DVD. Bande originale : Archives de la 2e chaine allemande (ZDF), Mainz.

Europa Studio (1964). *Aimé Césaire : La Tragédie du Roi Christophe/Paul Willems : Mitternachtsmarkt/Julius Hay : Das Pferd*. Programme de Salzbourg. Aucun exemplaire de cette brochure n'a été retracé dans les archives visitées tant en France qu'en Allemagne, même pas celles de Bertelsman, selon Ernestpeter Ruhe, correspondance personnelle.

BIBLIOTHÈQUE JACQUES DOUCET, Paris.

Fonds Michel Leiris

Césaire, Aimé (1965 ? s.d.). *La Tragédie du Roi Christophe*. Acte III. Dactylogramme (tapuscrit) avec des additions et corrections manuscrites, 28 feuillets improprement numérotés.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Département des arts du spectacle, Paris.

Fonds Jean-Marie Serreau

Le Roi Christophe von Aimé Césaire (1964). Script tapuscrit pour l'adaptation télévisuelle de la pièce mise en scène par Jean-Marie Serreau, 96 feuillets.

La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire (1969). Dactylogramme (tapuscrit) pour une production radiophonique de France Culture sous la direction de Claude Mourthé, 82 feuillets.

« Projet Mathilde » (1964 ? s.d.). Notes manuscrites pour la chorégraphie et la musique d'une production de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire, 12 feuillets. Le découpage proposé est des plus proches du télé-théâtre qui s'ouvre avec un « roulement de tambour vaudou » et se termine « comme une veillée mortuaire haïtienne : pleureuses, chants funèbres, roulements de l'Assotor pour appeler l'âme de Christophe en Afrique », comme spécifié dans ces notes.

Serreau, Jean-Marie (1964 ? s.d.). Notes manuscrites découpant *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire pour sa mise en scène, 3 feuillets.

Fonds Gonzalo Estrada

Lettres de Gonzalo Estrada à Ottokar Runze (26 juin 1964, cette lettre, accompagnée du carton d'invitation pour la conférence de presse annonçant la création de *La Tragédie du Roi Christophe* mise en scène par Jean-Marie Serreau à Salzbourg, expose assez bien les efforts promotionnels exceptionnels qui ont été faits par Europa Studio avec le concours entre autres de Mathilde Beauvoir et son mari [Claude] Planson) ; Douta Seck (22 février 1965, cette lettre, la plus longue de l'ensemble, donne un compte assez détaillé des désagréments dont fit face Europa Studio dans les relations avec Serreau) ; Aimé Césaire (22

avril 1965) ; Douada M'Baye et Henri Melon (22 avril 1965) ; Jean-Louis Barrault (28 avril 1965).

NEW YORK PUBLIC LIBRARY. Schomburg Center Manuscripts & Archives, New York, NY.

Léon-Gontran Damas Papers, 1949-1978

Césaire, Aimé (1966). *Sur "La Tragédie du Roi Christophe"*. Dakar/Premier Festival mondial des arts nègres/Avril 1966/Gala de France/La Tragédie du Roi Christophe d'Aimé Césaire/mise en scène de Jean-Marie Serreau/interprétée par la Compagnie du Toucan [Brochure de présentation de la pièce]. n.p. [5].

SYRACUSE UNIVERSITY. Special Collection and Archives Syracuse, NY. Fonds Grove Press

Césaire, Aimé ([1966 ?] 1969). *The Tragedy of King Christophe*. Dactylogramme (tapuscrit) de la traduction anglaise de Ralph Manheim, 107 feuillets. À noter que la page de copyright donne 1969 pour l'acquisition des droits de traduction par Grove Press, mais la correspondance entre Manheim et Richard Seaver de Grove en octobre 1966 montre que la traduction est de 1966 ou d'avant.

Correspondance de Ralph Manheim avec Richard Seaver et Penelope Weiss de Grove Press (1966-1970).

Bibliographie

« Création de *La Tragédie du Roi Christophe* d'Aimé Césaire » [online]. *Le Monde* (29 novembre 1963). URL <https://goo.gl/7YEFV> (2017-10-20).

Césaire, Aimé (1961). « La Tragédie du Roi Christophe. Spectacle. Prologue et Acte I ». *Présence africaine*, 39, 125-53.

Césaire, Aimé (1962). « La Tragédie du Roi Christophe [Acte II] ». *Présence africaine*, 44, 146-65.

Césaire, Aimé (1963a). « La Tragédie du Roi Christophe [Acte III] ». *Présence africaine*, 46, 163-83.

Césaire, Aimé (1963b). *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence africaine.

Césaire, Aimé (1970a). *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence africaine.

Césaire, Aimé (1970b). *The Tragedy of King Christophe*. Transl. by Ralph Manheim. New York : Grove Press.

Césaire, Aimé (1970c). « *The Tragedy of King Christophe* ». Transl. by Seth Wolitz avec la collaboration de Hurst Hannum. *Occident*, 4, 49-108.

- Césaire, Aimé (1976). « La Tragédie du roi Christophe ». Césaire, Jean Paul (éd.), *Œuvres complètes 3. Théâtre*. Fort-de-France : Desormeaux, 97-203.
- Césaire, Aimé [1970] (1994). *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris : Présence africaine.
- Césaire, Aimé (2013). *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*. Édition critique coordonnée par Albert James Arnold. Paris : CNRS éditions et Présence africaine.
- Contat, Michel (2005). « La genèse sociale des Séquestrés d'Altona de Jean-Paul Sartre » [online]. *Genesis*, 26, 91-9. URL <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27130> (2017-10-20).
- Grésillon, Almuth et al. (2010). *Genèses théâtrales*. Paris : CNRS éditions.
- Hale, Thomas A. (1978). « Bibliographie commentée ». *Études françaises*, 14(3-4), 221-498.
- Harris, Rodney E. (1974). « The English Translation of Césaire's Theater ». *Cahiers césairiens*, 23, 32-34.
- Harris, Rodney E. (1972). « CESAIRE, AIME. *The Tragedy of King Christophe* (Translated by Ralph Manheim) ». *The French Review*, 45(3), 689-90.
- Jonassaint, Jean (2002). *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*. Montréal et Paris : Cidhica/L'Harmattan.
- Jonassaint, Jean (2014a). « Genèse et impact d'une traduction anglaise des *Christophe* de Césaire ». *Présence africaine*, 189, 219-41.
- Jonassaint, Jean (2014b). « Le labyrinthe des ayants droit » [online]. *Continents manuscrits*, 3. URL <http://coma.revues.org/406> (2017-10-24).
- Laville, Pierre (1970). « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau un acte politique et poétique. *La Tragédie du Roi Christophe* et *Une saison au Congo* ». Babet, Denis (éd.), *Les Voies de la création théâtrale*. Paris : Éditions du CNRS, 237-96.
- Lemoine, Lucien (1993). *"Douta Seck" ou "La Tragédie du Roi Christophe"*. Paris : Présence africaine.
- Miller, Judith G. (1974). « Césaire and Serreau. Une sorte de symbiose ». *Cahiers césairiens*, 1, 20-6.
- Romi, Yvette (1968). « Les irréguliers ». *Le Nouvel Observateur*, 16 septembre, 42.
- Ruhe, Ernstpeter (2015). *Une œuvre mobile. Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015)*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Serreau, Jean-Marie (1964). « Il Primo dramma moderno africano ». *XXIII Festival internazionale del teatro di prosa* (16 settembre-13 ottobre 1964). Venezia: La Biennale di Venezia, 38-9.
- Simonet-Tenant, Françoise (2014). « Génétique et Théâtre ». *Communication aux Journées d'étude internationales = Genèses du texte théâtral en français et diversité culturelle* (Rouen, 4-5 Juin 2014). Rouen : Université de Rouen.

- Trautmann, René (1940). *La Divination à la Côte des Esclaves et à Madagascar. Le Vôdoû Fa- Le Sikidy*. Paris : Larousse. Mémoire de l'Institut français d'Afrique noire 1.
- Véron, Kora ; Hale Thomas A. (2013). *Les Écrits d'Aimé Césaire. Bibliographie commentée (1913-2008)*. 2 vols. Paris : Honoré Champion.
- Zand, Nicole (1964). « Le Festival du film expérimental » [online]. *Le Monde*, 4 janvier. URL <https://goo.gl/WUQRc3> (2017-10-20).

