

AXEL ARTHON

**Oralité et culte vaudou
dans *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant**

Dès une première approche des dramaturgies caribéennes révolutionnaires d'expression française, il est aisé de souligner le lien privilégié qui s'établit entre la représentation de la révolution de Saint-Domingue et la référence au rituel syncrétique qu'est le vaudou¹. Sans porter offense à son économie culturelle, à ses multiples fonctions – mémoire de l'esclavage, source d'une idéologie de la résistance, fonction sociale – nous nous attacherons à ses particularités formelles comme source dramaturgique. Le vaudou, sur le plan formel, se caractérise par la réunion de trois éléments : la crise de possession, la danse et le chant. Ils participent à l'installation d'un univers symbolique spécifique qui confère à toute cérémonie vaudou une spécificité en tant qu'objet esthétique intrinsèque. Jean Price Mars, dans *Ainsi Parla l'Oncle* retient la dimension spectaculaire de toute cérémonie vaudou où le chant est accompagné d'une danse « *rythmée au son d'un trio de longs tambours à la cadence des assons, exécutée sur des airs syncopés qu'improvise un coryphée dont la voix est rendue en écho multiplié par l'assistance enthousiasmée* »². Cette description ne peut que faire écho à la recommandation du metteur en scène Franck Fouché, exhortant les dramaturges à étudier à partir des grandes ressources spectaculaires du vaudou « *les possibilités scéniques et scénographiques à exploiter esthétiquement si l'on veut faire non plus du théâtre verbal à l'occidentale, mais [...] du théâtre doué, chargé du maximum de magnétisme possible d'un langage nouveau* »³.

Dans cette perspective, nous nous proposons d'examiner l'influence des marqueurs de l'oralité du culte, de ses formes et de ses significations sur la pièce d'Édouard Glissant *Monsieur Toussaint*. Sous quelles formes se manifeste cette influence ? Comment contribue-t-elle au renouvellement du langage et de l'esthétique dramatique ?

Le Vodou : une figure textuelle et politique

Notre hypothèse de recherche ne se comprend que si l'on accepte de lire la pièce dans son intention initiale, c'est-à-dire comme « *une recomposition générale de l'atmosphère*

¹ On peut ainsi se reporter au travail de Lilian Pestre de Almeida qui traite de cette problématique dans *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (Lilian Pestre de Almeida, *Aimé Césaire. Une saison en Haïti*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2010.).

² Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'Oncle*, Ottawa, Éd. Leméac, 1973, p. 178.

³ Franck Fouché, *Vodou et théâtre : pour un nouveau théâtre populaire*, Montréal, Éd. Nouvelle optique, 1976, p. 99.

révolutionnaire à Saint-Domingue de 1788 à 1803 »⁴. Œuvre de récapitulation, comme le note l'auteur de la pièce en 1961, elle tâchait dans sa version originelle – la première version publiée en 1961 – « de totaliser une donnée historique »⁵. Si la deuxième version⁶ subit quelques amendements significatifs, elle ne relève pas moins de cette intention de totalisation historique, comme le prouve la mention des sources historiographiques privilégiées par l'auteur. Ainsi dans la tentative de reconstruction de l'atmosphère révolutionnaire, la référence au vaudou n'en est pas moins centrale. Nous rappellerons ici que dans la longue histoire des rapports entre vaudou et culture politique en Haïti, deux dates sont souvent évoquées pour rendre compte de son rôle dans la lutte de libération des esclaves de Saint-Domingue :

1757 : Un esclave originaire de Guinée, nommé Makandal, prit la tête d'une bande d'esclaves marrons, utilisa les croyances vaudouesques dans un sens prophétique et porta les Esclaves à l'extermination des Blancs par le poison. [...]

1791 : Une cérémonie vaudou, célèbre dans l'histoire du pays, organisée au Bois-Caïman, sous la présidence de Boukman a été la mise en branle définitive des Esclaves pour la guerre de l'Indépendance. Un pacte dans le sang fut scellé entre les esclaves pour l'extermination des Blancs et la création d'une communauté autonome.⁷

La référence au Vaudou interviendrait donc, pour Glissant, comme une fidélité aussi bien à la chronologie du mouvement révolutionnaire que l'adhésion à la philosophie d'une révolution, caractérisée par ses racines collectives et populaires. Aussi peut-on faire état d'une présence protéiforme du culte qui s'organise diversement et contribue à mettre en place en même temps que l'ensemble des référents historiques convoqués, un cadre culturel spécifique. C'est dans un premier temps l'installation de tout un réseau symbolique⁸ qui fait sens. Le symbole de l'arbre (« l'arbre reposoir ») – qu'il soit sous la forme du fromager ou du flamboyant – se révèle conséquemment omniprésent :

Il y a un arbre sur nos têtes ! Ses feuilles plongent dans le ciel, elles dirigent nos balles jusqu'à leurs poitrines ; ses fleurs éclatent, notre sang les rougit ; son ombre étouffe l'ennemi plus sûrement qu'un garrot !⁹

Signifiant le conflit entre la vie et la mort dans la symbolique vaudou, l'arbre se révèle omniprésent dans la pièce, suggérant ainsi l'isotopie de l'entre-deux et du passage. En outre, les emblèmes du sabre – emblème du loa Ogoun – du houngan, prêtre vaudou, ou encore du serpent renvoyant à Damballah sont ici des repères suffisamment stables pour permettre l'identification. Le texte se trouve, par ailleurs, parsemé de références aux figures emblématiques du panthéon vaudou qu'elles se nomment Ogoun, Agoué, Legba, comme l'atteste cette mélodie de Maman Dio :

⁴ Édouard Glissant, *Monsieur Toussaint*, Paris, Gallimard, 1998. (Voir la quatrième de couverture.)

⁵ Glissant, *Monsieur Toussaint*, p. 11.

⁶ La deuxième version est celle que nous utilisons pour l'article. Elle est sous-titrée « version scénique » par Édouard Glissant et publiée en 1978.

⁷ Laënnec Hurbon, *Dieu dans le vaudou haïtien*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 76.

⁸ En ce qui concerne la symbolique dans le vaudou, nous renvoyons à l'essai d'Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.

⁹ Glissant, *Monsieur Toussaint*, p. 141.

J'ai mis les trois feuilles de Balambala sur la route. Une en long, deux en travers. J'ai accroché trois coqs sans tête. O Legba, viens sur la feuille. Les soldats ne passeront pas. Vous pouvez chanter. Dansez pour Legba ! Les soldats seront arrêtés. J'ai mis les trois feuilles sur la route. Une en long, deux en travers.¹⁰

Mais la particularité de la représentation du vaudou dans la pièce tient aussi et surtout à sa forte connotation politique. Le vaudou se dote ainsi d'une authentique signification politique, personnifiée sous la forme d'un personnage symbolique, *Maman Dio*. Cette dernière, prêtresse vaudou – mambo – apparaît en compagnie des autres morts qui hantent Toussaint Louverture. Autour de ce personnage symbolique, personnage nocturne, « esprit des morts » Glissant structure un système de références renvoyant à l'articulation préférentielle vaudou/révolution. Dans cette perspective, les références renvoyant à la cérémonie du Bois Caïman occupent une place prépondérante et illustrent la valence politique attachée à cette représentation du vaudou : « *As-tu oublié ton peuple sur la montagne, près du Bois-Caïman* »¹¹, « *il a bu le sang du pacte dans le Bois-Caïman.* »¹² Symbole de l'insurrection, cette cérémonie incarne la radicalité du projet révolutionnaire :

Nous descendrons parmi les sentiers inconnus des vivants. Macaïa révolté appelle Toussaint. C'est la même case, le pacte et le serment sous les trois fromagers. Viens, ne marche pas à l'envers sur le chemin de ta vie.¹³

Néanmoins, l'influence du vodou ne se mesure pas simplement à l'examen du réseau textuel et lexical, puisque Glissant fait appel à la théâtralité de la cérémonie vaudou en introduisant au cœur de sa dramaturgie des éléments empruntés aux éléments scénographique du culte.

Le vaudou comme influence dramaturgique

Nous partirons des observations et recommandations de Franck Fouché qui dans son essai *Vodou et théâtre* rappelle que la cérémonie vaudou se particularise par la définition d'un rythme propre conjuguant chants, danses et percussions. L'ensemble de ces éléments conjugués contribuent à la cristallisation d'une scénographie et d'une théâtralité constitutives du vodou :

Le chant comme la danse, est intimement lié au rite du vodou. Danse et chant n'acquiescent toute leur valeur scénique et scénographique, leur esthétique d'organisation que par le rythme des tambours. Il y a dans toute cérémonie vodoue une souveraineté du rythme. C'est lui qui donne, pour ainsi dire, le tempo même du rituel liturgique. En conséquence, n'y aurait-il pas lieu de styliser ce rythme originel, tout en percussion, et de l'utiliser comme éléments de base pour une musique de scène qui ne ferait qu'un tout avec l'ensemble du spectacle.¹⁴

Dès lors, est-il possible de mettre en relation l'ensemble des signes paraverbaux qui accompagnent le signe textuel dans la pièce à cette théâtralité propre au vaudou. Il semble à première vue, que le vœu énoncée par Glissant, dans sa réflexion « théâtre conscience du

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 64.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ Fouché, *Vodou et théâtre...*, p. 102.

peuple », ait trouvé dans la pièce son illustration la plus aboutie. Dans celle-ci, le dramaturge martiniquais exhorte l'art théâtral à prendre en charge l'expression des formes culturelles collectives :

On pourrait présenter ainsi la problématique d'un théâtre martiniquais : participer d'une existence collective – volontairement centrée, au plan du théâtre, sur l'expression d'un fond commun, - volontairement appelée à dépasser, toujours à ce plan théâtral, le spontané de cette expression.¹⁵

Dans cette optique, le système sémiologique paraverbal de l'esthétique dramatique de la pièce - qu'il s'agisse de la danse, des chants, des mélopées ou incantations en langue créole - obéirait avant tout à ce principe formulé. Il serait donc un essai d'enracinement au cœur d'une culture populaire antillaise, marquée du sceau de l'oralité. Toutefois, si l'on considère que la pièce se présente comme une recomposition de l'atmosphère révolutionnaire à Saint-Domingue, il est possible d'interpréter ces signes comme autant de marques de l'inscription de la dramaturgie vaudou dans l'œuvre. Les chants entonnés par les personnages de la prêtresse Maman Dio, ou du chef Marron Macaïa (personnages dépositaires des valeurs populaires forgées dans une culture de la résistance et du marronnage) contribuent indéniablement à introduire l'univers vaudou dans la pièce, comme le prouve le premier chant de la pièce.¹⁶ Mais pas seulement, car ces chants assument des fonctions dramaturgiques précises en lien avec leur fonctionnement dans la cérémonie vaudou. Parce que comme le reconnaît Laënnec Hurbon, dans « l'inquiétante étrangeté du vodou haïtien » : « *le vodou ouvre ainsi à un processus de reconstruction du temps et de l'espace par quoi l'esclave s'efforce d'échapper au pouvoir du maître* »¹⁷ les chants participent à une relecture endogène des événements historiques. Ils se substituent aux repères temporels traditionnels. C'est ainsi que le premier chant, tout en célébrant le messianisme de Toussaint renseigne sur la situation historico-politique de la colonie avant l'insurrection.

La présence du tambour, objet sacré qui confère à la cérémonie vaudou son rythme intrinsèque, n'est pas anodine. À un premier niveau, les battements de tambours apparaissent pour signifier les scènes de combat. Ils nous projettent sur le champ de bataille, et ils correspondent aux accélérations du rythme de la pièce. On considérera avec attention la scène qui correspond à un des acmés de la pièce. L'échange de Toussaint excipant de sa bonne foi et de son attachement aux valeurs de la République se trouve noyé par l'intensité du lamento de Maman Dio ponctué du son des tambours. Celui-ci accompagné des tambours, et de danseurs se lançant à l'assaut de Toussaint marque un des moments forts de la pièce:

Oh ! Couvrez la voix ! Roulez tambours ! Depuis si longtemps je n'ai pas vu un tambour dans la terre, planté comme un acacia ! Depuis si longtemps les tambours n'ont pas dévalé les mornes. Dans la nuit au-dessus de Bois-Caimans ! Oh ! Battez ! Oh ! Couvrez la voix et la fatigue ! Donnez la voix, couvrez la voix ! Toussaint appelle à son secours, il est tombé. Il dit qu'il est fidèle, un bon serviteur, un gouverneur sans reproche !¹⁸

¹⁵ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p. 711.

¹⁶ *Id.*, *Monsieur Toussaint*, p. 30.

¹⁷ Laënnec Hurbon, « L'inquiétante étrangeté du vodou haïtien », préface dans Louis-Philippe Dalembert et David Damoison, in *Vodou ! Un tambour pour les anges*, Paris, Autrement, 2003, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

À un deuxième niveau, les battements de tambours rythment les transitions entre l'espace référentiel de la prison et l'espace symbolique de l'île. Ils assurent la transition entre l'espace iconique, référentiel de la prison, et l'espace symbolique de l'île antillais. Le passage de l'un à l'autre des univers est ainsi ponctué du battement de tambour :

La scène se passe à Saint-Domingue en même temps que dans une cellule du fort de Joux où Toussaint est prisonnier [...] Chaque fois que l'action est située à Saint-Domingue et qu'elle requiert la présence de Toussaint, celui-ci vient dans l'espace au-devant de la cellule. [...] Il n'y a pas de frontière définie entre l'univers de la prison et les terres de l'île antillaise.¹⁹

Outil rituel, le tambour constitue un langage articulé à la disposition du dramaturge pour accompagner le langage sacré du chant, et de la parole des morts qui hantent Toussaint. L'ensemble du dispositif scénique contribue à mettre en place cet univers ethnoculturel. L'espace scénique revêt alors les allures d'une scène rituelle où le plateau s'apparente à ce lieu intermédiaire, cet entre-deux entre l'espace terrestre et l'espace des divinités. Cette conception de la scène n'est pas sans rappeler le lieu d'expression du vaudou, le péristyle. Alfred Métraux dans sa description du rituel, note que la cérémonie se déroule dans un lieu consacré, *le péristyle* qui se distingue par l'existence d'un poteau central :

Le « poteau mitan » est le pivot des danses rituelles et reçoit pendant les cérémonies divers hommages qui attestent son caractère éminemment sacré. La place qu'il occupe dans le rituel s'explique par sa fonction : il est le « chemin des esprits » où si l'on veut, l'échelle qu'ils empruntent pour descendre dans le péristyle lorsqu'ils sont invoqués.²⁰

Edouard Glissant dans sa pièce *Monsieur Toussaint* puise sans aucun doute dans l'univers culturel et rituel du vaudou pour enrichir la palette de signification de sa pièce. Si cette influence se révèle tout d'abord à partir de sa dimension politique, elle n'apparaît pas moins importante lorsque l'on s'attarde sur les questions esthétiques. Les chants, les danses, le tambour permettent au dramaturge de signifier à partir des éléments issus de ce rituel dans l'optique de la quête d'une esthétique théâtrale autonome. Le spectacle revêt par conséquent des allures de théâtre total dans le sens où l'entend Henri Gouhier qui, dans *L'Essence du théâtre*, définit le genre avant tout comme « *le point de convergence de tous les moyens d'expression* »²¹.

AXEL ARTHON

Université Antilles Guyane / Paris 3
Courriel : axel.arthon@hotmail.fr

¹⁹ Glissant, *Monsieur Toussaint*, p. 15.

²⁰ Métraux, *Le vaudou haïtien*, p. 67.

²¹ Gouhier Henri, *L'Essence du théâtre*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2002, p. 46.