

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 64
Number 1 *Haïti à l'ère du bicentenaire de l'indépendance (1804-2004)*

Article 5

6-1-2005

Le fou, le rebelle, l'enfant et la révolution haïtienne

Gilbert Doho
Case Western Reserve University

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African History Commons](#), [African Languages and Societies Commons](#), [African Studies Commons](#), [Caribbean Languages and Societies Commons](#), [Fiction Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), [Other Mental and Social Health Commons](#), and the [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#)

Recommended Citation

Doho, Gilbert (2005) "Le fou, le rebelle, l'enfant et la révolution haïtienne," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 64 : No. 1 , Article 5.
Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol64/iss1/5>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Gilbert DOHO

Case Western Reserve University

Le fou, le rebelle, l'enfant et la révolution haïtienne

Résumé : La prolifération des fous dans les rues des capitales et autres grandes cités des nations indépendantes aurait dû pousser les spécialistes à approfondir leur analyse de ce phénomène. L'après 1804 pour Haïti et 1960 pour l'Afrique francophone participe de l'irrationalité. De ce point de vue, Aimé Césaire avait déjà, prophète de malheur, noté le fait à la fois pour Haïti et pour l'Afrique. Pour comprendre ce phénomène, pour décrypter la folie haïtienne et africaine, on s'est contenté jusqu'à présent de se servir de la psychanalyse et autres approches européocentristes. Peut-être aurait-il été plus judicieux de transiter par le regard des fous eux-mêmes pour comprendre la schizophrénie qui marque les périodes postindépendances? Prenant appui sur le texte dramatique *La tragédie du roi Christophe* (1963) d'Aimé Césaire et sur le film *Royal Bonbon* (2003) de Charles Najman, le présent article croise le regard d'un fou avec celui d'un enfant dans le but de déconstruire les mythes qui semblent avoir figé Haïti et l'Afrique.

Colonialisme, démythification, esclavage, folie, indépendances africaines, mythe, néocolonialisme, révolution

Tout contexte colonial est marqué par le désordre à la fois physique et psychique. Il en va de même pour celui qui accompagne la décolonisation et les guerres de libération et leur survit¹. Il s'agit en fait d'un contexte de déraison, de folie. Les sujets coloniaux, néocoloniaux ou postindépendance agissent alors comme des « fous », des êtres sous l'emprise du désordre, du dérèglement (Bernard Muralis, 1999 : Alexie Tcheuyap, 1998). La vie et l'œuvre du Martiniquais Frantz Fanon (*Peau noire, masques blancs*, 1959; *Les damnés de la terre*, 1961) sont une magistrale tentative de compréhension du fonctionnement psychique des colonisés comme

¹ Le personnage de fou, de marginal est récurrent dans un grand nombre de films africains. Son usage varie selon les cinéastes. Pour Djibril Diop Mambety, il figure une manière de sagesse face à la « folie » humaine. C'est bien ainsi qu'il faut comprendre le jeu du marginal dans *Touki Bouki* (1973). Il apparaît pour la première fois sur un baobab. Du haut de cet arbre géant, souvent lieu de rencontre pour la palabre en Afrique de l'Ouest, donc lieu de la sagesse, le personnage atypique, métisse, est bien au-dessus du rêve fou des deux jeunes. Ce personnage sera repris dans *Hyènes* (1990) comme un fou qui jouit paisiblement de la vie au

des néocolonisés². Dans un tel contexte, le degré de folie est proportionnel au désir de grimper l'échelle fixée par le maître. Plus on monte, plus on devient fou. Plus on blanchit, plus on plonge dans le dérèglement. Encore plus proportionnelle est la folie des gouvernants. Ceux qui osent prendre la tête des nations libérées, ceux qui deviennent des capitaines sont encore plus fous. Plus ils veulent égaler ou dépasser l'empire, plus ils sombrent dans la déraison totale.

Les « fous » que psychanalyse Fanon présentent un certain nombre de traits distinctifs. Par exemple, le désir forcené d'être l'autre, de blanchir la race, est signe patent de dérèglement. Le contraire est tout aussi dangereux. Qu'il s'agisse de l'Haïtien ou de l'Africain, l'échec, l'impossibilité de devenir l'autre installe encore plus dans le dérèglement. Du coup, l'échec déclenche un autre trait, la rage de s'entretuer, d'effacer l'être honni que le colonisé croit être. Le modèle qu'on ne peut atteindre n'est pas épargné. Haïti d'après la révolution et l'Afrique des indépendances sont pour ainsi dire les lieux où la rage de tuer s'est inscrite dans la vie quotidienne. Elle est au cœur des luttes de décolonisation et des après-luttes en Afrique subsaharienne³. Dans un tel contexte, la mort est chose banale.

Le propre du monde colonial et néocolonial est donc l'effacement de la barrière entre le normal et l'anormal, si tant est qu'il y ait encore une norme lorsque surgissent les ambitions impériales. Car, en fait,

moment où Kolobana est pris par la fièvre à l'annonce de l'arrivée de la femme aussi riche que la Banque mondiale. Lorsque l'euphorie se transformera en véritable chasse à l'homme, le fou se bouchera une oreille en arborant un rictus. Ici, marginalité et sagesse peuvent rimer. Figure critique et adjuvant indispensable, le fou de *Sango Malo* (1991) prend de l'importance à la fois dans la thématique et dans le déroulement de l'action. « Quatre Yeux » est lucide. Il est en marge de la société et vogue à contre-courant de la pensée commune. Lorsque le nouveau maître d'école, Malo Malo Bernard, arrive, « Quatre Yeux » se contente de commenter ses actions. Mais lorsqu'il constatera le passage de la philosophie éducative à la pratique, il s'alignera aux côtés de Malo Malo Bernard. Il s'opère alors comme un renversement de rôle. Poliment chassé de l'école, mis au banc par les autorités du village, Malo Malo deviendra un personnage marginal tandis que « Quatre Yeux » prendra progressivement du poids pour devenir le personnage central dans la séquence finale du film.

² On parle du sujet ici comme de celui qui s'offre à l'analyse psychanalytique. Autant dire objet d'analyse. Il est passif, donc n'agit pas. Même dans le contexte postindépendance que Frantz Fanon qualifie de mauvaise décolonisation, ce sujet est toujours objet et non agent, le néocolonialisme ayant pris la place du colonialisme comme l'entendent aussi bien Nkwame Nkrumah (1965) que Walter Rodney (1981).

³ On aurait tort de croire que Fanon fait de la rage de tuer pour se libérer un trait du Noir. Au contraire. Tout contexte d'oppression qui change à la suite d'une révolte s'installe toujours dans une violence extrême. Il suffit de lire le récit des révolutions dans le monde pour se rendre compte qu'elles s'accompagnent toujours des pogroms et autres marées de larmes.

l'empire piétine les valeurs qui le fondent. Ses visées conquérantes soulignent ce piétinement. La France coloniale qui concilie les valeurs républicaines et impériales est le lieu des ambiguïtés. Elle tenta de concilier, dans les espaces conquis, les idéaux de 1789 et l'orgueil de la possession de l'autre; les idéaux de liberté, égalité, fraternité et le désir de domination. *De facto*, elle installa les espaces conquis dans cette même ambiguïté. Les sujets impériaux vivent donc dans un trauma. C'est ce dérèglement total qu'Aimé Césaire nomme « l'ensauvagement » aussi bien de l'homme que de son espace dans *Discours sur le colonialisme* en 1950. Dès cette date, l'activiste Aimé Césaire pose le problème de la simple compréhension comme caduque, dépassé. La recherche de compréhension du trauma que vivent les sujets est peut-être incontournable, mais elle n'est qu'une étape vers l'action. Ce que vise Césaire, c'est d'aller au-delà de la psychanalyse des « fous ». Passé l'étape de la compréhension, il est indispensable de laisser les sujets s'autoanalyser, se regarder. Objets des gloses les plus diverses, les sujets qui s'offrent aux analyses demeurent en fait des cobayes. Le problème fondamental demeure celui du passage de l'observateur à l'observé, du discours sur au discours de. Comment les nations anciennement colonisées peuvent-elles se sortir de leur situation de déraison? Que peuvent nous révéler nos véritables fous de leur folie? Est-il possible de lire nos sociétés par le regard non médiatisé des fous? Telles sont quelques-unes des questions qui nous préoccupent ici. Peut-être qu'en se faisant chacun un portrait et en se le renvoyant, le colonisé et le néocolonisé peuvent-ils provoquer le choc nécessaire? Peut-être qu'en se montrant à eux-mêmes, comme on se mirerait dans un miroir, le colonisé et le néocolonisé recevraient-ils l'électrochoc qui les conduirait à la guérison? Que peuvent Haïti et l'Afrique pour se sortir de la torpeur et de l'immobilisme qui marquent les moments historiques que sont 1804 et 1960?

Le présent travail explore la démarche du dramaturge Aimé Césaire et du cinéaste Charles Najman. Je tenterai de démontrer qu'ils amènent les sujets haïtiens et africains à se psychanalyser, à se regarder pour sortir de leur torpeur. Je poserai que dramaturge et cinéaste se servent de marginaux, des « fous » et, dans une certaine mesure, des cadets pour démystifier ces espaces qui semblent s'être figés⁴. Ils le font avec l'espoir de provoquer une manière d'électrochoc, le nécessaire et salutaire réveil. Césaire et Najman partent de la

⁴ Ici, j'entends par « cadets » les catégories sociales que Spivak (1985) nomme subalternes. Ce sont les femmes, les enfants, bref tous ceux qui n'ont pas droit à la

conviction que toute situation d'oppression est le lieu de la fermentation et du développement des mythes. Ils posent que ces mythes basculent très souvent dans l'immobilisme qui est le lot de l'île et de l'Afrique d'aujourd'hui. Il devient alors salutaire de démythifier ces espaces pour que renaisse l'espoir. En d'autres termes, la révolution haïtienne, les luttes de libération en Afrique et leur pléthore de héros mythiques à l'instar des Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines, Henri Christophe, Nkwame Nkrumah, Sékou Touré et autres Jean-Bedel Bokassa passèrent très aisément de la sphère des hommes à celle des figures mythiques, des dieux. Comment effectuer le parcours inverse devient la question fondamentale. Quel est le mécanisme de démythification qui conduira les îles et l'Afrique à la guérison? Qui sont les agents de la démythification?

Jalons pour l'examen de la révolution et des indépendances

La tragédie du roi Christophe et *Royal Bonbon*, il me semble, participent de la déconstruction des mythes qui ont jusqu'ici alimenté l'imaginaire des peuples noirs. Car la révolution haïtienne aussi bien que les indépendances sont les moments du surgissement des « fous » qui plongent les espaces libérés sinon dans la déraison totale, du moins dans un immobilisme qui participe de la mort. Deux cents ans après la révolution, le cycle de la folie se répète. Les nouveaux « fous » cherchent toujours à égaler ou à surpasser les « premiers ». Ainsi en va-t-il du Haïti d'aujourd'hui et de son président⁵ dont Jean-Michel Caroit dresse le portrait dans un article paru dans *Le Monde* du 9 janvier 2004 :

Jean-Bertrand Aristide rêvait d'être le Toussaint Louverture du XXI^e siècle. Le père d'une nouvelle indépendance, deux siècles après la proclamation de la première république noire. Celui qui aurait tiré les Haïtiens de leur misère pour les conduire à une « pauvreté digne ». Mais le temps du rêve est terminé : nombre de ses compatriotes le comparent aujourd'hui à Jean-Claude Duvalier, le dictateur qu'il

parole. C'est ici que l'on se doit de reconnaître l'honnêteté intellectuelle et la modestie de Césaire. Bien qu'ayant écrit dans *Cahier d'un retour au pays natal* : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche/Ma voix la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir », Césaire n'a jamais abusé du peuple. C'est bien ce que lui reconnaît la cinéaste Euzhan Palcy dans *Aimé Césaire. Une voix pour l'histoire* (1994).

⁵ Jean-Claude Duvalier est chassé du pouvoir par une population prise par la rage et la folie au propre comme au figuré. La marée des enragés qui emporte Aristide part de la ville symbolique d'où partit la révolte des marrons qui conduisit à la première république noire du Nouveau Monde. Comme on le voit, le mythe perdure. Il a comme gangrené les esprits.

fustigeait à la fin des années 1980 lorsqu'il n'était qu'un jeune curé révolutionnaire des bidonvilles de Port-au-Prince. S'appuyant sur les « chimères », bandes armées qui ont remplacé les « tontons macoutes » des Duvalier, et jouant habilement des hésitations de Washington, « Titid », comme on le surnomme, s'accroche au fauteuil présidentiel face à la colère grandissante de son peuple.

L'écriture dramatique et cinématographique aide à mieux comprendre la persistance de cette folie haïtienne et africaine et pose la quête comme donnée centrale des actions des personnages. Le sujet mendiant chemine vers les lieux et les données qui expliqueront la folie, et partant l'annihileront. Il est question en fait de redonner un sens aux combats des esclaves insulaires, des nationalistes africains. Il s'agit d'une tentative pour retrouver le geste nécessaire pouvant pousser le peuple vers l'avant. Ma démarche consiste donc à faire un va-et-vient entre *La tragédie du roi Christophe* de Césaire et *Royal Bonbon* de Charles Najman pour permettre au film d'éclairer la pièce et vice-versa. Pour ce faire, je confronterai souvent les données théâtrales aux données filmiques et je les associerai dans le but de mieux faire comprendre la situation haïtienne et africaine.

Dans son film, Najman met en scène *Royal Bonbon*, un fou lucide qui se prend pour Henri Christophe, roi d'Haïti. J'insiste ici qu'il s'agit bien de ce roi nègre, véritable mutation d'un ancien cuisinier, d'un ancien combattant en une copie du type français comme l'énonce le commentateur de *La tragédie du roi Christophe*, à savoir un « Roi comme Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et quelques autres » (16^e). Entre autres, construire une nouvelle identité à partir de celle de l'ancien maître! Dès l'amorce du générique du film, le fou lucide se positionne comme un mendiant. Il parcourt les rues de Port-au-Prince à la quête et de lui-même et de son passé. La brouette qu'il pousse, la chanson qui rythme sa marche, rappellent l'obsession du roi Christophe dans la pièce d'Aimé Césaire, à savoir le travail forcené. La brouette, la marche au rythme de « travailler, travailler » autorisent nos propos. La cible du fou, contrairement à celle de Christophe, c'est l'armée des enfants de la rue, une véritable honte pour Haïti et pour l'Afrique des indépendances. La nouvelle société qui surgit de la révolution et des luttes de libération est marquée par le désordre. L'enfant ne vit plus au foyer, les structures familiales étant disloquées. Pour le roi fou, il ne fait aucun doute que l'immobilisme ambiant, la misère totale trouve son fondement dans cette jeunesse oisive et

⁶ Toutes les références à *La tragédie du roi Christophe* de Césaire (1963) ne comporteront que le numéro de page.

perdue. Elle est à l'image de la foule qui s'oublie, comme l'avait déjà écrit Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). La séquence générique pose donc ce qui peut être lu comme la mission du fou : comprendre l'immobilisme; comprendre le phénomène des enfants de la rue et par conséquent, comprendre la misère générale. Bien plus, Royal Bonbon passe immédiatement de la phase de compréhension à celle de l'action, comme le connote la brouette. Autrement dit, cette mission consiste à faire le bilan de la révolution. Il va sans dire que cela passe nécessairement par la remontée vers Henri Christophe⁷.

C'est sur ce point que l'approche de Najman devient intéressante. Surtout lorsque Royal Bonbon fouille dans les effets d'Henri Christophe. Le fou y puise une photo du roi. Elle lui servira de miroir, de lieu de réflexion sur soi-même. Regardant bien au-delà de l'image, le fou se voit. L'image lui renvoie ce que le fou semble reconnaître comme lui-même : le fou de Fort-de-France qui se prend pour Henri Christophe. Pour bien dire l'effet total d'identification à Henri Christophe, le fou de Fort-de-France énonce : « Mais c'est moi, mais c'est moi ! » Cette identification est capitale. Elle énonce ce que beaucoup de critiques ont passé sous silence jusqu'alors. Henri Christophe était un fou. Il fut, sa vie durant, auteur des actes d'un fou. Il transforma Haïti en un théâtre macabre qu'Aimé Césaire choisit de montrer aux Africains au seuil de leurs indépendances. Césaire fait une véritable mise en scène de la folie de Christophe. Sa pièce devient alors une magistrale mise en garde à l'Afrique des indépendances. Elle est un vibrant avertissement à tous ceux qui vivent la fièvre de la liberté. Ne tire-t-il pas ainsi la sonnette d'alarme pour éviter aux Africains la voie de la folie? Car, en fait, l'identification du fou de Fort-de-France au roi Henri Christophe a valeur de provocation. La vie de Christophe ne peut servir que dans la mesure où elle permet aux Africains et aux Haïtiens de sortir de la déraison. Autrement dit, la confrontation entre les deux fous, celui de l'histoire

⁷ Aimé Césaire a voulu, il me semble, théâtraliser le drame des Noirs pris par la folie des grandeurs. Il suffit de lire entre les lignes pour se rendre compte que le dramaturge multiplie dans sa pièce le procédé de « théâtre dans le théâtre » qui permet de montrer la mégalomanie qui est toujours un trait de tout mythe. Il y a d'abord eu Toussaint Louverture, qui se voyait ni plus ni moins que l'égal de Napoléon. Il aurait commencé la lettre qu'il envoie à Napoléon ainsi : « Du Premier des Noirs au Premier des Blancs ». Lorsque Jean-Jacques Dessalines prend le pouvoir à la suite de la déclaration de l'indépendance en 1804, il se fait nommer l'empereur Jacques 1^{er}. Il en va de même pour Henri Christophe, qui rejette le pouvoir républicain pour devenir Henri 1^{er}, roi d'Haïti. Malheureusement, les Africains ne tirèrent aucune leçon des avertissements d'Aimé Césaire. C'est ainsi qu'il y aura l'empereur Bokassa 1^{er} chez les Centrafricains, des présidents à vie et autres pères de la nation qui s'engorgeront sans vergogne l'ancien maître au grand mépris des valeurs africaines.

et celui des rues de Fort-de-France, devrait conduire à l'électrochoc salutaire. En confrontant ce qu'Henri Christophe bâtit et ses propres actions, peut-être Royal Bonbon arrivera-t-il à faire jaillir la lumière qui chasse l'ombre⁸?

Cette quête devient aussi une manière de faire le bilan de l'œuvre d'Henri Christophe. Il s'agit alors de demander des comptes au peuple pour qui Henri Christophe aurait travaillé. Ce peuple se doit de se prononcer sur le destin de la nation. Royal Bonbon devenu Henri Christophe demandera des comptes au peuple. Il voudra savoir ce qui a été fait de son héritage. Cette confrontation se lit à travers l'empoignade entre lui et les enfants de la rue. Comme l'avait fait Henri Christophe, Royal Bonbon pose l'oisiveté comme signe patent de l'échec. Il veut remettre ces enfants au travail. À l'issue de la confrontation, Royal Bonbon s'étale de tout son long. Pire, il devient le cheval d'un enfant mendiant, Thimothée, symbole d'Haïti et de l'Afrique de demain, tête de proue des enfants de la rue. Thimothée enfourchera donc Royal Bonbon et, tout au long du film, le roi fou jouera le rôle du « cheval » qui conduira Thimothée sur le sentier de la reconquête, du recouvrement du manque. Au propre comme au figuré, Royal Bonbon sera le véhicule qui permettra aussi à Thimothée de retrouver son père.

Ainsi, Royal Bonbon se lance à la recherche du passé, du règne de Christophe, tandis que Thimothée est sur les traces de son géniteur. Les deux objets quêtés devront permettre à Royal Bonbon et à l'enfant de trouver la solution à leurs problèmes. Pour l'enfant, il s'agit d'échapper à la misère et à la faim qui est son lot quotidien. Thimothée veut retrouver le toit paternel sans lequel il ne peut qu'être un déraciné. Pour Royal Bonbon, il est question aussi de comprendre les raisons de l'échec des années Henri Christophe, du rêve christophien. Pour comprendre la mauvaise gestion de l'héritage de ce roi nègre, il faut remonter aux sources, car cette remontée pourra peut-être remettre le peuple sur le sentier de la construction nationale. Elle pourra guérir le fou et partant, exorciser l'espace de la folie.

⁸ Dans le film d'Euzhan Palcy (1994), les propos de l'acteur témoin sont lourds de signification. Des années plus tard, cet acteur fait la critique de la réception de *La tragédie du roi Christophe* au premier Festival mondial des arts nègres à Dakar reconnaît que les dirigeants africains avaient compris Aimé Césaire. La plupart était alors des monstres naissants. Le fait que beaucoup de chefs d'État quittent le théâtre, qu'ils choisissent de tourner le dos à la représentation au moment où Ndouta Seck condamne la folie comme mode de gouvernance en dit long. Tout se passe comme s'ils avaient pris sur eux la décision de gouverner comme Henri Christophe. Or, comme Aimé Césaire persiste à le dire, tout le problème fut dans le choix. Dans le film d'Euzhan Palcy, sa voix continue alors à sonner comme avertissement.

Un autre point commun pour les mendiants Royal Bonbon et Thimothée est le poids de la providence. Elle fait partie des traits caractéristiques du monde noir. L'intervention divine ne saurait être écartée dans une entreprise de régénération. C'est ici que les chemins des deux quêteurs se séparent. Royal Bonbon s'en remettra à la religion apostolique catholique, tandis que Thimothée recherchera l'appui de Papa Legba. Le vaudou et le catholicisme entrent dès lors en conflit, Royal Bonbon ne cachant pas ses intentions de faire disparaître le vaudou de son parcours. Ce divorce est le point de départ de la déraison. Royal Bonbon s'enfoncera dans la démence totale, tandis que Thimothée retrouvera l'équilibre qui lui manquait. L'un règne sur des sujets qui passeront de l'état d'homme à celui de bête, tandis que l'autre conduira l'armée de la jeunesse haïtienne dont la mutation se lit dans les tenues scolaires flambant neuves. L'un sombre dans la mort et donne à l'autre le loisir d'opérer les rites funéraires dont Haïti et l'Afrique ont besoin aujourd'hui.

Le film de Charles Najman place pour ainsi dire l'enfant au centre du processus de la déconstruction des mythes. Cette manière de relire le passé permet de mieux comprendre les travers qui ont dénaturé les mythes et les ont détournés de la voie que leur souhaitait le Cheik Ndao de la veille des indépendances africaines⁹.

Folie comme dimension perverse du mythe

On peut aujourd'hui mener avec sérénité le travail d'évaluation des utopies qui s'emparent d'Haïti et de l'Afrique écrasées par les puissances impériales. L'œuvre poétique d'un Aimé Césaire commente amplement cette tragédie de la race. Césaire résume ainsi trois cents ans d'esclavage et de colonisation :

Je demande trop aux hommes! Mais pas assez aux nègres, Madame!
S'il y a une chose qui, autant que les propos des esclavagistes,
m'irrite, c'est d'entendre nos philanthropes clamer, dans le meilleur
esprit sans doute, que tous les hommes sont des hommes et qu'il n'y

⁹ En 1967, Cheik Ndao écrit une pièce historique, *L'exil d'Albouri*, où est posé le problème des personnages historiques comme mythes dans une Afrique qui se cherche des modèles de construction. Il énonce en effet : « Une pièce historique n'est pas une thèse d'histoire. J'aimerais réactualiser les mythes pour galvaniser les peuples vers l'avant, dussé-je le faire en rendant l'histoire plus historique ». Soit, mais cela ne peut être acceptable que lorsque le mythe ne devient plus paralysie. Il me semble que toutes les figures politiques africaines, qui se sont bâties suivant le modèle des mythes, ont plongé le continent et les îles soit dans l'attentisme, soit dans la terreur paralysante. Le mythe devient alors inopérant.

a ni Blancs ni Noirs. C'est penser à son aise et hors du monde, Madame. Tous les hommes ont les 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? À qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilège, 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'omnini- niant [sic] crachat! Nous seuls, Madame, vous m'entendez, nous seuls les nègres! (59)

Il y a ici une perception et une expérience de la souffrance qui poussent le théâtre, la vie au-delà de la simple dimension de l'histoire. Seule une force mythique peut effacer une telle souffrance. Celle-ci commande le surgissement du personnage mythique, celui qui portera sur lui la douleur de toute une race. Bien plus, il y a dépassement de la seule dimension historique, comme le perçoit bien John Conteh Morgan (1994 : 98). Autrement dit, les mythes convoquent, mais pour aussitôt les dépasser, les personnages, les dates marquantes dans la vie des peuples noirs pris dans le tourbillon géographique, historique et culturel. Pour Haïti et l'Afrique, ces indices de marquage et de démarquage, comme le note si bien Gayatri Chakravorty Spivak (1985), sont sans aucun doute 1804 et 1960. Ces deux dates participent à la fois de la liberté et de la servitude, du changement et de l'immobilisme, des chaînes et de l'absence de chaînes. En d'autres termes, le paradoxe est un trait marquant de nos figures mythiques. Or le propre de tout paradoxe, c'est l'immobilité. En situation de paradoxe, on avance sans avancer. On fait du surplace. Telle est l'image que donnent Haïti et l'Afrique après les virulentes entreprises qui commencèrent en 1791 et aboutirent à 1804 d'une part, et d'autre part de la fin de la Deuxième Guerre mondiale à 1960. René Depestre recourt à la figure de la croix pour mieux dire la malédiction dans la joie, les chaînes dans la révolution, la mort dans la vie.

Toute révolution vise à la destruction des structures d'oppression. La nature des forces en présence, la disproportion du poids des agents révolutionnaires basculent le fait dans les sphères à la fois du rationnel et de l'irrationnel. Bref, toute révolution est un rituel qui appelle des sacrifices de toute nature. L'exorcisation de l'espace pollué commande un tel prix. Il se paie en marée de sang. Ainsi en va-t-il des révolutions française (1789), américaine (1776), soviétique (1917). Mais là s'arrête la comparaison, car le dépassement que connaissent la France et les États-Unis n'existe pas dans le champ colonial.

Il va sans dire qu'il fallait, à Haïti comme à l'Afrique écrasées par Goliath/Gaullien, des David de la taille de Toussaint Louverture, Dessalines, Christophe, Lumumba, Ruben Um Nyobe, Amilcar Gabral, Ken Saro Wiwa, etc. Ils implantèrent en nos masses haïtiennes les utopies qui transformèrent des va-nu-pieds en une marée d'enragés. Comment, en effet, ne pas lire comme folie la marche des paysans armés de machettes et autres gourdins vers les canons et bombes au napalm dont la France s'est servie pour dérouter les nationalistes Bamiléké et Bassas, les berbères et autres paysans algériens? Toute révolution est toujours traversée par le souffle de la folie. Malheureusement pour Haïti et pour l'Afrique, la folie survit au mouvement révolutionnaire pour gangrener les actions des gestionnaires de la révolution. Frantz Fanon (1959) considère cette phase comme fondamentale¹⁰. Si l'on n'y prend pas garde, les acteurs de la révolution qui prennent la tête de la nation continuent à vivre dans la logique de la folie, de lubies féroces, comme le dit un personnage de la pièce sur le roi Christophe. Car, en effet, comment ne pas lire les actions ci-après d'Henri Christophe que comme folie? Passé l'instant du choix du modèle occidental, passé le moment des convulsions sociales, Christophe s'installe dans sa vision d'Haïti. La citadelle qui surgit comme au bout d'un rêve éveillé installera tout le peuple dans la déraison totale. Tous les moyens sont bons, pourvu qu'ils permettent la réalisation de la citadelle. On peut en énumérer quelques-uns.

L'usage de la chicotte par Henri Christophe et par tous ceux que le roi place à la tête des régions du nouveau royaume est vertement dénoncé. Cette critique vient des paysans, du peuple qui sait ce dont il parle. L'usage de la chicotte s'ajoute à la pratique des travaux forcés. Les paysans triment non pour eux-mêmes, mais pour une cause qui n'emporte nullement leur adhésion. Avec Christophe la vie devient infernale. Le décret christophien de militariser la vie civile amorce une phase d'actions dont les raisons sont au-delà du sens commun. L'incohérence s'installe dans la démarche et dans le

¹⁰ Dans son introduction aux essais de Frantz Fanon publiés en 1959 sous le titre de *L'an V de la révolution algérienne*, Adolpho Gilly pose les fondements de l'après-révolution. Il s'agit d'une phase où les masses entrent de nouveau en possession de ce qui leur a été volé. Gilly considère cette phase non seulement comme celle de la fin de l'exploitation et de l'oppression, mais surtout comme celle de la reconstruction. Elle se traduit dans les faits par la participation des masses dans la prise de décisions qui gèrent la vie au quotidien. Mais pour que cela soit possible, il y a le préalable de la véritable décolonisation, celle qui pose la liberté comme le fait d'une lutte armée. Tel ne fut malheureusement pas le cas pour toutes les colonies françaises. Citant le cas particulier du Cameroun, Frantz Fanon attire l'attention sur le rôle de la France dans le basculement de la jeune nation dans l'irraison.

raisonnement. Le dire est contredit par le faire et vice-versa. C'est encore le peuple qui en fait les frais. Christophe trouve du plaisir à infliger la mort à ses éventuels opposants. Le Christophe de Césaire, quant à lui, fait une véritable mise en scène de la mort. Cette théâtralisation de la mort suit un rythme endiablé que seul Christophe orchestre selon son bon plaisir. Il y a comme une évolution des morts simples aux morts les plus spectaculaires. Il y a d'abord le paysan. Le dramaturge se refuse à inscrire cette mort dans le récit des dames de la cour. Il tient à la rendre publique. C'est une donnée à voir. Elle a ses acteurs mais aussi ses spectateurs. Ce qui compte pour le roi, c'est l'effet que doit produire la mise en scène. Tout se passe comme si Christophe voulait faire passer une onde de choc dans la foule des dames de la cour.

Plus féroce est la méthode d'exécution de ceux qui vont à l'encontre des lois de Christophe ou osent faire, comme lui, marcher les paysans à la chicotte. Basin joue le Blanc sur le dos des Noirs. Sans ménagement et avec un sadisme qui participe d'un manque total de bon sens, Christophe orchestre la peine de mort. Elle est on ne peut plus théâtrale et le fouetteur en fait les frais. Christophe choisit la place publique. Il passe ainsi de la cour à tout le royaume, à l'espace public, afin que nul n'ignore ce théâtre macabre. Le lecteur/spectateur se doit donc d'imaginer la foule assemblée. Et pour frapper les esprits, Christophe choisit le rythme de la mort. Elle ne doit pas être instantanée. Elle doit suivre un rythme orchestré avec calcul. Comme on le constate, l'exécution du condamné semble plus importante que la mort elle-même. Elle ne peut produire l'effet de stupeur souhaitée que lorsqu'elle est administrée avec minutie :

Que diable! J'ai mis à sa disposition des travailleurs, je ne lui ai pas donné des esclaves! Dépêchez là-bas une section de Royal Dahomets. Que l'on attache le gérant fouetteur à un arbre, sur la place publique, devant le peuple assemblé. Et qu'on le démolisse à coups de sabre, membre après membre (84).

Les lubies féroces de Christophe montent en crescendo. Il passe d'Haïti à la dimension mondiale. Christophe ne peut se contenter de ses Haïtiens, qu'il considère pour moins que rien, « de la merde » (97). Un théâtre qui se limiterait à leur dimension serait sans conséquence véritable. Le roi choisit le théâtre du monde pour frapper les esprits. C'est bien ainsi qu'il faut comprendre l'orchestration de la mort de l'ambassadeur Franco de Medina.

Les règles diplomatiques qui régissent les nations demandent qu'on ne touche pas à un ambassadeur. Quelle que soit l'acidité du message porté, on ne doit jamais attenter à la vie du représentant d'une nation. Mais Christophe passe outre à cette prescription. Pire, il fait battre le tambour. On pourrait penser ici aux médias internationaux, aux organisations internationales. Christophe veut envoyer un message au monde entier. Pire, il y ajoute une dose de sadisme qui ne peut que connoter un esprit détraqué :

Prézeau, faites battre le tambour. Avertissez le peuple. Vous, Brelle, on a besoin de vous. Il a beau être un traître, son âme a droit au repos. À vous d'y pourvoir. Et pour qu'il se rende compte *de visu* que nous y pourvoyons, pendant que vous officierez, Monsieur Franco de Medina sera debout auprès de son cercueil et écoutera sa propre messe de requiem (94).

J'ai parlé de gradation, de crescendo dans l'orchestration du théâtre macabre. Le propre d'un esprit dément, ce que j'appelle les fous lucides, c'est la disproportion. Christophe trouve que ce qu'il a fait est en dessous de ce qu'il pourrait faire. Il faut qu'il continue à monter, comme l'épervier. De la scène du monde il passe à celle du cosmos. Il faut que Dieu soit aussi impliqué dans ce théâtre. Quand on sait qu'entre deux possibilités Christophe a choisi le modèle judéo-chrétien, on ne peut considérer son acte que comme une provocation. L'archevêque Corneille Brelle a non seulement couronné Christophe, mais il l'a accompagné dans son œuvre. C'est à la fois un ami et un coreligionnaire. Se sentant fatigué, Brelle demande le repos. Ce à quoi Christophe répond sadiquement :

Il parle trop, Prézeau. Il écrit beaucoup. Mais pas de sang. Pas de sang. De sa bonne mort. Dans son lit... C'est un vieillard... Doucement, Prézeau, faites vite.

(De plus en plus vite et de plus en plus fort.)

Faites murer les portes et les fenêtres de l'archevêché. Toutes. Murez. Murez. Ne laissez rien d'ouvert, même pas une chatière. Allez! Je donne à Brelle le plus beau tombeau archiépiscopal du nouveau monde (102).

On a jusqu'ici aisément démontré que pour le dramaturge Aimé Césaire comme pour le cinéaste Charles Najman, l'irrationnel fonde les actes de Christophe et de tous les acteurs de la vie politique en Haïti et en Afrique. L'après 1804 et 1960 sont des espaces de folie et de déraison totales. Les sujets et autres gouvernés peuvent alors,

de leurs espaces de retranchement, évaluer l'œuvre des pères fondateurs, les mythes qui pleuvent après la révolution et les indépendances. Ainsi la Deuxième Dame, personnage de l'entourage du roi, juge : « Le charmant paradoxe! En somme, le roi Christophe servirait la liberté par les moyens de la servitude » (80). Ce jugement est repris par un paysan qui énonce, philosophe : « Cloche ou pas cloche, Monsieur Patience. Pour ce qui est de la cloche, je m'dit qu'i y a peut-être què que chose de déglingué dans la machinerie de ce royaume » (109-110). Ce jugement corrobore celui de Frantz Fanon, qui propose une sorte de sociothérapie dans *Les damnés de la terre*.

Comme on le constate, Césaire prophétise dès 1960 la mise en scène de la mort en Afrique. Comment ne pas penser à la Guinée de Sékou Touré! Qu'il se soit positionné en héros en 1958 est un truisme. Qu'il se soit construit en véritable mythe n'est plus à démontrer. Il suffit de revoir l'éternel mouchoir blanc qui fait penser à la canne et au chapeau de léopard de Mobutu Seseko. Qu'il ait eu la folie des grandeurs est aussi un fait même si, contrairement à Christophe, les folies africaines participaient plus à des fins personnelles. Je pense ici aux trésors que ces dirigeants s'emploient à amasser. Mais ce qu'ils ont de commun, c'est la théâtralisation de la mort. On se souvient du Camp Boiro que décrit David Achkar dans *Allah Tantou* (1991). On peut en dire autant du théâtre macabre de la mort de Patrice Lumumba et de bien d'autres. Ici encore, on peut évoquer le documentaire de Raoul Peck *Lumumba : la mort d'un prophète* (1992). La théâtralisation de la mort deviendra un véritable rituel de gouvernance au fil du raffinement des dictatures. Les dirigeants s'en servent alors pour attirer l'attention de l'opinion internationale. C'est bien ainsi qu'il faut lire l'Afrique de l'Ouest et l'Afrique centrale. La mort y est, à force d'être théâtralisée, un fait banal. Elle accompagne le quotidien, comme le ferait un repas. Le pouvoir y est cannibale. *Allah n'est pas permis* d'Ahmadou Kourouma (2000), *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala (2002), *La parenthèse de sang* (1981) comme l'ensemble de l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi disent bien cette banalisation de la mort en même temps que son utilisation comme arme contre l'opinion internationale.

Dans *Aimé Césaire. Une voix pour l'histoire*, Euzhan Palcy tient à dire ce choix délibéré de la méthode de gouvernance. L'acteur y commente les réactions des chefs d'État africains lors du premier

Festival des arts nègres à Dakar. Ces dirigeants choisissent de sortir du théâtre, d'abandonner la salle de spectacle au moment où Ndouta Seck condamne la déraison comme forme de gouvernance. Ce refus de se voir pour éviter le mauvais choix est un aveu tacite des mises en scène macabres qui auront lieu en Guinée avec Sékou Touré, en République centrafricaine avec Jean-Bedel Bokassa, au Cameroun avec Ahmadou Ahidjo et Paul Biya, ou au Mali avec Moussa Traoré.

Comme Henri Christophe, ces dirigeants fous trouvent un malin plaisir à transformer l'Afrique en véritable tombe. Or la tombe ne participe jamais de la beauté. Elle est toujours la chose hideuse qui enlaidit l'espace humain. Elle rappelle non pas des moments de joie, mais de tristesse. Sékou Touré, qui se dit démocrate, est en fait un croque-mort que les nations communistes consacrent. Il faudra attendre que le rideau se lève sur Camp Boiro pour que le monde comprenne la dimension de sa folie. De ce point de vue, le film documentaire de David Achkar, *Allah Tantou* (1991), est un véritable acte de démythification. La tâche demeure immense lorsqu'on évoque des dirigeants fous comme Jean-Bedel Bokassa qui se sacre empereur en République centrafricaine. Raoul Peck, dans son documentaire *Lumumba : la mort d'un prophète* (1992), dit le drame de la République démocratique du Congo sous Mobutu Seseko, tandis que Jean-Marie Teno, dans *Afrique, je te plumerai* (1992), et Albert Mukong, dans *Prisoner without a Crime* (1984), dévoilent la face hideuse de la machine à tuer que la France met en place au Cameroun. Paris a soutenu dès 1958 Ahmadou Ahidjo, dont le long règne (1958-1982) a donné des ailes à son fils politique Paul Biya (depuis 1982). Ces deux dirigeants rivalisent d'ingéniosité dans la théâtralisation de la mort. Avec l'aide de la France, Ahidjo perfectionne la mise en scène de corps mutilés. Le régime sanguinaire de Yaoundé fait de l'exposition des têtes sur la place publique une méthode de contrôle des masses. Mongo Beti décrit ce rituel dans *Les deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama* (1984). La mort y est mise en scène pour freiner les élans d'un peuple prompt à prendre les chemins de la révolution. Quand Paul Biya arrive au pouvoir en 1982, il s'empare de la télévision nationale comme nouvel espace de mise en scène de la mort.

Le cas du Congo belge, qui deviendra tour à tour le Zaïre sous Mobutu Seseko et la République démocratique du Congo sous Laurent Désiré Kabila, est enfin à citer ici. Les Belges avaient donné

le la avec la mutilation des rebelles. Mobutu et la CIA perfectionnent la démarche avec le hachage de Patrice Lumumba en morceaux, comme le fait voir Raoul Peck dans son remake *Lumumba* (2000). Le Congo démocratique devient ainsi le lieu du raffinement de la folie. On comprend alors Michela Wrong qui considère Mobutu comme le Mr. Kurtz de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Avec ce malade mental, la déraison atteint son point culminant. Le désir incontrôlé, l'excessive soif de l'avoir et du pouvoir installent le Congo belge au cœur de la déraison que Conrad considère comme trait caractéristique de la mission civilisatrice.

On a jusqu'ici démontré que le contexte colonial et néocolonial ne peuvent produire que des psychopathes. Le degré de folie est alors proportionnel tant aux frustrations causées par l'ancien maître qu'au désir de le surpasser. Ce à quoi il faut ajouter les comparaisons entre pairs. Elle en ajoute encore à la folie, comme le note si bien Michela Wrong (1998 : 4) : « Certainly, on a continent of dinosaur leaders, of Biya and Bongo, Mugabe and Moï, he [Mobutu] rated as a Tyrannosaurus Rex of the breed, setting an example not to be followed¹¹ ».

Conflit de mémoire

La démarche de Charles Najman participe de la construction et de la déconstruction. Le cinéaste montre comment le mythe se construit en se déconstruisant. Dans l'espace haïtien, il emprunte dans un premier temps le chemin de la scission. Il y en effet divorce d'avec ses racines. L'irrationnel participe de la volonté de se construire avec les réalités de l'autre, avec les racines de l'autre. Par exemple, Christophe divorce d'avec le vaudou et instaure la religion catholique et apostolique. Il s'en sert comme d'un échafaudage pour grimper les marches de l'onction. Il est roi selon les rites occidentaux. Il bâtit sa royauté sur ces valeurs-là. Malheureusement, ce choix n'est que servile imitation. Césaire écrit *La tragédie du roi Christophe* pour indexer cette manie des Noirs à singer l'ancien maître. Le recours à la technique de « théâtre dans le théâtre » permet au dramaturge de dire la vacuité du rêve de Christophe. À ce propos, la Première Dame interpelle Vastey, le *brain-trust* de Christophe, et s'inquiète : « Nous,

¹¹ [Bien évidemment, dans un continent dirigé par des dinosaures tels que Biya et Bongo, Mugabe et Moï, Mobutu était un tyrannosaure roi, incarnant un modèle à ne pas imiter.]

on ne vous laisse point, Monsieur Vastey, il y avait une fois, plein de lubies féroces, un roi. Et ses sujets se demandaient [...] » (79).

Il y a en fait dans *La tragédie du roi Christophe* une pièce de théâtre, véritable parodie du rêve de l'ancien cuisinier esclave, qu'on pourrait intituler « De l'imitation servile ». Elle a pour personnage Henri Christophe, roi bouffon entouré d'une cour tout aussi bouffonne. Virulente satire, les personnages qui entourent ce roi bouffon ont des noms imagés. De la bouche d'un sujet de l'empire scripteur de l'histoire sont égrenées ces absurdités tropicales. Le Maître de cérémonies, pince-sans-rire, énonce : « Monsieur le Comte de Trou-Bonon/Monsieur le Comte de Sale-Trou », que reprend Christophe lorsqu'il s'adresse aux femmes : « Madame de la Seringue, Madame du Petit-Trou, Madame du Tape-à-l'œil » (34-35).

De son côté, le cinéaste Charles Najman est plus cruel dans sa présentation de cette comédie, de ces lubies féroces. Chez Najman, il y a évolution de ces absurdités impériales implantées dans les tropiques vers l'animalisation, que Césaire nomme la chosification. Royal Bonbon reconstitue, dans le palais Sans-Souci en ruine, le modèle de cour que forma Henri Christophe. Il règne sur cette cour avec une folie qui s'apparente à celle de Christophe. Régner pour lui participe des séances de masturbation. Il s'y adonne au propre comme au figuré. La statue de la femme blanche en plein milieu du palais Sans-Souci permet à Royal Bonbon de se masturber. S'adonner à ces séances de masturbation, c'est ce qu'on nomme gouverner à Haïti comme en Afrique. Se masturber équivaut à jouir de ses propres fantasmes. Plus le sujet régnant en fabrique, plus il jouit. Qu'il s'agisse d'ambitions démesurées telle que la construction de la citadelle pour Christophe à Haïti, des nombreux éléphants blancs en Afrique ou tout simplement du raffinement de la cruauté comme méthode de gouvernance, les séances de masturbation sont le lot des États néocoloniaux¹² (10). Le dirigeant néocolonial se complaît dans ses lubies féroces. Il jouit à faire mal, comme c'est le cas avec Christophe. Il veut que ses sujets aient des poids que lui seul peut déterminer. On pèse ce que veut le roi. La séquence des pesées dans ce film est d'un surréalisme à couper le souffle. Elle traduit l'aberration de l'après-révolution en Haïti. Le poids réel de

¹² On peut à juste titre rapprocher Christophe de Sékou Touré. Pour les Guinéens comme pour une génération d'Africains, Sékou Touré est l'homme de 1958, le David africain qui osa tenir tête au Goliath français. En disant non au général de Gaulle en 1958, Sékou Touré entra dans l'histoire comme un mythe. Il se perçut et se construisit comme tel. Sa folie conduisit aux horreurs de Camp Boiro que décrit David Achkar dans le documentaire *Allah Tantou* (1991).

chaque membre de la cour de Royal Bonbon est contraire à ce que veut ce roi fou. C'est le monde à l'envers. À chaque sujet pesé le roi assigne un poids selon ses fantaisies. On doit peser alors ce que veut le roi, ce qu'a décrété le roi. Le contraire constitue un crime de lèse-majesté qui conduit souvent à des exécutions sommaires. La vie au bout d'un fil est un petit chiffre qui doit faire basculer le poids dans la sphère des désirs, du vouloir du fou. Dans un tel contexte, la logique est celle du roi fou.

Thimothée, qui jusqu'alors s'était prêté au jeu du fou, n'y comprend plus rien, d'où la rupture. La séance de pesée constitue l'instant de cette rupture, le sommet du conflit. Le jeune Thimothée comprend que Royal Bonbon ne peut pas le conduire à son père. Dès cet instant, les deux quêteurs feront chemin à part. Royal Bonbon poursuivra sa névrose, alors que le jeune Thimothée suivra les traces de Macandal. Il aura alors le privilège d'assister à la séance de purification dont Macandal et ses compagnons marrons sont au centre. Le fait cinématographique se conforme au fait historique. Comme au temps de la révolution, les marrons du film ont besoin de la bénédiction de leurs dieux. La séance de baignade¹³, de plongeurs au fond du lac, est acte de purification, du rejet de ce qui peut nuire au bon épanouissement du guerrier. Donc séance d'exorcisation en même temps qu'instant de ressourcement! Les combattants ont besoin de l'énergie nécessaire, de la lumière indispensable pour ne pas trahir leur mission. Et c'est bien là la mission du houngan, jouée dans *Royal Bonbon* par une femme.

Mais il convient d'aller au-delà de la simple fonction de spectateur. Pénétrer l'espace secret est acte de participation. Thimothée est comme Shola dans *Sankofa* (1993) de Haile Gerima. Comme l'héroïne de Gerima, Thimothée poussera la curiosité jusqu'au sanctuaire, jusqu'au lieu secret de réunion où le vaudou est source d'encouragement. On ressort toujours autre des sanctuaires, des lieux secrets. Les deux quêteurs traversent les frontières entre le monde du désordre et celui de l'ordre. Ce dernier est sacré et secret. D'esprit et de corps, ils deviennent alors membres de sociétés secrètes. Ils sont préparés pour la transformation. Thimothée aura le privilège de voir apparaître le spectre de son père; il atteindra ainsi son but. De

¹³ *Sankofa* de Haile Gerima procède de la même manière. Le fils renégat et matricide ne retrouve le chemin que lorsqu'il plonge dans la source où par ailleurs il a noyé sa mère. Il en va de même pour l'héroïne. Elle plonge aussi dans la source pour retrouver le droit chemin, pour donner un sens à sa vie sur la plantation, pour savoir prendre résolument le chemin de l'indocilité et de la lutte pour la liberté. Dès l'instant où elle plonge dans la source, elle devient une combattante hors pair.

même, Shola passera de l'autre bord et se fera purifier par son amant Shango. L'espoir peut ainsi renaître. Un héros positif surgit au terme de cette purification. Enhardi, il peut donner un sens à ses actions mais aussi à celles de son entourage.

Thimothée assumera la lourde responsabilité que Césaire laisse à Madame Christophe, Hugonin et Vastey, dans *La tragédie du roi Christophe* : l'enterrement du roi. Thimothée conduit le cortège funèbre composé des enfants de la rue. Ceux-ci conduisent Royal Bonbon à sa dernière demeure : la citadelle. Il donne au roi la tombe qui jusqu'alors lui manquait. Il s'agit là d'un rituel sans lequel l'ordre social demeurerait perturbé. Toute mort a besoin d'une tombe. Tout corps a besoin d'une place. Or c'est bien ce qui manque dans nombre de pays africains où les nationalistes se voient refuser une place, où des morts sans sépultures souillent les mémoires. Le projet impérial a aussi consisté à piétiner ce rituel. Le propre de la décolonisation française est la salissure des mémoires. Il y a donc un message fort que le cinéaste adresse aux Africains ainsi qu'à l'ancienne puissance coloniale. Il est indispensable que la France accepte d'ouvrir les archives coloniales. Les morts de l'espace francophone demandent des tombes comme le panthéon. En Afrique noire francophone, il n'y a de cimetière que pour les combattants français. Il est indispensable qu'anciens colonisateurs et colonisés plongent dans l'histoire pour relire les faits passés. L'écriture coloniale, qui participe du gommage et de la salissure, ne peut conduire qu'au désordre. Que Thimothée passe par la relecture de la fonction du houngan et des marrons pour retrouver les traces de la famille est un symbole porteur!

Contrairement à la pratique du catastrophisme avec les enfants soldats et autres enragés, Charles Najman propose une lecture euphorique du bilan de la révolution qui ne doit pas consister en une suite de doléances et de fleuves de larmes. Au contraire, il doit être acte de régénération, volonté de correction d'un mauvais choix. Que Thimothée soit à la tête de ce choix est encore plus significatif! L'image finale du film, la contre-plongée de l'armée des enfants en tenue scolaire dans la cour de Sans-Souci, parle mieux que l'image des enfants armés de Kalachnikov. Haïti et les pays africains doivent apprendre des erreurs du passé.

Gilbert Doho est professeur associé de français et d'études francophones au Département des langues modernes et littératures et directeur des Ethnic Studies à Case Western Reserve University, à Cleveland. Il est l'auteur de *Théâtre et réappropriation du pouvoir par les masses au Cameroun* (SHERPA, 2002) et a contribué à l'écriture de *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre Volume 3: Africa* (Routledge, 1997) et du *Dictionnaire des œuvres littéraires d'Afrique francophone* (Bethesda, ISP, 1996). Dramaturge, il a publié *Au-delà du lac de nénuphars* (Malaïka, 2004), *Zintgraft and the Battle of Mankon* (en collaboration avec Bole Butake, 1998), *Noces de Cendres* (CLE, 1996), *Le crâne* (CLE, 1995). Ses articles ont paru notamment dans *Présence Francophone*, *Signs*, *Matatu* et *Africultures*.

Références

- ACHKAR, David (1991). *Allah Tantou*, 62 minutes, français. Distribué par California Newsreel.
- Bassek Ba Khobio (1991). *Sango Malo*, 94 minutes, français. Distribué par California Newsreel.
- CAROT, Jean-Michel (2004). « PORTRAIT : Aristide du prophète au dictateur », *Le Monde*, 9 janvier.
- CÉSAIRE, Aimé (1973). *Une saison au Congo*, Paris, Présence africaine.
- (1963). *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence africaine.
- (1950). *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine.
- (1939). *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine.
- CONRAD, Joseph (1983; c1902). *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin.
- CONTEH MORGAN, John (1994). *Francophone Postcolonial Theatre*, London Routledge.
- DONGOLA, Emmanuel (2002). *Johnny chien méchant*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- FANON, Frantz (1961). *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero.
- (1959a). *Peau noire, masques blancs*, Paris, Maspero.
- (1959b). *L'an V de la révolution algérienne*, Paris, François Maspero.
- GERIMA, Haile (1993). *Sankofa*. 125 minutes, anglais. Distribué par Mypheduh Films Inc.
- KOUROUMA, Ahmadou (2000). *Allah n'est pas permis*, Paris, Seuil.
- LABOU TANSI, Sony (1981a). *La parenthèse de sang*, Paris, Hatier.
- (1981b). *L'État honteux*, Paris, Seuil.
- (1995). *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, Belgique, Éditions Lansman.
- Mongo Beti (1984). *Les deux mères de Guillaume Ismaël Dzawatama*, Paris, Buchet.
- (1982). *Remember Ruben*, Paris, L'Harmattan.
- MOURALIS, Bernard (1999). *République et colonie, entre mémoire et histoire*, Paris, Présence africaine.

- MUKONG, Albert (1984). *Prisoner without a Crime*, Bameda, Afresco.
- NAJMAN, Charles (2003). *Royal Bonbon*, 110 minutes, français.
- NKRUMAH, Nkwame (1966). *Neocolonialism: The Last Stage of Imperialism*, London, Thomas Nelson and Sons.
- PALCY, Euzhan (1994). *Aimé Césaire. Une voix pour l'histoire*, 160 minutes, français. Distribué par California Newsreel.
- PECK, Raoul (1992). *Lumumba : la mort d'un prophète*, 69 minutes, français. Distribué par California Newsreel.
- RODNEY, Walter (1981, c1972). *How Europe Underdeveloped Africa*, Washington, Howard University Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1985). « Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice », *Wedge*, n° 7-8, hiver-printemps.
- TCHEUYAP, Alexie (1998). *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan.
- TENO, Jean-Marie (1992). *Afrique, je te plumerai*, 88 minutes, français. Distribué par California Newsreel.
- TRACKWAY, Melissa (2003). *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Oxford/Bloomington, James Currey/Indiana University Press.
- WRONG, Michela (1998). *In the Footsteps of Mr. Kurtz: Living on the Brink of Disaster in Mobutu's Congo*, US, Harper Collins Publishers.