HAL
open science

L'autre scène : l'espace du rêve dans Dream on Monkey Mountain de Derek Walcott

Frédéric Lefrançois

▶ To cite this version:

Frédéric Lefrançois. L'autre scène : l'espace du rêve dans Dream on Monkey Mountain de Derek Walcott. Gaïac, 2018, L'espace, 7. hal-02048955

HAL Id: hal-02048955
https://hal.science/hal-02048955v1

Submitted on 5 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

L'Autre scène : l'espace du rêve dans *Dream on Monkey Mountain* de Derek Walcott

Frédéric Lefrançois

Dans l'univers théâtral de Derek Walcott, *Dream on Monkey Mountain*[1] tient une place de choix. Cette œuvre, composée comme une allégorie dramatique, présente la particularité d'osciller en permanence entre l'univers du rêve et celui de la réalité, matérialisés sur scène comme des espaces insulaires alternatifs. Ce dispositif incite l'instance réceptrice, composée de lecteurs ou de spectateurs, à s'interroger sur les modes de communication entre ces deux univers artificiellement séparés.

En accord avec la tradition brechtienne, le théâtre de Walcott ouvre donc l'espace dramatique sur des horizons qui dépassent le simple cadre de la représentation. Mais il s'agit surtout pour le dramaturge antillais de transcender la cruauté gratuite, institutionnelle, qui dicte les comportements conscients ou inconscients des individus, en se réappropriant les symboles hérités d'un syncrétisme culturel sous-jacent. Une telle entreprise, placée sous l'égide de Janus – le dieu romain du commencement et de la fin, des passages et des portes –, expose la symbolique walcottienne de l'espace à un questionnement sur la porosité entre l'univers du réel et celui du rêve. En quoi consiste la dynamique du transfert d'un espace à l'autre ? Puisqu'il est aussi question de crise, ce transfert peut-il

1 Derek Walcott, *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, New York, Farrar, Strass and Giroux, 1970.

s'accompagner d'effets thérapeutiques ? L'enjeu est de montrer que l'esthétique théâtrale conçue par Walcott dans *Dream on Monkey Mountain* se distingue par sa capacité à transcender la spatialité du discours identitaire et politique, puis de mettre en lumière les différentes fonctions dévolues à l'espace dans l'économie actancielle du drame.

L'intrigue gravite autour du protagoniste, Makak, un charbonnier noir sexagénaire, qui a vécu pendant plus de trente ans reclus dans la forêt, au sommet d'une montagne portant son nom. Pendant toutes ces années, la conscience du vieil homme, constamment sujette à des hallucinations, a trouvé refuge dans un espace onirique, centré sur un rêve éveillé à visée révolutionnaire. Poussé par le désir du changement, il décide de quitter sa réserve et de passer à l'action. Il descend donc de sa montagne et se rend vers la principale agglomération de son île. Une fois arrivé sur place, Makak prend pour cibles les lieux et personnes qu'il juge complices du système oppressif qui l'a contraint à vivre isolé de tous, dans la honte de sa propre race. Mais face à l'indifférence générale, il finit par se rendre dans un bar populaire où il cause pertes et dégâts. Arrêté pour tapage nocturne par un caporal nommé Lestrade, Makak subit un interrogatoire, puis un jugement factice au terme duquel il sombre dans un profond sommeil. Le protagoniste nous entraîne alors dans un rêve dont les frontières avec le réel s'avèrent floues et poreuses.

Dream on Monkey Mountain est une pièce maîtresse qui attire l'attention du critique par son caractère épiphanique, car elle rend brutalement visible la « crise de l'espace » fondatrice de la postmodernité caribéenne. Cette dernière s'ancre dans une violence symbolique palpable à travers l'expérience du choc. Pour survivre, le protagoniste doit faire irruption dans un espace sociolinguistique étranger à ses propres codes et valeurs. Son intrusion dans un univers ethno-centré fait l'effet d'une bombe à retardement. Son langage incompris, voire incompréhensible pour le commun des mortels citadins, révèle l'aporie du discours conventionnel. De fait, l'espace scénique ne peut être idéologiquement et culturellement neutre.

La scène conçue par Walcott représente un espace dynamique, « construit par le spectateur ou le lecteur »[2], ce dernier ayant la latitude d'opérer, grâce à ses facultés imaginatives, les délimitations topologiques entre l'espace du réel et l'espace du rêve. C'est la condition *sine qua non* pour que l'intrigue prenne forme et fasse sens dans son esprit. Cet accord tacite entre le dramaturge et son public s'avère

2 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 118.

indispensable pour comprendre la trame de l'action. Ses bases transparaissent clairement dans les didascalies introductives : l'auteur y informe le metteur-en-scène que l'espace représenté est celui d'une île, dont la circularité est magnifiée à travers la communication entre la lune et le disque d'une peau de tambour : « Un projecteur chauffe le disque blanc d'un tambour africain jusqu'à ce qu'il brille comme la lune ronde qui le surplombe.»[3]

L'originalité de la scénographie permet au dramaturge d'inscrire dans la verticalité la dimension paradigmatique de l'espace sémiotique. La spécularité circulaire est ici associée à la brillance du rayon lumineux qui représente, sur un mode métonymique, l'intervention possible de deux divinités lunaires provenant des panthéons africains et européens. Ainsi peut-on voir à travers ce disque une manifestation syncrétique de deux figures légendaires. Le dieu Anansi, originaire d'Afrique occidentale, créateur du soleil et de la lune, ici symbolisé par la peau du tambour, se trouve aux côtés de la déesse Diane, divinité tutélaire grecque, parée des attributs de la lune et de la chasse, pour édifier la sphère des vivants en déployant l'art de la ruse. Il s'agit là d'une spatialisation hybride porteuse d'un symbolisme et d'un syncrétisme saisissants.

L'accent porté sur la symbolique des objets imprègne également la facture des premiers échanges de la scène inaugurale. On y voit Makak, et ses compagnons de cellule, affublés des noms improbables de Souris, Tigre et Moustique, enfermés dans l'espace d'une même cellule, pester contre leur sort, puis instaurer une sorte de pacte de solidarité face à leur geôlier. Cette prolifération du sens est d'autant plus étonnante que Walcott se joue des conventions linguistiques pour sonder la profondeur de l'espace que représente le domaine de l'hybridité culturelle caribéenne.

Sur le plan onomastique, d'abord, on remarquera toute la subtilité employée pour souligner cette hybridité. Le nom de Makak, en effet, renvoie à des considérations zoologiques évidentes : le macaque fait partie de la famille des primates les plus proches de l'homme, et donc les plus évoluées, même s'il ne fait aucun doute que le personnage évoluant sur scène est humain. Plus intéressante encore est l'hybridité linguistique que l'on pourrait rattacher à la graphie de son nom, écrit en créole.

3 « A spotlight warms the white disc of an African drum until it glows like the round moon above it ». [Traduction personnelle. Dans cet article, toutes les traductions des extraits de la pièce sont de F. Lefrançois.] *Drum*, p. 212.

Elle fait une allusion directe au nom des personnages de contes éthologiques issus du folklore afro-caribéen, *Kompè Tig'* et *Kompè Makak*, qui y occupent une place centrale et des rôles antagonistes. La dernière acception associée au nom « Makak » fait référence, dans l'espace populaire créolophone, à l'individu qui joue au pitre, en singeant les autres, ou ses « maîtres ».

Les noms de Souris, Tigre et Moustique, qui figurent en français, se retrouvent de l'autre côté de la frontière linguistique, mobile, vouée à séparer l'aire francophone de l'aire anglophone. Souris, comme son modèle animal, symbolise l'opportunisme du parasite qui occupe les strates inférieures de l'espace, toujours prêt à tirer parti des restes laissés par les autres. Le nom de Moustique évoque, pour sa part, la faiblesse, la légèreté et la traîtrise du parasite vivant aux dépens de l'homme, qu'il peut piquer à tout instant, s'il ne prend garde. Tigre, *a contrario*, incarne la force brute d'une violence irréfléchie qui se retourne souvent contre elle-même. Sa présence massive aux côtés des autres prisonniers, plus menus que lui, concorde avec les traits de caractère qui lui sont conférés dans l'espace traditionnel du conte indien ou africain.

Comme il l'avait déjà démontré avec *Ti-Jean and His Brothers*[4], Walcott excelle aussi bien dans l'art de la parodie que dans celui du brouillage des frontières. La duplicité du « bestiaire » anthropomorphe dont il fait étalage, avec tous ces personnages aux noms d'animaux, évoque immanquablement les fables d'Esope et de La Fontaine, mais également les contes venus d'Afrique ou d'Asie. Il semblerait donc tomber sous le coup du bon sens que le caporal « Lestrade » se voie épargner un traitement similaire à celui des autres personnages, dans la mesure où il a vocation à représenter l'hégémonie de la puissance colonisatrice anglaise. Mais est-ce vraiment le cas ? Si son grade de « caporal » est mis en relief par l'emploi de la langue anglaise, et par le fait qu'il peut susciter une certaine admiration, en vertu du prestige social accordé à l'armée, Lestrade demeure, à l'échelle du biopouvoir[5], un être divisé et subalterne selon la hiérarchie raciale établie par le même « système symbolique »[6] qu'il prétend défendre. Bien qu'il aspire à intégrer les strates les plus élevées de la société coloniale, ce petit caporal, aux ambitions démesurées, demeure

4 Derek Walcott, *Ti-Jean and his Brothers*, in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*.

5 Terme employé par Michel Foucault dans *Dits et écrits* pour désigner l'inscription du pouvoir politique dans le corps des individus et des institutions.

6 Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 202. Ces systèmes englobent l'art, la religion et la langue.

un « mulâtre », c'est-à-dire être un hybride situé à mi-chemin entre l'humanité parfaite – celle du maître blanc – et l'animalité inquiétante, fantasmatique, imposée à Makak, que l'élite au pouvoir attribue *ipso facto* aux couches négroïdes de la société. À l'instar de Makak, qui évolue entre l'espace des origines (l'Afrique) et l'anti-espace colonial (l'île des Antilles), le caporal Lestrade sert d'interface entre l'espace du pouvoir blanc et celui, subalterne, des afro-descendants.

De même, la polyglossie se mêle à la polysémie pour générer un espace fabuleux au sémantisme singulièrement fécond et poétique, susceptible de créer, grâce aux subtilités métalinguistiques récurrentes, un effet de défamiliarisation chez le lecteur. On pourrait se dire, à première vue, que la superposition d'autant d'espaces linguistiques, sémantiques et symboliques, peut s'avérer déroutante pour le lecteur lambda, au point de conférer une certaine opacité au texte. Pourtant, le trouble né du chevauchement de tous ces univers de sens ne constitue pas un obstacle infranchissable à l'appropriation du legs que Walcott a voulu partager avec son public. Cet héritage n'est-il pas, d'ailleurs, proprement caribéen ? Qu'il suffise d'observer la dynamique des transferts symboliques qui s'effectuent lors du passage du réel au rêve, comme par exemple, au moment où la lumière de la lune cède la première place à la lumière réfléchie sur la peau du tambour, pour se rendre compte de la multiplicité des emprunts culturels et iconiques qui caractérise la créolité caribéenne. Le tambour marque la présence symbolique de l'Afrique, sublimée par une mise en scène très élaborée, qui fait contrepoids au monde européen, signifié par la lumière blanche et au monde antillais, figurant symboliquement à travers le décor.

En d'autres termes, les limites entre réel, symbolique et imaginaire sont poreuses. Les frontières spatio-temporelles visibles du théâtre révèlent alors leur caractère ambivalent : elles peuvent très bien révéler les contenus des deux espaces situés de part et d'autre d'un voile imaginaire, comme elles peuvent les dissimuler. La scène ne peut donc être réduite aux trois dimensions physiques que nous connaissons : elle doit également englober l'espace social, linguistique, artistique et mythologique pour former un espace total, antithèse de l'espace vide conçu par Peter Brooke[7]. Grâce à ce traitement original de l'espace, le dramaturge s'emploie à déconstruire une division communément répandue dans les représentations collectives de l'espace. Ce dernier apparaît comme le lieu d'inscription symbolique des relations

7 Peter Brook appelle un espace vide tout espace exempt d'objet ou signe, qui peut être utilisé comme une scène.

de pouvoir tissées au sein d'histoires et de cultures dominées, rapetissées, mais aspirant toujours à la grandeur.

Cette contradiction transparaît de manière cyclique à chaque fois que l'action se déroule dans l'espace de la réalité fantasmée. Le réel auquel le spectateur est d'emblée confronté dans la scène d'ouverture relève de la dystopie. Makak vient d'être incarcéré pour tapage nocturne et dégradation mineure de biens privés. L'interrogatoire que lui fait subir le caporal Lestrade, en charge d'instruire son procès-verbal, confère à la situation un caractère ubuesque, pour ne pas dire kafkaïen, comme le montre l'exemple suivant.

« CAPORAL : Où est votre demeure ? L'Afrique ?

MAKAK : Sur Morne Macaque…

CAPORAL *[furieux]* : De l'anglais, de l'anglais ! Car nous observons les principes et les préceptes de la loi romaine, et la loi romaine est la loi anglaise. Je réitère ma requête : où est votre demeure?

MAKAK : Je vis sur la Montagne au Singe, Caporal.

CORPORAL : Quel est votre nom ?

MAKAK : J'oublie.

CORPORAL : Quelle est votre race ?

MAKAK : Je suis fatigué.

CORPORAL : Votre groupe confessionnel ?

[*Silence*]

SOURIS : Ça qui religion-ous ?

MAKAK [*souriant*] : Cat'olique.

CAPORAL : Je vous demande, avec toute la patience de la loi, quel est, ou quel a été, votre groupe confessionnel ?

MAKAK : Cat'olique.

CAPORAL [*relisant ses notes*] : Vous oubliez votre nom, votre race est fatiguée, votre groupe confessionnel est catholique, par conséquent, en vertu du fait que la loi, la loi romaine, a eu pitié de notre saint Sauveur, en lui donnant – même *in extremis* –, une gorgée de vinaigre, que vous appelleriez « vinèg » dans votre propre

langage, je donnerai à tout un chacal ici présent, y compris ces deux voleurs, une poignée de rhum, avant de passer à l'accusation »[8].

Du point de vue du caporal Lestrade, le champ des interactions sociales constitue un espace matriciel, confiné, rappelant en tout point l'univers carcéral de la plantation. Chaque individu doit faire l'objet d'un repérage, d'une identification et d'un classement selon des critères normés : nom, adresse, race et religion. Les réponses évasives, voire désinvoltes de Makak tendent à démontrer l'inanité de ce genre d'entreprise. Face à l'impossibilité de lui assigner une case, le caporal mulâtre, s'évertue à trouver un espace « autre », pour pouvoir remplir convenablement son procès-verbal. Un tel objectif étant irréalisable dans un espace logique et cartésien, il ne lui reste qu'à opter pour la déréliction de l'ordre cartésien et l'envol vers le marronnage symbolique.

Le délire verbal peut alors commencer et prendre le pas sur la logique du réel. Sur cette lancée, le corps de l'acteur s'érige en lieu d'inscription symbolique de l'*agon*[9], par le fait qu'il matérialise les relations de pouvoir entre les différents actants. Ainsi, dans la première scène du premier acte, les indications scéniques font état d'une chorégraphie dans laquelle le danseur touche le disque lunaire, comme pour indiquer la lutte symbolique qui s'instaure avec le réel, diurne, de la prison :

« De l'autre côté de la scène un personnage coiffé d'un haut de forme, portant une redingote et des gants blancs, le visage à moitié maquillé de blanc comme le personnage de Baron Samedi, entre et s'accroupit derrière le danseur. Tandis que débutent les lamentations, la danseuse et le personnage font lentement onduler leurs bras, avec des gestes sinueux évoquant le déplacement d'une araignée. Puis, pendant que se poursuivent les lamentations, le personnage se lève et touche le disque lunaire »[10].

Le cortège des symboles se déroule dans un espace irréel, voire surréel, qui fait immédiatement penser au banquet des dieux européens et africains célébrés dans *Une Tempête* de Césaire. Dans le sillage du poète et dramaturge martiniquais, Walcott s'ingénie à percer des trous dans les cloisons élevées artificiellement pour interdire

8 *Dream*, acte I, sc. 1, p. 219-220.

9 Dans son *Dictionnaire du Théâtre*, P. Pavis précise que « le 'principe agonistique' marque la relation conflictuelle entre les protagonistes ».

10 *Dream*, Prologue, p. 212.

à l'hybridation symbolique d'occuper l'espace qui lui revient. Dans *Dream on Monkey Mountain*, la ligne de démarcation entre les deux mondes semble assez mouvante. Cette impression se confirme à travers les interactions verbales et kinésiques des comédiens. La dimension proxémique du jeu montre d'ailleurs la différence de statuts entre les acteurs. Le caporal, investi du pouvoir de l'état, se trouve en position centrale, pour mieux affirmer sa supériorité par rapport à Makak, et ses comparses identifiables par leurs noms d'animaux, qu'il tient à distance comme pour mieux marquer son dégoût. Dans le monde réel, son langage, hautain et raciste, ne cesse de souligner la frontière le séparant des autres personnages qu'il considère comme sous-humains :

MAKAK : Laissez-moi rentrer chez moi. Je vous paierai. J'ai de l'argent. J'ai de l'argent que je cache… vous tous.

CAPORAL : Corruption ! [*Il attrape le vieil homme* à travers les barreaux] Écoute, singe obscène, insupportable et corrompu. Je suis incorruptible, tu comprends ? Incorruptible. La loi est ton salut, et le mien, […] comprends-tu ? Ce n'est pas la brousse, ici. Nous ne sommes pas en Afrique. Ce n'est pas à un autre nègre insouciant que tu t'adresses, mais à un officier ! À un officier et un serviteur de la loi ! Pas la loi de la jungle, mais une chose pour laquelle l'homme blanc t'apprend à être reconnaissant[11].

Comme le montre ce passage, *Dream on Monkey Mountain* se déploie dans l'inconscient collectif de ses spectateurs, dans un univers où la vie est une perpétuelle lutte contre l'idéologie. Non-conscient de sa propre aliénation, Lestrade tient un discours eurocentrique excluant toute possibilité de contact avec l'africanité originelle. L'ironie dramatique veut qu'il ignore, à cet instant précis, qu'une fois entraîné dans le même rêve que Makak, il finira par reconnaître en lui le sauveur d'une civilisation bafouée par des siècles de colonisation et d'esclavage, après avoir enfin accepté de se réconcilier avec ses origines :

« CAPORAL : [*Sur un ton morne, comme pour réciter une prière*] Nous y sommes. Que ne t'ai-je aimé plus tôt, Afrique de mon âme, *sero te amavi*, pour citer Saint Augustin qui, dit-on, était noir. Je t'ai raillée parce que je haïssais l'autre moitié de moi-même, mon éclipse. Mais maintenant que je me trouve au cœur de la forêt, au pied de la Montagne au Singe […], je te baise le pied, Ô Montagne au Singe. [*Il ôte ses vêtements*]

11 *Dream*, acte II, sc. 1, p. 280.

Je reviens à cette terre, ma mère. Nu, essayant de toutes mes forces de ne pas pleurer dans la poussière. J'étais ce que je suis, mais maintenant je suis moi-même. [*Il se lève*] Maintenant, je me sens mieux. Maintenant je vois une lumière nouvelle. Je chante les gloires de Makak ! Les gloires de ma race ! Quelle race ? Je n'ai pas de race ! Venez ! Venez à moi, vous toutes, splendeurs de l'imagination. Laissez-moi chanter l'obscurité, maintenant ! [...] Ô mon Dieu, je suis devenu ce dont je me moquais. Je l'ai toujours été. Je l'ai toujours été. Makak ! Makak ! Pardonne-moi, vénérable père »[12].

La transfiguration du caporal mulâtre donne forme et matière à la guérison de la « schizophrénie culturelle »[13] évoquée par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*[14]. Nous sommes ici dans un espace intemporel : le mulâtre implore son ancêtre noir de lui pardonner les outrages et mépris qu'il lui a fait subir, avec la complicité des Blancs. Par-delà l'humour très recherché que Walcott infuse dans cette confession, la transmutation de l'espace scénique s'opère en déréalisant le réel, pour laisser la place à l'espace onirique dans lequel Lestrade vient d'effectuer une immersion totale. Dotée d'une fonction curative, l'étendue océanique du rêve se déploie à la confluence des hybridités ethniques et culturelles fondatrices d'une émancipation spirituelle. Cette dernière ne peut, toutefois, trouver toute sa dimension que dans un espace libre, dénué de préjugés ou contraintes qui pourraient conduire à la sclérose de l'identité. Une telle liberté ne s'acquiert que par la lutte contre l'anti-espace colonial, et se traduit nécessairement par le meurtre symbolique des fétiches liés au désir d'assimilation qui sont source d'aliénation.

Au centre du dispositif scénique matérialisant l'*agôn* anticolonial, Walcott utilise la fétichisation d'un objet, ou d'un corps, au symbolisme puissant, comme moteur de l'action. Dans *Dream on Monkey Mountain*, celle-ci se manifeste par l'apparition d'un personnage féminin associé au pouvoir hypnotique, voire ésotérique de la lune. Cette femme, à la blancheur allégorique, figure le désir fantasmatique de l'ancien esclave qui espère obtenir un jour la reconnaissance de son égalité vis-à-vis du maître. Face à cet égrégore, né d'un désir ethnocentré, source d'aliénation mentale et spirituelle, Lestrade, le caporal mulâtre, pousse Makak à employer les grands moyens :

12 *Dream*, p. 299-300.

13 John Thieme, *Derek Walcott*, Manchester University Press, 1999, p. 75.

14 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 141 *et sq.*

« CAPORAL : Elle, elle ? Ce que tu contemplais, mon prince, n'était qu'un reflet de ton ardent désir. Qu'elle soit nonne, vierge ou Vénus, tu dois la violer, la détruire ; sinon, tu seras infecté par l'humilité. En l'épargnant, tu ne gagneras que des tâches, tu deviendras à l'image de ce que j'étais, ni une chose, ni l'autre. Tue-la ! Tue-la ! »[15]

Dans l'espace désinhibé du rêve, Lestrade, désormais débarrassé de ses propres complexes, enjoint Makak à commettre ce qu'il aurait jugé « irréparable » plus tôt. La vision de l'espace féminin qu'il dépeint peut paraître teintée d'une certaine misogynie. Mais elle représente avant tout une figure elliptique de la blancheur fantasmée, qui finit sacrifiée sur l'autel de l'afro-centrisme pour des raisons éminemment politiques. Ce n'est pas un hasard si le rêve initiatique dont Makak fait l'expérience aux côtés de ses comparses, Souris et Moustique, comme de ses adversaires – Tigre et Lestrade – l'entoure d'attributs propres aux traditionnelles « diablesses » qu'il faut faire disparaître du monde des hommes.

La responsabilité du geste sacrificiel revient à Makak, maintenant parvenu au terme de son voyage chamanique et messianique. Se croyant investi, comme Moïse au retour du Sinaï, de la mission d'accomplir cet acte de violence sacrée pour purifier les désirs de « son peuple », le vieil homme, mû par des voix intérieures, endosse d'abord le rôle du sacrificateur. Mais il hésite au moment de passer à l'action, jusqu'à ce que Lestrade, le convainque de franchir le seuil de l'espace symbolique octroyant une liberté entière et pleinement assumée :

« MAKAK : Je ne peux pas ! Je ne peux pas !

CAPORAL : Elle est la femme du diable, la sorcière blanche. Elle est le miroir de la lune dans laquelle ce singe se contemple et se trouve épouvantable. Elle est tout ce qui est pur, tout ce que tu ne peux pas atteindre. Tu vois ses statues de pierre blanche, et tu détournes ton visage, le cœur lourd de luxure et de dégoût, l'esprit partagé entre le désir et l'envie de détruire. Elle est la chaux, le marbre blanc neige »[16].

15 *Dream*, p. 318-319.

16 *Dream*, p. 319.

« CAPORAL : Elle, elle ? Ce que tu contemplais, mon prince, n'était qu'un reflet de ton ardent désir. Qu'elle soit nonne, vierge ou Vénus, tu dois la violer, la détruire ; sinon, tu seras infecté par l'humilité. En l'épargnant, tu ne gagneras que des tâches, tu deviendras à l'image de ce que j'étais, ni une chose, ni l'autre. Tue-la ! Tue-la ! »[15]

Dans l'espace désinhibé du rêve, Lestrade, désormais débarrassé de ses propres complexes, enjoint Makak à commettre ce qu'il aurait jugé « irréparable » plus tôt. La vision de l'espace féminin qu'il dépeint peut paraître teintée d'une certaine misogynie. Mais elle représente avant tout une figure elliptique de la blancheur fantasmée, qui finit sacrifiée sur l'autel de l'afro-centrisme pour des raisons éminemment politiques. Ce n'est pas un hasard si le rêve initiatique dont Makak fait l'expérience aux côtés de ses comparses, Souris et Moustique, comme de ses adversaires – Tigre et Lestrade – l'entoure d'attributs propres aux traditionnelles « diablesses » qu'il faut faire disparaître du monde des hommes.

La responsabilité du geste sacrificiel revient à Makak, maintenant parvenu au terme de son voyage chamanique et messianique. Se croyant investi, comme Moïse au retour du Sinaï, de la mission d'accomplir cet acte de violence sacrée pour purifier les désirs de « son peuple », le vieil homme, mû par des voix intérieures, endosse d'abord le rôle du sacrificateur. Mais il hésite au moment de passer à l'action, jusqu'à ce que Lestrade, le convainque de franchir le seuil de l'espace symbolique octroyant une liberté entière et pleinement assumée :

« MAKAK : Je ne peux pas ! Je ne peux pas !

CAPORAL : Elle est la femme du diable, la sorcière blanche. Elle est le miroir de la lune dans laquelle ce singe se contemple et se trouve épouvantable. Elle est tout ce qui est pur, tout ce que tu ne peux pas atteindre. Tu vois ses statues de pierre blanche, et tu détournes ton visage, le cœur lourd de luxure et de dégoût, l'esprit partagé entre le désir et l'envie de détruire. Elle est la chaux, le marbre blanc neige »[16].

15 *Dream*, p. 318-319.

16 *Dream*, p. 319.

« CAPORAL : Elle, elle ? Ce que tu contemplais, mon prince, n'était qu'un reflet de ton ardent désir. Qu'elle soit nonne, vierge ou Vénus, tu dois la violer, la détruire ; sinon, tu seras infecté par l'humilité. En l'épargnant, tu ne gagneras que des tâches, tu deviendras à l'image de ce que j'étais, ni une chose, ni l'autre. Tue-la ! Tue-la ! »[15]

Dans l'espace désinhibé du rêve, Lestrade, désormais débarrassé de ses propres complexes, enjoint Makak à commettre ce qu'il aurait jugé « irréparable » plus tôt. La vision de l'espace féminin qu'il dépeint peut paraître teintée d'une certaine misogynie. Mais elle représente avant tout une figure elliptique de la blancheur fantasmée, qui finit sacrifiée sur l'autel de l'afro-centrisme pour des raisons éminemment politiques. Ce n'est pas un hasard si le rêve initiatique dont Makak fait l'expérience aux côtés de ses comparses, Souris et Moustique, comme de ses adversaires – Tigre et Lestrade – l'entoure d'attributs propres aux traditionnelles « diablesses » qu'il faut faire disparaître du monde des hommes.

La responsabilité du geste sacrificiel revient à Makak, maintenant parvenu au terme de son voyage chamanique et messianique. Se croyant investi, comme Moïse au retour du Sinaï, de la mission d'accomplir cet acte de violence sacrée pour purifier les désirs de « son peuple », le vieil homme, mû par des voix intérieures, endosse d'abord le rôle du sacrificateur. Mais il hésite au moment de passer à l'action, jusqu'à ce que Lestrade, le convainque de franchir le seuil de l'espace symbolique octroyant une liberté entière et pleinement assumée :

« MAKAK : Je ne peux pas ! Je ne peux pas !

CAPORAL : Elle est la femme du diable, la sorcière blanche. Elle est le miroir de la lune dans laquelle ce singe se contemple et se trouve épouvantable. Elle est tout ce qui est pur, tout ce que tu ne peux pas atteindre. Tu vois ses statues de pierre blanche, et tu détournes ton visage, le cœur lourd de luxure et de dégoût, l'esprit partagé entre le désir et l'envie de détruire. Elle est la chaux, le marbre blanc neige »[16].

15 *Dream*, p. 318-319.

16 *Dream*, p. 319.

La conscience politique de Makak, affaiblie par l'assimilation, et asservie par la colonisation, n'avait que trop séjourné dans les méandres de discours racialistes comme ceux tenus par le caporal mulâtre, Lestrade. Dans l'intervalle qui suit l'acquittement de cette dette symbolique, l'espace scénique se contracte comme pour montrer la séparation entre la fin du rêve sur la montagne au singe, et le temps du retour à la réalité. L'espace scénique se transmue alors en un espace rituel concentrique chargé d'un pouvoir cathartique quasi-hypnotique. Il n'en demeure pas moins qu'une fois les passions vengeresses symboliquement purgées, Makak doit affronter le retour à l'espace du réel confiné de sa cellule partagée avec Tigre et Moustique, puis essayer de négocier sa libération auprès de Lestrade. Mais les enseignements du rêve initiatique auront porté leurs fruits, si bien que geôliers et prisonniers se retrouveront tous affranchis dans un espace libre et harmonieux, enrichi de toutes ses composantes.

Avec *Dream on Monkey Mountain,* Walcott apporte la démonstration que les espaces caribéens, souvent qualifiés d'insulaires, se prêtent tout à fait à un redimensionnement positif. Au lieu de les considérer comme des *topoï* confinés, condamnés à la circularité, le dramaturge a pris le parti de célébrer, au contraire, la victoire de ces espaces pluriels et métis sur les espaces stériles du capitalisme colonial. Sa réflexion porte sur les répercussions du colonialisme européen aux Antilles à travers la métaphore du rêve et le symbolisme de l'action dramatique. Walcott évite ainsi les pièges d'une spatialisation ethnocentrée, et célèbre, au contraire, la victoire du pluralisme identitaire et du métissage sur les démons du capitalisme colonial. Le tour de force du dramaturge réside ainsi dans sa capacité à régénérer l'imaginaire collectif en proposant de nouveaux paradigmes de la Relation[17] qui favorisent un regard apaisé sur l'expérience de l'espace, passée et future, en contexte caribéen.

17 Nous faisons référence ici à l'acception glissantienne du terme exposée dans *Le Discours antillais.*

Bibliographie

Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 1982.

Brook, Peter, *L'espace vide — Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

Foucault, Michel, *Dits et écrits*, IV, Paris, Gallimard, 1994.

Glissant, Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1997.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2015.

Thieme, John, *Derek Walcott*, Manchester University Press, 1999.

Walcott, Derek, *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, New York, Farrar, Strass and Giroux, 1970.