



Les Regards des Dieux: La Vision tragique de *Et les Chiens se taisaient*

K.A. PONIEWAZ

The Department of Comparative Literature
The University of Pennsylvania

Résumé:

Prométhée enchaîné d'Eschyle est très souvent évoqué comme intertexte de la pièce d'Aimé Césaire, *Et les Chiens se taisaient*, sans que la critique qui établit cet intertexte analyse systématiquement les critères de comparabilité entre les deux pièces. Palliant ce déficit, l'article lit, en centrant l'exégèse autour de la relation entre le "regard des dieux" et la conscience de soi qu'a le Rebelle vis-à-vis du divin, la pièce de Césaire au prisme de celle d'Eschyle. Une analyse de la "cosmologie tragique" visera ainsi, au final, à replacer la présente analyse dans une perspective d'historiographie postcoloniale. Le tout au moyen d'une mise en relief de l'importance de la notion de "divin" dans la recherche sur l'histoire coloniale.

Mots-clés: Césaire, tragédie, histoire littéraire, regard, colonisation.

Resumen:

El Prometeo de Esquilo ha sido frecuentemente identificado como un intertexto de la primera obra teatral de Aimé Césaire, *Et les Chiens se taisaient*. Sin embargo, esta relación ha sido raramente considerada en profundidad. En un intento de atender esta insuficiencia crítica, el artículo utiliza a *Prometeo* como punto de partida para el análisis de la «cosmología trágica» en la obra de Césaire. El estudio se enfocará particularmente hacia la relación entre «la mirada de los dioses» y la autoconciencia de *Rebelle* con respecto a lo divino. Finalmente, al insistir sobre la importancia de lo divino en el campo de la historia colonial, este artículo intenta situar el análisis dentro del marco de la historiografía poscolonial.

Palabras clave: Césaire, tragedia, historia literaria, mirada, colonización.

Abstract:

The critical literature on the first of Aimé Césaire's plays, *Et les Chiens se taisaient*, often cites Aeschylus' *Prometheus Bound* as an intertext. However, critics rarely investigate this comparison in any depth. This article redresses this error by using *Prometheus Bound* as a springboard towards investigating the "tragic cosmology" of Césaire's play. In so doing, it focuses particular attention on the relation between the "regards des dieux" and *Le Rebelle's* own awareness of himself vis à vis the divine. Finally, it attempts to reintegrate this analysis into contemporary trends in postcolonial historiography by emphasizing the importance of the divine to continued research in colonial cultural history.

Keywords: Césaire, tragedy, literary history, gaze, colonization.



1. INTRODUCTION

À la fin du deuxième acte de la pièce de théâtre d'Aimé Césaire intitulée *Et les chiens se taisaient*, édition de 1956, se dégagent deux métaphores mettant en vedette deux visions du monde diamétralement opposées, qui résument parfaitement les tendances actuelles de la critique des œuvres théâtrales. Le texte met en relief un dialogue entre le personnage central de la pièce, *Le Rebelle* et sa mère qui l'exhorte à abandonner son désir de liberté en invoquant une image funeste: «J'avais rêvé d'un fils pour fermer les yeux de sa mère» (Césaire, 1956: 69). Réagissant au propos de cette dernière, *Le Rebelle* a recours à une image contraire, passant ainsi de la cécité à la vue: «J'ai choisi d'ouvrir sur un autre soleil les yeux de mon fils.» (Césaire, 1956: 69). Pour bon nombre de critiques, il s'agit là d'un instant particulièrement important de leurs lectures. À cet égard, Clément Mbom affirme: «La Mère et son fils s'opposent donc par leur vision du monde. L'une ne voit pas le problème; l'autre le voit. L'une est tournée vers le passé, l'autre vers l'avenir» (Mbom, 1979: 44-45). Allant dans le même sens, Rémy Sylvestre Bouelet soutient l'idée qu'il existe ici une ligne de démarcation entre le passé et l'avenir dans le domaine de la politique en déclarant ceci: «Ce fils n'est rien d'autre que l'Afrique de demain.» (Bouelet, 1987: 107). Chacun de ces critiques considère ce moment comme déterminant dans la définition du héros — Ce dernier devient un visionnaire à la Rousseau selon l'analogie de Mbom. («On peut reprendre la fameuse comparaison entre Voltaire et Rousseau et dire... qu'avec *Le Rebelle* c'est un monde qui commence» (Mbom, 1979: 45)), et Bouelet se sert de cet instant pour présenter *Le Rebelle* comme un révolutionnaire existentiel de type marxiste-sartrien. Dans tous les cas de figure, cette opposition mère/fils est utilisée pour illustrer la rupture incarnée désormais par *Le Rebelle*.

Cependant, ce concept de rupture se complique avec une autre vision qui occupe une place de choix dans la pièce de Césaire — les regards attentifs des dieux. En effet, ces regards vigilants (et souvent négligés) sont déterminants pour la compréhension de la pièce, laquelle est marquée par des visions hallucinatoires et des moments d'aveuglement, tous construits par le divin. En outre, une compréhension parfaite de l'univers de la pièce bâtie autour de ces moments de *regards divins* permet d'approfondir une lecture de la politique anti-colonialiste de cette œuvre. En somme, ce n'est qu'en mettant en lumière l'importance de cet «autre» regard dans *Et les chiens se taisaient* que nous pouvons expliquer la pièce de manière exhaustive: non seulement en relation avec la tragédie ou la politique, mais également sur la façon dont la catégorie littéraire du tragique informe la vision des pièces de théâtre en matière de politique et *vice versa*.



Des analyses du tragique dans *Et les chiens se taisaient* sont peu communes. En réalité, la notion du héros qui livre un combat contre le destin dans une intrigue qui théâtralise la révolte et la mort du Rebelle contre les colonisateurs qui ont pris le contrôle de son île non nommée (ainsi que l'indicateur générique suscité de Césaire selon lequel la pièce est «une tragédie») a ramené de nombreux critiques au théâtre grec dans un effort de trouver un intertexte attique pour la pièce. Très souvent, ces critiques ont considéré *Prométhée enchaîné* comme étant la source classique la plus appropriée, qui présente en détail la châtime de Prométhée pour avoir aidé l'humanité (Prométhée résume ses contributions en ces termes: «Chaque art de l'humanité provient de Prométhée» (notre traduction de Aeschylus, 1992: 329)) et représente entre autres, pour Nietzsche, un exemple par excellence de l'hostilité de l'univers vis-à-vis de l'humanité, motif central de la tragédie. Sans doute, le travail le plus éloquent réalisé à cet effet est celui d'Alain Moreau qui analyse la terminologie commune de *Et les chiens se taisaient* et *Prometheus Bound*. Cependant, plutôt que de s'étendre sur les signes et les symboles communs et de questionner davantage les structures profondes que ces pièces pourraient avoir en partage, Moreau limite sa comparaison à un niveau superficiel. En réalité, la plupart des critiques qui emploient cette comparaison arrivent très souvent à la conclusion suivante: «De même que Prométhée se révolte contre les dieux, Le Rebelle se révolte contre les colonisateurs». Bien plus, ils se servent de ce parallélisme diégétique pour faire en sorte que la pièce soit en accord avec leurs arguments, au lieu de mener des investigations sur la façon dont les composants de la pièce d'Eschyle ne sont pas seulement analogues à celle de Césaire, mais jouent un rôle prépondérant dans *Et les Chiens se taisaient*¹.

2. REGARDS D'AILLEURS: PRÉSENCE DIVINE DANS ET LES CHIENS SE TAISAIENT

Publié pour la première fois en 1946 dans *Les Armes Miraculeuses* sous la forme d'un long poème dramatique, *Et les chiens se taisaient* a été réécrit pour être présenté sur scène en 1956. Cette pièce qui peut être considérée comme un archétype et un mythe à plusieurs titres (en particulier dans les noms des personnages et l'espace) à l'opposé de «tragédies de la décolonisation», perçues comme étant plus historiques (*La tragédie du roi Christophe* ou *Une saison au Congo*). Se basant sur des scènes de dialogues susmentionnées dans le deuxième

¹ A. James Arnold propose une lecture plus nuancée de la version poétique de la pièce en la comparant à Oedipe dans son ouvrage intitulé *Modernism and Negritude*.



acte, la plupart des critiques ont décrit la pièce dans les mêmes termes terrestre, existentialiste et humaniste utilisés dans *La Tragédie du Roi Christophe* et *Une Saison au Congo*. À cet égard, Rodney Harris déclare: «De cette première pièce se dégage très nettement la figure du héros césairien.» (Harris, 1973: 68). Rémy Sylvestre Bouelet, s'appuyant sur les arguments résumés ci-dessus, conclut que, comme les autres héros de Césaire, «Nous avons vu comment Le Rebelle, tel un homme sans appui, dans un dernier sursaut d'espoir, refuse d'être néant en se donnant lui-même par le biais de l'affrontement délibéré avec la situation qu'on lui impose...» (Bouelet, 1987: 112).

Il ne s'agit pas d'affirmer qu'une approche terrestre, existentielle ou humaniste de la pièce est sans fondements. En effet, d'un point de vue global, l'intrigue de la pièce appuie ces différentes lectures. À travers trois actes, elle théâtralise la décision du Rebelle d'accepter la responsabilité d'avoir tué son maître, de même que les conséquences de cette décision, ce malgré les pressions de sa famille et de la société coloniale qui l'entoure. Incontestablement, cette rébellion contre la société coloniale injuste confère à la pièce certains relents existentialistes et humanistes.

Cependant, tout en faisant appel à des concepts existentiels et humanistes, l'intrigue est structurée et marquée en divers points par des rencontres avec les concepts du divin et du tragique à l'instar du sort. Au moment où le rideau s'ouvre sur la pièce (simultanément aux lignes d'ouverture de la pièce dont parle la voix désincorporée de l'Écho), celle-ci révèle une île ravagée par la peste et la mort². La ligne d'ouverture de la pièce commence immédiatement à présenter cette relation complexe entre les dieux et Le Rebelle — «Bien sûr qu'il va mourir, Le Rebelle.» (Césaire, 1956: 7). Cette ligne ne présente pas seulement le héros de la pièce (Le Rebelle), elle invoque également la notion du sort (considérée à la fois comme un concept général et en ce qui concerne le héros de la pièce en particulier) à travers sa présentation d'une mort prochaine. Cet acte prémonitoire s'amplifie au fur et à mesure que l'Écho insiste sur l'inutilité de la mort du Rebelle: «quelque chose qui de l'ordre évident ne déplacera rien» (Césaire, 1956: 7). Cette vision du monde est certainement en phase avec l'univers difficile et implacable qui façonne souvent la tragédie. George Steiner résume une telle vision de la manière suivante: «What I define as “tragedy” in the radical sense is the dramatic representation or, more precisely, dramatic testing

² A. James Arnold relève des similitudes entre l'ouverture de la pièce de Césaire et celle de Sophocle intitulée *Oedipe roi*. Comme Thèbes avait été décimé par la peste, ainsi le cadre du poème de Césaire est celui d'une catastrophe collective: une grande prison au trentième jour de la famine, de la torture et du délire.» (Arnold, 1981: 118).



of a view of reality in which man is taken to be an unwelcome guest in the world.» (Steiner, 1961: xi)³. Assurément, l'affirmation de l'Écho selon laquelle la mort du héros sera «inutile» nous entraîne dans cet univers. Cette idée est développée dans la deuxième strophe — où au lieu de se référer à «l'ordre évident», l'Écho renvoie directement à «cet univers invalide» où Le Rebelle est «confirmé et prisonnier de lui-même.» (Césaire, 1956, 7).

Si le cosmos est défini comme étant indifférent aux actions du Rebelle, il insiste cependant sur le fait que certaines choses seront tirées au clair, plus particulièrement, que ce sont les concepteurs du projet colonial qui sont responsables de la peste qui a envahi l'île. Comme l'Écho déclare lorsqu'il s'adresse à l'«Architecte aux yeux bleus», (le symbole des colonisateurs pour l'Écho): «...Je te défie prends garde à toi architecte, car si meurt Le Rebelle ce ne sera pas sans avoir fait clair pour tous que tu es le bâtisseur d'un monde de peste» (Césaire, 1956: 8). En effet, si le cosmologique est défini par un flou, la relation entre Le Rebelle et le monde terrestre et colonisé qui l'entoure est définie par cette clarté. En réalité, c'est autour de ces deux axes que l'essentiel de la tragédie du Rebelle est organisé — entre un univers indifférent et indéchiffrable et l'espoir d'opérer un changement clair dans le monde terrestre.

Aucune partie de la pièce ne clarifie mieux le fossé existant entre la vision claire du monde terrestre du Rebelle et les dangers du monde invisible que la fin du premier acte et le début du deuxième, qui sont marqués par des horreurs hallucinatoires. La fin du premier acte est le fameux discours «O Roi Debout» où Le Rebelle semble répondre et contrer les discours juxtaposés des voix représentant les raisons religieuses chrétiennes, économiques et philosophico-historiques d'inspiration hégéliennes sur la nécessité de la colonisation qui représente l'essentiel du premier acte. Une telle identification commence par sa description de son statut en tant que roi: «ma cour un tas d'ossements mon trône, des chairs pourries ma couronne un cercle.» (Césaire, 1956: 20-21). Même le nom qu'il assume à mesure qu'il reconnaît sa rébellion — «Le Roi debout» — est enraciné dans le physique et exprime un certain rapport visible à la terre. Tout au long de la pièce, dans le contexte de «la terre», Le Rebelle n'exprime à aucun moment le doute -il embrasse entièrement une vision des îles reconstruites et décolonisées.

En revanche, il est constamment dans le doute et troublé par «L'univers» et «Les dieux». En fait, à certains égards, ce choix pour le terrestre sonne comme

³ Notre traduction: «Ce que je définis comme «tragédie» au sens radical du terme, c'est la représentation dramatique ou, plus exactement, le test dramatique d'une vue de la réalité dans laquelle l'homme est perçu comme un invité indésirable dans le monde».



une façon de tourner le dos à un univers hostile. Le divin commence à s'affirmer à mesure que Le Rebelle exprime son désir d'assumer son indépendance: «Et maintenant seul... Ma voix tangué dans le cornet des brumes sans carrefour/ et je n'ai pas de mère/ je n'ai pas de fils» (Césaire, 1956: 36) Cependant, immédiatement après cette affirmation de l'indépendance et de la solitude (celle qui sera contestée à la fois par sa mère et son amoureux dans le deuxième acte), Le Rebelle est rapidement troublé par les visions des dieux: «J'ai hélé mes dieux à force de reniements mais ils me regardent, ils m'épient, et j'ai peur des dieux méchants et jaloux/ et leur bras est long, immense, et leur main est palmée pas moyen d'échapper» (Césaire, 1956: 37). À ce stade, Le Rebelle reconnaît qu'il a attiré l'attention des *ses dieux* («mes dieux»), par la force de ses affirmations d'indépendance («reniements»), mais que ces dieux sont capables de le prendre au piège — retentissant avec la notion de L'Écho selon laquelle l'univers emprisonne les gens. Ces voix commencent presque immédiatement à le défier: «Les voix disent que je suis un traître/ je ne suis pas un ingrat» (Césaire, 1956: 38). Ces «regards des dieux» deviennent un véritable «coup de théâtre» lorsque, d'après les mises en scène, une série de Fétiches apparaissent: «*Apparaissent des figures grimaçantes immobiles: ce sont les fétiches; animaux fantastiques faces difformes énormes prunelles blanches.*» (Césaire, 1956: 38). Ces incarnations symboliques des dieux sur scène amènent Le Rebelle à pousser des cris: «Pourquoi aurais-je peur du jugement de mes dieux? Qui a dit que j'ai trahi?» (Césaire, 1956: 38), affirmant une fois de plus l'hostilité qui existe entre Le Rebelle et le divin.

Lorsque «Les Voix Tentatrices» commencent à lui parler dans ce contexte, elles montrent la façon dont le colonial et le cosmologique sont intrinsèquement liés dans la pièce. Ces voix de démiurges ne sont pas simplement indifférentes à sa quête de la rébellion et de la justice dans la colonie, mais le découragent activement — comme la deuxième des voix fait lorsqu'elle rencontre Le Rebelle: «C'est fini. Tout est fini, inutile de réclamer, l'action de la justice est éteinte / Voyez, ils l'ont déchiré en lambeaux comme un cochon sauvage...» (Césaire, 1956: 40). Toutefois, cette voix tentatrice décline toute responsabilité dans cette destruction, accusant «les chiens» du titre de la pièce et «les hommes aux babinnes saignantes, aux yeux d'acier.» (Césaire, 1956: 40). Ces personnifications semi-divines des dieux du Rebelle semblent à la fois encourager les objectifs coloniaux et admettre leur propre impuissance face aux colonisateurs. Il semble même que le colonialisme ait corrompu le divin.

Comme je l'ai relevé, après ces voix tentatrices, Le Rebelle réaffirme son autonomie en exprimant le désir de bâtir un monde indépendant dans les îles. Cependant, Le Rebelle n'est pas entièrement fini avec son dialogue contre



les dieux. Dans le deuxième acte, avant un long sommeil qui indique sa fatigue physique psychique causée par son affirmation de l'indépendance, il déclare: «Je ne converse pas avec les dieux» (Césaire, 1956: 45). Puis quelque temps après il affirme: «Des dieux... Vous n'êtes pas des dieux. Je suis libre. Vos voix ne me jettent que la pierre de ma propre voix» (Césaire, 1956: 47). Dans ces deux déclarations, il reconnaît plusieurs circonstances importantes de sa situation vis-à-vis de la puissance coloniale qui l'entoure. D'abord, il s'agit d'une confirmation de sa décision de tourner le dos à l'univers au profit d'une vision de la «terre», en particulier lorsqu'il déclare qu'il «ne converse pas avec les dieux.» Ensuite, il s'agit d'une reconnaissance de la puissance du colonialisme sur sa propre mentalité. Dans ce désaveu, il reconnaît que ces voix des dieux sont simplement un transfert de ses propres peurs, lesquelles sont indubitablement installées par le système colonial.

La mort du Rebelle renforce cette perspective. La fin de la pièce montre que tandis que le cosmos demeure hostile au Rebelle, il peut être plus changeant que ne le suggère le monologue initial de L'Écho. Conformément à la prémonition de L'Écho, la pièce s'achève au moment où Le Rebelle est battu à mort par son geôlier. Fait intéressant, les premiers signes de la violence (La Geôlière réclame à cor et cri que son conjoint batte Le Rebelle) apparaissent non pas après la dénonciation par Le Rebelle des abus universels du colonialisme, mais plutôt au moment où il abandonne le christianisme qui a, en divers points, été associé à la puissance coloniale. Il s'auto-excommunie en déclarant qu'il était à la fois absent à la naissance du Christ et s'est moqué de Noah, ivre et nu. Ces condamnations présentent Le Rebelle comme un invité indésirable dans l'univers des colonisateurs ; qui plus est, le fait qu'une telle déclaration évoque des sentiments violents de la part des colonisateurs suggère que leur religion, leur construction du divin se trouve au cœur de la puissance du colonisateur⁴.

Cette relation entre la puissance coloniale et le divin s'en trouve renforcée après l'arrêt du tabassage ; et Le Rebelle commence les longues hallucinations qui précèdent son décès. Par exemple, il avoue, en sollicitant leur aide, que ses propres dieux sont absents: «Pauvres dieux, faces débonnaires, bras trop longs, chassés d'un paradis de rhum.» (Césaire, 1956, 110) Le verbe «chasser» ici revêt une importance double. D'abord, il signale l'absence de ces dieux pour Le Rebelle et renforce l'idée de l'incapacité du divin à lui venir en aide. Ensuite, il clarifie le fait que cette absence des dieux n'est pas volontaire: ils y ont été for-

⁴ Je souhaiterais relever au passage que cette perspective est conforme aux opinions de Césaire au sujet de la religion dans des ouvrages tels son *Discours sur le colonialisme*.



cés. Ainsi, contrairement à l'univers apparemment stable et hostile de L'Écho, Le Rebelle suggère que l'univers lui a été hostile. La non-apparition des dieux est encore décrite au fur et à mesure que ses hallucinations empirent et que l'heure de la mort approche: harcelé par ces hallucinations violentes, il lance un appel aux «dieux bons», leur disant qu'il les attend sur place. Il y a une pause, ce qui suggère que Le Rebelle attend une réponse, qui ne viendra pas avant sa mort (et comme je souhaiterais le relever, aucune figure divine, fut-elle hallucinatoire ne parle tout au long du restant de la pièce). En revanche, son langage devient davantage surréaliste, confus (il se demande si c'est la mer qui bouillonne ou simplement son sang), et plus apocalyptique. Bref, toutes choses qui indiquent que la folie est en train de détruire Le Rebelle.

Enfin, cette non-présence des dieux (même sous la forme vocale) à la fin de la pièce traduit la façon dont les techniques de représentation employées par Césaire renforcent son message cosmologique: le fait que la cosmologie hostile et tragique du Rebelle a été construite pour lui par le colonisateur. À l'opposé de l'intertexte attique, les dieux n'apparaissent jamais sur scène; et à la fin de la pièce, même les symboles du divin (les fétiches, les voix tentatrices) ont été éliminés et rendus invisibles pour être remplacés par les visions horribles construites par la propre pensée du Rebelle. Ce passage de la représentation sur scène à l'invocation par le biais du monologue vient renforcer le fait qu'en réalité, les dieux ne sont jamais visibles, mais sont simplement construits. Cela démontre également - malgré les origines poétiques de la pièce — la façon dont l'œuvre se sert des techniques théâtrales afin de passer son message anti-colonial.

3. CONCLUSION: REGARDS SUR L'HISTOIRE

Dans les années 50 et 60, des contemporains du théâtre de Césaire, des théoriciens de la tragédie tels que Lucien Goldmann et George Steiner postulaient que l'un des points les plus importants dans la compréhension de «l'univers tragique» ou de «la pensée tragique» est l'idée que dans les tragédies les plus entièrement réalisées (les tragédies absolues, selon la formulation de Steiner) il existait un fossé profond entre les hommes et les dieux — l'homme ne peut plus voir les dieux dans son monde, ils sont cachés. L'idée du *deus absconditus* ou du dieu caché a quelques résonances dans ma représentation de la tragédie coloniale de Césaire. Certainement, les oppositions du divin au soulèvement du Rebelle sont un thème récurrent dans la pièce. Cependant, il est plus juste pour le ténor de la tragédie de présenter un univers tragique du Rebelle que celui du *di elideriti* — c'est-à-dire les “dieux écrasés” — ce qui signifie que la tragédie n'est pas seulement la tragédie d'un martyr pour une révolution (et étant donné

le pessimisme d'ouverture de L'Écho, cette révolution peut avoir avorté) ou la tragédie d'un homme contre les dieux, mais également la tragédie des dieux eux-mêmes. Par conséquent, la pièce fonctionne non seulement comme la tragédie du Rebelle tué par les colonisateurs hostiles, ni celle d'un homme condamné par un univers hostile, mais également comme une tragédie des dieux qui ont été rendus invisibles par les colonisateurs.

La vision changeante des relations entre la colonie et le divin concorde avec les études contemporaines en histoire culturelle réalisées par des chercheurs tels que Joan Dayan dans son *Haïti, History and the Gods*, qui plaide pour un regain d'intérêt pour le divin. En particulier, la confusion au sujet du divin dans les études de l'historiographie des Caraïbes. Le travail de Dayan est important en ce sens qu'il insiste sur le fait que dans de nombreux cas, on avait l'impression que les dieux étaient présents et intervenaient dans la vie quotidienne et étaient chargés de changer les malheurs des leaders révolutionnaires comme Dessalines. Par conséquent, bien qu'ayant mis en relief les résonances littéraires de ces regards des dieux, il est important de rappeler que ceux-ci renferment également des résonances culturelles particulières des Caraïbes. Enfin, qu'il s'agisse du compte rendu historique ou littéraire, notre perspective post-moderne et post-coloniale a besoin d'un coup d'œil vers les dieux, même s'il est seulement question de découvrir qu'ils n'étaient que simplement des jouets de l'homme et ses projets coloniaux.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AESCHYLE, (1991) *The Complete Tragedies*, V. 1, David Grene and Richmond Lattimore, Chicago, The University of Chicago Press.
- ARNOLD, A. (1981) *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*, Cambridge, Harvard UP.
- BOUELET, R. (1987) *Espaces et dialectique du héros césairien*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- BRADBY, D. (1991) *Modern French Theatre*, 2nd Ed., Cambridge, Cambridge UP.
- CÉSAIRE, A. (1955) *Discours sur le colonialisme*. Paris, Présence Africaine.
- (1956) *Et les chiens se taisaient*. Paris, Présence Africaine.
- (1970) *Les armes miraculeuses*. Paris, Éd. Gallimard, 1946.
- DAYAN, J. (1998) *Haiti, History and the Gods*, Berkley, University of California Press, 1992.
- GOLDMANN, L. (1959) *Le dieu caché*, Paris, Gallimard.
- HARRIS, R. (1973) *L'Humanisme dans le théâtre d'Aimé Césaire*. Ottawa, Éd. Namaan.
- MBOM, C. (1979) *Le théâtre d'Aimé Césaire*, Paris, Fernand Nathan.
- MOREAU, A. «Eschyle et Césaire: Rencontres et influences dans «Et les chiens se taisaient» in *Soleil éclaté*, Jacqueline Leiner, Tubingen, Gunter Varr Verlag, 1984.
- STEINER, G. (1996) *The Birth of Tragedy*, New Haven, Yale, 1961.

