

Une tempête, d'Aimé Césaire: l'utilisation d'un thème shakespearien pour un théâtre nègre

Richard Bonneau

► **To cite this version:**

Richard Bonneau. Une tempête, d'Aimé Césaire: l'utilisation d'un thème shakespearien pour un théâtre nègre. Expressions, Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) Réunion, 1997, pp.21-40. hal-02406039

HAL Id: hal-02406039

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406039>

Submitted on 12 Dec 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.

UNE TEMPÊTE, D'AIMÉ CÉSAIRE : L'UTILISATION D'UN THÈME SHAKESPEARIEN POUR UN THÉÂTRE NÈGRE

Richard BONNEAU

Lycée Lislet-Geoffroy, Saint-Denis / Université de la Réunion

Le point de départ d'*Une tempête*¹ fut la proposition faite par le metteur en scène Jean-Marie Serreau à Césaire d'adapter la pièce de Shakespeare. Préoccupé par les problèmes posés par le pouvoir, Césaire s'est inspiré du dramaturge élisabéthain. On trouve d'ailleurs plus d'un trait shakespearien dans son théâtre, que ce soit dans le personnage de l'homme d'État, comme le roi Christophe ou Lumumba, obsédante figure du visionnaire chargé de guider un peuple qui ne le suit pas, ou dans la richesse poétique de son œuvre.

I. Comparaison des structures dramatiques

Ayant surtout retenu de la pièce de Shakespeare son aspect « colonial », Césaire avait publié une première version d'*Une Tempête* dans la revue *Présence africaine* ; remaniée et complétée, c'est la deuxième version qui a été présentée au public parisien à la fin de l'année 1969.

1. Parcours rapide des pièces

La Tempête, comédie-féerie de Shakespeare (1611) : Prospero, duc de Milan, chassé de ses États par son frère Antonio, a asservi les esprits de l'île mystérieuse où il a abordé, Ariel, esprit des airs plein de bonté et Caliban, esprit de la terre plein de méchanceté. Une tempête jette sur le rivage un groupe de naufragés parmi lesquels figure Ferdinand, fils d'Antonio l'usurpateur ; le jeune homme surmonte les épreuves auxquelles le soumet Prospero et s'unit à sa fille Miranda. Caliban, un moment révolté, se repent ; Ariel est libéré ; Prospero renonce à sa vengeance et rentre en possession de son duché.

Une Tempête d'Aimé Césaire (1^{re} version) : dès le prologue, un meneur de jeu

1. Revue *Présence africaine*, n° 57, 3^e trimestre 1968 ; 2^e version, Le Seuil, 1969. Pour le titre *Une tempête*, nous proposons l'abréviation *Une T.*

invite les acteurs à choisir un masque ; Ariel est un esclave mulâtre non- violent ; Caliban un esclave noir révolté. Prospero accorde d'emblée son pardon aux naufragés (parmi lesquels figure le pédant conseiller Gonzalo) ; le mariage de Ferdinand et de Miranda scellera la réconciliation ; au moment du banquet célébrant leur union, surgit Eshu, dieu-diable nègre. Pour mater la rébellion de Caliban, Prospero utilise un arsenal anti-émeute ; à la fin de la pièce, il renonce au départ pour l'Italie : il restera sur l'île.

Une Tempête (2^e version) met en relief les bas instincts mercantiles des comparses subalternes Stephano et Trinculo qui enivrent Caliban et envisagent le profit qu'ils pourraient tirer de la vente du « Zindien » comme esclave. Au monde rationnel de Prospero s'opposent les voix des esprits de la forêt tropicale. Au dénouement, violent réquisitoire de Caliban contre Prospero qui restera sur cette île.

2. Comparaisons

A. De *La Tempête* à *Une tempête* (première version)

Césaire a fait une adaptation ; la pièce de Shakespeare a donc subi un certain nombre de modifications. Des cinq actes initiaux, il n'en reste que trois, le troisième reprend d'ailleurs à lui seul le contenu des trois derniers de Shakespeare. Césaire ajoute un meneur de jeu au début de la pièce : la représentation théâtrale est ainsi démystifiée. L'invitation à choisir son masque est révélatrice : chaque personnage va jouer une comédie au propre et au figuré. Caliban n'est plus le monstre hideux de Shakespeare, c'est un esclave nègre, un homme comme les autres. Ariel, d'esprit aérien, devient « esclave, et ethniquement un mulâtre » ; sa description de la tempête et de son passé est abrégée. Césaire insère une conversation entre Ariel et Caliban sur le problème de la liberté : tous deux visent au même but, mais leurs méthodes différent.

L'épisode du festin magique est chargé de nouvelles intentions : chez Shakespeare, il n'intervient qu'à l'acte III, scène 3. Pendant pratiquement trois actes, les naufragés n'ont pas su qui les tourmentait. La révélation de la présence de Prospero est faite le plus tardivement possible. Césaire garde la scène, mais change sa position dans la structure dramatique : elle passe au début de la pièce (Acte II, scène 1) : les naufragés s'apprêtent à passer à table, les figures bizarres entrent alors, emportent le repas, comme chez Shakespeare... puis le rapportent, véritable supplice de Tantale comme le précise Gonzalo. Ici, Ariel n'intervient pas mais reste aux côtés de Prospero, ce qui présente l'intérêt d'entendre les réflexions de ce dernier, révélatrices d'un caractère capricieux, changeant, d'un orgueil démesuré aussi : « C'est une marque de soumission que j'exige d'eux » (*Une T.*, II, 2, p. 43). De plus, l'épisode crée un climat inquiétant, d'autant plus mystérieux que les naufragés ne savent pas qui est à l'origine de ce supplice.

Juste après l'incident, Ariel fait échouer le complot d'Antonio et de Sébastien ; il annonce aussi le pardon de Prospero.

C'était le fil conducteur de *La Tempête*, aboutissant au pardon final. L'intérêt de la pièce est donc déplacé : il passe des rapports entre Prospero et les naufragés (problème résolu rapidement chez Césaire) à l'évolution des rapports maîtres-esclaves. Chez Shakespeare, l'île n'avait guère d'importance ; elle est l'enjeu de la pièce de Césaire. Elle a un passé culturel spécifique, d'où le sens de l'interruption du concert des déesses grecques par le dieu-diable nègre Eshu qui vient perturber ce monde de la Raison occidentale de Prospero.

La rencontre entre Trinculo et Stephano est écourtée dans la première version de Césaire : ce passage comique altérerait la tension dramatique de la pièce de shakespearienne ; chez Césaire, l'atmosphère se fait plus tragique. Caliban tient, cette fois, Prospero en son pouvoir ; il renonce de lui-même à le tuer, se révélant ainsi plus humain que son maître qui, coup de théâtre, décide de rester sur l'île ! Mais l'épilogue nous montre un Prospero isolé, perdant peu à peu la raison pendant que Caliban retrouve sa liberté.

B. D'Une Tempête à l'autre (deuxième version)

Césaire a étoffé sa deuxième version tout en reprenant l'un des éléments afin de ménager la tension dramatique : Ariel annonce seulement les fiançailles de Miranda sans préciser le nom de l'heureux élu, d'où la surprise d'Alonso lorsqu'il découvre son fils avec la princesse. Notons qu'il sait déjà que Ferdinand est sauvé : Shakespeare était beaucoup plus cruel par Prospero interposé ; Alonso ne découvrirait son fils en vie qu'au dernier acte.

Césaire se plaît à développer, dans sa deuxième version, la « philosophie » de ses personnages : Ariel se met à rêver de fraternité universelle, Gonzalo se pique d'exorciser Caliban – mais il n'est pas Prospero et Caliban n'est pas Ariel. Avec le conseiller, la conversion au christianisme n'a pas prise sur l'esclave nègre : ses convictions religieuses sont suffisamment ancrées pour qu'il ne les renie pas. Prospero expose sa vision d'un monde idéal, immuable « de raison, de beauté et d'harmonie », établi ainsi par lui-même une fois pour toutes. Il est mis aussitôt après dans une situation ridicule : l'apparition d'Eshu vient apporter une contradiction flagrante à ses affirmations ; Caliban, de son côté, devient plus persuasif ; conscient de lui-même et de sa situation, puisqu'il la dépasse, c'est lui qui prédit, cette fois, à Prospero qu'il restera, qu'il ne peut plus partir.

Il a compris que Prospero est « esclave », lui aussi, prisonnier du système qu'il a imposé sur l'île. Le principe même de la situation coloniale est ici dénoncé : la pièce n'est donc pas située dans l'espace ou dans le temps. On s'est souvent étonné de l'unité de temps dans *La Tempête* shakespearienne : sa durée réelle n'excède pratiquement pas celle de la représentation ; Césaire garde cette unité, mais elle n'est plus qu'apparente : l'acte I nous transporte dans le temps de la

pièce même, avec toutefois à la scène 2, un retour en arrière de douze ans (apparition du *fratre* condamnant Prospero) : c'est l'utilisation, au théâtre, du procédé cinématographique appelé *flash back*. Au dénouement, l'épilogue nous projette dans le futur, nous montrant un Prospero vieilli, ayant perdu la raison.

Césaire se joue du temps comme il se joue des anachronismes – qui n'en sont d'ailleurs pas. La pièce n'est pas située temporellement. Les épées voisinent avec les gaz lacrymogènes, les ghettos avec les haciendas : la situation coloniale est de tous les points du globe et de toutes les époques, comme la répression sous toutes ses formes. En fait d'adaptation, la pièce de Césaire apparaît plutôt comme une parodie de celle de Shakespeare. Les parallélismes entre les situations le laissent penser : la magie du sage Prospero devient l'attirail scientifique du colonisateur ; Gonzalo développait son utopie dans *La Tempête*, Ariel, à présent, expose la sienne à Caliban. Au concert des déesses grecques, Césaire oppose le « vavcarne » du dieu Eshu...

Mais, s'il a changé les situations concernant Prospero, Caliban et Ariel, il a conservé la trame shakespearienne en ce qui concerne les intrigues « à l'italienne » ; c'est sans doute pour montrer que les situations sont identiques : Prospero a droit à son duché comme Caliban à son île ; ils en sont tous deux les possesseurs légitimes. La pièce de Shakespeare est basée sur le schéma : faute-expiation-pardon. La faute a été commise voilà douze ans à Milan ; ce qui se passe sur l'île est l'ultime développement d'une série d'événements qui ont eu lieu autrefois en Italie : ils trouvent ici leur dénouement. Césaire a gardé l'intrigue italienne mais il montre bien qu'il n'y attache guère d'importance ; il ne fait pas du processus shakespearien le thème de sa pièce : dès le début, le problème est résolu sur ce plan. À l'intrigue italienne, il en surimpose une autre, basée cette fois sur le processus esclavage-aliénation-libération qui soutient, à lui seul, l'intérêt dramatique et fait l'originalité de son adaptation.

II. Les rapports entre les personnages

1. Les rapports maître-esclaves

Prospero est le centre de l'œuvre dramatique, le chef d'orchestre, comme il le dit lui-même, d'une vaste partition musicale : cette île ; il agit un peu comme un aimant ; tous les personnages gravitent autour de lui et sont attirés vers sa grotte. Les rapports les plus intéressants dans l'adaptation de Césaire sont ceux existant entre Prospero, Ariel et Caliban, mais ce ne sont pas les seuls qui préoccupent le dramaturge, comme nous le verrons plus loin.

A. Prospero et Ariel

Prospero, chez Césaire, possède une supériorité matérielle, mais nullement intellectuelle, sur Ariel, devenu pour les besoins de la pièce un esclave mulâtre. Le maître éprouve même un certain complexe devant son serviteur et se sent « limité » dans le domaine de l'esprit : « C'est toujours comme ça avec les intellectuels ! » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 23). Les relations maître-esclave sont réduites à de simples rapports de forces : « Ta liberté, tu l'auras, mais à mon heure ! » (*ibid.*).

Prospero ne comprend pas Ariel, tout comme il ne comprend pas Caliban : « Allons bon !... Écrase ! » (*ibid.*). Le malentendu est à la source de nombreux confits. Le maître considère Ariel un peu comme un chien bien dressé, son « petit boy », son esclave domestiqué, d'où son étonnement quand il ne réagit pas comme prévu : « Je te complimente et tu n'as pas l'air content » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 22). Il sait se montrer paternaliste avec lui : « Mon cher Ariel, tu as vu comme il m'a regardé ? » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 29) et prend un ton protecteur aussi : « Va, mon poussin » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 83). Pour Prospero, Ariel doit mériter sa liberté : c'est une faveur qu'il veut bien accorder, pour avoir bonne conscience, non un dû qu'on voudrait lui arracher. Lorsqu'il le libère, il ne se fait guère d'illusions. Pour lui, Ariel, laissé à lui-même, restera désœuvré : « Je souhaite que tu ne t'ennuies pas ! » (*ibid.*).

Ariel craint Prospero, persuadé qu'il est que son maître le surpasse : « Inutile d'insister, jeune homme. Mon maître est un magicien » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 32), dit-il à Ferdinand. Si l'Ariel de Shakespeare éprouvait beaucoup de plaisir à décrire la tempête, celui de Césaire est pris de remords : « Je vous ai obéi, mais pourquoi le cacher, la mort au cœur » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 22). C'est un « collaborateur » qui a lui-même mauvaise conscience, mais qui souhaite « qu'une conscience naisse à Prospero » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 37).

Au cours de la scène suivante, il se rend d'ailleurs compte de son erreur. Devant la cruauté de Prospero, il ne peut s'empêcher d'exprimer son indignation : « C'est du despotisme ! » (*Une T.*, II, sc. 2, p. 43). Pourtant, paralysé par la peur, il accomplit, une à une et à la lettre, toutes les directives données par le maître : « Alonso, admirez qu'un dieu vienne ainsi à votre secours » (*Une T.*, II, sc. 3, p. 47). Il essaie bien timidement d'intervenir en faveur de Caliban mais, devant l'intransigeance de Prospero, il s'incline : « Bien, Maître » (*Une T.*, III, sc. 3, p. 71). Ariel est aliéné, pris de remords dans chacune de ses actions ; sans doute, sous cet angle, se montre-t-il plus humain que le personnage shakespearien. Il se rend compte qu'aux yeux de Prospero, Caliban et lui-même partagent la même situation : le maître l'oblige à prendre, malgré lui, conscience de sa négritude.

On décelait chez l'Ariel de Shakespeare une certaine tendance à l'ivresse verbale. Césaire accentue le penchant poétique de l'esclave. Prospero y reste d'ailleurs absolument hermétique. Dans un de ses moments d'exaltation, on retrouve

ce que l'on pouvait déjà lire dans le *Cahier* : « À force de regarder les arbres je suis/devenu un arbre et mes longs pieds/d'arbre ont creusé dans le sol de larges/sacs à venin »². C'est le thème, cher à Césaire, du déracinement. Dans un passage du début de la pièce, on entend Ariel reprendre la même idée : « Après tout, j'aurais peut-être fini par devenir arbre... Arbre, un des mots qui m'exaltent ! » (*Une T.*, II, sc. 2, p. 23) : mais Ariel, après ces moments privilégiés, redevient bien vite soumis. tout comme avant.

B. Prospero et Caliban

Ariel réclame son dû, sa liberté ; Prospero réclame le sien, son duché ; s'il se plaint d'avoir été déposé par son frère, il ne semble cependant pas conscient d'être, à son tour, un usurpateur : il a spolié Caliban en lui volant son île. Pour lui, la question ne se posait même pas chez Shakespeare ; chez Césaire, cette île fait partie des terres depuis des siècles « promises à la quête de l'homme » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 20). Il ne peut s'agir que de l'homme « civilisé », bien entendu !

La première rencontre entre Prospero et Caliban n'est qu'un échange d'injures ; le maître le qualifie de « vilain singe » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 24) et le trouve repoussant : « Comment peut-on être si laid ! » (*ibid.*). Caliban ne se laisse d'ailleurs pas impressionner et réplique sur le même ton : l'injure est la seule arme qu'il puisse encore jeter à la face du maître. Chez Shakespeare, c'est un demi-monstre, plus proche du poisson que de l'homme ; chez Césaire, Caliban est un nègre : la seule différence entre les autres personnages et lui est la pigmentation de sa peau. Césaire ajoute aux injures shakespeariennes les jugements peu flatteurs de Caliban : « Tu me trouves laid, mais, moi, je ne te trouve pas beau du tout ! Avec ton nez crochu, tu ressembles à un vieux vautour au cou pelé ! » (*Une T.*, I, sc. 2, pp. 24-25) ; et plus loin : « Tu pues des pieds ! » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 27).

Prospero n'a pas toujours été le maître incontesté de l'île ; il est, aux yeux de Caliban, le symbole du colonisateur rusé qui a profité de sa crédulité. Ayant instauré un régime tyrannique, il lui faut maintenir sa suprématie sur Caliban par un rapport de forces constamment en sa faveur. C'est ce que le Caliban de Shakespeare ne saisit pas. Celui de Césaire a compris que la situation dans laquelle ils se trouvent tous deux condamne Prospero à lui infliger constamment de nouvelles corvées : Prospero doit continuellement montrer à Caliban qu'il le domine, et Caliban doit fournir à son maître la preuve qu'il lui est soumis. Il se rend compte, soudain, que les corvées de Prospero – du bois, toujours du bois, et après le bois, d'autres choses encore – ne correspondent plus à un besoin réel ; elles sont, pour Prospero, l'affirmation de sa puissance.

Prospero l'a compris ainsi, plus ou moins consciemment. Dans une situation

2. Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », *Présence africaine*, 1956, p. 48.

coloniale, la moindre faiblesse, la moindre tolérance, est le signe avant-coureur de la faillite, de l'échec du système : « Par cette insubordination, c'est tout l'ordre du monde qu'il remet en cause (*Une T.*, III, sc. 3, p. 71). Le dialogue entre maître et esclave est impossible : l'aspect tragique de la pièce de Césaire est le malentendu fondamental entre les personnages. Prospero n'a tiré aucun bénéfice de son expérience du début – « Tu pourrais au moins me bénir de t'avoir appris à parler » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 25) – jusqu'au dénouement : « Tu as beau faire, tu ne parviendras pas à me faire croire que je suis un tyran ! » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 87). Il est intimement persuadé d'avoir agi pour le mieux, d'avoir accompli sa « mission civilisatrice » ; il est en paix avec sa conscience ; mieux, il s'indigne du manque de reconnaissance de Caliban. Il n'a, pour sa part, rien à se reprocher. Pourtant, il a bien senti quelques changements qui ne venaient pas de lui-même, mais qui lui étaient imposés de l'extérieur.

Dans *Une Tempête*, deux forces antagonistes sont en lutte permanente : au départ, Prospero possède une puissance écrasante et Caliban subit le joug de son oppresseur. L'intérêt de la pièce est alors d'assister à l'évolution des deux mouvements, l'un correspondant à la montée de Caliban, l'autre au déclin de Prospero ; à peine sensibles au départ, les différences éclatent au dénouement : Prospero, maître incontesté de l'île se retrouve seul alors que Caliban le solitaire accroît sans cesse le nombre de ses alliés ; Ariel se rapproche de lui ; il se trouve deux piteux compagnons : Stephano et Trinculo ; il rallie les animaux « à dard, à fièvre et à venin » (*Une T.*, III, sc. 4, p. 74) et reste en contact étroit avec les éléments : « Tu ne la crois morte que parce que tu crois que la terre est chose morte »' (*Une T.*, I, sc. 2, p. 25).

Nous assistons, inversement, à la lente mais inexorable chute de Prospero ; elle se fait par étapes successives mais, chaque fois, elle déshumanise un peu plus l'homme. Caliban déclenche le mécanisme du déclin en proclamant : « Appelle-moi ! » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 26) : Prospero cède : « Alors, propose ! » ; il justifie d'ailleurs aussitôt cette concession par un argument utilitaire : « Il faut bien que je t'appelle ! » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 28). Ceci n'est qu'un incident apparemment banal ; c'est probablement aussi le catalyseur qui déclenche le mouvement irréversible vers la libération de Caliban et l'échec de Prospero.

Césaire, passé maître dans l'art des rebondissements, va, en quelques minutes, renverser la situation. Au dénouement, Prospero, triomphateur, est pressé d'en finir : il veut rejoindre l'Italie avec les siens. Il est donc prêt à répondre favorablement à la requête de Caliban : « Profite de mes bonnes intentions. Je suis aujourd'hui dans ma veine pardonnante » (*Une T.*, I, sc. 5, p. 86). Caliban expose alors son programme, empli de métaphores autour du poison : « Te vomir... ta blanche toxine... vieux cancer... vieil intoxiqué ! » (*Une T.*, III, sc. 5, pp. 87-89).

Une telle revendication constitue un rejet de l'action « civilisatrice » de Pros-

pero ; son séjour de douze ans sur l'île a donc été inutile ! Il recherche bien le compromis à défaut d'une victoire éclatante : « Allons, faisons la paix... Nous avons vécu dix ans ensemble » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 87). Il joue même les colons intégrationnistes : « Nous avons fini par devenir compatriotes » (*ibid.*) ; mais Caliban se montre à la fois intransigeant et clairvoyant : il sait que Prospero ne peut admettre son échec ; son départ serait la reconnaissance implicite que l'île se suffit à elle-même, qu'elle possédait une culture avant son arrivée, qu'elle n'avait nullement besoin de l'apport de Prospero. Ne voulant pas reconnaître sa défaite, il est donc condamné à rester.

C. Ariel et Caliban

Deux personnages, pourtant bien proches par la similitude de leur condition, ne se rencontrent pas chez Shakespeare : Caliban et Ariel, tout simplement parce que ce dernier est invisible. Dans *Une Tempête*, Césaire a fait de lui un mulâtre ; le centre d'intérêt de la pièce est déplacé : la conversation entre Caliban et Ariel – rajoutée par Césaire – nous montre dans quel sens. Tous deux sont des esclaves de Prospero : ils aspirent au même but, obtenir leur liberté mais, comme le remarque Ariel, leurs méthodes diffèrent.

Au départ, Césaire³ trouve un rapprochement certain entre la situation des esclaves de la pièce et le problème des Noirs américains. Alors qu'Ariel est un non-violent – il a bien des traits du pasteur Martin Luther King –, Caliban a dépassé ce stade ; pour lui, le seul recours possible contre Prospero est la violence. Son cri, "freedom now !"⁴, est celui des *Black panthers*, des partisans du Pouvoir noir.

Au début de l'entrevue, Caliban est agressif : il n'ignore pas qu'Ariel « collabore » avec Prospero, qu'il est traître à sa race. Sûr de lui, il prend l'offensive des opérations ; Ariel, bourré de remords, ne peut que lui répéter mécaniquement et mot pour mot les propos de son maître ; son assimilation a été totale : « Pauvre Caliban, tu vas à ta perte. Tu sais bien que tu n'es pas le plus fort, que tu ne seras jamais le plus fort » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 36). Ce sont exactement les propos de Prospero lorsqu'il essaie de raisonner Caliban (*Une T.*, III, sc. 5, p. 89). Prospero a conditionné Ariel. Caliban ne se décourage pas et tente de lui révéler la faiblesse du maître ; il parodie même l'*Évangile* – « On te botte la fesse gauche, tu tends la fesse droite » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 37) – pour faire prendre conscience à Ariel de son aliénation : Prospero a détourné jusqu'à la religion au profit de ses autres seuls intérêts.

Ariel garde encore ses illusions : « J'ai souvent fait le rêve exaltant qu'un jour, Prospero, toi et moi, nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un

3. « Aimé Césaire, un poète politique », interview accordée à F. Beloux, *Le Magazine littéraire*, novembre 1969.

4. « La liberté, tout de suite ! » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 36).

monde merveilleux » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 38). Caliban a perdu tout espoir : les thèses sont inconciliables ; le malentendu subsiste entre ces deux « frères » dans la souffrance.

2. Les rapports entre les groupes

Parallèlement aux rapports entre Prospero, Ariel et Caliban, il semble intéressant de noter dans quel sens Césaire développe les relations entre les bouffons et les nobles, d'une part, et souligne, d'autre part, les rapports que ces mêmes nobles ont avec Caliban.

Chez Shakespeare, il n'y a aucune revendication sociale chez les deux bouffons brusquement livrés à eux-mêmes ; chez Césaire, on note l'expression d'un antagonisme de classe : Stephano, en l'absence du roi et de sa suite, livre quelques-unes de ses réflexions : « Je les servais, dame, il faut bien gagner son vin... mais jamais, tu m'entends, je n'ai pu les blairer » (*Une T.*, III, sc. 2, p. 62). Il n'est républicain que parce qu'il est du mauvais côté du pouvoir ; dès que l'opportunité se présente, sa nature profonde s'épanouit ; mais l'expérience n'est qu'éphémère et il redevient bien vite, devant le roi, le sommelier Stephano comme Trinculo le bouffon et ils se laissent humilier sans broncher lorsqu'Alonso déclare : « C'est cette fripouille de Trinculo et l'ineffable Stephano » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 84).

Les deux bouffons ne peuvent dépasser le cadre de leurs problèmes. Trop conditionnés par une société à la fois attirante et répressive, ils ne dominent pas leur situation ; leur intérêt n'est pas le même que celui de Caliban : lui est esclave, eux ne le sont pas – du moins en apparence –, ils ne sont pas encore mûrs pour la révolution dans laquelle Caliban voulait les entraîner, mais ils auront été les agents qui auront permis à l'esclave de prendre un peu plus conscience de lui-même et de sa situation.

Caliban a des rapports avec les nobles également : à sa vue, Sébastien et Antonio font des mots d'esprit ; Alonso, plus réservé, le trouve étrange. Césaire ajoute un passage assez savoureux à la pièce de Shakespeare : Gonzalo, qui semble posséder tous les attributs du missionnaire de l'expédition, se ridiculise en tentant de l'exorciser ; Caliban lui rit au nez : il ne saisit pas la signification des gestes mystérieux de ce « sorcier blanc ». Il est intéressant de noter au passage l'ironie césairienne : Caliban, qui n'a pas tué quand il tenait Prospero à sa merci, est considéré comme un sauvage, alors que les « civilisateurs » ont tous essayé, mis à part Ferdinand et Gonzalo, de s'éliminer les uns les autres ; par l'ironie, Césaire fait ressortir le contraste entre lui et eux.

Si, dans les deux pièces, Prospero demeure le centre autour duquel les autres personnages gravitent, chez Césaire, il n'est que l'incarnation d'un principe : celui de la colonisation. Un principe peut toujours être détruit par un autre, incarné

cette fois par Caliban. On trouve ici la dualité chère à Césaire : alors que, chez Shakespeare, rien ne contrebalançait l'influence prépondérante, bénéfique et justifiée de Prospero tendant à la réconciliation et au pardon, le monde de Césaire est dominé par la peur, l'intérêt et la haine. L'amour ne symbolise plus le rachat du passé ; de même que l'honnêteté bavarde de Gonzalo, il se fait – consciemment ou non – complice de l'injustice et de l'oppression. L'image finale de la pièce n'est plus celle d'un jeune couple uni par l'amour, mais celle d'un vieux ménage, Prospero-Caliban, enchaîné par la haine.

Le thème central oppresseur-opprimé se nuance d'un contrepoint avec la situation maître-serviteur qui est celle des bouffons. Dans le cadre de l'Amérique, il semble que Césaire ait voulu soulever le problème que pose l'intégration de la lutte pour l'égalité raciale à la lutte des classes. Le fait qu'il l'évoque sur le mode grotesque indique sans doute qu'il ne croit pas lui-même à la réussite d'une telle tentative ; le prolétaire le plus convaincu ayant inévitablement des réactions racistes, à plus forte raison Stephano et Trinculo qui n'ont qu'une conscience de classe embryonnaire.

III. Signification et portée des pièces

1. Le pouvoir et ses problèmes

Césaire montre des forces en présence ; l'équilibre est fragile, constamment susceptible d'être modifié : lorsque Prospero pense être au faite de sa puissance, Caliban, Stephano et Trinculo complotent et passent à l'action ; Sébastien et Antonio, de leur côté, s'appêtent à renverser Alonso, roi légitime de Naples.

Un ordre établi existe ; certains le contestent et cherchent à le renverser à leur avantage. Les nobles peuvent se contenter d'intrigues, de complots ; il n'en est pas de même pour le peuple : lorsqu'il réclame à son tour le pouvoir, les faits sont sans doute identiques, mais d'origine plébéienne, ils deviennent « révolution ». Les objectifs ne sont d'ailleurs pas les mêmes : Sébastien et Antonio sont assoiffés de pouvoir mais occupent déjà une haute position sociale ; pour Caliban, la démarche est différente : la lutte pour le pouvoir correspond à la conquête de sa liberté. Si, chez Shakespeare, la révolte de Caliban et des deux bouffons est grotesque (Prospero possède une supériorité écrasante et son succès ne fait aucun doute), il en va différemment chez Césaire : l'ordre, celui de Prospero, est factice, basé sur de fausses valeurs ; les rôles sont inversés : Caliban représente la réalité des choses ; la fin de la pièce est une totale remise en question de l'ordre établi par le maître : un ordre nouveau s'est substitué à l'ancien.

Caliban, Stephano et Trinculo tentent de s'emparer du pouvoir en renversant le « régime » ; le problème de Gonzalo, conseiller du roi, n'est plus seulement le

pouvoir qui sera, cela va de soi, aux mains des Occidentaux ; ce sont aussi les devoirs que cela implique : « Se garder comme de la peste d'y apporter nos défauts, oui, ce que nous appelons la civilisation » (*Une T.*, II, sc. 2, p. 40). Gonzalo, malgré son âge avancé, a gardé un esprit d'une éternelle jeunesse ; il s'enthousiasme à tout propos ; il tient à la fois du Pangloss de Voltaire – « Une terre merveilleuse ne peut porter que des êtres merveilleux » (*ibid.*) –, de Rousseau – « Qu'ils restent ce qu'ils sont : des sauvages, de bons sauvages » (*Une T.*, II, sc. 2, p. 41) – et de Lyautey – « Ce pays, sous une sage direction, sera plus riche que l'Égypte avec son Nil » (*Une T.*, II, sc. 2, p. 39). Ces terres ne sont pas seulement susceptibles d'enrichir la Métropole ; elles deviennent un vaste parc naturel, une réserve (Stephano parle des « Zindiens ») non polluée, un lieu de détente inespéré (pour les colonisateurs seulement, bien entendu).

Mais, si l'on s'y repose, il faut bien que quelqu'un fasse le travail ; c'est la première réaction de Sébastien : « Faut-il encore qu'il y ait des bras pour les cultiver. Est-ce que seulement cette île est habitée ? » (*Une T.*, II, sc. 2, p. 40). « Tout le problème est là », comme le dit Gonzalo, mais il ne s'en inquiète guère : l'île est un nouvel Éden, « quelque chose comme un réservoir d'éternelle jeunesse, où nous viendrions périodiquement rafraîchir nos âmes vieilles et citadines » (*Une T.*, II, sc. 2, p. 41) : c'est Tahiti, Hawaï et autres sites enchanteurs pour richissimes touristes américains.

Ariel présente des points communs avec le personnage de Gonzalo : lui aussi élocubre et nous fait part de ses visions. Ariel a une passion : la soif de liberté, mais il est soumis à Prospero et elle ne peut lui être accordée que par celui-ci. Alors que Caliban réclame sa liberté tout de suite, Ariel, plus modéré, cherche la voie des accommodements. Au dénouement, il est libéré, mais il ne doit sa liberté qu'à la bonne volonté de Prospero. Caliban refuse cette solution : il se rend compte que, pour reconquérir sa dignité, il lui faut obtenir sa liberté, non comme une faveur accordée par « condescendance » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 88), mais comme un dû envers un être qui est un homme au même titre que lui. La liberté ne se mérite pas ; c'est un des droits inaliénables de tout homme ; Ariel se dégrade en acceptant de la mériter, tout comme Prospero se dégrade en refusant de la considérer comme un dû.

Alors que, chez Shakespeare, l'île en elle-même n'a guère d'importance, elle devient l'enjeu du conflit chez Césaire ; Prospero y a établi une situation coloniale de fait que Caliban conteste. Le dramaturge a conservé les intrigues et les personnages italiens pour montrer le parallélisme des situations : nous saisissons mieux ainsi le sens de la révolte de Caliban ; il ne réclame que son bien légitime : il n'a jamais été question pour lui d'aller s'approprier Naples ou Milan ; or, le but avoué des nobles napolitains est la conquête de son île ! Césaire garde les personnages des deux bouffons ; le problème de Caliban n'est pas unique : même dans la société occidentale, ici napolitaine, il existe des hommes soumis aux

autres. Son jugement porte, non sur le pouvoir en Italie, mais sur un problème de revendication légitime : les complots d'Antonio et de Sébastien, de Stephano et de Trinculo, n'avaient pour toute motivation que l'intérêt personnel ; la révolte de Caliban est justifiée : c'est celle d'un homme spolié qui réclame son bien, c'est la condamnation d'un système d'exploitation de l'homme par l'homme.

L'échec du complot de l'esclave et des bouffons n'est plus, comme chez Shakespeare, la répétition, sur un mode burlesque, des précédents. Caliban a pris conscience de nouveaux faits : il sait que le temps travaille pour lui ; le sens de l'histoire est irréversible : il va vers la libération progressive des opprimés. *La Tempête* devient, pour Césaire, *Une Tempête* : ce n'est qu'une interprétation possible dans le sens du problème colonial ; la pièce n'est qu'un cas particulier du problème général de l'oppression : l'article indéfini prend alors tout son sens.

2. Civilisation et colonisation

A. Civilisation et aliénation

Césaire s'est bien gardé de faire de Caliban le bon Noir face aux méchants Blancs. Caliban est un homme et, comme tel, sujet à des faiblesses : il accorde inconsidérément sa confiance aux deux ivrognes et ses propos ne sont pas toujours empreints de bons sens : « Cette île... tu la verras sauter dans les airs ! » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 38). C'est le *credo* des *Black Panthers* : détruire l'Amérique blanche, même s'ils doivent sauter avec.

Ariel, opprimé au même titre que Caliban, se compromet avec Prospero : c'est un mulâtre et sa situation est à rapprocher de celle de ces Antillais dont parle Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*⁵, ou à comparer avec celle des colonisés en général⁶. Ariel est de ceux qui ont été conditionnés et assimilés par le colonisateur. La démarche de Prospero était logique chez Shakespeare : il était communément admis à l'époque que les « sauvages » n'avaient pas de culture : on en était encore à se demander s'ils avaient même une âme ! Les Européens se sentaient donc des obligations envers eux, en particulier, comme le rappelle Gonzalo, celle de les civiliser.

Chez Shakespeare, si Prospero a mis Caliban à la porte, c'est uniquement à cause de son attitude inconvenante : le peu d'éducation que Caliban a reçu, c'est à son maître qu'il le doit. Chez Césaire, contrairement à ce que pense Prospero, Caliban n'est pas un terrain vierge à défricher, un inculte à éduquer. La présence du maître sur l'île signifie contact entre deux cultures. Caliban a un passé et donc une histoire, que Prospero voudrait lui faire oublier et dont il voudrait le rendre

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

6. 6 Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, J.-J. Pauvert, 1966, *L'Homme dominé*, Paris, Gallimard, 1968.

honteux ; lorsque Caliban évoque sa mère, Sycorax, le maître réplique : « Il y a des généalogies dont il vaut mieux ne pas se vanter » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 25) ; pour lui, les peuples « primitifs » sont sans histoire. Pourtant, chez Césaire, Sycorax a eu le temps d'enseigner Caliban ; ce qu'elle lui a appris constitue son patrimoine culturel et Caliban ne veut pas le renier.

Prospero ignore cette culture et il la rejette, comme il rejette la réalité de l'île, pour imposer son ordre artificiel. Caliban vit en contact étroit avec cette réalité, tangible à tous les niveaux : l'île possède son dieu : Eshu, le joyeux luron des esprits des forêts la hante la nuit, sa végétation et ses animaux viennent envahir la grotte de Prospero, l'anti-nature, à la fin. La culture « primitive » reprend ses droits sur le monde artificiel créé de toutes pièces par l'ancien maître. Prospero a échoué car il n'a pas apporté à Caliban la civilisation, mais la colonisation. Prospero, en fait, n'a même pas apporté à Caliban sa culture – « Ta science, tu gardes égoïstement pour toi tout seul ! » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 25) –, mais une sous-culture. Césaire, au cours du premier congrès des écrivains noirs, en 1956, a déjà évoqué ce problème : l'on n'a pas créé de nouvelles France, Angleterre, Italie, mais des sous-cultures françaises, anglaises, italiennes spécifiquement coloniales. »⁷

Stephano et Trinculo sont, eux aussi, à leur niveau, d'éminents représentants de cette sous-culture. N'ayant rien à espérer de la Métropole, ils se sont embarqués pour les îles dans l'espoir d'en tirer quelque profit. Eux aussi ont une mission : ils apportent une partie des « bienfaits » de la civilisation à Caliban : l'alcool et une langue de culture, appauvrie, le « petit-nègre ». Évidemment, cette « mission », comme toute action colonisatrice, est intéressée ; on civilise, « oh, pas trop ! Mais assez pour que nous puissions en tirer parti » (*Une T.*, III, sc. 2, p. 60).

B. Civilisation et magie

Dès le départ, la situation créée sur l'île est vouée à l'échec : deux êtres sont en présence, mais l'un se croit supérieur à l'autre. Chez Shakespeare, la puissance de Prospero était effective ; chez Césaire, cela est beaucoup moins certain. Le Prospero shakespearien s'est servi de la magie comme instrument de sa vengeance, mais a eu la sagesse d'y renoncer car elle le séparait des hommes.

Pour le Prospero de Césaire, l'abjuration est hors de propos. Sa magie change de nature et de sens : c'est une arme garante de son pouvoir ; il parle plutôt de sa « science ». Lui-même met d'ailleurs Caliban en garde contre l'usage de tels procédés – « Ta sorcellerie ne te mettra pas à l'abri du châtiment » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 26) – qu'il utilise cependant pour son compte personnel.

7. Aimé Césaire, « Culture et colonisation », revue *Présence africaine*, n° 8-9-10, juin-novembre 1956.

Le pouvoir de Prospero est défini d'une manière générale – « Je suis la Puissance » (*Une T.*, II, sc. 2, p. 44) –, puissance d'ailleurs bien illusoire : elle n'est effective que tant qu'elle est reconnue par autrui ; la puissance de Prospero n'est en fait qu'un arsenal anti-émeute, un matériel de représailles impressionnant, mais parfaitement concret.

Si, au début, Caliban reproche à Prospero de l'avoir laissé dans l'ignorance de sa science qu'il garde « enfermée dans les gros livres que voilà ! » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 25), c'est que, n'en comprenant pas le fonctionnement, il voit en elle une force mystérieuse qui n'est pas sans rappeler l'attrait des indigènes pour les techniques prodigieuses présentées par les Blancs. Caliban prend peu à peu conscience des limites de la puissance du maître – « Le plus fort ? Qu'en sais-tu ? La faiblesse a toujours mille moyens que seule la couardise nous empêche d'inventorier ! » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 37) –, il a découvert la faille et a compris que, derrière la façade arrogante, se cachait la faiblesse d'un homme. À partir de ce moment, le masque de Prospero tombe. L'édifice s'écroule : Caliban reconquiert sa liberté.

C. Grandeur et décadence des civilisations

La chute de Prospero correspond aussi à un autre déclin, la remise en cause du contenu d'une civilisation : la civilisation occidentale, à son apogée techniquement, mais perçue comme moralement décadente ; c'est là une innovation de taille par rapport à la pièce de Shakespeare où ce problème n'est évidemment pas envisagé.

Chez Shakespeare, il n'est fait mention que de manière allusive à la religion chrétienne ; dans *Une tempête*, Césaire s'en prend à elle. Il n'en critique pas les fondements, mais plutôt l'utilisation qu'on en fait. Alors que Caliban respecte les principes de sa religion et refuse de tuer Prospero sans défense, les très catholiques nobles ne reculent pas devant un fratricide. Alonso, qui a contribué à la déposition de Prospero, ment effrontément : « Je n'ai jamais manqué à la Divinité » (*Une T.*, II, sc. 3, p. 47) ; Prospero fait passer en premier lieu ses propres intérêts : « La Divinité peut s'en moquer, elle ! Moi, j'ai le sens de mes responsabilités ! » (*Une T.*, III, sc. 3, p. 71). Les seuls moments où l'on se réfugie dans la prière sont ceux où tout espoir est perdu : « Plus près de toi mon Dieu », chantent, au moment du naufrage, les passagers du vaisseau, un lot de crapules sans foi ni loi.

Césaire critique à plusieurs reprises une certaine façon de « récupérer » la religion à des fins personnelles : la scène du *fratre*, rajoutée, est, à cet égard, particulièrement significative ; Prospero rappelle qu'Antonio et Alonso, « pour se débarrasser de moi, me dénoncèrent à l'Inquisition comme magicien et sorcier » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 20). Le tribunal de l'Inquisition condamne avant même d'avoir vérifié les fondements de l'accusation ; les temps n'étaient pas favorables

à Prospero – Alonso et Antonio étaient les puissants du moment. L'Église s'est mise, temporairement, à leur service ; rappel historique aussi : les gens qui ont fait le Nouveau Monde sont ceux qui, comme Prospero, avaient fui l'Ancien par suite de persécutions, mais qui ont su, au besoin, se faire oppresseurs à leur tour.

Césaire, par la même occasion, utilise la parodie : la Raison n'a pas toujours été l'un des piliers de la pensée occidentale (l'abjuration de Galilée ne date que d'un peu plus de trois siècles). Ici, le *fratre* condamne Prospero pour les « erreurs » qu'il répand

« quant à la forme de la terre et à la possibilité de découvrir d'autres terres, alors qu'il est avéré que le prophète Isaïe nous apprend que le Seigneur est assis sur le cercle du monde, qu'en son milieu se trouve Jérusalem il, et qu'au-delà de ce monde, se trouve l'inaccessible paradis » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 21).

L'ironie du sort veut que Prospero soit rejeté aussi bien de l'Ancien que du Nouveau Monde pour des motifs identiques : il a eu le tort de tout vouloir soumettre à la « Raison », même les hommes : la nature de Caliban ne se prêtait pas à ce genre d'expérience qui, en elle-même, était vouée à l'échec. Dans cet écroulement général, une valeur semblerait devoir résister : l'amour, mais lui aussi est remis en cause.

Chez Césaire, l'amour n'est plus un éblouissement ; il ne rend pas Miranda aveugle aux imperfections de Ferdinand ; et, si ce dernier l'appelle déesse, il se voit traiter de « complimenteur ». Par ailleurs, l'amour perd une bonne partie de sa valeur spirituelle en étant, comme la religion, utilisé à des fins qui ne sont pas les siennes.

Pour le metteur en scène (hollywoodien) qu'est Prospero, il suffit de planter quelques décors pour créer un monde d'illusions accepté avec enthousiasme par Ferdinand : « Quelle majestueuse vision ! Oserais-je croire que ce sont là des esprits ? » (*Une T.*, III, sc. 3, p. 68). Cet artifice est dénoncé par Eshu qui transperce « l'écran » ; il oblige Prospero et les jeunes gens à remettre les pieds sur terre : le monde de l'île, comme les États-Unis, n'est pas constitué que d'Occidentaux ; une autre culture se développe, parallèlement à la culture européenne : celle des Noirs américains. Comme Eshu, s'ils ne sont pas invités à participer à l'élaboration du monde, ils sont bien obligés de s'affirmer en s'imposant d'eux-mêmes, ce qui ne se fait pas sans créer une certaine panique – semblable à celle des déesses grecques – devant le jaillissement d'une culture si longtemps étouffée.

Dans *Une tempête*, Eshu, dieu-diable nègre semeur de désordre au milieu du panthéon gréco-romain, remet en question, par son intervention, jusqu'à la musique de Prospero : les déesses offrent aux fiancés un ballet, accompagné d'une musique classique, basée sur une rigoureuse mesure du temps ; Eshu impose un rythme totalement différent, syncopé, haletant. Gardons toujours à l'esprit le point de départ de Césaire : l'Amérique. Ceci n'est pas sans rappeler l'événement

historique que fut l'irruption soudaine du jazz, création typiquement nègre, dans la musique occidentale.

Eshu, comme Caliban, parle la langue de Prospero, cette langue que le maître s'est fait un devoir d'enseigner à l'esclave. Le Caliban de Shakespeare était prisonnier de la langue de Prospero : ce n'était pas sa langue, mais celle du maître. Comme le remarque J. Jahn : « Tout ce qui peut lui être donné en fait de culture doit – comme c'est l'intention de Prospero – émaner de la langue et de la manière de penser du maître ; Caliban reste alors en perpétuelle dépendance et imitation. »⁸

Chez Césaire, Caliban maîtrise parfaitement cette langue ; les propos qu'il tient peuvent même sembler parfois dissonants dans la bouche d'un esclave, mais le fait qu'il traite Aliel d'Alastor ou qu'il lui parle d'Empyrée montre qu'il a assimilé la culture « classique » du maître, les finesses de son langage – « C'est le sobriquet dont ta haine m'a affublé » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 28) – et même ses grossièretés : « Va, va... Je t'aurai bien un jour, fumier ! » (*Une T.*, III, sc. 1, p. 56). Il y a pourtant une innovation de taille dans *Une tempête* : Caliban possède sa propre langue opposée à celle du maître ; dès la première rencontre s'est créé le malentendu ; l'esclave crie « *Huhuru !* » – c'est-à-dire « Liberté ! » : c'était le cri des Kenyans réclamant leur indépendance. Prospero ne voit en ce mot qu'« une remontée de (son) langage barbare » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 24). Les enseignements du maître ne sont cependant pas oubliés : Caliban continue à comprendre Prospero mais celui-ci ne l'entend plus : il y a rupture. Il lui faudrait, pour comprendre de nouveau Caliban, rabaisser sa superbe de colonialiste et se faire initier ; mais, comme il le dit à Ariel : s'il n'y a rien à comprendre... il y a à châtier » (*Une T.*, III, sc. 3, p. 72).

Prospero est borné, buté : il stagne alors que Caliban évolue ; dès lors, la partie commence à être perdue pour lui-même : il devient prisonnier de la situation qu'il a créée ; Caliban le lui dit : « Je sais que je t'aurai empalé ! Et au pieu que tu auras toi-même aiguisé ! » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 88). Caliban, chez Césaire, découvre qu'il lui suffit d'affirmer son passé, sa religion, sa langue, pour que le maître reste paralysé : il ne peut rien contre des choses extérieures à lui, qu'il ne connaît pas et ne veut pas connaître ; il se réfugie dans une attitude stérile de refus, mais la culture de Caliban s'affirme de plus en plus et Prospero n'y peut rien. En fin de compte, la civilisation occidentale n'est qu'une forme possible de civilisation remise en cause par d'autres ; l'Occident ne peut rester replié sur lui-même, ignorant la culture négro-africaine. C'est peut-être le sens de l'appel désespéré de Prospero, isolé, vers celui qu'il a longtemps méprisé : Caliban, le nègre.

8. J. Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, éd. Resma, 1969, p. 228.

3. Fonctions du théâtre

A. Un problème universel

Césaire avait pris comme point de départ le problème des Noirs américains, mais sa pièce n'est pas seulement le reflet de ce problème, comme certains détails le suggèrent : Trinculo découvre Caliban, un Noir, mais il l'appelle un « Indien » – parodie de la confusion de Colomb qui, arrivé aux Antilles, pensait débarquer aux Indes –, rappel historique aussi de la chasse aux Indiens et de l'apport de l'eau de feu ; les Noirs ne sont pas les seuls à avoir été opprimés aux États-Unis. Stephano, à son tour, ajoute une précision : « Un authentique *Zindien* des Caraïbes ! » (*Une T.*, III, sc. 2, p. 59). Nous nous rapprochons du problème des Antilles, un problème que Césaire connaît bien lui-même : il y est né et il est député de la Martinique, constamment réélu depuis la Libération.

Mais Césaire éprouve un malin plaisir, dirait-on, à diversifier les éléments pour brouiller les pistes : le « ghetto » (*Une T.*, I, sc. 2, p. 26) rappelle les quartiers de Harlem aussi bien qu'une récente période de l'histoire européenne ou des cas encore plus présents comme ceux de l'Afrique du Sud ou de la Rhodésie ; Shango est un dieu du culte vaudou, très répandu à Haïti, au même titre qu'Eshu, dieu yoruba du Nigeria. Le dramaturge a voulu déborder le cadre d'une situation particulière, des contingences du moment : il généralise le problème pour tous les peuples opprimés, qu'ils soient en Amérique, aux Antilles, en Afrique ou même en Europe.

B. Message philosophique et message politique

C'est ici sans doute que les voies de Shakespeare et de Césaire divergent : on pouvait dégager un enseignement philosophique de la pièce de Shakespeare, voir en elle « le drame des hommes de la Renaissance et de la dernière génération des humanistes »⁹. Chez Césaire, le message est, cette fois, d'ordre politique et même révolutionnaire. En quelques heures, Caliban l'esclave devient le Titan qui renverse l'énorme machinerie laborieusement mise au point par Prospero : il passe de la soumission à la révolte. La pièce commence, comme dans une tragédie classique, au moment où les forces sont en conflit : Caliban vient de prendre la décision ultime d'assumer sa condition de « nègre », de revendiquer son passé, sa culture, sa civilisation bafouée, méprisée, rejetée par Prospero, afin de reconquérir sa dignité.

Tandis qu'Ariel se plie au jeu de son maître, Caliban lui renvoie la pierre qu'il lui a jetée tant de fois : à partir de ce moment, ce n'est plus seulement pour lui-même qu'il combat, mais pour tous les humbles, les méprisés ; il exprime la

9. Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, Verviers (Belgique), éd. Gérard & C^{ie}, collection « Marabout Université », n° 72, 1965, p. 284.

revendication d'une foule, d'un peuple et non seulement la sienne. Prospero n'est pas que « son maître », c'est le colonisateur : « L'homme devient chaque jour plus exigeant et plus despotique » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 36) ; c'est pourquoi il généralise ses propos dans son réquisitoire final : « Tu resteras, comme ces mecs qui ont fait les colonies et qui ne peuvent plus vivre ailleurs » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 89).

Les tâches imposées à Caliban sont multiples : la prise de conscience n'est qu'une première démarche ; le combat du militant commence alors seulement ; Césaire sait de quoi il parle ; il a connu lui-même l'indifférence des siens : « Cette ville inerte, cette foule à côté de son cri de faim, de misère, de révolte, de haine, cette foule si étrangement bavarde et muette. »¹⁰ La masse ne s'insurge pas, ne se révolte pas ; ce n'est pas qu'elle soit satisfaite de son sort, mais des décennies d'asservissement l'ont menée à la résignation, au manque de confiance en soi : « Un sous-développé, comme tu dis, un sous-capable, voilà comment tu m'as obligé à me voir » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 88).

Ariel est du type de l'ancienne négritude : « C'était un très bon nègre, la misère lui avait blessé poitrine et dos et on avait fourré dans sa pauvre cervelle être qu'une fatalité pesait sur lui... qu'il n'avait pas puissance sur son propre destin. »¹¹ Le travail du militant est de longue haleine. La pièce de Césaire apparaît alors chargée d'une triple fonction : volonté de battre en brèche les lieux communs concernant les Noirs chez les Occidentaux ; volonté de sortir de leur apathie, de leur fatalisme, les frères opprimés, convaincre les inconscients ; mais aussi et surtout, rendre dynamique leur énergie potentielle : enflammer les foules. Ce théâtre doit se traduire par un passage à l'action : il concerne les Noirs aussi bien que les Blancs, les Européens comme les Africains, les opprimés comme les nantis : tout vise à faire toucher du doigt la réalité du problème noir.

C. Théâtre shakespearien et théâtre césairien

Ce dernier point peut sans doute nous éclairer : il nous explique la divergence entre les deux pièces, ne serait-ce qu'au niveau des personnages : Prospero, chez Shakespeare, est une entité ; il est Prospero et personne d'autre, il a sa personnalité propre. Par contre, ce serait probablement une erreur de rechercher, chez Césaire, une psychologie des personnages dans *Une tempête*, chaque caractère représente un type d'individu, une collectivité. Lorsque Caliban s'exclame : « Je sais qu'un jour, mon poing nu, mon seul poing nu suffira pour écraser ton monde ! Le vieux monde foire ! » (*Une T.*, III, sc. 5, p. 88), c'est bien d'une généralisation qu'il s'agit, non du cas particulier de Prospero et de lui-même¹².

10. Aimé Césaire, « Cahier d'un retour au pays natal », *op. cit.*, p. 27.

11. *Ibid.*, p. 85.

12. Ce poing, c'est aussi celui qu'ont brandi les athlètes noirs américains aux Jeux olym-

On peut sans doute déceler un certain manque de finesse psychologique – qui découle de la remarque précédente – chez les personnages, mais Césaire n'a pas le temps de se perdre en subtilités : l'avenir d'un continent, d'une race, est sa en jeu ; il lui faut saisir le spectateur, le frapper, le harceler pour qu'il en prenne conscience, et notamment par un rythme souvent violent, un style agressif, mais poétique aussi : « La nuit, la toute voyante aveugle, la toute flaireuse sans naseaux » (*Une T.*, 1, sc. 2, p. 26).

Césaire a su exploiter la donnée shakespearienne et la repenser dans le cadre de son temps. Pour lui, la période coloniale est arrivée à son terme ; la pièce proclame la fin d'une époque, celle imposée par Prospero et annonce l'apparition d'un homme nouveau : Caliban.

Il serait présomptueux, à partir de l'étude d'une seule pièce, de prétendre jeter les bases d'un théâtre nègre. On retrouve pourtant quelques traits caractéristiques d'un théâtre césairien à travers ses pièces. Dans *Une tempête*, le théâtre lui-même est démystifié avec l'apparition du meneur de jeu ; la pièce est influencée par d'autres moyens d'expression : l'utilisation du retour en arrière, le *flash back* (apparition du *fratre*) ; dans le cadre – élastique – du temps, évoluent des personnages antagonistes blancs et noirs. L'atmosphère est celle de la situation coloniale : le héros principal est toujours un Noir, qu'il ait le pouvoir (Christophe, Lumumba) ou non (1e Rebelle de *Et les chiens se taisaient* et Caliban).

Un trait semble s'accroître dans l'évolution du théâtre de Césaire : le recours systématique à une inspiration d'origine africaine ; courante dans sa poésie, celle-ci s'affirme dans son œuvre dramatique : ici, ce sont les esprits des forêts, l'apparition du dieu Eshu, l'évocation de Shango. Le langage des personnages est différent, lui aussi, selon qu'ils sont blancs ou noirs (l'usage des proverbes – « Chacun entend son tambour » (*Une T.*, II, sc. 1, p. 38) – et le lexique lui-même sont empruntés à l'Afrique : noms des plantes, des arbres, des animaux ou des oiseaux.

La musique des mots s'allie à la musique tout court : Césaire met à contribution toutes les possibilités artistiques afin de créer une expression dramatique originale, non un sous-produit d'une école littéraire européenne, mais un théâtre authentiquement nègre.

Conclusion

La pièce de Shakespeare étant une adaptation, il était à craindre qu'elle présentât les défauts propres à ce genre d'entreprise, que la « shakespearienne carcasse »¹³ reste trop apparente et donc gênante.

piques de Mexico en 1968.

13. Gilles Sandier, « *La Tempête* d'Aimé Césaire », *La Quinzaine littéraire* du 1^{er} au 15 novembre 1969, n° 82.

Partant d'une pièce à caractère philosophique, Césaire a voulu en changer le sens ; s'il garde l'intrigue shakespearienne, c'est qu'elle lui permet de remettre en cause la domination d'une civilisation occidentale sur les peuples du tiers-monde ; il substitue au télescopage des différentes étapes du processus faute/expiation/pardon, celui des phases successives de la situation coloniale, de ses débuts à son terme.

Dans le cadre de l'œuvre dramatique d'Aimé Césaire, cette pièce représente un élargissement hors des limites historiques qui étaient celles de *La Tragédie du roi Christophe* et d'*Une Saison au Congo*, ancrées dans des situations précises par les dates et par les lieux. Transcendant les situations particulières, Césaire, par la confusion volontaire des époques, suggère dans *Une tempête*, que le problème central s'est posé, se pose et se posera encore : il souhaite, par là même, donner à sa pièce une dimension universelle.

Bibliographie

Œuvres d'Aimé Césaire

« Cahier d'un retour au pays natal », *Présence africaine*, 1939.

Les Armes miraculeuses, Gallimard, 1946.

« Discours sur le colonialisme », *Présence africaine*, 1953.

« Et les chiens se taisaient », *Présence africaine*, 1956.

Ferrements, Le Seuil, 1960.

Cadastre, Le Seuil, 1961.

« Toussaint Louverture », *Présence africaine*, 1962.

« La tragédie du roi Christophe », *Présence africaine*, 1963.

Une saison au Congo, Le Seuil, 1966.

Une Tempête, Le Seuil, 1968.

Ouvrages à consulter

« Aimé Césaire, écrivain martiniquais », Paris, E. Nathan, coll. « Littérature africaine, n° 9.

DELAS D. (1994), *Aimé Césaire ou le verbe parturiant*, Hachette supérieur.

KESTELOOT L. (1962), *Aimé Césaire*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui, n°5.

KESTELOOT L. et KOTCHY B. (1973), *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence africaine, coll. « Approches ».

NGAL G. (1994), *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une patrie*, Présence africaine, nouvelle édition.