

Université d'Utrecht

2019 – 2020

Mémoire de Master

Sous la direction de dr. O. Sécardin

Deuxième lectrice : dr. M. Kremers-Ammouche

Césaire décolonise Shakespeare

De *La Tempête* à *Une tempête* : médiation interculturelle et écriture postcoloniale

Par :

Lisa Mulder

Numéro d'étudiant : 4284267

Master Communication Interculturelle

Spécialisation multilingue : Français et Allemand

Date de remise :

Avril 2020

Résumé

Une tempête de Césaire est la réécriture de l'hypotexte colonial de la célèbre pièce de théâtre canonique de Shakespeare, *The Tempest*. Avec *Une tempête*, Césaire cherche à décoloniser et décentraliser *The Tempest*. En s'appropriant le texte de Shakespeare, Césaire en déconstruit les sous-textes. C'est ainsi que le dialogue entre Caliban et Prospero négocie désormais, à un niveau méta, le rapport même entre littérature coloniale et littérature postcoloniale. En sortant Caliban de l'ombre et en lui donnant une voix, Césaire met en lumière et déconstruit les dispositifs discriminants de la colonisation quant à la formation des identités et la reconnaissance des légitimités. À ce titre, *Une tempête* est une œuvre transculturelle et créole correspondant au projet politique de la Négritude. Notre étude vise ainsi à montrer en quel sens le personnage de Caliban incarne les aspirations de ce mouvement ainsi que les revendications politiques du *Black Power Movement* aux États-Unis dans les années 1960 et 1970.

Mots-clés : littérature postcoloniale, Négritude, transculturalité, créolité, Césaire.

Abstract

Césaire uses his rewriting of *Une tempête* to respond to Shakespeare's colonial hypotext *The Tempest*. The aim of this study is to understand *Une tempête* as Césaire's attempt to decolonize and to decentre *The Tempest*. Césaire creates dialogue between Caliban and Prospero with his appropriation of *The Tempest* while mediating between colonial and postcolonial literature. By taking Caliban out of the shadow and by giving him a voice, Césaire offers a reflection on the consequences of colonialism on identity formation. The central point in *Une tempête* is the struggle for an autonomous identity, whereby Césaire simultaneously questions the dominance of the European cultural heritage. Césaire does this by making *Une tempête* a transcultural and creole work that moves between the canonical text of Shakespeare and his own adaptation, in which the oppressed are able to regain their voice. Furthermore, Caliban's inner identity struggle, visible throughout the whole play, can also be extended to Césaire's political Négritude project. Césaire interrogates the hierarchical relation between the metropolitan centre

and the periphery by incorporating the Négritude political movement and the political climate of the Black Power Movement in the United States of America in the 1960s and 1970s.

Key words : postcolonial literature, Négritude, transculturality, creolity, Césaire.

Table des matières

1. Introduction.....	5
2. En lieu et temps du Nouveau Monde	11
3. « <i>Uhuru</i> », résistance et quête de liberté de Caliban.....	18
4. « <i>Freedom Now !</i> » ou comment décentraliser le « réductionnisme européen ».....	31
5. Conclusion	42
6. Bibliographie.....	44
Annexe	49
Interview de Malcolm X au City Desk.....	49
Interview de Malcolm X au Negro and the American Promise	50

1. Introduction

« Eh bien, mon vieux Caliban, nous ne sommes plus que deux sur cette île, plus que toi et moi.
Toi et moi ! Toi-moi ! Moi-toi ! »¹

Tels sont – pour ainsi dire – les derniers mots de Prospero qui – contrairement à Caliban – s'est révélé être le personnage dominant de la pièce de théâtre d'Aimé Césaire, *Une tempête*. Prospero formule ici comme une dialectique réversible et pour le moins intéressante : quelle différence existe-t-il entre « Toi-moi » et « Moi-toi ! » ? Dans ce monde, positions, rôles et identités seraient-ils interchangeable et par conséquent moins déterminants que ce qu'il n'y paraît *a priori* ? En outre, une telle question ne montre pas seulement les possibles relations entre deux individus, mais formule aussi une question politique, au sens le plus large du terme. Politique parce que cette formule, si elle dit les relations complexes entre dominants et dominés montre aussi et surtout les liens étroits et subordonnés que toute position (sociale, morale, politique, etc.) implique à l'égard d'une autre position. Le problème n'est alors ni « moi » ni « toi » mais la relation de pouvoir et de dépendance de « toi » et « moi » et vice-versa. Autrement dit, sans être un philosophe moral ou politique, Prospero formule ici une philosophie pratique de la relation mutuelle, de la corrélation. D'un point de vue historique, cette maxime éclaire d'un jour nouveau l'histoire du colonialisme et les appétits des anciens Empires. Sur une île, il s'agit d'une question de survie. En situation coloniale ou postcoloniale, ce face-à-face pour le moins historique et culturel entre dominants et dominés dit plus efficacement que n'importe quelle théorie, la nécessité d'apprendre à vivre ensemble.

C'est cette question politique qui a motivé la réécriture de *The Tempest* par Césaire, dans l'objectif de démystifier la célèbre pièce de théâtre de Shakespeare en éclairant la relation entre Prospero et Caliban :

« I was trying to 'de-mythify' the tale. To me Prospero is the complete totalitarian. I am always surprised when others consider him the wise man who 'forgives'. What is most obvious, even in Shakespeare's version, is the man absolute will to power. Prospero is the man of cold reason, the man of methodical conquest – in other words, a portrait of the 'enlightened' European. And I see the whole play in such terms: the 'civilized' »

¹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 92.

European world coming face to face for the first time with the world of primitivism and magic. »²

Une tempête de Césaire – portée à la scène pour la première fois en 1969 – est donc non seulement une traduction, mais aussi une réécriture politique de la pièce de théâtre canonique européenne de Shakespeare, *The Tempest* (vers 1610 – 1611). Il faut dire que l'archi-corpus des littératures postcoloniales³ est assez motivé par la poétique de la réécriture comme médiation politique d'une certaine lecture du colonialisme ou de la relation entre les hommes et les femmes. Tout comme, par exemple, les réécritures de *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966) ou de l'*Odysée*, *Omeros* de Derek Walcott (1990)⁴, *Une tempête* de Césaire est un exemple assez remarquable de réécriture. Dans *Wide Sargasso Sea*, Rhys offre par exemple une nouvelle perspective sur l'histoire d'Antoinette, la première femme créole jamaïcaine de Mister Rochester qui lui donne le nouveau nom Bertha.⁵ Dans sa réécriture, qui a lieu du temps de l'abolition britannique de l'esclavage⁶, Rhys interroge les pensées coloniales dans l'espace caraïbe. En déplaçant la narration vers Antoinette, Rhys essaie de mettre l'héritage de Brontë et *Jane Eyre* comme œuvre canonique en doute. Antoinette en tant que créole est mise dans une position compliquée entre deux cultures, entre celle de la communauté noire et celle de la communauté blanche.⁷ D'un côté, elle doit se maintenir dans le système du colonialisme britannique, tandis qu'elle doit se déplacer aussi dans la culture et la communauté créoles.⁸ Rhys pourtant n'interroge pas seulement les pensées coloniales, mais aussi la relation entre l'homme et la femme. De cette manière, elle offre une relecture de *Jane Eyre* depuis un nouveau point de vue féministe.⁹ C'est la domination de l'homme envers la femme que Rhys met en question. En même temps, elle mêle cette domination avec la pensée coloniale et raciale qui est

² Césaire, Aimé, cité dans Belhassen, S., 1972. « Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : Baxandall (dir.) : *Radical Perspectives in the Arts*. Maryland : Penguin Books, p. 176.

³ Edwards, Justin, 2008. *Postcolonial Literature*. New York : Palgrave Macmillan, p. 54.

⁴ Ramazani, Jahan, 1997. « The Wound of History : Walcott's *Omeros* and the Postcolonial Poetics of Affliction. » Dans : *Publications of the Modern Language Association of America* 112, n° 3, p. 407.

⁵ Ciolkowski, Laura E., 1997. « Navigating the *Wide Sargasso Sea*: Colonial History, English Fiction, and British Empire. » Dans : *Twentieth Century Literature* 43, n° 3, p. 349 ; Edwards, Justin, 2008. *Postcolonial Literature*. New York : Palgrave Macmillan, p. 54 ; Halloran, Vivian, 2006. « Race, Creole, and National Identities in Rhys's *Wide Sargasso Sea* and Phillips's *Cambridge*. » Dans : *Small Axe* 10, n° 3, p. 98.

⁶ Edwards, Justin, 2008. *Postcolonial Literature*. New York : Palgrave Macmillan, p. 54 ; Gilchrist, Jennifer, 2012. « Women, Slavery, and the Problem of Freedom in *Wide Sargasso Sea*. » Dans : *Twentieth Century Literature* 58, n° 3, p. 462.

⁷ Edwards, Justin, 2008. *Postcolonial Literature*. New York : Palgrave Macmillan, p. 54.

⁸ Ciolkowski, Laura E., 1997. « Navigating the *Wide Sargasso Sea*: Colonial History, English Fiction, and British Empire. » Dans : *Twentieth Century Literature* 43, n° 3, p. 340.

⁹ Edwards, Justin, 2008. *Postcolonial Literature*. New York : Palgrave Macmillan, p. 54.

visible dans *Jane Eyre*.¹⁰ En utilisant une œuvre antérieure, Rhys ouvre le débat entre ce texte canonique colonial et sa propre réécriture postcoloniale. En un sens, Rhys saisit le texte de Brontë pour montrer que *Jane Eyre* est plus hétérogène qu'il n'y paraît.¹¹

Une réécriture, comme *Wide Sargasso Sea* ou *Une tempête*, est une forme d'intertextualité, une notion apparue pour la première fois dans des années soixante chez Julia Kristeva, à partir de Mikhaïl Bakhtine et notamment de la lecture de son essai *Problème de la poétique de Dostoïevski*.¹² Bakhtine développe le concept du dialogisme selon lequel tous les énoncés linguistiques se manifestent dans un contexte social. C'est-à-dire que cet énoncé se situe dans un dialogue avec un autre.¹³ Toutes les expressions ou tous les textes sont donc entourés par d'autres expressions et d'autres textes. Bakhtine considère le roman comme la forme suprême de ce jeu dialogique¹⁴ :

« Ce dialogisme travaille particulièrement ce que Bakhtine appelle « slovo », traduit par « mot », mais expliqué par les divers commentateurs ou traducteurs comme ayant le sens de « discours », « parole ». Le mot est toujours mot d'autrui, mot déjà utilisé ; il traduit un sujet divisé, multiple, interrelationnel. C'est en cela qu'il est fondamentalement dialogique. Dans le roman polyphonique, ce dialogisme permet la confrontation des discours contradictoires ». ¹⁵

De là, la théorie de l'intertextualité de Kristeva qui s'est élaborée selon l'idée qu'un texte n'est pas un élément isolé, mais qu'il est formé de la totalité des autres textes. Autrement dit, il y a toujours une relation d'un texte à l'autre car les textes ne fonctionnent pas dans un système clos,

¹⁰ Mardorossian, Carine, M., 1999. « Double [De]colonization and the Feminist Criticism of *Wide Sargasso Sea*. » Dans : *College Literature* 26, n° 2, p. 81.

¹¹ Hope, Trevor, 2012. « Revisiting the Imperial Archive : *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea*, and the Decomposition of Englishness. » Dans : *College Literature* 39, n° 1, p. 52.

¹² Alfaro, María Jesús Martínez, 1996. « Intertextuality : Origins and Development of the Concept. » Dans : *Atlantis* 18, n° 1/2, p. 268 ; Allen, Graham, 2011. *Intertextuality*. 2^e éd. Abingdon, New York : Routledge, pp. 3, 11 ; Drügh, Heinz et al., 2012. *Germanistik. Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart : Springer Verlag, p. 187.

¹³ Alfaro, María Jesús Martínez, 1996. « Intertextuality : Origins and Development of the Concept. » Dans : *Atlantis* 18, n° 1/2, p. 272 ; Allen, Graham, 2011. *Intertextuality*. 2^e éd. Abingdon, New York : Routledge, p. 25 ; Drügh, Heinz et al., 2012. *Germanistik. Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart : Springer Verlag, p. 187.

¹⁴ Alfaro, María Jesús Martínez, 1996. « Intertextuality : Origins and Development of the Concept. » Dans : *Atlantis* 18, n° 1/2, p. 274.

¹⁵ Stolz, Claire, 2009, février 4. « Dialogisme ». Dans : *Fabula. La recherche en littérature*. [En ligne]. <https://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme> (consulté le 06 avril 2020).

mais font partie d'un dialogue interactif, une mosaïque de mots ou de textes, entre eux.¹⁶ Roland Barthes continue à développer ce concept de façon originale avec « la mort de l'auteur »¹⁷. Selon Barthes, puisqu'un écrivain utilise des textes ou des mots qui sont déjà écrits ou lus, un texte ne peut jamais être original au sens fort du terme : tout auteur utiliserait de vieilles citations – des « citations révolues » dit Kristeva – pour former un nouveau texte.¹⁸

Bien qu'*Une tempête* est une réécriture et donc une forme d'intertextualité, la pièce de théâtre de Césaire se trouve dans une situation qui est moins généraliste que dans la théorie de Kristeva. Le texte source de Césaire est concret et précis et n'est pas un intertexte vague, comme Kristeva le présente. *The Tempest* fonctionne donc comme un hypotexte, un texte antérieur qui devient le point de départ pour la réécriture de Césaire. Dans l'adaptation de Césaire, il s'agit d'un dialogue entre deux univers fictionnels, celui de Shakespeare et celui de Césaire.

Césaire n'est pas la seule personne qui a réécrit *The Tempest*.¹⁹ Alors que Césaire met l'accent sur le personnage de Caliban dans le cadre de la postcolonialité, tout comme George Lamming fait dans son *Water with Berries* (1971)²⁰, il y a aussi des auteurs qui expose Miranda avec un point de vue féministe. Des exemples sont par exemple *Snapshots of Caliban* (1989) de Suniti Namjoshi ou *The Measure of Miranda* (1987) de Sarah Murphy.²¹

Avec *Une tempête*, Césaire offre quant à lui une adaptation pour un théâtre nègre, comme l'indique le sous-titre de sa pièce, dans laquelle il dénonce la colonisation. Son projet est de faire ressurgir les traditions silencieuses des peuples colonisés. Cette réécriture témoigne de la résistance textuelle de Césaire par rapport aux représentations et idées coloniales, dont la lutte entre le maître européen d'un côté et l'esclave colonisé d'un autre côté, du texte original.²² Elle est ainsi une réponse à l'hégémonie culturelle européenne que l'œuvre canonique de Shakespeare incarne : elle permet au lecteur ou au spectateur d'y réfléchir de manière critique.²³ C'est que médiatiser ainsi son théâtre contemporain et l'ancien théâtre shakespearien, symbole

¹⁶ Alfaro, María Jesús Martínez, 1996. « Intertextuality : Origins and Development of the Concept. » Dans : *Atlantis* 18, n° 1/2, p. 268 ; Allen, Graham, 2011. *Intertextuality*. 2^e éd. Abingdon, New York : Routledge, p. 35.

¹⁷ Allen, Graham, 2011. *Intertextuality*. 2^e éd. Abingdon, New York : Routledge, p. 68 ; Drügh, Heinz et al., 2012. *Germanistik. Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart : Springer Verlag, p. 188.

¹⁸ Allen, Graham, 2011. *Intertextuality*. 2^e éd. Abingdon, New York : Routledge, p. 68 ; Drügh, Heinz et al., 2012. *Germanistik. Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart : Springer Verlag, p. 188.

¹⁹ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 1.

²⁰ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 10.

²¹ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 106.

²² Al-Azawi, Basma Harbi Mahdi, 2017. « Colonization and Civilization in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Journal of the College of Languages*, n° 36, p. 236.

²³ Al-Azawi, Basma Harbi Mahdi, 2017. « Colonization and Civilization in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Journal of the College of Languages*, n° 36, p. 235.

par excellence du corpus canonique européen élaboré au temps des colonies n'est pas sans interroger le lecteur-spectateur. D'une part, une telle réécriture est une manière de déconstruire et d'effacer l'interrelation hiérarchique entre le centre métropolitain et les anciennes colonies dites « périphériques » ; d'autre part, elle permet aux écrivains postcoloniaux de « traduire » et « d'adapter » les œuvres canoniques en y ajoutant leurs propres perspectives et interprétations.²⁴

Une tempête nous intéresse ici tout particulièrement comme exemple remarquable non seulement d'une certaine intertextualité, mais aussi d'une certaine transculturalité. Transculturel, car les contacts entre les peuples des Amériques, de l'Afrique et de l'Europe à l'époque moderne ont non seulement influencés les œuvres de Shakespeare, mais en même temps certains écrivains des territoires coloniaux relisent et réécrivent ces œuvres dites « dominantes » et « métropolitaines » au profit de l'élaboration de leur propre littérature. La transculturalité est alors définie comme une zone de contact et de subversion entre le dominant et le dominé, pour reprendre le lexique critique de Pierre Bourdieu.²⁵ Dans un tout autre contexte que celui de Shakespeare, Césaire donne effectivement voix aux expériences des colonisés : l'héritage de l'esclavage, l'exploitation économique et les sentiments d'infériorité sont les sous-textes les plus politiques d'*Une tempête*. Mais à ces problématiques sociales et politiques, Césaire ajoute une dimension plus psychologisante. En réécrivant le texte shakespearien, Césaire choisit en effet de se concentrer sur la psychologie des personnages et leurs rôles dans la société, c'est-à-dire leur rapport au pouvoir, selon leur statut de dominant ou de dominé.

L'importance de cette recherche réside ainsi dans le fait que l'étude de la réécriture de Césaire d'un point de vue interculturel permet de saisir la dimension politique de cette intertextualité transculturelle. Comme nous l'avons vu *supra*, les réécritures postcoloniales tendent à interroger les constructions sociales, politiques, imaginaires et symboliques qui déterminent les politiques d'inclusion ou d'exclusion. Elles montrent l'importance de l'histoire, de la politique, de la philosophie et des traditions littéraires pour les sociétés contemporaines.²⁶ Dans ce cas, elles offrent une interaction entre l'histoire et le présent et essaient d'établir un dialogue entre les textes canoniques et les textes réécrits autour d'une réflexion critique sur ces deux perspectives que sont la culture du dominant et celle du dominé. Si *The Tempest* de

²⁴ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 58.

²⁵ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 58 ; Pratt, Mary Louise, 2008. *Travel Writing and Transculturation*. 2^e éd. Abingdon, New York : Routledge, p. 7.

²⁶ Alfaro, María Jesús Martínez, 1996. « Intertextuality : Origins and Development of the Concept. » Dans : *Atlantis* 18, n° 1/2, p. 271.

Shakespeare témoigne des représentations eurocentriques coloniales²⁷ et formule une image stéréotypée identitaire, les réécritures postcoloniales essaient justement de déconstruire ces identités et représentations. Elles rendent visible des invisibilités et retirent donc « l'Autre » des marges en lui donnant une nouvelle voix²⁸, un nouveau visage et pour ainsi dire une nouvelle identité sinon une nouvelle dignité.

Dans le cadre de cette ambition politique critique qui est de rendre visible « l'Autre » et de donner une nouvelle perspective à une œuvre canonique, cette étude se concentre sur les processus de décolonisation – et donc sur la manière dont le dominé fait entendre sa voix – à l'œuvre dans le texte de Césaire de la pièce de théâtre de Shakespeare. La problématique est la suivante : de quelle manière Aimé Césaire décolonise-t-il la pièce de théâtre *The Tempest* de Shakespeare dans son adaptation pour un théâtre nègre *Une tempête* ?

Cette étude adopte une approche interculturelle à travers quelques notions importantes empruntées au domaine de l'imagologie en appliquant celles-ci à la pièce de théâtre de Césaire dans l'objectif de la lire comme un appel à la décentralisation d'une certaine pensée eurocentrique impérialiste. En premier lieu, les différents contextes socio-historiques des deux pièces de théâtre seront expliqués. Dans une deuxième partie, nous proposerons une analyse textuelle de notre corpus. Premièrement, en se concentrant sur les conditions sociales des personnages et la lutte entre Prospero et Caliban, nous analyserons en particulier la déconstruction des oppositions binaires entre civilisation et nature et comment Césaire essaie de s'en distancier en élaborant un personnage hybride. Puis nous traiterons la question de l'identité et précisément la relation entre la formation d'une identité et le langage dans *Une tempête*. Partant, nous parlerons de la créolisation de Caliban et de son rapport au langage. Dans une troisième partie, nous proposerons de lire *Une tempête* comme un appel à la décentralisation de la pensée eurocentrique impérialiste, ambition d'ailleurs contemporaine du mouvement politique de la *Négritude* dont Césaire est l'un des fondateurs. *Une tempête* sera ainsi étudiée dans un cadre interculturel à partir duquel la dimension politique et sociale de la pièce de théâtre sera étudiée avec soin.

²⁷ Willis, Deborah, 1989. « Shakespeare's Tempest and the Discourse of Colonialism. » Dans : *Studies in English Literature, 1500-1900* 29, n° 2, pp. 277ff.

²⁸ Krupat, Arnold, 1989. *The Voice in the Margin. Native American Literature and the Canon*. Berkely, Los Angeles, Oxford : University of California Press, p. 3.

2. En lieu et temps du Nouveau Monde

I

The Tempest, pièce de théâtre écrite par Shakespeare vers 1610 – 1611, raconte, entre autres, l'histoire et la relation compliquée entre Prospero et Caliban. Il y a douze ans que Prospero, le précédent duc de Milan, après avoir été détrôné par son frère Antonio et le duc de Naples Alonso, est exilé sur une île isolée avec sa fille Miranda, après une terrible tempête. Pour venger Antonio et Alonso, Prospero demande à Ariel, esprit de l'air et des vents, de causer une tempête au moment où son frère et le duc de Naples sont en mer. Ces derniers font naufrage et Ariel les disperse sur l'île : « *In troops I have disper'd them 'bout the isle.* »²⁹ De là, le lecteur ou le spectateur découvre les liens interpersonnels qui unissent Prospero aux autres personnages européens et peu à peu, dans ce cadre à la fois sauvage et fantastique, l'histoire se met en place. En même temps, l'histoire entre le dominant Prospero et le dominé Caliban se précise. Arrivé sur l'île, Prospero entre en contact avec Caliban, le roi de l'île et fils d'une sorcière exilée d'Algiers. Alors que la relation est assez bonne entre eux au début, celle-ci se dégrade progressivement : « *When thou cam'st first, / Thou strok'st me and made much of me [...] and here you sty me / In this hard rock, whiles you do keep from me / The rest o' th' island.* »³⁰ Pourtant, dès les premières pages, une relation inégale est à l'œuvre, car c'est bien Prospero qui prend la position du maître et qui explique à Caliban plusieurs phénomènes de la nature, comme le fonctionnement du soleil et de la lune.

The Tempest est l'une des dernières pièces de théâtre de Shakespeare³¹, une pièce d'ailleurs intéressante pour notre corpus postcoloniale, car caractérisant en un sens les expériences coloniales européennes en Amérique, donc au Nouveau Monde.³² La découverte du Nouveau Monde est située entre le quinzième jusqu'au début du dix-septième siècle. C'est la période de l'émergence entre autres des voyages de découverte, de l'essor de la cartographie, des débuts d'une certaine anthropologie et des sciences nautiques.³³ Bien que les progrès des sciences nautiques permettent de découvrir les territoires d'outre-mer, il faut attendre le dix-

²⁹ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 31.

³⁰ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 41.

³¹ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. xvi.

³² Fuchs, Barbara, 1997. « Conquering Islands : Contextualizing *The Tempest*. » Dans : *Shakespeare Quarterly* 48, n° 1, p. 45.

³³ Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 46.

huitième et le dix-neuvième siècles encore plus pour que le colonialisme atteigne son apogée. Dans le contexte de ces découvertes coloniales anglaises du Nouveau Monde, *The Tempest* est devenue l'un des symboles de la formation du colonialisme.³⁴ À ce titre, la pièce de théâtre de Shakespeare articulerait un discours historique au sujet des relations anglo-américaines.³⁵

Cependant, bien que la pièce shakespearienne puisse être interprétée comme un discours ou un méta-discours sur la découverte du Nouveau Monde et la politique du colonialisme, l'action dramatique se situe, selon toute probabilité, sur une île de Méditerranée.³⁶ C'est dans ce cadre plus familier à l'Europe que les relations compliquées entre Prospero et Caliban sont mises en scène.³⁷ Le lecteur ou le spectateur peuvent lire dès le premier acte une référence à la Méditerranée : « *they [les fusiliers marins du navire du roi de Naples Alonso] all have met again, / And are upon the Mediterranean flote / Bound sadly home for Naples [...]* »³⁸. Plus tard, il devient clair que le navire vient de Tunisie, où le mariage entre la fille d'Alonso et le roi de Tunis a eu lieu. Le navire se rendait alors en Italie quand il a fait naufrage suite à la tempête. Sans être davantage précis, l'action dramatique se situe dans un lieu qui n'est pas référence tel quel mais qui est *a priori* situé entre Tunis et Naples, au cœur donc de la Méditerranée. Le fait qu'il n'y ait aucune référence à l'Amérique et que l'île imaginaire et utopique soit géographiquement située en Méditerranée³⁹, ne permet pas outre mesure de porter un discours explicite sur les liens entre *The Tempest* et les activités coloniales de l'Angleterre à cette époque.

Le contexte historique et politique de *The Tempest* est directement lié à l'établissement des nouvelles colonies américaines et plus précisément aux colonies de Virginie.⁴⁰ Jusqu'au dernier quart du seizième siècle, il n'y a pas de trace de colonies anglaises permanentes en Amérique.⁴¹ Cependant, une compagnie coloniale anglaise, la « *Virginia Company* », est fondée en 1606 dans le but d'installer des colonies en Virginie et en des autres territoires en

³⁴ Hulme, Peter, 1986. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492 – 1797*. London, New York : Methuen, p. 90.

³⁵ Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 48.

³⁶ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, pp. 31ff.

³⁷ Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 46.

³⁸ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, pp. 31ff.

³⁹ Brotton, Jerry, 1998. « 'This Tunis, sir, was Carthage' : Contesting Colonialism in *The Tempest*. » Dans : Loomba & Orkin (dir.) : *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, pp. 31f.

⁴⁰ Hulme, Peter, 1986. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492 – 1797*. London, New York : Methuen ; Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds: The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 48.

⁴¹ Hulme, Peter, 1986. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492 – 1797*. London, New York : Methuen, p. 90.

Amérique du Nord.⁴² Un an plus tard, l'établissement de la première colonie anglaise, la colonie Jamestown en Virginie, marque le début de la colonisation de l'Amérique par l'Angleterre. En 1609, une flotte de neuf navires avec plus de cinq cents colonistes part ainsi pour fonder une nouvelle colonie. L'un de ces navires, le navire *Sea Venture* sous les ordres de Monsieur Thomas Gates, pourtant affronte un ouragan et fait naufrage dans les Bermudes. Étonnamment, le personnel navigant et les passagers survivent à la catastrophe et atteignent la terre ferme.⁴³ C'est cet événement qui est décrit dans les « *Bermuda pamphlets* ». Ces « *Bermuda pamphlets* » sont différentes publications qui décrivent les essais d'établir une colonie à Jamestown.⁴⁴ L'une de ces publications est le rapport *A True Reportory of the Wracke, and Redemption of Sir Thomas Gates Knight* de William Strachey, l'un des passagers du navire *Sea Venture*. Dans ce rapport, Strachey rend compte des événements aux Bermudes, mais aussi des événements après le départ de ces îles et l'arrivée en Virginie.⁴⁵ Une autre publication importante est la *True Declaration of the Estate of the Colonie in Virginia*, publiée par la « *Virginia Company* ». C'est le rapport officiel de la « *Virginia Company* » sur le naufrage du *Sea Venture* et c'est ce rapport qui est peut-être basé sur le rapport de William Strachey.⁴⁶ Quand Thomas Gates rentre en Angleterre en 1610, l'intérêt pour la colonie chez les investisseurs semble être en nette baisse, surtout au regard de la situation somme toute précaire de la colonie. La décision de publier seulement la déclaration de la « *Virginia Company* » en 1610 et pas le rapport de William Strachey, dans lequel les difficultés de la colonie sont expliquées, semble correspondre à un désir de « reformuler » la colonie de façon plus positive.⁴⁷

Bien que les ressemblances entre *The Tempest* et surtout le rapport de William Strachey semblent être évidentes⁴⁸, il s'agit surtout de savoir si *A True Reportory* a effectivement servi comme source d'inspiration pour *The Tempest* de Shakespeare.⁴⁹ Ce n'est pas seulement le fait qu'*A True Reportory* ait été publié en 1625 et que *The Tempest* ait été écrit en 1610 ou 1611

⁴² Brown, Paul, 1985. « 'This thing of darkness I acknowledge mine' : *The Tempest* and the discourse of colonialism. » Dans : Dollimore & Sinfield (dir.) : *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester : Manchester University Press, p. 48 ; Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 47.

⁴³ Hulme, Peter, 1986. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492 – 1797*. London, New York : Methuen, pp. 90, 96 ; Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 47.

⁴⁴ Fulton, Robert C., 1978. « *The Tempest* and the Bermuda Pamphlets : Source and Thematic Intention. » Dans : *Interpretations* 10, n° 1, p. 1.

⁴⁵ Clarke, Barry R., 2011. « The Virginia Company and *The Tempest*. » Dans : *Journal of Drama Studies* 5, p. 13.

⁴⁶ Clarke, Barry R., 2011. « The Virginia Company and *The Tempest*. » Dans : *Journal of Drama Studies* 5, p. 14.

⁴⁷ Clarke, Barry R., 2011. « The Virginia Company and *The Tempest*. » Dans : *Journal of Drama Studies* 5, p. 19.

⁴⁸ Hulme, Peter, 1986. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492 – 1797*. London, New York : Methuen, pp. 91, 102f ; Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 47.

⁴⁹ Clarke, Barry R., 2011. « The Virginia Company and *The Tempest*. » Dans : *Journal of Drama Studies* 5, p. 14.

qui nous intéresse, mais le fait que la « *Virginia Company* » était soumise à une obligation de réserve qui rend moins plausible une telle hypothèse d'une lecture de Shakespeare du rapport de William Strachey.⁵⁰ Bien que le consensus académique est que Shakespeare ait été effectivement inspiré par ce rapport de William Strachey⁵¹, la prudence est de mise. Quoiqu'il en soit, *The Tempest* s'inscrit dans le contexte politique et historique des découvertes du Nouveau Monde.⁵²

Pourquoi alors *The Tempest* est-elle située en Méditerranée ? Shakespeare n'a pas connu l'apogée du colonialisme au dix-huitième et dix-neuvième siècles⁵³, même si l'engagement britannique pour le commerce en Méditerranée joue déjà un rôle important à l'époque de Shakespeare.⁵⁴ La négation de cette importance de la Méditerranée est donc une « *restrictive view of the play* »⁵⁵. Le fait que Shakespeare ne pourrait pas imaginer le destin de l'empire britannique, a fait qu'il s'est tourné vers les empires de Méditerranée⁵⁶ :

« *His primary model was, judging by his plays, the Roman Empire, and if he looked to any contemporary examples, he would have turned to the Habsburg and the Ottoman Empires. Note that all three of these empires had strong links to the Mediterranean. Even if we think that empire was at the center of Shakespeare's concern, in his day the Mediterranean was at the center of concern with empire. Even the empires in the New World in Shakespeare's day were being carved out – not yet by the British – but by Mediterranean peoples, the Spanish and the Portuguese. Looking for empire as a subject in Shakespeare only leads us back to the Mediterranean as the center of his imagination.* »⁵⁷

⁵⁰ Clarke, Barry R., 2011. « The Virginia Company and *The Tempest*. » Dans : *Journal of Drama Studies* 5, pp. 14, 19.

⁵¹ P. ex. Hulme, Peter, 1986. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492 – 1797*. London, New York : Methuen, pp. 90ff ; Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 47.

⁵² Hulme, Peter, 1986. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492 – 1797*. London, New York : Methuen, pp. 90ff ; Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 47.

⁵³ Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The Tempest and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, p. 46.

⁵⁴ Brotton, Jerry, 1998. « 'This Tunis, sir, was Carthage' : Contesting Colonialism in *The Tempest*. » Dans : Loomba & Orkin (dir.) : *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, p. 24.

⁵⁵ Brotton, Jerry, 1998. « 'This Tunis, sir, was Carthage' : Contesting Colonialism in *The Tempest*. » Dans : Loomba & Orkin (dir.) : *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, p. 24.

⁵⁶ Cantor, Paul A., 2006. « The Shores of Hybridity : Shakespeare and the Mediterranean. » Dans : *Literature Compass* 3, n° 4, p. 899.

⁵⁷ Cantor, Paul A., 2006. « The Shores of Hybridity : Shakespeare and the Mediterranean. » Dans : *Literature Compass* 3, n° 4, p. 899.

Au seizième et dix-septième siècles, l'Empire ottoman était l'un des partenaires commerciaux de l'Angleterre, un empire qui imposait le respect et qui avait l'image d'une grande richesse.⁵⁸ En un sens, la pièce de théâtre de Shakespeare ne doit pas être déplacée vers le Nouveau Monde, car l'imaginaire de l'Ancien Monde est suffisant. En ce sens aussi, nous pourrions dire que *The Tempest* est une pièce située entre deux âges géopolitiques, entre l'Ancien et le Nouveau Monde⁵⁹, tous deux incorporés au texte de Shakespeare.

II

Bien qu'il y ait débat quand à la question de savoir si *The Tempest* doit être lue comme une pièce de théâtre sur les découvertes du Nouveau Monde ou parle des rencontres en Méditerranée, il est peut-être moins évident que la réécriture d'Aimé Césaire, *Une tempête*, se situe elle aussi dans le Nouveau Monde⁶⁰. Le sous-titre de la pièce de Césaire mentionne « une adaptation pour un théâtre nègre »⁶¹ mais ne donne pas davantage d'informations. Trois cents ans plus tard, l'adaptation de Césaire parle de la décolonisation et prend comme point de départ la pièce shakespearienne comme hypotexte et symbole de la littérature de l'Ancien Monde.⁶²

C'est cette appropriation d'un texte colonial que Césaire utilise pour son projet politique, celui de la Négritude. Sans comprendre le contexte de ce projet, il est sans doute impossible de comprendre la pièce de théâtre de Césaire.⁶³ La Négritude est un mouvement initié à Paris, et donc métropolitain, dans les années trente par Léon-Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire. Au fond, c'est un mouvement qui touche au sentiment de d'aliénation de la diaspora africaine comme conséquence de la colonisation. Pour surmonter ce sentiment, les théoriciens de ce mouvement cherchent une nouvelle identité qui pourrait être

⁵⁸ Brotton, Jerry, 1998. « 'This Tunis, sir, was Carthage' : Contesting Colonialism in *The Tempest*. » Dans : Loomba & Orkin (dir.) : *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, p. 33 ; Cantor, Paul A., 2006. « The Shores of Hybridity : Shakespeare and the Mediterranean. » Dans : *Literature Compass* 3, n° 4, pp. 904f.

⁵⁹ Brotton, Jerry, 1998. « 'This Tunis, sir, was Carthage' : Contesting Colonialism in *The Tempest*. » Dans : Loomba & Orkin (dir.) : *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, p. 37.

⁶⁰ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 44.

⁶¹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil.

⁶² Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 44.

⁶³ P.ex. Crispin, Philip, 2010. « A Tempestuous Translation : Aimé Césaire's *Une tempête*. » Dans : *Modernités shakespeariennes*, n° 4, pp. 137 – 161 ; Rix, Lucy, 2000. « Maintaining the State of Emergence/y : Aimé Césaire's *Une Tempête*. » Dans : Hulme & Sherman (dir.) : *The Tempest and its Travels*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, pp. 236 – 249 ; Willoquet-Maricondi, Paula, 1996. « African Animism, 'Négritude', and the Interdependence of Place and Being in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 3, n° 2, pp. 47 – 61 ; Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave.

trouvée dans le passé africain collectif.⁶⁴ C'est donc la quête d'une libération noire dans laquelle le passé de l'esclavage doit être pris en compte dans la formation des identités noires. De cette manière, la Négritude est un mouvement qui veut établir une solidarité ou un sentiment d'appartenance parmi les noirs à partir d'une même histoire africaine.⁶⁵

C'est cette quête politique et cette quête de l'héritage qui ne sont pas seulement vues dans le sous-titre d'*Une tempête*, mais peut-être aussi dans le contenu. Cette « adaptation pour un théâtre nègre »⁶⁶ était l'initiative du metteur en scène français de théâtre Jean-Marie Serreau⁶⁷ et faisait partie d'un triptyque avec *La Tragédie du Roi Christophe* (1963) et *Une Saison au Congo* (1966).⁶⁸ Initialement, la pièce était écrite pour un festival culturel international en Tunisie dans l'année 1969.⁶⁹ Ce discours interroge la dominance de Prospero et essaient de recréer l'image de Caliban en ne le faisant plus le « sauvage »⁷⁰, le « beast »⁷¹ ou le « monster »⁷².⁷³ En appropriant le texte original de Shakespeare, Césaire essaie de déconstruire le discours polarisé entre le dominant Prospero et le dominé Caliban.⁷⁴ C'est ce changement qui est la métaphore de l'expression de l'impérialisme culturel et des expériences coloniales.⁷⁵ En interrogeant de façon conséquente ces relations dans *The Tempest*, Césaire fait ressortir les relations intertextuelles entre *The Tempest* et *Une tempête*, avec lesquelles il ébranle peut-être la position de *The Tempest* comme une pièce canonique.⁷⁶ Le même processus

⁶⁴ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, pp. 80ff ; Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie undemanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 56 ; Livingston, Robert Eric, 2005. « Decolonizing the Theatre : Césaire, Serreau and the Drama of Négritude. » Dans : Gainor (dir.) : *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London, New York : Routledge, p. 179.

⁶⁵ Willoquet-Maricondi, Paula, 1996. « African Animism, 'Négritude', and the Interdependence of Place and Being in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 3, n° 2, p. 49.

⁶⁶ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil.

⁶⁷ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 59 ; Rix, Lucy, 2000. « Maintaining the State of Emergence/y : Aimé Césaire's *Une Tempête*. » Dans : Hulme & Sherman (dir.) : *The Tempest and its Travels*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 242 ; Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 44.

⁶⁸ Zand, Nicole, 1967. « Entretien avec Aimé Césaire. » Dans : *Le Monde*, le 7 octobre 1967.

⁶⁹ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 59.

⁷⁰ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 43.

⁷¹ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 149.

⁷² Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 155.

⁷³ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 59.

⁷⁴ Cartelli, Thomas, 1995. « After *The Tempest* : Shakespeare, Postcoloniality, and Michelle Cliff's *New, New World Miranda*. » Dans : *Contemporary Literature* 36, n° 1, p. 85.

⁷⁵ Dickinson, Peter, 2002. « Duets, Duologues, and Black Diasporic Theatre : Djanet Sears, William Shakespeare, and Others. » Dans : *Modern Drama* 45, n° 2, p. 195.

⁷⁶ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 60.

de ce déplacement de la pensée eurocentrique de la pièce de théâtre de Shakespeare vers un théâtre qui critique de la pensée coloniale est aussi visible dans le changement de l'article défini dans le titre original de Shakespeare, *The Tempest*, dans un article indéfini, *Une tempête*. Ce n'est plus 'la tempête' qui domine l'histoire ou le canon. L'histoire n'est pas une conception statique, mais il y a plusieurs alternatives ; la pièce de théâtre est seulement 'une tempête' dans un plus grand ensemble. C'est une version différente du conte produit par Shakespeare qui encourage les lecteurs ou les spectateurs à explorer les différentes variantes,⁷⁷ ou comme Césaire le décrit :

« [...] une adaptation d'après Shakespeare, qui s'appelle non pas *LA tempête*, mais *UNE tempête*. Parce qu'il y a beaucoup de tempêtes, n'est-ce pas — et la mienne n'est qu'une parmi d'autres... »⁷⁸

Le plus grand changement de l'adaptation de Césaire concerne la construction des personnages. Bien que Prospero reste le dominant et Ariel et Caliban restent des esclaves chez Césaire, Ariel devient un mulâtre, tandis que Caliban devient un nègre d'Afrique. En outre, la fin des deux pièces est changée. Chez Césaire, alors que Prospero pardonne à ses anciens ennemis et retourne en Italie chez Shakespeare, dans *Une tempête* Prospero reste sur l'île et doit apprendre à vivre avec Caliban. Le séjour de Prospero sur l'île est chez Shakespeare seulement une interruption de carrière comme duc de Milan, tandis que le Prospero de Césaire doit apprendre à vivre avec Caliban dans la nature.⁷⁹

⁷⁷ Crispin, Philip, 2010. « A Tempestuous Translation : Aimé Césaire's *Une tempête*. » Dans : *Modernités shakespeariennes*, n° 4, p. 138 ; Salhi, Lotfi, 2017. « *Une Tempête* : Politicizing *The Tempest*: Césaire Rewrites Shakespeare. » Dans : *International Journal of English Literature and Social Science* 2, n° 1, p. 21 ; Zhuyu, Jiang, 2019. « *A Tempest and The Tempest* : To De-ghettoize the Classic and Cultures. » Dans : Zhenzhao, Ross & Zhenwu (dir.) : *Forum for World Literature Studies* 11, n° 3, pp. 513f.

⁷⁸ Beloux, François, 1969. « Un poète politique : Aimé Césaire. » Dans : *Magazine littéraire* 34. [En ligne]. <https://www.madinin-art.net/un-poete-politique-aime-cesaire/> (consulté le 02 avril 2020).

⁷⁹ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 45.

3. « *Uhuru* », résistance et quête de liberté de Caliban

I

C'est la lutte entre le maître européen et le subordonné colonisé qui est central dans les deux pièces de théâtre.⁸⁰ Dans le paragraphe suivant, cette étude analyse comment Césaire essaie de déconstruire la distinction entre la supposée « civilisation » de l'Europe et la supposée nature sauvage des tiers espaces, en particulier comment Césaire essaie de contredire ces antagonismes en élaborant des personnages hybrides.

Caliban est un personnage marginalisé dans les deux pièces de théâtre et dans une relation opposée au personnage de Prospero. Prospero est le maître dominant qui pense qu'il a toutes les connaissances. En suivant les mots de Said, qui écrit que « *the Orient has helped to define Europe* »⁸¹, c'est comme si Prospero voulait se définir en se donnant le pouvoir et les caractéristiques positives qui manquent à Caliban. Il est l'homme digne et intellectuel :

« *And Prospero the prime duke, being so reputed*

In dignity, and for the liberal arts

*Without a parallel, those being all my study – »*⁸²

Prospero élabore ainsi une image de lui-même et de sa culture, mais aussi de la culture de Caliban qui ne correspond pas nécessairement à la réalité : homo-image d'une Europe synonyme de civilisation par opposition à une hétéro-image de l'île dans laquelle les habitants vivent une vie sauvage et barbare. Cette opposition binaire ne devient pas seulement claire dans les mots qui sont utilisés pour décrire Caliban par les personnages italiens, soit Prospero, soit l'un des autres personnages, des mots comme « *the beast* »⁸³, « *demi-devil* »⁸⁴, « *savage* »⁸⁵ ou « *monster* »⁸⁶, mais c'est aussi le choix des noms des personnages principaux qui montre

⁸⁰ Al-Azawi, Basma Harbi Mahdi, 2017. « Colonization and Civilization in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Journal of the College of Languages*, n° 36, p. 236.

⁸¹ Said, Edward, 1979. *Orientalism*. New York : Vintage Books, p. 1.

⁸² Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 21.

⁸³ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 149.

⁸⁴ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 183.

⁸⁵ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 43.

⁸⁶ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, pp. 119, 155, 157, 159.

cet antagonisme. Caliban est l'anagramme de « canibal » ou cannibale en français⁸⁷ et Prospero est le colonisateur qui essaie d'assurer son « Prosper-ity »⁸⁸. Prospero est, en ce sens la personnification d'un monde prospère qui approuve l'idée que l'Europe a le droit naturel de régner sur les autres.⁸⁹ C'est donc ce souhait d'exploiter d'autres territoires qui s'accompagne d'actes colonialistes comme l'esclavage et l'abus de pouvoir. Pour justifier cette exploitation, les colonisateurs doivent créer une image du peuple indigène, ce qu'ils font avec le mythe du peuple enfant ou barbare et sauvage qui doit être cultivé.⁹⁰ C'est cette attitude impérialiste et eurocentrique que Prospero incarne dans la pièce de théâtre de Shakespeare. Prospero s'oppose à l'Autre, le colonisé Caliban, non seulement chez Shakespeare, mais aussi chez Césaire.⁹¹ Dans cette dialectique entre « Soi » et « Autre », un système binaire et hiérarchique⁹² est créé dans lequel l'identité du « Soi » est créée en relation avec l'Autre ; quiconque ne correspond pas à la norme est l'Autre et est donc inférieur.⁹³ Comme l'écrit Saïd dans *L'Orientalisme*⁹⁴ : « L'Orientalisme est un style occidental de domination »⁹⁵. En déshumanisant et en dépersonnalisant Caliban, surtout en le décrivant comme le « *savage and deformed slave* »⁹⁶, Prospero utilise son propre cadre de référence pour se distancier de Caliban. Il se positionne comme supérieur à Caliban capable de faire de ce dernier « *a thing of darkness I / Acknowledge mine* »⁹⁷ : un esclave.

C'est cette dialectique entre dominant et dominé, entre civilisation et barbarie que Césaire essaie de déconstruire. *Une tempête* fait donc le commentaire de la pièce de théâtre de Shakespeare, tout comme Saïd décrit les processus de réécriture nécessaires pour s'extraire des marges, de sorte que l'« Orient » ne soit plus l'« Orient créé par l'Occident »⁹⁸, mais qu'elle

⁸⁷ Lindsay, Tom, 2016. « Which first was mine own king : Caliban and the Politics of Service and Education in *The Tempest*. » Dans : *Studies in Philology* 113, n° 2, p. 400 ; Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, p. 69; Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, pp. 212 – 218.

⁸⁸ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 17.

⁸⁹ Al-Azawi, Basma Harbi Mahdi, 2017. « Colonization and Civilization in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Journal of the College of Languages*, n° 36, pp. 236ff.

⁹⁰ Al-Azawi, Basma Harbi Mahdi, 2017. « Colonization and Civilization in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Journal of the College of Languages*, n° 36, pp. 236ff.

⁹¹ Al-Azawi, Basma Harbi Mahdi, 2017. « Colonization and Civilization in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Journal of the College of Languages*, n° 36, p. 236

⁹² Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, p. 66.

⁹³ Champion, Giulia, 2018. « Deconstructing Caliban's Genealogy of 'Otherness' in Aimé Césaire's *Une Tempête*: The Figuration of the Barbarian, Wild Man, and Cannibal in the Western Literary Canon. » Dans : Boletsi & Sage (dir.) : *Subjects Barbarian, Monstrous, and Wild. Encounters in the Arts and Contemporary Politics*, p. 117.

⁹⁴ Saïd, Edward, 2005. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. 3^e éd. Paris : Éditions du Seuil.

⁹⁵ Saïd, Edward, 2005. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. 3^e éd. Paris : Éditions du Seuil, p. 32.

⁹⁶ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 5.

⁹⁷ Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611)*. London : Harper Press, p. 183.

⁹⁸ Saïd, Edward, 2005. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. 3^e éd. Paris : Éditions du Seuil.

puisse diriger sa propre histoire. C'est que Césaire montre comment Prospero impose une image et une identité à Caliban, ce à quoi Caliban essaie de résister.⁹⁹ Cependant, ce n'est pas seulement Prospero qui impose une image à Caliban, c'est aussi Caliban qui se définit à l'opposé du dominant Prospero. De cette manière, il semble que Césaire pose la question de savoir qui est en fait « l'étranger ». Prospero est-il l'étranger qui arrive sur l'île sans comprendre ni les règles, ni les habitudes ni les valeurs des habitants de cette île ? Est-il un personnage excentrique, situé hors de cette société barbare et qui aurait le seul souhait de civiliser cette île ? Ou Caliban est-il l'étranger de Prospero et des autres personnages italiens ? Ce sont ces questions qui permettent de savoir comment Césaire déconstruit l'opposition binaire entre nature et civilisation, opposition centrale et intériorisée dans la pièce de théâtre de Shakespeare. Disons que Prospero est, tout comme Caliban, l'étranger : Prospero est l'étranger vu par Caliban et Caliban est l'étranger vu par Prospero.¹⁰⁰

Puisque Caliban est principalement considéré comme étrange ou étranger par Prospero chez Shakespeare, Césaire inverse ces rôles. Ainsi, dans la pièce de théâtre de Césaire Prospero regarde Caliban comme l'étranger barbare et sauvage, ce qui est indiqué avec des expressions comme « monstre »¹⁰¹, « l'affreux Caliban »¹⁰² ou « vilain singe »¹⁰³ et est dépeint négativement comme l'objet colonisé et déshumanisé.¹⁰⁴ Cette altérité ne correspond pas à l'humanité de Prospero ou des autres personnages italiens.¹⁰⁵ En outre, Caliban est décrit par les Italiens comme l'habitant natif qui vit sur l'île : « Un authentique Zindien des Caraïbes ! »¹⁰⁶ Bien que Caliban ne soit pas, en fait, un habitant natif de l'île, tout comme Prospero n'est pas non plus un natif, puisque Caliban est le fils de la sorcière exilée Sycorax¹⁰⁷, le fait qu'il connaît tous les détails de l'île fait de lui, logiquement, un habitant natif. De plus, Caliban lui-même se

⁹⁹ Al-Azawi, Basma Harbi Mahdi, 2017. « Colonization and Civilization in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Journal of the College of Languages*, n° 36, p. 237.

¹⁰⁰ Carvigan-Cassin, Laura, 2010. « Caliban, Ariel et Prospero tous trois « étrangers » dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire. » Dans : *InterFrancophonies* 3, pp. 1 – 12.

¹⁰¹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 55.

¹⁰² Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 54.

¹⁰³ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 24.

¹⁰⁴ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 50.

¹⁰⁵ Carvigan-Cassin, Laura, 2010. « Caliban, Ariel et Prospero tous trois « étrangers » dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire. » Dans : *InterFrancophonies* 3, p. 2.

¹⁰⁶ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 59.

¹⁰⁷ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 59.

considère comme « le natif », le roi de l'île.¹⁰⁸ Il connaît toute la flore et la faune de l'île, ce qui lui donne, selon lui, la légitimité de régner. Il est la personne qui a reçu Prospero à bras ouverts, qui lui a appris à connaître l'île et Prospero est reconnaissant.¹⁰⁹ Bien qu'il semble exister une relation équivalente entre Prospero et Caliban, celle-ci se transforme vite en relation de dépendance.¹¹⁰ C'est Caliban qui partage en premier lieu ses connaissances sur l'île avec Prospero et ceci de manière désintéressée, tandis que Prospero partage seulement ces connaissances qui sont utiles pour soumettre Caliban.¹¹¹ Prospero est d'opinion qu'il a « tiré [Caliban] de l'animalité »¹¹², mais il a en vérité soumis Caliban à un dressage avec pour objectif de se faire servir.¹¹³ Caliban confronte Prospero directement avec cette accusation :

« D'abord ce n'est pas vrai. Tu ne m'as pas appris du tout. Sauf, bien sûr à baragouiner ton langage pour comprendre tes ordres : couper du bois, laver la vaisselle, pêcher le poisson, planter les légumes, parce que tu es bien trop fainéant pour le faire. »¹¹⁴

Toutes ces observations posent la question de savoir qui est exactement l'étranger. Bien que ces deux personnages semblent être des étrangers sur l'île, du moins au premier abord, Caliban est considéré comme un habitant natif par différents personnages italiens.¹¹⁵ Ceci n'empêche pas que la vie en symbiose avec la nature soit considérée par différents personnages italiens comme une existence inférieure à la civilisation de l'Europe. Le mode de vie de Caliban est donc rejeté par Prospero qui usurpe le droit de devenir l'« autochtone »¹¹⁶ de l'île au lieu de Caliban, l'étranger. Dans les discours et l'argumentation de Prospero mais aussi de Caliban, certaines considérations et présupposés semblent très convergents. Les deux personnages sont en vérité des étrangers qui s'approprient l'île pour la dominer. Comment ? D'abord en commençant par considérer l'Autre comme « l'étranger ». En accentuant volontairement les

¹⁰⁸ Carvigan-Cassin, Laura, 2010. « Caliban, Ariel et Prospero tous trois « étrangers » dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire. » Dans : *InterFrancophonies* 3, p. 2.

¹⁰⁹ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, pp. 17, 45.

¹¹⁰ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 17.

¹¹¹ Bruner, Charlotte, 1976. « The Meaning of Caliban in Black Literature Today. » Dans : *Comparative Literature Studies* 13, n° 3, p. 250.

¹¹² Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 25.

¹¹³ Bruner, Charlotte, 1976. « The Meaning of Caliban in Black Literature Today. » Dans : *Comparative Literature Studies* 13, n° 3, p. 250.

¹¹⁴ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 25.

¹¹⁵ Carvigan-Cassin, Laura, 2010. « Caliban, Ariel et Prospero tous trois « étrangers » dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire. » Dans : *InterFrancophonies* 3, p. 2.

¹¹⁶ Carvigan-Cassin, Laura, 2010. « Caliban, Ariel et Prospero tous trois « étrangers » dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire. » Dans : *InterFrancophonies* 3, p. 4.

différences entre eux et en essentialisant la culture de l'Autre, leurs stratégies respectives visent à exclure « l'autre », le « second », le « différent ». ¹¹⁷

Bien que Césaire ne déconstruit pas encore l'opposition binaire entre nature et civilisation à ce moment, Caliban gagne en importance pour exprimer son propre récit. C'est Caliban qui s'oppose à l'image de lui-même comme « sauvage » ¹¹⁸ et « une bête brute » ¹¹⁹ et qui engage le combat contre Prospero. ¹²⁰ En méconnaissant l'Autre et le monde de l'Autre, aussi bien par Prospero que par Caliban, il apparaît comme une sorte de négociation entre les deux cultures. ¹²¹ Qui pourrait être le maître légitime de l'île ? Les deux personnages s'opposent et sont confrontés à un échange culturel entre l'une et l'autre culture. ¹²² C'est cet échange culturel que Césaire décrit comme « *the 'civilized' European world coming face to face for the first time with the world of primitivism* » ¹²³. C'est ce primitivisme dont Caliban est la personnification. Chez Shakespeare ce primitivisme est considéré de façon négative, mais Césaire inverse ces rôles et fait de Prospero une « anti-Nature » ¹²⁴, ce que Caliban exprime littéralement en ces termes dans l'adaptation de Césaire :

« Faut songer à reprendre la route. Arrière, vipères, scorpions et hérissons ! Toutes bêtes piquantes, mordantes et perforantes. A dard ! A fièvre ! A venin ! Arrière ! Ou si vous y tenez, pour me lécher, découvrez-vous une langue favorable, tel le crapaud dont la pure bave sait me bercer, propice, des songes charmants du futur. Car c'est pour vous tous, pour nous tous, que j'affronte aujourd'hui l'ennemi commun. Oui, héréditaire et commun... Tiens, un hérisson ! Mon doux petit... Qu'un animal, si je puis dire, naturel, s'en prenne à moi le jour ou je pars à l'assaut de Prospero, plus souvent ! Prospero, c'est l'anti-Nature. Moi je dis : A bas l'anti-Nature ! Voyez, à ces mots, notre hérisson se

¹¹⁷ Carvigan-Cassin, Laura, 2010. « Caliban, Ariel et Prospero tous trois « étrangers » dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire. » Dans : *InterFrancophonies* 3, p. 5.

¹¹⁸ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 63.

¹¹⁹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 25.

¹²⁰ Carvigan-Cassin, Laura, 2010. « Caliban, Ariel et Prospero tous trois « étrangers » dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire. » Dans : *InterFrancophonies* 3, p. 5 ; Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 45.

¹²¹ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 60.

¹²² Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 57.

¹²³ Césaire, Aimé, cité dans Belhassen, S. (1972) : Aimé Césaire's *A Tempest*. Dans : Baxandall (dir.) : *Radical Perspectives in the Arts*. Maryland : Penguin Books, p. 176.

¹²⁴ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 74.

hérissé ? Non, il rentre ses piquants ! C'est ça, la Nature ! C'est gentil, en somme ! Suffit de savoir lui parler ! Allons, la voie est dégagée : En route ! »¹²⁵

La désignation de Prospero comme « anti-Nature »¹²⁶ s'inscrit dans la dialectisation de Caliban contre la domination de Prospero.¹²⁷ C'est la voix de Caliban qui pourrait être entendue dans la pièce de théâtre de Césaire et qui fait de Caliban un « dialecticien »¹²⁸. « C'est le monde renversé »¹²⁹ que Prospero décrit dramatiquement. Les rôles sont ainsi inversés et Caliban se distancie de son rôle stéréotypé et imposé d'esclave. Césaire indique clairement que, bien que Prospero pense qu'il peut dominer Caliban à l'aide de ses connaissances et de sa science, c'est bien en fait Prospero qui est dépendant des connaissances de Caliban¹³⁰ : « Je t'ai appris les arbres, les fruits, les oiseaux, les saisons, et maintenant je t'en fous... »¹³¹. Caliban a ouvert ses connaissances pour Prospero, mais Prospero n'a jamais voulu transmettre ses connaissances à Caliban¹³², bien qu'il répète qu'il « défendr[a] la civilisation ! »¹³³ et qu'il a essayé de le « sauver »¹³⁴, ce qu'il n'a pas réussi à faire.

C'est ce renversement des rôles qui est visible dans les masques qui sont portés par les acteurs dans le théâtre. Par la médiation des masques, Césaire exprime l'idéologie raciale des oppresseurs coloniaux.¹³⁵ C'est ainsi que tout le monde porte un masque, même si ces derniers sont répartis de façon assez arbitraire¹³⁶ :

¹²⁵ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 74f.

¹²⁶ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 74.

¹²⁷ Ruhe, Ernestpeter, 1978. « Caliban als Dialektiker. » Dans : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2, pp. 438f.

¹²⁸ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 87.

¹²⁹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 87.

¹³⁰ Ruhe, Ernestpeter, 1978. « Caliban als Dialektiker. » Dans : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2, p. 439.

¹³¹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 26.

¹³² Bruner, Charlotte, 1976. « The Meaning of Caliban in Black Literature Today. » Dans : *Comparative Literature Studies* 13, n° 3, p. 250.

¹³³ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 92.

¹³⁴ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 91.

¹³⁵ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 66 ; Rix, Lucy, 2000. « Maintaining the State of Emergence/y : Aimé Césaire's *Une Tempête*. » Dans : Hulme & Sherman (dir.) : *The Tempest and its Travels*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 242 ; Scheie, Timothy, 1998. « Addicted to Race: Performativity, Agency, and Césaire's *A Tempest*. » Dans : *College Literature* 25, n° 2, p. 21.

¹³⁶ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 66 ; Rix, Lucy, 2000. « Maintaining the State of Emergence/y : Aimé Césaire's *Une*

« Allons, Messieurs, servez-vous... A chacun son personnage et à chaque personnage son masque. Toi, Prospero ? Pourquoi pas ? [...] Toi, Caliban ? Tiens, tiens, c'est révélateur ! Toi, Ariel ! Je n'y vois aucun inconvénient. Et Stéphano ? Et Trinculo ? Pas d'amateurs ? Oui ! A la bonne heure ! Il faut de tout pour faire un monde. »¹³⁷

Puisque Césaire prescrit que la pièce de théâtre est un théâtre nègre dans lequel les identités raciales de Ariel et Caliban sont déjà ordonnées, les masques ont pour objectif de montrer que la conception de la race et par conséquent les sentiments de supériorité et d'infériorité, y compris le racisme internalisé, ne sont pas naturels. En d'autres mots, la race est une construction formée historiquement. Elle n'est pas fixe, mais peut changer.¹³⁸ Par les masques, Césaire essaie ici de dé-essentialiser ces considérations discriminantes. Au fond, si un masque et un autre peuvent être échangés, cela signifie que chaque race est égale. Bien que les ethnicités d'Ariel et de Caliban sont prescrites – Ariel comme mulâtre et Caliban comme esclave nègre¹³⁹ – la race de Prospero n'est pas exposée explicitement. Bien que la supposition est que Prospero porte un masque blanc, Césaire ne l'explique pas.¹⁴⁰ Par conséquent, une tension intéressante se formalise entre les discours raciaux et la présentation de la pièce de théâtre.¹⁴¹ Cette utilisation des masques fait penser aux masques métaphoriques que Fanon utilise dans son livre *Peau noire, masques blancs*.¹⁴² Dans ce livre, Fanon essaie de montrer comment un sentiment collectif d'infériorité est internalisé parmi les hommes noirs.¹⁴³ Césaire à son tour essaie de résister à cette intériorisation de l'infériorité à l'aide du personnage révolté de Caliban. Cette révolte atteint son apogée à la fin de la pièce de théâtre quand Caliban s'en prend explicitement à l'image imposée de Prospero. En outre, c'est la réponse directe de la proposition de Prospero de faire la paix¹⁴⁴ :

Tempête. » Dans : Hulme & Sherman (dir.) : *The Tempest and its Travels*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 242.

¹³⁷ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 9.

¹³⁸ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, pp. 66f ; Scheie, Timothy, 1998. « Addicted to Race: Performativity, Agency, and Césaire's *A Tempest*. » Dans : *College Literature* 25, n° 2, pp. 21f.

¹³⁹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 7.

¹⁴⁰ Rix, Lucy, 2000. « Maintaining the State of Emergence/y : Aimé Césaire's *Une Tempête*. » Dans : Hulme & Sherman (dir.) : *The Tempest and its Travels*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 242

¹⁴¹ Rix, Lucy, 2000. « Maintaining the State of Emergence/y : Aimé Césaire's *Une Tempête*. » Dans : Hulme & Sherman (dir.) : *The Tempest and its Travels*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 242.

¹⁴² Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.

¹⁴³ Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, p. 8.

¹⁴⁴ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 51.

« Prospero, tu es un grand illusionniste :
 le mensonge, ça te connaît.
 Et tu m'as tellement menti,
 menti sur le monde, menti sur moi-même,
 que tu as fini par m'imposer
 une image de moi-même :
 Un sous-développé, comme tu dis,
 un sous-capable,
 voilà comment tu m'as obligé à me voir,
 et cette image, je la hais ! Et elle est fausse !
 Mais maintenant, je te connais, vieux cancer,
 et je me connais aussi ! »¹⁴⁵

II

Cette rébellion de Caliban contre une image créée et imposée par le dominant Prospero n'est pas seulement accentuée en retournant le discours du dominant et du dominé de manière à ce que l'opprimé puisse parler comme dirait Spivak : Césaire attire aussi l'attention des spectateurs sur le rôle du langage dans la création des identités. Ce dualisme entre Caliban qui combat pour la liberté et Prospero qui s'attache à « la civilisation » est reflété par le lexique et le rapport au langage des deux personnages. Alors que Prospero s'attache à la langue dominante et, selon lui, supérieure du colonisateur, Caliban parle et revendique une langue créole. Contrairement au Caliban de Shakespeare, il n'utilise pas seulement la langue de l'opresseur, mais mélange celle-ci à d'autres langues et idiolectes.¹⁴⁶ C'est ainsi que dans *Une tempête*, la langue et sa dimension normative et symbolique sont amenées à jouer un rôle important dans la réappropriation d'une « propre langue » et d'une « propre identité » pour Caliban, seule façon de résister aux puissants dispositifs de stigmatisation de Prospéro.

L'un des moments les plus clairs dans lesquels Caliban se distancie littéralement d'une identité imposée est le moment dans lequel il signale qu'il ne veut plus être Caliban. Avec ce

¹⁴⁵ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 88.

¹⁴⁶ P. ex. Holland Sarnecki, Judith, 2000. « Mastering the Masters : Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*. » Dans : *The French Review* 74, n° 2, pp. 276 – 286 ; Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, p. 86.

refus, Caliban initie une sorte de négociation quant à son identité culturelle imposée par Prospero.¹⁴⁷ Bien que Prospero entre en négociation effectivement, celui-ci revient très rapidement à son rôle d'opresseur supérieur capable de prendre des décisions sur le destin et le nom de l'Autre.¹⁴⁸ Ainsi, au lieu de l'appeler Caliban, il propose de retourner son nom et de l'anagrammer : Cannibale. De nouveau, Prospero stéréotype Caliban en le considérant encore comme le « sauvage »¹⁴⁹.¹⁵⁰ Sa deuxième proposition est de le nommer Hannibal, un nom avec une signification symbolique forte. Il ne s'agit pas seulement d'une référence directe au continent africain, où Caliban trouve ses origines, mais aussi d'une référence à la lutte entre Rome et Carthage, entre l'Europe et l'Afrique.¹⁵¹ C'est cette lutte historique et ancienne que le couple Prospero-Caliban réactualise et qui s'impose comme fil rouge du texte de Césaire. Caliban se rend compte que le pouvoir de nommer est aussi un pouvoir de définir.¹⁵² Au moment où Caliban accepte un nom de la part de Prospero, il accepte *de facto* une position de subalterne pour ne pas dire d'esclave. Pourtant, en rejetant le nom de Caliban, il cherche à se dissocier du lexique de Prospero qui le décrit comme « laid »¹⁵³ et « affreux »¹⁵⁴. L'idée de « colonisation = chosification »¹⁵⁵ que décrit Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*¹⁵⁶ correspond à cet épisode du « nom de Caliban » :

« Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l'homme sans nom. Plus exactement, l'homme dont on a volé le nom. Tu parles d'histoire. Eh bien ça, c'est de l'histoire, et fameuse ! Chaque fois que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité ! Uhuru ! »¹⁵⁷

¹⁴⁷ Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n°9, p. 74.

¹⁴⁸ Dayan, Joan, 1992. « Playing Caliban : Césaire's *Tempest*. » Dans : *A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 48, n° 4, p. 134.

¹⁴⁹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 63.

¹⁵⁰ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 46.

¹⁵¹ Seguin-Cadiche, Daniel, 2011. « Traces de l'Afrique : Quand les écrivains de la Caraïbe voguent entre réalité, rêves et mythe ? » Dans : Eadie, Fardin & Solbiac (dir.) : *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle. Les Héritages*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, p. 75.

¹⁵² Holland Sarnecki, Judith, 2000. « Mastering the Masters : Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*. » Dans : *The French Review* 74, n° 2, pp. 280f.

¹⁵³ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 24.

¹⁵⁴ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 54.

¹⁵⁵ Césaire, Aimé, 1955. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Éditions Présence Africaine, p. 13.

¹⁵⁶ Césaire, Aimé, 1955. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Éditions Présence Africaine.

¹⁵⁷ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 28.

En se chosifiant, Caliban devance Prospero en un certain sens. Ce n'est pas Prospero qui met Caliban dans une nouvelle position d'infériorité en lui donnant un nouveau nom, c'est Caliban qui prend l'initiative de sa propre identité, fut-elle une sorte d'anonymat. Bien que Prospero n'accepte pas cette proposition de l'appeler X et bien qu'il continue à l'appeler Caliban¹⁵⁸, le geste de Caliban a le mérite de soustraire son identité aux colonisateurs, en la rendant problématique et anonyme.¹⁵⁹ Si Caliban cherche ainsi à acquérir une certaine autonomie ne serait-ce que symbolique et obtenir la possibilité de se représenter lui-même, et non d'apparaître comme la caricature stéréotypée d'un esclave sauvage, il confronte directement Prospero à son propre « humanisme », au sens le plus négatif du terme. Autrement dit un humanisme qui en vérité n'est fondé que sur une pensée eurocentrique, impérialiste et inhumaine, traditionnellement déguisée sous le nom de « mission civilisatrice »¹⁶⁰ et « vocation »¹⁶¹.

La vocation de Caliban en revanche est celle d'une lutte pour la liberté, dont l'interjection « *Uhuru* »¹⁶² est peut-être l'expression la plus claire, une expression qui se trouve trois fois dans la pièce de théâtre.¹⁶³ Ce mot swahili qui signifie « liberté » ou « indépendance »¹⁶⁴ est associé au mouvement guérilla Mau Mau qui dans les années cinquante se bat contre la domination coloniale britannique au Kenya. Plus tard, le terme est utilisé par Ngugi wa Thiong'o, l'un des écrivains contemporains les plus éminents du continent africain, comme un premier pas dans la direction de l'indépendance du Kenya en 1963.¹⁶⁵ Or, l'usage de ce mot africain est directement rejeté par Prospero :

¹⁵⁸ Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, p. 74.

¹⁵⁹ Champion, Giulia, 2018. « Deconstructing Caliban's Genealogy of 'Otherness' in Aimé Césaire's *Une Tempête*: The Figuration of the Barbarian, Wild Man, and Cannibal in the Western Literary Canon. » Dans : Boletsi & Sage (dir.) : *Subjects Barbarian, Monstrous, and Wild. Encounters in the Arts and Contemporary Politics*, p. 117.

¹⁶⁰ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 61.

¹⁶¹ Holland Sarnecki, Judith, 2000. « Mastering the Masters : Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*. » Dans : *The French Review* 74, n° 2, p. 280.

¹⁶² Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 24, 28.

¹⁶³ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 24, 28.

¹⁶⁴ O'Shea, José Roberto, 2002. « '*Uhuru* !' : Césaire's and Shakespeare's Uncontainable Calibans. » Dans : Da Cunha Resende (dir.) : *Foreign Accents. Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark: University of Delaware Press, p. 166 ; Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, no 9, p. 68 ; Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, pp. 31, 46.

¹⁶⁵ O'Shea, José Roberto, 2002. « '*Uhuru* !' : Césaire's and Shakespeare's Uncontainable Calibans. » Dans : Da Cunha Resende (dir.) : *Foreign Accents. Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark: University of Delaware Press, p. 166 ; Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, no 9, p. 68 ; Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, pp. 31, 46.

« Encore une remontée de ton langage barbare. Je t'ai déjà dit que je n'aime pas ça. D'ailleurs, tu pourrais être poli, un bonjour ne te tuerait pas. »¹⁶⁶

En refusant une telle expression, Prospero ne nie pas seulement l'identité noire de Caliban, mais affirme que la langue du dominant, le français dans le cas d'*Une tempête*, est la langue standard. Comme chez Fanon, on comprend ici que la langue n'est pas un simple moyen de communication mais l'instrument d'une domination. Si le « *language [est] the instrument of empire* »¹⁶⁷, c'est bien que la langue sous-tend et révèle les structures hiérarchiques sous-jacentes à une société. Si la langue est l'un des instruments les plus puissants pour créer un sentiment d'inclusion dans une communauté, cela veut dire aussi que la langue est un élément décisif pour créer de l'exclusion.¹⁶⁸ Cette politique de l'identité formée et soutenue par la langue ne dépend pas seulement du processus de domination culturelle, comme l'indique Bourdieu dans son livre *Langage et pouvoir symbolique*¹⁶⁹, mais peut-être encore plus significativement de la question politique. Le fait qu'une langue soit reconnue comme langue officielle est une donnée politique : il implique que cette langue soit imposée comme langue légitime parlée et utilisée. Or qui a la légitimité de parler ? Qui est autorisé à prendre la parole et qui ne l'est pas ? Bourdieu explique que le marché linguistique et la politique de la langue de l'opresseur dominant sont unifiés par des institutions comme l'École ou l'Armée : alors toutes les autres expressions que celles de la langue officielle et légitime ne sont pas permises.¹⁷⁰ En imposant la langue à l'Autre en tant que dominant et en l'obligeant à utiliser cette langue, l'Autre est marginalisé.¹⁷¹ C'est exactement ce mécanisme qui est visible chez Prospero quand il impose sa langue à Caliban : ce qui revient à dire qu'il ignore que Caliban dispose lui-même de sa propre langue. La manière dont Prospero agit linguistiquement fait donc partie d'un plus grand plan pour nier l'héritage culturel de Caliban.¹⁷² Cela pose la question de savoir quelle est la nature du lien entre langue et culture. La langue est-elle non seulement un moyen de

¹⁶⁶ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 24.

¹⁶⁷ Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 36.

¹⁶⁸ Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen, 2002. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2e éd. London & New York : Routledge, p. 7 ; Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, p. 67.

¹⁶⁹ Bourdieu, Pierre, 1991. *Language and Symbolic Power*. Oxford : Polity Press.

¹⁷⁰ Bourdieu, Pierre, 1991. *Language and Symbolic Power*. Oxford : Polity Press, pp. 45ff.

¹⁷¹ Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen, 2002. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 2e éd. London & New York : Routledge, p. 7 ; Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, p. 67.

¹⁷² Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave, p. 31.

communication entre Prospero et Caliban partagé d'un côté entre commander et de l'autre côté « comprendre tes ordres [ordres de Prospero] »¹⁷³ ? Ou la langue est-elle, comme Fanon et Ngũgĩ wa Thiong'o l'argumentent¹⁷⁴, une façon d'« assumer une culture » :

« Parler, c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de telle ou telle langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation. »¹⁷⁵

Au moment où Caliban exprime qu'il n'a rien appris de Prospero, pas même sa langue, la question est de savoir s'il rejette aussi la supposée « civilisation » de Prospero. La désapprobation d'une langue ne signifie-t-elle pas en effet la désapprobation de la culture associée à cette langue ? En mélangeant la langue de Prospero l'opresseur, avec des influences venant de diverses langues africaines, Caliban perturbe le jeu idéologique de Prospero. Il manipule la langue de Prospero et se l'approprie, de telle manière qu'il réussit à atteindre finalement son but de « *Freedom now* ! »¹⁷⁶. Par cette stratégie volontariste, il ne veut plus être le marginalisé qui n'est pas entendu, mais dispose de sa propre langue et écrit sa propre histoire¹⁷⁷, non pas celle que Prospero écrit pour lui avec le nom de Hannibal mais bel et bien sa propre histoire choisie. En se créolisant, Caliban tend un miroir à Prospero¹⁷⁸ :

« *What Caliban does to Prospero in Césaire's play becomes the mirror image of what Césaire has done to Shakespeare : mastering the master.* »¹⁷⁹

Ce n'est pas donc seulement Caliban qui provoque Prospero, mais c'est principalement Césaire qui provoque Shakespeare. En ce sens, la réécriture de Césaire pourrait être vue comme la manipulation du texte source de Shakespeare : Césaire essaie de dominer *The Tempest* et de le

¹⁷³ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 25.

¹⁷⁴ Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil ; Wa Thiong'o, Ngũgĩ, 1986. *Decolonising the Mind. The politics of Language in African Literature*. 4^e éd. London : James Currey / Heinemann.

¹⁷⁵ Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, p. 13.

¹⁷⁶ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 36.

¹⁷⁷ Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, pp. 75f.

¹⁷⁸ Holland Sarnecki, Judith, 2000. « Mastering the Masters : Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*. » Dans : *The French Review* 74, n° 2, p. 281.

¹⁷⁹ Holland Sarnecki, Judith, 2000. « Mastering the Masters : Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*. » Dans : *The French Review* 74, n° 2, p. 281.

défaire des structures coloniales qui sont à la base du texte shakespearien. Ce ne sont donc pas seulement les structures coloniales fictives entre maître et esclave que Césaire voudrait mettre en discussion, mais aussi et peut-être surtout la hiérarchie réelle entre l'hypotexte canonique de Shakespeare et le texte périphérique produit par ce texte antérieur.

Ces influences africaines qui sont ajoutées à la langue de Prospero par Caliban, pourraient être comprises comme un effort de créolisation, c'est-à-dire comme la création d'une hétérogénéité culturelle et linguistique¹⁸⁰ capable de lutter contre le complexe d'infériorité internalisé que Fanon décrit quand il parle du système raciste.¹⁸¹ Ce développement interne d'une identité créolisée¹⁸², hybridant les violences impérialistes européennes et le sentiment d'être déraciné de ses origines africaines¹⁸³ est une manière pour Caliban de se détacher de l'Ancien Monde et de revendiquer une certaine dignité.¹⁸⁴ Cette créolité n'est pas seulement visible dans les mots africains et les chansons¹⁸⁵ chantées par Caliban, mais aussi dans l'addition du dieu africain Eshu.¹⁸⁶ Eshu se présente en effet comme contrepoint aux déesses classiques portées à la scène par Shakespeare¹⁸⁷. Eshu est bien le symbole de l'héritage culturel qui est apporté au Nouveau Monde par les esclaves de la diaspora.¹⁸⁸ Cette double intégration culturelle et linguistique fait de Caliban une figure hybride capable de résister aux injonctions culturels du colonisateur¹⁸⁹ sans pour autant avoir à renier sa propre histoire culturelle et identitaire.

¹⁸⁰ Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick & Confiant, Raphaël, 1993. *Éloge de la Créolité – In Praise of Creoleness*. 2^e éd. Paris : Éditions Gallimard.

¹⁸¹ Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick & Confiant, Raphaël, 1993. *Éloge de la Créolité – In Praise of Creoleness*. 2^e éd. Paris : Éditions Gallimard, pp. 50f ; Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, p. 8.

¹⁸² Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick & Confiant, Raphaël, 1993. *Éloge de la Créolité – In Praise of Creoleness*. 2^e éd. Paris : Éditions Gallimard, pp. 50f ; Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 50ff.

¹⁸³ Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick & Confiant, Raphaël, 1993. *Éloge de la Créolité – In Praise of Creoleness*. 2^e éd. Paris : Éditions Gallimard, pp. 50f ; Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, p. 18.

¹⁸⁴ Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick & Confiant, Raphaël, 1993. *Éloge de la Créolité – In Praise of Creoleness*. 2^e éd. Paris : Éditions Gallimard, pp. 50f ; Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 50ff.

¹⁸⁵ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 74.

¹⁸⁶ Holland Sarnecki, Judith, 2000. « Mastering the Masters : Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*. » Dans : *The French Review* 74, n° 2, p. 281.

¹⁸⁷ Arnold, James A., 1978. « Césaire and Shakespeare : Two Tempests. » Dans : *Comparative Literature* 30, n° 3, p. 237.

¹⁸⁸ Arnold, James A., 1978. « Césaire and Shakespeare : Two Tempests. » Dans : *Comparative Literature* 30, n° 3, p. 246 ; Holland Sarnecki, Judith, 2000. « Mastering the Masters : Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*. » Dans : *The French Review* 74, n° 2, p. 281.

¹⁸⁹ Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, p. 81.

4. « *Freedom Now !* » ou comment décentraliser le « réductionnisme européen »

I

La pièce de théâtre de Césaire ne pourrait pas être comprise sans prendre note du concept du mouvement de la Négritude ¹⁹⁰, un mouvement qui touche au fond au sentiment du déracinement parmi la population noire dans la diaspora africaine sous l'effet de la colonisation et qui plaide pour une prise de conscience du passé africain en lui-même. ¹⁹¹ C'est ce concept politique qui est soutenu dans tous ses développements personnels, politiques ou littéraires par Senghor et d'autres penseurs de la Négritude et qui se développe comme un fil rouge intégré chez Césaire. ¹⁹² Ce sentiment d'une « haine d'une société martiniquaise » ¹⁹³ qui est formée par l'aliénation des cultures africaines s'est seulement exprimé au moment où Césaire part pour Paris dans les années 1930 pour y faire des études et où il entre en contact avec d'autres étudiants antillais et africains, parmi lesquels Léopold Senghor, le président du Sénégal, avec qui une amitié durable s'installe. ¹⁹⁴ Césaire apprend à l'École Normale Supérieure l'existence de la « *Renaissance de Harlem* » à partir de laquelle le mouvement de la Négritude, selon Césaire est lui-même fondé ¹⁹⁵ :

« J'ajoute que je pense aussi à d'autres, en particulier, à cette pléiade, déjà lointaine, d'écrivains, d'essayistes, de romanciers, de poètes – qui nous ont influencés Senghor et moi – qui, au lendemain de la première guerre mondiale, ont constitué ce que l'on a

¹⁹⁰ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 62.

¹⁹¹ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, pp. 80ff ; Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 56 ; Livingston, Robert Eric, 2005. « Decolonizing the Theatre : Césaire, Serreau and the Drama of Négritude. » Dans : Gainor (dir.) : *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London, New York : Routledge, p. 179.

¹⁹² Burton, Richard, 1996. « Two Views of Césaire : Négritude and Créolité. » Dans : *Dalhousie French Studies* 35, p. 139.

¹⁹³ Beloux, François, 1969. « Un poète politique : Aimé Césaire. » Dans : *Magazine littéraire* 34. [En ligne]. <https://www.madinin-art.net/un-poete-politique-aime-cesaire/> (consulté le 02 avril 2020).

¹⁹⁴ Beloux, François, 1969. « Un poète politique : Aimé Césaire. » Dans : *Magazine littéraire* 34. [En ligne]. <https://www.madinin-art.net/un-poete-politique-aime-cesaire/> (consulté le 02 avril 2020).

¹⁹⁵ Eward-Mangione, Angela, 2014. « Decolonizing Shakespeare : Race, Gender, and Colonialism in Three Adaptations of Three Plays by William Shakespeare. » *Graduate Theses and Dissertations*, pp. 66f.

appelé la renaissance noire : la Black Renaissance. [...] C'est ici aux États-Unis [...] qu'est née la Négritude. »¹⁹⁶

C'est ce mouvement politique de la Renaissance noire et la rencontre en France avec des étudiants venant de différentes cultures et contextes qui permet à Césaire de formaliser sa propre identité et de créer un concept qui revendique pour les noirs une certaine dignité et non pas une infériorité normalisée.¹⁹⁷ Le terme de « Négritude » est utilisé pour la première fois par Césaire dans la revue *L'étudiant noir* qui a comme sous-titre *Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* et qui est établie en 1935. Dans son article assez révolutionnaire « Nègreries : conscience raciale et révolution sociale »¹⁹⁸, Césaire expose pour la première fois son idée d'un mouvement de la Négritude, dans lequel il met l'accent spécifique sur le sentiment nécessaire et sur la légitimité d'être fier d'être noir. L'imposition d'un sentiment d'infériorité est la conséquence directe de l'imposition d'une culture, civilisation et morale blanche par les exploités blancs.¹⁹⁹ C'est ce qui est manifeste dans le dernier monologue de Caliban dans *Une tempête*²⁰⁰ et qui fait de la société martiniquaise, selon Césaire, une « société a-culturée »²⁰¹, une culture qui est décontextualisée, détachée de ses origines et réduite à une culture inférieure.²⁰² Cette dégradation s'accompagne de l'apparition d'une certaine angoisse quant à la « propre culture » et propre identité²⁰³, ce que Césaire exprime dans son œuvre *Cahier d'un retour au pays natal*, une œuvre qui est publiée seulement quatre ans après la publication de la première édition de *L'étudiant noir* :

« [...] et le nègre chaque jour plus bas, plus lâche, plus

¹⁹⁶ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, pp. 87f.

¹⁹⁷ Eward-Mangione, Angela, 2014. « Decolonizing Shakespeare : Race, Gender, and Colonialism in Three Adaptations of Three Plays by William Shakespeare. » *Graduate Theses and Dissertations*, pp. 66f.

¹⁹⁸ Césaire, Aimé, 2013. « Nègreries : conscience raciale et révolution sociale. » Dans : *Les temps modernes* 5, n° 676, pp. 249 - 251 mais parut dans *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 1.

¹⁹⁹ Césaire, Aimé, 2013. « Nègreries : conscience raciale et révolution sociale. » Dans : *Les temps modernes* 5, n° 676 mais parut dans *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 1, p. 250.

²⁰⁰ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 88.

²⁰¹ Beloux, François, 1969. « Un poète politique : Aimé Césaire. » Dans : *Magazine littéraire* 34. [En ligne]. <https://www.madinin-art.net/un-poete-politique-aime-cesaire/> (consulté le 02 avril 2020).

²⁰² Beloux, François, 1969. « Un poète politique : Aimé Césaire. » Dans : *Magazine littéraire* 34. [En ligne]. <https://www.madinin-art.net/un-poete-politique-aime-cesaire/> (consulté le 02 avril 2020).

²⁰³ Césaire, Aimé, 2013. « Nègreries : conscience raciale et révolution sociale. » Dans : *Les temps modernes* 5, n° 676 mais parut dans *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 1, p. 250.

stérile, moins profond, plus répandu au dehors, plus séparé de soi-même, plus rusé avec soi-même, moins immédiat avec soi-même, [...] »²⁰⁴

Pour déconstruire ce sentiment et pour affirmer le respect de soi, Césaire revendique la fierté de la culture africaine de ses ancêtres et la levée de la dialectique coloniale qui s'accompagne de fausses perceptions sur la relation entre d'être blanc et d'être noir.²⁰⁵ En un certain sens, Césaire tente de théoriser une nouvelle identité collective qui se détache de la tradition culturelle européenne qui s'accompagne d'un racisme envers l'homme noir et la culture noire.²⁰⁶ En mettant l'accent sur l'existence et la légitimité d'une race noire et une culture noire, qui se trouvent ses origines dans l'Afrique avant la colonisation, le mouvement de la Négritude rompt avec cette tradition culturelle européenne. C'est l'acceptation d'une histoire de violence, de déplacements, de déterritorialisation et d'esclavage.²⁰⁷ Ce sont ces expériences cachées, selon Césaire, dans un inconscient collectif et qui ont formé une humanité hiérarchique, aussi bien chez les oppresseurs que chez les opprimés, et contre lesquelles le mouvement de la Négritude se prononce.²⁰⁸ Le retour à cette histoire est donc « une manière de vivre l'histoire dans l'histoire »²⁰⁹.

Autrement dit, le mouvement de la Négritude est un mouvement qui s'approprie l'Histoire, qui plaide pour le droit de l'altérité et qui est convaincu que la négation de sa propre identité est la cause directe de l'aliénation.²¹⁰ Ce sont les processus de déculturation et d'acculturation contre lesquels le mouvement de la Négritude lutte, car ces deux concepts impliquent une négation de son identité.²¹¹ C'est cette lutte contre une culture dominante européenne qui est centrale dans *Une tempête*, tout comme elle occupe le premier plan du mouvement de la Négritude. Bien que le mouvement de la Négritude trouve son origine dans les années 1930, la pièce de théâtre est ajustée à la lutte raciale du « *Black Power Movement* »

²⁰⁴ Césaire, Aimé, 1969. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, p. 27.

²⁰⁵ Césaire, Aimé, 2013. « Nègreries : conscience raciale et révolution sociale. » Dans : *Les temps modernes* 5, n° 676 mais parut dans *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 1, p. 250.

²⁰⁶ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, pp. 90f.

²⁰⁷ Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 56.

²⁰⁸ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, p. 81.

²⁰⁹ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, p. 82.

²¹⁰ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, pp. 89ff.

²¹¹ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, p. 90.

dans les années soixante et soixante-dix ²¹², comme Césaire le déclare dans un interview avec François Beloux dans le *Magazine littéraire* :

« J'ai voulu faire une trilogie – et en ce moment on ne peut pas décrire la situation de l'homme noir dans le monde moderne, sans parler des noirs de la *Diaspora* – [...] et sans parler des nègres américains. Alors, je voulais écrire une pièce dont l'action aurait été située aux U.S.A. » ²¹³

« *Black Power* » : ce slogan est utilisé pour la première fois en 1966, trois ans avant la publication d'*Une tempête*, pendant la « *March against Fear* », une marche organisée par le « *Civil Rights Movement* » dans l'état Mississippi pour aborder l'angoisse qui est présente parmi la population noire. ²¹⁴ Bien que l'expression « *Black Power* » est utilisée pour la première fois par le « *Civil Rights Movement* », le slogan devient le symbole du « *Black Power Movement* » ²¹⁵, qui regroupe des mouvements comme la « *Nation of Islam* » ou la « *Black Panther Party* ». ²¹⁶ Les deux mouvements politiques et sociaux luttent, tout comme le mouvement de la Négritude, pour l'égalité, une nouvelle conscience raciale et pour la défense de valeurs noires collectives. ²¹⁷ Alors que le « *Civil Rights Movement* » adopte une approche non-violente avec Martin Luther King jr. comme figure de proue, le « *Black Power Movement* » adopte une approche plus radicale, pour laquelle la violence n'est pas récusee. ²¹⁸ Les idées de Martin Luther King jr. concernant la violence s'opposent à celles de Malcolm X, qui pourraient

²¹² Joseph, Peniel E., « Introduction : Toward a Historiography of the Black Power Movement. » Dans : Joseph (dir.) : *The Black Power Movement : Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 3 – 9.

²¹³ Beloux, François, 1969. « Un poète politique : Aimé Césaire. » Dans : *Magazine littéraire* 34. [En ligne]. <https://www.madinin-art.net/un-poete-politique-aime-cesaire/> (consulté le 02 avril 2020).

²¹⁴ Joseph, Peniel E., « Introduction : Toward a Historiography of the Black Power Movement. » Dans : Joseph (dir.) : *The Black Power Movement : Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Abingdon, New York : Routledge, p. 1.

²¹⁵ Joseph, Peniel E., « Introduction : Toward a Historiography of the Black Power Movement. » Dans : Joseph (dir.) : *The Black Power Movement : Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Abingdon, New York : Routledge, p. 2.

²¹⁶ Joseph, Peniel E., « Introduction : Toward a Historiography of the Black Power Movement. » Dans : Joseph (dir.) : *The Black Power Movement : Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Abingdon, New York : Routledge, p. 4 ; Ogbar, Jeffrey O.G., 2019. *Black Power. Radical Politics and African American Identity*. 2^e éd. Baltimore : John Hopkins University Press, p. 43.

²¹⁷ Joseph, Peniel E., « Introduction : Toward a Historiography of the Black Power Movement. » Dans : Joseph (dir.) : *The Black Power Movement : Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Abingdon, New York : Routledge, p. 3.

²¹⁸ Ogbar, Jeffrey O.G., 2019. *Black Power. Radical Politics and African American Identity*. 2^e éd. Baltimore : John Hopkins University Press, pp. 41ff.

être considérées comme symbole du « *Black Power Movement* ». ²¹⁹ Ce sont ces personnes, défenseurs du « *Civil Rights Movement* » non-violent d'un côté et du « *Black Power Movement* » violent de l'autre côté, que Césaire prend comme personnages principaux. C'est ce principe politique qui est incorporé dans les esclaves Caliban et Ariel dans *Une tempête* :

« J'ai écrit la pièce de la manière suivante : d'un côté, Prospéro le conquérant ; de l'autre, Caliban et Ariel. Car Ariel n'est pas du tout un être éthéré : c'est aussi un serviteur. Ariel est un esprit qui a été dominé et dompté ; ce n'est peut-être pas le flic, mais en tout cas, l'exécuteur des hautes œuvres. Imaginez, par exemple, un savant allemand pris par les Américains et travaillant pour eux, c'est la situation d'Ariel ; c'est la science mise au service du désir de domination, de la volonté de puissance. Ariel est un intellectuel au service de Prospéro, Caliban est également un esclave, mais à un degré plus absolu, plus total : c'est l'ouvrier, le manuel ; c'est l'agriculteur, c'est l'esclave antillais. Devant la domination de Prospéro, il y a plusieurs façons de réagir : il y a l'attitude violente et la non-violente. Il y a Martin Luther King et Malcolm X — et les Black Panthers. En simplifiant, Caliban serait la violence, Ariel représenterait la tendance non-violente. Mais les deux, par des méthodes différentes, travaillent à leur libération. » ²²⁰

Ce n'est pas seulement la référence au X dans la pièce de théâtre de Césaire ²²¹, comme est expliqué dans le deuxième chapitre, qui fait penser à Malcolm X. Les mots de Malcolm X sur son nom et son identité volés pendant un interview dans le programme « *City Desk* » en 1963 ²²² sont presque littéralement repris par Césaire dans le personnage de Caliban ²²³. Opposé à Caliban, Ariel personnifie Martin Luther King jr. Cette opposition entre Caliban et Ariel reflète le climat politique et social des années 1960 en Amérique. Tout comme Martin Luther King jr., Ariel essaie d'accentuer le lien de fraternité entre Caliban et lui-même pour faire comprendre à

²¹⁹ Joseph, Peniel E., « Introduction : Toward a Historiography of the Black Power Movement. » Dans : Joseph (dir.) : *The Black Power Movement : Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 6f.

²²⁰ Beloux, François, 1969. « Un poète politique : Aimé Césaire. » Dans : *Magazine littéraire* 34. [En ligne]. <https://www.madinin-art.net/un-poete-politique-aime-cesaire/> (consulté le 02 avril 2020).

²²¹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 28.

²²² Malcolm, X., 1963. *Malcolm X Interviewed on City Desk*. [Youtube, en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=V-2QLuAvhJ8>. (consulté le 04 avril 2020) ; Les transcriptions des fragments pourraient être trouvées en annexe.

²²³ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 28.

Prospero l'absence de raison du servage.²²⁴ De cette manière Ariel résiste à Prospero pour finalement l'ébranler et obtenir la liberté.²²⁵ Caliban toutefois ne pense pas qu'il s'agit d'une bonne idée et reproche à Ariel d'être un « oncle Tom »²²⁶, un « lèche »²²⁷, tout comme Malcolm X qualifie Martin Luther King jr. d'« *uncle Tom* »²²⁸ dans un interview dans le programme « *Negro and the American Promise* »²²⁹. C'est Caliban qui cherche sa liberté dans la violence²³⁰, personnifiée par le slogan « *Freedom Now !* »²³¹ Il est presque ironique que ce slogan soit le symbole du « *Civil Rights Movement* »²³² et c'est exactement Caliban, personnage qui ne recule pas devant la violence, qui prône ce slogan.

Césaire montre ici la situation raciale des Antilles dans cette dialectique entre Ariel et Caliban d'une part et entre Caliban et Ariel avec Prospero d'autre part. Il s'agit non seulement d'une ségrégation raciale et culturelle entre Caliban et Ariel d'un côté et Prospero de l'autre côté, mais aussi de la différence d'autorité entre Caliban et Ariel. Caliban est le symbole de la population noire, tandis qu'Ariel incorpore l'élite intellectuelle des mulâtres.²³³ C'est exactement cette différence raciale entre Ariel et Caliban qui détermine leur relation avec Prospero et donc la manière dont ceux-ci veulent vivre et atteindre leur liberté.²³⁴

²²⁴ Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie undemanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 57.

²²⁵ Eward-Mangione, Angela, 2014. « Decolonizing Shakespeare : Race, Gender, and Colonialism in Three Adaptations of Three Plays by William Shakespeare. » *Graduate Theses and Dissertations*, p. 77.

²²⁶ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 36.

²²⁷ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 36.

²²⁸ Malcolm X., 1963. *Excerpted Interview with Malcolm X from the program « Negro and the American Promise. »* [OpenVault, en ligne].

http://openvault.wgbh.org/catalog/V_FE25740F38E943A0986F93AD4A03E425 (consulté le 02 avril 2020) ; Les transcriptions des fragments pourraient être trouvées en annexe.

²²⁹ Malcolm X., 1963. *Excerpted Interview with Malcolm X from the program « Negro and the American Promise. »* [OpenVault, en ligne].

http://openvault.wgbh.org/catalog/V_FE25740F38E943A0986F93AD4A03E425 (consulté le 02 avril 2020) ; Les transcriptions des fragments pourraient être trouvées en annexe.

²³⁰ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, pp. 36ff.

²³¹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 36.

²³² Joseph, Peniel E., « Introduction : Toward a Historiography of the Black Power Movement. » Dans : Joseph (dir.) : *The Black Power Movement : Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Abingdon, New York : Routledge, p. 4 ; Ogbar, Jeffrey O.G., 2019. *Black Power. Radical Politics and African American Identity*. 2^e éd. Baltimore : John Hopkins University Press, p. 344.

²³³ Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie undemanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 57 ; Livingston, Robert Eric, 2005. « Decolonizing the Theatre : Césaire, Serreau and the Drama of Négritude. » Dans : Gainor (dir.) : *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London, New York : Routledge, p. 189.

²³⁴ Livingston, Robert Eric, 2005. « Decolonizing the Theatre : Césaire, Serreau and the Drama of Négritude. » Dans : Gainor (dir.) : *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London, New York : Routledge, p. 189.

Le fait que Césaire s'approprie la situation politique et sociale des années 1960 aux États-Unis et le fait que la pièce de théâtre de Shakespeare est adaptée pour « un théâtre nègre »²³⁵, ne montre pas seulement l'amusement d'un public noir, mais principalement aussi la possibilité en tant qu'homme noir de découvrir l'histoire qui s'accompagne des thèmes comme la colonisation, le racisme, l'impérialisme et les relations entre maître et esclave.²³⁶ Avec cela, Césaire met en doute la suprématie blanche qui a dominé l'Histoire pendant des années et qui a causé l'assimilation et le sentiment d'une déterritorialisation parmi la population noire²³⁷, tout comme l'indique le mouvement de la Négritude. La question qui reste est de savoir si Césaire préfère l'une de ces manières de résister. Bien que la narration de Caliban est dominante à l'égard de celle d'Ariel pendant toute la pièce de théâtre, ce qui pourrait suggérer une préférence pour l'approche de Malcolm X, la fin de la pièce est peut-être révélatrice.²³⁸ Quand Caliban s'oppose à Prospero à la fin, il renonce à recourir à la violence, parce qu'« il n'est pas un assassin »²³⁹. Cela montre peut-être que Césaire ne supporte pas la violence comme prônée par Malcolm X. En outre, la première confrontation avec le slogan « *Freedom Now !* »²⁴⁰ au début de la pièce de théâtre pourrait être une sorte de première référence prospective au dénouement de la pièce, dans lequel Caliban ne recourt pas à la violence. Bien que Caliban est le personnage par excellence du mouvement de la Négritude quant à l'acceptation de sa propre identité et de ses origines, il est ici question de savoir si Césaire adopte toutefois la position d'Ariel et donc celle de Martin Luther King en qui concerne la violence. En suivant les idées de Martin Luther King, les deux parties, prisonnières depuis longtemps d'une relation d'oppression, doivent-elles apprendre à vivre ensemble et s'accepter ?

II

Ces différences raciales, qui posent la question de savoir si l'oppressant et l'oppressé doivent apprendre à vivre ensemble dans une dialectique réciproque, sont aussi visibles dans *Une*

²³⁵ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil.

²³⁶ Eward-Mangione, Angela, 2014. « Decolonizing Shakespeare : Race, Gender, and Colonialism in Three Adaptations of Three Plays by William Shakespeare. » *Graduate Theses and Dissertations*, p. 68.

²³⁷ Eward-Mangione, Angela, 2014. « Decolonizing Shakespeare : Race, Gender, and Colonialism in Three Adaptations of Three Plays by William Shakespeare. » *Graduate Theses and Dissertations*, p. 65.

²³⁸ Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 57.

²³⁹ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 79.

²⁴⁰ Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil, p. 36.

tempête et sont abordées dans l'article *Mulâtres... pour le bien et le mal*²⁴¹ de Gilbert Gratiant écrit comme réponse de l'article *Nègreries : conscience raciale et révolution sociale*²⁴² de Césaire. Gratiant deviendra finalement le fondateur de la créolité²⁴³, comme il est expliqué au deuxième chapitre. Alors que Césaire plaide pour un retour à une identité africaine collective²⁴⁴, Gratiant met plutôt l'accent sur le mélange entre la supposée tradition européenne et africaine, ce qui d'ailleurs ne veut pas dire pour autant que Gratiant rejette le mouvement de la Négritude.²⁴⁵ Pour Gratiant, il ne s'agit pas seulement de la quête et du retour d'une identité et d'une culture africaines, mais de l'acceptation du fait que « l'identité caraïbe » consiste en deux éléments rassemblés assez artificiellement par la colonisation pour former une nouvelle identité :²⁴⁶

« Qu'en résulte-t-il ? Voici le fait banal, mais important toutefois et que l'on semble trop oublier : une civilisation nouvelle avec des modalités d'expression variable et qui est la *Civilisation Créole*, qui unifie bien des dissemblances, emprunte ceci aux nègres, cela aux blancs, cela encore aux nègres, cela enfin aux blancs. »²⁴⁷

Gratiant avance l'idée d'une transculturation entre la civilisation européenne et africaine par la colonisation qui a pour conséquence le contact entre plusieurs cultures. Il ne s'agit pas seulement des processus d'acculturation et de déculturation, mais aussi de l'acquisition d'une autre culture et du déracinement de sa propre culture. Gratiant identifie ainsi une nouvelle

²⁴¹ Gratiant, Gilbert, 1935. « Mulâtres... pour le bien et le mal. » Dans : *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 3, pp. 5 – 7. [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785762s.texteImage> (consulté le 02 avril 2020).

²⁴² Césaire, Aimé, 2013. « Nègreries : conscience raciale et révolution sociale. » Dans : *Les temps modernes* 5, n° 676 mais parut dans *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 1.

²⁴³ Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick & Confiant, Raphaël, 1993. *Éloge de la Créolité – In Praise of Creoleness*. 2^e éd. Paris : Éditions Gallimard, pp. 16f.

²⁴⁴ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, pp. 80ff ; Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 56 ; Livingston, Robert Eric, 2005. « Decolonizing the Theatre : Césaire, Serreau and the Drama of Négritude. » Dans : Gainor (dir.) : *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London, New York : Routledge, p. 179.

²⁴⁵ Gratiant, Gilbert, 1935. « Mulâtres... pour le bien et le mal. » Dans : *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 3, pp. 5 – 7. [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785762s.texteImage> (consulté le 02 avril 2020).

²⁴⁶ Gratiant, Gilbert, 1935. « Mulâtres... pour le bien et le mal. » Dans : *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 3, pp. 5 – 7. [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785762s.texteImage> (consulté le 02 avril 2020).

²⁴⁷ Gratiant, Gilbert, 1935. « Mulâtres... pour le bien et le mal. » Dans : *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 3, p. 6. [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785762s.texteImage> (consulté le 02 avril 2020).

culture créole.²⁴⁸ Ainsi, Gratiant comme Césaire s'opposent à l'idée d'une simple déculturation et/ou acculturation. Césaire prône l'acceptation d'une identité africaine²⁴⁹, tandis que Gratiant accepte le concept de transculturation et donc l'idée de l'influence mutuelle entre les deux cultures.²⁵⁰

Ce concept de transculturation correspond à l'idée d'être « *in-between* »²⁵¹ de Bhabha, comme expliqué dans son livre *The location of culture*.²⁵² Ce mode d'être « entre les deux », pourrait être considéré comme une phase transitoire entre le présent et le passé selon Bhabha²⁵³, par laquelle la différence entre identités entrent en contact et s'hybrident.²⁵⁴ Conséquemment, il apparaît une frontière intermédiaire qui ne laisse pas de marge pour se polariser et se considérer soi-même comme simple opposition à un autre²⁵⁵, dialectique associée au colonialisme et qui présuppose un rapport hiérarchique entre haut et bas, dominant et dominé, entre blanc et noir.²⁵⁶ Plutôt qu'une telle dialectique, Bhabha formalise cette mise en contact comme période intermédiaire à l'origine de futures concessions entre ces « identités » et par conséquent la possibilité pour le marginalisé d'obtenir une nouvelle autorité²⁵⁷ :

« *The present of the world, that appears through the breakdown of temporality, signifies a historical intermediacy [...] : 'a transferential function, whereby the past dissolves in the present, so that the future becomes (once again) an open question, instead of being specified by the fixity of the past' The iterative 'time' of the future as a becoming 'once again open', makes available to marginalized or minority identities a mode of performative agency [...].* »²⁵⁸

²⁴⁸ Gratiant, Gilbert, 1935. « Mulâtres... pour le bien et le mal. » Dans : *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 3, pp. 5 – 7 [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785762s.texteImage> (consulté le 02 avril 2020).

²⁴⁹ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, p. 80ff ; Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 56 ; Livingston, Robert Eric, 2005. « Decolonizing the Theatre : Césaire, Serreau and the Drama of Négritude. » Dans : Gainor (dir.) : *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London, New York : Routledge, p. 179.

²⁵⁰ Gratiant, Gilbert, 1935. « Mulâtres... pour le bien et le mal. » Dans : *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 3, pp. 5 – 7. [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785762s.texteImage> (consulté le 02 avril 2020).

²⁵¹ ²⁵¹ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 2, 5, 313.

²⁵² Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge.

²⁵³ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 2ff, 313f.

²⁵⁴ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 313f.

²⁵⁵ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 4, 313.

²⁵⁶ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, p. 4.

²⁵⁷ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 313f.

²⁵⁸ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 313f.

Alors que le concept de Gratiand est principalement basé sur le métissage racial et l'influence de ce métissage sur la culture, Bhabha essaie de déconstruire l'opposition et les sentiments hiérarchiques qui correspondent à cette opposition entre bas et haut, entre noir et blanc.²⁵⁹ C'est cette lutte contre la hiérarchie présumée qu'incarne le mouvement de la Négritude et la créolité transculturelle de Gratiand et la théorie de Bhabha d'espace « *in-between* »²⁶⁰. Ce « réductionnisme européen »²⁶¹, comme le formule Césaire en 1987, devrait être combattu au profit d'une plus grande inclusion des autres cultures et de la déconstruction des hiérarchies discriminantes :

« La Négritude a été une forme de révolte d'abord contre le système mondial de la culture tel qu'il s'était constitué pendant les derniers siècles et qui se caractérise par un certain nombre de préjugés, de présumés qui aboutissent à une très stricte hiérarchie. Autrement dit, la Négritude a été une révolte contre ce que j'appellerai le réductionnisme européen. »²⁶²

C'est dans ce contexte que la pièce de théâtre de Césaire doit être comprise. Le fait que le mouvement de la Négritude cherche à dignifier des groupes marginalisés jusqu'alors, en fait elle-même une théorie « *in-between space* »²⁶³. Un « *in-between space* »²⁶⁴ entre le racisme historique et une universalité caractérisée par le refus du racisme.²⁶⁵ En un certain sens, *Une tempête* pourrait être comprise comme une phase interstitielle entre le vieux texte canonique de Shakespeare, dans lequel l'attitude impérialiste, supérieure et eurocentrique règne, et l'émergence historique d'une nouvelle « littérature périphérique » ou mineure déconstruisant la dialectique entre l'Occident et les « périphéries ». ²⁶⁶ Ce n'est pas seulement le renversement de la narration de Prospero et Caliban dans *Une tempête* qui essaie d'abolir la tradition culturelle européenne et dominante. Au lieu de cela, c'est une négociation constante entre l'appropriation

²⁵⁹ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, p. 4.

²⁶⁰ ²⁶⁰ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 2, 5, 313.

²⁶¹ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, p. 84.

²⁶² Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, p. 84.

²⁶³ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 10, 309.

²⁶⁴ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 10, 309.

²⁶⁵ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 63.

²⁶⁶ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 70.

et la distanciation de l'histoire qui rend le marginalisé visible et qui lui donne une voix.²⁶⁷ Ce n'est pas donc la réécriture de Césaire en soi qui montre une nouvelle perspective sur l'Histoire, mais le fait que la pièce de théâtre de Césaire est la réponse à un texte canonique occidental soutenant des structures hiérarchiques, raciales et culturelles.²⁶⁸ En observant *The Tempest* de Shakespeare depuis cette nouvelle perspective du mouvement de la Négritude, *The Tempest* est actualisé dans un nouveau cadre de référence culturel.²⁶⁹ En un sens, *Une tempête* de Césaire fonctionne comme une transculturation littéraire entre la vieille culture européenne et une nouvelle littérature capable de rendre le groupe marginalisé à la fois visible et déterminant. C'est cette décentralisation du « réductionnisme européen »²⁷⁰ qu'opère Césaire dans *Une tempête*.

²⁶⁷ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, pp. 68ff.

²⁶⁸ Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, p. 56.

²⁶⁹ Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, p. 70.

²⁷⁰ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, p. 84.

5. Conclusion

« Mais la Négritude n'est pas seulement passive.

Elle n'est pas de l'ordre du pâtir et du subir.

Ce n'est ni un pathétisme ni un dolorisme.

La Négritude résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit.

Elle est sursaut, et sursaut de dignité.

Elle est refus, je veux dire refus de l'oppression.

Elle est combat, c'est-à-dire combat contre l'inégalité.

Elle est aussi révolte. »²⁷¹

C'est cette résistance active contre la domination d'un système culturel mondial, cette lutte contre l'inégalité et l'oppression, ce refus d'être opprimé et cette révolte que Césaire incorpore dans sa réécriture « pour un théâtre nègre »²⁷² de la pièce de théâtre *The Tempest* de Shakespeare. *Une tempête* est un projet de résistance textuelle-intertextuelle-transculturelle à la domination européenne et au colonialisme. En ce sens, le projet de Césaire s'inscrit dans le projet politique de la Négritude, comme refus des injonctions identitaires, linguistiques et culturelles du système colonial. Ainsi le dialogue intertextuel entre la pièce de théâtre de Shakespeare du dix-septième siècle et la pièce de théâtre de Césaire du vingtième siècle permet-elle d'interroger les présupposés racistes et les persévérances des habitus impérialistes de l'Occident. C'est pourquoi notre question de recherche a été la suivante : de quelle manière Aimé Césaire décolonise-t-il la pièce de théâtre *The Tempest* de Shakespeare dans son adaptation pour un théâtre nègre *Une tempête* ?

Une tempête n'est pas seulement l'adaptation directe et « nègre » de *The Tempest*, elle est bien plutôt sa remise en question. Qui a la parole ? Qui est entendu et qui ne l'est pas ? Caliban, en particulier, en s'appropriant la langue de Prospero et en la mélangeant à des expressions africaines, se positionne comme figure hybride et créole déconstruisant non seulement les standards du « maître » mais aussi les sentiments internalisés d'infériorité. En ce sens, *Une tempête* détourne le discours, celui du maître légitimé et tout puissant. En déconstruisant la traditionnelle dialectique entre Prospero et Caliban, en montrant l'arbitraire

²⁷¹ Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, p. 84.

²⁷² Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. Paris : Éditions du Seuil.

des sentiments raciaux et leur nature sociale, Césaire décolonise la pièce de théâtre de Shakespeare.

C'est ainsi qu'*Une tempête* exprime non seulement le projet politique de la Négritude mais s'associe aussi au « *Black Power Movement* » des années 1960 et 1970 aux États-Unis. Cette ambition interroge la relation entre le centre métropolitain, l'Europe, et la périphérie. C'est pourquoi le déplacement de la pièce de théâtre *Une tempête* à l'espace caraïbe ne correspond pas seulement à un changement de décor mais également à une renégociation politique entre le centre et la périphérie. *Une tempête* manifeste donc le projet d'une distanciation à la fois littéraire et politique avec le texte shakespearien. En ce sens, la pièce de théâtre césairienne pourrait être comprise comme une médiation interculturelle, interhistorique et politique entre un texte canonique colonial et un texte postcolonial. L'ambition d'une telle écriture est effectivement interculturelle et politique, car elle traite des effets de l'acculturation et de la déculturation contre lesquels le mouvement de la Négritude lutte. Interhistorique aussi, car *Une tempête* interroge les histoires coloniales et la relation de ces histoires sur le présent de Césaire. Cette dialectique entre une œuvre du dix-septième siècle et une œuvre du vingtième siècle joue un rôle primordial. Tout ces processus donnent à *Une tempête* une dimension sociale et politique intense en actualisant le cadre référentiel du texte occidental et canonique de Shakespeare. En ce sens, la pièce de théâtre de Césaire fonctionne comme un texte transculturel et « *in-between* »²⁷³ entre une vieille littérature européenne canonique et une nouvelle littérature donnant voix aux marginalisés. Enfin, *Une tempête* est un plaidoyer pour l'acceptation de la diversité et pour l'abolition des structures hiérarchiques entre le centre et la périphérie, y compris les sentiments d'infériorité et de supériorité, d'inclusion et d'exclusion qui accompagnent ces structures.

²⁷³ Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 2, 5, 313.

6. Bibliographie

Sources primaires

- Césaire, Aimé, 1969. *Une tempête. Théâtre d'après « La Tempête » de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre.* Paris : Éditions du Seuil.
- Shakespeare, William, 2012. *The Tempest (1610 – 1611).* London : Harper Press.

Sources primaires secondaires

- Césaire, Aimé, 1955. *Discours sur le colonialisme.* Paris : Éditions Présence Africaine.
- Césaire, Aimé, 1969. *Cahier d'un retour au pays natal.* Paris : Présence africaine.
- Césaire, Aimé, cité dans Belhassen, 1972. « Aimé Césaire's *A Tempest.* » Dans : Baxandall (dir.) : *Radical Perspectives in the Arts.* Maryland : Penguin Books, pp. 175 – 177.
- Césaire, Aimé, 2004. *Le Discours sur le Colonialisme suivi du Discours sur la Négritude.* Paris : Présence Africaine.
- Césaire, Aimé, 2013. « Nègreries : conscience raciale et révolution sociale. » Dans : *Les temps modernes* 5, n° 676, pp. 249 - 251 mais parut dans *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 1.

Sources secondaires

- Al-Azawi, Basma Harbi Mahdi, 2017. « Colonization and Civilization in Aimé Césaire's *A Tempest.* » Dans : *Journal of the College of Languages*, n° 36, pp. 234 – 247.
- Alfaro, María Jesús Martínez, 1996. « Intertextuality : Origins and Development of the Concept. » Dans : *Atlantis* 18, n° 1/2, pp. 268 – 285.
- Allen, Graham, 2011. *Intertextuality.* 2^e éd. Abingdon, New York : Routledge.
- Arnold, James A., 1978. « Césaire and Shakespeare : Two Tempests. » Dans : *Comparative Literature* 30, n° 3, pp. 236 – 248.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen, 2002. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures.* 2^e éd. London & New York : Routledge.
- Bhabha, Homi K., 1994. *The Location of Culture.* Abingdon, New York : Routledge.
- Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick & Confiant, Raphaël, 1993. *Éloge de la Créolité – In Praise of Creoleness.* 2^e éd. Paris : Éditions Gallimard.
- Bourdieu, Pierre, 1991. *Language and Symbolic Power.* Oxford : Polity Press.

- Brotton, Jerry, 1998. « 'This Tunis, sir, was Carthage' : Contesting Colonialism in *The Tempest*. » Dans : Loomba & Orkin (dir.) : *Post-colonial Shakespeares*. London : Routledge, pp. 23 – 42.
- Brown, Paul, 1985. « 'This thing of darkness I acknowledge mine' : *The Tempest* and the discourse of colonialism. » Dans : *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Manchester : Manchester University Press, pp. 48 – 71.
- Bruner, Charlotte, 1976. « The Meaning of Caliban in Black Literature Today. » Dans : *Comparative Literature Studies* 13, n° 3, pp. 240 – 253.
- Burton, Richard, 1996. « Two Views of Césaire : Négritude and Créolité. » Dans : *Dalhousie French Studies* 35, pp. 135 – 152.
- Cantor, Paul A., 2006. « The Shores of Hybridity : Shakespeare and the Mediterranean. » Dans : *Literature Compass* 3, n° 4, pp. 896 – 913.
- Cartelli, Thomas, 1995. « After *The Tempest* : Shakespeare, Postcoloniality, and Michelle Cliff's New, New World Miranda. » Dans : *Contemporary Literature* 36, n° 1, pp. 82 – 102.
- Carvigan-Cassin, Laura, 2010. « Caliban, Ariel et Prospero tous trois « étrangers » dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire. » Dans : *InterFrancophonies* 3, pp. 1 – 12.
- Champion, Giulia, 2018. « Deconstructing Caliban's Genealogy of 'Otherness' in Aimé Césaire's *Une Tempête* : The Figuration of the Barbarian, Wild Man, and Cannibal in the Western Literary Canon. » Dans : Boletsi & Sage (dir.) : *Subjects Barbarian, Monstrous, and Wild. Encounters in the Arts and Contemporary Politics*, pp. 115 – 140.
- Ciolkowski, Laura E., 1997. « Navigating the Wide Sargasso Sea: Colonial History, English Fiction, and British Empire. » Dans : *Twentieth Century Literature* 43, n° 3, pp. 339 – 359.
- Clarke, Barry R., 2011. « The Virginia Company and *The Tempest*. » Dans : *Journal of Drama Studies* 5, pp. 13 – 27.
- Crispin, Philip, 2010. « A Tempestuous Translation : Aimé Césaire's *Une tempête*. » Dans : *Modernités shakespeariennes*, n° 4, pp. 137 – 161.
- Dayan, Joan, 1992. « Playing Caliban : Césaire's *Tempest*. » Dans : *A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 48, n° 4, pp. 125 – 145.
- Dickinson, Peter, 2002. « Duets, Duologues, and Black Diasporic Theatre : Djanet Sears, William Shakespeare, and Others. » Dans : *Modern Drama* 45, n° 2, pp. 188 – 208.
- Drügh, Heinz et al., 2012. *Germanistik. Sprachwissenschaft – Literaturwissenschaft – Schlüsselkompetenzen*. Stuttgart : Springer Verlag.

- Edwards, Justin, 2008. *Postcolonial Literature*. New York : Palgrave Macmillan.
- Eward-Mangione, Angela, 2014. « Decolonizing Shakespeare : Race, Gender, and Colonialism in Three Adaptations of Three Plays by William Shakespeare. » *Graduate Theses and Dissertations*.
- Fanon, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.
- Frassinelli, Pier Paolo, 2004. « Shakespeare and Transculturation : Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *English Studies in Africa* 47, n° 2, pp. 57 – 76.
- Fuchs, Barbara, 1997. « Conquering Islands : Contextualizing *The Tempest*. » Dans : *Shakespeare Quarterly* 48, n° 1, pp. 45 – 62.
- Fulton, Robert C., 1978. « *The Tempest* and the Bermuda Pamphlets : Source and Thematic Intention. » Dans : *Interpretations* 10, n° 1, pp. 1 – 10.
- Gewecke, Frauke, 1983. « Ariel versus Caliban ? Lateinamerikanische Identitätssuche zwischen regressiver Utopie und emanzipatorischer Rebellion. » Dans : *Iberoamericana* 7, n° 2/3, pp. 43 – 68.
- Gilchrist, Jennifer, 2012. « Women, Slavery, and the Problem of Freedom in *Wide Sargasso Sea*. » Dans : *Twentieth Century Literature* 58, n° 3, pp. 462 – 494.
- Gratiant, Gilbert, 1935. « Mulâtres... pour le bien et le mal. » Dans : *L'étudiant noir. Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France* 1, n° 3, pp. 5 – 7. [En ligne]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785762s.texteImage> (consulté le 02 avril 2020).
- Halloran, Vivian, 2006. « Race, Creole, and National Identities in Rhys's *Wide Sargasso Sea* and Phillips's *Cambridge*. » Dans : *Small Axe* 10, n° 3, pp. 87 – 104.
- Holland Sarnecki, Judith, 2000. « Mastering the Masters : Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*. » Dans : *The French Review* 74, n° 2, pp. 276 – 286.
- Hope, Trevor, 2012. « Revisiting the Imperial Archive : *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea*, and the Decomposition of Englishness. » Dans : *College Literature* 39, n° 1, pp. 51 – 73.
- Hulme, Peter, 1986. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492 – 1797*. London, New York : Methuen.
- Joseph, Peniel E., 2006. « Introduction : Toward a Historiography of the Black Power Movement. » Dans : Joseph (dir.) : *The Black Power Movement : Rethinking the Civil Rights-Black Power Era*. Abingdon, New York : Routledge, pp. 1 – 25.
- Krupat, Arnold, 1989. *The Voice in the Margin. Native American Literature and the Canon*. Berkely, Los Angeles, Oxford : University of California Press.

- Lindsay, Tom, 2016. « 'Which first was mine own king' : Caliban and the Politics of Service and Education in *The Tempest*. » Dans : *Studies in Philology* 113, n° 2, pp. 397 – 423.
- Livingston, Robert Eric, 2005. « Decolonizing the Theatre : Césaire, Serreau and the Drama of Négritude. » Dans : Gainor (dir.) : *Imperialism and Theatre. Essays on World Theatre, Drama and Performance*. London, New York : Routledge, pp. 179 – 194.
- Mardorossian, Carine, M., 1999. « Double [De]colonization and the Feminist Criticism of *Wide Sargasso Sea*. » Dans : *College Literature* 26, n° 2, pp. 79 – 95.
- Ogbar, Jeffrey O.G., 2019. *Black Power. Radical Politics and African American Identity*. 2^e éd. Baltimore : John Hopkins University Press.
- O'Shea, José Roberto, 2002. « 'Uhuru !' : Césaire's and Shakespeare's Uncontainable Calibans. » Dans : Da Cunha Resende (dir.) : *Foreign Accents. Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark : University of Delaware Press, pp. 154 – 173.
- Pacheco Pinto, Marta, 2010. « Postcolonial Language : Rejection and Subversion. » Dans : *Babilônia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução* 8, n° 9, pp. 65 – 83.
- Pratt, Mary Louise, 2008. *Travel Writing and Transculturation*. 2^e éd. Abingdon, New York : Routledge.
- Ramazani, Jahan, 1997. « The Wound of History : Walcott's Omeros and the Postcolonial Poetics of Affliction. » Dans : *Publications of the Modern Language Association of America* 112, n° 3, pp. 405 – 417.
- Rix, Lucy, 2000. « Maintaining the State of Emergence/y : Aimé Césaire's *Une Tempête*. » Dans : Hulme & Sherman (dir.) : *The Tempest and its Travels*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, pp. 236 – 249.
- Ruhe, Ernstpeter, 1978. « Caliban als Dialektiker. » Dans : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2, pp. 430 – 445.
- Said, Edward, 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Said, Edward, 2005. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. 3^e éd. Paris : Éditions du Seuil.
- Salhi, Lotfi, 2017. « *Une Tempête* : Politicizing *The Tempest*: Césaire Rewrites Shakespeare. » Dans : *International Journal of English Literature and Social Science* 2, n° 1, pp. 18 – 25.
- Scheie, Timothy, 1998. « Addicted to Race : Performativity, Agency, and Césaire's *A Tempest*. » Dans : *College Literature* 25, n° 2, pp. 17 – 29.
- Seguin-Cadiche, Daniel, 2011. « Traces de l'Afrique : Quand les écrivains de la Caraïbe voguent entre réalité, rêves et mythe ? » Dans : Eadie, Fardin & Solbiac (dir.) :

- L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle. Les Héritages*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, pp. 71 – 84.
- Stolz, Claire, 2009, février 4. « Dialogisme ». Dans : *Fabula. La recherche en littérature*. [En ligne]. <https://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme> (consulté le 06 avril 2020).
- Wa Thiong'o, Ngugi, 1986. *Decolonising the Mind. The politics of Language in African Literature*. 4^e éd. London : James Currey / Heinemann.
- Willis, Deborah, 1989. « Shakespeare's *Tempest* and the Discourse of Colonialism. » Dans : *Studies in English Literature, 1500-1900* 29, n° 2, pp. 277 – 289.
- Willoquet-Maricondi, Paula, 1996. « African Animism, 'Négritude', and the Interdependence of Place and Being in Aimé Césaire's *A Tempest*. » Dans : *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 3, n° 2, pp. 47 – 61.
- Wylie, John, 2000. « New and Old Worlds : The *Tempest* and early colonial discourse. » Dans : *Social & Cultural Geography* 1, n° 1, pp. 45 – 63.
- Zabus, Chantal, 2002. *Tempests after Shakespeare*. Hampshire, New York : Palgrave.
- Zhuyu, Jiang, 2019. « *A Tempest* and *The Tempest* : To De-ghettoize the Classic and Cultures. » Dans : Zhenzhao, Ross & Zhenwu (dir.) : *Forum for World Literature Studies* 11, n° 3, pp. 509 – 523.

Interviews

- Beloux, François, 1969. « Un poète politique : Aimé Césaire. » Dans : *Magazine littéraire* 34. [En ligne]. <https://www.madinin-art.net/un-poete-politique-aime-cesaire/> (consulté le 02 avril 2020).
- Malcolm X., 1963. *Excerpted Interview with Malcolm X from the program « Negro and the American Promise. »* [OpenVault, en ligne]. http://openvault.wgbh.org/catalog/V_FE25740F38E943A0986F93AD4A03E425 (consulté le 02 avril 2020).
- Malcolm, X., 1963. *Malcolm X Interviewed on City Desk*. [Youtube, en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=V-2QLuAvhJ8>. (consulté le 04 avril 2020).
- Zand, Nicole, 1967. « Entretien avec Aimé Césaire. » Dans : *Le Monde, le 7 octobre 1967*.

Annexe

Interview de Malcolm X au City Desk

Malcolm, X., 1963. *Malcolm X Interviewed on City Desk*. [Youtube, en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=V-2QLuAvhJ8>. (consulté le 04 avril 2020).

4 :50 – 6 :50

O'Connor	What is your real name ?
Malcolm X	Malcolm, Malcolm X uh
O'Connor	Is that your legal name ?
Malcolm X	As far as I'm concerned, it's my legal name.
O'Connor	Have you been to court to establish that you ...
Malcolm X	I didn't have to go to court to be called Murphy or Jones or Smith. Excuse me in facing you this way. For a Chinese person were to say his name was Patrick Murphy, you would look at him like he's insane, because Murphy is an Irish name, a European name or the name that has a Caucasian or white background. And a yellow person, Chinese as a yellow man and he has nothing to do, no connection or whatsoever with the name Murphy and if it doesn't look proper for a person who is yellow or Chinese to be walking around named Murphy or Jones or Johnson or Bunch or Powell, I think it would be just as improper for a black person or the so-called negro in this country as we're taught by the honorable Elijah Muhammed to walk around with these names. And therefore he teaches us that during slavery the same slave master who owned us put his last name on us to denote that we were his property. When you see a negro today who's named Johnson, if you go back in his history, you'll find that he was once, his grandfather or one of his forefathers was owned by a white man who was named Johnson. If his name was Bunch, his grandfather was owned by a white man who was named Bunch.

- O'Connor I get your point, but would you mind telling me what your father's last name was ?
- Malcolm X My father didn't know his last name. My father got his last name from his grandfather and his grandfather got it from his grandfather who got it from the slave master. The real names of our people were destroyed during slavery.
- O'Connor But was there any line, any point in the genealogy of your family when you did have to use the last name and if so, what was it ?
- Malcolm X The last name of my forefathers was taken from them when they were brought to America and made slaves and then the name of the slave masters was given which we refused, we reject that name today. We refuse to ...
- O'Connor You mean, you don't even want to tell me what your father's supposed last name was or gifted last name was ?
- Malcolm X I never acknowledge it whatsoever.

Interview de Malcolm X au Negro and the American Promise

Malcolm X., 1963. *Excerpted Interview with Malcolm X from the program « Negro and the American Promise. »* [OpenVault, en ligne].

http://openvault.wgbh.org/catalog/V_FE25740F38E943A0986F93AD4A03E425 (consulté le 02 avril 2020).

3 :04 – 4 :17

- Kenneth Clark Well, reverend Martin Luther King preaches a doctrine of non-violent insistence upon the rights of the American negro. What is your attitude towards this philosophy ?
- Malcolm X The white man pays reverend Martin Luther King, subsidizes reverend Martin Luther King, so that reverend Martin Luther King can continue to teach the negroes to be defenseless. That's what you mean by non-

violent. Be defenseless, be defenseless in the face of one of the most cruel beast that has ever taken the people in captivity. That is this American white man and they have proved this throughout the country by the police dogs and the police clubs. A hundred years ago they used to put on a white sheet and use a bloodhound against Negroes. Today they've taken off the white sheet and put on police uniforms, they've traded in the bloodhounds for police dogs, and they're still doing the same thing. And just as Uncle Tom, back during slavery, used to keep the Negroes from resisting the bloodhound, or resisting the Ku Klux Klan, by teaching them to love their enemy, or pray for those who use them spitefully, today Martin Luther King is just a twentieth century or modern Uncle Tom, or a religious Uncle Tom, who is doing the same thing today, to keep Negroes defenseless in the face of an attack, that Uncle Tom did on the plantation to keep those Negroes defenseless in the face of the attacks of the Klan in that day.