

## Article

---

« Sur "Une Tempête" d'Aimé Césaire »

Thomas A. Hale

*Études littéraires*, vol. 6, n° 1, 1973, p. 21-34.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500265ar>

DOI: 10.7202/500265ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

## SUR UNE TEMPÊTE D'AIMÉ CÉSAIRE

thomas a. hale

Les critiques parisiens de la dernière pièce d'Aimé Césaire, *Une tempête*, ont accusé le dramaturge d'avoir trahi Shakespeare dans son adaptation de *la Tempête* pour un théâtre nègre. Certains ont suggéré que l'auteur de *la Tragédie du roi Christophe* et d'*Une saison au Congo* se limite aux sujets africains et antillais, tandis que d'autres ont insisté sur le fait que la version césairienne de la pièce est incompréhensible aux peuples du Tiers Monde.

Mais à la suite des succès d'*Une tempête* hors de Paris, non seulement en province et dans les grandes villes du continent, mais aussi au Moyen-Orient, en Afrique, et aux Antilles<sup>1</sup>, on se demande dans quelle mesure ces critiques ont su comprendre la portée de l'adaptation césairienne. Car ceux qui voudraient limiter Césaire aux archétypes présentés dans *la Tempête* semblent oublier les rôles importants que jouent Prospero et Caliban dans la mythologie moderne. En même temps, ils ignorent tout ce qu'a fait Césaire en politique et en littérature depuis les années trente pour précisément attaquer le mythe du bon maître/humble serviteur. Et enfin, ils ne semblent pas saisir l'importance des conflits politiques, sociaux, et culturels mis en relief dans la version césairienne de *la Tempête*.

On peut se demander à juste titre pourquoi un des pères de la *négritude* s'occupe de Shakespeare alors qu'il y a de nombreux sujets du monde noir à mettre en scène. Par exemple, Césaire aurait pu écrire une dramatisation — comme l'a fait son jeune compatriote, Auguste Macouba<sup>2</sup> dans *Eïa ! Man-maille là !* (Pierre Jean Oswald, 1968) — des émeutes de décembre 1959 à Fort-de-France au cours desquelles trois

<sup>1</sup> Toulouse, Genève, Wiesbaden, Baalbeck, Hammamet, Abidjan, Fort-de-France, etc.

<sup>2</sup> Nom de plume d'Auguste Armet.

personnes furent tuées. Ou bien il aurait pu faire suivre les pièces sur Christophe et Lumumba par une autre tragédie sur un martyr noir de l'histoire afro-américaine, par exemple.

Dans plusieurs interviews et entretiens<sup>3</sup>, l'écrivain et homme politique martiniquais a donné un bon nombre de raisons — littéraires, géographiques, historiques, etc., — pour justifier sa décision d'adapter *la Tempête*. Tout d'abord, Césaire admire l'œuvre théâtrale de Shakespeare, et ses deux premières tragédies témoignent déjà d'une inspiration shakespearienne. Il lui a donc été difficile de refuser l'offre que lui a faite Jean-Marie Serreau d'adapter, à sa façon, *la Tempête*. De plus, parmi les sources élisabéthaines de *la Tempête*, Césaire a bien vu l'histoire de cette expédition coloniale vers la Virginie en 1609 dont le vaisseau amiral fit naufrage aux Bermudes, obligeant son équipage à passer dix mois dans les îles. Préoccupé par les conséquences modernes de ces expéditions coloniales — les émeutes raciales aux Antilles et aux États-Unis dans les années soixante — Césaire a annoncé à plusieurs reprises que sa prochaine pièce aurait pour sujet la situation des afro-américains, et qu'il terminerait ainsi un triptyque du monde noir touchant aux Antilles, à l'Afrique, et à l'Amérique.

L'expérience de la discrimination raciale aux États-Unis ne lui est pas étrangère<sup>4</sup>. Cependant Césaire estime qu'il ne connaît pas suffisamment bien l'Amérique pour écrire une pièce sur la situation de la minorité noire, et c'est peut-être pour cette raison qu'il s'est contenté d'évoquer la libération des noirs aux États-Unis sans se limiter à un sujet spécifiquement américain.

Mais au delà des observations du dramaturge, il y a une raison beaucoup plus importante dans sa décision d'utiliser

<sup>3</sup> François Beloux, « Un poète politique : Aimé Césaire », *Magazine Littéraire*, n° 34, novembre 1969, pp. 27-32 ; Lucien Attoun, « le Noir, cet inconnu », *les Nouvelles littéraires*, n° 2182, 17 juillet 1969, p. 12 ; nos propres entretiens avec Césaire au Québec en avril 1972, à Paris en juillet 1972, et à Fort-de-France en janvier 1973.

<sup>4</sup> Élu aux Assemblées Constituantes et à l'Assemblée Nationale après la fin de la guerre, Césaire fut obligé de transiter par les États-Unis en 1945 et en 1946, et c'est là qu'il découvrit pour la première fois la discrimination raciale américaine dans les aéroports, restaurants, ascenseurs, etc.

la pièce classique comme moyen de traiter le problème des noirs en particulier et des peuples opprimés en général: c'est que la version shakespearienne du bon maître/humble esclave a pénétré la culture occidentale depuis des siècles et qu'elle a contribué à la perpétuation de ces archétypes non seulement dans la littérature et dans d'autres disciplines, mais aussi dans la vie quotidienne des maîtres modernes et de leurs serviteurs.

Le livre *Psychologie de la colonisation* (Le Seuil, 1950), par Dominique O. Mannoni, a été probablement l'étude la plus marquante pour Césaire et pour un de ses disciples de l'après-guerre, Frantz Fanon. Le titre de la traduction anglaise, *Prospero and Caliban: the Psychology of Colonisation* (Methuen, 1956), est un peu plus révélateur des théories de l'auteur. Illustrant ses analyses des coutumes et des mœurs malgaches et européennes par des références à Robinson Crusoe, à Caliban, et à Prospero, Mannoni essaie de résumer la psychologie coloniale par le contact entre deux complexes: un complexe indigène de dépendance mis en relief par la présence du colonisateur, et un complexe occidental d'indépendance, basé sur les problèmes irrésolus de l'enfance. Avant de conclure, Mannoni suggère que l'application de ses théories aux peuples colonisés dans d'autres territoires pourrait très bien révéler le même genre de complexe.

Césaire, dans son *Discours sur le colonialisme* (Réclame, 1950<sup>5</sup>), et Fanon, dans *Peau noire, masques blancs* (Le Seuil, 1952), ont attaqué avec violence les théories de Mannoni. Mais Césaire avait déjà commencé à réagir contre l'image traditionnelle de l'humble serviteur dans les années trente, avec son *Cahier d'un retour au pays natal*. Il y critique l'image du « bon » nègre et exalte celle du « mauvais » esclave, le marron ou le rebelle qui refuse de se repentir après avoir été repris par le maître. Son long poème dramatique, *Et les chiens se taisaient* — écrit pendant le régime de Vichy à la Martinique et modifié en 1956 pour la scène — la plupart de ses poèmes d'après-guerre et son théâtre sont tous basés sur le même thème, ou sur des variations de ce thème.

Enfin, Césaire est un des leaders intellectuels et politiques de la Martinique, et il est difficile de prétendre qu'il soit isolé

<sup>5</sup> L'édition Présence Africaine de 1955 en est l'édition définitive.

des réalités quotidiennes d'un mythe qu'il attaque au nom des masses qui en souffrent le plus. Citons ici un ou deux exemples sur la façon dont l'esprit occidental s'attache au mythe du bon maître/humble serviteur.

Il y a ainsi la réaction indignée de la bourgeoisie française au discours de Césaire lors du centenaire de l'abolition de l'esclavage en France, réaction que résume bien le titre d'un journal parisien : « Un député nègre insulte la bourgeoisie française qui libéra ses ancêtres. <sup>6</sup> » Et il y a aussi l'attitude de ses collègues à l'Assemblée Nationale qui interrompirent ses observations sur la condition des peuples dans les territoires d'outre-mer par des expressions d'outrage devant l'ingratitudo de celui à qui on avait appris à lire <sup>7</sup>.

Que le mythe continue à survivre dans la société moderne n'est qu'un lieu commun de la condition humaine. Ce qui peut étonner, c'est qu'on considère son effort pour détruire le mythe comme une déviation de la ligne établie par ses écrits précédents. C'est là, au contraire, une suite naturelle.

S'il n'y a plus aucun doute sur la pièce dans le Tiers Monde, il n'en demeure pas moins une question fondamentale : que comprend-on dans le Tiers Monde qu'on ne comprend pas à Paris? Sans donner toutes les modifications que Césaire apporte à la pièce de Shakespeare <sup>8</sup>, essayons de répondre à cette question en réexaminant les conflits de base — politiques, sociaux et surtout, culturels — qu'il met en relief afin de rendre plus claire son interprétation de Caliban et Prospero. Un seul avertissement : Césaire emprunte à Shakespeare, mais il n'est point besoin d'avoir lu *la Tempête* pour comprendre sa version de la pièce. Car *Une tempête* n'est pas, comme certains le voudraient, du théâtre élisabéthain traduit pour les nègres, mais plutôt du théâtre nègre destiné à détruire le mythe du bon maître/humble esclave.

<sup>6</sup> *L'Époque*, 28 avril 1948, p. 3.

<sup>7</sup> Voir appendice I, p. 32-33.

<sup>8</sup> Pour des analyses plus complètes des modifications, voir « De Shakespeare à Aimé Césaire ; notes sur une adaptation », par Gérard Durozoi (*l'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, avril 1970, pp. 9-15) et « Césaire et Shakespeare », par René Richard (*Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain*, Abidjan, École des Lettres et Sciences Humaines, 15-29 avril 1970, publiés par Présence Africaine, Paris, 1971, pp. 122-134).

Tout d'abord, l'enjeu politique dans la version du drame martiniquais est plutôt l'île que Milan. Sans négliger les machinations de Prospero et de ses ennemis européens au sujet de l'avenir de la principauté, Césaire insiste davantage sur la lutte entre Caliban et Prospero pour le contrôle de l'île. Et celui qui se trouve au centre de tous ces conflits politiques n'est plus, aux yeux de Césaire, l'homme de pardon qui manifeste sa bienveillance à l'égard de ses esclaves en libérant Ariel et en laissant l'île à Caliban après son retour à Milan. C'est plutôt un tyran méchant qui a besoin de sa science et de son arsenal anti-émeutes pour maîtriser tous ses ennemis — métropolitains et indigènes. Il ne veut pas rentrer à Milan, car il se trouve trop bien sur son île.

Dans ces circonstances, il y a deux voies qui mènent à la liberté : la rébellion violente ou la collaboration non-violente. Si l'Ariel de Césaire, un employé mulâtre de Prospero, est en faveur de la non-violence et de la collaboration, c'est parce qu'il a été favorisé par le maître, parce que, comme le dit Caliban, il est « l'Oncle Tom » qui a souffert le moins des mains de Prospero. Mais Caliban, l'ancien roi de l'île devenu esclave de Prospero, n'a d'autre option que celle de continuer à s'opposer à Prospero par tous les moyens. C'est pour cette raison qu'il n'y a pas de repentir, pas d'humilité à la fin de la version césairienne. La révolte du Caliban shakespearien se solde par un échec, mais son homologue noir continue à lutter après la première défaite avec une violence verbale qui détruit la puissance de Prospero. Pour Caliban, la vraie liberté sera celle qui est gagnée par une opposition continue — basée sur la violence physique et verbale — et non pas par la collaboration.

Mais le conflit politique n'est qu'une partie du champ de bataille que se partagent Caliban et Prospero. Césaire met en relief la lutte des classes, distinguant avec soin entre Caliban, qui fait le travail manuel, Ariel, qui gère les projets du maître, et Prospero qui surveille le tout. Le Caliban de Shakespeare se plaint moins du travail qu'il est obligé de faire que de la façon dont l'envahisseur, Prospero, l'a trahi, le traitant d'abord avec gentillesse afin de l'asservir davantage par la suite. Sans oublier cette trahison, Césaire insiste sur les corvées de Caliban : il coupe du bois, fait la vaisselle, prépare le jardin, tire l'eau et pêche le dîner du maître. Sans Caliban, Prospero ne survivrait que difficilement.

Prospero maintient Caliban dans une situation inférieure à l'aide d'une classe intermédiaire, celle du gérant indigène qui exécute ses projets. Que l'Ariel de Césaire soit un mulâtre est à la fois une indication de la structure sociale aux Antilles — les noirs font le travail manuel, les sang-mêlés gèrent, et les blancs contrôlent et profitent<sup>9</sup> — et du genre de domination économique qui marque l'histoire du Tiers Monde.

Ce n'est qu'après les premiers signes de révolte du « prolétariat » de l'île que le maître se décide à mettre fin à son différend avec les autres membres de sa classe — son frère, le roi de Naples, et ceux qui sont venus faire fortune dans les territoires d'outre-mer — et à resserrer les rangs afin de mater la rébellion. Le sang, le rang et l'avenir de l'aristocratie sont plus importants, aux yeux de Prospero, que les trahisons dont il a souffert de la part de son frère et de ses complices en Italie :

Où, quelque grands que soient leurs crimes, s'ils s'en repentent, assure-les de mon pardon : ce sont gens de ma race, et de haut rang. Moi-même, je suis à un âge où, par-delà disputes et querelles, il faut songer à bâtir l'avenir. [...] Quant à Caliban, qu'importe ce que peut machiner contre moi ce scélérat. Toute la noblesse d'Italie, Naples et Milan désormais confondues, me fera rempart de son corps.<sup>10</sup>

À part la révolte comique d'un monstre et d'une paire d'ivrognes, il n'y a pas de lutte de classes dans la version shakespearienne de la pièce. Il s'agit plutôt d'une rivalité complexe au sein d'une seule classe. Chez Césaire, au contraire, la distinction entre ceux qui travaillent, ceux qui gèrent, et l'aristocratie qui gouverne devient particulièrement nette.

Mais si Césaire déplace le centre du conflit politique et souligne la lutte des classes qu'il voit dans la situation coloniale, les modifications qu'il apporte dans ces domaines sont

<sup>9</sup> Voir à ce propos les études de Michel Leiris (*Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, Paris, UNESCO/Gallimard, 1955) et de Daniel Guérin (*les Antilles décolonisées*, Paris, Présence Africaine, 1956).

<sup>10</sup> *Une tempête*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 29. C'est à cette édition que nous nous référons par la suite dans le texte.

relativement superficielles en comparaison avec celles destinées à faire ressortir le conflit culturel. Car c'est dans la confrontation culturelle que Césaire trouve ce qui fait l'originalité de *la Tempête*.

L'île de Shakespeare et sa population indigène ont très peu d'attributs culturels. À part la mère de Caliban et une référence à son dieu, Setebos, il n'y a pas de référence à un passé culturel, rien qui puisse servir de contrepoids à la culture occidentale importée par Prospero. Mais le Caliban de Césaire possède un héritage culturel qui comprend de nombreux éléments réunis de la diaspora noire : les dieux Yoruba, des chants africains et afro-américains, et les restes d'une langue africaine dont le seul mot utilisé par Caliban résonne à travers l'histoire et la géographie du monde noir.

En effet, c'est le langage qui devient la composante la plus importante de ce conflit culturel. La métaphore de la prison, suggérée par Jahn <sup>11</sup>, traduit le mieux le problème du langage qui lie l'esclave à son maître. Car l'esclave n'a qu'une image négative de ses possibilités dans la langue du maître, et il accepte cette image dans la mesure où il utilise sans modification cette langue. Mais à partir du moment où il reconnaît la fausseté de l'image imposée par le maître, il prépare sa libération. C'est ainsi que les écrivains de la négritude se sont évadés de leur prison linguistique en modifiant la langue française. Pour n'en prendre que les exemples les plus évidents, ils ne parleront plus d'idées 'noires', de bêtes 'noires', ou de diable qui n'est pas si 'noir' qu'on le dit.

Dans *Une tempête* de Césaire, le premier mot de Caliban — *Uhuru!* — est un signe que l'évasion se prépare. L'usage d'un mot africain n'est pas seulement une référence à la langue la plus importante de l'Afrique de l'Est, le Swahili, mais aussi à son étymologie (d'origine sémitique, le mot s'est glissé dans la langue grâce à la traite des noirs <sup>12</sup>), à son sens historique (liberté pour ceux qui sont esclaves <sup>13</sup>), et au fait

<sup>11</sup> Janheinz Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*, Gaston Bailly, trad. Paris, Éditions Resma, 1969, pp. 227-230.

<sup>12</sup> Robert Ruark, *Uhuru*, New York, McGraw-Hill, 1962, p. vii.

<sup>13</sup> « uHuru [sic] Condition d'affranchi, franchise, liberté acquise. Après l'esclavage, émancipation, libération. » Ch. Sacleux, C. S. Sp., *Dictionnaire Swahili-Français*, Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie, nos 36 et 37, Université de Paris, 1939.

que des élèves et des étudiants afro-américains l'apprennent actuellement au lycée et à l'université.

Le problème du langage est pour Caliban un problème d'identité. Très tôt dans la pièce, il insiste, symboliquement, pour que Prospero l'appelle X — à la façon des Black Muslims — et non pas du nom que le maître lui a donné. Ainsi, chaque fois que Prospero le convoque, cela rappelle à Caliban le fait que son maître lui a tout volé, même son identité.

Au delà du problème de l'identité, le langage devient le fer de lance de Caliban dans sa guerre contre Prospero. Dans un sens, le langage, c'est le pouvoir. Prospero a acquis sa puissance par le langage, en puisant ses connaissances de la magie et de la science dans des ouvrages qu'il cache à Caliban. Si Caliban n'arrive jamais à détruire les livres de Prospero, il apprend néanmoins dans la version césairienne de la pièce à utiliser la langue de son maître comme moyen efficace de liquider le sentiment de droit qui anime le vieux colon. C'est grâce à des assauts verbaux, et non pas à la révolte armée, que Caliban réussit pour la première fois à semer le doute dans l'esprit de son oppresseur. Dans une longue diatribe à la fin de la pièce où il déclare que la puissance de Prospero n'est fondée que sur des illusions et des mensonges, Caliban révèle à Prospero et aux autres Européens la vraie image du maître. En même temps, il rejette l'image que Prospero lui a imposée depuis tant d'années :

**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 ! (p. 88)**

---

Troublé par les accusations de Caliban, Prospero se rend compte enfin qu'il n'y a plus moyen de changer son esclave, et que lui, le maître, n'est plus omnipotent :

---

**Eh bien moi aussi je te hais !  
Car tu es celui par qui pour  
la première fois j'ai douté de  
moi-même. (p. 90)**

---

La première parole de Caliban, rappelons-le, était *Uhuru !* Ce n'est point par hasard que sa dernière phrase, rebondissant à travers la jungle jusqu'à un Prospero qui est devenu presque sénile, est : « Liberté, Ohé Liberté ». C'est le signe que Caliban s'est évadé de la prison, utilisant l'arme la plus puissante de son maître, l'arme du langage.

Mais le langage n'est qu'un aspect de la culture. La musique, au sens large du terme, permet au Caliban noir de contrecarrer les projets de Prospero. La musique est un élément très important dans *la Tempête* de Shakespeare, car nous entendons de temps en temps les chants de Caliban et la musique étrange qu'utilise Prospero pour leurrer ses ennemis. Mais le Caliban de Césaire reprend le chant de son prédécesseur, pour ainsi dire, afin d'en tirer un des atouts de sa lutte pour survivre et pour vaincre son maître.

Par exemple, pour se distraire du dur travail qu'il fait au service de Prospero, il pense souvent à son estomac. Un chant afro-américain d'origine africaine et créole qui encourage ceux qui n'ont plus faim à manger encore un peu lui fait passer les longues heures de travail au champ<sup>14</sup> :

---

**Ouendé, Ouendé, Ouendé Macaya (p. 53)**

---

Plus tard, lorsqu'il se met en route avec Stephano et Trinculo dans l'espoir de surprendre Prospero chez lui et de le tuer, il

---

<sup>14</sup> Découvert par Lafcadio Hearn (lui-même auteur de plusieurs collections de contes martiniquais) à la Louisiane vers 1880, le texte complet a paru dans un extrait d'une lettre de Hearn à l'auteur d'un des premiers ouvrages sur la musique afro-américaine. Il s'agit de *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music* par Henry Edward Krehbiel, édité chez Schirmer à New York en 1914. Voir l'appendice II, p. 33-34, pour le texte de la lettre et le chant.

chante Shango, l'un des dieux Yoruba du tonnerre. Enfin, après sa défaite initiale, il répond sans peur aux menaces de Prospero par un autre chant à Shango, opposant la puissance de son dieu à celle de son maître :

**Shango marche avec force  
à travers le ciel, son promenoir !  
Shango est un secoueur de feu  
chacun de ses pas ébranle le ciel  
ébranle la terre  
Shango Shango ho ! (p. 89)**

Dans ces conditions, la musique est essentielle à la lutte de Caliban. Mais si nous considérons ses chants dans un autre contexte, comme partie de son héritage culturel, de sa religion, le conflit culturel prend des dimensions plus frappantes. Car lorsque Caliban nous parle de Shango, il parle non seulement d'un dieu des Yoruba du Nigéria, mais du même dieu connu à travers l'hémisphère occidental, au Brésil, aux Antilles, et, depuis peu, aux États-Unis, par les descendants de ces peuples <sup>15</sup>.

Le conflit culturel se résume dans la confrontation entre Eshu <sup>16</sup>, la seule addition à la distribution élisabéthaine, et ses homologues occidentaux. Dans la version originale de la pièce, Prospero invite des dieux de l'antiquité occidentale dans l'île pour amuser Miranda, fille du vieux colon, et Ferdinand, son futur époux. Mais chez Césaire, le calme de ces amusements est troublé par l'apparition inattendue de ce dieu Yoruba. Avec ses chants obscènes, Eshu réussit à bou-

<sup>15</sup> William Bascom, « Shango in the New World », Publication of the Afro-American Research Institute, The University of Texas at Austin, 1972.

<sup>16</sup> Ulli Beier, dans « le Sens historique et psychologique des mythes Yoruba », (Nyunai, trad., *Présence africaine*, nouvelle série, n° 7, avril-mai 1956, pp. 125-132), explique comment les missionnaires ont essayé d'assimiler Eshu au diable. « Mais le mythe Yoruba de Eshu contredit [les missionnaires] d'une manière décisive. Eshu est décrit comme une déité dangereuse, difficile à satisfaire, et pleine de ruses dont le sanctuaire est tenu à l'extérieur de l'habitation parce qu'elle est fort dangereuse. Mais Eshu est en même temps un héros culturel, celui qui a introduit l'oracle d'Ifé et, selon Frobenius, celui qui a apporté le soleil. En d'autres termes, il procure en même temps le danger et la félicité. » (p. 131)

leverser non seulement la tranquillité de l'affaire, mais aussi le sentiment de puissance du maître. Pour Prospero, les dieux de Caliban — Shango, Eshu et tous ceux qui habitent la jungle — font partie du caractère démoniaque de l'esclave, et représentent une force inconnue qui dérouté le maître.

Au-delà du langage, de la musique et de la religion, il y a un aspect de la résistance culturelle qui touche à toutes les activités de Caliban. C'est celui de ses rapports avec la nature. Dans l'échelle de valeurs de Prospero, la nature est un élément étranger, quelque chose à maîtriser pour être dirigé contre ses ennemis, du dedans et du dehors. Dans ce monde étranger, Prospero considère Caliban comme une bête bizarre qui ne fait pas partie de l'ordre naturel des choses. Si Prospero arrive à contrôler la tempête — manifestation naturelle d'une puissance énorme — afin que ses ennemis fassent naufrage — il est incapable, à la fin, de tourner la nature contre Caliban. Son esclave fait partie intégrante de la nature : c'est son abri, son héritage. Il voit sa mère immortelle parmi les arbres, les lacs, et les animaux, et il se considère comme le défenseur de la nature contre l'étranger, celui qu'il nomme « l'anti-nature », Prospero. Les vipères, les scorpions et les hérissons dirigés contre lui par Ariel sur les ordres de Prospero se retirent devant les paroles douces de Caliban. Enfin, la victoire implicite de Caliban sur Prospero à la fin de la pièce viendra non pas de la force, mais de la nature, lorsque la jungle avec sa végétation rampante commencera à envahir la grotte de Prospero.

Les rapports avec la nature, le rôle de la religion, l'usage de la musique et, surtout, l'utilisation de la langue du maître comme arme libératrice, sont les éléments de base de l'arsenal culturel que Césaire fournit à son Caliban. Là où il n'y a pas de contrepoids à la civilisation occidentale, Césaire crée une culture qui devient le fondement de la résistance indigène et qui sera la base d'une future libération sociale et politique.

Les modifications qu'apporte Césaire à la pièce de Shakespeare acquièrent leur plein sens dans ce contexte. Car *Une tempête*, la *Tempête* de Césaire, ne représente qu'une escarmouche dans une rébellion qui a commencé il y a 35 ans. Au début, les critiques n'ont vu que les abus apparents de la grammaire et du vocabulaire français dans le *Cahier d'un retour au pays natal*. Mais la refonte, pour ainsi dire, de la

langue française n'était que la première salve dans une bataille destinée à libérer les noirs francophones de l'image que la culture française leur avait imposée. Ayant modifié la langue, ayant forcé la porte de la prison, les anciens serviteurs sont en train maintenant de détruire les idoles de la civilisation occidentale afin de recréer des images nouvelles, des représentations plus justes d'eux-mêmes.

Dans un sens, donc, il est presque normal qu'on critique cette adaptation d'un des classiques de la littérature européenne, et que cette critique vienne de ceux qui n'ont pas encore pu mesurer l'abîme politique, social et culturel qui sépare l'Occident de ses serviteurs, passés et présents. Mais ceux qui condamnent, au nom du théâtre indigène, les tentatives de réinterprétation des archétypes occidentaux, limitent trop la conception d'une civilisation noire. Personne, plus que le poète martiniquais lui-même, n'est plus conscient du besoin de redécouvrir et de féconder l'héritage peu connu du Tiers Monde en général et de sa race en particulier. Mais pour que les barrières à une compréhension entre les deux mondes soient surmontées, il faudra non seulement restaurer et réévaluer les cultures particulières du Tiers Monde, mais réexaminer aussi les archétypes qui servent à maintenir ces barrières.

*Une tempête* d'Aimé Césaire satisfait à ces deux critères et porte déjà la marque d'une universalité qui est le signe d'un grand théâtre. Que la pièce soit incomprise à Paris est inévitable, sans doute parce que le mythe du bon maître et de son humble esclave continue à vivre dans l'Occident aujourd'hui. Que la pièce soit accueillie avec enthousiasme à Abidjan, à Fort-de-France et ailleurs, témoigne du fait que les nouveaux archétypes ont pris racine et poussent vigoureusement dans le Tiers Monde d'aujourd'hui.

## APPENDICES

### I

Il importe peu que l'échange suivant<sup>17</sup> ait eu lieu entre Césaire et ses collègues, ou entre un haut fonctionnaire de

<sup>17</sup> *Journal officiel de la République Française, Annales de l'Assemblée nationale*, le 15 mars 1950, p. 2078.

couleur et d'autres membres de l'administration. Ce qui compte, c'est que le mythe du bon maître/humble serviteur ne soit point limité aux masses, mais atteigne les 'élites' qui gouvernent.

*Aimé Césaire* : [. . .] En vérité, alors que, dans nos territoires, la misère, l'oppression, l'ignorance, la discrimination raciale sont de règle, alors que, de plus en plus, au mépris de la Constitution, vous vous ingéniez à faire de l'Union française non pas une union, mais une prison de peuples . . . (Exclamations à gauche, au centre et à droite. Applaudissements à l'extrême gauche.)

*Paul Caron* : Vous êtes bien content qu'il y ait l'Union française !

*Marcel Poimboeuf* : Que seriez-vous sans la France ?

*Aimé Césaire* : Un homme à qui on n'aurait pas essayé de prendre sa liberté.

*Paul Theetten* : C'est ridicule !

*Paul Caron* : Vous êtes un insulteur de la patrie. (À droite.) Quelle ingratitude !

*Maurice Bayrou* : Vous avez été bien heureux qu'on vous apprenne à lire !

*Aimé Césaire* : Ce n'est pas vous, monsieur Bayrou, qui m'avez appris à lire ! Si j'ai appris à lire, c'est grâce aux sacrifices de milliers et de milliers de Martiniquais qui ont saigné leurs veines pour que leurs fils aient de l'instruction et pour qu'ils puissent les défendre un jour. (Applaudissements à l'extrême gauche.)

## II

Le sens du chant que nous avons cité dans le texte — « manger encore un peu, petit à petit, même si on a déjà mangé à sa faim », est basé sur nos conversations avec des Martiniquais à Fort-de-France, et suit en général la traduction de Hearn. Ce qui suit est la partie de la lettre<sup>18</sup> de Hearn à Krehbiel concernant le chant :

Here is the only Creole song I know of with an African refrain that is still sung — don't show it to C., it is one of our treasures.

(Pronounce « wenday », « makkiah ».)

<sup>18</sup> *Afro-American Folksongs*, pp. 39-40.

*Ouendé, ouendé, macaya !*  
 Mo pas barrassé, *macaya !*  
*Ouendé, ouendé, macaya !*  
 Mo bois bon divin, *macaya !*  
*Ouendé, ouendé, macaya !*  
 Mo mangé bon poulet, *macaya !*  
*Ouendé, ouendé, macaya !*  
 Mo pas barrassé, *macaya !*  
*Ouendé, ouendé, macaya !*  
*Macaya !*

I wrote from the dictation of Louise Roche<sup>19</sup>. She did not know the meaning of the refrain — her mother had taught her, and the mother had learned it from the grandmother. However, I found out the meaning, and asked her if she *now* remembered. She leaped in the air for joy — apparently. *Ouendai*, or *ouendé*, has a different meaning in the eastern Soudan ; but in the Congo, or Fiot, dialect it means « to go, » « to continue to, » « to go on. » I found the word in Jeannest's vocabulary. Then *macaya* I found in Turiault's « Étude sur la [sic] langage Créole de la Martinique » : « ça veut dire manger tout le temps » — « excessivement. » Therefore, here is our translation :

Go on ! go on ! *eat enormously !*  
 I ain't one bit ashamed — *eat outrageously !*  
 Go on ! go on ! *eat prodigiously !*  
 I drink good wine ! — *eat ferociously !*  
 Go on ! go on ! *eat unceasingly !* —  
 I eat good chicken — gorging myself !  
 Go on ! go on ! etc.

How is this for a linguistic discovery ? The music is almost precisely like the American river music — a chant, almost recitative, until the end of the line is reached : then for your mocking music<sup>20</sup> !

### *The Pennsylvania State University*

<sup>19</sup> Dans une autre lettre, Hearn décrit Louise Roche, une infirmière noire, ainsi : « an old black woman of real African blood, an ex-slave having many tales of horror, suspected of voodooism, etc. » (lettre de Hearn à Krehbiel vers 1878, *Afro-American Folksongs*, p. 38.)

<sup>20</sup> Je tiens à remercier le United States National Endowment for the Humanities Youthgrant Program et la Société des Professeurs Français en Amérique qui ont subventionné une partie de mes recherches sur Césaire.