

# *Une tempête* dans la littérature-monde: Aimé Césaire et la figure d'Ariel

SALAH J. KHAN

*Mississippi State University, USA*

« ma géographie est avant tout humaine. (...) Vous savez, on n'est pas impunément noir, et que l'on soit français - de culture française - ou que l'on soit de culture américaine, il y a un fait essentiel : à savoir que l'on est noir, et que cela compte. Voilà la négritude. Elle affirme une solidarité ». (Césaire, entretien avec Belloux, *Le Magazine littéraire*, 1969).

« Les anglophones, les Américains avaient déjà développé une littérature nègre : Langston Hughes, Richard Wright, *and so on*, c'était pour nous une révélation. Les premiers à avoir posé les bases, les Nègres américains ». (Césaire, entretien avec Marmande, *Le Monde des Livres*, 2006).

**Résumé:** *Une tempête* d'Aimé Césaire osait reprendre et réécrire une des œuvres les plus révérees du canon littéraire occidental tout en participant au débat de la lutte pour les droits civils aux Etats-Unis. Nous relisons *Une tempête* à travers la donne politique et sociale actuelle touchant à la mondialisation comprise autrement que comme moteur d'uniformisation. Nous procédons en particulier à une déconstruction de la relation hiérarchique établie par la critique césairienne traditionnelle qui tend à prôner la supériorité de la perspective politique violente du personnage de Caliban sur celle, pacifiste, du personnage d'Ariel. En ce faisant, nous réhabilitons la position de Césaire lui-même touchant à la reconnaissance de la diversité des moyens de résistance au pouvoir d'oppression politique et de déculturation unitaire. Nous démontrons que la lutte fraternelle entre Ariel et Caliban, mise en scène par Césaire, continue de nous aider à penser un nouvel espace éthique de la relation.

**Mots clés:** Théâtre politique ; collaboration ; décolonisation ; Martin Luther King ; éthique de la relation.

**Resumen :** *Una tempestad* de Aimé Césaire se atrevía a retomar y reescribir una de las obras más veneradas del canon literario occidental, al tiempo que participaba en el debate de la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos. Releemos *Una tempestad* a través del reparto

político y social actual en lo referente a la mundialización, no solo entendida como motor de uniformización. Procedemos en particular a una reconstrucción de la relación jerárquica establecida por la crítica «cesairiana» tradicional que tiende a abogar por la superioridad de la perspectiva política violenta del personaje de Caliban sobre la pacifista del personaje de Ariel. Con ello, rehabilitamos la postura del mismo Césaire en lo tocante al reconocimiento de la diversidad de medios de resistencia al poder de opresión política y de de-culturación unitaria. Demostramos que la lucha fratricida entre Ariel y Caliban, escenificada por Césaire, continúa ayudándonos a pensar un nuevo espacio ético de la relación.

*Palabras clave:* Teatro político, colaboración; descolonización; Martin Luther King; ética de la relación.

**Abstract:** *Une tempête* by Aimé Césaire dared to rethink and to rewrite one of the most revered works of the Western literary canon, all the while contributing to the debate regarding the American Civil Rights movement. We re-read *Une tempête* through the prism of the current political and social situation as it relates to globalization understood differently than as an engine for uniformity. We deconstruct the hierarchy established by traditional Césairian scholarship that privileges Caliban's violent political perspective over Ariel's peaceful one. In so doing, we rehabilitate Césaire's own position regarding the recognition of the diversity of means of resistance to the powers of political oppression and unitary deculturation. We demonstrate that Césaire's staging of the fraternal conflict between Ariel and Caliban continues to help us to pursue a new ethics of relation.

*Key Words:* Political theatre; collaboration; decolonization; Martin Luther King; ethics of relation.

Au mois d'octobre 1967, alors qu'il concevait une œuvre sur les Noirs américains qui verrait bientôt le jour sous le titre *Une tempête*, Aimé Césaire accorda un entretien à Nicole Zand du journal *Le Monde*. Au cours de cette rencontre, Césaire fit le point sur son parcours théâtral : « Maintenant ma raison me commanderait d'écrire quelque chose sur les nègres américains », dit-il.

Je conçois cette œuvre que je fais actuellement comme un triptyque. C'est un peu le drame des nègres dans le monde moderne. Il y a déjà deux volets du triptyque : *le Roi Christophe* [c'est] le volet antillais, *Une saison au Congo* le volet africain, et le troisième devrait être, normalement celui des nègres américains, dont l'éveil est l'événement de ce demi-siècle. (*Le Monde*, 1967: 13)

En 2009, près de quarante ans après la publication de cette conversation qui marque un moment important dans la réflexion de Césaire autour de la prise de conscience politique des Noirs aux Etats-Unis, Broadway accueillait la reprise du spectacle *Joe Turner's Come and Gone* de cet autre grand dramaturge noir

August Wilson<sup>1</sup>. La pièce se déroule à Pittsburgh en 1911 et met en scène des résidents d'une pension afro-américaine qui se rappellent leur migration des plantations du Sud vers les villes industrialisées du Nord. Le titre de la pièce fait référence à une forme de discrimination raciale qui sévissait à cette époque dans l'état du Tennessee: un sergent de police dénommé Joe Turney, frère du gouverneur, était réputé pour les pièges qu'il tendait aux Noirs qui servaient de petites peines de prison et qui appréciaient les jeux de dés prohibés dans la paroisse. Une fois pris en flagrant délit ludique, les «délinquents» se voyaient obligés par le sergent Turney à travailler dans des conditions de servage pour ses amis propriétaires terriens. Le soir, lorsque les amis demandaient aux membres des familles des disparus pourquoi ils pleuraient, ceux-ci répondaient: « Joe Turner's come and gone... »: Joe Turner est passé par là.

Que la pièce de Wilson ait été jouée au Balasco —au balcon duquel sont préservées l'entrée et la caisse pour les Noirs datant de l'époque, somme toute récente, où l'accès à l'orchestre leur était interdit— n'est pas le moindre des faits remarquables de cette reprise théâtrale, car dans le public se trouvaient le premier président noir des Etats-Unis et sa femme<sup>2</sup>. Si la simplicité, voire la banalité, de cet événement peut être compris comme un symbole de la distance considérable parcourue dans le domaine de la condition raciale aux Etats-Unis depuis la parution d'*Une tempête* en 1972, est-il besoin d'ajouter que la route vers l'égalité et la paix raciales dans ce pays reste longue ? *Le Boston Globe* en tous cas nous le rappelle: d'après le gouvernement fédéral américain, dans sa première année à la Maison Blanche Barack Hussein Obama avait reçu plus de menaces de mort qu'aucun autre président de l'histoire des Etats-Unis. Ceci dit, il est aussi un fait que son élection au pouvoir ouvre la porte à une nouvelle période de développement en général —et à de nouvelles possibilités en particulier— dans le domaine des droits civiques, des relations sociales, des rapports à l'environnement, et, en ce qui nous concerne tout particulièrement ici, de l'interprétation de la littérature engagée des décennies précédentes. Ces nouvelles possibilités nourrissent le débat et le dialogue nécessaires à la littérature-monde ainsi que le défi qu'elle lance aux notions d'identité et de culture unitaires. Il nous paraît donc utile et même urgent de relire la riposte au canon classique

---

<sup>1</sup> Le 30 mai, 2009. C'était aussi la première fois qu'une pièce de théâtre du dramaturge noir est reprise sous la mise-en-scène d'un Blanc.

<sup>2</sup> Même en 1996, dans son fameux morceau intitulé «Changes», Tupac Shakur, un des chanteurs de rap les plus influents, affirmait que l'élection d'un président noir aux Etats-Unis demeurait impossible.

que représente *Une tempête* de Césaire à travers cette nouvelle donne politique et sociale touchant à la mondialisation, comprise ici autrement que comme moteur d'uniformisation. Nous procéderons dans cet essai à une remise en question de la principale relation hiérarchique établie par la critique césairienne: celle de la supériorité de la perspective politique du personnage de Caliban sur celle d'Ariel. En chemin, nous rétablirons ce que nous croyons être la position de Césaire lui-même touchant à la reconnaissance de la diversité des moyens de résistance au pouvoir d'oppression politique et de culture unitaire en démontrant qu'Ariel, tel qu'il est reconfiguré par le dramaturge et placé en lutte fraternelle avec Caliban, aide à penser un nouvel espace éthique de la relation.

Beaucoup de lecteurs d'*Une tempête* parmi les plus influents, tels que Rob Nixon, Joseph Khoury, et Thomas Hale, favorisent deux axes d'approches de la pièce. Traditionnellement, la critique traite du conflit dialectique entre Prospéro et Caliban. Les autres qui se détournent du sujet de la fameuse dialectique maître-esclave considèrent alors le débat politique intense entre Ariel et Caliban. Invariablement, ils privilégient le dynamisme radical de Caliban (qui reflète la politique de Malcolm X) et réprouvent la méthode de résistance non-violente d'Ariel (qui s'ancre dans la méthode de Martin Luther King). Si Césaire met en scène ce débat entre Caliban et Ariel dans le but de comparer et d'évaluer leurs modes de résistance à la tyrannie de Prospéro, rares sont les critiques qui signalent le fait, pourtant incontournable, que dans un moment de nihilisme saillant Caliban va jusqu'à prôner le recours à la bombe suicide<sup>3</sup>. Les critiques sont nombreux, par contre, à incriminer le personnage d'Ariel. Ariel devient alors rien moins qu'un collaborateur, un vendu qui ne fait rien pour la cause de la libération<sup>4</sup>. Au mieux la critique est ambiguë vis-à-vis du rôle que joue Ariel dans *Une tempête*. On admet parfois que le personnage possède bien des qualités et que lui aussi se bat pour sa liberté. Mais très vite on discrédite sa méthode de libération en la jugeant irréparablement passive en comparaison à l'approche somme toute virile de Caliban<sup>5</sup>. Hale, qui a inauguré l'analyse critique d'*Une*

---

<sup>3</sup> Même Jeanette Patterson, qui examine soigneusement, pour le reste, la violence du langage chez Ionesco et Césaire, évite la question de la portée du nihilisme de Caliban en général et de son plan d'attentat à la bombe suicide en particulier.

<sup>4</sup> D'après Khoury, Ariel «ne fait rien»: « [Caliban's] reclamation of his own being takes place only because he is in dialogue with Prospero, and only because Prospero recognizes Caliban's actions. This is in contradistinction to Ariel, who does nothing ». (Khoury, 26).

<sup>5</sup> Pour Nixon par exemple, le fait qu'Ariel permet à Prospéro de l'exploiter est la raison pour laquelle Caliban considère Ariel comme « a colonial collaborator » (Nixon 573). Pour Khoury « it is not simply because Ariel executes the master's orders, as Caliban first says,

*Tempête*, nous explique par exemple que: « 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 » (Hale, 1973:26), et il ajoute:

Si l'Ariel de Césaire, un employé mulâtre de Prospéro, 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.... Prospero maintient Caliban dans une situation inférieure à l'aide d'une classe intermédiaire, celle du gérant indigène qui exécute ses projets (Hale, 1973:27).

Si cette perspective négative du personnage d'Ariel comme second du colonisateur est communément admise, le temps est venu de la réexaminer. Reconnaissons tout d'abord que dans un entretien cité par Owusu-Sarpong, Césaire semble donner raison à cette critique d'Ariel. En effet, le dramaturge y affirme qu'Ariel est « un intellectuel au service de Prospero » tandis que « Caliban est également un esclave, mais à un degré plus absolu, plus total » (Owusu-Sarpong, 1986:122). Toutefois, si Césaire semble dénigrer ici le personnage d'Ariel, il ne le fait ni systématiquement dans ses commentaires de la pièce, ni de manière aussi sévère que le font les critiques, comme nous le verrons sous peu. De plus, ce serait une erreur de penser que de l'autre côté du débat politique concernant les moyens de résistance au pouvoir colonial, Caliban participe à une forme de prosopopée, servant par là comme porte-parole de l'auteur. On aurait tort de citer Césaire via le personnage de Caliban sans ajouter immédiatement toutes sortes d'aléas. Notre analyse suggère en effet qu'il est essentiel d'établir une distance critique entre la voix du dramaturge et celle de Caliban.

Rappelons, pour commencer, le fameux entretien que Césaire accorda en novembre 1969 à François Beloux du *Magazine Littéraire*. Il y décrit, avec une précision quasi-didactique, la fonction des deux personnages-esclaves dans le processus de création de son œuvre:

Comme je pensais beaucoup à une pièce sur les États-Unis, inévitablement, les points de référence sont devenus américains... J'ai écrit la pièce de la manière suivante: d'un côté, Prospéro le conquérant ; de l'autre, Caliban et Ariel... Devant la domination de Prospéro, il y a plusieurs façons de réagir: il y a l'atti-

---

that results in his being regarded as a sellout. Rather, he is seen as a collaborator because he will not engage in a revolt against his master.... He... will patiently wait for his freedom ». (Khoury, 30).

tude 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.

C'est cette perspective de Césaire lui-même, bien plus nuancée dans le détail que celle des critiques qui écartent trop vite Ariel en faveur de Caliban, qu'il s'agit pour nous de poursuivre et de réhabiliter ici.

Dans *Une tempête*, Césaire ne se demande pas *si* les Noirs doivent se battre pour leur liberté, mais *comment* ils doivent se battre. Pour cette raison il aborde la question de la libération des Noirs de manière brechtienne. Pour Brecht, il s'agit de faire en sorte pour que les moteurs sociaux perdent de leur caractère naturel et deviennent « actionnables » (Brecht, 1978:61). L'importance du débat entre Caliban et Ariel tient justement au fait que leur rencontre rend la résistance à l'imposition du pouvoir colonial plus actionnable. Dans son entretien avec Beloux, Césaire dit avoir appelé son adaptation de l'œuvre de Shakespeare « 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... » L'ampleur du débat entre Ariel et Caliban devient manifeste dans le contexte de ces tempêtes au pluriel. Pour un Césaire brechtien, c'est au public des nombreux mouvements de résistance, aux États-Unis, en Afrique, aux Antilles, et ailleurs, de déterminer, pour eux-mêmes, la voie à suivre. C'est pourquoi il est utile de rappeler la mise-en-place de ce débat entre la violence et la non-violence dans *Une tempête* que Césaire nous propose non seulement à voir, mais aussi à avoir entre nous.

Nous savons que, fidèle en partie à Shakespeare, Césaire met en scène un puissant sorcier nommé Prospéro qui colonise l'île où vivent Caliban et Ariel et dépouille les autochtones de leur langue, de leurs noms, de leurs mœurs, de leurs relations sociales, et de leurs rapports à l'environnement. Ariel et Caliban résistent à Prospéro, chacun de sa manière et c'est dans l'intensité de la révolte des esclaves que Césaire se démarque le plus de son modèle. Dans la nouvelle pièce, Caliban commence par singer Prospéro. Ce geste est plus un acte de résistance qu'il ne le paraît. Homi Bhaba a montré qu'un tel emploi du mimétisme chez le colonisé affaiblit l'autorité du colonisateur qui préférerait voir l'autre comme radicalement Autre, plutôt que comme un semblable, même potentiel<sup>6</sup>. Après cette période initiale de résistance mimétique, Caliban réclame

---

<sup>6</sup> Dans *The Location of Culture*, Homi Bhaba analyse le fonctionnement du mimétisme comme tactique de résistance à l'autorité du colonisateur. Ce dernier commence par situer le colonisé comme autre, plus précisément comme légèrement autre pour ne pas le rendre mons-

ouvertement sa propre voix et sa propre langue, avant d'exiger même un nouveau nom qui serait plus approprié à sa condition: « X » (faisant écho en cela aux adhérents du mouvement des *Black Muslims* aux Etats-Unis). Puis, au bout de son parcours subversif, Caliban considère renverser le pouvoir de Prospéro par la force. De son côté, Ariel résiste à Prospéro de manière très différente: il accepte d'entretenir les promesses de liberté de Prospéro, tout en essayant de l'éduquer sur l'injustice qu'il a commise. Contrairement à Caliban, l'espoir d'Ariel n'est pas celui d'une victoire qui subjugueraient ou qui détruirait *la personne* du colonisateur. Ariel lutte pour une victoire qui incorporerait l'autre dans une relation d'égalité en lui donnant tout d'abord une nouvelle conscience, puis en y faisant appel.

Dans la scène 1 de l'acte II de la pièce de Césaire, Ariel rend visite à Caliban chez lui, dans sa grotte. Il est clair qu'Ariel n'est pas passif, car il choisit de faire l'effort d'établir un dialogue avec Caliban, sur son territoire, dans le but de motiver son compatriote à faire *front commun* contre la tyrannie de Prospéro. Caliban se trompe en effet lorsqu'il présume tout d'abord qu'Ariel est là comme représentant du grand maître: « Non, je viens de moi-même », répond Ariel. « Je suis venu t'avertir. Prospéro médite sur toi d'épouvantables vengeance. J'ai cru de mon devoir de te mettre en garde ». Au-delà de cet élan protecteur, Ariel cherchera dans cette scène à établir avec Caliban une plateforme commune de solidarité dans la lutte. Leur dialogue se poursuit:

Ariel: Je ne crois pas à la violence.

Caliban: A quoi crois-tu donc ? A la lâcheté ? A la démission ? A la gène flexion ? ... Et bien, très peu pour Caliban!

Ariel: Tu sais bien que ce n'est pas ce que je pense. Ni violence, ni soumission. Comprends-moi bien. C'est Prospéro qu'il faut changer. Troubler sa sérénité jusqu'à ce qu'il reconnaisse enfin l'existence de sa propre injustice et qu'il y mette un terme.

Caliban: Oh là là. Laisse-moi rigoler ! La conscience de Prospéro! Prospéro est un vieux ruffian qui n'a pas de conscience.

Ariel: Justement il faut travailler à lui en donner une. Je ne me bats pas simplement pour ma liberté, pour notre liberté, mais aussi pour Prospéro, pour qu'une conscience naisse à Prospéro. Aide-moi Caliban.

---

trueux et pour pouvoir le préserver comme une source exploitable. Le colonisé résiste à ce traitement par le biais du mimétisme, qui renvoie le regard du colonisateur et redonne ainsi une autonomisation, une autodétermination, une capacité d'action et de prise de décision, au colonisé.

Cet appel d'Ariel ne ressemble en rien à l'acte d'un lâche, d'un vendu, ou d'un collaborateur. Au contraire, il faut une grande conviction et un courage remarquable pour s'engager dans une lutte qui vise à aller au-delà du désir de vengeance et de destruction de son oppresseur. La critique traditionnelle se leurre à penser qu'Ariel, ou que Martin Luther King dans la même foulée, représente l'attitude « collabo » de l'apaisement défaitiste. La résistance non-violente n'est pas la non-résistance. Au contraire, elle est même, d'après Martin Luther King, une méthode que l'on pourrait qualifier « d'agressive »<sup>7</sup>. Césaire le comprenait bien, et c'est la raison pour laquelle il a associé le personnage d'Ariel au message de Martin Luther King. Plutôt que de maintenir une relation hiérarchique de type binaire entre les hommes, c'est-à-dire en somme de préserver l'oppression de l'homme par l'homme, le personnage d'Ariel cherche une troisième voie: faire cesser l'injustice du colonisateur tout en préservant son humanité. «Ni violence, ni soumission» déclare-t-il. Ariel croit ferme que la non-violence peut devenir une arme puissante dans la lutte contre l'oppression, tout comme King qui refuse le piège que lui tend son adversaire: « I'm tired of violence. And I'm not going to let my oppressor dictate to me what method I must use. We have a power, power that cannot be found in Molotov cocktails, but we *do* have a power. Power that cannot be found in bullets and guns, but we *have* a power » (King, 1984:71). (« Je suis las de la violence. Et je ne vais pas laisser mon oppresseur me dicter les méthodes que je dois employer. Nous avons un pouvoir, un pouvoir qui ne se trouve pas dans les cocktails molotov, mais nous avons *effective-ment* un pouvoir. Un pouvoir qui ne se trouve pas dans les balles ou les fusils, mais nous *avons* un pouvoir »). Depuis cette perspective, il devient clair que dans son combat pour la liberté et l'égalité, la voie d'Ariel n'est pas celle de la facilité. Elle est au contraire difficile; elle exige une énergie et une force indiscutables.

Notre réévaluation de l'importance du personnage d'Ariel dans *Une Tempête* se justifie pleinement dans le contexte de la politique et de l'éthique de Césaire. Le débat entre Ariel et Caliban fonctionne comme un hyper-condensé aussi bien du *Weltanschauung* de Césaire que de son concept, certes fluide, de négritude<sup>8</sup>. Nous avons vu qu'Ariel vient voir Caliban pour lui proposer un front commun dans leur lutte vis-à-vis de Prospéro. Ce qu'Ariel recherche et ce qu'il

---

<sup>7</sup> Voir le débat télévisé diffusé sur la chaîne new yorkaise WRCA auquel il participa en 1957 avec le juge J. Waties Waring. Cette émission de Richard D. Heffner intitulée « The Open Mind - The New Negro » est visible au site internet : <http://www.youtube.com/watch?v=Ll4QmVnGcU&feature=related>

<sup>8</sup> Dans un entretien en 1959 avec Lilyan Kesteloot, Césaire résumait ce qu'il entendait à l'époque par négritude : « [la] Conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui im-

offre en même temps, c'est la solidarité. Le mot clé, le vecteur relationnel en somme, qu'il emploie avec Caliban c'est « mon frère ». Ariel l'utilise plusieurs fois au cours de cette scène, et le mot est repris par Caliban lui-même au moment de leurs adieux, des adieux qui sont porteurs d'espoir: Ariel lance: « Je te souhaite du courage, mon frère », et Caliban répond: « Adieu Ariel, je te souhaite bonne chance, mon frère ». Bien que ces répliques puissent évidemment être jouées de manière ironique, une lecture plus fidèle du texte démontre que la relation entre ces deux combattants porte toutes les marques du respect. Nous savons en effet que cette notion de fraternité est fondamentale pour Césaire. Prise dans le contexte historique de la genèse de la pièce, l'expression « mon frère » trouve une de ses sources principales dans le mouvement de libération noire aux Etats-Unis des années 60, où le terme de *brother* était chargé du potentiel de solidarité, une solidarité qui était pour les Noirs américains de cette époque fondamentalement révolutionnaire. De ce point de vue, la désignation césairienne « mon frère » signifie au minimum, mais c'est déjà énorme, l'existence d'un pacte linguistique entre le représentant de la solution violente, et celui de la solution non-violente.

La notion de fraternité est aussi importante pour l'esthétique césairienne: c'est-à-dire dans le contexte précis où le politique rejoint l'éthique dans son art théâtral. En effet en parlant de sa visée artistique avec Zand, Césaire dit: « Mon théâtre n'est pas un théâtre individuel ou individualiste, c'est un théâtre épique, car c'est toujours le sort d'une collectivité qui s'y joue ». Plus tard, dans l'émission «Écrivains francophones d'aujourd'hui» sur Radio France Internationale, diffusée dans le cadre d'une émission du grand journaliste et dramaturge comorien Soeuf Elbadawi, Césaire précise sa pensée en abordant cette question du rôle que joue la solidarité dans son art par le biais de l'ontologie:

Et il est clair que si je suis passé au théâtre, c'est qu'il y avait des raisons, cela répondait à un besoin. La poésie, pour moi, c'est la reconquête de l'être. C'est

---

plique acceptation, prise en charge de son destin de Noir, de son histoire et de sa culture ». Dans l'entretien avec Belloux cité en exergue de cet article il précise que c'est la solidarité que la négritude affirme. Enfin, en 1971, de nouveau avec Kesteloot, il décrit son évolution intellectuelle et prend ses distances par rapport à certaines implications politiques du concept qu'il a aidé à mettre en œuvre : « Je suis pour la Négritude du point de vue littéraire et comme éthique personnelle, mais je suis contre une idéologie fondée sur la Négritude (...) Mais je reste attaché à une certaine négritude (...) à un crédo vraiment minimum qui consiste à dire tout simplement que je suis Nègre et que je le sais, je suis Nègre et je me sens solidaire de tous les autres Nègres, je suis Nègre et je considère que je relève d'une tradition et que je dois me donner pour mission de faire fructifier un héritage ».

le besoin de l'être. Le mot, comme dit Heidegger, c'est la demeure de l'être. Je crois que c'est vrai. Après coup, je raisonne selon ma propre expérience, et qu'est-ce que c'est que le théâtre ? C'est la mise en relation de l'être avec l'autre. Et ça c'est très important. C'est l'autre parmi les autres, avec les autres. Et c'est tragique parce que finalement c'est la relation avec l'autre, dans ses différents rapports, jusqu'au basculement dans la solitude finale. C'est pour ça que c'est tragique.

Chaque personnage d'*Une Tempête* personnifié, à sa manière, cette mise en relation de l'être avec l'autre dont parle Césaire ici. Prospéro est un autocrate, un exploiteur, un colonialiste ; Caliban un résistant radical qui embrasse la violence mais qui recule devant le meurtre. Si ces deux personnages principaux parlent de l'élimination de l'autre, de part leur relation dialectique ils ne peuvent se détruire. Ariel quant à lui non seulement représente la résistance non-violente, mais il nous offre aussi l'exemple d'une possibilité de libération dont l'éthique est peut-être la plus proprement dramatique, car elle cherche la mise en relation de l'être avec l'autre sans volonté de destruction<sup>9</sup>. Plutôt que de donner la mort à Prospéro, Ariel cherche au contraire à lui donner une nouvelle vie: sous la forme d'une conscience. Ariel manifeste un désir et un effort d'humaniser Prospéro, quand bien même la tentation de le déshumaniser serait forte. Plutôt que de chercher à cristalliser l'identité de l'Autre, Ariel, fidèle au modèle de King, s'engage dans la voie du respect non pas pour l'ennemi *en tant qu'ennemi*, mais pour son devenir<sup>10</sup>.

En adoptant une vue plus globale sur la question de la résistance dans *Une tempête*, précisons, si besoin est, qu'un approfondissement de la question de l'humanisme engendrée par le conflit fraternel entre Ariel et Caliban ne serait rien de plus qu'un simulacre sans l'inclusion des femmes. Dans son étude du discours poétique de la femme Puerto Ricaine aux Etats-Unis, Eliana Ortega souligne l'importance de la figure de la mère dans *Une tempête* et conclut ainsi: « as long as the mother figure (Sycorax) remains forgotten, as long as women continue to be silenced, there can be no liberation for an entire people » (Ortega, 1989:125) (« tant que la figure de la mère (Sycorax) restera oubliée, tant que les femmes continueront d'être rendues muettes, il ne peut y avoir de libération

---

<sup>9</sup> La question du rapport à l'autre dans l'œuvre de Césaire est un sujet qui a été abordé très tôt et avec éloquence par Marianne Wichman Bailey dans son étude *The Ritual Theater of Aimé Césaire: Mythic Structures of the Dramatic Imagination*.

<sup>10</sup> Il va de soi que l'humanisme dont il est question ici est en grande partie une fonction de l'auto-préservation de l'exploité qui n'accepte pas l'ennemi en tant que tel mais projette sur celui-ci un *devenir-autre*, sa nouvelle conscience.

pour un peuple entier »). La voix d'Ortega —comme celles d'Irene Lara, de Myriam Chancy, de Souhayr Belhassen, d'Abena Busia, et de Jyotsna Singh entre maintes autres qui s'élèvent pour s'opposer au monadisme masculin, par trop commun dans les mouvements de libération— souligne encore une fois le risque de lire Caliban comme l'über-métaphore de résistance dans cette pièce. Caliban ne signifie qu'une option parmi d'autres pour le mouvement de négritude, l'option de la résistance virile, qui en arrive à contempler la violence absolue du bombeur suicidaire. À côté de la voix de Caliban, celle d'Ariel, tout comme celles des femmes de couleur, doivent aussi être entendues, évaluées, prises en compte, et débattues.

Pour terminer notre réévaluation du rôle que joue Ariel dans la représentation du mouvement de libération dans *Une tempête*, considérons le passage capital où Ariel raconte à Caliban ce qu'il appelle son « rêve exaltant ». Dans cette tirade, le politique fait corps (textuel) avec la poétique. À Caliban qui ne croit pas qu'une conscience puisse naître à Prospéro, Ariel répond:

Tu me désespères. J'ai souvent fait le rêve exaltant qu'un jour, Prospéro, toi et moi, nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un monde merveilleux, chacun apportant en contribution ses qualités propres: patience, vitalité, amour, volonté aussi, et rigueur, sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l'humanité périrait d'asphyxie.

Au delà de sa référence manifeste au discours de King prononcé le 28 août, au-delà 1963 sur les marches du Lincoln Memorial, communément appelé « I have a dream », ce que proclame Ariel ici fait écho aussi, osons le dire, à la voix propre de Césaire. Ariel exprime en effet le désir d'unir tous les hommes sur des bases politiques tout en protégeant un espace, dans cette politique, d'où pourrait émerger une expérience fondamentalement poétique. Césaire, le poète, le surréaliste, pouvait-il faire autrement que de soutenir un tel appel ? En guise de réponse, référons-nous à l'entretien accordé au *Monde* en 1967. Là, traitant du rapport entre poésie et politique, un Césaire très-rimbaldien déclare que :

le vrai révolutionnaire ne peut être qu'un voyant. Je suis de ceux qui intègrent l'utopie dans la révolution, et je ne veux pas tomber dans le schéma qui consiste à dire : il y a les révolutionnaires / et il y a les utopistes... [J]e refuse ... l'antinomie révolution et utopie, praxis / et imagination. Je considère que l'action se fait précisément par l'imagination *et* par le verbe.

Cette citation constitue une preuve de plus pour consolider notre argument selon lequel Césaire ne voulait, ni ne pouvait, rejeter la voie proposée par Ariel.

Au contraire, pour le dramaturge, comme pour son personnage, il faut toujours être prêt à insuffler « quelques bouffées de rêve » dans l'expérience politique, sans quoi « l'humanité périrait d'asphyxie ».

Dans *Une tempête*, le personnage de Caliban qui capte tant l'attention des critiques adopte une rhétorique de violence. Si Césaire ne se retrouvait pas entièrement dans cette position, cela ne l'empêche pas de faire entendre par la bouche de Caliban une voix essentielle dans le débat de la décolonisation. Toutefois, Césaire articule en même temps une autre voix puissante, d'une force d'une toute autre nature: la voix d'Ariel. Césaire ne cherche à favoriser ni l'une ni l'autre de ces méthodes de résistance, et il n'en défavorise aucune. Ce qui est proprement théâtral, dans le sens brechtien, dans le dialogue entre ces deux voix de la libération, c'est que la conclusion de leur débat ne se trouve pas dans la pièce. Césaire présente sur scène ce débat de la plus haute importance justement pour que sa réponse soit formulée dans, et par, le public. *Une tempête* privilégie à la fois un débat politique autour de la question révolutionnaire par excellence (« Que faire ? ») et un respect énorme pour le sens critique du public parce que, pour Césaire, c'est toujours le sort de la collectivité qui est en jeu.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARNOLD, James A. (1981) *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*. Cambridge: Harvard University Press.
- BAILEY, Marianne Wichmann (1992) *The Ritual Theater of Aimé Césaire: Mythic Structures of the Dramatic Imagination*. Tübingen, Germany: Gunter Narr Verlag.
- BELHASSEN, Souhayr (1972) «Aimé Césaire's *A Tempest*» in *Radical Perspectives in the Arts*. Ed. Lee Baxandall. Harmondsworth: Penguin.
- BENDER, Bryan «Secret Service strained as leaders face more threats». *Boston Globe*. [http://www.boston.com/news/nation/washington/articles/2009/10/18/secret\\_service\\_under\\_strain\\_as\\_leaders\\_face\\_more\\_threats/?page=1](http://www.boston.com/news/nation/washington/articles/2009/10/18/secret_service_under_strain_as_leaders_face_more_threats/?page=1)
- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. New York: Routledge Press.
- BRECHT, Bertolt (1978) *Petit organon pour le théâtre*, suivi de *Additifs au Petit organon*. Paris: L'Arche. (1963)
- BUSIA, Abena. «Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female». *Cultural Critique* 1989-1990, v. 14: 81-104.
- CÉSAIRE, Aimé (1983) *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, (1939).
- CÉSAIRE, Aimé (1972) *Une tempête: Adaptation de La tempête de Shakespeare pour un théâtre nègre*, Paris, Éditions du Seuil.
- CÉSAIRE, Aimé (1969) Entretien avec François Beloux. *Magazine Littéraire*, numéro 34. «La littérature et la drogue». Novembre 1969.

- CÉSAIRE, Aimé (2003) Entretien radiophonique avec Soeuf Elbadawi de Radio France Internationale. «Ecrivains francophones d'aujourd'hui : Aimé Césaire». - CD non commercial édité par RFI et la Bibliothèque francophone de Limoges, mars 2003. <[http://www.rfi.fr/communfr/player/player.asp?Player=Win&Stream=http://telechargement.rfi.fr.edgesuite.net/rfi/francais/audio/modules/actu/R100/A\\_Cesaire\\_BFMRFI2.mp3.asx&iframe=>](http://www.rfi.fr/communfr/player/player.asp?Player=Win&Stream=http://telechargement.rfi.fr.edgesuite.net/rfi/francais/audio/modules/actu/R100/A_Cesaire_BFMRFI2.mp3.asx&iframe=>)
- CÉSAIRE, Aimé (1957) Entretien télévisé avec Richard D. Heffner <<http://www.youtube.com/watch?v=Ll4QmvnGcU&feature=related>>
- CÉSAIRE, Aimé (2006) Entretien avec Francis Marmande, in *Le Monde des Livres*, 17 mars 2006.
- CÉSAIRE, Aimé (1967) Entretien avec Nicole Zand. *Le Monde* numéro 7071, 7 octobre 1967.
- CHANCY, Myriam J. A. (1997) «Productive Contradictions: Afro-Caribbean Diasporic Feminism and the Question of Exile» in *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile*, 1-30, Philadelphia, Temple University Press.
- HALE, Thomas (1973) «Sur *Une Tempête* d'Aimé Césaire». *Études littéraires*, v. 6, n° 1, p. 21-34.
- KHOURY, Joseph (2006) «The Tempest Revisited in Martinique: Aimé Césaire's Shakespeare», in *The Journal for Early Modern Cultural Studies*, Vol. 6, No. 2, Fall/Winter.
- KING, JR., Martin Luther, Coretta Scott King (1984) *The Words of Martin Luther King, Jr.* New York, Newmarket Press.
- LARA, Irene (2007) «Beyond Caliban's Curses: The Decolonial Feminist Literacy of Sycorax», in *Journal of International Women's Studies*, v. 9, no. 1, November.
- MCWILLIAMS, Jim (1993) «'Uhuru!' Negritude in Césaire's *A Tempest*», in *Notes on Contemporary Literature*, v. 23.
- NIXON, Rob (1987) «Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*», in *Critical Inquiry*, v. 13, p. 557-78.
- ORTEGA, Eliana (1989) «Poetic Discourse of the Puerto Rican Woman in the United States», *Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings*, Asunción Horno Delgado and Eliana Ortega (ed.), Amherst, University of Massachusetts Press.
- OWUSU-SARPONG, Albert (1986) *Le Temps historique dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire*, Québec, Éditions Naaman de Sherbrooke.
- PATTERSON, Jeanette (2008) «*Au Pire*: Language, Violence and the Totalitarian Ideology of Origins in Ionesco's *La leçon* and Césaire's *Une tempête*», in *French Forum*, v. 33, Numbers 1-2, Winter/Spring.
- SARNECKI, Judith Holland (2000) «Mastering the Masters: Aimé Césaire's Creolization of Shakespeare's *The Tempest*», in *The French Review*, v.74, no. 2, December, p. 276-86.
- SINGH, Jyotsna. (1996) «Caliban versus Miranda: Race and Gender Conflicts in Postcolonial Rewritings of *The Tempest*», *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects*, Valerie Traub, M. Lindsay Kaplan, and Dymphna Callaghan (ed.), London, Cambridge University Press, p. 191-209.
- ZABUS, Chantal (2002) *Tempests After Shakespeare*, New York, Palgrave.

