

Reading Communities

*Communautés  
de lecture*



# Reading Communities: A Dialogical Approach to French and Francophone Literature

## *Communautés de lecture: pour une approche dialogique des œuvres classiques et contemporaines*

Edited by

Oana Panaïté

Cambridge  
Scholars  
Publishing



Reading Communities: A Dialogical Approach to French  
and Francophone Literature

Communautés de lecture: pour une approche dialogique des œuvres  
classiques et contemporaines

Edited by Oana Panaïté

This book first published 2016

Cambridge Scholars Publishing

Lady Stephenson Library, Newcastle upon Tyne, NE6 2PA, UK

British Library Cataloguing in Publication Data

A catalogue record for this book is available from the British Library

Copyright © 2016 by Oana Panaïté and contributors

All rights for this book reserved. No part of this book may be reproduced,  
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means,  
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without  
the prior permission of the copyright owner.

ISBN (10): 1-4438-9458-3

ISBN (13): 978-1-4438-9458-6

# TABLE DES MATIERES / TABLE OF CONTENTS

<i>Les auteurs / The Authors</i> .....	vii
--	-----

Introduction .....	1
Oana Panaïté	

## ***Entre-textes***

Des tempêtes à tout casser? Enseigner Césaire et Shakespeare au XXI <sup>e</sup> siècle .....	8
Dominique Licops et Paul Breslin	

Anne Hébert et Marguerite de Navarre: deux voix pour une légende .....	35
Anne-Marie Petitjean	

Exotisme, dialogisme et chaos en milieu antillais: André Breton et Gerty Dambury .....	48
Lynn E. Palermo et Gladys M. Francis	

Politique du dialogisme dans la littérature régionale alsacienne contemporaine .....	69
David Spieser-Landes	

## ***Expériences de lecture***

Kourouma, un Voltaire africain? Voltaire, un Kourouma européen? .....	80
Laurent Loty et Véronique Tacquin	

Gustave Flaubert et Abdoulaye Sadj: Dialectique d'une bêtise plaquée sur du vivant .....	103
Flavien Falantin	

A Fatal Journey in Baudelaire and Nothomb.....	122
Vera A. Klekovkina	

"Et c'est pour cela que j'accuse et j'accuserai toujours": Émile Zola et Alain Mabankou.....	142
Alison Rice et Olivier Morel	

### ***Contre-histoires***

"Roiseau Pensant": Marie NDiaye and Blaise Pascal.....	154
Hall Bjørnstad et Oana Panaïté	

Time Sources in Proust and Glissant .....	168
Margaret Gray et Jason Herbeck	

Méta-cinéma global: la surimpression des œuvres canoniques de François Truffaut et Ousmane Sembène.....	181
Vlad Dima	

## LES AUTEURS / THE AUTHORS

**Hall Bjørnstad** est Associate Professor of French à Indiana University-Bloomington (États-Unis). Il est l'auteur de *Créature sans créateur: Pour une anthropologie baroque dans les "Pensées" de Pascal* (Presses Universitaires de Laval, 2010), éditeur de *Borrowed Feathers: Plagiarism and the Limits of Imitation in Early Modern Europe* (Unipub, 2008), co-éditeur d'un numéro spécial de *Yale French Studies* consacré à Walter Benjamin et traducteur norvégien des *Pensées* de Blaise Pascal (Pax, 2007).

**Paul Breslin** est Professor of English à Northwestern University (États-Unis). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages tels que *The Psycho-Political Muse: American Poetry since the Fifties* (University of Chicago Press, 1987), *You Are Here* (poems, TriQuarterly Books, 2000) et *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott* (University of Chicago Press, 2001). Ses autres publications (poèmes, essais et compte-rendus) sont parues dans les revues *Agni*, *American Poetry Review*, *American Scholar*, *Callaloo*, *Modernism/Modernity*, *The New Republic*, *The New York Times Book Review*.

**Vlad Dima** est Assistant Professor of French à University of Wisconsin, Madison. Ses recherches sur la Nouvelle Vague, le cinéma et la littérature francophone sont illustrées dans ses articles publiés dans les revues *Nouvelles Études francophones*, *Contemporary French and Francophone Studies*, *Journal of African Cultural Studies*, *Journal of African Cinema* et *International Journal of Žižek Studies*.

**Flavien Falantin** est enseignant-doctorant à Indiana University-Bloomington. Ses recherches portent sur le bovarysme dans la tradition française avant et après Flaubert et sur la figure littéraire de Françoise Sagan. Il prépare une thèse sur l'histoire de la contamination lectrice dans la littérature et ses répercussions sur le monde moderne dont un extrait paraîtra dans la *Revue italienne d'études françaises*.

**Gladys Francis** est Assistant Professor of French and Francophone Studies à Georgia State University (États-Unis). Elle a publié des articles consacrés à la littérature gabonaise et aux écritures créoles francophones dans des revues telles que *Nouvelles études francophones* et *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*.

**Margaret Gray** est Associate Professor of French à Indiana University-Bloomington. Ses travaux incluent un ouvrage sur *Postmodern Proust* (University of Pennsylvania Press, 1992) ainsi que de nombreux articles sur le roman français de George Sand à Noémi LeFebvre dans *Modern Language Notes*, *Romanic Review*, *French Forum*, *French Cultural Studies*, *Studies in 20th-and 21st-Century Literature*, *Symposium* et *Modern Fiction Studies*.

**Jason Herbeck** est Associate Professor et Directeur de la section de français à Boise State University (États-Unis). Ses nombreux articles publiés dans *Romanic Review*, *Dalhousie French Studies*, *The French Review*, *Mosaic* et *Francophone Postcolonial Studies* portent sur Albert Camus et des écrivains antillais tels que Maryse Condé, Daniel Maximin, Évelyne Trouillot et Raphaël Confiant.

**Vera Klekovkina** occupe le poste d'Assistant Professor of French à University of Wisconsin Stevens Point (États-Unis). Ses travaux sur les œuvres philosophiques et littéraires d'Emmanuel Levinas, Amélie Nothomb et Marcel Proust sont parus dans *L'Esprit créateur*, *French Studies* et *Paroles gelées*.

**Dominique Licops** est Senior Lecturer in French et Directrice du programme de français à Northwestern University (États-Unis). Elle a publié des articles sur les images et les métaphores identitaires et les œuvres d'Aimé Césaire, Maryse Condé, Gisèle Pineau, Assia Djebar et Brigitte Roïan dans *Thamyris*, *Women's Studies Quarterly*, *Women in French Studies* et *Nouvelles Études Francophone*.

**Laurent Loty** est Chargé de recherche 1ère classe au CNRS, Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Françaises des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (CELLF XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>, UMR 8599, CNRS et Université Paris Sorbonne-Paris 4). Il a co-dirigé *Littérature et engagement durant la Révolution française* (Presses Universitaires de Rennes, 2007), *L'histoire des sciences de l'homme* (1999) et des numéros spéciaux des revues *Dix-Huitième Siècle* (2009), *Études rétiviennes* (1988). Ses travaux sur Rétif de



la Bretonne, l'utopie, l'optimisme, sont parus dans *Études rétiviennes et Dix-Huitième siècle*. En 2013, il a organisé une exposition à l'Université Paris Diderot et dirigé un ouvrage à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Denis Diderot.

**Olivier Morel** est Assistant Professor of French and Film Studies à University of Notre Dame (États-Unis). En tant que scénariste et réalisateur, on lui doit les films documentaires *On The Bridge / L'âme en sang / Amerika's verletzte Seelen* (Zadig Productions / ARTE France, 2011), *Maurice Nadeau, le chemin de la vie* (ARTE, 2011) et *Between Listening and Speaking Auschwitz-Birkenau, 1945-2005* (installation vidéo et exposition, Ville de Paris, 2004). Il est l'auteur de deux ouvrages *Berlin légendes ou la mémoire des décombres* (Presses Universitaire de Vincennes, 2014) et *Visages de la Grande Guerre* (Calmann-Lévy, 1998), et d'une BD intitulée *Revenants* (Futuropolis-Gallimard, 2013), illustrée par Maël.

**Lynn Palermo** est Associate Professor of French et Directrice du Département de langues modernes à Susquehanna University (États-Unis). En plus de ses travaux sur l'Exposition universelle de 1889 et l'Exposition coloniale de 1931 parus dans *French Cultural Studies* et *World Literature Today*, elle a publié un ouvrage intitulé *The Color of Liberty: Histories of Race in France* et co-dirigé *An Anthology of Nineteenth-Century French Short Fiction* (avec with Judy Celli). Elle a également traduit en anglais des œuvres de Cyrille Fleischman, Angèle Kingué et Charles-Ferdinand Ramuz.

**Oana Panaïté** est Associate Professor of French à Indiana University-Bloomington (États-Unis). Elle a publié l'étude *Des littératures-mondes en français. Écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine* (Rodopi, 2012) et édité un numéro spécial de la revue *L'Esprit créateur* consacré à la pensée littéraire. Elle est co-éditrice de l'ouvrage pédagogique *Entre-textes : dialogues littéraires et culturels* à paraître en 2017 aux éditions Routledge.

**Anne-Marie Petitjean** est agrégée de Lettres Modernes et Maître de conférences en Langue et Littérature françaises à l'Université de Rouen (France). Sa thèse, soutenue en 2013, à l'Université de Cergy-Pontoise, s'intitule "La littérature sur le métier: étude comparée des pratiques créatives d'écriture littéraire dans les universités, en France, aux États-Unis et au Québec".

**Alison Rice** est Associate Professor of French and Francophone Literature à University of Notre Dame (États-Unis). Elle a publié deux ouvrages critiques intitulés *Time Signatures: Contextualizing Contemporary Autobiographical Writing from the Maghreb* (Lexington Books, 2006) et *Polygraphies: Francophone Women Writing Algeria* (University of Virginia Press, 2012).

**David Spieser-Landes** est Assistant Professor of French à l'Université de Caroline du Nord à Wilmington, ayant obtenu son doctorat en Littérature Française et Francophone de l'Université de Pittsburgh avec une thèse intitulée "The Politics of Aesthetics: Nation, Region and Immigration in Contemporary French Culture". Dans ce travail, il s'inspire de la philosophie politique de Jacques Rancière pour analyser comment "la Région" (par exemple la littérature régionale alsacienne d'André Weckmann) et "l'Immigration" (par exemple le rap d'Abd al Malik) introduisent, dans la période contemporaine, de la dissonance dans la soi-disant "harmonie" de la nation française, tant du point de vue du discours que du style. Il a publié des articles traitant de ces sujets dans des revues telles que *Tiresias: Culture, Politics and Critical Theory, Contemporary French and Francophone Studies* (numéro spécial "The Idea of France") et *Performing Islam*.

**Véronique Taquin** est Professeure de Chaire supérieure en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles littéraires (Khâgne) au Lycée Marcelin Berthelot, Saint-Maur, France. Elle est l'auteure de deux romans *Un roman du réseau* (Éditions Hermann, 2011) and *Vous pouvez mentir* (Éditions du Rouergue, 1998) et l'éditrice d'*Antigone de Jean Anouilh* (Hachette, 1998). En tant que réalisatrice de film, on lui doit surtout *Bartleby, ou les Hommes au rebut* (1993). Ses travaux critiques portent sur Marguerite Duras, Eisenstein et Dreyer.

# INTRODUCTION

OANA PANAÎTE

INDIANA UNIVERSITY-BLOOMINGTON

Cet ouvrage, fruit d'une collaboration entre universitaires français et américains, comportant aussi une dimension didactique,<sup>1</sup> propose un nouveau cadre pour articuler, à partir de perspectives diverses, un dialogue critique, historique, thématique, philosophique et formel entre œuvres classiques et contemporaines, françaises et francophones.<sup>2</sup>

Consacré principalement à la production de langue française à partir d'un corpus représentatif qui rassemble romans, poésie, théâtre, aphorismes, essai, manifeste et cinéma, l'ouvrage inclut aussi des références aux classiques des autres littératures afin de mieux faire ressortir les dimensions translinguistiques et interculturelles de ce dialogue. En mettant l'accent sur les multiples contextes et intertextes qui déterminent la situation des œuvres, les présentes analyses sont attentives aux rapports complexes que tout texte littéraire entretient avec d'autres textes ainsi qu'aux différentes manières dont chaque langue conceptualise le monde. La réécriture de *La Tempête* de Shakespeare par Aimé Césaire est à ce titre exemplaire d'une réappropriation distanciée, constitutive de la relation que la contemporanéité entretient avec la tradition.

---

<sup>1</sup> Le projet a été amorcé par la journée d'étude "French Literature Beyond Borders" à Indiana University-Bloomington en 2011 et développé lors du colloque international "Circulating French in the Classroom" qui s'est tenu les 11 et 12 octobre 2013 à University of Notre-Dame. Il a également abouti à un ouvrage pédagogique, intitulé *Entre-Textes: Dialogues littéraires et culturels*, prévu pour 2017 aux éditions Routledge. Je tiens à remercier ici Julia Douthwaite, la coorganisatrice, avec Alison Rice et Olivier Morel, du colloque de Notre-Dame, David Wagner, le traducteur anglais de certaines parties de cet ouvrage, et Mélanie Giraud, pour son amicale contribution à l'illustration de couverture.

<sup>2</sup> Il a plus de dix ans, Lawrence D. Kritzman lançait un appel aux études françaises d'imaginer des "hermeneutic strategies that are both comparative and dialogic in nature" (p. 154). KRITZMAN, L. D., "A Certain Idea of French: Cultural Studies, Literature and Theory", *Yale French Studies*, 103 (2003), pp. 146–160.

Une telle approche s'inscrit dans le sillage de plusieurs ouvrages récents tels que *French Global*, sous la direction de Susan R. Suleiman et Christie MacDonald, *Fictions d'histoire littéraire*, dirigé par Jean-Louis Jeannelle ou encore *L'Histoire littéraire des écrivains* dirigé par Vicent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat.<sup>3</sup> L'approche dialogique distingue cependant le présent ouvrage tout d'abord par sa capacité à mettre à jour l'épaisseur culturelle et la profondeur historique des textes contemporains, dont la signification est trop souvent réduite à l'actualité qui accompagne leur production ou publication, sans toutefois négliger leur dimension "présentiste". Cette approche permet ensuite de restituer une nouvelle visibilité aux œuvres classiques les abordant à la fois dans leur matérialité, à partir de la "fabrique" du texte, et au prisme de la réflexion transhistorique qui permet d'examiner la réactualisation de leurs strates (formelles, affectives, idéologiques...) à travers les époques.

À partir de la conscience d'un savoir qui rencontre l'irréductible différence ou l'opacité des textes, l'enjeu éthique de l'approche dialogique est d'apprendre à lire autrement, à dialoguer avec des personnes d'horizons divers. Cela suppose de remettre en question le discours public mondialisé selon lequel une certaine compréhension du monde détermine le système des valeurs littéraires et artistiques. Le présent recueil se propose de tisser des liens entre deux bibliothèques—l'une, française ou hexagonale, l'autre, francophone—qui semblent coexister sans se rejoindre, engendrant deux histoires parallèles de la littérature et des modèles interprétatifs distincts, malgré leur synchronie et un socle conceptuel partagé. Il s'agit dès lors d'intervenir de manière positive, c'est concrète et rééditable, dans le débat actuel qui semble orienté par des lignes de force déclinistes telles que la perte d'identité et l'atomisation de l'espace littéraire intervenues après la dissolution des poétiques de groupe et de l'engagement idéologique, la dérive des valeurs littéraires traduisant le malaise critique et le bouleversement des catégories de lecture traditionnelles, le sentiment de dévalorisation de l'objet littéraire et la crise de légitimité qui touche le concept même d'œuvre classique. Il s'agira plutôt d'approfondir les relations de plus en plus nombreuses, parfois contradictoires mais toujours fertiles, entre les littératures en français que pratiquent les écrivains et leurs lecteurs

---

<sup>3</sup> MCDONALD C. et SULEIMAN S. R., *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2014; JEANNELLE J.-L. (dir.), *La Licorne*, "Fictions d'histoire littéraire", n° 26, 2009; DEBAENE, V., JEANNELLE J.-L., MACÉ M., MURAT M., *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013.

mais restent pourtant relativement peu reconnues par les exégètes à cause des cloisonnements disciplinaires et des reflexes institutionnels.<sup>4</sup>

Les travaux qui composent cet ouvrage s'organisent autour de trois axes majeurs: intertextuel, lectoriel et contre-histoire.

Le premier est l'axe intertextuel qui, dépassant la simple étude des sources ou des influences, propose d'étudier systématiquement et à partir de cas spécifiques, la manière dont les textes classiques fournissent des modèles esthétiques et philosophiques à la création contemporaine. Cet aspect touche d'abord aux processus de construction, déconstruction et reconstruction de la distance entre textes et auteurs, laquelle peut être perçue au prisme de l'idéologie, comme incompatibilité, de la poétique, comme défamiliarisation, ou de l'histoire, comme éloignement. Il concerne ensuite la sérialité des réécritures, des réappropriations et des mutations identitaires. Il porte enfin sur les tendances homogénéisatrices d'un discours dominant revêtant des formes nationales, continentales, scolaires, patriarcales ou coloniales contre lesquelles s'érigent, performativement, des communautés imaginées, alternatives.

Plusieurs articles examinent ainsi les effets de continuité, de contraste et de rupture à partir d'une série de dichotomies. *La Tempête* de William Shakespeare et *Une tempête* d'André Césaire sont traitées par Dominique Licops et Paul Breslin à partir de l'opposition entre norme et transgression. La dynamique du centre et de la marge fournit son fil directeur à la lecture que propose Anne-Marie Petitjean de *L'Heptaméron* par Marguerite de Navarre et de *L'Île de la demoiselle* par Anne Hébert. Lynn E. Palermo et Gladys M. Francis examinent les tensions de l'appartenance et de l'exil dans *Martinique, charmeuse de serpents* d'André Breton et *Les Rétifs* de Gerty Dambury, alors que David Spieser-Landes propose de réévaluer les rapports linguistiques et littéraires entre la nation et la région dans l'œuvre d'André Weckmann.

Le deuxième axe est consacré à l'expérience de lecture telle qu'elle se révèle, diversement, dans la relation entre les œuvres. Il s'agit d'abord de faire ressortir la charge affective ainsi que la dimension critique des textes contemporains envisagés d'abord comme autant de lectures des textes classiques. Sont ensuite mises en valeur les stratégies multiples et complexes

---

<sup>4</sup> Pour une analyse approfondie de cette question, voir PANAÏTE O., "La Querelle des bibliothèques ou la gêne de la littérature française face à la littérature en français", *Nouvelles Études francophones*, vol. 28, n° 2, 2013, pp. 145-161.

de réécriture qui vont de l'emprunt et de la reprise (parfois littérale, soulevant les enjeux esthétiques et éthiques du plagiat), en passant par le pastiche, à la parodie et à l'anamorphose du texte original. Les analyses montrent enfin comment les textes contemporains, tout en réactualisant et en éclairant certains aspects des classiques, orientent en même temps leur réception par le lecteur contemporain afin de changer, subvertir voire renverser les interprétations antérieures. Premièrement, l'examen dialogique fait apparaître les effets aliénants des systèmes de valeurs calqués sur l'existence des êtres vivants appréhendés non seulement en tant qu'êtres abstraits mais surtout dans leur matérialité physique et affective. Deuxièmement, il met en évidence les ruptures et les déplacements introduits par l'écriture engagée dans la relation du discours littéraire avec les discours instituants. Troisièmement, il permet d'étayer l'approche dialogique en faisant ressortir "d'autres filiations, plus discrètes mais plus pertinentes, [qui] relient secrètement les œuvres les unes aux autres".<sup>5</sup>

Ce volet du recueil est constitué par des articles sur la satire chez Voltaire et Ahmadou Kourouma, étudiée par Véronique Tacquin et Laurent Loty, l'aliénation de soi chez Gustave Flaubert (*Madame Bovary*) et Abdoulaye Sadjî (*Nini*) qui fait l'objet de la contribution de Flavien Falantin, l'exotisme dans les œuvres de Charles Baudelaire ("Invitation au voyage") et d'Amélie Nothomb (*Le Voyage d'hiver*) sur lequel se penche Vera A. Klekovkina, et l'écriture manifestaire et contestataire chez Émile Zola ("J'accuse") et Alain Mabanckou (*Verre cassé*) dont les dimensions politiques sont mises à jour par Alison Rice et Olivier Morel.

S'appuyant sur les deux premiers, le troisième axe en développe les conséquences au profit d'une approche contre-historique de la littérature et du cinéma. Partant du postulat d'une proximité herméneutique qui relie les œuvres par-delà les hiérarchies disciplinaires et les oppositions institutionnelles et au-delà de leur distance historique et thématique, la lecture sonde leur dimension littérale et poétique afin d'émanciper l'interprétation des attentes qui la surdéterminent.

Trois études consacrées à l'ontologie de la faiblesse et de la puissance dans l'œuvre de Blaise Pascal (*Pensées*) et de Marie NDiaye (*Trois femmes puissantes*) par Hall Bjørnstad et Oana Panaïté, à la contamination romanesque du réel par le merveilleux chez Marcel Proust (*Du côté de chez Swann*) et Édouard Glissant (*La Lézarde*) par Margaret Gray et Jason

---

<sup>5</sup> BAYARD P., *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009, p. 105.

Herbeck et à la fonction éthique et esthétique de l'arrêt sur image dans le cinéma de François Truffaut (*Les 400 coups*) et d'Ousmane Sembène (*Xala*) par Vlad Dima élargissent la perspective dialogique de l'ouvrage à l'appui d'analyses transhistoriques et transgénériques.

L'emploi du terme "dialogique" n'est pas sans renvoyer aux travaux de Mikhaïl Bakhtine, perspective illustrée ici par l'examen de la littérature régionale alsacienne contemporaine dans ses rapports non seulement avec la littérature nationale mais encore avec d'autres littératures "accentées". Cependant, le dialogisme bakhtinien, consacré aux relations discursives intratextuelles, ne s'intéresse que tangentiellement à la diachronie ou à la dimension l'historique de la littérature. Le dialogue envisagé ici renoue d'abord avec le sens étymologique d'influence réciproque qui s'exerce entre des œuvres appartenant à des époques différentes et envisage les pratiques d'écriture et de lecture comme formes d'une conversation à la fois en présence, entre contemporains, et *in absentia*, entre précurseurs et héritiers, pères et mères du textes adorés ou honnis, d'une part, et héritiers et héritières déferents ou irrévérencieux, d'autre part. Si l'approche dialogique récupère la temporalité et la mémoire des œuvres, elle repose dans une égale mesure sur leur spatialité à la fois géographique et situationnelle, en donnant libre jeu aux interprétations selon la variabilité des positions adoptées par les lecteurs. Résultante d'une multitude d'échanges linguistiques, politiques et culturels entre les points d'origines, les espaces traversés et les lieux de réception, la lecture en dialogue révèle une série de textes possibles, différemment étranges et différemment familiers, résistant aux grilles interprétatives établies. Écouter les voix narratives ou poétiques, s'engager dans les débats auxquels auteurs et textes nous invitent, aborder des interprétations divergentes tout en restant attentifs aux différents lieux et époques qui les ont engendrées—cela éclaire et nous éclaire sur notre propre situation historique et herméneutique.





## ***ENTRE-TEXTES***

# DES TEMPÊTES À TOUT CASSER? ENSEIGNER CÉSAIRE ET SHAKESPEARE AU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE

DOMINIQUE LICOPS ET PAUL BRESLIN  
NORTHWESTERN UNIVERSITY

## Introduction: deux paradigmes de réécriture postcoloniale

Nous commençons par deux passages qui illustrent une tension centrale dans la relation entre *Une tempête* et *La Tempête*:

"**Le meneur de jeu**: Allons, Messieurs, servez-vous ... A chacun son personnage et à chaque personnage son masque. [...] choisissez ... Mais il y en a un que je choisis: c'est toi! Tu comprends, c'est **la Tempête**. Il me faut **une tempête à tout casser** ..."

"Mais je crois profondément au **brassage** des cultures. Une grande œuvre comme celle de Shakespeare fait partie du fonds commun à l'humanité, et comme telle, elle peut être soumise à une **réinterprétation** exactement comme un grand mythe. Je considère qu'on peut écrire des *Tempêtes* à l'infini. [...] J'ai tout le temps **bifurqué**, c'est vrai. Mais je me demande si tout en bifurquant je ne suis pas resté quand même **fidèle à l'esprit de Shakespeare**".

Ces deux citations, l'une dite par le meneur de jeu au début d'*Une tempête*, l'autre par Césaire dans un entretien avec Lucien Attoun en 1969 à l'occasion de la première représentation de la pièce à Tunis, proposent deux modèles de réécriture, de rapport au (pré)texte de Shakespeare.

### A. La réécriture comme contre-discours

La première citation souligne la relation entre les deux pièces par l'allusion, d'une part, au titre shakespearien via l'utilisation de l'article

défini et de la majuscule à la première mention du mot et, d'autre part, à son propre titre avec la deuxième apparition du même mot, mais cette fois précédé de l'article défini et écrit avec une minuscule. Avec le complément "à tout casser" ajouté à la deuxième mention du mot "tempête", elle propose une approche "destructive" du premier texte, ce qui rappelle le paradigme de *The Empire Writes Back*, texte fondateur des études postcoloniales anglophones des années quatre-vingt, qui considérait la relation du texte anti- ou postcolonial surtout sous l'angle de la revanche ou du contre-discours. Le contraste entre ces deux citations montre pourtant les sentiments ambigus de Césaire envers l'œuvre de Shakespeare. Quoi qu'il en soit, cette approche de la réécriture, qu'elle soit formulée par Césaire ou par les critiques anglo-saxons, est pressentie par Caliban lorsqu'il répond à Miranda, qui lui rappelle qu'elle lui a appris à parler: "tout le profit / Que j'en ai eu, c'est de savoir maudire". Ce passage et d'autres qualités de la pièce ont inspiré d'abondantes réécritures, richement analysées par Chantal Zabus dans *Tempests after Shakespeare* (2002).

## **B. La toile intertextuelle: ambivalence et complexité des textes, multiplicité des intertextes**

Le deuxième modèle de réécriture, évoqué dans la deuxième citation en exergue, est défini et exemplifié par Françoise Lionnet dans ses lectures croisées de textes francophones et canoniques.<sup>1</sup> Il s'agit d'un paradigme plus complexe de relations intertextuelles, qui prend en compte les influences mutuelles entre les métropoles et les régions d'où viennent les auteurs et les textes étudiés. Elle insiste que la réécriture s'implique dans une forme "transcoloniale" de solidarité, en abordant les aspects subversifs de l'original ainsi que "les préoccupations d'autres écrivains et intellectuels qui vivent dans ces pays où la politique, la culture et la sphère publique sont des sites de pouvoir contestés entre les élites bourgeoises et les gens ordinaires".<sup>2</sup> Au lieu d'opposer un texte à l'autre au risque de réduire leur polysémie, Lionnet nous encourage à étudier comment "les pratiques

---

<sup>1</sup> On fournit l'original des citations en anglais en note, et les traductions sont de Dominique Licops.

<sup>2</sup> LIONNET F., "Transcolonial Translations: Shakespeare in Mauritius", F. LIONNET and S.-M. SHIH, *Minor Transnationalism*, Durham & London, Duke University Press, 2005, pp. 206-207. La réécriture "engages with [...] a 'transcolonial' form of solidarity with the subversive aspects of the 'original', [...] and also with the preoccupations of other [...] writers and public intellectuals living in countries where politics, culture, and the public sphere are contested sites of power between bourgeois elites and the ordinary people."

homologues entre textes [...] soulignent [...] les formes multidirectionnelles de médiation qui résultent de schémas de sélection et de résistance coloniales. Celles-ci peuvent être des appropriations, transplantations, traductions, ou emprunts métropolitains ou postcoloniaux y compris l'intertextualité et le dialogisme."<sup>3</sup>

Césaire évoque cette approche de la réécriture comme réinterprétation et continuation plutôt que comme opposition et destruction quand il dit croire "au **brassage** des cultures" et qu'il a "tout le temps **bifurqué**" en restant "quand même **fidèle à l'esprit de Shakespeare**" (nous soulignons). Cette image de bifurcations, de routes divergeant de l'original, contraste avec l'image d'"une tempête à tout casser" et propose une approche plus riche du rapport entre textes, puisqu'elle permet de mieux étudier leur nature polysémique et leurs multiples intertextes.

Cependant, l'ambivalence de Césaire apparaît dès le titre et l'expression "une tempête à tout casser" via le choix du mot "tempête" plutôt que celui d'*ouragan* ou de *cyclone*. Il souligne la parenté entre son texte et celui de Shakespeare, alors que le complément "à tout casser" dénote la destruction. Il est d'autant plus significatif si nous le replaçons dans l'histoire discursive des Caraïbes. Comme l'explique Peter Hulme, dans le discours des explorateurs, la distinction entre *tempête* et *ouragan* indiquait si l'issue de l'orage leur avait été bénéfique ou fatale.<sup>4</sup> Le terme *ouragan* serait donc plus radical que celui de *tempête*.<sup>5</sup> Toutefois, l'article indéfini et l'absence de majuscule signale l'humilité du poète et sa reconnaissance que son adaptation n'est qu'une interprétation parmi d'autres.

Nous proposons donc d'explorer la relation entre ces deux *tempêtes* selon les deux axes suggérés par Lionnet: d'abord, d'étudier la solidarité ou l'homologie entre les deux textes de par leur complexité et leurs ambivalences; ensuite, d'examiner les relations intertextuelles de chaque

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 135-136. "[...] the homologous practices between the two texts [...] highlight[ing] instead the multidirectional forms of mediation that result from patterns of colonial selection and resistance. These can be metropolitan or postcolonial appropriations and transplantations or translations and borrowings, including intertextuality and dialogism."

<sup>4</sup> HULME P., *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean 1492-1797*, New York and London, Routledge, 1986, 1992, pp. 94-101.

<sup>5</sup> Voir la comparaison de Lionnet à ce sujet entre *Une tempête* et l'adaptation du dramaturge mauricien Dev Virahsawmy, *Toufann*. LIONNET F., "Transcolonial Translations: Shakespeare in Mauritius", *op. cit.*, pp. 205-207.

pièce tout en considérant l'univers discursif et le contexte historique de leur émergence.

## **I. Complexité et ambivalence des textes.**

### **I. 1. *Complexité et ambivalence de La Tempête.***

Maints critiques tels que Zabrus, Brown, Crispin, Barker et Hulme reconnaissent la complexité et l'ambivalence de *La Tempête*, tout en remarquant que celles-ci n'ont pas toujours été appréciées lors de lectures réductives de la pièce. Pour bien comprendre ces ambiguïtés, il faut rappeler quelques caractéristiques fondamentales de la forme dramatique anglaise vers 1600. D'abord, leur prosodie: les pièces étaient écrites en pentamètres iambiques non-rimés (vers blancs), avec des chansons strophiques rimées et des passages en prose pour en varier la texture. Dans les pièces de Shakespeare, les personnages au statut social bas s'expriment généralement en prose (bien qu'ils chantent parfois une chanson), tandis que les personnages au statut social plus élevé parlent principalement en vers. Il est donc significatif que Caliban parle souvent en vers blanc, y compris ce que les critiques considèrent comme certains des plus beaux vers de la pièce, tandis que ses complices, Trinculo et Stephano, ne parlent qu'en prose, chantant occasionnellement une chanson. Ce contraste remet en question l'infériorité supposée de Caliban selon le schème discursif colonialiste.

Ensuite, les pièces de Shakespeare comprennent souvent des intrigues parallèles. Dans ce cas, le complot d'Antonio, Alonso, et Sébastien contre Prospero se double non seulement du complot d'Antonio et Sébastien contre Gonzalo et Alonso mais aussi de la conspiration de Caliban, Trinculo et Stephano contre Prospero—deux complots élevés en contrepoint avec leur équivalent farcesque. Mais ce parallélisme-même pourrait impliquer que les revendications de Caliban ne sont pas complètement illégitimes. Césaire le revisitera d'ailleurs pour en souligner les implications dans sa dénonciation de l'illégitimité du pouvoir colonial.

Enfin, on trouvait souvent un personnage qui semblait écrire le scénario au fil de la pièce—une sorte de substitut du dramaturge. On pourrait donc dire que Caliban rivalise avec Prospero pour ce rôle de substitut. Avant le tournant politique des études shakespeariennes dans les années 1980, les critiques voyaient en Prospero l'alter ego de l'auteur (et l'identifiaient parfois avec Shakespeare, sa renonciation à sa magie à la fin de la pièce signalant le départ en retraite de Shakespeare). Selon eux, la tentative de

Caliban d'écrire une autre intrigue était comique, illégitime et futile, et fournissait ce que Coleridge a appelé "le soulagement comique".<sup>6</sup> Comme Barker et Hulme l'affirment, cet aveuglement des critiques européens et nord-américains à la complexité de la pièce résulte du fait qu'ils "écoutent exclusivement la voix de Prospero: après tout, il parle leur langue".<sup>7</sup> Pourtant, ainsi que le montre l'abondante "généalogie calibanique" (d'après l'expression de Zabus) à laquelle *Une tempête* appartient, "on a laissé à ceux qui ont souffert l'usurpation coloniale le soin de découvrir et de recenser les traces de cette complexité en lisant la place réfractaire de Caliban dans la pièce de Prospero et dans *La Tempête*".<sup>8</sup>

Crispin remarque qu'"il est important de rappeler [...] que '*La Tempête* n'est pas simplement un reflet des pratiques colonialistes mais une intervention dans un discours ambivalent et même contradictoire.' Ainsi, [elle] trace le 'moment de crise historique' que représente l'entreprise coloniale anglaise à ses débuts, et l'anxiété qui circule dans la pièce interroge un discours expansionniste plutôt que de seulement le soutenir".<sup>9</sup> Si c'est vrai, ceci équivaut à un tribut à la dramaturgie de Shakespeare, qui anticipe celle de Bertolt Brecht en permettant l'expression de toutes les perspectives et en poussant les spectateurs à penser leurs revendications rivales de manière critique. Prospero vainc Caliban, mais il ne peut le réduire au silence.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> BRESLIN P., "Intertextuality, Translation, and Postcolonial Misrecognition in Aimé Césaire", F. L. ALDAMA (dir.), *Analyzing World Fiction*, Austin, TX. U. of Texas Press, 2011, pp. 251-252.

<sup>7</sup> CRISPIN P., "A Tempestuous Translation: Aimé Césaire's *Une tempête*", J. AVNER (dir.) *Modernités Shakespeariennes*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 143.

<sup>8</sup> ZABUS C., *Tempests after Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002, p. 32. "Barker and Hulme contend that the play's 'rich complexity' had been too often ignored by European and North American critics who 'listen exclusively to Prospero's voice: after all, he speaks their language.' [...] They astutely noted: 'It has been left to those who have suffered colonial usurpation to discover and map the traces of that complexity by reading in full measure Caliban's refractory place in both Prospero's play and *The Tempest*.'"

<sup>9</sup> CRISPIN P., *op. cit.*, pp. 142-143.

<sup>10</sup> Eileen Julien a remarqué, pendant le colloque "Circulating French in the Classroom" organisé à l'Université de Notre-Dame en octobre 2013, que Césaire ne réécrit pas, mais éclaire les contradictions du classique shakespearien. Breslin suggère également que les lectures post-1980 de Shakespeare nous permettent de "lire la version de Césaire [...] comme amenant au premier plan ses significations latentes ou rendant visible ses ambiguïtés et ses doutes". BRESLIN P., *loc. cit.*

## I. 2. *Complexité ou polyvalence d'Une tempête.*

Beaucoup de pièces mettent en scène une pluralité de voix incarnées par divers personnages. Pourtant, certains critiques, comme on l'a vu pour Shakespeare, ont privilégié un personnage comme porte-parole de l'auteur, affaiblissant ainsi le potentiel polysémique et critique de la pièce. Tout comme Baker et Hulme nous rappellent de ne pas confondre la pièce de Shakespeare avec celle de Prospero afin de bien saisir sa situation complexe dans le contexte discursif du colonialisme anglais émergent, nous devrions éviter d'aligner trop promptement Césaire avec Ariel ou Caliban, et plutôt explorer les résonances qui existent entre eux trois.

À ce propos, il est intéressant de noter comment James Arnold, comparant les deux pièces, traite les possibilités d'identification entre Césaire et ses alter egos théâtraux. Au sujet de Césaire et Ariel, il écrit: "On est frappé [...] par la suggestion que la représentation critique par Césaire de l'homme colonisé en tant que poète lyrique pourrait s'appliquer à lui-même."<sup>11</sup> Cependant, parce qu'il pense qu'Ariel incarne le phénomène de peau noire, masque blanc, il limite les possibilités soulevées par la comparaison entre l'écrivain et Ariel.<sup>12</sup>

Par contre, Caliban est souvent considéré le porte-parole de Césaire, tous deux s'adonnant à "la rhétorique de la révolte", mais refusant de commettre la violence.<sup>13</sup> De fait, Caliban refuse de tuer Prospero. Si Ariel espère éveiller la conscience de Prospero, c'est à cause de Caliban, de son refus de reconnaître son maître et le bien-fondé de sa "vocation" que ce dernier "pour la première fois [...] a] douté de [lui]-même".<sup>14</sup> Ironiquement donc, vu la perception que Caliban a de son maître comme "écraseur" sans conscience,<sup>15</sup> c'est lui, et non Ariel, qui éveille sa conscience.<sup>16</sup> Pourtant,

---

<sup>11</sup> ARNOLD J., "Césaire and Shakespeare: Two Tempests", *Comparative Literature*, vol. 30, n° 3, été 1978, p. 245. "One is struck [...] by the suggestion that Césaire's critical representation of the colonized man as lyric poet may apply to himself".

<sup>12</sup> Similairement Zabus écrit: "Césaire [...] has little sympathy for his Ariel". ZABUS C., *op. cit.*, p. 48.

<sup>13</sup> DAYAN J., "Playing Caliban: Césaire's *Tempest*", *Arizona Quarterly* 8:4, Winter 1992, p. 142. Zabus écrit aussi: "Caliban is [...] Césaire's mouthpiece, the embodiment of the concept of Négritude" ZABUS C., *op. cit.*, p. 54.

<sup>14</sup> CÉSAIRE A., *Une tempête d'après "la Tempête" de Shakespeare—Adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Seuil, 1969, p. 90.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>16</sup> Selon Crispin, l'autorité de Prospero se fissure progressivement, sa non-reconnaissance par Caliban reflétant la théorie hégélienne (nous nous

ce refus reste ambigu: refuse-t-il pour des raisons morales ou parce qu'il ne peut passer à l'acte (interprétation qui valut à Césaire la critique de Raphaël Confiant)?<sup>17</sup> Césaire pense-t-il à C.L.R. James qui juge, dans *The Black Jacobins* (1938), que le massacre des blancs par Dessalines est une tragédie, non parce qu'il compatit avec les blancs, mais parce qu'il s'agit d'une tuerie inutile qui en avilit les auteurs?<sup>18</sup> Quoi qu'il en soit, Césaire réfléchissait au rôle de la violence dans la décolonisation, participant ainsi à un débat avec Fanon.

Cependant, explorons aussi la suggestion qu'Ariel est un alter ego éventuel du poète. Le passage où il répond au rappel de Prospero que celui-ci l'a délivré du pin où l'avait emprisonné Sycorax, et où il rêve de devenir arbre, fait écho aux vers du *Cahier* où Césaire définit la négritude ainsi qu'à sa forte identification avec l'arbre évoquée lors d'un entretien avec Daniel Maximin<sup>19</sup>. Ces échos compliquent l'assertion d'Arnold que ce passage indique "l'identification imaginaire [d'Ariel] avec le pouvoir que Prospero exerce en fait"<sup>20</sup> et nous incitent à une lecture plus nuancée. Si Ariel et Caliban représentent tous deux potentiellement l'auteur, le dialogue entre eux pourrait figurer soit une conversation interne de Césaire ou même un dialogue avec Fanon. Comme Pierre Bouvier l'écrit au sujet du poème où Césaire rend hommage à son compatriote, "Par tous mots guerriers-silex" (1976): "Il apparaît [...] que Fanon est un autre lui-même, un Césaire potentiel, [...] celui qu'il aurait pu être, croisement de violence et de détermination, s'il avait été au bout d'une autre logique."<sup>21</sup>

Considérons donc ce qui rapproche Ariel et Caliban (et par implication, ces figures centrales de la décolonisation). L'affinité des deux personnages avec la nature reflète celle de l'auteur et le rôle essentiel qu'elle joue dans sa pensée. D'abord, les deux personnages se sentent complices de la mer.

---

reconnaissons à travers la reconnaissance que les autres nous accorde). Le refus de Caliban cause le doute de son maître. CRISPIN P., *op. cit.*, p. 156.

<sup>17</sup> BRESLIN P., *op. cit.*, p. 253.

<sup>18</sup> JAMES C.L.R., *The Black Jacobins*, New York, Vintage Books, A Division of Random House, 1989, 1963. pp. 373-374.

<sup>19</sup> LICOPS D., "Redefining Culture, Politicizing Nature. Negotiating the Essentialism of Natural Metaphors in the Work of James Clifford, Paul Gilroy and Aimé Césaire", *Convergences & Interferences. Newness in Intercultural Practices/Écritures d'une nouvelle ère/aire*, édition spéciale de *Thamyris/Intersecting* 8, 2001, pp. 60-63.

<sup>20</sup> ARNOLD J., "Césaire and Shakespeare: Two Tempests", *op. cit.*, pp. 244-245.

<sup>21</sup> BOUVIER P., *Aimé Césaire, Frantz Fanon. Portraits de décolonisés*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 211.



Si Caliban dit que "[c]'est [sa] copine", Ariel est décrit par Serge Bourjea comme "Celui qui sait la mer". Cette sensibilité marine qui réapparaît dans le recueil *Moi, Laminaire* (1982) complique la vue réductrice de la conception césairienne de l'identité antillaise comme identité-racine. Ensuite, cette affinité ressort dans deux passages clés: celui où Caliban, espérant vaincre Prospero avec l'aide de Stephano et Trinculo, chante sa *liberté future*, et celui où Ariel se réjouit de sa *liberté retrouvée*.<sup>22</sup> Des images de la faune et de la flore antillaises et latino-américaines, chères à Césaire, y abondent ainsi que les thèmes de l'errance, de la souffrance, de l'esclavage, de la résistance et de la liberté. D'abord, les oiseaux et arbres de ces régions dominent l'imagerie des deux poèmes. Ensuite, dans le premier, la liberté qu'on entend "[d]ans le dos des jours fourbus" va de pair avec "le repos", évocation de la fin de l'esclavage contre lequel Caliban s'insurge maintes fois, tandis que le mot "sang", répété trois fois "barbouille [le] plumage voyageur" du ramier, signalant les souffrances de la traite et de l'exil. Enfin, dans le second, les fougères figurent "le corps scarifié" et le "cri" des esclaves, tandis que "la hampe de l'agave [...] se redressera [...] en solennel drapeau": Ariel incite ici l'éveil de la conscience nationaliste des colonisés. Ces parallèles soulignent la fraternité des deux personnages, sur laquelle Césaire insiste (dans l'acte deux II, scène 1) et suggèrent qu'en les écoutant on entend Césaire débattre des diverses méthodes anticoloniales et de leurs conséquences.

Néanmoins, comme dans *La Tempête*, où, nous avons vu qu'il s'exprime en différents registres, y compris le poétique, Caliban, personnage soi-disant sauvage, exprime beaucoup des moments les moins abstraits, les plus linguistiquement féconds: par exemple, ses descriptions lyriques de l'île ou sa réplique où il convainc les animaux recrutés par Ariel pour empêcher son avancée vers Prospero de le laisser passer.<sup>23</sup> De plus, comme le remarque Crispin, alors que Prospero refuse le dialogue et "est affaibli par sa sclérose monoglotte", Caliban, personnage polyglotte s'exprimant en swahili, français et anglais, est "capable d'aller et venir entre plusieurs langues et langages".<sup>24</sup> Il n'est pas que poète: il se montre politicien lorsqu'il persuade Stephano et Trinculo de s'associer à sa lutte, il se fait pamphlétaire et psychanalyste lorsqu'il analyse les mécanismes de

<sup>22</sup> CÉSAIRE A., *Une tempête d'après "la Tempête" de Shakespeare—Adaptation pour un théâtre nègre*, op. cit., pp. 64-65 et 83-84.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 64-65 et 74-75.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 154.

l'aliénation coloniale, faisant écho à *Discours sur le colonialisme* (1950) et à *Peau noire, masques blancs* de Fanon (1952).<sup>25</sup>

La fin juxtapose ces voix, au lieu d'en choisir une, restant ainsi ouverte, au contraire de la fin shakespearienne fermée, qui réconcilie les deux intrigues rivales. En effet, tous les personnages se retrouvant dans la scène finale, la pièce se résout par le mariage dynastique de Ferdinand et Miranda, la contrition de Caliban, et le pardon de Prospero à ses ennemis.<sup>26</sup> Par contre, la pièce de Césaire "se refuse à toute clôture"<sup>27</sup> et contraste trois intrigues: celles de Caliban, de Prospero et celle de la résistance non-violente d'Ariel. Les différences entre son gradualisme et le militantisme de Caliban persistent. De plus, ni Caliban, ni Prospero ne réussit à contrôler complètement l'intrigue. L'évolution progressive de l'intrigue shakespearienne contraste avec l'irruption non présagée d'Eshu dans le masque de Césaire.<sup>28</sup>

Ainsi, Césaire nous laisse avec cette discorde entre les paroles appauvries et stéréotypées de Prospero, "les débris du chant de Caliban" et "le bruit du ressac et des piailllements d'oiseau" associé avec Ariel, qui réapparaît implicitement ici.<sup>29</sup> Cette cacophonie témoigne des réflexions de Césaire à propos des difficultés de créer un nouvel ordre social, étant donné la persistance de vieux schémas (même s'ils apparaissent sous de nouvelles formes). Écouter cette interaction irrésolue nous aide à mieux comprendre les pensées de Césaire sur les questions difficiles posées par l'histoire (post)coloniale ainsi que ses interventions dans divers débats à ces sujets, comme nous le verrons plus bas. Par ailleurs, cette approche respecte la conception césairienne de l'œuvre d'art, qui "n'a pas à offrir un manuel du

---

<sup>25</sup> Une différence notable entre les deux pièces demeure: le langage moins complexe métaphoriquement et moins varié au niveau des registres d'*Une tempête* s'écarte de la richesse de celui de *La Tempête* comme le souligne ARNOLD J., "Césaire and Shakespeare: Two Tempests", *op. cit.*, p. 133. À cet égard, *La Tragédie du roi Christophe* est plus proche de Shakespeare.

<sup>26</sup> Sur la fin ouverte, voir aussi ARNOLD J., "D'Haïti à l'Afrique: *La Tragédie du roi Christophe* de Césaire", *Revue de littérature comparée* vol. 60, n° 2, 1986, p. 140.

<sup>27</sup> Basabose, cité dans BRESLIN P., *op. cit.*, p. 254.

<sup>28</sup> Voir Zabuz pour une autre approche à la linéarité de la pièce de Shakespeare au contraire de celle de Césaire qui selon elle est "gouvernée par la dialectique". ZABUS, C., *op. cit.*, p. 53.

<sup>29</sup> CÉSAIRE A., *Une tempête d'après "la Tempête" de Shakespeare—Adaptation pour un théâtre nègre*, *op. cit.*, p. 92.

parfait candidat à la présidence de la république [...] le rôle, la fonction de l'œuvre d'art est de poser les problèmes"<sup>30</sup>.

Comme pour *La Tempête*, la réception d'*Une tempête* révèle que la position du lecteur / spectateur ainsi que le contexte discursif et historique de lecture / représentation influent sur les interprétations. Roger Toumson et Simone Henry-Valmore expliquent que

"[p]résentée au Festival de Venise puis au Théâtre de l'Ouest parisien, la pièce reçoit un accueil plutôt défavorable, la critique reprochant à l'auteur d'avoir [...] trahi Shakespeare. [...] La pièce sera par contre représentée avec succès à la Martinique, [en] 1972, à l'occasion du premier Festival culturel de la ville de Fort-de-France. Elle sera également bien accueillie au Festival de Hammamet, en [...] 1969, en Tunisie, de même qu'au XV<sup>e</sup> Festival de Baalbek, au Liban, en [...] 1970".<sup>31</sup>

En outre, si les critiques anglo-saxons lisent plutôt la pièce suivant ce que David Scott a appelé la romance anticoloniale, selon laquelle les opprimés triomphent de leurs oppresseurs et privilégient Caliban, certains critiques francophones relèvent le pessimisme de la pièce.<sup>32</sup> Bourjea, par exemple, suggère en 1984 que sa pertinence pour le public contemporain est que Césaire "très tôt a perçu [...] l'éphémère historique de [l]a position"<sup>33</sup> de Caliban et qu'Ariel, étant "*entre*, ni personnage, ni action, plutôt [...] fonction ou jonction: Relation", offrait plus de possibilités, vu que, grâce à lui, "la pièce présentait [...] une autre entrée fertile que celle qu'offrait [...] Caliban; qu'elle était disposée pour fonctionner *aussi* [...] en marge de sa dimension [...] de violence inconditionnelle" (italiques dans l'original).<sup>34</sup> Considérant que "Les pays coloniaux conquièrent leur indépendance, là est

---

<sup>30</sup> ATTOUN L., "Le Noir, cet inconnu. Entretien avec Aimé Césaire", *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 17 juillet 1969. Voir aussi FONKUA R., *Aimé Césaire (1913-2008)*, Paris, Perrin, 2010, pp. 336-345.

<sup>31</sup> TOUMSON R. et S. HENRY-VALMORE, *Aimé Césaire. Le nègre inconsolé*, Paris, Syros, 1993, p. 198. Pour le succès de la représentation de la traduction par Crispin à Londres en 1998, voir CRISPIN, P., *op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>32</sup> Fonkoua écrit: "Dans ses pièces, Césaire ne veut pas [...] affirmer, par la présence des héros nègres, une histoire exclusivement positive des peuples noirs. La responsabilité du dramaturge suppose au contraire de revenir sur les défaites et de les 'regarder bien en face'". FONKUA R., *Aimé Césaire (1913-2008)*, *op. cit.*, p. 342.

<sup>33</sup> BOURJEA S., "Ariel: celui qui sait la mer", J. LEINER (dir.) *Soleil éclaté, Études littéraires françaises* 30, 1984, p. 59.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

l'épopée. L'indépendance conquise, ici commence la tragédie",<sup>35</sup> Césaire anticipe l'argument de Scott qui propose la tragédie comme forme narrative plus utile aux études postcoloniales que celle de la romance anticoloniale qui y a dominé jusqu'à récemment.<sup>36</sup>

## II. Contextes historiques et relations intertextuelles

Vu que les contextes historiques passent par la textualité, procédons maintenant à une étude des intertextes de chaque pièce qui considère l'univers discursif et le contexte historique de leur émergence. Étant donné la priorité temporelle de Shakespeare, il est tentant de traiter *La Tempête* en tant qu'original, dont *Une Tempête* serait dérivée. Cependant, comme les deux pièces nous sont simultanément disponibles, il est plus enrichissant d'explorer comment elles s'illuminent l'une l'autre, plutôt que de supposer que leur rapport est unidirectionnel, de Césaire vers Shakespeare. Ainsi, si Césaire reconnaît sa dette envers Shakespeare, rappelons que ce dernier s'inspire aussi d'autres sources: de Montaigne, par exemple, ou des récits de voyage de son époque.

### II. 1. Contexte historique et intertextualité dans *Une tempête*.

"Mon théâtre ... est surtout politique parce que les problèmes majeurs en Afrique sont des problèmes politiques. [...] Je veux *un théâtre actuel en prise directe sur nos problèmes*. Le drame doit être une prise de conscience, il est un 'donner à penser' (nous soulignons)."<sup>37</sup>

"J'ai essayé de démythifier *La Tempête* [...] elle a pour base une relation de voyage [...]. Pour moi, il est plus tentant [...] d'interpréter les personnages comme des colons et Caliban qui est l'anagramme de 'cannibale', comme un indigène spolié.

[...] C'est une relation primitive selon les termes hégéliens, relation de maître à esclave."<sup>38</sup>

Césaire s'intéresse aux problèmes des Noirs à son époque, insufflant à ses pièces son propre moment historique, et "s'empar[ant] d'éléments intellectuels et culturels transcendant [sa] situation initiale" pour analyser

<sup>35</sup> Cité dans MAXIMIN D., *Aimé Césaire, Frère Volcan*, Paris, Seuil, 2013, p. 47.

<sup>36</sup> SCOTT D., *Conscripts of Modernity: The Tragedy of Colonial Enlightenment*, 2004, Durham NC, Duke University Press, 2004, pp. 1-22.

<sup>37</sup> Cité dans MBOM C., *Le Théâtre d'Aimé Césaire*, Fernand Nathan, 1979, p. 26.

<sup>38</sup> ATTOUN L., *loc. cit.*

ces problèmes.<sup>39</sup> Toumson et Henry-Valmore expliquent la transition de Césaire vers le théâtre comme le "point d'intersection" entre poésie et historiographie, le poète devenant historien lorsque son rôle politique le "conduit à interroger l'histoire, à étudier le passé pour mieux comprendre le présent. [...] Historien de la décolonisation et de l'indépendance haïtiennes, Aimé Césaire dresse un réquisitoire de portée générale contre le colonialisme et plaide, en se référant à l'histoire immédiate, pour l'émancipation de tous les peuples des Antilles".<sup>40</sup> *Une tempête* est la troisième des pièces de ce que Césaire appelle son "triptyque [... à propos du] drame des nègres dans le monde moderne", dont *La Tragédie du roi Christophe* est "le volet antillais", *Une Saison au Congo* "le volet africain" et "le troisième [devrait être] celui des nègres américains".<sup>41</sup> Les nombreuses références intertextuelles et historiques d'*Une tempête* révèlent qu'il ne converse pas qu'avec son homologue du XVII<sup>e</sup> siècle, mais également, d'une part, avec certains représentants de la tradition intellectuelle, philosophique et psychanalytique occidentale<sup>42</sup> et d'autre part, avec d'autres écrivains, intellectuels, militants et politiciens de la décolonisation et de la diaspora africaine.

Rappelons la complexité discursive du moment historique de l'écriture de Césaire. *Une tempête* part du désir d'aborder la situation raciale aux États-Unis. Césaire avait rassemblé des articles à propos de King et d'autres leaders africains-américains pour un projet intitulé "Un été chaud".<sup>43</sup> Pourtant, lorsque le metteur-en-scène Jean-Marie Serreau lui propose d'adapter *La Tempête* de Shakespeare, il accepte s'il peut le faire "à sa manière".<sup>44</sup> Pour ne citer que quelques allusions à cette intention initiale, mentionnons la réplique d'Ariel – "j'ai souvent fait le rêve exaltant ..." –<sup>45</sup>

<sup>39</sup> BOUVIER P., *op. cit.*, p. 55.

<sup>40</sup> TOUMSON R. et S. HENRY-VALMORE, *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>41</sup> Cité dans FONKUA R., *op. cit.*, p. 332.

<sup>42</sup> Ainsi, il écrit qu'il piste "la muflerie bourgeoise" depuis un siècle. *Discours sur le colonialisme*, Paris, Éditions Réclame, 1950, p. 31. On y retrouve, pages 16-18, de nombreux échos entre le *Discours* et *Une tempête*, dont sa critique de Renan qui se prolonge dans *Une tempête*, via sa révision de *Caliban. Suite de La Tempête* (1878) et *Eau de Jouvence. Suite de Caliban* (1880). Voir aussi ZABUS C., *op. cit.* et TOUMSON R., *Trois Calibans*, Edición Casa de las Américas, 1981.

<sup>43</sup> ARNOLD J., "Présentation", ARNOLD, J. (dir.), *Aimé Césaire: Poésie, théâtre, essais et discours: Édition critique*. Planète Libre, CNRS Éd., 2013, pp. 1199-1200.

<sup>44</sup> TOUMSON R. et S. HENRY-VALMORE, *op. cit.*, p. 197.

<sup>45</sup> CÉSAIRE A., *Une tempête d'après "la Tempête" de Shakespeare—Adaptation pour un théâtre nègre*, *op. cit.*, p. 38.

qui évoque le célèbre discours de King "J'ai un rêve",<sup>46</sup> et la demande de Caliban d'être appelé X.<sup>47</sup> Comme le dit Césaire: "Devant la domination de Prospero, il y plusieurs façons de réagir: il y a l'attitude violente et la non violente. Il y a Martin Luther King et Malcom X".<sup>48</sup>

Il est pourtant évident qu'*Une tempête* ne concerne pas que les USA. Vu l'époque de sa rédaction, la localisation de l'intrigue sur une île, la description raciale tripartite des personnages typique des sociétés antillaises, et la décision de Prospero de rester à la fin, *La Tempête* pourrait être un "détour"—selon le terme glissantien—qui permet à Césaire de réfléchir aux Antilles.<sup>49</sup> Ce détour explique peut-être qu'à la différence des deux pièces précédentes, les personnages ne sont pas historiques, mais mythiques. Pendant la décennie soixante en Martinique (DOM depuis 1946) que Césaire a représentée à l'Assemblée Nationale pendant 48 ans, la vie politique est dominée par le débat entre départementalistes, autonomistes et indépendantistes. Césaire, déçu par la départementalisation qui avait diminué le pouvoir local, créa en 1958 le Parti Progressiste Martiniquais qui œuvrait pour l'autonomie. En 1959 à Fort-de-France, se déroulèrent les manifestations contre les effets néfastes de la départementalisation, ce que Césaire appela "le temps du sang rouge". Il condamna les mesures contre les jeunes manifestants, qui rappellent les méthodes de Prospero envers Caliban.<sup>50</sup>

En outre, le contexte africain—les luttes pour l'indépendance et les défis de celle-ci—entre en jeu via "Uhuru", premier et dernier mot prononcé par Caliban lors de sa première apparition.<sup>51</sup> D'autres éléments africains contribuent à l'africanisation de la pièce, tels que l'ajout du personnage

---

<sup>46</sup> CRISPIN P., *op. cit.*, p. 151.

<sup>47</sup> CÉSAIRE A., *Une tempête d'après "la Tempête" de Shakespeare—Adaptation pour un théâtre nègre*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>48</sup> FONKUA R., *op. cit.*, pp. 344-345. Voir aussi TOUMSON R. et S. HENRY-VALMORE, *op. cit.*, p. 197.

<sup>49</sup> Voir ARNOLD J., "Césaire and Shakespeare: Two Tempests", *op. cit.*, p. 237 et DAYAN, J., *op. cit.*, p. 131.

<sup>50</sup> TOUMSON R. et S. HENRY-VALMORE, *op. cit.*, pp. 179-181. Voir aussi TOUMSON R. et S. HENRY-VALMORE, *op. cit.*, pp. 161-198, RIX L., "Maintaining the State of Emergence/y: Aimé Césaire's *Une tempête*", HULME P. et W. SHERMAN (dir.), *The Tempest and its Travels*, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 241 et FONKUA R., *op. cit.*, pp. 307-308.

<sup>51</sup> Notons qu'après cette scène initiale, il utilise le mot français "liberté", notamment à la fin de la pièce. V. BRESLIN P., *op. cit.*, p. 253. Crispin voit dans l'usage du français "un appel internationaliste" CRISPIN P., *op. cit.*, p. 154.