

CALIBAN CANNIBALE : RELECTURES/RÉÉCRITURES CARIBÉENNES DE *LA TEMPÊTE* DE SHAKESPEARE

En l'espace d'une décennie, Georges Lamming, Aimé Césaire, Roberto Fernández Retamar, puis dans une moindre mesure, Edward Kamau Brathwaite et René Depestre, se sont approprié la figure de Caliban. Cinq poètes et penseurs caribéens ont représenté l'identité caribéenne dans trois langues différentes, mais sous la même forme incarnée : la créature autochtone brutale et lyrique créée par William Shakespeare. Or le dramaturge élisabéthain constitue le fondement du « *Western Canon* » proposé par Harold Bloom, qui fait de *La Tempête* le drame de Prospero¹, de même qu'il envisage la relation entre Prospero et Caliban sous un angle familial plutôt que colonial : Prospero est le « *failed adoptive father* » de Caliban². L'appropriation et le retournement revendicatif de la figure monstrueuse du colonisé, dénoncés par Harold Bloom comme une erreur de lecture et un détournement politique de l'œuvre canonique³, ont été favorisés par le texte shakespearien lui-même, qui offre assez clairement une des premières représentations littéraires de la colonisation dans toute la complexité de ses mécanismes de pouvoir. Caliban ne saurait être étudié en effet sans prendre en compte le triangle d'oppositions, à la fois dramatiques et historiques, dans lequel il s'inscrit : Caliban contre Prospero, l'essentiellement Autre qui se voudrait universel, et Caliban contre Ariel, autre face docile et idéale de l'indigène colonisé. En tant que personnage marginal qui se révolte contre l'autorité du mage européen, Caliban était évidemment destiné à devenir une métaphore fertile pour les contestations ultérieures de la raison occidentale. Nous verrons dans quelle mesure ce basculement de l'accent sur le monstre shakespearien, dans les récentes « exégèses » et créations postcoloniales fondées sur *The Tempest*, tend à questionner la valeur et la fixité d'une œuvre phare du canon occidental.

Caliban ne s'est pas toujours appelé ainsi. Et l'on ne saura pas si ce nom lui a été donné par sa mère, la sorcière Sycorax, ou par le mage Prospero, l'une des premières figures du colonisateur dans la littérature moderne et dans le canon occidental, et par conséquent, civilisateur et père de substitution dans la logique de la colonisation. Nous voulons partir de cette question du nom parce que c'est le premier support problématique de l'identité et que, dans le cas de Caliban, il condense à merveille les ambiguïtés et les erreurs qui ont jalonné les relations de l'Occident chrétien à l'Autre, qu'il s'agisse de l'autre oriental, ou de l'autre si inconcevable des « Indes Occidentales » et de l'Amérique. Le personnage de Caliban charrie

1. Voir sa préface à l'édition *The Tempest*, éd. Harold Bloom et Neil Heims, New York, Bloom's Literary Criticism, coll. « Bloom's Shakespeare Through the Ages », 2008, p. xi : « *The Tempest is Prospero's play, and not Ariel's (as the Romantics believed) nor Caliban's (the Postcolonialists) [...]* ».

2. « *He [Caliban] is still very young, and his uncompleted education yielded to the trauma of failed adoption. Shakespeare, inventing the half-human in Caliban, astonishingly blends together the childish and the childlike. [...] Far from the heroic rebel that our academic and theatrical ideologues now desire him to become, Caliban is a Shakespearean representation of the family romance at its most desperate, with an authentic changeling who cannot bear his outcast condition.* » Harold Bloom, *Shakespeare, The Invention of a Human*, Londres, Fourth Estate, 1998, p. 679.

3. « *Caliban, a poignant but cowardly (and murderous) half-human creature (his father a sea devil, whether fish or amphibian), has become an African-Caribbean heroic Freedom Fighter. This is not even a weak misreading ; anyone who arrives at that view is simply not interested in reading the play at all. Marxists, multiculturalists, feminists, nouveau historicists – the usual suspects – know their causes but not Shakespeare's plays.* », Harold Bloom, *op.cit.*, p. 662.

tout un imaginaire anthropophage, qui va de pair avec une monstruosité polymorphe, mi-humaine mi-animale : il est sans arrêt traité dans *La Tempête* de poisson, de reptile, de chien, de veau de lune, et surtout de monstre et d'esclave, la monstruosité supposée étant un prétexte fabuleux à l'esclavagisme. Or cet imaginaire est directement lié aux projections mythologiques et chimériques réalisées par les premiers explorateurs, tout empreints de merveilleux chrétien et de bestiaire antique, sur les peuples autochtones des Antilles et de l'Amérique⁴. Cependant, malgré les références au Nouveau Monde déjà évidentes chez Shakespeare, c'est bien dans une île de la Méditerranée que se déroule *La Tempête*, quelque part entre Naples et Tunis où le duc de Naples Alonso vient de marier sa fille. Un imaginaire diabolique oriental vient s'y mêler à travers l'ascendance de Caliban : sa mère Sycorax, sorcière d'Alger en exil, et son père supposé, un démon nommé Sétébos. Nous sommes donc bien, dans la pièce de Shakespeare, face à un espace imaginaire qui mélange diverses traditions et qui sera le territoire de bien des interprétations. Ce n'est que plus tard que Caliban incarnera de manière privilégiée l'homme colonisé qui entend écrire l'histoire du point de vue de Caliban et non plus du mage Prospero, et plus spécifiquement la condition antillaise et latino-américaine, issue en partie de l'esclavage.

Nous partirons donc des évolutions dans la perception et la construction du personnage, de l'esclave non civilisé et difficilement éduicable au porte-parole des peuples décolonisés, pour examiner les modalités fictionnelles et politiques d'une déconstruction postcoloniale de l'œuvre shakespearienne. Nous ferons d'abord une très brève incursion dans les origines du nom « Caliban » pour en saisir les connotations déjà présentes à l'époque élisabéthaine, qui serviront de support aux revendications postcoloniales de la barbarie comme une force assumée de l'identité latino-américaine. Puis, nous ébaucherons une histoire partielle des voyages littéraires et conceptuels de ce personnage pour comprendre les tournures singulières qu'il a prises dans la sphère latino-américaine en particulier. Enfin, une fois ces bases établies, nous pourrions approfondir l'étude comparative des pièces de Shakespeare et de Césaire pour dégager quelques axes majeurs dans le traitement postcolonial et la réappropriation de la figure de Caliban.

Caliban : avatars et aléas du nom

« Caliban » est une formation anagrammatique sur l'adjectif « cannibale », qui s'employait déjà à l'époque élisabéthaine au sens de « sauvage anthropophage⁵ ». Le terme de « cannibale » est lui-même lié étymologiquement à celui de « caraïbe », « *caribe* » ou « *cariba* », qui est le nom de l'un des peuples indiens des Antilles. Il faut chercher dans les chroniques de Christophe Colomb lui-même pour trouver l'origine possible du déplacement de « caraïbe » à « cannibale », à travers les récits qu'il recueille d'un pays où l'on trouve des hommes à tête de chien, ou des hommes avec un seul œil sur le front, qui dévorent la chair

4. Voir par exemple Jean-Pierre Sanchez, *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 1996.

5. Voir l'analyse de Roberto Fernández Retamar, *Caliban cannibale*, trad. J-F. Bonaldi avec texte original en regard, Paris, François Maspéro, 1973 (*Caliban canibal*, La Habana, Casa de las Américas, 1971), p. 20. Et pour une plus ample analyse onomastique, voir le travail de Roger Toumson, dans *Trois Calibans*, (Shakespeare, Renan, Césaire), La Habana, Casa de las Américas, 1986, chap. « Caliban/cannibale ou les avatars d'un cannibalisme anagrammatique. », p. 201-217.

humaine⁶. Le passage de « *cariba* », nom d'une tribu indienne particulièrement combative, à « cannibale », se serait fait par l'intermédiaire du mot espagnol « *can* », le chien, et ces déformations deviennent ensuite support de fantaisie sur les hommes à tête de chien, et corrélativement mangeurs de chair humaine.

De fait, le Caliban de Shakespeare n'est pas anthropophage : ce qui prévaut dans le sème initial de « chien », c'est son aspect en partie zoomorphe, donc bestial et sauvage. Mais cette assimilation *caribe*-cannibale, au-delà de la fantasmagorie, sera aussi stratégique car on justifiera par cette sauvagerie supposée l'extermination des tribus les plus belliqueuses, et la répartition des peuples indiens en bons et mauvais sauvages, déterminant ainsi deux visions antagonistes qui nourriront deux conceptions de la colonisation⁷. Ces deux visions sont reprises dans *La Tempête*, et opposent le couple Caliban/Prospero à l'utopie du bon sauvage présentée par le conseiller Gonzalo, qui n'a de prise sur personne et ne correspond guère à la réalité⁸. Le discours de Gonzalo qui s'exalte devant une nature généreuse et foncièrement bonne, et échafaude une société paradisiaque faite d'hommes naturels, est une reprise terme à terme du chapitre « Des Cannibales » des *Essais* de Montaigne, traduit en anglais en 1603 par John Florio⁹. Mais le contexte énonciatif de ce discours, raillé par les personnages de comploteurs machiavéliques que sont Antonio et Sebastian, laisse filtrer une vision déjà désenchantée du Nouveau Monde, où l'Histoire se répète inlassablement, tissée d'oppressions. Ainsi, l'interprétation postcoloniale de la pièce de Shakespeare ne procède pas d'une simple erreur de lecture ou d'un aveuglement idéologique : la réflexion sur le pouvoir, sur l'Autre et sur l'appropriation d'un territoire inconnu par le mage Prospero est bien présente dans *The Tempest*, même si ce n'est que l'une de ses facettes.

6. Christophe Colomb, *La découverte de l'Amérique*, trad. Soledad Estorach et Michel Lequenne, Paris, Éditions La Découverte, 2002, t. I, « Journal de bord et autres récits, 1492-1493 », p. 162 (04 novembre 1492), p. 180 (23 novembre 1492), p. 207 (11 décembre 1492) et p. 312 (lettre du 15 février 1493 à Luis de Santangel).

7. Une conception issue de l'humanisme relativiste ou utopique et une conception pragmatique, pour schématiser grossièrement les mobiles complexes qui ont justifié l'entreprise coloniale. Voir à ce sujet la diatribe de R. Fernández Retamar, *op.cit.*, p. 20-28 ; ou le chapitre « Esclavagisme, colonialisme et communication » dans l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 173-187 ; ou encore Carmen Bernard et Serge Gruzinski, *Histoire du Nouveau Monde*, t. II « Les métissages (1550-1640) », Paris, Fayard, 1993, chap. XVI, « Les dragons des Caraïbes », p. 513-542. Dans tous les cas le colon réduit l'indigène, même conçu comme un idéal d'homme naturel, à une sorte d'enfant qu'il faut christianiser, ou de bête à abattre ou à réduire en esclavage dans le cas des conceptions les plus cyniques.

8. Voir à ce propos R. Fernández Retamar, *op.cit.*, p. 28-29 : « *Shakespeare verifica, pues, que ambas maneras de considerar lo americano, lejos de ser opuestas, eran perfectamente conciliables. Al hombre concreto, presentarlo como un animal, robarle la tierra, esclavizarlo para vivir de su trabajo, y llegado el caso, exterminarlo [...] En cuanto a la visión utópica, ella puede – y debe – prescindir de los hombres de carne y hueso. Después de todo, no hay tal lugar.* » ; « Shakespeare s'aperçoit donc que les deux façons de considérer le fait américain, loin de s'opposer, sont parfaitement conciliables. Présenter l'homme concret comme un animal, lui voler sa terre, le soumettre à l'esclavage pour vivre de son travail et, si besoin est, l'exterminer [...]. Quant à la vision utopique, elle peut – et doit – se passer des hommes en chair et en os. Après tout, *il n'y a pas d'endroit semblable.* »

9. William Shakespeare, *The Tempest*, éd. bilingue, trad. Pierre Leyris, Paris, Garnier Flammarion, 1991, Acte II, scène 1.

Déconstruction et recentrement : le sursaut de Caliban, du personnage théâtral à la métaphore culturelle et politique

Un bref passage en revue des apparitions de Caliban depuis la fin du XIX^e siècle, en France et en Amérique latine, nous permettra d'examiner l'autonomisation progressive du personnage, qui devient matrice métaphorique et incarne tour à tour le peuple opprimé ou l'homme colonisé, voire le mauvais élève du maître européen. Le personnage de Caliban ne se conçoit et ne se construit que dans une relation triangulaire, non seulement avec Prospero, son maître « civilisateur » et colonisateur, mais également avec Ariel, l'esprit aérien également indigène qui réagit plus docilement aux caprices du mage. Le conflit Prospero/Caliban, et parfois Ariel/Caliban, recoupe une dichotomie entre civilisation et barbarie largement répandue par le positivisme, qui a été tout à fait fondamentale dans la construction des nations latino-américaines.

Caliban, peuple tyrannique

C'est d'abord chez Ernest Renan que Caliban prend les traits du peuple comme classe, déplaçant ainsi le schéma d'oppression coloniale ou filiale vers une situation d'oppression sociale. Dans le drame philosophique *Caliban*¹⁰, l'argument et la représentation négative du peuple sous l'égide d'un Caliban démagogue sont issus sans doute du choc de la commune de Paris de 1871. La scène se déroule après le dénouement de la pièce de Shakespeare, au duché de Milan dont Prospero a repris possession. Caliban ne cesse de conspirer contre lui et finit par gagner les suffrages du peuple et par renverser son ancien maître. Mais l'exercice et le goût du pouvoir le conduisent à négliger les intérêts du peuple pour faire alliance avec les classes dirigeantes et propriétaires. Mis à part le fondement idéologique relativement anti-démocratique, on retiendra de cette pièce l'identification de Caliban au peuple – ici dans une vision tout à fait négative de classe ignorante et vile qui ne sait se déterminer elle-même. Cette personnalisation du peuple en Caliban aura une certaine fortune, d'abord chez Jean Guéhenno d'une manière beaucoup plus positive¹¹, et ensuite de façon plus éclatante chez l'écrivain cubain Roberto Fernández Retamar, comme nous le verrons.

Caliban/Prospéro et le complexe de la colonisation

Pour les rapports d'autorité culturelle et l'interprétation postcoloniale qui nous occupent, la controverse déclenchée par l'ouvrage d'Octave Mannoni est encore bien plus intéressante. En effet, O. Mannoni a creusé un filon psychologique directement lié au phénomène de la colonisation dans son ouvrage de 1950, *Psychologie de la Colonisation*. Caliban et Prospero servent de supports à des analyses psychologiques du colonisé et du colonisateur, de même que Robinson Crusoé et Vendredi¹². O. Mannoni forge ainsi le complexe de Prospero, qui peut se résumer par une tendance inhérente à la domination doublée de la tentation d'un monde sans homme. L'impossible reconnaissance de l'Autre tient à l'échec de la synthèse entre l'esprit aérien ou foncièrement bon (Ariel et Vendredi) et la bête (Caliban). Il développe

10. Ernest Renan, *Caliban*, (drame philosophique), dans *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Calmann-Lévy, 1878.

11. Jean Guéhenno, *Caliban parle*, Paris, Grasset, 1928 ; *Caliban et Prospéro*, Paris, Gallimard, 1969.

12. De manière éloquente, l'ouvrage d'Octave Mannoni sera réédité sous le titre *Prospéro et Caliban : Psychologie de la colonisation* ; voir en particulier, dans la première édition *Psychologie de la colonisation*, Éditions du Seuil, coll. « Esprit, Frontière ouverte », 1950, le chapitre 2, « Crusoé et Prospéro », p. 95-107.

également le corrélatif complexe de Caliban, complexe d'infériorité du colonisé qu'il était en particulier à partir de ses études sur la société malgache. L'idée avancée par Mannoni que ces complexes préexistent à la colonisation sera la pierre de touche de critiques virulentes émanant de deux auteurs fondamentaux pour notre réflexion sur la critique postcoloniale du canon : Aimé Césaire et Frantz Fanon. Aimé Césaire cite O. Mannoni et lui répond en effet dans son pamphlet *Discours sur le colonialisme*¹³ ; Frantz Fanon qui, lui, approfondit l'étude psychologique des mécanismes de la colonisation, rejette cette préexistence supposée du complexe de dépendance du colonisé dans le chapitre 4 de *Peau noire, Masques Blancs*, éloquemment intitulé « Du prétendu complexe de dépendance du colonisé » : « L'infériorisation est le corrélatif indigène de la supériorisation européenne. Ayons le courage de le dire : c'est le raciste qui crée l'infériorisé¹⁴. ». On peut citer également un passage d'*Une Tempête*, qui illustre bien la critique de Fanon, où Caliban répond directement à Prospero sur la prétendue vocation dominatrice du colonisateur :

Prospero, tu es un grand illusionniste :
le mensonge, ça te connaît.
Et tu m'as tellement menti,
menti sur le monde, menti sur moi-même,
que tu as fini par m'imposer
une image de moi-même :
Un sous-développé, comme tu dis,
un sous-capable,
voilà comment tu m'as obligé à me voir,
et cette image, je la hais ! Elle est fausse ! [...]
Ça me fait rigoler ta « mission »
ta « vocation » !
Ta vocation est de m'emmerder !
Et voilà pourquoi tu resteras,
comme ces mecs qui ont fait les colonies
et qui ne peuvent plus vivre ailleurs.
Un vieil intoxiqué, voilà ce que tu es¹⁵ !

On voit comment Césaire retourne la « vocation civilisatrice », liée chez Mannoni à un complexe de domination, pour en faire une intoxication qui culminera dans la folie ressassée de Prospero à la fin de la pièce. L'ouvrage de Mannoni, et les réactions qu'il a suscitées parmi les détracteurs du colonialisme, ont ainsi approfondi et fixé l'interprétation socio-historique qui identifie Caliban au colonisé et Prospero au colonisateur. Ainsi l'œuvre canonique, par la valeur absolue que lui confère son statut historiquement construit, fournit des archétypes dont

13. Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* [1950], suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Dakar, Présence africaine, 2004, p. 46 sq : « [...] il [O. Mannoni] vous démontrera clair comme le jour que la colonisation est fondée en psychologie ; qu'il y a de par le monde des groupes d'hommes atteints, on ne sait comment, d'un complexe qu'il faut bien appeler complexe de la dépendance, que ces groupes sont psychologiquement faits pour être dépendants ; qu'ils ont besoin de la dépendance, qu'ils la postulent, qu'ils la réclament, qu'ils l'exigent ; que ce cas est celui de la plupart des peuples colonisés, des Malgaches en particulier. Foin du racisme ! Foin du colonialisme ! Ça sent trop son barbare. M. Mannoni a mieux : la psychanalyse. »

14. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, « Esprit », 1952 ; réédité dans la collection « Points », chap.4 : « Du prétendu complexe de dépendance du colonisé », p. 75.

15. Aimé Césaire, *Une Tempête*, (*D'après « la Tempête » de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*) Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 88-89.

l'utilisation dépasse largement le champ et la valeur littéraires. C'est le revers du « classique », qui peut être considéré comme un appauvrissement, comme une hérésie réductrice – c'est ce que pense Harold Bloom de la fortune littéraire et politique de Caliban –, ou comme un mouvement perpétuel de construction et de déconstruction de l'œuvre et de la valeur, digne d'attention.

Sommes-nous Ariel ou Caliban ? La construction des nations latino-américaines autour de la dichotomie civilisation/barbarie

Le conflit entre Caliban et Prospero, et entre Caliban et Ariel, sera décliné de multiples façons et prendra des tours tout à fait intéressants dans la construction des nations latino-américaines et dans leur position par rapport à l'Europe d'une part, et par rapport aux États-Unis d'autre part, qui à la fin du XIX^e siècle prennent de l'ampleur et influencent les jeunes nations du Sud, et dont les propositions de panaméricanisme séduisent et inquiètent. Considérons à cet égard l'une des œuvres les plus connues du « canon » latino-américain fondateur, publiée symboliquement en 1900, à l'aube du premier siècle d'indépendance de toute l'Amérique hispanophone, tandis que les nations latino-américaines consolident leurs fondements et leurs indépendances, obtenues entre 1810 et 1898 : il s'agit de l'œuvre de José Enrique Rodó, *Ariel*¹⁶. Rappelons d'abord que la date de 1898 est fondamentale, historiquement et littérairement, pour l'Espagne comme pour l'Amérique latine : il s'agit pour la Couronne espagnole de la perte de sa dernière colonie en Amérique, Cuba, après une guerre contre les États-Unis ; l'impérialisme espagnol est dès lors remplacé par un impérialisme d'ordre économique et politique, que les Latino-américains baptisent alors l'impérialisme « yankee ». C'est dans ce contexte que surgit *Ariel*, dialogue philosophique écrit dans un bel espagnol poli et élégant, qui entrera vite dans l'institution littéraire et scolaire. Il met en scène Prospero en maître à penser qui, après un an d'enseignement, dit adieu à ses deux disciples et ne tarit pas de louanges pour la spiritualité d'Ariel. Nous ne sommes pas loin bien sûr d'un modèle socratique, où Socrate ferait l'éloge de son meilleur disciple. La scène se passe sous les gracieux auspices d'une statue de bronze d'Ariel, toute légèreté, sourire, grâce, beauté, une statue qui élève l'âme dans le plus pur style néo-classique. Ariel est en effet représenté au moment où il s'envole libre à la fin de *La Tempête* de Shakespeare, enfin affranchi par Prospero. J.E. Rodó trace ici une opposition nouvelle, entre Caliban, en quelque sorte le mauvais disciple de Prospero-Europe, qui représente l'utilitarisme « yankee » nord-américain, et Ariel, incarnation de la spiritualité latine issue de la plus pure tradition romane, à la fois gréco-latine, chrétienne et espagnole. Le prologue qui va consacrer l'œuvre, signé par Leopold Alás Clarín, l'un des écrivains les plus reconnus du naturalisme espagnol, est éloquent à cet égard, et déploie abondamment le présupposé, depuis largement contesté ou modulé, selon lequel l'Amérique latine porte bien son nom puisqu'elle est fille directe de l'Europe romane, chrétienne et gréco-latine¹⁷, par opposition à l'Amérique anglo-saxonne. Il

16. José Enrique Rodó, *Ariel*, Montevideo, 1900. Préface de Leopoldo Alas « Clarín » dans l'édition de Valencia, Prometeo, 1900.

17. *Op.cit.*, préface de Leopold Alas Clarín (nous traduisons) : « Ariel aconseja a la juventud hispanolatina que no se deje seducir por la sirena del Norte; el ideal clásico y el ideal cristiano deben guiarla, sin que deje de ser moderna, progresiva. Como se ve, lo que Rodó pide a los americanos latinos es que sean siempre...lo que son... es decir, españoles, hijos de la vida clásica y de la vida cristiana.[...] Se dirige a la juventud americana de la América que llamamos latina, y la excita a dejar los caminos de Caliban, el utilitarismo, la sensualidad sin ideal, y seguir los de Ariel, el genio del aire, de la espiritualidad, que ama la inteligencia por ella misma, la belleza, la gracia y los puros misterios de lo infinito,[...] no apresurándola [la vida] en loca actividad, siempre

faut préciser que cette guerre entre les États-Unis et l'Espagne pour l'indépendance de Cuba a eu une répercussion dans tout le sous-continent, divisant les pays et les esprits, et que l'écrivain uruguayen remplace ici l'ancien ennemi – la métropole espagnole – en pointant le danger du nouvel impérialisme nord-américain dont les intentions se sont clairement révélées à l'issue de ce conflit. Ce texte s'inscrit donc dans le cadre de relations culturelles apaisées du cône sud, tourné vers l'Europe, avec l'ancienne métropole espagnole. Caliban constitue ainsi un contre-modèle lié à une sensibilité utilitariste et sans idéal, presque absent du texte d'ailleurs, face à Ariel qui devient le porteur du flambeau gréco-latin et chrétien, amplement loué par Prospero. À cet anti-impérialisme moderniste qui revendique les valeurs gréco-latines et développe une conception élitiste de la démocratie sous les auspices métaphoriques d'Ariel, succèdera une autre revendication anti-impérialiste et anticolonialiste dans la seconde partie du XX^e siècle, cette fois sous le signe de Caliban.

C'est en effet à cet *Ariel*, et au courant de l'*arielismo* qui en est issu, que répond en partie Roberto Fernández Retamar dans son *Caliban cannibale*, publié dans un contexte bien différent de défense du régime castriste en 1971. L'essayiste et poète cubain se réclame ici d'un autre grand penseur de l'identité latino-américaine et de ce que doit inclure ou exclure « *Nuestra América* » : José Martí. Ce texte, manifeste ou réquisitoire contre les ennemis de la Révolution cubaine ou plus précisément du régime établi par Fidel Castro après l'affaire Padilla, pose l'équation contraire à celle de Rodó : le véritable symbole de l'Amérique latine, c'est Caliban, qui endosse à la fois les traits du peuple au sens de prolétariat et du peuple latino-américain fondamentalement métis. C'est ce terme de « métis » que José Martí emploie pour définir l'Amérique dite latine, où il inclut avant tout l'élément indien longtemps méprisé. José Martí est sans doute l'un des premiers à affirmer par là la valeur du passé précolombien et la nécessité de l'enseigner avant l'histoire gréco-latine en Amérique¹⁸. Il s'oppose sur ce point à un autre grand « civilisateur », l'argentin Domingo Faustino Sarmiento, qui voudrait exclure absolument de la définition de la nation argentine tout élément indien (et gaucho) comme barbare et opposé à la modernité occidentale – dont le flambeau est porté par les États-Unis autant que par l'Europe en l'occurrence.

Fernández Retamar opère donc un renversement dans son ouvrage en revendiquant la

en busca de medios sin último fin, sino poética, noblemente, como los dioses, en oportuno y sereno reposo. » ; « *Ariel* conseille à la jeunesse hispano-latine de ne pas se laisser séduire par la sirène du Nord ; l'idéal classique et l'idéal chrétien doivent la guider, sans pour autant qu'elle cesse d'être *moderne*, progressiste. Comme on le voit, ce que Rodó demande aux latino-américains c'est de rester toujours... ce qu'ils sont... c'est-à-dire, *espagnols*, fils de la vie classique et de la vie chrétienne. [...] Il s'adresse à la jeunesse américaine de l'Amérique que nous appelons latine, et l'exhorte à abandonner les chemins de Caliban, l'utilitarisme, la sensualité sans idéal, et à suivre ceux d'Ariel, le génie aérien, de la spiritualité, qui aime l'intelligence pour elle-même, la beauté, la grâce et les purs mystères de l'infini. [...] sans précipiter la vie dans une folle activité, toujours à la recherche de *moyens* sans fin ultime, mais en vivant poétiquement, noblement, comme les dieux, dans un serein et opportun repos. »

18. « *El libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. [...] Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. [...] Injétese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.* » ; « Le livre importé a été vaincu en Amérique par l'homme naturel. Les hommes naturels ont vaincu les lettrés artificiels. Le métis autochtone a vaincu le créole exotique. [...] Notre Grèce est préférable à la Grèce qui n'est pas nôtre. Elle nous est plus nécessaire. Qu'on greffe le monde sur nos républiques, mais que le tronc soit celui de nos républiques. » Roberto Fernández Retamar citant *Nuestra América* de José Martí, *op.cit.*, p. 88-89.

barbarie et l'imperfection de Caliban comme seuls attributs légitimes de cette Amérique métisse, qui ne saurait se soumettre aux impérialismes moralisateurs étant donné qu'elle a été la première victime de la civilisation européenne. Il faut souligner l'importance qu'a pu prendre dans la définition même des nations latino-américaines cette dichotomie entre civilisation et barbarie, volontiers incarnée par le conflit Prospero-Caliban. Dès lors, la figure de Caliban, définie essentiellement par son statut d'autochtone, a pu servir de support à une revendication de réhabilitation des peuples indigènes comme source historique de la Nation à un titre aussi légitime que le référent européen. Dans la cosmogonie marxiste socialiste de Retamar, Ariel, quant à lui, devient une incarnation de l'intellectuel lié au pouvoir, qui doit choisir, et qui selon lui devrait prendre parti pour Caliban, c'est-à-dire pour le peuple et pour l'autochtone, et même s'asseoir dans ses rangs et l'écouter, plutôt que de répéter un discours imposé de l'extérieur par l'antique métropole. On saisit ici le retournement, d'abord par rapport à l'*Ariel* de Rodó, et aussi par rapport aux hiérarchies établies dans *The Tempest* :

Retamar's essay constitutes a « counter-canonical strategy » toward Shakespeare's play in two ways. First, he claims the negative symbol of otherness as the symbol of identity. Second, he presents The Tempest as a « possible » story, the end of which is connected with Ariel's position. In this way, The Tempest becomes a play dealing with intellectual responsibility, with choices¹⁹.

Ainsi, la configuration dramatique de l'autorité européenne dans la pièce de Shakespeare a suscité de nombreuses réflexions symboliques et politiques, et dessiné des lignes de partage dans la construction des nations et des identités latino-américaines. Au cœur de ce métissage inouï qui fonde l'identité latino-américaine au moins dans sa partie tropicale, Caliban ne s'identifie pas seulement à l'indien autochtone dont il faut réhabiliter la mémoire, mais aussi et surtout à l'esclave noir, à l'exilé dépossédé de son nom et qui fuit dans la forêt pour recouvrer sa liberté. Nous nous pencherons donc dans un dernier temps sur la seule véritable réécriture théâtrale de *The Tempest*, celle d'Aimé Césaire, « adaptée pour un théâtre nègre », et sur les résonances de ses revendications et de ses renversements que nous trouvons chez d'autres poètes caribéens.

Caliban : l'exilé sans nom, marron et cannibale

Le premier changement qu'opère Aimé Césaire par rapport à l'hypotexte shakespearien consiste à l'historiciser, à l'ancrer dans un contexte historique, racial et géographique plus précis.

Une tempête : les « adaptations » du texte de Shakespeare

Les allusions à la colonisation, à la Traite, et l'africanisation des référents sont tout à fait patentes. Dès la présentation des personnages, l'auteur précise que Caliban est un « esclave nègre » et Ariel un « esclave, ethniquement un mulâtre », ce qui recoupe une distinction sociologique aux Antilles où le mulâtre accède généralement à une fonction plus élevée – et

19. Nadia Lie, « Fernández Retamar and the Post-Colonial Debates », *Constellation Caliban : Figurations of a Character*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 220.

ce malgré toute l'idéologie raciste de décadence et de malédiction qui existe autour du métis²⁰. Ensuite, Césaire introduit directement ou indirectement deux divinités d'origine africaines : Eshu d'abord, divinité diabolique qui fait irruption dans l'harmonieux ballet shakespearien d'Iris et de Cérés en chantant des obscénités au jeune couple Miranda-Ferdinand²¹. Ce personnage de *trickster* renvoie aux rites et aux mystères africains qui ont engendré en particulier les syncrétismes haïtien (voodoo), cubain (santería) et brésilien (candomblé), pour ne citer que les variantes les plus connues de l'influence des racines africaines sur le culte chrétien imposé²². Ensuite, Caliban invoque à plusieurs reprises Shango, le dieu de la guerre, pour se donner du courage dans la lutte²³.

Le contexte historique, auquel Césaire fait une allusion très claire, est celui de la lutte des Noirs Américains pour leurs droits civiques, selon deux modalités : la voie pacifique de Martin Luther King et la voie violente de Malcom X²⁴. Ainsi cette référence historique contemporaine ancre la lutte conjointe et fraternelle de Caliban et d'Ariel dans un contexte bien particulier, et en fait un symbole de la condition noire et de celle du mulâtre qui cherche à concilier les inconciliables.

Mais une autre allusion, langagière cette fois, ancre le personnage de Caliban dans une réalité propre aux Antilles et en fait un amérindien autant qu'un afro-américain : c'est le terme « Zindien » que l'ivrogne Stephano ne cesse de répéter lorsqu'il découvre Caliban²⁵. Il s'agit là, comme le remarque Roger Toumson, d'un « créolisme facilement reconnaissable au morphème prothétique de sa voyelle initiale²⁶ ». Mais le terme « Zindien » aux Antilles ne désigne pas les Amérindiens, dont la population a été entièrement décimée, mais bien les Hindous, les *coolies*, qui ont fourni une main-d'œuvre importante au XIX^e siècle après l'abolition de l'esclavage. Par conséquent, « en ce "Z" [...] Césaire additionne les trois mémoires serviles qui se sont constituées dans le cours de la tumultueuse histoire coloniale des Grandes et Petites Antilles²⁷ » : la caraïbe, l'africaine, et celle des *coolies* originaires d'Inde.

La différence de traitement notable, qui passe par cette contextualisation plus précise et par le recentrement sur la relation maître/esclave, aboutit à un dénouement tout différent. Alors que dans la pièce de Shakespeare l'ordre cosmique et politique est rétabli, ici la contradiction entre Prospero et Caliban reste insurmontable. Ariel, quant à lui, recouvre une liberté palpable et contagieuse plutôt qu'éthérée, puisqu'il compte bien la répandre partout par

20. Voir sur la question des représentations du métis l'ouvrage de Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, coll. « Écritures francophones », 1998, et en particulier dans la deuxième partie, « Les paradigmes du métissage », p. 109-123.

21. Aimé Césaire, *Une Tempête*, *op.cit.*, acte III scène 3, p. 68 sq. ; l'harmonie et la délicatesse liées à la référence antique sont ici désamorçées par l'espièglerie grivoise du démon afro-caribéen.

22. Voir par exemple l'ouvrage de Lydia Cabrera, *La forêt et les dieux : religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*, trad. Béatrice de Chavagnac, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003 [*El Monte*, 1954] ; et le récent ouvrage récapitulatif sur la figure d'Eshu : *Eshu, dieu d'Afrique et du Nouveau Monde*, Michèle Chouchan, Erwan Dianteill, Paris, Larousse, coll. « Dieux, mythes et héros », 2011. Roger Toumson s'attarde également sur cette figure dans *Trois Calibans*, *op.cit.*, p. 455-460.

23. Aimé Césaire, *op.cit.*, notamment acte III scène 4, p.75, et scène 5 p. 89.

24. *Ibid.* acte II scène 1, p. 35-38 : où Caliban s'identifie à Malcolm X et Ariel à Martin Luther King.

25. *Ibid.* acte III scène 2, p. 58 sq.

26. Roger Toumson, *op.cit.*, p. 417.

27. *Ibid.*, p. 418.

son chant²⁸. Ainsi le final constitue une sorte de scène parodique de décolonisation où Caliban répond par un chant-cri tout césairien, « *LA LIBERTE OHE, LA LIBERTE !* », à un Prospero sénile qui veut malgré tout accomplir son œuvre civilisatrice. Caliban est au centre du processus dramatique autant qu'historique et c'est lui qui a le dernier mot : sa prise de conscience ne dépend plus de la magnanimité de Prospero.

« The poisoned gift » : *l'héritage à double-tranchants de la langue du colonisateur*

La réflexion postcoloniale sur *The Tempest* s'est essentiellement centrée sur le thème du langage, tant Shakespeare a défini de manière limpide le paradoxe du don du langage, ou de son imposition, du colonisateur au colonisé :

*Caliban – You taught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse ; the red-plague rid you,
For learning me your language*²⁹.

Pierre Soubias offre une interprétation intéressante de ces vers et du jeu sur « *language/your language* », en soulignant tout le caractère équivoque de l'entreprise du colonisateur qui passe par l'imposition d'une langue particulière présentée comme médiation essentielle et universelle avec le monde civilisé :

Caliban dénonce l'ambiguïté de l'entreprise de Prospero. Le colonisateur estimait avoir apporté au sauvage une irremplaçable médiation avec le monde, qui achève de l'humaniser (*language*) ; le colonisé lui reproche de l'avoir en fait enfermé dans une médiation particulière, arbitraire et surtout aliénante (*your language*). Ainsi on peut dire que dès le premier mythe occidental de la colonisation [...], le contentieux linguistique dérivant de toute entreprise coloniale est énoncé avec une clarté remarquable³⁰.

Ce paradoxe du langage qui à la fois libère et entrave sera repris par plusieurs penseurs caribéens et nourrira plus largement de nombreuses réflexions postcoloniales. Nous pensons par exemple à Georges Lamming, écrivain de la Barbade exilé à Londres et qui analyse sa situation d'exilé dans la métropole de Prospero dans *Pleasures of Exile*. Il est d'ailleurs, en réalité, le premier écrivain à adopter le paradigme de Caliban pour penser l'identité caribéenne. Pour lui, Caliban est exilé dans son propre langage car la langue imposée dans laquelle il doit s'exprimer ne correspond pas à sa vision du monde et à sa façon de penser : même s'il parvient à développer des conceptions propres, ce sera toujours dans une langue qui à l'origine n'est qu'un avatar suprême de la domination coloniale³¹.

28. Aimé Césaire, *op.cit.* p. 83-84, et notamment : « je laisserai tomber / une à une / chacune plus délectable / quatre notes si douces que la dernière / fera lever une brûlure / dans le cœur des esclaves les plus oublieux / Nostalgie de la liberté ! ».

29. « Tu m'as enseigné le langage, et le profit/ Qui m'en revient, c'est de savoir comme on maudit. / Que t'emporte la peste rouge pour m'avoir appris ta langue ! » William Shakespeare, *op.cit.*, I, 2, p. 80.

30. Pierre Soubias, « Entre langue de l'Autre et langue à soi », Christine Albert (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 121.

31. Georges Lamming, *Pleasures of exile*, London, Michael Joseph, 1960 : « *For Caliban is Man and other than Man. Caliban is [Prospero's] convert, colonized by language, and excluded by language. It is precisely this gift of language, this attempt at transformation which has brought about the pleasure and paradoxe of Caliban's exile. Exiled from his gods, exiled from his nature, exiled from his own name!* » (p. 15); « *Word and concept may be part of his vocabulary; but they are no part of his way of seeing.* » (p. 111).

Revendiquer l'appropriation d'un langage d'abord aliénant passe donc par un usage dissident de ce langage : la malédiction. Chez Shakespeare comme chez Césaire, Caliban n'en tarit pas, mais elle prend chez Césaire une fonction différente, à la fois performative et prophétique. Dans la pièce de Shakespeare, la malédiction fait partie de l'*éthos* d'ingratitude brutale de Caliban qui le conduira à devenir volontairement le « *foot-licker* » d'un roi de pacotille, ivrogne et vilain. Il apparaît donc comme un illettré en termes d'ordre cosmique élisabéthain, et c'est le pardon de Prospero qui le dessillera artificiellement. Dans celle de Césaire en revanche, Caliban abandonne ses acolytes Stephano et Trinculo pour terminer seul son chemin vers la rébellion. La malédiction est alors une arme à part entière, et rend compte de l'usage à la fois subversif et rituel du langage imposé. Elle corrobore en cela les invocations à Shango, le dieu de la guerre d'origine yoruba.

Cependant, déjà chez Shakespeare, Caliban lorsqu'il ne maudit pas, parle le « langage naturel » de son île, et quand il s'agit d'évoquer la nature bienveillante qui l'a vu naître, son langage devient proprement poétique³². Chez Césaire, Caliban chante également, alors que le privilège de la mélodie était réservé à la seule voix éthérée d'Ariel chez Shakespeare. Les deux êtres partagent dès lors un même langage imagé où transparait assez directement la voix poétique de Césaire, en particulier dans les passages versifiés. Si le langage de Caliban chez Shakespeare balançait déjà entre la malédiction et le lyrisme, Ariel et Caliban se rejoignent et se dissocient dans le chant césairien, devenus « frères » dans la servitude et la soif de liberté :

Ariel et Caliban ont même imaginaire, même invention verbale et même rhétorique. Ils ont en partage le psychisme ascensionnel et le système des images obsédantes qui configurent la verticalité de la révolte. Césaire prête, en effet, sa propre voix à l'un et à l'autre quoique celle-ci ne prenne pas, ici et là, des inflexions équivalentes. Les images d'Ariel forçissent, se gonflent de sève, baignent dans la lumière. Celles de Caliban, nocturnes ou solaires, marines ou chtoniennes, végétales ou animales, sont plus énergétiques, plus turbulentes, puisées qu'elles sont au bestiaire césairien du désespoir, étant rattachées encore plus étroitement à la phénoménologie césairienne de la cruauté et de la souffrance. [...] Le Mulâtre et le Nègre communiennent néanmoins à tous les degrés de l'échelle musicale parcourue³³.

Le rapprochement des deux esclaves par l'usage musical qu'ils font du langage configure ainsi une résistance nouvelle au pouvoir de Prospero, qui se retrouve isolé et enfermé dans son autorité contestée. Il n'a plus l'apanage de la maîtrise du langage, et son discours devient une répétition impuissante, qui confine à la folie quand se clôt la pièce.

Du drame du nom oublié...

Enfin, Aimé Césaire insiste dans son texte sur la perte du nom, réalité liée à l'esclavage, qui renforce le vide identitaire provoqué par la Traite et la colonisation aux Antilles :

CALIBAN –Eh bien, voilà : j'ai décidé que je ne serai plus Caliban. [...] C'est le sobriquet dont ta haine m'a affublé et dont chaque rappel m'insulte.

PROSPERO – Diable ! On devient susceptible ! Alors propose... Il faut bien que je t'appelle ! Ce sera comment ? *Cannibale* t'irait bien, mais je suis sûr que tu n'en voudras pas ! Voyons, Hannibal ! ça te va ! Pourquoi pas ! Ils aiment tous les noms historiques !

32. Voir la fameuse tirade de Caliban : « [...] *The isle is full of noises, / Sounds, and sweets airs, that give delight and hurt not.* » etc, William Shakespeare, *op.cit.*, p. 192.

33. Roger Toumson, *op.cit.*, p. 439.

CALIBAN – Appelle-moi X. ça vaudra mieux. Comme qui dirait l’homme sans nom. Plus exactement, l’homme dont on a volé le nom. Tu parles d’histoire. Eh bien ça, c’est de l’histoire, et fameuse ! Chaque fois que tu m’appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m’as tout volé et jusqu’à mon identité ! Uhuru³⁴ !

L’auteur fait référence ici à une pratique véritable des esclavagistes qui consistait à donner des noms historiques ou mythologiques aux esclaves noirs. La réappropriation du nom, qui continue cependant à marquer la blessure identitaire, suppose un mouvement de reconnaissance paradoxale de la blessure, de rébellion, d’acceptation et de revendication. C’est ce même mouvement que l’on a reconnu et décrit pour caractériser la structure du *Cahier d’un retour au pays natal*, résumé en ces termes par James Arnold :

That presents the agonistic transformation of the speaker and his society from a physical, metaphysical and historical position of horizontality (flat, passive, immanent) through a central transformation of the speaker that is metaphorically figured by a going down, and a spiritual crisis preparatory to an abrupt rising up on the deck and in the very rigging of the slave ship³⁵.

Or il applique ce mouvement cyclothymique de plongée et de redressement à un autre poème, explicitement tripartite et intitulé précisément « Caliban », d’Edward Kamau Brathwaite. Ce poème s’ouvre sur un constat historique et ressassé de la blessure, émaillé de dates et de chiffres fatidiques pour l’histoire des Antilles. Puis le deuxième mouvement est une plongée verticale – y compris typographiquement – dans ce mal initial, « *down/ where the silence lies* ». Enfin, après cette descente vertigineuse dans les abîmes de la Traite atlantique, la régénération se fait par le Carnaval et il s’agit là d’une renaissance essentiellement musicale et rythmique, où le langage change de statut et devient comme une percussion mélodique³⁶. Cette métamorphose passe par le contact avec les divinités d’origine africaine, avec la musique, le rythme et le chant collectif, donc par une ritualisation poétique et un usage performatif inédit de la langue imposée.

... *au cannibalisme tenace*

Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace³⁷.

La transgression du langage et des codes de représentation sous l’égide de Caliban passe également par la revendication de la violence et du cannibalisme comme sources de différenciation par rapport à la vieille Europe prétendument polie, éclairée et civilisée. Il s’agit là de moquer la « civilisation » qui a forgé son propre repoussoir, et imposé la fameuse dichotomie civilisation/barbarie, en optant crûment pour la barbarie, en acceptant son fardeau et en la rendant littérairement éclatante. Nous pensons bien sûr à Césaire, mais également à d’autres manifestations de ce « cannibalisme tenace » : le *Manifeste anthropophage* du

34. Aimé Césaire, *op.cit.*, p. 27-28.

35. A. James Arnold, « Caliban, Culture, and Nation-Building in the Caribbean. », *Constellation Caliban : Figurations of a Character, op.cit.*, p. 237.

36. Edward Kamau Brathwaite, « Caliban », *Islands*, II « Limbo », Oxford University Press, 1969, repris dans *The Arrivants, A New World Trilogy (Rights of Passage, Masks, Islands)*, Oxford University Press, 1973, p. 191.

37. Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal* (1956, première version 1939), dans *La Poésie*, Seuil, 2006, p. 25.

moderniste Oswald de Andrade au Brésil qui entend rompre avec la langue portugaise telle qu'elle est codifiée par l'ancienne métropole, et rompre surtout avec les référents culturels européens, en particulier français, pour privilégier les référents indigènes (« *Tupi or not Tupi*^{38?} »). Et René Depestre, enfin, le poète haïtien qui condense tout l'imaginaire flamboyant et marronnant de Césaire dans son poème « Le four de Caliban » :

Me voici
Caliban
l'homme-four de la Caraïbe
je jette au feu les mythes
les faux trésors, la maison
en bois-tempête de mon ennemi,
les voleurs d'âmes et d'Indes occidentales !
Nos îles et nos femmes dansent
autour du plat qui porte sa tête
Couronnée de persil et de céleri !
Nous buvons chantons dansons rions
nous marronnons au four le temps de Prospero³⁹ !

Mais l'identification de l'homme antillais à Caliban, chez Depestre en particulier et en général dans le cadre des sociétés issues de l'esclavage, a ses limites dans la mesure où précisément elle ne recoupe que l'identité masculine. Caliban est « l'homme-four », assimilé au feu marronnant qui brûle et cuit ses ennemis, tandis que le zeugme « nos îles et nos femmes » lie la femme à la terre, à la nature, à la matrice. Ainsi de nombreuses réflexions féministes s'interrogent à présent sur les modes de représentation possibles des femmes antillaises, dont le rapport à la colonisation a été sensiblement différent et qui ne peuvent pas se contenter de Caliban, l'homme, le violeur fantasmé de Miranda, le cannibale, comme support d'identification⁴⁰. Caliban, privé de sa mère, sans femme et sans descendance, est un personnage tutélaire singulier, un hapax devenu évidence, une métaphore politique et sociale qui ne va cependant pas de soi pour définir la ou les condition(s) caribéenne(s).

Ainsi le Caliban de Shakespeare a été confronté de plein fouet au cauchemar de l'Histoire : tantôt indigène, tantôt esclave marron, symbole du peuple ou du métis, il est devenu une voix métaphorique des masses et des franges opprimées dont les traditions et les

38. Oswald de Andrade, *Manifesto antropofago* [1928] ; traduit en français par Jacques Thériot : *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, coll. « Barroco », 1982, « Manifeste anthropophage », p. 277 : « Pauvre type ! il est positiviste et c'est peut-être la raison pour laquelle sa barbaque était à point. Bonne à manger. Et que je l'ai mangé. ».

39. René Depestre, *En état de poésie* (1980), dans *Rage de vivre, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seghers, 2006, p. 342.

40. Voir par exemple : Kathleen M. Balutansky, « Creating her own image: female genesis in *Mémoire d'une amnésique* et *Moi, Tituba sorcière* », in Maryse Condé (dir.), *L'héritage de Caliban*, Pointe-à-Pitre, Jator, 1992, p. 29 : « For most women writers, writing the female experience is difficult enough, but for contemporary Caribbean women writers, imagining and representing fully autonomous Caribbean women seems paradoxical, especially when the governing symbol for the Caribbean condition remains that of Caliban. As a result, when contemporary Caribbean women writers venture to create female protagonists outside of the privileged Caribbean narrative that posits Caliban as its prevailing signifier, and outside of a historical narrative from which women have been ontologically absent, the undertaking may seem both hopeless and imperative. »

expressions sortent du cadre de la raison européenne. Car c'est avant tout d'une contestation de la raison occidentale qu'il s'agit dans cette réappropriation de la figure du barbare et dans cette inversion des valeurs de la dichotomie structurante civilisation/barbarie. L'œuvre shakespearienne, et en particulier le triangle dramatique qui oppose Prospero, Ariel et Caliban, a pu servir à forger d'autres canons fondateurs pour l'Amérique latine, où la valeur esthétique ne se sépare pas de la portée politique, et dans lesquels on prend position pour ou contre l'autorité européenne. Le débat et la contestation ne portent donc pas tant sur la valeur de l'œuvre shakespearienne, que sur la valeur du discours de Prospero qui incarne cette autorité. C'est bien la marginalisation ou le renversement du discours du mage face à son esclave Caliban qui indispose Harold Bloom, car c'est la pérennité de la structure dramatique, de son autorité et de son harmonie symboliques, qui est alors menacée. Si les réécritures théâtrales sont finalement peu nombreuses, en revanche l'appropriation politique et symbolique est constante et contribue à forger d'autres schémas d'identification, et parfois d'autres fixités à nuancer. Caliban : figure du dépossédé qui a su trouver son langage.

Cécile CHAPON

Université Paris-Sorbonne, CRLC-EA 4510