

CALIBAN, NOTRE PART D'OMBRE

Probablement écrite en 1611, *La Tempête* (*The Tempest*) serait la dernière création de William Shakespeare, son adieu à la scène. Prospero, autrefois spolié du trône de Naples par son propre frère et exilé sur une île avec sa fille, crée par la magie la tempête qui lui permettra de se venger de son ennemi. Tragi-comédie féérique, la pièce présente un personnage sans pareil dans l'œuvre du dramaturge, Caliban. « Esclave sauvage et difforme »¹, tel qu'il est présenté en introduction de l'œuvre, Caliban est avec sa mère, la sorcière Sycorax, le seul habitant humain de l'île avant l'arrivée de Prospero et de sa fille Miranda. La singularité du personnage de Caliban réside dans son extraordinaire polysémie. Malgré la place réduite qu'il occupe au sein de l'action, sa caractérisation est extrêmement riche. Surtout, sa description par les autres protagonistes est d'une complexité incroyable et l'installe au cœur du texte comme lieu de tensions. En lui donnant la place du « monstre », ceux-ci nous renseignent sur ce qu'ils sont en vertu d'un mouvement de liaison :

l'étymologie du terme de monstre qui a été fréquemment attribuée au verbe *monstrare* (qui est en fait lui-même dérivé de *monstrum*, donc de *monere*) souligne la profonde parenté entre les *monstrata* (êtres qui sont montrés) et les *monstrantia* (êtres qui montrent).²

Il est un spectacle dans le spectacle. A ce titre, son interprétation par le lecteur ou le spectateur est également source de connaissance. Au fil des époques, mises en scènes et lectures critiques l'appréhendent avec le regard particulier de leur temps.

Nous nous proposons ici de tenter de saisir les principales évolutions de la réception de Caliban dans une perspective non pas poétique mais historique. Il nous intéresse tout particulièrement d'étudier par quels mécanismes dans et hors de l'œuvre, le personnage presque anecdotique qu'est Caliban est devenu, grâce à sa nature de monstre indéfini, le symbole d'une humanité spoliée. Comment celui qui conseillait sans succès à l'ivrogne Trinculo de battre Prospero en saisissant ses livres (« Having first seized his books », « mais d'abord / Prends lui ses livres »³), a finalement réussi à se rendre maître du livre qui l'a vu naître, *La Tempête*.

¹ Tous les extraits proviennent de William Shakespeare, *La Tempête*, Paris, GF Flammarion, édition bilingue, traduction de Pierre Leyris, 2014. Ici, « *a salvage and deformed slave* », p. 30-31.

² Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini (dir.), *Monstre et imaginaire social*, Paris, Creaphis éditions, 2008, p. 14.

³ William Shakespeare, *La Tempête*, *Ibid.*, p. 188-189.

« What have we here ? »⁴ : le monstre vague

Malgré ses modestes cent quatre-vingt lignes de dialogues dans la pièce de Shakespeare, Caliban est abondamment qualifié et surnommé par les autres personnages à l'aide de termes qui s'excluent parfois les uns les autres : « beast » (« bête »⁵), « bastard » (« croisé »⁶), « cat » (« chat »⁷), « puppy-headed » (« monstre à tête de chiot »⁸), « tortoise » (« tortue »⁹). « Ses manières sont aussi distordues que ses membres » (« as disproportioned in his manners/ As in his shape »¹⁰), condamne Prospero. Trinculo s'interroge : « a man or a fish ? » (« un homme ou un poisson »¹¹) avant de constater : « legged like a man ; and his fins like arms ! » (« Ça vous a des jambes comme un homme. Et des nageoires en forme de bras »¹²). Nombreuses sont les interprétations littérales de ces qualificatifs zoomorphes, comme en témoignent les nombreuses versions « reptiliennes » de Caliban ou par exemple l'illustration du graveur germano-polonais Daniel Chodowiecki (1726-1801) pour l'édition allemande de *La Tempête*. Caliban y est représenté comme une sorte d'énorme tortue sans carapace :



Daniel Chodowiecki, pl. 5 pour *La Tempête*, 1780, don de Mr. et Mrs Stanley Tapis
(Los Angeles County Museum of Art)

⁴ « Qu'avons-nous là ? », Trinculo, Acte II, scène 2, *Ibid.*, p. 146-147.

⁵ *Ibid.*, p. 146-147.

⁶ *Ibid.*, p. 268-269.

⁷ *Ibid.*, p. 152-153.

⁸ *Ibid.*, p. 160-161.

⁹ *Ibid.*, p. 76-77.

¹⁰ *Ibid.*, p. 272-273.

¹¹ *Ibid.*, p. 146-147.

¹² *Idem.*

Le terme le plus utilisé demeure « monster » (« monstre »), quarante fois (dont quatorze dans la seule scène 2 du deuxième acte), dont certaines dans des mots composés : « servant-monster », « man-monster », « bully-monster »¹³ plaident pour une hybridation de Caliban, le tiret accentuant encore le caractère composite. Jean-Jacques Courtine écrit bien qu'« il faut de l'homme dans le monstre », une « répartition, distribution, imbrication de l'humain et du bestial »¹⁴. Depuis l'édition Folio de 1623, la présentation des personnages (dont nous avons parlé précédemment) le définit laconiquement comme « a salvage and deformed slave » (« esclave sauvage et difforme »). La nature précise de cette déformation (excès, manque, distorsion) n'est pas spécifiée et a permis toutes les conjectures anatomiques. Si le texte original apparaît lacunaire, l'ensemble des comptes-rendus des premières représentations par la troupe de Shakespeare ont été perdus lors de l'*Interregnum*¹⁵. D'ailleurs, « peut-être Shakespeare lui-même n'avait-il pas d'idée arrêtée sur la forme de Caliban »¹⁶, se demandent certains critiques. D'autres affirment que cette indétermination est fondamentale : « le caractère vague de ce qu'est Caliban est important »¹⁷. Elle permet en effet une appropriation réactualisée par les époques, les obsessions des metteurs en scène mais également, au niveau interne, une projection des valeurs et des peurs des personnages¹⁸. Eux aussi ont des difficultés à l'appréhender, chacun essayant de le couler dans le moule de ses préconceptions qu'il déçoit ou surpasse systématiquement. Il est ainsi l'étalon (« criterion ») sur lequel se mesurent les autres¹⁹.

¹³ *Ibid.*, respectivement p. 176-177 (« monstre-servant »), p. 178-179 (« monstre domestique »), p. 266-267 (« maître-monstre »).

¹⁴ Jean-Jacques Courtine, « Chapitre 8. Le corps inhumain », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, tome 1 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 373-386, p. 373.

¹⁵ Entre l'exécution pour trahison de Charles Ier le 30 janvier 1649 et la montée sur le trône de son fils Charles II le 29 mai 1660 qui marque la Restauration anglaise, tous les théâtres sont fermés.

¹⁶ George Stevens, *The Plays of William Shakespeare*, 4^e édition, 15 volumes, vol. III, London, T. Longman, p. 158 (toutes les traductions de critiques anglophones sont de notre fait). « J'étais persuadé que les personnages de Shakespeare s'expliquaient d'eux-mêmes. Ici [dans le cas de Caliban] j'avais tort », dit Herbert Beerbohn Tree en 1904. Il est cité par Alden T. Vaughan et Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, Cambridge University Press, 1991, p. 273.

¹⁷ Philip Edwards, *Threshold of a Nation : A Study in English and Irish Drama*, Cambridge University Press, 1979, p. 108.

¹⁸ Voir à ce sujet Paul Franssen, « A Muddy Mirror », in Nadia Lie et Theo D'haen (dir.), *Constellation Caliban. Figurations of a Character*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 23-41. Il interprète ainsi le fameux final de Prospero (« this thing of darkness I acknowledge mine », « Quant à lui, cette créature des ténèbres / Il est à moi » (Acte 5, scène 1)), comme une reconnaissance moins de Caliban que de son propre reflet sombre en lui.

¹⁹ Paul Franssen, *Ibid.*, p. 28.

Entrant en scène juste après Ariel, l'esprit aérien, et avant l'apparition du beau Ferdinand devant les yeux éblouis de Miranda et du public, Caliban incarne la Laideur. Elle est protéiforme par son caractère vague et donc ouvert aux interprétations. Cette laideur physique, Jean-Jacques Courtine le rappelle, signalait dans la tradition chrétienne, le péché²⁰. Le dramaturge John Dryden, qui adapte la pièce en 1667²¹, définit Caliban comme « une espèce en lui-même »²², hors du bestiaire adamique donc, une sorte d'agglomérat de créatures fantastiques tel le satyre, le Minotaure ou le triton. D'ailleurs, les mises en scènes témoignent souvent de cette indécision en combinant des caractéristiques de différents règnes animaux, des éléments imaginaires composites...²³. Cette impression devait être décuplée dans le théâtre élisabéthain dont la structure circulaire (le « wooden O »), telle celle du Globe, permettait une diffraction des regards, chaque spectateur voyant donc un Caliban « différent ».

Pour Aristote, le monstre est le produit qui ne ressemble pas à ses parents, qui s'écarte du type générique dont il est issu²⁴. Effectivement, Caliban est le fils d'une sorcière d'Alger, Sycorax et, à ce titre, est maudit à maintes reprises par Prospero qui soutient que son père est un démon. Le mage le surnomme donc « mooncalf » que l'on peut traduire par avorton, même si le terme original recèle une dimension fantastique (constitué de « moon », la lune et « calf », le veau, il désigne le fœtus avorté et/ou malformé d'une vache que la tradition attribuait à l'influence néfaste de la lune). Unique exemplaire de son espèce, il se désigne lui-même comme un « type » lorsqu'il regrette n'avoir pu posséder Miranda qui lui aurait permis de repeupler l'île de Calibans²⁵. Car le monstre est celui qui ne possède rien ni personne, mais est possédé : esclave, ici de Prospero, fils de sorcière et de démon, serviteur d'une bande d'ivrognes...

Progressivement, la nébuleuse tératologique qui caractérise la réception du personnage de Caliban évolue vers sa relative humanisation.

²⁰ Jean-Jacques Courtine, « Chapitre 8. Le corps inhumain », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, op. cit., p. 373.

²¹ John Dryden, *The Tempest, or The Enchanted Island*, 1667. Le public de la Restauration goûte plus les jeux d'esprits, les satires sociales que les fantaisies. Dans cette adaptation, le rôle de Caliban, un frère incestueux et ambitieux, est considérablement réduit.

²² Cité par Dirk Delabastita, « Caliban's Afterlife. Reading Shakespearean Readings », in Nadia Lie et Theo D'haen (dir.), *Constellation Caliban. Figurations of a Character*, p. 1-22, p. 16.

²³ Le film américain de 2010 de Julie Taymor, *La Tempête*, fait ainsi le choix d'un Caliban joué par un acteur noir, Djimoun Hounsou, dont le visage est dévoré par un énorme cercle de peau blanche et le corps parsemé d'écailles.

²⁴ Aristote, *De la Génération des animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 146, livre II, chapitre IV (767a) : « D'ailleurs celui qui ne ressemble pas aux parents est déjà, à certains égards, un monstre, car dans ce cas la nature s'est, dans une certaine mesure, écartée du type générique ».

²⁵ William Shakespeare, *La Tempête*, Op. cit., « I had peopled else / This isle with Calibans », « Autrement je peuplais l'île de Calibans » (I,2), *Ibid.*, p 80-81.

« Thou earth »²⁶ : le sauvage

Bien que dès le XVI^e siècle, des critiques aient pu déceler dans des passages de *la Tempête*, l'influence du relativisme culturel des *Essais* de Montaigne²⁷, le public ne cesse de regarder Caliban comme un monstre, mais désormais comme un homme monstrueux par son état de sauvagerie. Il faut attendre le XVIII^e siècle, l'influence des révolutions américaines et françaises, des Lumières et notamment de l'état de Nature décrit dans le *Discours sur l'origine et les fondements des inégalités parmi les hommes* (1755) de Rousseau, pour qu'apparaisse une vision humaine du personnage. L'adaptation de Dryden tend alors à disparaître au profit du texte original shakespearien, abrégé tout d'abord (dans les mises en scène de John Christopher Smith en 1757 et de John Philip Kemble en 1806), puis dans sa totalité à partir de 1838 grâce à William Charles Macready.

Pourtant, les critiques s'accordent à penser que l'une des sources d'inspiration de Shakespeare pour Caliban est le mythe de l'Homme Sauvage. Symbole puissant dans l'Angleterre d'Elizabeth I^{ère} (1558-1603) puis de Jacques I^{er} (1603-1625), il accompagne les parades, les cortèges, sous l'apparence d'un homme couvert de feuilles ou entièrement vert où il représente la Nature domptée par la Royauté. Plus largement, il est le signe du désordre, dans une dichotomie « civilité/incivilité » propre à l'époque et désignant les territoires américains, gallois, irlandais²⁸. « Le sauvage sert à enseigner la civilisation, à en démontrer les bienfaits, en même temps qu'il fonde cette hiérarchie "naturelle" des races que réclame l'expansion coloniale »²⁹, écrit Jean-Jacques Courtine.

Il contraste ainsi avec la douce Miranda, pourtant comme lui arrivée jeune sur l'île et éduquée par Prospero. Caliban peut illustrer une certaine psychomachie avec Ariel, lui aussi doux et docile³⁰. Probablement inspiré du *wodwo*³¹ de *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser (1590), il est ici certes soumis à des instincts, à des passions (le désir pour Miranda, la paresse, la

²⁶ « Limon », (I, 2), *Ibid.*, p. 76-77.

²⁷ Michel de Montaigne, « Des Cannibales », *Essais*, livre I, 1580. La traduction anglaise, par John Florio, date de 1603.

²⁸ Paul Brown « This thing of darkness I acknowledge mine : *The Tempest* and the discourse of Colonialism » in Jonathan Dollimore et Alan Sinfield (dir.), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press, 1985.

²⁹ Jean-Jacques Courtine, « Chapitre 1. Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, tome 3 : *Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, éditions du Seuil, 2006, p. 201-262, p. 206.

³⁰ On retrouve, dans l'opposition entre finesse et rudesse, le modèle biblique des frères Jacob et Esaü luttant pour les faveurs du vieux patriarche Isaac.

³¹ Ce personnage de créature hirsute vivant dans les bois est depuis devenu un type qui se confond, dans la tradition littéraire anglaise, avec celui de l'homme sauvage.

gourmandise) mais moins corrompu que les citoyens que sont Antonio, le frère de Prospero qui lui a ravi le duché de Milan, l'ivrogne Trinculo ou Sébastien, qui lui aussi complotent contre son frère, roi de Naples. L'effet antithétique est accru par son humanité même.

Un passage a traditionnellement été mal interprété et corrobore une vision non humaine de Caliban :

(...) Then was this Island
(Save for the son that she did litter here,
A freckled whelp hag-born) not honoured with
A human shape.³²

(...) Cette île /
–Hormis le fils qu'elle y mit bas, un petit fauve
A taches rousses, vraie semence de sorcière –
N'avait pour l'honorer nulle présence humaine.

Cet extrait affirme qu'à l'exception de Caliban, il n'y avait aucune « forme humaine » sur l'île. Mais les premières éditions remplaçaient les parenthèses originales par des tirets et le dernier vers se voyait imprimé sur la page suivante. La lecture ainsi hachée produisait un contre-sens, en attribuant le syntagme « not honoured with a human shape » non pas à l'île mais à Caliban³³. Cet effet se voyait renforcé par l'animalisation des termes qualifiant le personnage : « litter » (« mettre bas ») ou « whelp » (« progéniture », « portée »). Le XVIII^e siècle se détourne donc d'une lecture du personnage comme monstre ou animal et favorise la vision d'un Caliban « humain seul capable de mettre en valeur les vices humains »³⁴.

L'homme sauvage élisabéthain laisse progressivement la place à un sauvage plus exotique. Beaucoup de discussions portent alors sur l'identité raciale de Caliban. Plutôt qu'Irlandais ou Gallois, les metteurs en scène et critiques l'imaginent volontiers Amérindien. La conception de la pièce autour de 1611 correspond aux premiers récits d'explorateurs dans le Nouveau Monde et Shakespeare a vraisemblablement pu rencontrer des Indiens kidnappés et exposés à Londres. L'onomastique est floue : « Caliban » serait un anagramme de « cannibal » sans que le personnage ne témoigne d'une quelconque anthropophagie, il pourrait désigner la Caribana, partie septentrionale de l'Amérique du Sud, ou les Caraïbes. Plus hypothétiquement, il viendrait du mot gitan « noir », « kaliban » ou de l'arabe « chien », « kelbon ». Toute une

³² William Shakespeare, *La Tempête*, *Op. cit.*, Acte I, scène 2, p. 72-73.

³³ Une explication détaillée et chronologique des lectures fautives se trouve dans l'ouvrage de Alden T. Vaughan et Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, *Op. cit.*, p. 10.

³⁴ Alden T. Vaughan et Virginia Mason Vaughan, *Ibid.*, p. 95.

tradition le rattache en effet à l'espace méditerranéen (Antonio revient du mariage de sa fille Claribel à Tunis et Sycorax est originaire d'Alger).

Dès la fin du XIX^e siècle et à la faveur de la popularité de la théorie de l'évolution exposée par Charles Darwin dans *L'Origine des espèces* (1859), au statut de sauvage de Caliban, se superpose celui de « chaînon manquant ». Ce qui est désormais considéré comme une chimère par la paléontologie, cette espèce reliant le singe à l'homme, trouve en Caliban un modèle sur-mesure. En 1873, le professeur de littérature et passionné d'ethnologie Daniel Wilson, publie *Caliban : The Missing Link*, étude du personnage à la lumière du darwinisme :

Il est en effet le lien semi-humain entre la brute et l'homme [...] une étape intermédiaire de l'existence anthropomorphe. [...] Nous plaignons le pauvre monstre, si impuissant aux mains du sévère Prospero, comme nous le ferions d'une bête sauvage se languissant en cruelle captivité.³⁵

L'âme romantique, sensible au difforme, s'attendrit devant celui qui n'est plus vraiment l'Autre mais un Ancien Nous, l'empathie semblant plus aisée avec la différence diachronique que synchronique. Ainsi, dans *Notre-Dame de Paris*³⁶, le bossu Quasimodo incarne un Moyen Âge fantasmé où grotesque et sublime s'entrelacent. Caliban peut être interprété romantiquement comme une version pré-industrielle, plus encore, pré-sociale de l'homme contemporain. Le poète Coleridge voit Caliban comme un « être noble : un homme au sens de l'imagination, toutes les images qu'il formule sont tirées de la nature, et sont toutes très poétiques »³⁷. En 1840, découvrant le texte original de Shakespeare dans la mise en scène de Macready, un critique reconnaît sa résistance à l'autorité de Prospero non plus comme une preuve de sa corruption morale mais comme l'expression d'une part non sauvage : « une créature, possédant par nature toutes les caractéristiques grossières du sauvage, maintenant pourtant dans son esprit une forte résistance à cette tyrannie qui le tenait dans la servitude de l'esclavage »³⁸.

Une mise en scène achève de réhabiliter le monstre Caliban. En 1904, le célèbre acteur anglais Herbert Beerbohm Tree met en scène *La Tempête* en se réservant le rôle de Caliban désormais perçu comme le plus intéressant. Cette « calibanisation » de la pièce culmine dans le dernier tableau où Caliban, seul sur un rocher, tend avec désespoir le bras vers le bateau qui s'éloigne : « nous sentons que du chagrin de la solitude peut fleurir la naissance d'une civilisation

³⁵ Daniel Wilson, *Caliban : The Missing Link*, Cambridge University Press, 2014, p. 90.

³⁶ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. L'œuvre est publiée en 1831.

³⁷ Samuel Taylor Coleridge, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge, part V. Lectures*, Volume 1, Princeton University Press, 1969, p. 364. Le texte date de 1811.

³⁸ Patrick Mac Donnell, *An Essay on the Play of the Tempest*, London, John Fellowes, 1840, p. 16, cité par Alden T. Vaughan et Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban. A Cultural History*, *Op. cit.*, p. 105.

supérieure », écrit Beerbohm Tree³⁹. Les plaintes de Caliban (« subject to a tyrant » (« soumis à ce tyran », III, 2⁴⁰), autrefois considérées comme la conséquence juste de ses méfaits, voire de sa nature bestiale⁴¹, sont désormais entendues.

« **Thou poisonous slave** »⁴² : l'esclave

Si la question raciale avait été esquissée à son endroit (Morton Luce dans son édition de 1901, parle d'un Caliban « multigénérique », à la fois Africain, esclave noir, Indien dépossédé mais toujours un monstre⁴³), la nouvelle sympathie qu'il suscite au long du XIX^e siècle, invite à une relecture de sa condition d'esclave. En 1806, un spectateur qualifiait de « tragédie terrifiante » le récit des « tortures variées qui lui sont infligées »⁴⁴ :

For this, be sure, to-night thou shalt have cramps,
Side-stitches that shall pen thy breath up-urchins
Shall, for that vast night that they may work,
All exercise on thee : thou shalt be pinched
As thick as honeycomb, each pinch more stinging
Than bees that made 'em.

Pour ceci
Tu auras cette nuit des crampes, sois-en sûr,
Et des points de côté à te couper le souffle.
Les lutins, ce long temps de la nuit qui est leur,
S'acharneront tous après toi pour te cribler
De pinçons plus cuisants que le dard des abeilles
Et plus drus que rayons de miel !⁴⁵

But they'll nor pinch,
Fright me with urchin-shows, pitch me i'th' mire,
Nor lead me, like a firebrand, in the dark

Eux n'iraient pas

³⁹ *Shakespeare's Comedy The Tempest as Arranged for the Stage by Herbert Beerbohm Tree*, London, J. Miles and Co., 1904, p. XI.

⁴⁰ William Shakespeare, *La Tempête*, *Op. cit.*, p. 182-183.

⁴¹ « Pour le dix-huitième siècle, l'esclavage de Caliban était la conséquence directe de sa dépravation », Alden T. Vaughan et Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, *Op. cit.*, p. 52.

⁴² William Shakespeare, *La Tempête*, *Op. cit.*, Acte I, scène 2, p. 76-77 : « venimeux esclave ».

⁴³ Cité par Alden T. Vaughan et Virginia Mason Vaughan, *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, *Op. cit.*, p. 52.

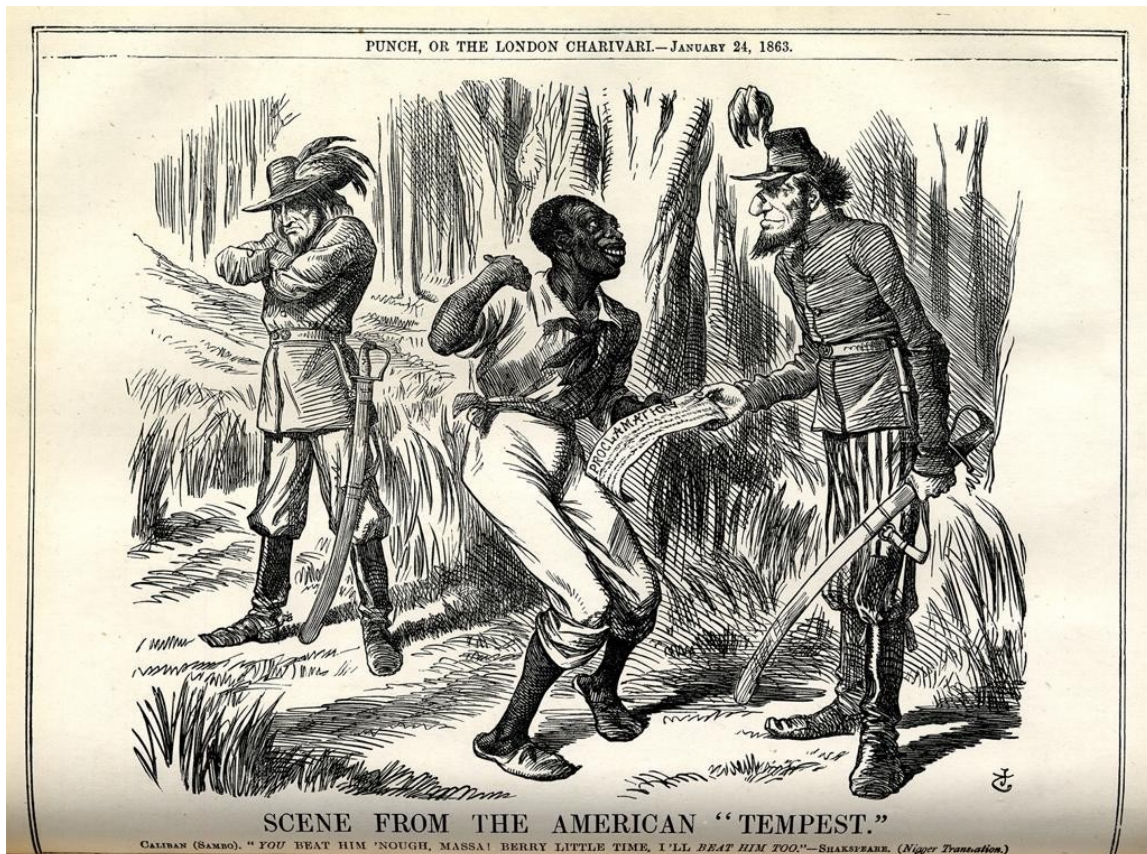
⁴⁴ Virginia Mason Vaughan, « "Something Rich and Strange": Caliban's Theatrical Metamorphoses », *Shakespeare Quarterly*, volume 36, n°4, hiver 1985, p. 390-405, p. 397.

⁴⁵ William Shakespeare, *La Tempête*, *Op. cit.*, p. 78-79.

Me pincer, m'effrayer de gobelins hirsutes,
Me précipiter dans la crotte, ni me perdre
Dans le noir, tels les feux follets [...] ⁴⁶

Quelques années après l'abolition de l'esclavage (1833 en Grande-Bretagne et 1865 aux États-Unis), alors que les milieux antiesclavagistes avaient hésité à s'en servir comme étendard du fait des réserves que pouvaient susciter certains de ses comportements, une adaptation de la pièce par les Anglais Robert et William Brough, *The Enchanted Island* (1848), met dans la bouche d'un Caliban républicain le slogan abolitionniste « Ain't I a man and a brother ? » ⁴⁷. Trevor R. Griffiths parle d'une « fluidité des lectures raciales et de classes sociales autour de Caliban ».

La première image d'un Caliban esclave noir paraît dans le journal satirique anglais *Punch*, le 24 janvier 1863 :



John Tenniel, Scène de *La Tempête*, *Punch*, 24.01.1863

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146-147.

⁴⁷ Trevor R. Griffiths, « "This Island's mine": Caliban and Colonialism », *The Yearbook of English Studies*, volume 13, 1983, p. 159-180, p. 161.

Un Caliban noir y demande l'aide d'un Trinculo/Abraham Lincoln pour battre le mage Prospero devenu un Confédéré renfrogné. Ce n'est qu'en 1934 qu'une mise en scène (par Tyrone Guthrie) présente un Caliban noir : Roger Livesey, au Old Vic de Londres, entre sur scène le visage couvert de maquillage noir sans que cela ne suscite la moindre indignation.

On constate dans la deuxième moitié du XX^e siècle, une américanisation du personnage de Caliban, le critique Léo Marx désignant la pièce comme « un prologue de la littérature américaine »⁴⁸, une scène d'exposition de personnages (le maître et l'esclave, la jeune fille pure), d'un espace (la Nature indomptable) et de thèmes (l'aspiration à la liberté, l'innocence perdue, la force des instincts...) privilégiés des romanciers des États-Unis. Le "brave new world" évoqué par Miranda⁴⁹ annonce l'utopie littéraire qu'est l'Amérique, l'*Americana*, Arcadie des premiers poètes américains.

Les États-Unis sont ainsi les premiers à proposer une interprétation par un acteur noir. Canada Lee incarne Caliban à Broadway en 1945, il sera suivi par Earle Hyman en 1960 et James Earl Jones en 1962. Chaque fois, des éléments fantastiques (écailles...) gênent une lecture purement socio-historique de la pièce, et une interprétation « raciale » des personnages demeure timide.

Mais en 1970, soit à peine quelques années après l'adoption du *Civil Rights Act* (1964), lorsque la pièce est jouée à Washington, Henry Baker y incarne un Caliban « militant noir, récalcitrant et en colère »⁵⁰. Plus question d'allusion, la mise en scène opte pour une référence franche et une critique rapporte : « La peau noire de Baker [...] et l'utilisation du mot « esclave » évoquent instantanément pour le public le Noir américain »⁵¹. La lutte pour les droits civiques, les actions du *Black Panther Party* offrent un éclairage très politique aux relations des personnages.

« Freedom, hey-day ! » : le renversement post-colonial

L'année 1969 est un tournant avec la publication de trois textes fondamentaux de la pensée post-coloniale faisant référence à Caliban. *Une Tempête* du Martiniquais Aimé Césaire, présente, dans le sud ségrégationniste des États-Unis, Caliban comme un esclave rebelle alors qu'Ariel est un mulâtre soumis à l'esclavagiste Prospero. Le poète Edward Kamau de la Barbade publie son

⁴⁸ Dans son ouvrage de 1964, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, cité par Alden T. Vaughan, « Shakespeare's Indian : the Americanization of Caliban », in : *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*, 1994, p. 131-148, p. 140

⁴⁹ William Shakespeare, *La Tempête*, *Op. cit.*, Acte V, scène 1, p. 258-259.

⁵⁰ Virginia Mason Vaughan, « "Something Rich and Strange": Caliban's Theatrical Metamorphoses », *Op. Cit.*, p. 403.

⁵¹ Jeanne Addison Roberts, « The Washington Summer Shakespeare Production », *Shakespeare Quarterly*, n° 21, 1970, p. 481-482.

recueil *Islands* dont l'un des poèmes est consacré à Caliban. Enfin, un article très engagé du Cubain Roberto Fernandez Retamar (« Cuba hasta Fidel », *Bohemia*, 19 septembre 1969) l'élève en symbole de la lutte pour la libération.

En 1974, Max Dorsinville écrit *Caliban without Prospero : Essays on Quebec and Black Literature* où il est question de littérature « calibane » (« *calibanic literature* »), post-européenne. Car un double mouvement est à l'oeuvre, la réhabilitation de Caliban et parallèlement, la dénonciation de la violence de Prospero. En somme, un transfert du monstrueux, depuis le premier, l'esclave difforme, sur le second. Les termes péjoratifs qui étaient autrefois compris de manière littérale informent désormais sur la nature de la violence subie par le personnage à mesure qu'il est perçu comme victime. En effet, les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale ont modifié la sensibilité aux souffrances et ouvert une réflexion sur la responsabilité de chacun devant elles. Pour reprendre le terme d'Aimé Césaire dans le *Discours sur le colonialisme*, il y a *ensauvagement* de Prospero⁵², chute dans la sauvagerie. Le critique et écrivain W. H. Auden juge quant à lui Prospero froid et manipulateur⁵³. Un texte du psychanalyste Octave Mannoni, *Psychologie de la colonisation*⁵⁴, avait provoqué de vives réactions. Il analysait la situation coloniale à Madagascar en y transposant les relations entre Prospero et Caliban. Il affirmait surtout que Caliban ne pouvait supporter la liberté et désirait inconsciemment la domination. La tempête se jouait désormais hors-scène.

Aimé Césaire se saisit ainsi plusieurs fois du personnage et surtout du modèle de relation entre lui et le magicien. En 1972, il écrit :

Caliban est l'homme toujours proche de ses commencements, dont le lien avec le monde naturel n'a pas été rompu ; Caliban peut toujours *participer* à un monde de merveilles quand son maître parvient à peine à en créer grâce au savoir acquis. [...] l'esclave est toujours plus important que son maître car c'est l'esclave qui fait l'histoire.⁵⁵

L'utilisation d'un texte européen comme étendard anticolonialiste n'a pas manqué d'être contestée. Cependant il ne s'agit pas ici d'un hommage mais d'un « cheval de Troie par lequel des cultures exclues de la citadelle des valeurs

⁵² Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Dakar, Présence Africaine, 1955, p. 11. Il ajoute : « il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral ».

⁵³ W. H. Auden, *Shakespeare*, Monaco, éditions du Rocher, 2003, p. 441.

⁵⁴ Octave Mannoni, *Psychologie de la colonisation*, Seuil, 1950, réédité sous le titre *Prospero et Caliban*, Paris, Éd. Universitaires, 1984.

⁵⁵ Souhayr Belhassen, « Aimé Césaire's *A Tempest* », *Radical Perspectives in the Arts*, Harmondsworth, Éditions Lee Baxandall, 1972, p. 176 (notre traduction).

occidentales “universelles”, ont la possibilité d’y pénétrer et d’attaquer de l’intérieur cette prétention globale »⁵⁶.

Cette appropriation semble mimer le geste de Caliban qui insulte Prospero avec les mots mêmes que celui-ci lui a appris⁵⁷. Ce mouvement rappelle le phénomène du *signifying*, réappropriation ironique de la langue du maître par les esclaves, particulièrement étudié par le critique américain Henry Louis Gates dans *The Signifying Monkey* (1988)⁵⁸. Aimé Césaire explore la question centrale du langage dans *Une Tempête*. Ainsi quand Prospero sermonne Caliban, « tu pourrais être poli, un bonjour ne te tuerait pas ! », celui-ci répond « Bonjour. Mais un bonjour autant que possible de guêpes, de crapauds, de pustules et de fientes »⁵⁹.

Dans la critique littéraire, une dynamique radicale relit la dernière œuvre du Barde d’Avon à l’aune des idéologies post-coloniales. *La Tempête* « ne représenterait pas seulement le colonialisme mais l’appliquerait en mystifiant ou justifiant le pouvoir de Prospero sur Caliban »⁶⁰. De même, les stéréotypes utilisés ne le seraient pas « innocemment [...] ou comme projection de peurs », mais comme outils d’un effet particulier, de déshumanisation de l’autre⁶¹. Cette interprétation est qualifiée par d’autres d’anachronique, ahistorique. D’aucuns louent la complexité du texte shakespearien qui permet un renversement interprétatif en nuancant les personnages par des contrepoints, des ambivalences. Deborah Willis⁶² pense ainsi que loin d’être colonialiste, la pièce porte en germe une légitimation des protestations de Caliban. Elle rappelle ainsi que Caliban est clairement désigné comme héritier légitime, qu’il s’amende à la fin alors même que Prospero le jugeait inéducable, que son personnage est tel qu’il emporte notre sympathie alors que Prospero est dépeint comme irritable, irascible même avec sa fille ou Ariel. Elle soutient que le vrai « Autre »

⁵⁶ Rob Nixon, « Caribbean and African Appropriations of *The Tempest* », *Critical Inquiry*, n°13, printemps 1987, p. 557-578, p. 578.

⁵⁷ Voir à ce sujet l’ouvrage de Stephen Greenblatt, *Learning to curse : essays in early modern culture*, New York, Routledge, 1990. Il soutient que par cette phrase « *You taught me language ; and my profit on’t / Is, I know how to curse* » (Acte I, scène 2), Caliban remporte une victoire morale sans appel sur Prospero.

⁵⁸ Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey*, Oxford University Press, 1988.

⁵⁹ Aimé Césaire, *Une Tempête*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 24. Un peu plus loin, Prospero s’énervé : « Une bête brute que j’ai éduquée, formée [...] », ce à quoi Caliban répond, « D’abord ce n’est pas vrai. Tu ne m’as rien appris du tout. Sauf bien sûr à baragouiner ton langage pour comprendre tes ordres [...] », p. 25. Il retourne la relation du maître et de l’élève : « Qu’aurais-tu fait sans moi dans cette contrée inconnue ? Ingrat ! Je t’ai appris les arbres, les fruits, les oiseaux, les saisons [...] », p. 26.

⁶⁰ Meredith Anne Skura, « Discourse and Individul : The Case of Colonialisme in *The Tempest* », *Shakespeare Quaterly*, volume 40, n°1, printemps 1989, p. 42-69, p. 45.

⁶¹ Meredith Anne Skura, « Discourse and Individul : The Case of Colonialisme in *The Tempest* », *Ibid.*

⁶² Deborah Willis, « Shakespeare’s *Tempest* and the Discourse of Colonialism », *Studies in English Literature*, XXIX, 1989, p. 277-289.

menaçant est Antonio et non Caliban et pense le démontrer par la multitude d'études consacrées à la défense de Caliban alors qu'aucune n'exprime de sympathie pour Antonio.

Avec les indépendances et la stabilisation des situations politiques dans les anciennes colonies, le paradigme politique autour de Caliban semble, depuis la dernière partie du XX^e siècle, avoir perdu de sa pertinence. Pourtant, en renvoyant systématiquement au système référentiel de l'époque où elle se joue, la pièce semble un réservoir sémantique inépuisable. Stephen Orgel analyse ainsi « la puissance subversive d'une grande partie de la pièce » et la façon dont « elle contrôle de manière incomplète ses ambivalences et résout ses conflits. »⁶³.

La polysémie incroyable du monstre Caliban à travers le temps illustre la nature du regard que l'homme porte sur lui-même. L'évolution de notre perception de ce personnage épouse le mouvement de la pensée du sociologue Erving Goffmann lorsqu'il décrit les trois types de stigmates signalant la différence invalidante :

En premier lieu il y a les monstruosité du corps, les diverses difformités. Ensuite, on trouve les tares du caractère [...]. Enfin, il y a ces stigmates tribaux que sont la race, la nationalité, la religion.⁶⁴

Caliban est au XVI^e siècle un monstre fantastique, puis la personnification du vice avant d'incarner la différence raciale, portant ces trois stigmates successivement. Cette redistribution des signifiants est facilitée par la nature même de Caliban comme spectacle car, comme l'explique Jean-Jacques Courtine,

c'est sur la scène des entre-sorts, côte-à-côte avec les monstres humains que les différences raciales furent tout d'abord objet de spectacle. [...] Il faut y voir la subsistance d'un fond anthropologique extrêmement tenace, une confusion ancienne entre le difforme et le lointain, qui fait de la monstruosité corporelle la mesure de l'éloignement spatial et le signe de l'altérité raciale.⁶⁵

Le théâtre est en effet le lieu de la problématisation de la société, du questionnement de ses certitudes. *La Tempête* révèle la reproduction historique absurde au cœur de la condition humaine : Prospero, trahi par un frère qui lui confisque le pouvoir et le condamne à l'exil, reproduit aveuglément une

⁶³ Stephen Orgel, *The Tempest*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 87.

⁶⁴ Erving Goffman, *Stigmates, les usages sociaux du handicap*, Paris, éditions de Minuit, 1963, p. 14.

⁶⁵ Jean-Jacques Courtine, « Chapitre 1. Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », in : Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, tome 3 : *Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, Op. Cit., p. 204.

injustice en dépossédant Caliban et le réduisant à l'esclavage. Le spectacle du monstre met ainsi à nu le sauvage, expose le prédateur en nous-même : « *this thing of darkness I acknowledge mine* », « Quant à lui, cette créature des ténèbres / Il est à moi »⁶⁶. Il aura fallu attendre quelques siècles la tempête qui réhabiliterait Caliban mais ce mouvement circulaire de justice morale méritait la patience car, pour paraphraser Shakespeare, « c'est un plaisir de faire sauter l'artificier avec son propre pétard »⁶⁷.

Jeanne WEEBER
CRLC
Paris IV- Sorbonne

⁶⁶ William Shakespeare, *La Tempête*, *Op. cit.*, p. 268-269.

⁶⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, scène 4 : « For 'tis the sport to have the engineer/
Hoist with his own petard. »