Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 37 (2000)

Artikel: La barbarie comme projet culturel : symbolique de quelques personnages de "The Tempest" en Amérique latine

Autor: Lie, Nadia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-266747

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA BARBARIE COMME PROJET CULTUREL : SYMBOLIQUE DE QUELQUES PERSONNAGES DE *THE TEMPEST* EN AMÉRIQUE LATINE[1]

1609 : Une flotte de cinq cents colons anglais met le cap sur la Virginie. Une tempête éclate en chemin et l'un des navires disparaît sans laisser aucune trace. Un an plus tard, ce même navire accoste sans encombre dans le port de Virginie : il avait fait naufrage et avait abouti sur une île des Bermudes où l'équipage et les passagers passèrent un an. Le récit de la tempête et de la survie miraculeuse sur l'île firent sensation en Angleterre : une histoire de naufrage dans le Nouveau Monde circulait déjà en Europe plus de cent ans avant que Daniel Defoe n'écrive *Robinson Crusoe.* Un homme prend sa plume et écrit sa dernière pièce de théâtre : *The Tempest.*

Une histoire du Nouveau Monde

L'événement historique du naufrage, qui fut conservé dans les *Bermuda Pamphlets* (1610, 1625), n'est pour Shakespeare qu'un point de départ ; et le nom « Bermudes » n'apparaît qu'incidemment et seu-

---

[1] Cet essai fut publié originellement en néerlandais sous le titre de « Shakespeare en de kannibalen. Het probleem van de Latijns-Amerikaanse identiteit » dans *Yang. Tijdschrift voor Literatuur*, 1994/4, pp. 30-39. Il constitua le point de départ d'un projet de recherche plus ample autour d'un des personnages de *The Tempest*, dont les résultats ont été publiés dans N.Lie & T.D'haen, eds, *Constellation Caliban. Figurations of a Character,* Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997. Cet ouvrage collectif et pluridisciplinaire regroupe plusieurs études détaillées de cas mentionnés ici, et complète sur le plan analytique la synthèse par ailleurs excellente de A.T.Vaughan & V.M.Vaughan (*Shakespeare's Caliban : a cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991).

lement dans le premier acte. Dans le deuxième acte, on découvre que la tempête, par laquelle la pièce débute, a été déclenchée par un certain Prospero. A une époque lointaine, Prospero était le duc légitime de Milan, mais un complot tramé par son pire ennemi Antonio, roi de Naples, et par son propre frère Alonso, lui avait été fatal. Prospero et sa jeune fille Miranda avaient été jetés sur une épave vermoulue et envoyés vers une mort certaine lorsque, par une ironie du sort, ils atteignirent une île déserte.

Quinze ans plus tard, Antonio et Alonso naviguent avec leur suite près de l'Archipel des Bermudes. A cause de la tempête, ils sont rejetés par la mer sur l'île où réside Prospero. Antonio tient pour mort son fils Ferdinand, mais celui-ci rencontre ailleurs sur l'île la ravissante Miranda et il tombe amoureux d'elle. Après quelques épreuves qui lui sont imposées par Prospero, Ferdinand reçoit la main de Miranda. Tous ces événements sont orchestrés à distance par Prospero, qui doit son pouvoir magique à une série de livres précieux qu'il a emportés de Milan en dernière minute. La pièce se termine par la confrontation entre Prospero et ses ennemis. Au lieu de se venger de ses ennemis, Prospero leur pardonne et il dévoile, à la grande joie d'Alonso, que Ferdinand n'est pas mort au fond de la mer, mais qu'il est au contraire en train de jouer aux échecs avec sa future épouse. Prospero renonce alors à son pouvoir magique et il rentre à Milan comme duc légitime. Grâce au futur mariage de Ferdinand et Miranda, les bases d'une relation plus pacifique sont jetées entre les villes rivales de Naples et Milan.

Les interprétations esthétiques

The Tempest serait la dernière pièce de Shakespeare. Peu après le premier spectacle en 1611, il se retira dans sa ville natale Stratford-on-Avon où il mourut cinq ans plus tard. Beaucoup de critiques ont interprété *The Tempest* comme l'adieu de Shakespeare au théâtre. Dans le quatrième acte, Prospero interrompt le spectacle magique en disant: « We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep »[2]; c'est surtout ce passage qui a donné lieu à une lecture

[2] W. Shakespeare, *The Tempest. Edited by Frank Kermode*, London/New York, Routledge, 1990, p. 104.

autobiographique. A la fin de la pièce, Prospero jette ses livres à la mer et s'adresse au public dans un épilogue; désarmé de son pouvoir magique, il supplie l'aide de son auditoire pour être de nouveau un homme libre. Les critiques ont interprété cet épilogue comme l'adieu de Shakespeare lui-même au théâtre; en effet, les dernières années de sa vie, il s'adonna aux activités des nobles de son époque.

Un pas de plus et Prospero symbolise l'artiste en général. Tout comme un dramaturge, en fait, Prospero crée et met en scène l'intrigue de la pièce: il déchaîne la tempête, prévoit une arrivée sûre, éparpille l'équipage sur l'île et met en scène la rencontre de Miranda et Ferdinand. Dans l'adaptation cinématographique de *The Tempest* par Greenaway (*Prospero's Books,* 1991), le rôle central de Prospero est encore souligné par le fait que les personnages parlent tous avec la voix de Prospero et que celui-ci gribouille à plusieurs reprises simultanément leur texte. Ce n'est que quand le personnage principal a renoncé à son pouvoir magique que les autres personnages récupèrent leur voix. Le motif des livres, qui revient régulièrement, et qui est même le *leitmotiv* cinématographique chez Greenaway, encourage l'association entre Prospero et l'art (ou la culture). En tant que duc, Prospero avait déjà une réputation inégalée sur le plan des arts libéraux. Il est tombé sous le charme de ses livres érudits au point qu'il n'a pas remarqué comment son frère, avide de pouvoir, s'est lentement approprié toute la direction du duché. Plus tard, Prospero arrive à le récupérer grâce au savoir qu'il a puisé dans ses livres, un savoir auquel Miranda renvoie par le terme d'art.

L'interprétation de *The Tempest* comme une parabole sur l'art se retrouve entre autres dans *The Sea and the Mirror* (1944) de W. H. Auden. Dans ces «commentaires sur *The Tempest*», Auden fait réfléchir à haute voix les personnages principaux de Shakespeare sur la relation entre l'art («The Mirror») et la vie («The Sea»). En même temps, il consacre une attention spéciale à la relation complexe entre Ariel et Caliban, deux personnages «secondaires» qui habitaient déjà sur l'île avant que Prospero ne s'y établisse. Caliban est le fils de la sorcière Sycorax et il se considère lui-même comme le propriétaire légitime de l'île. Il se sent trahi par Prospero, qui l'a enfermé dans une caverne après l'avoir interrogé d'abord sur les secrets de la région inconnue. D'après Prospero et Miranda, par contre, cette détention est une punition pour la trahison de Caliban: à l'origine, Prospero l'avait adopté comme fils et il lui apprenait à parler, mais Caliban avait essayé

de violer Miranda trahissant ainsi la confiance de Prospero. Dès lors, Caliban était condamné à assumer les charges du ménage au service de Prospero. Il est représenté dans la pièce comme «a salvage [*sic*] and deformed slave»[3]. Ariel aussi est au service de Prospero, mais il se montre plus coopératif que Caliban. Et pour cause: peu après son arrivée, Prospero a libéré l'esprit aérien d'Ariel d'un tronc dans lequel il avait été enfermé par la sorcière sadique Sycorax. Ariel aide Prospero à exécuter ses fantaisies à condition que ce dernier lui promette de le libérer définitivement, une promesse qu'il tient effectivement à la fin de la pièce. Les facultés étonnantes d'Ariel, entre autres le fait qu'il peut prendre plusieurs formes et qu'il est par moment invisible, ont amené certains critiques à considérer Ariel comme le symbole même de l'art.

Auden considère Ariel et Caliban l'un comme la personnification de l'esprit (l'air) et l'autre comme celle de la matière (la terre) et il prétend qu'ils ont tous les deux besoin l'un de l'autre, même si dans la pièce leurs intérêts semblent opposés. Herman Servotte reconnaît dans cette approche la fascination d'Auden pour les dualités et, en même temps, son refus de prendre parti pour un de ces deux pôles[4]. Frank Kermode, responsable de la célèbre édition Arden de *The Tempest,* n'oppose pas vraiment Ariel, mais plutôt Prospero à Caliban[5]. Selon Kermode, *The Tempest* était d'abord un spectacle dramatique du conflit entre la culture et la nature, un conflit dont Prospero et Caliban seraient les symboles respectifs. Dans ce contexte, Caliban n'apparaît pas comme un personnage secondaire, dont les aventures ne sont là que pour apporter un peu de variation dans une parabole traitant de vengeance et de réconciliation, mais plutôt, de l'aveu même de Prospero, comme un être impossible à éduquer, «a born devil, on whose nature Nurture can never stick» («un diable dont la nature ne peut être domptée»)[6].

---

3 W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 2.

4 H. Servotte, *De zee en de spiegel. Geannoteerde vertaling*, Kapellen, Pelckmans, 1993, p. 22.

5 W.Shakespeare, *op. cit.*, p. xxiv.

6 W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 106.

Les interprétations politiques

Caliban est le seul personnage de la pièce dont les actes ne soient pas complètement dictés par Prospero. Dans le courant de l'histoire, Caliban rencontre deux autres passagers de Naples avec lesquels il prépare un complot. Prospero et Ariel comprennent la machination à temps, de sorte que Caliban ne représente aucune menace réelle. De plus, les associés maléfiques de Caliban ne doivent pas être trop pris au sérieux : un bouffon et un serveur ivre. Dans divers spectacles de Shakespeare, ce type de « complot contre-attaque » sert plutôt comme note de divertissement. Pourtant, le comportement « rebelle » de Caliban a donné lieu à une lecture politique de *The Tempest*. Ainsi paraît, en 1878, *Caliban. Suite de La Tempête*, une pièce dramatique où Ernest Renan incorpora son point de vue aristocratique sur les événements de la Commune de Paris. Caliban accompagne Prospero à Milan, devient une sorte de démagogue, et réussit à destituer Prospero avec l'aide du peuple.

Une autre version a été lancée par Peter Hulme (1985). Cet auteur a fait remarquer un passage trouble dans l'interprétation de Kermode, passage que l'on arriverait bien à expliquer à l'aide d'une lecture politique de *The Tempest*. Bien que Prospero n'ait rien à craindre du monstre amusant Caliban, il entre tout d'un coup dans une rage folle quand il réalise qu'il doit encore déjouer la conspiration de Caliban. Miranda aussi est surprise de cette colère inattendue de son père. Kermode (et d'autres critiques) n'expliquent pas cette réaction dans leur modèle interprétatif, mais Hulme prétend que c'est ici qu'apparaît « l'indicible » dans les actions de Prospero : cet expulsé s'est injustement approprié quelque chose. C'est comme s'il était confronté à son propre crime. A la fin de la pièce, Prospero ne dit-il pas au sujet de Caliban : « This thing of darkness I acknowledge mine » ?[7]

La version d'Hulme colle parfaitement aux interprétations anticolonialistes de la pièce qui sont apparues dès 1950. Cette année-là, Oscar Mannoni consacre un chapitre de son livre *Psychologie de la colonisation* à *The Tempest*, chapitre critiqué peu après par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1952). Dans les deux ouvrages, *The Tempest* apparaît comme une histoire allégorique sur le colonialisme, dans laquelle Prospero représente l'occupant de l'île, et

---

7 W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 130.

Caliban un habitant autochtone. L'identification entre Caliban et un habitant original d'un pays colonial a été stimulée également par un fait étymologique: le nom Caliban est un anagramme du mot anglais «cannibal». Une deuxième source que Shakespeare a incorporée dans *The Tempest* apparaît ici: l'essai «Des cannibales», écrit par Montaigne vers 1580 et traduit en anglais en 1603 par un ami de Shakespeare.

Au premier abord, il ne s'agirait de rien d'autre que d'un anagramme: Caliban est en effet un être «salvage [*sic*]», mais rien n'indique qu'il consomme de la chair humaine. En plus, l'éclairage favorable que donne Montaigne des faits et gestes de ce sauvage manque: le philosophe français critiqua ses contemporains qui jugeaient avec effroi le cannibalisme tout en restant aveugles devant les cruautés de leur propre culture. Dans une accusation précoce contre l'eurocentrisme, Montaigne posa: «chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage»[8]. Un passage de *The Tempest,* toutefois, reprend clairement les considérations de Montaigne. Le conseiller d'Antonio, Gonzalo, y rêve à haute voix à l'Etat utopique qu'il voudrait fonder sur l'île. Dans un monologue, qui est régulièrement interrompu par des remarques ironisantes de ses collègues, le vieux conseiller Gonzalo reprend presque littéralement un passage de l'essai de Montaigne, dans lequel celui-ci décrit une société sans roi ni propriété[9].

La représentation grotesque de Caliban ainsi que l'attitude ironisante par rapport à l'utopie de Gonzalo expliquent la lecture de *The Tempest* comme une critique de l'essai de Montaigne. De nos jours, on débat toujours de l'importance de cette discussion pour Shakespeare. En tout cas, les mouvements de décolonisation des années cinquante de ce siècle ainsi que le *tiersmondisme* des années soixante ont formé une base très propice aux interprétations politiques qui considèrent *The Tempest* comme une pièce allégorique sur le colonialisme. Alors que l'acteur Fredric Benson représenta encore Caliban, au début du siècle, comme le *missing link* darwinien et qu'il prononça des parties de son texte pendu à une branche par les pieds, l'année 1970 vit monter sur les planches le premier noir à interpréter le même rôle dans une

---

8 Montaigne, «Des cannibales», *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, coll.«La Pléiade», 1962, p. 203.

9 W. Shakespeare, *op. cit.*, pp. 50-51.

mise en scène de Jonathan Miller[10]. Un an auparavant, Aimé Césaire, né à la Martinique, avait présenté une nouvelle adaptation de la pièce (*Une Tempête,* 1969), dans laquelle Caliban apparaissait comme un esclave révolutionnaire qui lançait un défi à Prospero: rester sur l'île pour apporter son soutien au processus de décolonisation.

Le Nouveau Monde lit *The Tempest*: Ariel

Si les personnages de *The Tempest* ont inspiré beaucoup d'artistes à travers les âges, nulle part la pièce n'a trouvé autant d'échos qu'en Amérique Latine. Ce continent nous offre en effet des adaptations théâtrales – *Une Tempête* (Aimé Césaire, 1969) –, des romans –*Water with Berries* (George Lamming, 1971) –, des poèmes – *Islands* (Edward Brathwaite, 1969) – des témoignages – *The Pleasure of Exile* (George Lamming, 1960) – et des traités philosophiques – *Humanismo burgués y humanismo proletario* (Aníbal Ponce, 1938), ainsi que deux essais qui ont fortement marqué le débat intellectuel: *Ariel* (1900) et *Calibán* (1971). Ces essais, écrits respectivement par José Enrique Rodó, né en Uruguay, et par le Cubain Roberto Fernández Retamar, sont à la base de nouvelles philosophies dont la diffusion a été soutenue par tout un réseau de revues et de maisons d'édition. Les références à *The Tempest* sont, dans les deux essais, au service d'une thématique propre: l'identité culturelle de l'Amérique Latine.

En tant qu'essai, *Ariel* est de nos jours difficile à digérer à cause de sa lourdeur rhétorique. A l'âge de vingt-neuf ans, Rodó offre à la jeunesse d'Amérique Latine – à laquelle il dédie son texte – un «programme de génération» plutôt qu'une nouvelle interprétation de *The Tempest*: Rodó incite les gens de son âge à ne pas céder à la mentalité décadente de la fin de siècle, mais au contraire à ambitionner une formation humaniste ample qui puisse garantir l'avenir de l'Amérique Latine. Au sein de cette éducation, l'art doit jouer un rôle important, et c'est ici que nous retrouvons le lien avec les interprétations esthétisantes de *The Tempest*[11].

---

10 T. R. Griffiths, «Caliban on the Stage», dans D. J. Palmer (ed.), *Shakespeare: The Tempest. A Selection of Critical Essays*, Hampshire/London, MacMillan, 1991, pp. 184-200.

11 En ce qui concerne ses idées sur la démocratie, par contre, Rodó entre explicitement en dialogue avec Ernest Renan.

Plus concrètement, l'essai prend la forme d'une série de cours qu'un vieux professeur, surnommé Prospero, donne à ses élèves. (Dans *The Tempest*, Prospero apparaît également comme un professeur: Miranda et Caliban représentent respectivement son plus grand succès et son plus grand échec sur le plan pédagogique.) Dans le cabinet du professeur trône la statue d'Ariel qui symbolise, d'après Rodó, toute une série de vertus: la raison, le sens du beau et de la perfection, le raffinement, mais aussi le besoin d'agir.

Toutefois, à cause d'un chapitre en particulier, l'essai culturo-philosophique de Rodó s'est surtout interprété comme un manifeste anti-impérialiste contre le Nord et comme l'affirmation d'une identité propre au Sud. Cette dimension politique se manifeste surtout au cinquième chapitre où Rodó reproche aux Etats-Unis leur mentalité utilitariste et matérialiste. Bien qu'une telle critique de la culture ne soit pas étrangère à la forte influence française que les écrivains uruguayens subissent à cette époque, elle est surtout liée à la situation politique concrète du continent latino-américain.

Ariel a paru deux ans après la guerre américo-espagnole: les Etats-Unis avaient d'abord mené les dernières colonies espagnoles (Cuba, Puerto Rico, les Philippines) à la liberté pour ensuite éroder le mot «liberté» à l'aide d'une politique néo-coloniale vis-à-vis des régions qui venaient d'être libérées. L'annexion d'une partie du Mexique par les Nord-Américains quelques décennies avant, était encore très présente dans la mémoire des Latino-Américains. A la fin du XIXe siècle, ces événements avaient causé un véritable revirement dans l'image des Etats-Unis, qui avaient été pourtant si longtemps le modèle du progrès et du développement et qui étaient défenseurs de l'union («panaméricaine») continentale. En 1898 déjà, l'Argentin français Paul Groussac qualifia le Nord néocolonial de nation «calibanesque» à cause de ses tendances purement matérialistes[12]. La vision de Groussac a été reprise implicitement par Rodó, qui l'a élaborée en présentant l'Amérique Latine comme le pendant positif des Etats-Unis: Rodó oppose le Sud ariélistique au Nord calibanesque. Ainsi, Ariel devient le symbole de la partie d'Amérique qui veut garder son caractère latin et qui, par là, reste apparentée à la mère patrie européenne. L'essai de Rodó combine donc en fait une approche esthétisante et politique de

[12] Cité par E. Rodríguez Monegal dans J. E. Rodó, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957, p. xxxvi.

The Tempest: Ariel représente l'art et l'esprit, mais également une Amérique Latine qui ne veut plus s'identifier à son voisin du Nord – prospère mais matérialiste.

Le Nouveau Monde lit *The Tempest*: Caliban

En 1971, l'Amérique Latine s'apprête à commémorer le centième anniversaire du père de l'ariélisme. Le prestige de Rodó est toujours indéniable, mais l'interprétation de *The Tempest* a été fortement influencée par la lecture anticolonialiste. Cette interprétation rend très difficile une revendication de l'Ariel «servile» comme symbole d'une Amérique Latine révolutionnaire telle que la conçoit le Cubain Roberto Fernández Retamar, par exemple. Voilà pourquoi celui-ci publie, en l'année commémorative de Rodó, un essai avec le titre provocateur *Calibán*, dans lequel il prétend que c'est Caliban et non Ariel qui symbolise le sous-continent méridional[13]. Dans ce contexte, Retamar fait appel à l'étymologie: le mot «cannibal», dont Caliban est le dérivé, renvoie à son tour directement aux habitants des Caraïbes. En effet, le mot «cannibal» serait né d'un malentendu: quand, en 1492, Colomb entendit parler quelques habitants autochtones d'une tribu sauvage qui s'appelait «Cariba», il crut qu'ils voulaient dire «Caniba», c'est à dire: «les gens du grand Kahn», qu'il connaissait par ses lectures de Marco Polo. Par ce chemin étymologique, Retamar essaie de démontrer l'association entre Caliban et l'Amérique Latine, plus précisément les Caraïbes.

Une autre raison de proclamer Caliban symbole de l'Amérique Latine est qu'il n'a pas de langue propre: Caliban a appris à parler grâce à Prospero. De la même façon, tous les Latino-américains ont été obligés d'utiliser les langues des colonisateurs. Ce fait explique, d'après Retamar, le doute permanent quant à l'existence d'une culture latino-américaine propre. En tant que critique cubain, il continue à être confronté, à l'étranger, avec la question de savoir si la culture latino-américaine n'est pas seulement le reflet de la culture des mères patries. Rodó aurait répondu affirmativement à cette question: il s'est surtout

---

[13] Essai originellement publié dans la revue *Casa de las Américas*, n° 68, sept.-oct. 1971, pp. 124-151. Pour cet article, nous avons utilisé la version anglaise: R. Fernández Retamar, *Caliban and Other Essays*. Translated by E. Baker. Foreword by F. Jameson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, pp. 3-45.

intéressé à la différence entre le Nord et le Sud, et il a associé la définition d'un caractère méridional latin à une idéalisation explicite de la Grèce antique. La réponse de Retamar, par contre, est clairement négative. Le caractère propre de la culture latino-américaine vis-à-vis des mères patries coloniales («Occident») ne réside pas dans une langue propre, mais dans l'emploi propre de cette langue.

Dans ce contexte, le symbole Caliban reçoit une dimension programmatique: le personnage emploie les paroles de Prospero pour préparer un coup contre son professeur et, surtout, pour le maudire: «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!»[14]. En d'autres mots, les Latino-américains doivent déclencher des révolutions et entre-temps dénoncer constamment les infamies de leurs exploiteurs occidentaux. Sur ce plan, une tâche spéciale est réservée aux intellectuels et ici aussi Retamar se sert d'un symbole: Ariel. L'interprétation d'Ariel comme symbole de l'intellectuel avait déjà été suggérée à Retamar par Aníbal Ponce (1938) et Aimé Césaire (1969). Toutefois, le critique cubain renouvelle leurs interprétations en mettant pour la première fois Ariel devant un dilemme: aider Prospero *ou* Caliban. De cette façon, *The Tempest* est ré-écrite comme une histoire *potentielle*, une histoire qui aurait pu se dérouler très différemment si Ariel avait pris le parti de Caliban.

La langue de Prospero

Pour prendre le parti de Caliban, les intellectuels latino-américains ne doivent pas seulement renier leur propre classe, comme le prescrit la tradition marxiste à tous les intellectuels. Ils doivent en plus oser rompre avec une éducation qui inculque des valeurs et concepts occidentaux menant à un «impérialisme culturel»[15]. Même là où l'occupant Prospero a physiquement disparu de la scène, sa langue hante toujours ceux qu'il a opprimés. D'après Retamar, il y a deux types d'Ariel en Amérique Latine. D'un côté, il y a ceux qui ont repris la langue de Prospero et qui l'ont même défendue, de l'autre il y a ceux qui n'ont pas hésité à prendre le parti de Caliban. La première tradition remonterait à l'Argentin Domingo Faustino Sarmiento, qui écrivit en

---

[14] W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 33.

[15] R. Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 26.

1845 un livre pamphlétaire intitulé *Civilización y barbarie*. Les deux termes référaient respectivement au Siècle des Lumières européen et à l'obscurantisme américain. Retamar cite des passages du livre de Sarmiento, dans lesquels celui-ci critique de façon très dénigrante la population noire et métisse de son pays et exprime l'espoir que l'immigration européenne, à l'exemple de ce qui s'est passé aux Etats-Unis, mènera vite sa patrie à la prospérité. D'après Retamar, la dichotomie «civilisation/barbarie» est le *discours* grâce auquel l'occupant Prospero a pu établir son pouvoir sur la région coloniale. En effet, l'Argentine deviendrait plus tard, entre autres sous la présidence de ce même Sarmiento, la nation la plus «européenne» de l'Amérique Latine grâce à une politique d'immigration fortement encouragée.

Avec Sarmiento serait né en Amérique Latine même tout un discours dans lequel la culture propre est méprisée parce que considérée comme barbarie. Selon Retamar, cette tradition se prolonge dans l'œuvre des vedettes littéraires de son époque: Jorge Luis Borges et Carlos Fuentes. Chez Borges, la tradition sarmentienne se manifesterait dans une intertextualité exagérée avec les auteurs occidentaux et nord-américains. Cet auteur a beau être un grand écrivain, Retamar le considérera toujours comme un colonial: un homme qui croit que ce n'est qu'en Occident qu'il y a de la culture[16]. Borges même, d'ailleurs, a affirmé en 1955 que la tradition argentine remontait à l'Europe. Un tel jugement s'inscrit dans la même logique que les sympathies politiques de l'écrivain pour la droite et, plus exactement son rejet de la Révolution cubaine. En ce qui concerne Fuentes, les choses sont plus complexes: il défendrait des idées tout aussi à droite sous une apparence gauchiste. Retamar cite l'exemple de *La Nueva Novela Hispanoamericana* (1969), l'étude consacrée par Fuentes au Nouveau Roman latino-américain (e.a. Vargas Llosa, Cortázar, Rulfo, Carpentier...). La lecture structuraliste de Fuentes, qui passe complètement sous silence le contexte historique dans lequel les œuvres sont nées – à savoir la Révolution cubaine – est, d'après Retamar, encore une imitation de tendances occidentales dépourvue de sens critique, qui méconnaît le caractère propre du continent latino-américain[17].

Tout comme dans le cas de Borges, Retamar réfère aux jugements de Fuentes sur la Révolution cubaine. Ici, nous butons sur le fond poli-

---

16 R. Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 28.

17 R. Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 29 et seq.

tique concret de l'essai de Retamar: l'affaire Padilla. 1971 n'est pas seulement l'année commémorative de Rodó, mais aussi l'année pendant laquelle les intellectuels latino-américains de gauche traversent une crise grave. La raison de cette crise est l'autocritique du poète cubain Heberto Padilla, connu depuis 1968 pour ses poèmes critiques vis-à-vis du régime, et arrêté en 1971 pour des raisons vagues[18]. Son autocritique devant un tribunal de l'Union des Ecrivains et Artistes de Cuba semble confirmer ce que les partisans de la Révolution cubaine soupçonnaient déjà avec angoisse: cette révolution, à son tour, mange ses propres enfants; une fois de plus, un modèle révolutionnaire semble tomber dans les travers du stalinisme.

Une des protestations les plus vives contre l'autocritique de Padilla provient de Carlos Fuentes. Ses critiques sont diffusées partout en Amérique Latine et elles apparaissent en traduction française dans la revue *Les Temps Modernes* de Sartre[19]. Fuentes reproche à la Révolution cubaine d'avoir copié de façon tragicomique les fautes des régimes étrangers, et de renier ainsi la tradition latino-américaine qui lui a donné son identité propre. Vu sous cet angle, l'essai de Retamar apparaît comme une stratégie pour rendre à Fuentes la monnaie de sa pièce: la docilité de Fuentes par rapport à la mode structuraliste européenne déployée dans *La nueva novela* prouverait que l'auteur mexicain n'est pas en droit de se prononcer sur les traits spécifiques de l'identité latino-américaine. Et il en va de même pour tous ceux qui attaquent la Révolution cubaine suite à l'affaire Padilla. Ce sont les héritiers du discours libéral de Sarmiento qui nient le caractère propre de l'Amérique Latine.

Il y a toutefois encore une autre tradition au cœur de l'Amérique Latine. A la fin du XIXe siècle, l'écrivain cubain et héros de la liberté José Martí critiqua les jugements de Sarmiento. Martí aurait été le premier à tenir compte de l'emploi idéologique de la dichotomie de

---

[18] Voir à ce sujet Lourdes Casal, *El caso Padilla. Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*, New York, Nueva Atlántida, 1971 ainsi que le témoignage autobiographique de Padilla dans *La Mala Memoria*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989. Pour une analyse détaillée: N.Lie, «Las malas memorias de Heberto Padilla», dans P.Collard y otros, *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Genève, Librairie Droz, 1996, pp. 187-206.

[19] Intervention reproduite dans *Les Temps Modernes*, n° 299-300, juin-juillet 1971, pp. 2318-2322.

Sarmiento: « il n'y a pas de lutte entre 'la civilisation' et 'la barbarie', seulement entre 'l'érudition fausse' et 'la nature'», proclama Martí dans son essai *Nuestra América*[20]. Face à « l'Amérique européenne » de Sarmiento, Martí défendit une « Amérique métisse » multiculturelle. Retamar ne nous donne pas d'analyse des œuvres qui sont attachées à la tradition métisse: dans son essai, il se limite à énumérer les noms des successeurs de Martí, dont les principaux seraient Fidel Castro et Che Guevara. Loin de copier un modèle stalinien « étranger », la Révolution cubaine serait le successeur légitime de cette tradition authentiquement latino-américaine. Une tradition qui revendique des injures inventées par des Occidentaux et reprises par des Latino-américains occidentalisés comme symboles d'une identité propre. Caliban comme totem. La barbarie comme projet culturel.

Résister à Caliban

Plus de vingt ans plus tard, Retamar est principalement connu comme l'auteur de *Calibán*. En 1989 encore, une nouvelle édition de son texte a paru en anglais, avec une préface de Fredric Jameson[21]. A cause de l'attention prêtée à l'emploi des mots, au dévoilement de la dichotomie « civilización/barbarie » de Sarmiento et à la revendication de symboles intentionnellement négatifs, l'essai ne pouvait que recevoir une nouvelle valeur d'actualité dans les années 80 et 90[22]. Edward Said ne passe pas sous silence, lui non plus, l'essai de Retamar. Dans *Culture and Imperialism*, il considère *Calibán* comme un exemple important de la « culture de la résistance » (*culture of resistance*)[23]. Pour lui, il s'agit d'un texte qui démontre que, même après l'indépendance politique, la question de l'authenticité culturelle continue à être débattue. D'après Jameson[24] et Hulme[25], nous pouvons même considé-

---

20 Reproduit dans *Casa de las Américas*, n° 68, 1971, pp. 6-11 ; p. 10.

21 Voir plus haut, *Caliban and Other Essays*, *op. cit.*, 1989.

22 Voir, par exemple, le commentaire élogieux que lui consacre Peter Hulme dans « Towards a Cultural History of America », *New West Indian Guide*, vol. 66, n°s 1 & 2, 1992, pp. 77-81.

23 E. Said, *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1994, pp. 257-58.

24 F. Jameson, « Foreword » dans R. Fernández Retamar, *Caliban and Other Essays*, *op. cit.*, p. viii.

25 Dans « Towards a Cultural History of America », *op. cit.*, 1992.

rer *Calibán* comme un précurseur de *Orientalism* (1978) de Said, et ce, à cause de leur intérêt commun pour la création de l'image des cultures non-européennes dans les milieux occidentaux.

Or, plus l'essai de Retamar était connu, plus son arrière-plan spécifique devenait vague. On se pose encore rarement la question de savoir ce que ce texte voulait bien dire au moment où il est paru. On consulte encore moins les sources dont s'est inspiré Retamar pour étudier comment l'essayiste cubain employait *lui-même* les termes et symboles. Une telle analyse livre toutefois des résultats surprenants.

Il y a tout d'abord l'affaire Padilla, déjà mentionnée, la controverse au sujet du poète «dissident» qui sema la discorde au sein des partisans de Cuba. Dans son essai, Retamar prend explicitement le parti du régime de Castro, et il rejette l'accusation de stalinisme en se référant à l'*autre* tradition latino-américaine, celle qui remonte à José Martí. A cet égard, l'essai fonctionne en premier lieu comme la légitimation d'un régime politique qui s'appelle lui-même «la Révolution cubaine». Ce régime révolutionnaire s'attribue bien sûr une «fonction de résistance». Mais on peut se poser la question de savoir si l'essai spécifique *Calibán* remplit cette même fonction de résistance: ne s'agit-il pas plutôt d'une «culture de la légitimation», ou même «de l'acceptation», au lieu d'une «culture de la résistance», comme le pose Said? A quelle sorte de pouvoir «résiste»-t-on ici: un pouvoir historique concret ou un pouvoir rhétorique abstrait?

Nous pouvons aller encore plus loin. La position que prend Retamar dans l'affaire Padilla est étrangement liée à ses anciens textes. En tant que rédacteur en chef de la revue cubaine *Casa de las Americas*[26], il s'était occupé pendant des années des contacts entre Cuba et l'Occident: il a publié des extraits représentatifs du nouveau roman latino-américain ainsi que des textes sur le structuralisme. Le message de *Casa* était que les avant-gardes politique et artistique devaient aller de paire. Puis il y a un retournement de situation: à partir de 1968, des fonctionnaires de la culture dogmatiques arrivent au pouvoir et ils veulent sévir contre les tendances «libérales» à Cuba. Des revues disparaissent ou changent de comité de rédaction. Le dis-

---

[26] Pour une analyse détaillée de la revue, voir J. Weiss, Casa de las Américas*: an Intellectual Review in the Cuban Revolution*, Chapel Hill/Madrid, Castalia, 1977 et N.Lie, *Transición y Transacción. La revista cubana* Casa de las Américas *(1960-1976)*, Gaithersburg, Md./Leuven, Leuven UP, 1996.

cours de Retamar aussi se transforme: son ton devient plus radical, il ne publie plus les intellectuels occidentaux. Quand la tendance anti-libérale se ravive pendant l'affaire Padilla, Retamar écrit aussi pour se laver de tout soupçon politique. *Calibán* n'est pas seulement une légitimation du régime – mais aussi une justification personnelle. De nos jours, Retamar est toujours rédacteur en chef de *Casa de las Americas*. De vieilles connaissances, qui sont devenues ses ennemis, l'appellent «le caméléon». En d'autres mots: voilà comment un essai sur la résistance pourrait avoir des objectifs très conformistes.

Facundo

Ceci est bien sûr «la petite histoire». Que l'essai ait aussi été reconnu indépendamment de cette histoire, plaide en faveur des qualités intellectuelles de son auteur. Il est seulement un peu regrettable que l'on offre si peu de «résistance» au discours de Retamar; que son texte reste à l'abri du genre de lectures contrapuntistes *(contrapuntal readings)* qu'Edward Said applique aux textes occidentaux. Toutefois, il n'est même pas nécessaire de connaître la «petite histoire» pour voir l'autre versant de l'essai de Retamar. Il suffit d'ouvrir quelques sources de Retamar. Prenons, par exemple, *Civilización y barbarie*.

La première chose qui frappe est que ce livre porte encore un autre titre: «Facundo». Facundo est le nom d'un personnage historique qui un jour s'empara d'une grande partie du pouvoir en Argentine. En tant que métis et *gaucho* il représentait la «barbarie» pour Sarmiento. Facundo imposa sa domination à d'autres gauchos et devint ainsi *caudillo*, c'est-à-dire un dictateur couleur locale émanation du peuple latino-américain lui-même. A son tour cependant, Facundo est éliminé par Juan Manuel de Rosas, qui deviendra l'autocrate de l'Argentine après la mort de notre caudillo. D'après Sarmiento, qui écrit son livre en exil pendant la dictature de Rosas, le régime politique de ce dernier n'est qu'une institutionnalisation de la manière typiquement *gaucho* de gouverner, basée sur l'autorité et la terreur. Rosas est un autre *Facundo*, nom qui symbolisera la barbarie sur le plan politique.

Sarmiento ne se limite pas à une énumération des méfaits de Facundo et consorts; au contraire, il analyse le langage qu'emploie ce genre de *caudillos* pour faire respecter leur pouvoir. Tout comme Retamar, Sarmiento s'intéresse à l'utilisation rhétorique de certains concepts; mais tandis que Retamar dénonce l'emploi impropre des

termes «civilisation/barbarie» par Sarmiento, ce dernier critique la notion d'Amérique Latine, qui fonde par ailleurs tout le discours de Retamar. Sarmiento dévoile ainsi, plus d'un siècle auparavant, la rhétorique dont Retamar se sert lui-même en 1971. En effet, selon Sarmiento, l'authenticité américaine sert de justification au dictateur Rosas pour ses abus de pouvoir (écrivains jetés en prison, recours systématique à la terreur). L'essayiste argentin explique que cet «américanisme» impropre s'est surtout manifesté dans les périodes où les puissances européennes ont imposé un blocus à l'Argentine. Dans ces circonstances, Rosas apparaissait comme le «défenseur de l'indépendance latino-américaine». Son langage qui ne ménage pas les Européens suscite de l'admiration en Amérique Latine même. Or, Sarmiento fait remarquer narquoisement à Rosas: «Tu as beau maudire tes ennemis européens, Rosas, tu es quand même obligé d'employer la langue qu'ils t'ont apprise.»[27]

Il est clair que Rosas et Facundo sont des Calibans au pouvoir. Tout comme Caliban, Facundo symbolise «la barbarie», une barbarie non seulement culturelle mais également politique: il s'agit d'une forme d'autoritarisme qui se fait passer pour «typiquement américaine». Dans *Civilización y Barbarie*, l'identité culturelle («l'Amérique») n'est pas revendiquée à partir d'une position de faiblesse (comme ce serait le cas chez Retamar), mais elle est au contraire démasquée comme une partie de la rhétorique de force. Si Retamar prête attention à la langue répressive de Prospero qui opprime les esprits latino-américains et leur fait renier leur propre culture, Sarmiento démasque l'autre pôle: la rhétorique d'un Caliban au moment où il s'empare du pouvoir. «Civilisation», «Amérique Latine», «unité», «indépendance»... ce sont là tous des termes qui peuvent être employés pour légitimer une position de force d'une façon oratoire. Dans la situation concrète de 1971, il fallait être aveugle pour ne pas voir chez Rosas des parallèles avec la rhétorique américaniste de Castro et avec son attitude répressive par rapport à un écrivain critique.

Dans le livre de Sarmiento se cache également une critique de l'interprétation polarisante de *The Tempest* qui oppose radicalement Caliban à Prospero dans une relation d'opprimé-oppresseur. Une critique qui aurait déjà été possible sur la base de *The Tempest* même. Dans la pièce de Shakespeare, Prospero apparaît en effet non seule-

---

[27] D.F. Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1970.

ment en tant qu'occupant mais aussi en tant qu'exilé. Et le complot dont il a été victime n'avait rien à voir avec un *a-priori* culturel, mais avec une volonté de puissance qui monta des frères l'un contre l'autre. Et ce pauvre Caliban, qui a montré l'île à Prospero pour ensuite devoir la lui céder ? N'a-t-il pas avoué en ricanant qu'il avait essayé de violer Miranda ?[28] Est-ce que cela ne signifie pas que lui aussi a essayé de s'approprier quelque chose de façon illégitime ? Une lecture alternative ne pourrait-elle pas tout autant justifier que les opprimés dans cette pièce sont en fait les femmes : Miranda qui est presque violée et qui se marie après avec l'homme que Prospero a choisi pour elle. Un autre exemple, jamais mentionné auparavant, est Claribel, la fille d'Antonio, qui a été mariée elle, par son père blanc au roi noir de Tunis ? (Dans *Prospero's books*, celui-ci est le seul noir qui apparaisse dans le film.) Et quels étaient en fait les antécédents de Sycorax, la mère de Caliban qui a été abandonnée enceinte sur l'île et qui symbolise dans la pièce tout ce qui est laid et mauvais ? Quoi qu'il en soit, le silence dans l'essai de Retamar sur le rôle spécifique de Facundo, cet autre symbole de la « barbarie américaine », dévoile le passage trouble de son essai : que se passe-t-il quand la barbarie s'empare du pouvoir et opprime les écrivains ? Que peut-on justifier à partir d'une identité culturelle ? Et surtout : de quelle identité culturelle parle-t-on ?

Epilogue

L'essai de Retamar, et plus particulièrement la manière dont il applique la métaphore Caliban/cannibale à la littérature de ce continent, a suscité beaucoup de réactions en Amérique Latine, entre autres, et ce n'est pas un hasard, de la part du spécialiste de Rodó, Emir Rodríguez Monegal. Ce critique uruguayen, le pire ennemi de Retamar au niveau de la critique littéraire, a eu le mérite de sauver de l'oubli une partie de la tradition latino-américaine qui devait certainement être impliquée dans la discussion Caliban-Ariel[29]. Cette tradition se situe au Brésil, d'où étaient originaires les cannibales que Montaigne a décrits dans « Des cannibales ». En 1928, le romancier et poète brésilien Oswald de Andrade publia un *Manifeste Antropophagique*, dans

---

[28] « Caliban : O ho, O ho ! Would't had been done ! Thou didst prevent me ; I had peopled else This isle with Calibans. » (W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 32.)

[29] E. Rodríguez Monegal, « The Metamorphoses of Caliban », *Diacritics*, n° 3, 1977, pp. 78-83.

lequel il proclama le cannibal comme symbole authentique d'une culture latino-américaine, presque un demi-siècle avant Retamar[30]. Contrairement à Retamar, Oswald de Andrade partait de l'idée que le cannibalisme avait vraiment existé et que c'était donc plus qu'un fantasme occidental projeté sur l'Amérique Latine. De Andrade a ensuite revendiqué le fait de manger des hommes comme la métaphore idéale du travail culturel, travail consistant à assimiler et transformer constamment. Dans une référence à une tribu mangeuse d'hommes du Brésil, de Andrade parodia même Shakespeare: «Tupi or not tupi: that is the question.»[31] C'est de cette façon qu'il a résumé brièvement son attitude vis-à-vis du cannibalisme. Une telle interprétation de la symbolique cannibaliste permet à Rodríguez Monegal de récupérer comme «typiquement latino-américains» les mêmes écrivains que Retamar rejette: Borges et Fuentes. En effet, ceux-ci ne profitent pas d'autres textes, mais ils les assimilent pour donner naissance à une création nouvelle. Ce sont des mangeurs d'hommes: Caliban comme disciple de Bakhtine.

Les implications de l'essai de Rodríguez Monegal vont toutefois plus loin: en excluant dans son essai l'existence du cannibalisme en Amérique Latine, Retamar évite une vraie discussion sur l'Amérique Latine (et la Révolution cubaine). Caliban est peut-être de ce point de vue, en effet, une expression de la «culture de la résistance»: n'étant pas capable de penser de façon créatrice ces images, Retamar les rationalise comme des projections malintentionnées venant de l'Occident. Vu sous cet angle, le critique cubain est lui-même victime d'une honte inavouable face à un passé peut-être barbare. Car, comme Montaigne l'affirma: «chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage.» Surtout quand cette barbarie semble inscrite dans sa propre identité...

Nadia LIE
K.U.Leuven

Traduction: Muriel SYMONS[32]

---

30 O. de Andrade, *Obras completas*, Rio de Janeiro, Civilizaçao Brasileira, 1970, pp. 225-230.

31 O. de Andrade, *op. cit.*, p. 227.

32 Je tiens à remercier Yasmine Vandorpe d'avoir bien voulu relire la version originale de cette traduction.