Document generated on 06/04/2025 6:18 a.m.

Études littéraires africaines

Enjeux de la transformation de *Jules César* de Shakespeare en palimpseste : *Moi, veuve de l'empire*

Fabrice Schurmans

Number 41, 2016

Le théâtre de Sony Labou Tansi

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1037791ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1037791ar

See table of contents

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)
2270-0374 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Schurmans, F. (2016). Enjeux de la transformation de *Jules César* de Shakespeare en palimpseste : *Moi, veuve de l'empire*. *Études littéraires africaines*, (41), 67–79. https://doi.org/10.7202/1037791ar

Article abstract

This essay analyzes the implications and consequences of the transformation of Shakespeare's play *Julius Caesar* into a palimpsest. Firstly, it examines *Moi, veuve de l'empire* in order to question the nature of the link that binds Tansi's text to the genre of the tragedy. I argue that this grotesque and deeply political tragedy partially results from Sony Labou Tansi's reading and interpretation of *Julius Caesar*. Secondly, I examine the character of Cleopatra in order to emphasize the meaning of an important transformation of the Shakespearian hypotext : the woman becomes the origin of and the model for resistance to oppression. Finally, the essay comes back to Genette to question the relevance of his theoretical approach to the palimpsest in a different literary context.

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ENJEUX DE LA TRANSFORMATION DE *JULES CÉSAR* DE SHAKESPEARE EN PALIMPSESTE : *MOI, VEUVE DE L'EMPIRE*

RÉSUMÉ

Cet article analyse les enjeux et les conséquences de la transformation de la pièce de Shakespeare : *Jules César*, en un palimpseste. Dans un premier temps, nous reviendrons sur l'appartenance de *Moi, veuve de l'empire* au registre tragique en nous fondant sur une lecture du paratexte sonyen. Nous montrerons qu'il s'agit d'une tragédie grotesque et profondément politique, résultant en partie d'une lecture doublée d'une interprétation de *Jules César* par Sony Labou Tansi. Dans un second temps, nous examinerons le personnage de Cléopâtre afin de mettre en évidence un changement important relativement au texte shakespearien : la femme devient ici moteur et modèle de la résistance à l'oppression. Enfin, nous reviendrons à Genette afin de questionner la pertinence de son approche du palimpseste dans un contexte littéraire différent.

ABSTRACT

This essay analyzes the implications and consequences of the transformation of Shakespeare's play Julius Caesar *into a palimpsest. Firstly, it examines* Moi, veuve de l'empire *in order to question the nature of the link that binds Tansi's text to the genre of the tragedy. I argue that this grotesque and deeply political tragedy partially results from Sony Labou Tansi's reading and interpretation of* Julius Caesar. *Secondly, I examine the character of Cleopatra in order to emphasize the meaning of an important transformation of the Shakespearian hypotext : the woman becomes the origin of and the model for resistance to oppression. Finally, the essay comes back to Genette to question the relevance of his theoretical approach to the palimpsest in a different literary context.*

*

Bon nombre de dramaturges africains ont proposé des réécritures de tragédies issues du patrimoine littéraire européen. Il s'agit de bien plus que de simples adaptations locales de ces textes [1] : de la

[1] F. Budelmann rappelle que le plus important, dans le champ de la recherche concernant le théâtre classique, est l'étude des réceptions, c'est-à-dire de la façon dont le théâtre grec a été lu, critiqué et réécrit dans le monde contemporain. Face

même façon que Césaire et Sony Labou Tansi relisent et réinterprètent Shakespeare, la majeure partie des dramaturges africains qui réécrivent les classiques en rénovent en profondeur les orientations, elles-mêmes souvent gravées dans le marbre des lectures canoniques. Pour Timothy Reiss, parler de tragédies en Afrique suppose bien un déplacement épistémologique :

> *At issue are uses of what is called tragedy in places outside the cultural tradition to which tragedy as a genre is historically tied. These uses make tragedy, as a dramatic genre (setting aside the word's spread to wider emotional, ontological, and social feelings, practices, and concepts), so powerful an aesthetics and political tool for developing and renewing embattled cultures* [2].

La tragédie est en effet un produit local qui ne fait sens, en dehors de son lieu matriciel, que réinterprété et réécrit, c'est-à-dire en devenant l'objet d'une opération interprétative effectuée en dehors du cercle herméneutique hégémonique. Il importe donc, avant d'aborder la transformation de *Julius Caesar* de Shakespeare [3] en un palimpseste en quelque sorte effacé par la pièce de Sony Labou Tansi, de replacer ce travail dans le contexte plus vaste de la réappropriation du corpus classique par les dramaturges africains. En effet, le travail de Sony Labou Tansi (on dirait de même de celui de

---

à ces réécritures, notamment celle de Femi Osofisan dans *Women of Ewu*, Budelmann fait preuve d'ouverture critique. Ainsi la pièce d'Osofisan peut-elle être lue par les spécialistes des littératures africaines, par les spécialistes du théâtre ou encore par les spécialistes des études postcoloniales : « *Like different audiences, they overlap* ». Cf. BUDELMANN (Felix), « *Trojan Women* in Yorubaland : Femi Osofisan *Women of Ewu* », in : *Classics in Post-Colonial Worlds*. Ed. Lorna Hardwick & Carol Gillespie. Oxford : Oxford University Press, 2007, 440 p. ; p. 35.

[2] REISS (Timothy J.), « Using Tragedy against its Makers : Some African and Caribbean Instances », in : *A Companion to Tragedy*. Sous la direction de Rebecca Bushnell. Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, 2005, 570 p. ; p. 507. « Ce qui est en jeu, ce sont des usages de ce que l'on appelle tragédie dans des contextes extérieurs à la tradition culturelle à laquelle la tragédie en tant que genre est historiquement liée. Ces usages font de la tragédie, en tant que genre dramatique (laissons de côté l'ouverture sémantique du mot, renvoyant alors à des sentiments, pratiques et concepts émotionnels, ontologiques et sociaux) un puissant instrument esthétique et politique afin de développer et de renouveler des cultures aux prises avec de nombreuses difficultés » (nous traduisons).

[3] SHAKESPEARE (William), *Jules César*, dans *Œuvres complètes*. I : *Tragédies, I. Titus Andronicus. Roméo et Juliette. Jules César. Hamlet. Othello*. Préface par Anne Barton. Édition publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats, avec le concours de Gisèle Venet. [Traductions Jean-Pierre Richard, Jean-Michel Déprats, Jérôme Hankins]. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, n°50, 2002, CCVIII-1526 p. ; p. 453-669. Le titre sera abrégé en *JC* dans le reste de l'article.

Césaire) à partir de l'hypotexte shakespearien ne prend véritablement son sens qu'une fois inséré dans cette pratique dynamique de reprises et de relectures. Avec *Moi, veuve de l'empire* [4], nous avons affaire à la réappropriation d'une tragédie classique dans une perspective postcoloniale. Sony Labou Tansi a pleinement saisi que le travail de l'écrivain anglais témoigne d'une représentation coloniale du monde, où l'Autre ne peut être conçu et représenté que dans une position subalterne [5].

Sony Labou Tansi a donné, on le sait, une fonction de premier plan aux « seuils » : ses nombreuses préfaces, notes et avertissements constituent autant de paratextes qui, s'ils sont à lire en relation avec le texte concerné, peuvent aussi être lus en tant que discours autonomes. Dans sa « Note au metteur en scène » précédant *Moi, veuve de l'empire*, le dramaturge situe la pièce au moment de la chute d'un Empire plus contemporain que celui de César ; du moins, c'est ce qu'il suggère en posant les questions suivantes : « Et si nous étions tous des Romains ? » ; « Et si nous étions en train de répéter tragiquement l'Histoire ? » À l'instar de l'avant-propos d'*Antoine m'a vendu son destin* [6], le tragique désigne la pièce qui suit et qualifie en même temps le référent social, le monde décrit par l'auteur. Face à la tragédie imminente, l'écrivain n'admet qu'une possibilité, celle du rire, mais pas de n'importe quel rire : « Le courage tragique de se marrer en connaissance de cause » (*MVE*, p. 4).

En plus de son côté oxymorique, la juxtaposition du rire et du tragique fait apparaître le côté grotesque de la pièce elle-même. En effet, l'association d'un élément et de son contraire en un même lieu, qui pourrait être une définition minimale du grotesque en littérature, caractérise en partie *Moi, veuve de l'empire*, les personnages masculins cumulant l'apparat du pouvoir et l'apparence de la décadence. La didascalie initiale place d'ailleurs César et les autres personnages du côté du bas matériel et corporel : ils sont ivres « ou

---

[4] SONY Labou Tansi, *Moi, veuve de l'empire*, dans *L'Avant-scène Théâtre*, (Paris), n°815, 1987, p. 3-32. Désormais abrégé en *MVE*.

[5] De là l'intérêt de relire leurs tragédies à partir d'un autre contexte épistémologique. C'est ce que j'ai fait dans les textes suivants : SCHURMANS (Fabrice), « O trágico do Estado pós-colonial. Sony Labou Tansi e Pius Ngandu Nkashama », *E-cadernos CES – Outras Áfricas heterogeneidades, (des)continuidades, expressões locais*, n°12, 2011, p. 93-118 : http://eces.revues.org/704 ; « Relire Shakespeare, reprendre Césaire. Pour une lecture d'*Une tempête* à partir du Sud », dans *Going Caribbean. New Perspectives on Caribbean Literature and Art*. Sous la direction de Kristian Van Haesendonck. Ribeirão – V.N. Famalicão : Húmus, 2012, p. 217-229 ; *O Trágico do Estado Pós-colonial. Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi, Pepetela*. Coimbra : Almedina & CES, 2014, 175 p.

[6] SONY L. T., *Antoine m'a vendu son destin*. Paris : Acoria théâtre, 1997, 60 p.

drogués », sales, ils ont « des allures de clochards » (*MVE*, p. 4). Dans sa tragédie, Shakespeare situait également le personnage de César du côté de la dégradation et de la faiblesse physique (le dictateur y est sourd et épileptique).

Face à une vision pessimiste de l'histoire – « Le progrès est bâclé. L'humanité avec » (*MVE*, p. 4) –, il ne reste à l'artiste d'autre fonction que celle de protester :

> Je présente à la civilisation la facture des vomitoriums que nous gérons. Je me constitue partie civile dans le procès qui oppose l'humanité à l'arrogance inculte des nations, le bâclage à la raison d'espérer, l'avenir à la mort (*MVE*, p. 4).

Si Sony Labou Tansi exprime au même endroit la nécessité de dynamiter le langage, c'est parce qu'en cette fin d'Empire, le langage lui-même vacille : « Le langage est mort. Le verbe se meurt » (*MVE*, p. 4). Le *vomitorium*, substantif utilisé trois fois dans ce court texte, renvoie à un hypothétique récipient [7] où dégorger l'excès : excès de nourriture et de boisson, excès de pouvoir, mais aussi excès de la parole. Le paratexte qualifie le texte de tragédie, et en effet, une analyse critique confirme l'appartenance de la pièce à ce registre, mais c'est bien d'une tragédie dégradée qu'il s'agit, d'une tragédie grotesque.

La didascalie technique opère justement une transformation dépréciative des noms des personnages. Jules César devient Jullius Caïd Kaesaire : la duplication du « l », l'adjonction du substantif Caïd ainsi que la graphie de César presque transformée en Kaiser indiquent ainsi assez clairement le sens de l'interprétation de l'hypotexte par l'auteur. Mais à s'arrêter à cela, on manquerait sans doute une part essentielle de cette didascalie technique, à savoir la description de la relation entre Jullius Caïd Kaesaire et Oko-Navès, qui fait clairement de la pièce une tragédie du pouvoir : le second, cousin du premier, orchestre en compagnie d'Oko-Brutus, neveu du potentat, l'assassinat de celui-ci afin de s'approprier du même coup pouvoir et épouse. Cette dernière, Cléopâtre, est le seul personnage dont le nom n'ait pas fait l'objet d'une modification, mais il faut noter qu'il ne faisait pas partie de la pièce de Shakespeare. Avec cette structure familiale et la conspiration d'un cousin et d'un neveu contre Jullius Caïd Kaesaire, Sony Labou Tansi a choisi la configuration privilégiée par Aristote : la tragédie au sein de la même alliance.

[7] Hypothétique car, si le mot latin renvoie aux sorties des théâtres romains antiques (les vomitoires), le « vomitorium de poche » que traînent les personnages désigne un petit récipient.

Pour revenir à *Jules César*, on retrouvera dans le premier acte ce qui constitue souvent le tragique dans les tragédies romaines de Shakespeare : une tension au sein du pouvoir, que redouble une tension au sein de l'individu, ces deux tensions entretenant un rapport d'homologie. Du côté du pouvoir, la tension se dessine entre César, qui cherche à établir un pouvoir fort, et les conspirateurs, avec un Cassius qui tente de rallier Brutus à leur parti, tout en servant sa propre cause. Du côté des conspirateurs, Cassius est l'être double, duplice, mais non partagé entre des valeurs contradictoires. On retrouve le même effet de tension chez Brutus. S'il entend bien la position des conspirateurs (il faut renverser le tyran), il reste en même temps attaché à César (il n'a rien à lui reprocher d'un point de vue personnel). Chez les conspirateurs, Brutus représente l'être partagé entre des valeurs contradictoires, mais il n'est pas pour autant duplice, du moins dans le premier acte.

Si les deux pièces mettent en évidence un rapport d'homologie entre le corps et le pouvoir, c'est bien que, pour Sony Labou Tansi comme pour Shakespeare, celui-ci est inscrit dans celui-là : le corps du potentat, par ses excès, ses excroissances et ses blessures, témoigne d'un rapport déterminé au pouvoir. Le corps fragile de Jules César signifie la déliquescence de son pouvoir et la fragilité de son autorité [8] ; celui de Jullius Caïd Kaesaire dit la fragilité du potentat, tant dans l'exercice de son pouvoir (souvenons-nous de la description du personnage dans la didascalie technique) qu'après son assassinat (Sony Labou Tansi en fait un coryphée dégradé). Nous savons, depuis les travaux de Mbembe, que dans le contexte à partir duquel Sony Labou Tansi écrit, le corps du potentat est également politique, que le potentat s'expose, physiquement ou par le biais d'artefact, afin de signifier la réalité de son pouvoir ; toute déchéance, maladie, malformation étant alors associée à une faiblesse d'ordre politique [9]. Il n'est guère étonnant que, dans *De la postcolonie* [10], le théoricien camerounais se soit servi de l'œuvre de Sony Labou Tansi afin d'illustrer sa conception du rapport entre le corps du potentat

[8] La chose est récurrente dans les tragédies romaines de Shakespeare. Dans *Coriolan*, il est demandé au personnage éponyme d'exhiber ses blessures afin de certifier son engagement au service de l'État.

[9] La valeur politique et symbolique du corps du potentat rappelle d'une certaine façon la duplicité du corps du souverain décrite par Ernst Kantorowicz dans *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge* [1957]. Trad. de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet. [Paris] : Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1989, 638 p.

[10] MBEMBE (Achille), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Khartala, coll. Les Afriques, 2000, 293 p.

et l'exercice du pouvoir absolu, puisque les pièces et les romans de l'écrivain congolais ne cessent de mettre cette question au cœur de leur dispositif. De la hernie du potentat dans *L'État honteux* à l'alcoolisme d'Antoine dans *Antoine m'a vendu son destin*, les dysfonctionnements physiques sont nombreux, qui annoncent tout autant qu'ils redoublent les dysfonctionnements du politique [11]. Dans *Jules César*, l'État nous est également donné à voir comme un corps malade tandis que le corps et l'esprit de Brutus, reflet direct du débat qui l'anime, y sont en conflit « comme un petit royaume » (*JC*, p. 505). Plus loin, lorsque les conjurés se demandent s'il ne faut pas non plus éliminer Antoine, Brutus revient sur l'homologie en question pour regretter qu'il faille s'en prendre au corps du tyran pour éliminer l'esprit de la tyrannie (*JC*, p. 513). Enfin, Brutus essaiera de convaincre Ligarius de se joindre aux conspirateurs en reprenant la métaphore du corps malade. À celui-ci demandant ce qu'il devra faire, Brutus répond : « Un travail qui rendra la santé aux hommes malades » (*JC*, p. 525).

Mise en abyme du politique

Sony Labou Tansi n'a pas seulement conservé le côté profondément politique de la tragédie, mais aussi sa structure, et notamment les étapes dont la succession produit le tragique, à commencer par celle de l'avertissement initial, dont la transgression entraînera le personnage vers sa chute. La scène 1 du cadre I comporte ainsi des éléments bien connus de la syntaxe tragique. Jullius Caïd Kaesaire se prépare à se rendre chez Oko-Navès, mais son confident Boatous pressent le pire et lui demande de renoncer à son projet. Cependant, Jullius Caïd Kaesaire ne tient pas compte de l'avertissement, et il sera effectivement assassiné durant le repas.

Notons que Shakespeare fait également précéder l'assassinat de César d'une série d'avertissements. Il s'agit, d'une part, des intuitions de Portia, l'épouse de Brutus, ainsi que de Calpurnia, l'épouse de César, qui interprètent correctement les signes qui s'accumulent. Sous l'influence d'un rêve annonçant un malheur, Calpurnia demande à César de ne pas sortir ce jour-là, ce qu'il accepte, avant de revenir sur sa décision sous l'influence d'un conjuré. Les figures

[11] Le rapport du corps au politique est prégnant dans les littératures africaines, ainsi que le souligne Xavier Garnier : « Il y a dans le goût du pouvoir un rapport au corps très particulier, qui est de nature politique. Ce corps qui vampirise les autres est une manifestation politique » – GARNIER (Xavier), « Corps et politique dans les littératures d'Afrique », dans *Littératures francophones et politique*. Sous la direction de Jean Bessière. Paris : Karthala, 2009, 204 p. ; p. 12.

shakespeariennes de Calpurnia et de Portia trouvent un écho dans le théâtre sonyen où les femmes interprètent souvent correctement ce qui n'est encore que de l'ordre du pressentiment. À l'instar de la femme de Lumumba dans *Une saison au Congo* [12] ou de la femme du Rebelle dans *Et les chiens se taisaient* [13], Calpurnia possède un savoir « autre », qui lui permet de jouer un rôle important bien que vain. Il s'agit, d'autre part, de l'augure, qui repose lui aussi sur un savoir d'une « autre » nature, et dont l'avertissement n'annonce rien de positif ; César a en effet demandé aux devins de consulter les entrailles, et celles-ci l'« engagent à ne pas sortir aujourd'hui » (*JC*, p. 529). Dans la pièce de Sony Labou Tansi, la divination change de support (on passe des entrailles aux cartes), mais le message reste le même ; Boatous annonce ainsi à Caïd :

> Mauvais présage, Monseigneur / L'as des cœurs chevauche / La dame des piques / Très mauvais signe / vous devriez Monseigneur / éviter ce repas chez votre cousin / Oko-Navès. Vous savez / qu'il espère votre place (*MVE*, p. 5).

Il est également révélateur que la mise à mort de César soit représentée, dans les deux cas, sous la forme d'une mise en abyme. Sony Labou Tansi introduit dans la scène du repas deux personnages de bouffons-musiciens, l'Annonciateur et son double Lasso, chargés de divertir le régicide et sa victime sous peine d'être exécutés à leur tour. Ils jouent donc à la fois pour sauver leur vie et pour divertir le double destinataire de leur spectacle (les personnages et l'instance de réception). Tout sert à la farce, notamment le détournement d'objets. Ainsi retirent-ils des tibias de leurs vêtements et en usent-ils comme d'épées « dans le but de faire rire les mangeurs » (*MVE*, p. 9). Cependant, rien ne fonctionne :

> LASSO *épuisé*. – Quel boulot, mes aïeux. / Ces deux-là rassemblés / Quels monstres !/ Ils ressemblent à des tombeaux. (*MVE*, p. 9).

Les tibias transformés en armes blanches, le combat mimé, la référence aux tombeaux, tout concourt à annoncer le crime. Celui-ci aura lieu, mais le lecteur n'apprend la mort de Caïd que par une didascalie. Il est sans doute significatif qu'à ce moment les personnages fassent allusion au théâtre, à la difficulté de représenter la mort sur scène : « Oko-Navès. Continuez à jouer / La mort n'est

[12] CÉSAIRE (Aimé), *Une saison au Congo*. Paris : Seuil, coll. Points, n°59, 1973, 116 p.
[13] CÉSAIRE (A.), *Et les chiens se taisaient*. Paris : Présence Africaine, 1956, 123 p.

qu'un jeu / il a sa noblesse / et sa beauté profonde [...] » (*MVE*, p. 10). L'Annonciateur et Lasso continuent donc à jouer, Lasso revêtant le costume de Jullius Caïd et reprenant son discours contre « les trous béants de l'imbécillité » qu'eux, les saltimbanques, doivent « raccommoder » (*MVE*, p. 10). On peut penser que Lasso et Marcus Bibulu représentent, à ce moment précis, dans un nouvel effet de mise en abyme, ce qu'est en somme la fonction de l'écrivain selon Sony Labou Tansi : donner sens au monde, recouvrer une certaine conscience. Il s'agit d'un discours que ne peut supporter le pouvoir : aussi Oko-Navès demande-t-il à la sentinelle d'exécuter les saltimbanques. À l'instar d'autres personnages liés au pouvoir dans le théâtre de Sony Labou Tansi, Oko-Navès n'admet pas la vérité émanant des saltimbanques, lesquels sont en outre apparentés, ailleurs dans l'œuvre, aux fous.

Il est remarquable que, dans *Jules César*, d'une part, la mise à mort du tyran est également évoquée par une didascalie (le laconique « *Ils poignardent César* », *JC*, p. 549) et, d'autre part, que Shakespeare met en abyme l'action en utilisant des termes renvoyant à la représentation théâtrale. La mise à mort de César devient de la sorte une scène dans la scène, un geste politique offert en spectacle. Brutus demandera d'ailleurs aux conjurés de tremper armes et mains dans le sang de César (ce qui est déjà un acte de l'ordre du spectaculaire) :

> CASSIUS. – Penchés, oui, lavons-nous. Dans combien de siècles encore / Portera-t-on à la scène notre acte sublime / Dans des États à naître et des langues inconnues ?
> BRUTUS. – Combien de fois jouera-t-on à faire saigner César [...] ? » (*JC*, p. 553).

La tragédie de Shakespeare est, on le voit, éminemment politique, puisqu'elle pose la question de la légitimité d'un acte visant à renverser le pouvoir en place. À plusieurs reprises, Brutus reviendra sur les motivations d'un tel acte – il n'est pas légitime de tuer César pour des raisons d'ordre privé, mais bien dans un but politique puisqu'il devient un tyran –, ainsi que sur ses implications, à savoir le risque de voir le nouveau pouvoir, fruit d'un crime, se diviser avant de sombrer dans la guerre civile ou dans un nouveau despotisme.

Réécrire Shakespeare pour donner un rôle à Cléopâtre

Si les femmes interviennent dans la pièce de Shakespeare, elles n'y occupent cependant qu'un rôle secondaire. Elles sont certes détentrices d'une vérité d'une autre nature que celle des hommes,

mais leur intuition est vaine puisque, nous l'avons dit, elles ne parviennent pas à éviter le pire. En introduisant le personnage de Cléopâtre dans sa pièce, Sony Labou Tansi, tout en conservant la portée politique de l'hypotexte, ouvre de nouvelles perspectives. Sans doute Oko-Navès et Oko-Brutus désirent-ils le pouvoir de Jullius Caïd Kaesaire, mais ils désirent également la femme du prince, double désir souvent présent chez les potentats sonyens (affamés de pouvoir et de femmes). Dans *Jules César*, la femme reste confinée dans un rôle subalterne, tandis que, dans *Moi, veuve de l'empire*, Cléopâtre entend bien maîtriser le cours de l'action, c'est-à-dire non pas éviter la mort de Kaesaire, mais refuser les avances d'Oko-Navès et d'Oko-Brutus tout en ourdissant la vengeance de son époux défunt. Notons au passage que Cléopâtre répond en tout point à ce désir de résistance si souvent décrit par Tansi dans son paratexte : « CLÉOPÂTRE. – [...] Cléopâtre appartient / à cette race d'êtres / à qui demain est fermé / Elle a mission et devoir / De cambrioler l'avenir » (*MVE*, p. 14).

Cette résistance reçoit une autre portée à la fin de la pièce, lorsque Cléopâtre se veut et se fait la porte-parole des sans-voix de l'Histoire, d'une Histoire « fermée aux Nègres » (*MVE*, p. 15). C'est alors que le titre de la pièce prend tout son sens. Si Shakespeare choisit, dans *Jules César*, de placer un homme et son point de vue au centre du dispositif tragique, Sony Labou Tansi innove en renversant la perspective : c'est bien une femme qui aura le dernier mot ; il le fait dès le titre où la mise à distance par le biais de la troisième personne (Jules César dans le titre de l'hypotexte) fait place au pronom personnel sous sa forme tonique.

Pour Oko-Brutus et Oko-Navès, à l'instar d'autres potentats sonyens, Cléopâtre est une femme à posséder, une femme réduite à un corps qu'ils désirent consommer et qu'ils n'imaginent pas capable de résistance. L'originalité de Sony Labou Tansi ne réside pas seulement dans l'introduction d'un personnage féminin d'origine africaine mais également dans la transformation de celle-ci en paradigme de l'agentivité politique, et notamment de la résistance à l'oppression des hommes. Elle fera mine de céder à Brutus afin de jouer les deux hommes l'un contre l'autre. Dans l'extrait suivant, on remarquera, d'une part, la présence du sang, récurrente dans l'œuvre théâtrale et romanesque de Sony Labou Tansi, où il évoque à la fois la pulsion vitale et la violence du pouvoir absolu ; et, d'autre part, la présence inattendue du mot *bousiller* qui, parce qu'il ressortit à un registre différent, suscite un fort effet de surprise et participe de la sorte à l'esthétique grotesque de l'ensemble :

> CLÉOPÂTRE. – Tu as bu / mes feux / maintenant va / broie le monstre / et bois son sang / déchire sa crasse / répands son âme / sauvons cette ville / que dis-je cette ville / sauvons l'Empire / de cette bête sans âme / Va Brutus / bousiller Navès / avant que la brute / n'ait bu / nos deux avenirs (*MVE*, p. 28).

Toutefois, Oko-Brutus échoue : Oko-Navès le fait disparaître et décide de vendre Cléopâtre au roi de Babylone. Boatous, le confident de Kaesaire, conseille alors à Cléopâtre de fuir. Non seulement cette dernière veut faire face, par souci de vengeance sans doute, mais également parce qu'elle a décidé d'écrire sa propre version de l'histoire. De là l'importance de la « virgule » dans l'extrait suivant : « [...] Non / il ne fera de Cléopâtre / ni une fuyarde / ni une simple virgule / égarée / dans un coin de son / brouhaha » (*MVE*, p. 29). Cléopâtre est donc bien à la fois celle qui résiste à l'oppresseur et celle qui s'écrit, tout autant qu'elle s'inscrit, dans l'Histoire. La dernière scène, au cours de laquelle Oko-Navès veut vendre Cléopâtre au roi de Babylone, est également révélatrice de la conscience aigüe que possède Sony Labou Tansi des rapports de force entre les genres. Les veuves d'hommes politiques de premier plan (Kennedy, Mao, Makarios, Chaka) défilent devant les deux hommes, mais le roi n'en désire aucune à l'exception de Cléopâtre, la seule, dit Oko-Navès, pour laquelle il lui faudra mettre un prix. Le roi propose « [s]ept cents barils par jour » (*MVE*, p. 30), avant de quitter abruptement la scène pour aller vomir. Comme ailleurs dans son œuvre, Sony Labou Tansi associe encore une fois le pouvoir masculin au bas matériel et corporel : le potentat y est toujours du côté de l'excès, toujours prompt à s'emparer du corps des êtres qu'il tient pour dominé et soumis ; dans sa représentation du monde, le corps de la femme n'appartient pas à celle-ci, n'est en aucune façon autonome relativement au pouvoir masculin.

Or, et sur ce point Sony Labou Tansi prend ses distances par rapport à l'hypotexte, si Cléopâtre fait mine de céder à Oko-Navès, ce n'est que pour mieux l'enlacer et l'empoisonner. Ce faisant, elle prend son destin en main, destin de femme luttant contre le pouvoir absolu et pour l'émancipation de l'humanité. La réplique qui clôture la pièce renvoie à cette espérance, preuve de l'humanisme sonyen, inimaginable dans la tragédie de Shakespeare : « [...] La guerre est finie / La conscience commence / Nous allons ouvrir l'Histoire / à tous les hommes » (*MVE*, p. 32).

On sait que, dans *Antoine et Cléopâtre*, tragédie postérieure à *Jules César*, Shakespeare octroie à la reine égyptienne une autonomie et une capacité d'agir évidentes. Consciente des conséquences de la

mort d'Antoine pour son royaume ainsi que pour sa personne, elle choisit le suicide afin d'éviter l'humiliation lors du cortège triomphal de César dans les rues de Rome [14]. Certes, après une vaine tentative de conciliation auprès du vainqueur, la femme de pouvoir se révolte contre son sort, mais elle ne transforme pas sa décision en sédition contre le pouvoir.

Pour conclure : relire Genette à partir du Sud

Si Sony Labou Tansi a relu le *Jules César* de Shakespeare – et cela signifie, puisqu'il le réécrit, qu'il en a également fait l'interprétation –, il est donc légitime de tenir *Moi, veuve de l'empire* pour l'hypertexte écrit à partir de l'hypotexte shakespearien. Cela nous ramène bien sûr aux palimpsestes étudiés par Genette, mais est-il suffisant de convoquer celui-ci afin de rendre compte de manière satisfaisante de ce qui se joue dans une telle opération ? Non, sans doute, et c'est pour cela que Genette est resté absent dans le corps de cet article. Certes, son travail autorise à reconnaître certains textes pour ce qu'ils sont en partie, mais le risque est grand d'importer de manière acritique un modèle né dans un contexte déterminé, car on universalise ainsi la portée théorique de ce modèle, alors qu'en élargissant l'analyse au corpus des littératures postcoloniales, il devient possible de porter sur lui un regard critique.

À s'en tenir à la surface du texte, à sa matérialité, il semble évident que la tragédie de Sony Labou Tansi (le texte B) est, au moins en partie, le résultat d'une relecture de celle de Shakespeare, même si le texte de *Jules César* (le texte A) n'est pas directement cité [15]. Dans le même ordre d'idées, il va de soi que l'écrivain – et l'on pourrait dire la même chose d'Aimé Césaire avec *Une tempête* –, s'est dans un premier temps approprié l'hypotexte et l'a interprété

[14] « CLÉOPÂTRE. – Oui, c'est là le moyen / De déjouer leurs préparatifs et de triompher / De leurs absurdes projets » – SHAKESPEARE (W.), *Antoine et Cléopâtre*, dans *Œuvres complètes*, II. *Tragédies*, *2*. *Le Roi Lear. Macbeth. Timon d'Athènes, Antoine et Cléopâtre. Coriolan.* Éd. publ. sous la dir. de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n°51, 2002, XIV-1614 p. ; p. 717-1035 ; p. 1021. Traduction par Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet.

[15] En cela, la pièce de l'écrivain congolais répond sans doute à l'affirmation de Genette : « […] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer » – GENETTE (G.), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. Points, 1982, 576 p. ; p. 13.

pour en donner une nouvelle version. Il lui a donc fallu « en acquérir une maîtrise au moins partielle » [16].

Moi, veuve de l'empire apparaît dès lors aussi comme le résultat d'une transposition diégétique, c'est-à-dire d'une transformation de l'univers spatial et temporel de l'hypotexte, alors que le statut social des personnages (associés à la noblesse et au pouvoir) ainsi que la structure de l'histoire varient peu [17]. Cependant, en se restreignant à l'architextualité elle-même sans prendre le texte en considération, Genette en vient à ne pas tenir compte de ce que l'intertextualité signifie lorsqu'on l'observe en contexte. Or, à coup sûr dans le cas particulier des dramaturges africains et caribéens reprenant l'hypotexte tragique d'origine européenne, une telle restriction prive l'hypertexte d'une partie de son sens, ou du moins pourrait contribuer à l'occulter. On aura beau reconnaître dans *Moi, veuve de l'empire* le produit d'une transformation hétérodiégétique parce que « l'action change de cadre, et [que] les personnages qui la supportent changent d'identité […] » [18], cela ne rendrait pas encore compte des effets particuliers de la relecture de Shakespeare dans un contexte différent.

D'une part, Sony Labou Tansi, comme nous l'avons vu, a interprété la pièce de Shakespeare comme étant une tragédie à propos du pouvoir. Or, le changement de contexte ne vise pas, de ce point de vue, à universaliser le propos du dramaturge anglais, mais à le réécrire à partir d'un phénomène observable en Europe autant qu'en Afrique, à savoir que le potentat suscite toujours, en son cercle intime ou à l'extérieur de celui-ci, une opposition dont le but, indépendamment des déclarations d'intention, est de jouir à son tour des ressources de l'État. On se souviendra que Sony Labou Tansi reprend les personnages de César, Brutus et Octave sur un mode dégradé. Genette y aurait vu un effet de transvalorisation, et plus précisément de dévalorisation, des personnages de l'hypotexte ; mais, outre les effets de grossissement et de grotesque inhérents à l'esthétique sonyenne, cette modification vise à dire une des caractéristiques du pouvoir absolu : sa vulgarité, son appétence des biens

[16] GENETTE (G.), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 15.

[17] Genette proposait de distinguer clairement l'univers diégétique (espace et temps) de l'histoire dans le contexte du palimpseste alors qu'une bonne partie de la critique confond souvent la première et la seconde. C'est dans ce contexte particulier que la distinction fait sens : « Cette distinction devient pertinente et nécessaire, car la pratique de la transposition consiste justement (entre autres) à les dissocier en transposant par exemple la même action (ou presque) dans un autre univers » – GENETTE (G.), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 419.

[18] GENETTE (G.), *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 422.

et des corps qu'il consomme sans retenue. En fin lecteur de Shakespeare, Sony Labou Tansi avait sans doute relevé l'absence de cette caractéristique dans *Jules César*. Il serait erroné de ne voir, dans ces potentats ivres, sales et violents, qu'un reflet de ce qui se jouerait au sommet de l'État postcolonial autocratique, où le dictateur s'exhiberait selon une « esthétique de la vulgarité » pour reprendre une expression forgée par Mbembe (*op. cit.*). Depuis *De la postcolonie*, nous savons que cela est en partie vrai, mais ce que Sony Labou Tansi met également en évidence, de manière implicite, c'est l'absence de cette dégradation dans l'hypotexte shakespearien.

D'autre part, en ajoutant le personnage de Cléopâtre, Sony Labou Tansi développe un autre enjeu encore. Certes, dans la pièce de Shaspeare, Calpurnia parle, mais elle reste cantonnée à un rôle secondaire, alors que Cléopâtre introduit une voix de premier plan dans un chœur de voix masculines. Ici, Cléopâtre résiste en tant que femme et en tant qu'être humain de couleur, les deux conditions étant, pour elle, intimement liées ; la résistance de la femme aux appétits masculins, et sa volonté de défendre son autonomie, de (se) créer un espace où le corps de la femme ne sera pas objet de violence, s'apparentent au même effort de résistance du personnage de couleur afin d'affirmer son autonomie dans l'Histoire, ce qui, on en conviendra, revient également à acquérir un rôle de premier plan dans la tragédie. En somme, si l'apport de Genette est précieux pour l'analyse textuelle – nous avons bien sûr besoin d'une métalangue commune –, on ne peut s'en contenter, *a fortiori* lorsque les phénomènes d'intertextualité concernent certains contextes sociohistoriques particulièrement sensibles à la dimension politique des héritages culturels : repérer et nommer de grandes catégories transtextuelles n'est véritablement profitable que si l'opération s'accompagne de la prise en compte du contexte, sans quoi l'on risque de ne pas saisir l'originalité et la spécificité de la réappropriation en question.

■ Fabrice SCHURMANS [19]

[19] Universidade de Coimbra.