

Le théâtre créolophone dans les départements d'outre-mer. Traduction, adaptation, contacts de langues

Marie-Christine Hazaël-Massieux

Numéro 28, automne 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041435ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041435ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hazaël-Massieux, M.-C. (2000). Le théâtre créolophone dans les départements d'outre-mer. Traduction, adaptation, contacts de langues. *L'Annuaire théâtral*, (28), 21–34. <https://doi.org/10.7202/041435ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Marie-Christine Hazaël-Massieux

Centre national de recherche scientifique/Université de Provence

Le théâtre créolophone dans les départements d'outre-mer. Traduction, adaptation, contacts de langues

Anthologies et écrits sur le théâtre

J'ai pu souligner à diverses reprises l'importance du théâtre dans la littérature en créole : genre oral par excellence, le théâtre se prête beaucoup plus que le roman à l'usage d'une langue essentiellement orale. Les témoignages de cet intérêt ne manquent pas : dès le XIX^e siècle, un auteur comme Paul Baudot (1801-1870), en Guadeloupe, publiait des saynètes, reprises en 1980 dans ses *Œuvres créoles* ; au XVIII^e siècle déjà, à Port-au-Prince et au Cap-Français, une traduction créole du *Devin de village* de Jean-Jacques Rousseau était jouée avec succès. Toutefois, les pièces ou saynètes, toujours appréciées du public, ne donnent pas lieu invariablement à de véritables publications et, en conséquence, les articles ou ouvrages concernant le théâtre des Petites Antilles ou de la Réunion obtiennent la part congrue dans la production critique. Si, en ce qui concerne Haïti, on trouve, en 1973, un ouvrage de Robert Cornevin, *Le théâtre haïtien des origines à nos jours*, et en 1976 celui de Franck Fouché, *Vodou et théâtre*, on ne

connaît rien de tout cela pour les Petites Antilles, pour la Guyane, ou pour la Réunion. Celui qui veut essayer de rendre compte du théâtre en créole dans ces départements d'outre-mer est obligé de fouiller dans diverses revues et divers ouvrages – pour n'y recueillir que quelques remarques rapides, et souvent centrées sur le théâtre en français, notamment sur les grandes pièces d'Aimé Césaire. De la même façon, si la poésie créole tient une place de choix dans de nombreuses anthologies antillaises, le théâtre n'y est guère représenté : ceux qui préparent ces anthologies préfèrent la plupart du temps ne rien publier plutôt que de donner un passage, trop court, qui risque de trahir la pièce. Il est de fait assez difficile de se procurer le texte des pièces en créole qui, même si elles attirent fréquemment un public francophone nombreux, sont rarement connues en dehors de l'île où elles ont été écrites.

La récente anthologie de Jack Corzani, Léon-François Hoffmann et Marie-Lyne Piccione (1998), *Littératures francophones. II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, ne fournit que peu d'informations sur le théâtre et ne relève même pas les pièces de Baudot, au XIX^e siècle, les premières recensées étant celles de Gilbert de Chambertrand à la Guadeloupe (à partir de 1917). La plus grande part de cette anthologie (principalement francophone, il faut le rappeler) est consacrée à la poésie et au roman, quoique grâce à Aimé Césaire, homme de théâtre aussi, le théâtre (en français) n'en soit pas totalement absent (on donne un extrait de *La tragédie du roi Christophe*). Si Elie Stephenson (auteur guyanais) est cité, il ne l'est pas pour son théâtre. Quant au courant de la « créolité » qui trouve sa place dans cette anthologie, c'est tout naturellement grâce à des romans, genre dans lequel ses auteurs se sont surtout illustrés, même si le *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau a inspiré une pièce de théâtre. On y donne encore pour mémoire Ina Césaire, auteur de deux pièces de théâtre, *Mémoires d'isles. Maman N. et Maman F.* et *L'enfant des passages ou La geste de Ti Jean* (essentiellement rédigées en français). Plus ancien, l'ouvrage d'Auguste Joyau (1974-1977), *Panorama de la littérature à la Martinique*, qui regroupe les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, réserve une place à la poésie et au roman, mais ne retient pas du tout le théâtre parmi les genres littéraires. Quant à *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (1991), ouvrage qui s'arrête en 1975, il ne s'intéresse presque pas au théâtre. Les auteurs lui réservent un sous-chapitre intitulé « Saynète oubliée, théâtre impossible », et considèrent que le théâtre est « le parent pauvre » de la littérature antillaise.

Pourtant, le théâtre existe dans les départements d'outre-mer et y remporte même un succès certain, comme je le signalais dans un article de *Notre Librairie*, portant toutefois exclusivement, à la demande des rédacteurs, sur les années récentes (Hazaël-Massieux, 1998).

Le paradoxe d'un genre littéraire essentiellement oral

Il est indéniable que le théâtre éprouve des difficultés de reconnaissance et de diffusion : il s'agit peut-être du genre qui a le plus de mal à sortir du cercle restreint où il évolue habituellement. Si les pièces jouées dans les différents mondes créoles obtiennent un succès d'estime et parfois un succès populaire dans leur île d'origine, elles ne permettent pas nécessairement aux troupes de rayonner aisément au-delà de cette île, et jusque en Métropole. D'ailleurs, ces troupes, autrefois souvent des troupes d'amateurs, n'ayant guère l'ambition de se faire connaître en dehors des cercles d'amis, sont de plus en plus aux prises avec les problèmes classiques des entreprises artistiques qui dépendent entièrement pour leur développement des subventions qu'on veut bien leur allouer. Elles font parfois face à de dures réalités économiques auxquelles elles n'ont pas été préparées : c'est le cas actuellement du Théâtre Volland à la Réunion qui est devenu en vingt ans une compagnie donnant des spectacles complets et se voyant dans l'obligation de rémunérer plus de 50 personnes (une douzaine travaille sur scène, les autres à la régie, dans les services, à la gestion et à l'administration), et qui est maintenant en redressement judiciaire et est menacé de liquidation. Certes, la poésie et le roman rencontrent aussi des difficultés dans les départements d'outre-mer, difficultés liées globalement au statut du créole, langue encore essentiellement orale. Mais ce n'est pas une consolation pour les hommes de théâtre qui déplorent la désaffection du public et sont bien sûr prêts à accuser directement la télévision qui retient les gens à la maison.

Le théâtre est pourtant un genre très oral, fortement marqué par le créole, et est donc, beaucoup plus que ne pourra jamais l'être le roman, un genre populaire : largement fondé sur le conte, il peut trouver sa source dans les veillées, et les auteurs qui cultivent un « théâtre des rues » à la Réunion ont clairement compris ce qui peut faire marcher le public qui est alors au rendez-vous.

Pour nous qui écrivons sur le théâtre et qui sommes constamment à la recherche de sources écrites, de textes, il est très difficile de rendre compte de pièces de théâtre qui ont d'autant plus de succès qu'elles sont en quelque sorte moins écrites : les auteurs de théâtre ne prennent souvent pas la peine d'éditer

vraiment les pièces qu'ils font jouer, voire de les écrire, et l'improvisation tient presque toujours une place prépondérante¹ : la version écrite de classiques comme *La famille Marsabé* (l'une des saynètes jouées à guichets fermés aux Antilles pendant des années, autour de 1965-1970), qui racontait les aléas du quotidien d'une famille antillaise, est absolument introuvable, et pour connaître ces pièces il n'y a souvent pas d'autre solution que d'y assister.

Chamoiseau et Confiant expliquent la place du créole au théâtre par l'origine de ce genre, héritier du conte :

De toute éternité, sitôt après l'effondrement des habitations, la saynète, petite comédie quasi spontanée, avait fait son apparition dans les lieux de la vie collective : marchés, presbytères, salles paroissiales, petits spectacles de quartiers, fêtes scolaires... Tout un chacun y participait, enfants et grandes personnes, dans un mélange naturel de créole et de français ; et les occasions de saynètes étaient nombreuses. [...] D'où provenait la saynète ? Du conteur bien sûr. Le conteur tirant un conte face à une compagnie de veillée est le début de notre théâtre : son langage, ses intonations, ses onomatopées, sa gestuelle, ses mimiques muettes ou bruitées, ses pas de danse, ses chantés, ses symbolisations de l'eau, du vent, de la pluie relevaient d'une théâtralisation presque totale. La saynète développa scéniquement les théâtralisations du conte vivant, théâtralisations qui portaient en germe bien des partis pris du théâtre moderne : absence de scène, absence de rideau, participation et intégration du spectateur au jeu dramatique, distanciation... toutes mesures qui visaient à récupérer une fonctionnalité que les cultures orales – et le conteur créole – maîtrisaient déjà (1991 : 136-137).

Il est donc naturel que le créole soit très présent dans le théâtre, au moins dans le théâtre populaire, en contraste total avec le français dans les pièces jouées surtout en Métropole, depuis les grandes pièces de Césaire jusqu'au *Monsieur Toussaint* (1961) d'Édouard Glissant, ou *Chant pour hâter la mort du temps des Orphées* (1967) de Daniel Boukman, ou *Ton beau capitaine* (1987) de Simone Schwarz-Bart. Ce théâtre en français est bien difficile à monter aux Antilles, expliquent les auteurs des *Lettres créoles*, et ne peuvent être guère jouées qu'en France, montées par des metteurs en scène qui ne sont pas Antillais.

1. À la Réunion, des matchs d'improvisation ont lieu avec diverses troupes en lice, dans l'ensemble du département, qui de samedi en samedi se retrouvent au *Café Moda* (Saint-Denis), au *Foyer Halte-là* (à la Possession), au restaurant *Le Loup* (à Saint-Paul), etc.

Dès lors, c'est au théâtre en créole que je m'intéresserai ici, plus précisément à sa place et à son rôle dans les départements d'outre-mer des Antilles (Guaadeloupe et Martinique), et sans prétendre aucunement à l'exhaustivité : il s'agit bien plutôt de situer le théâtre en créole dans la littérature, et non pas de donner un catalogue complet des pièces, inventaire déjà fait (voir Jones et Dickson Littlewood, 1997 ; Hazaël-Massieux, 1998).

Les grandes étapes dans la mise en place d'un théâtre en créole

Il convient de rappeler d'abord l'impact qu'obtint *Antigone en créole* (1953), la pièce de Félix Morisseau-Leroy (auteur haïtien). Transposition créole de l'*Antigone* de Sophocle, d'ailleurs suivie par *Roua Kréon*, cette pièce a ouvert la voie à une tradition d'adaptation, un peu dans le style de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux. Pour Morisseau-Leroy, il s'agissait de montrer que la langue créole est une langue capable d'exprimer les sentiments les plus élevés. Dans l'avant-propos (en créole), l'auteur précisait que l'histoire d'*Antigone* avait été traduite dans toutes les langues, qu'il était temps de la donner en créole aussi, mais tout en y mettant « le soleil d'Haïti », la façon d'être du peuple haïtien face à la vie et à la mort, les saints, les morts, les esprits qui commandent au vent et à la pluie, et qui, précisait-il, valent bien les dieux grecs !

Agénor Cacoul (1966), de Georges Mauvois (auteur martiniquais), mérite de retenir l'attention, bien que cette pièce bilingue ait été fort peu jouée. L'auteur crée le personnage de Cacoul, maire intéressé et vénal, arriviste et paternaliste, fortement inspiré, semble-t-il, d'un maire qui a réellement existé en Martinique. Mais c'est moins le message politique qui retient l'attention que l'utilisation du français et du créole par les différents personnages, en fonction de la situation – et conformément aux représentations classiques de la diglossie créole. Après des années de silence, Mauvois renouera avec le théâtre en publiant successivement un *Don Jan* (1996) (une très bonne traduction du *Dom Juan* de Molière, démontrant la maîtrise du créole à laquelle est parvenu l'auteur martiniquais), une *Antigòn* (1997) et un *Arivé d'Pari* (1997) où alternent une nouvelle fois créole et français pour relater les difficiles relations d'une famille martiniquaise lors du retour d'un fils parti depuis quinze ans en Métropole et qui se montre fort méprisant pour la vie de sa famille restée au pays. Devenu planton-chef dans un ministère, Lucius manifeste tout son mépris des siens ; sa muflerie et sa goujaterie sont insupportables à ceux qui attendaient son retour comme une fête, et contrastent avec la délicatesse de sentiments de cette famille du milieu populaire.

En ce qui concerne le théâtre aux Antilles et en Guyane, de fait, on peut distinguer plusieurs courants, qui se retrouvent sans doute assez largement dans le reste du monde créole.

Un théâtre « militant » exprime des revendications d'ordre social ou politique, choisit pour cela de mettre en scène des événements qui suscitent la révolte (répression meurtrière de 1959 et procès des jeunes nationalistes martiniquais, émeutes de 1967 en Guadeloupe, etc.) et qui préparent des actions futures pour lutter contre l'aliénation, la répression néo-coloniale (une troupe s'appela même aux Antilles *An ba jouk*, c'est-à-dire « sous le joug »). Ce théâtre rarement écrit a connu ses plus francs succès dans les années soixante-dix et quatre-vingt. C'est un théâtre très largement en créole. On peut rattacher à ce courant des pièces cette fois-ci écrites, et essentiellement en français, comme *Aie Man-maille là* (1968) d'Auguste Macouba, *Nuit blanche* (1973) montée par le Théâtre du Cyclone en Guadeloupe, et les œuvres de Daniel Boukman, par exemple *Chants pour hâter la mort des Orphées* (1967) qui critique la prétention de poètes antillais tels qu'Aimé Césaire à changer le monde par l'écriture, ou *Ventres pleins, ventres creux* (1971), une satire burlesque. Dans *Les négriers* qui a pour thème la nouvelle traite des Noirs, Boukman veut montrer qu'« autrefois les nègres ont été arrachés à l'Afrique pour aller fertiliser les champs américains et engraisser le capitalisme occidental. Voilà qu'on assiste aujourd'hui à un voyage dans l'autre sens ! On prend des nègres aux Antilles et on les envoie en France pour exécuter les travaux dont les Français ne veulent pas ». Mais Boukman écrit en français, comme Vincent Placol, d'ailleurs, auteur de 14 pièces, et qui avec son *Dessalines ou La passion de l'Indépendance* (1983) choisissait de faire du personnage du titre un héros et un mythe. En ce qui concerne *Somambil*, pièce politique de Sony Rupaïre écrite en créole, qui se situe dans une bananeraie, de nos jours, qui oppose des ouvriers agricoles, le gérant, un planteur prospère et des syndicats, la revue *CARE* dans les années quatre-vingt disait de l'acte II : « Pendant près d'une demi-heure les différents personnages sur scène discutaient assis autour d'une table. Pas un geste. Uniquement de la parlotte. Le spectateur pourrait carrément tourner le dos à la scène, il ne perdrait rien au change » (Jeanne, 1980 : 16). Le militantisme, le didactisme l'emportent sur le théâtre : l'auteur essaie, à travers toute cette inflation verbale, de valoriser le créole, de défendre des idées politiques et sociales. Et Max Jeanne de s'interroger : « Le théâtre : terrain vague ou champ du possible ? » (p. 42).

Un théâtre tout à fait à l'opposé exprime des conventions sociales d'une société traditionnelle sur un mode léger : constitué de saynètes ou de courtes pièces, ce théâtre correspond à une veine ancienne, puisqu'on pourrait y classer l'opéra de Baudot, *Fondoc et Thérèse*, où est évoquée la question de la promotion sociale ; les petites pièces de Chambertrand (dont *L'honneur des Monvoisin*) ; et plus près de nous les trois comédies en un acte de M. T. Lung-Fou, publiées avant 1970 à la Martinique, regroupées dans un recueil intitulé *Trois bonnes fortunes : Le Crucifix, Le Saint Joseph, Pauvres pisseuses*, pièces qui mêlent presque toujours français et créole, les langues étant réparties en fonction de la situation sociale des personnages et conformément aux règles de la diglossie classique.

Un théâtre exploite le patrimoine des contes et de la tradition orale et populaire. Par exemple, le *Ô mayouri* (1988) du Guyanais Elie Stephenson, mais aussi les *Mémoires d'isles. Maman N. et Maman F.* (1985) de la Martiniquaise Ina Césaire qui, dans *L'enfant des passages ou La geste de Ti Jean* (1987), reprend la figure de Ti Jean. Si le français y est dominant, le créole y apparaît dans des citations, des proverbes, des chansons et quelques répliques. Que dire aussi du fameux *Maman Dlo contre la fée Carabosse* (1981) de Patrick Chamoiseau, pièce écrite en français, mais inspirée par les contes traditionnels et, du coup, largement marquée par la culture populaire créole (les noms et quelques expressions sont créoles).

Un théâtre évoque les difficultés de l'immigration et du contact des cultures et des langues et, d'ailleurs, recourt parfois aux deux langues pour exprimer les conflits qui opposent les personnages. On trouve en français l'unique et très courte pièce de Simone Schwarz-Bart, *Ton beau capitaine* (1987), qui relate le drame sentimental d'un ouvrier Haïtien immigré à la Guadeloupe. Rédigé presque exclusivement en créole (les indications scéniques et l'argument sont rédigés en français ; dans le corps du texte quelques propos dans la bouche de Lucius sont « francisés » ; et le Clerc parle surtout français), *Arrivé d'Pari* (1997), de Georges Mauvois, souligne, on l'a vu, le conflit entre les Antillais de métropole et ceux qui sont restés au pays, conflit qui, à l'occasion, passe dans le domaine linguistique. Dans *Agénor Cacoul* (1966), du même Mauvois, l'alternance entre français et créole a surtout pour vocation de souligner la satire sociale et politique. Tout récemment, *Dodin* (1996) de Jeff Florentiny met en scène la situation dramatique de ceux qui sont écartelés entre leur pays d'origine et le pays d'accueil.

Un théâtre tout en créole adapte (ou exceptionnellement traduit) de grandes pièces classiques. Les auteurs reprenant ces classiques veulent essentiellement montrer que le créole permet de tout dire mais, très souvent, ils cultivent aussi un comique un peu facile lié au décalage de ton, transformant allègrement les plus grandes tragédies en comédies, voire en bouffonneries. Que penser de Don Diègue qui demande à Rodrigue au moment de l'inciter à aller combattre le père de Chimène : « Rodrig, pitit gason, èské ou gin grinn ?² » ! : on a reconnu « Rodrigue, as-tu du cœur ? » (dans *Jénéral Rodrig, piès téryat an 5 ak*, adaptation haïtienne du *Cid* par Numa, publiée en 1975). Par un contraste moins brutal, mais dans la même veine, le « Cachez ce sein que je ne saurais voir » du *Tartuffe* est traduit par « Bouché tété ou pou moin » par Lyonel Desmarattes dans *Mouché Défas* (1983). En revanche, le *Don Jan* (1996) de Mauvois sait garder un ton très juste, et les plus grandes phrases et les passages les plus développés de Molière restent justes et fidèles en créole (Mauvois renouvelle cet exploit en 1997, avec son *Antigòn*) :

Non, non : la constance n'est bonne que pour des ridicules ; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs.

Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne.

Non non : la fidélité, sa fèt pou kòkòdò. Tout bèl fanm ni dwa charmé nou. E sé pa pas an nom jwenn ou an prèmyé ou pou privé lézòt ki ni menm dwa ki'w.

Pou mwen menm, dépi ou bèl, man épi'w oti mwen jwenn ou. Grenn ti pijé ou pijé mwen, man ka swiv ou (acte I, scène 2).

On voit que le « conflit » entre français et créole est très présent dans le théâtre antillais. Je soulignais plus haut que, après une époque de théâtre en créole rarement écrit, à quelques exceptions près (celui de Chambertrand, entre autres), des auteurs ont commencé à « écrire » des pièces (Boukman, Placolý...) militantes en français. Pourquoi les auteurs les plus militants écrivent-ils dans cette langue au cours des années 1980-2000, si par ailleurs ils ne sont pas loin de prôner son remplacement par le créole dans un pays devenu indépendant et

2. Littéralement : « [...] est-ce que tu as des couilles ? »

débarrassé du joug de la France ? On peut sans doute évoquer d'abord une difficulté réelle à maîtriser le créole chez ces auteurs qui ont vécu de très nombreuses années hors des Antilles – ou qui n'y sont pas encore revenus –, à qui comme il était d'usage pour leur génération (par exemple, Boukman est né en 1936), on a interdit l'usage du créole : la promotion sociale ne pouvait se faire qu'en français et, par conséquent, dès que l'enfant entrait à l'école, on lui interdisait d'y parler le créole, et même dans sa famille. Il faut souligner également que ces auteurs ont reçu une formation politique ailleurs qu'aux Antilles, qu'ils ont collaboré avec des mouvements communistes, léninistes, révolutionnaires, qu'ils ont acquis leur langue de militant lors de ces contacts qui ne se faisaient pas en créole. On peut aussi ajouter le désir d'être compris par le plus grand nombre : le militant Raphaël Confiant, après avoir écrit trois romans en créole, se met dans les années quatre-vingt-dix à publier en français et en France pour avoir enfin des lecteurs.

Les pièces classiques : adaptation ou traduction ?

Il semble que, dans la période actuelle, beaucoup de pièces qui font l'objet d'une *écriture* en créole soient surtout des traductions ou des adaptations d'œuvres classiques. C'est un phénomène qui touche tous les pays créolophones. Voici une liste non exhaustive d'adaptations en créole, toutes zones confondues :

de Shakespeare

Othello : *Otelo*, 1991 (Richard Etienne, Maurice)

Macbeth : *Zeneral Makbef*, 1981 (Dev Virahsawmy, Maurice)

Beaucoup de bruit pour rien : *Enn ta senn dan vid de William Shakespeare*, 1995 (Dev Virahsawmy, Maurice)

Le roi Lear : *Toufann*, 1991 (Dev Virahsawmy, Maurice)

de Corneille

Le Cid : *Jénéral Rodrig*, 1975 (N. Numa, Haïti)

de Molière

L'Avare : *Misyé Peng*, 1990 (Krishna Somanah, Maurice)

Tartuffe : *Mouché Défas*, 1983 (Lyonel Desmarattes, Haïti)

Don Juan : *Don Jan*, 1996 (Georges Mauvois, Martinique)

de Sophocle

Antigone : *Antigone en créole*, 1953, et *Roua Kréon*, 1978 (Félix Morisseau-Leroy, Haïti) ; *Antigòn*, 1997 (Georges Mauvois, Martinique)

Ces adaptations se veulent souvent comiques, du moins pittoresques³ ; il convient dans ce cas, comme on le voit ci-dessous, de regarder au-delà des seuls départements d'outre-mer et de souligner qu'en littérature les auteurs haïtiens ou mauriciens ont souvent une très grande influence sur les écrivains des Petites Antilles ou de la Réunion. Ainsi, Dev Virahsawmy joue un rôle non négligeable dans le développement de ce type d'adaptation, vu l'importance de sa propre production.

Progressivement, au cours des dernières décennies du xx^e siècle, en raison de l'ampleur que prennent les débats autour du créole en tant que véritable langue, susceptible de tout dire, et surtout d'être écrite, on quitte le domaine de l'adaptation plus ou moins comique pour atteindre, avec quelque'un comme Georges Mauvois, en Martinique, de véritables traductions.

À leur tour, certaines pièces « originales », qui peuvent parfois reprendre des thèmes et des modèles classiques, manifestent un véritable désir de développer un théâtre entièrement en créole. Seules les didascalies, souvent en français même dans les pièces intégralement en créole, sont conformes aux didascalies des pièces françaises.

Théâtre créole ou théâtre en créole ?

J'ai déjà écrit à propos des comptines créoles qu'elles peuvent être des « comptines créoles » tout en étant produites en créole ou en français (Hazaël-Massieux, [1987] 1996). Il est effectivement difficile et inutile de vouloir séparer ces deux langues qui constituent, ensemble, le moyen de communication, qui permettent de former les registres indispensables aux échanges quotidiens. Lambert-Felix Prudent (1993) parle de « macro-langue » pour désigner la langue utilisée dans la communication quotidienne en Martinique, en soulignant que cette macro-langue oscille constamment entre créole et français. On a par ailleurs assez mentionné les caractéristiques de la diglossie qui fait du français le pôle haut et du créole le pôle bas de cette communication.

De fait, le théâtre créole, quand il n'est ni création ni adaptation de pièces classiques (l'auteur s'efforce alors, pour tenir la gageure, de tout rendre en

3. Au même titre que les adaptations des *Fables* de La Fontaine qui ont sillonné l'ensemble des pays créolophones, que ce soit celle de Marbot (Martinique), celle de Georges Sylvain (Haïti), celle de Rodolphine Young (Seychelles), ou celle de Le Juge de Segrais (Maurice).

créole, à l'exception éventuelle des indications scéniques), est écrit très souvent « en créole » et « en français », selon les moments, selon les personnages mis en scène, selon les relations supposées : on voit chez Chambertrand le frère de Madame Monvoisin, Philippe Anténor, qui parle français avec sa sœur comme il se doit dans la bonne bourgeoisie, passer au créole avec la bonne quand il lui fait la cour et tente d'obtenir d'elle les dernières faveurs.

Comme je le disais plus haut, les indications scéniques sont assez fréquemment données en français, y compris dans les pièces écrites intégralement en créole : « Apercevant Mathurine » ; « Bas, à Charlotte », etc., dans le *Don Jan* de Mauvois. Dans *Antigôn* du même auteur, tout est en créole : après la présentation de « Sé wòl-la » (les personnages), l'auteur précise : « Sa ka fèt Tèb (gran vil lagrès antan lontan), asou an plas, douvan gran palé dinasti lélabdasiid, ki dinasti Edip épi Kréon⁴. » Cela continuera avec « Koral-la ka antré », ou « I ka pati », formules malgré tout fort raccourcies par rapport au texte original⁵.

La raison en est peut-être la difficulté de forger un vocabulaire spécifique (ce que fait pourtant Virahsawmy systématiquement : dans *Linconsing Finalay*, la pièce commence par la présentation du « dekor » : « Salô dâ lakaz papa L.F. Ban meb, rido ek dékorasiô môtéré klermâ mové gu ban nouvo ris...⁶ »). Mais si dans les dialogues le français retrouve sa place à l'occasion, c'est bien par souci de réalisme de la part de l'auteur qui désire démontrer que français et créole sont ensemble langues de communication dans le monde créole francophone, et tout particulièrement dans les départements d'outre-mer retenus ici.

Dans *Le Crucifix* de Lung-Fou, saynète presque exclusivement en créole (qui met en scène des pêcheurs qui appartiennent au petit peuple et qui parlent naturellement cette langue), les didascalies sont en français (« Va vers la porte et répète », « On frappe, des voisins ramènent Sincère. Il est sale et déchiré, il a l'air fatigué, hébété », etc.) ; par contre, conformément à l'usage en diglossie, la prière de Mélanie commence en français, et se poursuit dans un mélange de français

4. « La scène se passe à Thèbes, une grande ville grecque d'autrefois, sur une place devant le grand palais de la famille des Labdacides qui est la famille d'Cédipe et de Créon. »

5. « Entre le chœur » ; « Elle sort ». On trouve dans Sophocle des indications beaucoup plus complètes (traduites en français par Paul Mazon) : « Elle sort. Antigone s'éloigne. Le jour est venu. Entre le Chœur. Il est composé de douze vieillards encore vigoureux. »

6. « Décor : Un salon dans la maison du père de L.F. Les meubles, les rideaux et toute la décoration montrent clairement le mauvais goût de nouveaux riches... »

et de créole (du créole très acrolectal), bien différent du créole des répliques entre personnages qui montre clairement le changement de registre, requis quand on s'adresse à Dieu : « Seigneur, je suis prête, frappez, rien ne sera trop fort. Moin Mélanie, moin roulé jusque dans l'abîme et je suis prête pour le châtiment, Seigneur... »

On retrouve là, clairement manifestées dans le théâtre créole, les représentations classiques de ces sociétés qui envisagent le français comme une langue noble : s'expriment naturellement en français les personnages de la bourgeoisie, et tous les personnages, y compris ceux des milieux populaires, dans certaines circonstances (quand on s'adresse à l'administration, quand on veut paraître cultivé, quand on prie, quand on commence tout juste à faire la cour à quelqu'un...). S'expriment en créole le petit peuple, mais également les bourgeois quand ils s'adressent à leur bonne, ou chaque fois que l'auteur veut souligner qu'ils sont bien « créoles ». On passe aussi facilement au créole pour plaisanter, pour citer un proverbe ou pour faire allusion à des faits de la tradition populaire. Ceux qui s'expriment naturellement en créole, qui parlent parfois français, peuvent aussi parler un français fautif : c'est ce que montre Chambertrand dans *Les méfaits d'Athénaïse* (1918) : Manzè Élodie parle d'abord français (cette vieille demoiselle de 52 ans attend la déclaration d'amour de M. Jean-Jacques, âgé de 60 ans), puis passe au créole pour se disputer avec sa sœur, et revient à un français chaotique :

Main ma chè, tini dé bitin ou pas besoin tenn pou ou compouenne !
Moin ka di Athénaïse : « Nettoyé lampe la bien jodi la. Pas oublié roté vè la. » Parce que je l'avais défendue de toucher les verres. Elle cassait deux verres tous les mois. Alors je l'avais ordonné de dévisser la bobèche seulement pour mettre du gaz dans la lampe, sans jamais toucher le verre. Alors comme le verre était sale, je lui ai dit aujourd'hui : « Pa oublié roté vè la ! » - Pou i té suillé i ! Et cette imbécile-là elle a compris qu'il fallait ôter le verre et ne pas le remettre encore ! Et ka ça ka semme à pouésent, on lampe sans vè ! Hérèsement Missié Jean-Jacques pô cô vini !... Et où elle a mis le verre à présent ? (scène 2).

On notera le « je l'avais défendue » (pour « je lui avais défendu ») et « je l'avais ordonné » (pour « je lui avais ordonné »), fautes usuelles chez les locuteurs créoles pour qui l'opposition le/lui n'existe pas. Plus loin, lorsque Élodie et Jean-Jacques parleront, en français comme il se doit, elle lui dira : « Nous vous attendissions... », il répondra : « Vous m'attendiss... sionnez... » ; et dans son

dernier discours, furieux, il précisera « Je ne vous connais ni d'élève ni dedans » (« ni d'Ève ni d'Adam »), classique des plaisanteries créoles. Les deux sœurs parlent français quand elles parlent d'amour et de bonheur :

ÉLODIE : Ah bon ! (*Songeuse* :) Enfin, est-ce que ton beau-frère sera à ton goût ?

AGLAË : Ah ! moi, tu sais, je serai toujours bien contente, du moment que c'est ton bonheur.

ÉLODIE : Ah oui ! j'avais toujours voulu de me marier avec un homme comme ça, grand, gros... pour qu'on voie un homme enfin, à côté de moi.

AGLAË : Il est gros mais il n'est pas si grand comme ça !

ÉLODIE : Ah ! c'est une belle taille d'homme, ma chère !

* * *

Théâtre francophone, théâtre créolophone, le théâtre des départements d'outre-mer est certainement marqué par le contexte français qui, comme pour toute la littérature écrite, constitue l'arrière-plan incontournable, mais il a su aussi développer une thématique et un ton particuliers. L'usage subtil du français et du créole est un ressort théâtral supplémentaire qui doit être souligné, et que les auteurs utilisent le plus souvent avec à-propos. Genre oral par excellence, le théâtre se prête à l'improvisation et n'a certainement pas, à l'extérieur des îles où il prend naissance, la diffusion qu'il mériterait. Il fallait rendre hommage à tous ces artistes qui jouent, qui agissent et qui réjouissent leurs contemporains, même s'ils ne s'attardent pas toujours à publier et à diffuser tout ce qui s'inscrit dans la tradition orale des Antilles.

Marie-Christine Hazaël-Massieux, professeur à l'Université de Provence et directeur de l'Institut d'études créoles et francophones (Laboratoire du Centre national de recherche scientifique), travaille depuis des années sur les langues créoles comme linguiste. Rédacteur en chef de la revue Études créoles, membre du comité de lecture de diverses revues spécialisées, elle a publié de très nombreux articles et ouvrages dont ces deux derniers ouvrages où elle évoque les problèmes du théâtre créole : Écrire en créole (L'Harmattan, 1993) et Les créoles : l'indispensable survie (Éditions Entente, 1999).

Bibliographie

- BAUDOT, Paul (1980), *Œuvres créoles*, Guadeloupe, Basse-Terre et Pointe-à-Pitre, L'Association des amis de la Bibliothèque centrale de prêt de Guadeloupe, Association des archivistes, bibliothécaires et documentalistes francophones de la Caraïbe, sous les auspices du Comité départemental de l'Année du patrimoine.
- CHAMOISEAU, Patrick, et Raphaël CONFIAIT (1991), *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris, Hatier.
- CORNEVIN, Robert (1973), *Le théâtre haïtien des origines à nos jours*, Montréal, Leméac.
- CORZANI, Jack, Léon-François HOFFMANN et Marie-Lyne PICCIONE (1998), *Littératures francophones. II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Belin. (Coll. « Lettres-Sup ».)
- FOUCHÉ, Franck (1976), *Vodou et théâtre*, Montréal, Nouvelle Optique.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine ([1987] 1996), *Chansons des Antilles, comptines, formulettes*, Paris, L'Harmattan.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (1998), « Un regard sur le théâtre en créole de 1994 à 1998 (Guadeloupe, Martinique et Guyane) », *Notre Librairie*, « Nouveaux paysages littéraires. Afrique, Caraïbes, Océan Indien 1996-1998 », vol. 1, n° 135 (septembre-décembre), p. 117-121.
- JEANNE, Max (1980), « Sociologie du théâtre antillais », *CARE*, « Regards sur le théâtre », n° 6, (mai), p. 7-43.
- JONES, Bridget, et Sita E. DICKSON LITTLEWOOD (1997), *Paradoxes of French Caribbean Theatre. An Annotated Checklist of Dramatic Works. Guadeloupe, Guyane, Martinique, from 1900*, Londres, Roehampton Institute.
- JOYAU, Auguste (1974-1977), *Panorama de la littérature à la Martinique*, Fort-de-France, Éditions des Horizons caraïbes.
- PRUDENT, Lambert-Felix (1993), « Pratiques langagières martiniquaises : genèse et fonctionnement d'un système créole ». Thèse de doctorat d'État, Rouen, Université de Rouen-Normandie.