

## **Le double héritage de la souffrance et de la créativité Théâtre et société à la Martinique à partir de *Twa fèy, twa rasin*<sup>1</sup>**

*Malvina Balmes\**

J'ai vu la pièce de théâtre *Twa fèy, twa rasin ou la légende de ceux qui étaient nés derrière le dos du monde* au CMAC<sup>2</sup>, le vendredi 25 février 2005, un soir, à Fort-de-France. Cette pièce, mise en scène par Lucette Salibur, est une adaptation de textes d'Aimé Césaire, de Frantz Fanon et d'Édouard Glissant<sup>3</sup>. Trois auteurs représentés sur scène, qui de l'isolement de leur pensée, dont la portée humaniste les fait entrer en échos et en dialogue, vont aller vers l'action collective pour construire de meilleurs lendemains. Deux personnages vont respectivement motiver et initier ce changement. *Rosalie la Bless* est la mère, le pays de ces trois hommes. Elle est double et cette dualité se manifeste dans la souffrance et le délire verbal interprété par une comédienne et la légèreté qu'offre au regard le corps dansant d'une autre. Quant à *Jacmel le conteur*, il renomme le pays et les individus, et il les guide vers le chemin de l'action partagée.

Cela faisait déjà quelques mois que je m'interrogeais sur la construction du personnage de conteur dans le théâtre à la Martinique<sup>4</sup>. Depuis le courant des années soixante-dix, les premières troupes de théâtre populaire<sup>5</sup> manifestaient le souhait de créer un théâtre qui puisse à la fois traiter de sujets propres à la société martiniquaise, où le créole ne serait pas le signe d'une méconnaissance de « la culture » et donc de la langue française, mais la possibilité d'évoquer les relations

---

\* Doctorante en anthropologie (EHESS-IRD) sous la direction de Marie-José Jolivet – malvinabal@yahoo.fr.

1. Que l'on peut traduire par « Trois feuilles, trois racines ».

2. Centre Martiniquais d'Action Culturelle, scène nationale de la Martinique.

3. À partir de *Cahier d'un retour au pays natal* et *Discours sur le colonialisme* de Aimé Césaire [1939 et 1955], *Peau noire, masque blanc* et *Les Damnés de la Terre* de Frantz Fanon [1952 et 1961] et *Le discours antillais* et *Le Traité du Tout-Monde* de Édouard Glissant [1981 et 1997].

4. Ce questionnement est directement lié à la réalisation en cours d'une thèse de doctorat dont le titre provisoire est : « Anthropologie du théâtre à la Martinique : théâtre, mémoire et constructions identitaires ».

5. On peut citer à titre d'exemple le Théâtre Populaire Martiniquais, le Théâtre Existence, le Théâtre Lari [Balmes, 2002].

sociales quotidiennes avec plus de réalisme. Du point de vue de la forme, ses acteurs s'inspirait de « la tradition » pour rompre avec les conventions d'une forme de théâtre classique venu de la métropole, ce qui devait permettre d'atteindre un public plus large et plus populaire. Ainsi le conte, le carnaval, la danse, devenaient des registres où les metteurs en scène puisaient des « matériaux » pour construire des espaces, des personnages, une esthétique...

Comment les dramaturges, les metteurs en scène, les comédiens envisagent aujourd'hui la transposition, la re-construction du rôle du conteur de la veillée mortuaire à la scène de théâtre ? Associent-ils à ce personnage une dimension socio-historique, une fonction sociale, un rôle dans la transmission orale, d'une mémoire des rapports sociaux, hérités de la société de plantation ? Ou est-il devenu une figure littéraire, n'ayant que peu de liens avec la mémoire que les gens conservent du moment de la veillée mortuaire où, jusque dans les années quatre-vingt, des conteurs venaient dire, transmettre, distraire aux moyens de contes et de chants hérités de la tradition orale ? Pour sa part, Patrick Chamoiseau regrettait en 1998, qu'il n'existe pas de théâtre qui prenne en compte réellement ce personnage si ce n'est de manière superficielle ou folklorique [cité in Perret, 2001, p. 208-210]. C'est à travers ce questionnement, qui occupait une large part de mes recherches à ce moment, que j'ai vu cette pièce. Pour la première fois, j'y voyais un personnage conteur, Jacmel, non pas uniquement dans sa dimension dramaturgique – maître ou fils de la parole et de l'histoire, ouvrant un espace se référant au rituel – ou expressive – l'identifiant aux conteurs « modernes » qui se produisent lors de soirées culturelles –, mais dans sa dimension socio-historique, personnage de fondation, aux frontières entre l'écriture d'une fable et le désir d'y voir incarné l'une des modalités de la résistance quotidienne des esclaves au sein même de la plantation.

Une autre question – qui n'était pas d'actualité dans mes pensées celle-ci, mais qui avait fait l'objet d'une réflexion dans mon mémoire de DEA [Balmes, 2002] – revint à mon esprit en voyant la pièce : quelle place est accordée au corps comme « lieu et vecteur de mémoire », notamment celle des souffrances, des blessures, des traces, héritées de l'esclavage ? Encore une fois le corps dansant était représenté comme le signe et le moyen d'un possible dépassement de l'état d'être souffrant, voire de celui de victime.

Je n'ai vu *Twa fèy, twa rasin* qu'une fois. Le texte étant en cours de remaniement je ne pouvais y accéder. C'est donc à travers une première description sommaire et les questionnements qui en ont résulté, puis des plaquettes de présentation de la pièce, où figuraient « résumé », « regard sur la création » et autre « mot du metteur en scène », et enfin des entretiens faits avec Lucette Salibur, auteur et metteur en scène, Josiane Antourel, chorégraphe et danseuse et André Duguet comédien-conteur, que s'appuie la description et le commentaire de la pièce. De ce fait, il s'agira moins d'interpréter l'œuvre que de croiser les regards sur celle-ci, afin de reconstruire un sens parmi d'autres possibles et de le rattacher à des questions liées à la mémoire de l'esclavage et à la problématique de l'identité collective. Je replacerai dans un premier temps le projet et les motivations du metteur en scène dans un contexte général (local et national) où il est question de repenser la place

accordée à la mémoire de l'esclavage dans l'histoire nationale, mais également l'apport culturel des hommes et des femmes originaires de l'outre-mer au sein de la nation française. À partir de la description des personnages et des situations dramatiques mises en scène, je dégagerai des pistes de réflexion sur les processus de construction identitaire à la Martinique. Pour ce faire, trois thématiques seront plus particulièrement abordées : la dualité du personnage symbolisant la « mère-Martinique », à travers lequel peut-être posé la question de la partition de l'être ou de la société comme marque ou trace du traumatisme qu'a constitué l'esclavage ; le personnage du conteur et la construction d'une mémoire historique, qui remet au cœur de l'univers socioculturel de la plantation la résistance des esclaves, à travers la création d'un imaginaire au fondement de l'émergence de la communauté ; enfin, le théâtre sera envisagé comme lieu traversé par cette dualité, où la souffrance et la perte de l'identité comme traces ne peuvent être dépassées que par une introspection des raisons et des moyens qui conduiront à trouver les ressorts contemporains de la créativité. Le décalage, qui peut exister entre intentions contribuant à la création, et réception de l'œuvre, ne sera pas absent de ces réflexions, sans toutefois le mettre au premier plan.

### Projet, motivations et contexte général

À l'occasion de l'entretien avec Lucette Salibur en décembre 2005, alors que je n'avais pas encore posé de questions, celle-ci me dit que le travail d'écriture était encore en cours de finition. Elle insistait sur le fait que le projet de la pièce n'était pas de réaliser un montage poétique, que « tout le monde a déjà fait », mais d'adapter des textes de ces trois auteurs afin de les faire entrer en dialogue et en échos, guidée par une ambition véritablement dramaturgique. Souligner la portée humaniste et avant-gardiste de leurs propos, montrer qu'au-delà de la dénonciation du colonialisme et du sort des colonisés, c'est le partage du monde et de ses richesses, la négation des valeurs humaines au profit de la rentabilité économique, qu'ils pointaient et qui se mueraient en une des facettes de la mondialisation actuelle. « Et lorsque dans la pièce il est dit noir, il est dit blanc, ne nous méprenons pas il s'agit avant tout d'hommes dénonçant l'exploitation de l'homme par l'homme. »<sup>6</sup>

Elle regrette en ce sens :

Comme ils faisaient partie d'une communauté qui aux yeux du monde n'était pas représentative du monde, on les a confiné à des propos pour eux mais qu'une seconde on essaie d'enlever, d'oublier leur aspect de noir, de voir simplement des hommes qui lancent une sonnette d'alarme et qu'on voit aujourd'hui où on en est, on se dit, tout ce qu'ils ont dit... (L. Salibur, 08/12/2005).

Le propos ne concerne donc pas les seules victimes de l'esclavage et de la colonisation mais celles de l'exploitation capitaliste, associée aujourd'hui à la mondialisation, entendue dans sa dimension économique. Cependant, si la couleur de la

6. « Le mot du metteur en scène », Plaquette de présentation du spectacle, pour le 34<sup>e</sup> festival culturel de Fort-de-France « Imaginaires insulaires », juillet 2005.

peau ne doit pas être un signe qui marque l'exclusivité de la souffrance, elle semble quand même être un handicap pour accéder à une reconnaissance qui dépasse les frontières du groupe auquel elle identifie la personne. Jean-Luc Bonniol rappelait lors d'un séminaire<sup>7</sup>, citant Tocqueville, que « la couleur de la peau contribue à perpétuer le souvenir de l'esclavage », ce qui implique une permanence dans la racialisation des rapports sociaux. Et c'est bien ce qui fait actuellement débat. Quelle place la société française a-t-elle accordée, en son sein, aux originaires des anciennes colonies, et ici plus particulièrement des « vieilles colonies », depuis l'abolition de l'esclavage, puis la départementalisation ? Et quelle place est-il faite aux mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions, dans l'histoire nationale, alors même que les questions qui se sont posées pendant la révolution, puis dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle, sur les notions de liberté, d'égalité, de citoyenneté, ont largement pris en compte les débats relatifs à l'accession à la citoyenneté des anciens esclaves<sup>8</sup>. Depuis 1998, année du cent cinquantième de la deuxième abolition de l'esclavage en France, le combat des associations pour la prise en compte au niveau national de la mémoire de l'esclavage et de la traite négrière, au-delà de la simple évocation de leurs abolitions, a été rendu visible, bien que très peu médiatisé. À la suite de cet événement commémoratif, une série d'événements à la fois législatifs et politiques ont marqué l'actualité jusqu'à lui donner une dimension que l'on aurait eu du mal à soupçonner il y a encore un an. En ce qui concerne le travail de mémoire, qui semble aujourd'hui intéresser les plus hautes sphères de l'État, il a été confié au Comité pour les mémoires de l'esclavage de la traite négrière et de leurs abolitions – dont les membres ont été nommés en janvier 2004 par le gouvernement et présidé par Maryse Condé – la tâche de faire des propositions et des recommandations qui « sont de nature à faire en sorte que la mémoire partagée de l'esclavage devienne partie intégrante de la mémoire nationale » [CPME, 2005, p. 7]. Deux idées me paraissent intéressantes à relever dans le rapport publié par le comité et qui nous ramèneront au projet de la pièce de théâtre. La première est que « la traite négrière et l'esclavage organisés par les puissances européennes ont bouleversé le monde et ont eu des conséquences dans l'univers philosophique, politique, juridique, commercial et culturel. Ils ont mis en place une première mondialisation, mettant en relation des continents, villes du monde atlantique et indioocéanique, des systèmes économiques, des États et des royaumes » [*op. cit.*, p. 21]. Les difficultés à mesurer et juger de « l'étendue du crime et des compensations envisageables » impliquent selon le comité un « important travail de pédagogie et de socialisation de l'histoire »<sup>9</sup>, non seulement dans les départements d'outre-mer, mais dans l'ensemble du territoire national. Car

7. « Entre silence et prolixité : la mémoire feuilletée de l'esclavage », intervention orale dans le séminaire « Pratiques et discours à partir de la Caraïbe », janvier 2006, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

8. Voir à ce sujet Cottias [2003] ; Vergès [2005] ; CPME [2005].

9. Lucette Salibur a d'ailleurs voulu que le spectacle soit produit par les deux scènes nationales de Martinique et de Guadeloupe, car elle estimait que leur mission de service public devait prendre en compte les propos de « ces trois auteurs fondamentaux, dont la parole doit être resituée aujourd'hui dans un espace temps et dans un monde où il y a des urgences » (L. Salibur, 8/12/2005).

c'est bien cette ampleur internationale, et les incidences qu'elle a eue sur la définition même de la République, qui justifient que l'État prenne en charge cet effort pédagogique. L'idée d'un déni « organisé », voire d'une « politique de l'oubli », le caractère colonial des institutions mises en place après l'abolition de l'esclavage en 1848, l'oubli et l'ignorance de « la longue histoire des résistances des esclaves, de leurs créations originales (culturelles et sociales) » induisent une « réparation historique »<sup>10</sup> et la construction d'un « édifice mémoriel ». La seconde idée développée dans le rapport du CPME, qui complète la première, et qui me paraît éclairer les intentions de la pièce de théâtre, est celle de l'irruption du passé dans le présent, de la permanence des traces et par conséquent des discriminations et des contraintes sociales. D'où l'idée d'une commémoration annuelle qui permette que « les contributions des Guadeloupéens, Martiniquais, Réunionnais, Guyanais à la culture, à la pensée, à la création artistique et à la démocratie soient mises en valeur. Ainsi cette date ne serait pas simplement rappel du passé, mais aussi célébration du présent »<sup>11</sup>. Le rapport se poursuit en ces termes : « L'abolition de l'esclavage fut l'aboutissement de luttes longues et difficiles, et de sacrifices innombrables des esclaves. Il faudra faire entendre la voix de ces anonymes, de ces oubliés, de ces millions d'esclaves, et les voix de celles et ceux qui aujourd'hui témoignent de la créativité des sociétés issues de l'esclavage. » [*op. cit.*, p. 29]

Lorsque Lucette Salibur associe mondialisation et colonisation il est de la même manière question de réparer une injustice. Pourquoi, parce que ces écrivains étaient noirs, alors qu'ils parlaient au monde entier de son devenir et qu'ils venaient d'un pays chargé d'une histoire « exemplaire », on ne les a pas écoutés à leur juste valeur ?

(...) quand tu as vécu ça [l'esclavage et la colonisation], ta relation à l'autre elle est différente, contrairement à ce que peut croire celui qui a fait subir ça, qui est dans la crainte qu'on puisse lui faire re-subir. C'est faux de lui faire porter ça, il veut simplement être reconnu comme quelqu'un qui a souffert et ne pas entendre comme j'entends ce matin : « il serait temps d'arrêter de revisiter l'histoire, d'être victimes, il faut dépasser ça ». Quand j'entends Sarkozy qui dit ça je me dis que c'est quand même incroyable. Césaire a refusé de le recevoir (...) [et il répond] « Cette façon de toujours vouloir penser l'histoire en victime, il est temps... »<sup>12</sup>. Les anciens combattants de la guerre 14-18 on a le droit d'y penser, Auschwitz, la shoah, tous les gens

10. Le rapport rappelle que c'est la loi portant reconnaissance de la traite négrière et de l'esclavage comme crimes contre l'humanité du 21 mai 2001 qui a constitué « un pas indéniable dans le sens d'une *réparation historique*, mais il s'agit aujourd'hui d'en concrétiser les attendus » [CPME, 2005, p. 28].

11. Le 10 mai dernier, de nombreuses manifestations commémoratives ont eu lieu à cet effet, dans plusieurs villes françaises.

12. Évoquant la controverse provoquée par la loi du 23 février 2005 – portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés, dont l'article 4 mentionnait la reconnaissance du « rôle positif de la présence française outre-mer » par les programmes scolaires – Nicolas Sarkozy a estimé, le 7 décembre, invité à l'édition du soir du journal télévisé de France 3, qu'« il faut cesser avec la repentance permanente » qui consiste à « revisiter notre histoire ». « Cette repentance permanente, qui fait qu'il faudrait s'excuser de l'histoire de France, parfois touche aux confins du ridicule » (cité dans *Le Monde* du 8 décembre 2005). Le 5 décembre, dans un communiqué adressé à la presse, Aimé Césaire avait annoncé qu'il ne recevrait pas Nicolas Sarkozy, lors de la tournée que ce dernier avait prévu de faire les 8 et 9 décembre en Guadeloupe et en Martinique. Le ministre de l'Intérieur, également en campagne électorale, décida donc de reporter ce voyage.

ont droit à avoir leur mémoire mais nous, cette mémoire-là si dérangement, parce que c'est le monde entier qui s'est organisé dans cette mémoire-là. (...) L'histoire n'est pas glorieuse, regardons-là ensemble si on veut vraiment la dépasser. (...) (L. Salibur, 8/12/2005).

Michel Giraud (2005) évoque en ce sens la question de la réparation symbolique : « Une réparation symbolique d'autant plus légitime qu'il y a absolue nécessité pour les descendants des victimes des "crimes contre l'humanité" dont nous parlons que soient socialement reconnus ces crimes afin que ceux qui en souffrent encore puissent construire, sur une base assainie, leur appartenance au genre humain (...) » [op. cit., p. 71].

Il m'est apparu que le propos de la pièce était autant dans la bouche des auteurs que dans le souhait de Lucette Salibur d'en faire une adaptation dramatique, ce qui avait nécessité la création de deux personnages : « Rosalie "la Bless", symbolisant la dualité du pays en quête de lui-même et Jacmel le conteur celui qui livre à la compréhension, la formation de notre monde. »<sup>13</sup> Il me semble que ce sont ces deux personnages et les situations dans lesquelles ils évoluent et se dévoilent, en même temps qu'ils font passer les trois auteurs de la réalité de leur écriture, et donc de leur existence, à la fiction d'une action partagée, peut-être fantasmée, qui informe sur les questions que pose la pièce<sup>14</sup> et sur les modalités d'une mise en récit de l'existence de la communauté. Car c'est la question de l'historicité des sociétés antillaises que révèle la construction de ces deux personnages. Ou encore celle d'une quête identitaire parmi d'autres possibles, qui permettra d'apporter de façon volontaire, cette fois, sa part de richesse au monde et de regagner le camp de l'humanité toute entière, sans distinction.

## Personnages et situations dramatiques

D'abord, il y a la *naissance*, racontée par le conteur et qui lui donne une dimension merveilleuse et diabolique. Puis des cris sortis d'un service d'urgence hospitalière, provoqués par la vision d'une plaie de laquelle le sang ne cesse de couler, une femme repliée sur elle-même en avant-scène et une autre femme dont les gestes traduisent des contractions, des douleurs, signifient un accouchement dans une double perspective. Celle d'une blessure qui n'en finit pas de cicatriser, signifiée par la prostration, le repli et le délire verbal dans lequel se réfugie l'une des comédiennes ; et celle de la libération signifiée par le langage corporel de l'autre. Ainsi apparaissent ces trois auteurs, autrement identifiés comme « des enfants de l'autre bord », également « nés dans la cale du bateau négrier », des « frères qui grandissent sans savoir qui ils sont, sans savoir qu'ils sont frères » (L. Salibur, 8/12/2005),

13. « Regard sur la création », Plaquette de présentation du spectacle, pour le 34<sup>e</sup> festival culturel de Fort-de-France « Imaginaires insulaires », juillet 2005.

14. Je fais délibérément le choix de ne pas consacrer une part de l'analyse au texte et donc à la synthèse des six ouvrages qui en ont été à l'origine, puisque le texte de la pièce n'est pas disponible et que l'observation d'une seule représentation ne m'a pas permis de prendre en compte les choix opérés pour les nécessités de l'adaptation. Je n'ai pas voulu substituer ma synthèse à celle de Lucette Salibur, car cet exercice aurait pu m'éloigner de la pièce de théâtre.

mais également une femme double. Elle est leur mère, la Martinique, *Rosalie la Bless*. La Bless, signifie selon Josiane Antourel et Lucette Salibur une blessure profonde voire sacrée. L'expression créole « i ni an blès »<sup>15</sup> fait référence à une maladie apparue dans la petite enfance dont les symptômes sont invisibles. Dans l'imaginaire populaire elle est synonyme d'un grand danger et fait souvent référence à des pratiques de sorcellerie liées à la jalousie. Ici la notion est renversée et l'orthographe anglaise associe le sens de bénédiction. On retrouve le double sens de malédiction et bénédiction dans la dualité de la femme qui représente la mère<sup>16</sup>.

La prise de conscience des trois auteurs, qu'il faut, pour lutter contre l'agonie de cette mère (associée à la folie), passer par l'action collective, se fera grâce au *passage initiatique* orchestré par *Jacmel, le conteur*. Le choix du prénom Jacmel – qui est le nom d'une ville haïtienne – était, pour Lucette Salibur, guidée par la volonté d'associer le personnage du conteur à la puissance symbolique évoquée par l'histoire d'Haïti, soit « l'histoire de la première République nègre et de sa lutte pour l'indépendance ». Lors de notre entretien elle m'expliqua que c'était le conteur qui insufflait aux trois hommes une danse à l'intérieur d'eux-mêmes dont la manifestation visible était une transe. « Grâce au conteur qui, comme il le faisait d'antan, qui redonnaient aux uns aux autres ce qui leur permettait de faire groupe, le conteur leur permet aussi de faire groupe en leur enlevant leurs attributs en provoquant cette transe » (L. Salibur, 08/12/2005). La ritualisation de la relation entre le conteur et les écrivains, confère au premier une connaissance magico-religieuse fortement nourrie par la connaissance de son environnement. L'initiation va donc consister à les défaire de leurs attributs et à les renommer lors d'une scène de rituel entièrement inventé : métamorphose qui passe par l'image du corps, la transe, qui ne permet pas seulement de renouer quelque chose *en eux* (c'est-à-dire avec ce qu'ils étaient ou auraient pu être) mais *entre eux* ; d'où découlent la rencontre et le rassemblement dans l'action. Aux marques de l'assimilation succèdent les signes d'autres identifications possibles. L'esthétique fait apparaître des éléments d'un imaginaire sur l'Afrique et les Amérindiens (danse en ronde, corps tournant, argile mélangée dans un coui et passé sur les corps ; dans l'entretien elle évoquait également le totem associé à l'image du potito mitan<sup>17</sup> qui permet de relier à nouveau le ciel et la terre...).

Au chevet de leur mère agonisante, ils se reconnaissent et décident donc de passer à l'action ensemble. Ainsi vient l'heure du *départ* et des rendez-vous manqués. Ils

15. Il/elle a une blès. Dans le *Dictionnaire élémentaire français créole* (Pierre Pinalie, Paris, L'Harmattan/Presses universitaires créoles, 1992), blès est traduit par blessure alors que dans le *Dictionnaire français créole (Guadeloupe)* (Ralph Ludwig, Danièle Montbrand, Hector Poulet et Sylviane Telchid, Paris, Servedit/Éditions Jator, 2002), blésé est traduit par blessure et blès ou blèsman est traduit par « bleu, traumatisme physique interne ». Pour une analyse plus approfondie de la notion de « blès » en créole, voir les ouvrages d'Élisabeth Vilayleck [1999 et 2002].

16. Josiane Antourel me dit que l'expression « i ni an blès » s'employait dans le cas d'une blessure « qui touche à quelque chose d'indicible ». Elle me dit également que la partie de Rosalie qu'elle interprétait pouvait être comprise comme « la bénédiction de la malédiction de son double ». Si l'une est prostrée dans sa souffrance c'est la même blessure qui permet à l'autre de trouver la force de créer et de se libérer de cette souffrance.

17. Le pilier central de la maison mais qui par extension s'applique également au tissu social.

hissent la grand voile d'un nouveau bateau pour entamer une nouvelle traversée dont ils tiendront la barre cette fois. Ils sont prêts à partir mais la mère ne répond pas à l'appel malgré les sollicitations de la danseuse. Un constat amer sur l'incapacité d'une partie de la société martiniquaise à répondre présente à l'heure des nouveaux départs et des possibilités d'évolution institutionnelle<sup>18</sup> ?

### La dualité : partition de l'être ou de la société ?

Cette dualité qu'incarnent deux femmes pour signifier le pays en quête de lui-même renvoie également à un vieux débat qui a nourri depuis les années soixante-dix les réflexions des intellectuels antillais et des chercheurs en sciences sociales qui se sont intéressés aux sociétés post-esclavagistes des Amériques : les notions d'aliénation, de société malade, voire schizoïde, ont souvent dévoilé un glissement entre le constat de pathologies liées à l'environnement et à la violence persistante des rapports sociaux dans lesquels évoluent et agissent les individus, et l'idée de psychopathologie collective<sup>19</sup>. Les propos de Lucette Salibur illustrent ce glissement, et l'intériorisation de l'idée, sinon de « société malade », de malaise collectif :

Je comprends que c'est difficile ne serai-ce de dire pardon parce qu'on sait dans les démarches psychanalytiques et psychologiques, aujourd'hui on le sait : un enfant qui va être violé (...) il faut que le père soit condamné, que la justice reconnaisse qu'il a mal fait, pour que l'enfant puisse se reconstruire, partir. C'est important. Ça, dans l'histoire, ça n'a jamais été fait et puis quand dans une histoire on voit qu'on met 2001, l'esclavage crime contre l'humanité et que 2005 on dit que le colonialisme a été positif ça veut dire qu'on en a rien à foutre. C'est une contradiction à ce niveau-là. (L. Salibur, 8/12/2005)

La nature psychologique des troubles – dont la cause prise en exemple est le viol, ce qui renvoie également à l'idée du viol fondateur développée par de nombreux écrivains antillais et que Stéphanie Mulot<sup>20</sup> analyse comme un mythe – est ici articulée avec des solutions d'ordre symbolique (le pardon) et politique (la loi).

Selon Christine Chivallon [2004], les Antilles françaises auraient été plus particulièrement concernées par cette thématique de l'aliénation, car « le processus ancien d'assimilation en Guadeloupe et en Martinique met en jeu des rapports différents qui rendent plus complexes qu'ailleurs les cheminements de l'identification culturelle » [op. cit., p. 129]. Ainsi l'intégration au modèle républicain, dès les lendemains de la révolution de 1789, a pour conséquence de rendre « impossible

18. Il faut rappeler que le 7 décembre 2003 a eu lieu une consultation de la population pour décider de la création d'une assemblée unique qui remplacerait celles des Conseils Général et Régional. Le non l'a emporté, mettant provisoirement fin aux débats sur l'évolution institutionnelle.

19. Catherine Benoît [2000] discute les termes de ce débat dans l'introduction et le premier chapitre de son ouvrage *Corps, jardins, mémoires*, en les situant dans une perspective historique et épistémologique. Voir également les synthèses de Christine Chivallon [1998 et 2004].

20. Stéphanie Mulot, « Le mythe du viol fondateur dans l'imaginaire antillais : une représentation de l'origine du métissage aux Antilles françaises », colloque « Regards croisés sur le métissage », Fort-de-France, novembre 2005.

l'expression de certaines contradictions sous l'aspect de la différence raciale » [Fredj, cité in Chivallon, 2004, p. 129].

Aussi porteuses d'égalités qu'elles aient pu être, ces étapes (abolitions, suffrage universel, départementalisation) brouillent néanmoins les pistes de la conscience des rapports sociaux en ne laissant s'exprimer l'opposition fondatrice de ces sociétés. Cette fusion colonisateurs/colonisés opérée dans le domaine politique, et qui reste inégalée dans les îles anglophones, est déjà la marque d'une première difficulté pour les identités à se construire à partir d'une reconnaissance claire des termes de leur propre histoire. [*op. cit.*, p. 130]

Ainsi les chercheurs de langue française vont se montrer plus sensibles à tout ce qui peut « faire barrage à l'édification d'une culture produite par le groupe des esclaves et leurs descendants » [*op. cit.*, p. 130]. Édouard Glissant, par exemple, s'attache à montrer dans *Le discours antillais* [1981] comment l'arrachement brutal à l'Afrique, puis le long processus de dépossession qui s'ensuivit, eurent pour conséquence que les « Antillais, en tant que sujets-producteurs des constituant de leur vie sociale, demeurent absents » [*ibid.*]. Il y a alors, selon Glissant, « non-histoire », « raturage de la mémoire collective », impossibilité pour le peuple de « produire par et pour lui-même » et dans ces conditions, la conscience collective ne peut aboutir à la sédimentation de la communauté.

Césaire dit dans *Le Cahier d'un retour au pays natal*, cette foule qui ne sait pas faire foule, cette foule qui n'est jamais arrivé à pousser son cri de foule. Tout ça c'est aussi une espèce de résultante de ce mal-être de bless qui est là, à l'insu. (L. Salibur, 8/12/2005)

Cette idée de la difficulté à fonder un collectif qui aurait une efficacité sociale constitue, dans la pièce, le moteur de la prise de conscience et du changement possible. Par ailleurs, la persistance des troubles à la fois psychologiques et sociaux ne semble pas être le seul signe d'un héritage ambivalent. Lucette Salibur explique le choix de dédoubler le personnage symbolisant la Martinique, traversée par cette « bless », de la manière suivante :

(...) ça m'a intéressé de dédoubler ce personnage parce que j'ai trouvé que nous, nous avons ces deux êtres en nous, nous avons celui qui a vécu une tragédie et qui porte encore cette tragédie et en même temps nous avons aussi à l'intérieur de nous peut-être ce qui peut symboliser justement tous les humains qui portent des cicatrices profondes, des bless. Mais ces personnes qui portent des bless en même temps il y a une espèce de capacité de rejoindre l'espace poétique, on va dire comme ça, et en même temps cette possibilité de transcender tout ça (...) (L. Salibur, 8/12/2005).

L'esclavage est ainsi envisagé comme une « tragédie » fondatrice dont les individus portent encore les marques, mais il constitue également le motif d'une résistance à l'entreprise de déshumanisation dont la « capacité à rejoindre l'espace poétique » serait le signe. Cependant, des contraintes subsistent et freinent l'épanouissement des potentiels créatifs. Josiane Antourel explique :

Moi je suis la partie légère [de Rosalie la Bless] au sens noble du mot, la possibilité d'ouverture (...). Tout ça [l'esclavage] te grandit. Si on a vécu ça et que ça ne nous a pas tués... (...) C'est une analyse aussi de ce qui se passe par ici parce que le pays est dans un espèce de sommeil, on est égarés. Il n'y a pas de fièvre motivée pour faire

quelque chose. Il y a plein de dons, il y a plein de potentiel, mais c'est là, ça dort. (...) (J. Antourel, 29/11/2005)

Et l'incapacité à se réaliser culturellement et socialement n'est pas uniquement associée à la violence primordiale, qu'ont constitué la déportation et l'esclavage, mais à l'assistanat et à la dépendance accrue vis-à-vis de la France.

(...) on est maintenu dans une espèce d'illusion, on est perfusés. Quand on va voir dans les autres pays de la Caraïbe comment les gens sont, bon c'est vrai c'est le système D, mais nous, on nous a tellement gavés que quand tu es gavé tu bouges plus. Ou bien il te faut des coups comme ce qui s'est passé dernièrement avec Sarkozy pour sentir que il faudrait pas grand-chose, c'est là, pour bouger, mais on nous gave avec tout, du luxe, des voitures (...) (L. Salibur, 8/12/2005).

Dans les trois entretiens réalisés, des références à Haïti, à son histoire, ont été faites, mais aussi à la débrouillardise, l'ingéniosité et à la créativité des gens malgré la misère. À l'inverse, Lucette Salibur affirme que les excès liés à la société de consommation sont responsables de l'absence de productivité, dans le sens où la possibilité de consommer donne l'illusion d'une abondance, toute relative puisque indépendante de structures de productions locales. Ainsi elle imaginait que dans l'avenir, les aides, ces « perfusions », puissent s'arrêter du jour au lendemain et que les gens n'auraient pas les moyens de réagir. D'où l'importance de la créativité. Et si elle n'est représentée sur scène que dans sa dimension artistique et culturelle, voire intellectuelle, elle est aussi là pour signifier l'effort nécessaire, indispensable à la mise en place de structures et de projets qui amèneront à une autonomie économique et politique et à plus de responsabilité. L'image du bateau, dont on tient désormais la barre, est là pour le signifier. Mais une partie du pays n'entend pas ou refuse l'appel au nouveau départ. Ici la dualité n'est plus celle que révèle la complexité de l'être mais dessine un partage du corps social, entre ceux qui embarquent désormais conscients de l'urgente nécessité du changement, et ceux qui restent sourds à l'appel des premiers. Une issue pourrait alors se trouver dans la valorisation de cette créativité, dont le lieu même de la plantation esclavagiste a été le creuset, et qui aurait préfiguré un sentiment d'appartenance communautaire.

## **Le conteur comme personnage de fondation d'un possible collectif**

Pour décrire le personnage du conteur et lui donner une dimension historique, Lucette Salibur s'associe au point de vue de Patrick Chamoiseau.

(...) j'ai bien entendu ce que nous dit Chamoiseau, (...), le conteur c'est celui qui dans la plantation a ré-humanisé les êtres morcelés qui sont sortis du bateau négrier complètement désarticulés, démembrés, complètement hagards, ne parlant pas forcément le même dialecte et puis brusquement rendu au rang d'objet, abrutis, (...). C'est le conteur qui, le soir venu, après les journées de travail, renommait l'individu, ne serait-ce qu'en contant ses contes, (...) On redonnait une identité à chacun en racontant une petite histoire sur chacun. C'est le conteur qui nommait. C'est le conteur qui a fait en sorte que les esclaves sur la plantation redevenaient groupe, redevenaient un groupe social et commençaient à constituer une communauté. Il a contribué à ça. (L. Salibur, 8/12/2005).

Dans *Écrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau [1997] explique comment il en est venu à considérer « l'émergence du Conteur », non plus uniquement comme le signe d'une parole et d'actes de résistance, mais comme « l'effort de vie d'une nouvelle entité collective dont les modalités rebelles ne seraient qu'un symptôme ». Le Conteur aurait, depuis l'espace socio-historique de l'habitation, largement participé à « inventer son peuple » [*op. cit.*, p. 175].

Dans la pièce, deux approches de la tradition se rejoignent pour créer ensemble. D'abord il y a Lucette Salibur qui a imaginé le rôle du conteur et qui se réfère à la description littéraire qu'en fait Patrick Chamoiseau. Et puis il y a André Duguet qui pratique le conte, comme spectacle et dans des rondes de conte organisées par les structures culturelles mais qui, pour l'occasion, s'est plié à la vision d'un metteur en scène. Cependant il me dit également ne pas avoir vu de contradiction entre son approche et celle de Lucette Salibur, car le conteur était quand même représenté « dans sa dimension de lui et la nature, de lui et de l'autre, de lui et de l'au-delà. Et dans son attachement aux racines, il est prêt de tout ce qu'il y a d'essentiel dans l'univers » (A. Duguet, 24/11/2005), caractéristiques qui semblent guider sa pratique au-delà de ses composantes expressives. Mais ce sont les différentes facettes de son expressivité (la langue, la gestuelle, le chant, le style, les différentes intonations, les voix...) et de son répertoire, qui contribuent à ce que l'on reconnaisse un conteur parmi d'autres et aussi un conteur créole. Cependant, Lucette Salibur m'expliqua qu'elle avait voulu faire la différence entre « celui qui joue avec les mots » et « celui qui initiait, celui qui permettait que les choses prennent forme ». Elle regrette qu'aujourd'hui les conteurs soient devenus « des amuseurs publics » et ne jouent plus leur rôle dans la société. Ce que Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau [1991] expliquent par la folklorisation de la pratique du conteur, du fait de la disparition du système économique et socioculturel de l'habitation, suivie par un processus de francisation qui s'est accéléré depuis les années soixante. « De sa lutte contre la mort, le conteur créole a conservé une aura particulière. Aujourd'hui encore, on lui confère un indicible pouvoir ». Mais « les conteurs se sont succédé dans un fonctionnement obscur, reproduisant une mécanique de résistance dont ils percevaient de moins en moins la logique. » [*op. cit.*, p. 82-83] Car ce qui a permis l'existence de cette résistance, ou de cette « force de vie », au sein même de la plantation, c'est le fait qu'il soit resté anonyme et discret, « renvoyé aux oubliettes de l'histoire et de nos inventaires » [*op. cit.*, p. 75] qui ont privilégié la connaissance des contes au détriment de leur « propagateur ». Les auteurs se demandent même si « cet oubli n'était pas programmé dans sa stratégie même » [*op. cit.*, p. 75]. Par ailleurs, aucune archive, récit de voyage ou témoignage ne permettent, à ma connaissance, de se rendre compte de ce qu'à pu être cette pratique. C'est donc dans l'héritage et la répétition des paroles et des gestes que subsistent des traces, porteurs d'un imaginaire qu'il faut explorer. C'est bien l'idée développée dès *l'Éloge de la créolité* [Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989] dans lequel les auteurs définissent l'écrivain comme un « renfleur d'existence » qui « plus que tout autre, [...] a pour vocation d'identifier ce qui, dans notre quotidien, détermine les comportements et structure l'imaginaire » [*op. cit.*, p. 38], ce qu'Édouard Glissant [1981] avait défini, en d'autres termes,

comme une « *vision prophétique du passé* ». « Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit "fouiller" cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel. » [*op. cit.*, p. 227-228] Et si les auteurs de l'*Éloge* se défendent de vouloir décrire les réalités de l'existence créole « sous le mode ethnographique, ni de pratiquer le recensement des pratiques créoles à la manière des Régionalistes et des Indigénistes haïtiens, mais bien de *montrer ce qui, au travers d'elles, témoigne à la fois de la Créolité et de l'humaine condition* » [*op. cit.*, p. 40], Patrick Chamoiseau ira, quant à lui, jusqu'à plaider pour une « anthropologie de la créolisation »<sup>21</sup> tout en se défendant d'être anthropologue. On peut imaginer que chacun, donc, explore cet imaginaire en fonction de son expérience du « lieu » et de ses « armes miraculeuses ». Or, si l'écrivain jouit d'une liberté que lui confère sa solitude, et la distance de l'écriture, les gens du spectacle reçoivent la critique dès la représentation achevée.

Lorsque j'ai vu la pièce en février 2005, le rôle du conteur n'était pas tout à fait le même que cinq mois plus tard, en juillet, lors des représentations données à l'occasion du festival de Fort-de-France. Suite à des critiques venant « d'institutionnels » et d'une personne reconnue dans le milieu de l'écriture dramatique, il a semblé opportun de faire évoluer le rôle pour le « clarifier » afin que les spectateurs puissent en avoir une meilleure intelligibilité. Elle me dit : « Comme j'ai senti que les choses n'étaient pas bien lisibles pour tout le monde, il y a des personnes qui ont une certaine idée de la forme du théâtre et dès que tu t'autorises autre chose il faut qu'ils retrouvent des repères (...) ». Il lui a donc été conseillé de « rendre plus clair » le schéma dramaturgique « pour que le spectateur puisse vraiment s'accrocher sur le conteur et puis le suivre et que ce soit le conteur qui puisse vraiment permettre de dérouler l'histoire » (L. Salibur, 8/12/2005). Elle me dit reconnaître que tel qu'était envisagé le rôle du conteur dans la première version, il fallait « une petite réflexion intellectuelle » pour comprendre. Dans la seconde version, Lucette Salibur a donc décidé de faire commencer le récit de la naissance des trois auteurs en plaçant le conteur dans la salle. Ainsi il ne raconte plus l'histoire *dans* l'histoire mais hors-scène, lui conférant, à mon avis, plus un rôle de narrateur et l'éloignant du Conteur créole, entendu dans l'une des quatre fonctions que Chamoiseau et Confiant [1991] lui attribuent, soit celle de « gardien des mémoires » qui « frangea les retailles de chaque source culturelle pour instruire à cette nouvelle lecture du monde » qu'avait impliqué le débarquement de « l'utérine traversée » [*op. cit.*, p. 80-82]. Dans la nouvelle version de la pièce, le conteur raconte le début de l'histoire comme pourrait le faire un conteur mais également un bonimenteur, un récitant... Puis quand vient le moment du passage initiatique pour les trois auteurs, le conteur se dirige vers la scène et « enjambe l'image » pour devenir acteur de la situation et reprendre son rôle d'initiateur qui donne voix et vie au groupe. Il joue donc deux rôles à la fois. D'une part, il est celui qui raconte mais qui renvoie à un

21. Voir « chapitre 7 Vers une anthropologie de la créolisation », dans Perret [2001, p. 263-298] ; Patrick Chamoiseau a également développé cette idée dans un texte qu'il m'a communiqué, intitulé « Dans la pierre monde », où il dit vouloir « jeter la lumière sur les processus de créolisations, parvenir à conscientiser positivement leurs effets et leurs résultantes ».

personnage de théâtre dans sa dimension universelle<sup>22</sup> dont la fonction est de faire avancer le récit de la pièce, sans être obligé de le représenter, facilement identifiable malgré la diversité des imaginaires auquel il peut renvoyer. Et d'autre part, il est *le* Conteur créole au sens où le définissent les auteurs de la Créolité, dans sa dimension à la fois historique et imaginaire – car c'est ici la littérature qui permet de reformuler une mémoire historique à partir de traces observées dans le réel. Il est plus difficilement identifiable pour un public non averti, puisqu'il est plus représenté dans ses fonctions ré-imaginées – encore peu vulgarisées malgré les conférences ou les émissions de radio qui tentent de le faire – que dans sa dimension expressive, ce qui fait dire à André Duguet que « le conteur traditionnel n'était pas totalement là ».

La construction de ce personnage montre donc d'une part, l'importance donnée au conteur, à l'imaginaire et l'oralité, par une partie des intellectuels et artistes, dans l'émergence de la communauté et la construction de l'identité collective et, d'autre part, la portée restreinte d'une mémoire historique autoconstruite qui, dans l'immédiateté de la représentation théâtrale, ne trouve pas toujours l'échos et la compréhension souhaités.

### **Le théâtre comme lieu d'une « prise de conscience »**

Pour Lucette Salibur, une partie de Rosalie la Bless serait « un peu la tragédienne » alors que l'autre partie serait « comme une feuille dans le vent ». C'est le choix de la représentation du corps dansant qui permet de signifier cette légèreté et cette possibilité de transcendance. Mais c'est également ainsi qu'elle explique le choix d'inscrire son spectacle dans le cadre des « Nouvelles écritures scéniques »<sup>23</sup>. La dualité de cette femme marque l'opposition entre d'un côté la référence à la tragédie, qui renvoie à un théâtre français ou « occidental » classique, associé au texte, et de l'autre, à l'écriture corporelle qui permet de rejoindre un espace poétique et de définir une autre forme de théâtre, ouvert sur d'autres imaginaires et modes d'expression. Aucune des deux parties n'est rejetée au profit de l'autre, elles sont toutes les deux constitutives à la fois du personnage (donc de la représentation mise en scène) et de la dramaturgie. Mais si l'on revient également sur la transformation des trois personnages écrivains, qui passent de la solitude de l'écriture au rassemblement, pour devenir acteurs collectivement des transformations de la

22. Non pas dans sa seule acception occidentale mais que l'on retrouve dans de nombreuses formes de théâtre à la fois dans le temps et l'espace.

23. Je n'ai pas trouvé de définition institutionnelle ou « officielle » de cette expression. Elle se rapporte à la création contemporaine dans la pluralité des expressions qu'elle permet de réunir. Ainsi les arts visuels, la danse, la musique, le théâtre se rencontrent pour aboutir à une nouvelle forme d'écriture dramatique. À titre d'exemple, le Théâtre 95 de Cergy Pontoise présentait, pour la saison 2004, son programme dédié aux Nouvelles écritures scéniques en associant le public à cette démarche créative pour qu'elle aboutisse à une « construction collective d'un imaginaire et d'une parole contemporaine, d'un espace symbolique de nos aspirations et de nos possibles ». José Pliya, dramaturge et nouveau directeur de l'Artchipel, scène nationale de Guadeloupe, a également décidé d'inscrire la programmation de la saison 2005-2006 dans le cadre des « Nouvelles Écritures scéniques ». Lorsque Lucette Salibur était en résidence à l'Artchipel pour la création de la pièce, José Pliya n'occupait pas encore ses fonctions actuelles.

société ; cette première transformation individuelle, passe par le corps, son image et sa gestuelle. Les vêtements qu'ils portaient sont déchirés, de l'argile est passé sur les corps, ils tournent sur eux-mêmes et en ronde jusqu'à ce qu'une transe collective soit provoquée par les actions du conteur. Josiane Antourel explique son travail de chorégraphie de la scène, qui n'était pas présente dans le texte initial, de la manière suivante :

D'instinct il y a des choses vers lesquelles je vais, que je connais, (...) c'est des choses que le tambour te dit de faire où la situation, peut-être dans le silence mais c'est l'intériorité, le rythme cardiaque, une émotion. (...) Il y a des choses qu'on sait profondément, tout le travail est de le sortir (...). Je me souviens qu'en travaillant avec Dédé Duguet, qui n'est pas danseur de formation mais qui est danseur comme tout être qui à un être dansant en lui, on a essayé d'abord de chorégraphier ce passage rituel, mais je pense que nous on porte quelque chose qu'il faut fortifier pour le rendre scénique, à travers lui, son langage à lui, (...). Il était comme mal à l'aise avec les propositions que je lui avais faites. Donc je lui ai dit « oublie tout ça, tiens le coui, dans le coui, le fond de la calebasse, il y a des choses, il y a la préparation que tu mets sur eux, cette préparation-là, elle contient ton savoir, des plantes, des choses, des incantations, c'est le coui qui doit te faire danser, te mouvoir avec ton esprit actuel qui est inscrit déjà dans l'air depuis (...) ». Et il a trouvé tout de suite (...) (J. Antourel, 29/11/2005).

C'est par une introspection et une connaissance intuitive que s'est créée cette scène. André Duguet me dit que les choses s'étaient imposées d'elles-mêmes, car le thème de la « bless » avait intéressé toute l'équipe et que cela avait été « l'occasion de regarder en [eux] », que des choses étaient « remontées ». Ces traces, ces blessures, qui sont la raison de la souffrance de Rosalie, de l'isolement des trois écrivains, semblent ici avoir été le moteur de la création partagée. Il s'agit encore de la place de l'imaginaire et d'une recherche intuitive pour palier à l'absence d'histoire – et d'archives qui permettraient de construire l'histoire –, à la rupture dans la transmission de certains savoirs « traditionnels », ou encore au raturage de la mémoire tel que le définit Glissant<sup>24</sup>. S'il est fait référence indirectement à une mémoire discursive ou historique dans la construction du personnage de conteur, la mémoire des gestes et du corps, avec les souffrances et les possibilités de guérisons par la musique et la danse qu'ils impliquent, est elle, directement sollicitée. « Il y a des choses qu'on sait profondément » affirme Josiane Antourel, mais qui parfois sommeillent car les liens qu'elles impliquent avec l'Afrique ne sont pas toujours bien assumés.

(...) si on était plus clair et simple avec notre rapport à l'Afrique et d'où on vient... Peut-être qu'on a oublié que le tambour c'est un soin. Tu fous un bon coup de tambour dans ta fêlure et ça te réaligne les chakras. Tu vois ça te réaligne. Si on trouve un axe, on peut envisager une reconstruction (J. Antourel, 29/11/2005).

Cette souffrance n'étant pas du ressort de la psychanalyse, ajouta-t-elle à un autre moment.

24. Dans « Théâtre conscience du peuple » [Glissant, 1981, p. 681-721], Édouard Glissant dit que le théâtre populaire doit permettre de palier au manque « d'échos, de signalisations », conséquence de « l'absence d'arrière-pays culturel ». Il s'agit pour les acteurs de ce théâtre de faire passer « le fond folklorique commun », du vécu à la représentation, et de ce fait, de substituer à la croyance, la conscience de la culture.

Ainsi l'on peut également percevoir les moteurs de la création sous l'angle de la mémoire gestuelle<sup>25</sup>, impliquant à la fois la possibilité d'une guérison – ou d'une « transcendance » selon les registres sémantiques auxquels est associée la notion de « blessé » – et de potentielles ré-inventions – comme en témoigne la scène du « passage initiatique ».

Pour finir, lorsque je demandai à André Duguet ce que cette scène représentait pour lui : une cérémonie, un rituel, un passage..., il m'expliqua :

Il y avait quelque chose forcément du rituel dans la mesure où Lucette avait choisi d'être dans un théâtre caribéen. Il y a des choses dans cette sphère-là, qui sont là. Que se soient des choses apportées par les Africains ou des choses qui existaient déjà depuis les Amérindiens. Et à partir du moment où on entre dans cette espèce de [réflexion] sur nous-mêmes, on remonte forcément (...) (A. Duguet, 24/11/2005).

Comme la danse permet de définir une autre forme d'écriture scénique, la référence au rituel renvoie ici à l'existence d'un théâtre caribéen. C'est comme si au-delà de la représentation d'une situation sociale ou imaginaire (celle du rituel) et d'actions (les modalités et les moments de l'initiation), l'évocation du rituel permettait de définir une esthétique particulière<sup>26</sup>. Et que le processus créatif qui y conduit, permettait une exploration intérieure et une prise de conscience accrue pour transformer et transcender les stigmates hérités de l'esclavage. Ainsi le théâtre – qui souffre aujourd'hui de la désaffection d'une partie du public que l'effort conjoint des compagnies et des structures culturelles avait réussi à rassembler dans les années soixante-dix et quatre-vingt – serait plus le lieu d'une expérience à vivre que de représentations qui se donnent à voir. Lucette Salibur qui pendant longtemps anima l'atelier théâtre du Sermac<sup>27</sup>, et qui aujourd'hui met en place un centre de recherche, de création et de diffusion théâtrale avec le Théâtre du Flamboyant, qu'elle dirige, affirme dans un récent article :

Le comédien travaille avec son être. C'est son instrument. (...) Il s'opère un va et vient permanent entre le comédien et l'individu. Plus nous serons nombreux à jouer de cet instrument, plus nous serons nombreux à nous exercer à ces moments de pleine conscience. Plus il y aura de consciences en action, plus nous serons proches du réveil...<sup>28</sup>

\*

25. À la suite de Marie-José Jolivet [1987], je ferai la distinction entre mémoire historique et mémoire collective, comme l'avait déjà fait Maurice Halbwachs [1950], mais aussi Roger Bastide [1970], pour qui le rôle du corps dans les faits de remémoration a toute son importance, la mémoire collective devant être adjointe d'un support vécu. En ce qui concerne la mémoire historique, elle relève d'abord du discours, de la construction d'un récit.

26. En ce qui concerne le théâtre en Haïti, le vodu a été pour certains dramaturges et metteurs en scène une source d'inspiration pour créer un théâtre populaire. Voir à ce sujet Frank Fouché [1976] et Robert Cornevin [1973].

27. Service municipal d'action culturelle de Fort-de-France, créé d'abord sous le nom d'OMDAC en 1974 puis de Sermac à partir de 1976, à l'initiative d'Aimé Césaire alors député-maire de Fort-de-France. Au départ, l'objectif de ce service culturel était de mettre à la disposition d'un public large et populaire des ateliers d'initiation à des techniques et des savoirs artistiques et artisanaux, gratuitement.

28. « Le théâtre de *Lucette Salibur* » propos recueillis par Régine Mauconduit, dans *Creola*, mai 2006, p. 157.

La construction des deux personnages, Rosalie la Bless et Jacmel le conteur, permettent de « donner corps » aux trois écrivains, au-delà de leurs mots, leurs pensées, leurs œuvres et de l'acte d'écrire ; ils les précipitent dans une rencontre qui signifie l'émergence du groupe et de l'action collective, de proposer des solutions pour dépasser les souffrances qui rappellent le passé – ou le passé qui rappelle les souffrances. Si Rosalie (celle qui est douée de parole, qui verbalise sa souffrance) est la raison de l'effort qui les amène à se reconnaître comme des frères et à agir pour imaginer des solutions concrètes ensemble, le double de Rosalie et Jacmel, semblent contribuer à inventer ces solutions et à les mettre en acte. Ils sont à la fois le moteur et le fruit de l'action. Et même si la nature des troubles est encore en partie associée au domaine de la psychanalyse ou de la psychiatrie, y compris d'un point de vue collectif, les solutions proposées sont de l'ordre de la création artistique. On peut donc noter la coexistence, dans ces représentations, des thématiques de l'aliénation, persistante faute de solutions symboliques et politiques, et de l'identité culturelle comme création originale, à partir de traces observées dans le réel, sans que celle-ci puisse s'épanouir totalement, en raison du contexte socio-économique de dépendance vis-à-vis de la France, qui subsiste et même s'aggrave. La capacité créative que la danse et la musique réveillent chez l'individu – s'il accepte de se laisser traverser – semble cependant contribuer à cette quête d'identité dont il est si souvent question. La danse, le conte, le théâtre, par la prise de conscience à laquelle ils permettent d'accéder, apparaissent au fondement même de l'existence d'une société harmonieuse et apaisée de son héritage douloureux. Par ailleurs, cette vision du collectif retrouvé, même s'il se fait par le médium d'hommes peu ordinaires, contribue à gommer les antagonismes de classe, réinstalle la résistance au sein même de l'habitation et en fait l'espace de création d'une entité nouvelle. Elle érige, à côté de l'écrit, les arts et traditions populaires, qui ont pendant longtemps souffert du mépris, en culture légitime. Et si la pièce s'achève sur une note pessimiste – l'effort collectif de ces trois intellectuels ne semble pas aboutir à la résolution du problème qui les rassemble –, elle est un appel<sup>29</sup> à unir les individualités pour que le pays, dans son ensemble, se mette au travail. Et qu'un jour peut-être, disparaisse la frontière entre « acteurs » et « spectateurs »...

Enfin, ces considérations sur les représentations ne doivent pas faire oublier la lutte de ces artistes pour la reconnaissance par les institutions et le public (martiniquais et autre), ce qui révèle l'existence de stratégies individuelles, avant d'être collectives. La mémoire historique « restreinte » – dont il a été question dans la construction du personnage conteur –, pourrait également avoir comme objet de reconstruire des généalogies – le conteur serait par exemple l'acteur primordial (au sens d'un « pré-théâtre » et de l'émergence de la communauté) – dans lesquelles les individus s'inscrivent pour légitimer la dimension collective des représentations qu'ils créent et donnent à voir.

29. Lorsque j'ai vu la pièce, les acteurs, à un moment (pendant la seconde partie), rompent le jeu : ils se donnent tous la main en ligne et viennent en avant-scène en disant « il faut tous se mettre au travail, il n'y a pas d'acteur, il n'y a pas de spectateur ». Puis ils reprennent le cours de la pièce.

## BIBLIOGRAPHIE

- BALMES M. [2002], *À partir du théâtre antillais : représentations, enjeux et stratégies identitaires. Théâtre mémoire et identité à la Martinique*, mémoire de DEA sous la direction de Marie-José Jolivet, EHESS.
- BASTIDE R. [1994] « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *Bastidiana*, n° 7-8, p. 209-242, 1<sup>re</sup> éd. 1970.
- BENOÎT C. [2000], *Corps, jardins, mémoires. Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, Paris, CNRS Éditions/Éditions de la maison des Sciences de l'Homme.
- BERNABÉ J., CHAMOISEAU P. et CONFIANT R. [1989], *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- CÉSAIRE A. [1983], *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1<sup>re</sup> éd. 1939.
- CÉSAIRE A. [1955], *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine.
- CHAMOISEAU P. [1997], *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- CHAMOISEAU P. et CONFIANT R. [1999], *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*, Paris, Gallimard, 1<sup>re</sup> éd. 1991.
- CHIVALLON C. [2004], *La diaspora noire des Amériques. Théorie et expériences à partir de la Caraïbe*, Paris, CNRS Éditions.
- COMITÉ POUR LA MÉMOIRE DE L'ESCLAVAGE [2005], *Mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et de leurs abolitions*, Paris, La Découverte.
- CORNEVIN R. [1973], *Le théâtre haïtien, des origines à nos jours*, Ottawa, Éditions Leméac.
- COTTIAS M. [2003], « Le silence de la Nation. Les "vieilles colonies" comme lieu de définition des dogmes républicains (1848-1905) », *Outre-Mers*, t. 90, n° 338-339, p. 21-45.
- FANON F. [1952], *Peau noire, masque blanc*, Paris, Éditions du Seuil.
- FANON F. [1991], *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1<sup>re</sup> éd. 1961.
- FOUCHE F. [1976], *Vodou et théâtre. Pour un nouveau théâtre populaire*, Montréal, Nouvelle optique.
- GIRAUD M. [2004], « Le passé comme blessure et le passé comme masque. La réparation de la traite négrière et de l'esclavage pour les peuples des départements français d'Outre-mer », *Cahiers d'Études africaines*, n° 173-174, p. 65-79.
- GLISSANT É. [1991], *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1<sup>re</sup> éd. 1981.
- GLISSANT É. [1997], *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard.
- HALBWACHS M. [1997], *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1<sup>re</sup> éd. 1950.
- JOLIVET M.-J. [1987], « La construction d'une mémoire historique à la Martinique. Du schoelchérisme au marronisme », *Cahier d'Études africaines* n° 28-29, p. 287-309.
- PERRET D. [2001], *La créolité – Espace de création*, Martinique, Ibis Rouge Éditions.
- VERGÈS F. [2005], « Les troubles de la mémoire. Traite négrière, esclavage et écriture de l'histoire », *Cahiers d'Études africaines*, n° 179-180, p. 1143-1178.
- VILAYLECK É. [1999], *Les mots du corps dans la tradition martiniquaise*, Paris, L'Harmattan.
- VILAYLECK É. [2002], *Ethnobotanique et médecine traditionnelle créoles*, Martinique, Ibis Rouge Éditions.