

MÉMOIRES, FRACTURES ET STRATÉGIES DE SURVIE DANS L'ÉCRITURE THÉÂTRALE FÉMININE CONTEMPORAINE AUX CARAÏBES (MARYSE CONDÉ, GAËL OCTAVIA, MARIE-THÉRÈSE PICARD)

Chiara Rolla*

L'étude se penche sur trois pièces de trois auteures caribéennes: *La Faute à la vie* de Maryse Condé (2009), *Rhapsodie* de Gaël Octavia (2020), *La Médaille* de Marie-Thérèse Picard (2014). À travers leurs ouvrages qui témoignent de la pluralité et de la force de créativité de la production artistique des Antilles, on met en évidence comment ce théâtre ultramarin contemporain au féminin dit et traduit la souffrance de l'exil et de la séparation, les difficultés du rapport au passé et aux origines, la violence et les fractures des relations humaines dans une société inégalitaire où dominant encore les conflits entre les sexes et les races.

Mots-clés: théâtre contemporain francophone, littérature caribéenne au féminin, femmes, décolonisation, exil et déracinement.

Memories, Fractures and Survival Strategies in Contemporary Women's Theatre Writing in the Caribbean (Maryse Condé, Gaël Octavia, Marie-Thérèse Picard)

The study focuses on three plays by three Caribbean authors: *La Faute à la vie* by Maryse Condé (2009), *Rhapsodie* by Gaël Octavia (2020), *La Médaille* by Marie-Thérèse Picard (2014). Through their works, which bear witness to the plurality and creative strength of artistic production in the Antilles, we highlight how this contemporary feminine theatre expresses and translates the suffering of exile and separation, the difficulties of relating to the past and to origins, the violence and fractures of human relations in an unequal society where conflicts between the sexes and races still dominate.

Keywords: Contemporary Francophone Theatre, Women's Caribbean Literature, Women, Decolonization, Exile and Uprooting.

Introduction

L'histoire de la société caribéenne est profondément marquée par des déracinements, des humiliations, des exploitations et des violences. L'arrachement à

* Università di Genova.

l'Afrique, la traite, la mise en esclavage, les privations et les interdictions (langues interdites, rituels empêchés, habitudes bouleversées...) sont des conditions qui ont marqué les générations et émergent encore aujourd'hui dans les expressions littéraires créoles. Il s'agit d'une littérature qui, après avoir joué un rôle important au sein du processus de décolonisation, continue à être déterminante dans la prise de conscience de l'identité et la prise en charge de l'histoire et de la culture caribéennes de la part des populations de ces territoires.

Dans ce panorama, le théâtre a occupé et occupe une place cruciale, car – comme l'affirme Koffi Kwahulé – il se positionne dans «un espace où tout un chacun se reconna[ît], et se di[t]: on me raconte moi aussi dans ce monde-là» (163). En fait, la richesse de la créativité ultramarine actuelle est étonnante et exprime des ouvrages manifestant «des formes complexes qui convoquent l'histoire et des dramaturgies hybrides au carrefour d'influences multiples tant occidentales qu'amérindiennes ou africaines» (163). Par conséquent, beaucoup d'écrivains et d'écrivaines caribéens renouent aujourd'hui avec l'écriture dramatique, dans une émergence de la créativité artistique qui, pour reprendre la définition de Sylvie Chalaye, se traduit dans une «é-margence» (8), à savoir une revendication de la marge, d'un sentiment intimement lié à la naissance d'une conscience diasporique qui pousse à «créer un autre espace culturel et spirituel dans l'espace où l'on est, et qui n'est pas la reconstruction nostalgique de l'espace d'où l'on vient» (Koffi Kwahulé 160).

Dans ce cadre, l'écriture théâtrale féminine contemporaine aux Caraïbes témoigne d'une effervescence et d'une grande créativité. Les sujets que ces auteures¹ mettent en scène sont les plus divers: questions féministes et postcoloniales, choc des cultures, questionnement identitaire, solidarité entre femmes...; elles construisent des personnages «pris dans la tourmente et le vide du monde moderne, dans la complexité de la rencontre avec l'autre, qui n'est pas seulement l'ancien pouvoir colonisateur» (Bérard 29) et elles partagent la conviction que le théâtre offre l'opportunité de devenir le catalyseur de nouvelles relations et de formes inédites permettant une étroite collaboration entre l'ensemble des créatrices de la scène caribéenne tout en gardant le contact avec la France où l'intérêt pour ces écritures est de plus en plus croissant². Bref, elles promeuvent un «théâtre du carrefour» (Koffi Kwahulé 163), un espace donc où tout un

1 Outre les trois auteures citées dans le titre de mon étude et sur lesquelles je me pencherai, je pense entre autres à Arielle Bloesch, Ina Césaire, Daniely Francisque, Pascale Anin, Gerty Dambury, Suzanne Dracius.

2 Voir par exemple la création du Festival des Francophonies en Limousin et l'ouverture en 1997 au sein du Festival OFF d'Avignon d'une salle –la Chapelle du Verbe Incarné rue des Lices– susceptible d'accueillir les productions d'Outre-Mer (TOMA).

chacun peut se reconnaître et se dire, d'autant plus nécessaire si l'on considère combien l'archipélisme marque l'écriture caribéenne. En effet ces territoires souffrent à la fois d'éloignement et d'insularité, tout en restant marqués par les séquelles de la colonisation. Les expressions artistiques soulignent cette fragmentation géographique qui est tout autant un morcèlement idéologique lié à l'histoire et à la mémoire. C'est un fractionnement qui répond à un éclatement identitaire constituant le lien entre Afrique, Europe et Amérique. Toutefois, «si l'archipélisme induit morcellement et diffraction, il apprend aussi à cultiver la diversité et surtout à entretenir les racines aériennes de toutes les hybridations, ces liens rhizomatiques garants de vitalité et de renouvellement» (Chalaye 10). Afin de vérifier ces affirmations, je prendrai en considération le catalogue d'un éditeur spécialisé en dramaturgie francophone actuelle, la maison Lansman, qui est active en Belgique. L'abondance de titres publiés chaque année témoigne de la richesse et de la fécondité de la scène théâtrale francophone actuelle. En fait, depuis sa fondation en 1989, plus de 1300 titres ont vu le jour (Lansman s.p.) révélant une attention pour la francophonie à 360 degrés. Dans son catalogue tous les territoires francophones sont représentés (Europe, Afrique, Canada, Antilles); toutefois, à bien le consulter, une attention particulière semble être réservée à l'écriture féminine caribéenne (Chalaye 2010a).

Trois pièces de trois auteures présentes dans le catalogue Lansman et appartenant à des générations différentes retiendront mon attention: *La Faute à la vie* de Maryse Condé (Guadeloupe), *Rhapsodie* de Gaël Octavia (Martinique), *La Médaille* de Marie-Thérèse Picard (Guadeloupe). À travers leurs ouvrages qui témoignent de la pluralité et de la force de créativité de la production artistique des Antilles, je mettrai en évidence comment ce théâtre contemporain au féminin dit et traduit la souffrance de l'exil et de la séparation, les difficultés du rapport au passé et aux origines, la violence et les fractures des relations humaines dans une société inégalitaire où sont encore prégnants les conflits entre les sexes et les races.

***La Faute à la vie* de Maryse Condé, ou quand on doit dire une vérité qui fait mal**

Inutile de présenter cette auteure, romancière et dramaturge guadeloupéenne, Prix Nobel dit "alternatif" en 2018. Plus connue pour ses romans que pour sa production théâtrale, elle est quand même l'auteure de quelques pièces³ dont

³ *Dieu nous l'a donné*, 1972; *Mort d'Oluwémi d'Ajumako*, 1973; *Pension les Alizés*, 1988; *An Tan Revolisyon*, 1991; *Comme deux frères*, 2007.

La Faute à la vie. Malgré sa conviction que «le théâtre aux Antilles a toujours souffert d'être un parent pauvre» (Bérard-Condé 30) à cause de l'indifférence et de l'incompréhension qui caractérisent la réception des ouvrages dramatiques à la Guadeloupe, ses pièces véhiculent en revanche des thématiques cruciales de l'écriture caribéenne féminine.

La Faute à la vie est une pièce en un acte mettant en scène un duo entre deux femmes que tout oppose mais qui en même temps sont étroitement reliées. La scène ressemble à un huis clos où les deux personnages dénoncent coup après coup toutes les différences qui les distancient. Tout d'abord «Louise est blanche» [et] «Théodora est noire» lit-on dans les didascalies des pages 11 et 14. Ensuite elles n'ont pas le même état physique: Louise est quasi paralysée, elle vit dans un fauteuil roulant et elle est presque totalement dépendante de Théodora, femme forte et robuste, évoquant tous les stéréotypes liés à l'image de la femme noire en tant que domestique. Enfin leur statut social ainsi que leur caractère sont différents: Louise, plus impulsive, appartient à une couche plus élevée; Théodora est plus réfléchie et méfiante.

Et pourtant elles sont les meilleures amies l'une de l'autre et partagent une intimité qui les fait ressembler à des sœurs. En effet un grand secret les relie: elles ont aimé le même homme, Jean-Joseph, un mulâtre haïtien, autoproclamé révolutionnaire, assassiné six ans plus tôt. Hantées par ce fantôme, les deux femmes s'affrontent, réfléchissent à leur passé et aux vies qu'elles ont menées, en reprochant à l'autre les chagrins mais en évoquant aussi les beaux souvenirs. Par ce biais, Condé parvient à introduire la question cruciale de la pièce, à savoir les voies pour affronter la réalité, pour dire la vérité même quand elle est laide et qu'elle provoque de la souffrance et des fractures.

Louise a toujours vu sa vie en rose, elle a toujours cherché à cacher à soi-même les erreurs et les fautes commises jusqu'à nier que son fils Rajani est mort d'une overdose de drogue, tout seul dans la pension où elle l'avait envoyé à cause des heurts avec son beau-père Jean-Joseph. Cette attitude de négation et d'idéalisation de la réalité pousse Théodora à lui lancer cette accusation:

Tu as tellement peur de la vérité que tu métamorphoses tout. [...] Tu fais bien d'embellir la vie. De la rendre méconnaissable. Parfois, elle est tellement dure et laide à regarder en face. D'un bonimenteur, d'un moulin à paroles creuses comme Jean-Joseph, tu fais un grand militant révolutionnaire. D'un garçon difficile et à problèmes comme Rajani, tu fais un fils merveilleux et qui t'adorait (27).

Cependant Théodora, cette championne de la vérité à tout prix, est en réalité, comme elle l'avoue, «la plus grande menteuse par omission» (33). Elle a eu en effet une relation clandestine avec Jean-Joseph qu'elle a cachée à tout le monde, même à sa meilleure amie. Cette histoire, que Louise ignore au dé-

but de la pièce, est dévoilée sur scène par Théodora. Après cette révélation et à travers leur dialogue serré, les deux femmes se confrontent à des questions cruciales et profondes qui touchent d'abord la féminité et la maternité à laquelle Théodora a renoncé, ne pouvant supporter «l'idée d'être appelée "mère célibataire", encore moins "fille-mère". Les femmes de ma catégorie sociale ne sont pas des pionnières, ni des rebelles. Ma mère avait tapissé les murs de sa chambre avec les photos du mariage de ma sœur. En blanc à l'église. Je ne pouvais que me faire avorter» (38).

Ensuite elles se mesurent avec l'homme qu'elles ont aimé: qui était vraiment Jean-Joseph? Était-il vraiment un révolutionnaire, étant donné ses idées misogynes et son indifférence pour le peuple? Qui avait-il vraiment aimé? Au milieu des répliques des deux femmes Jean-Joseph joue le rôle ambivalent de pont, qui relie et en même temps sépare deux rives opposées.

Elles se confrontent aussi aux gestes subtils du racisme au quotidien, une vérité que Louise, d'origine sicilienne, refuse d'accepter mais dont elle est inconsciemment complice. Force est de constater que c'est la fracture entre deux mondes opposés, les blancs et les noirs, qui est en train de se dessiner sous nos yeux:

Louise: [...] Nous, les Italiens, sommes partis par train, par bateau, à pied, un baluchon sur l'épaule [...]

Théodora : Enfin, tu ne vas pas comparer le traitement que les Italiens ont reçu avec celui des Antillais ou des Africains ! Les Italiens sont des blancs. On ne les met pas dans le même sac que ceux qui ont la peau noire.

Louise : Qu'est-ce que la couleur de la peau vient chercher là-dedans ? Un émigré est un émigré.

Théodora : La couleur de la peau change tout. Tu as entendu parler du racisme ? [...] La terre entière s'est liguée contre nous pour affirmer que ceux qui avaient la peau noire étaient inférieurs aux autres, à tous les autres. [...] On nous traitait comme des bêtes, on nous exploitait, on nous appelait "les nègres". Il y avait des affiches "Y a bon Banania" sur tous les murs de France ... (21).

Ce n'est qu'au moment où Théodora ouvre les plis de sa mémoire et dévoile à l'amie son vécu douloureux d'émigrée arrivée avec sa mère en Métropole quand elle était encore toute petite que la relation entre les deux femmes se transforme. Si au début Louise refuse l'idée que Jean-Joseph ait pu aimer son amie – «Tu penses que c'est impossible? Que je suis trop noire, trop laide» (34) lui demande Théodora – après elle reconnaît sa souffrance et arrive à refuser ses excuses:

Théodora: [...] à m'occuper de toi, j'avais l'impression d'expier le mal que je t'avais fait.

Louise: Quel mal? Tu ne m'as fait aucun mal. Ce n'est pas de ta faute, tout ça. C'est la faute...à la vie. (41)

La Faute à la vie est donc la mise en scène de la vérité de vies multiples: dans ce dialogue tendu mais tendre, riche en sentiments et en émotions fortes on comprend que ce qui compte à la fin pour les deux protagonistes, c'est leur amitié en dépit de leur différence et du secret que l'une avait caché à l'autre de peur de dissiper leur bonheur, de causer des fractures, bref de rompre leur amitié:

Théodora : Je voulais te mettre au courant. Je voulais te confier ce bonheur que je n'espérais pas. En même temps, j'avais peur.

Louïse : Peur de quoi ?

Théodora : Le bonheur, c'est une habitude, un coup à prendre. Si tu ne l'as pas connu dans ton enfance, tu es foutu. J'avais peur que les mots ne le dissipent. Qu'il crève comme une bulle de savon et que je me retrouve les bras et le cœur vides, seule dans un lit froid [...] (34-35).

Tendre et cruelle comme la vie, la pièce de Condé nous ramène aux méandres des mémoires, des envies et des désillusions de ces deux femmes en train de raconter des fragments de leur vie. *La Faute à la vie* est donc un texte à la simplicité apparente révélant une vérité cruciale pour comprendre l'univers de l'écrivaine guadeloupéenne : «La vie est mauvaise, elle n'a rien d'agréable, elle est amère, mais on vit quand même, il faut vivre» (Cappellini-Condé 229). Une conviction qui, chez Gaël Octavia, auteure née dans une période plus récente, s'ouvre sur une perspective plus optimiste et confiante. Pour cette écrivaine, peut en effet valoir l'affirmation que, même dans la laideur, à bien regarder, on peut entrevoir des traces de beauté et de poésie.

***Rhapsodie* de Gaël Octavia, ou comment chanter la beauté et la poésie dans un camp de migrants**

Gaël Octavia est née en 1977 à Fort-de-France et a passé toute son enfance en Martinique. Arrivée à Paris après le baccalauréat elle y vit encore aujourd'hui. Scientifique de formation, elle explore néanmoins divers champs de création artistique: écriture (romans, nouvelles, théâtre, poésie), dessin, peinture, vidéo... Ses pièces de théâtre ont tout de suite attiré l'attention d'acteurs culturels promouvant l'écriture dramatique caribéenne contemporaine. Elles abordent des thématiques universelles telles que la migration, la famille, l'identité, la condition féminine. Les créations de *Congre et homard*, *Cette guerre que nous n'avons pas faite* et *Rhapsodie* voyagent sur les scènes de Martinique, Guadeloupe, Haïti, Guyane, la Réunion, Paris, Limoges...

Rhapsodie est une pièce en sept parties divisées en scènes de longueur inégale. Les protagonistes sont trois migrantes (Ada, Eddie et la Rhapsode) qui

nous offrent trois visages, trois trajectoires différentes de leur migration. La pièce se déroule au milieu de la misère d'un lieu déserté par la grâce et la loi, un lieu qui pourrait ressembler à la jungle de Calais ou à n'importe quel autre camp de migrants, un lieu où il n'y a plus d'espace intime et où le corps devient donc le seul et l'ultime refuge pour des gens à qui ne reste plus rien d'autre dans la vie.

Si Ada, nourrie de poésie et incarnation du *carpe diem*, tâche de survivre aux conditions infernales du camp en réinventant le quotidien et en cherchant à préserver farouchement ce qui lui reste d'humanité, Eddie, la rebelle qui n'a connu qu'une vie de violence, crie sa colère et semble au bord du désespoir. Qui plus est la voix d'une femme à travers un haut-parleur hurle plusieurs fois par jour des injonctions dans une langue incompréhensible. Que dit cette voix, que raconte cette femme aussi omniprésente qu'invisible, qu'Ada a surnommée «La Rhapsode» et Eddie «La Chimère»? Est-ce vrai qu'elle voit tout, qu'elle a pouvoir de vie et de mort sur les habitants du camp ? Son mystère et sa voix alimentent les fantasmes les plus terribles et servent de fond sonore à la rencontre sur un flanc de colline boueux du camp entre Ada et Eddie, arrivées là le même jour, bien qu'à travers des parcours fort différents:

Eddie: J'arrive ici. Ici c'est aussi immonde que là-bas. Il y a la boue, les tentes éventrées. Il y a l'ordure, les rats. Il y a le plastique qui s'envole et se pose au lieu d'oiseaux. Mais il y a autre chose : elle. Elle m'a dit : tu peux rester. Elle m'a dit : c'est un bon emplacement. Elle m'a dit : on répare la tente. Alors je suis soulagée. Je suis soulagée parce que je suis épuisée et que je voudrais arrêter de courir. Je voudrais une tente neuve. Une tente sans vent. Dormir. Je voudrais me fier à elle et me reposer. Elle comprend. Elle répare la tente. Et puis... et puis elle m'offre des fleurs. Des fleurs ! Ça veut dire quoi, des fleurs ? Je suis tombée sur une folle. J'ai pas envie d'une voisine folle ! J'ai pas envie de ça en plus du reste. Je suis fatiguée (12).

L'écriture de Gaël Octavia est pleine d'histoires et de vérités et invite le spectateur à entreprendre un voyage jusqu'au bout des âmes de ces trois femmes aux personnalités complexes et aux vécus dramatiques. Les trois protagonistes nous offrent trois stratégies différentes de survie au milieu des horreurs: à côté d'Ada, qui réenchante son quotidien, qui vit ces horreurs en les laissant en permanence derrière elle, on rencontre Eddie, qui a perdu tout espoir et qui vit dans la révolte; et finalement la rhapsode, restée longtemps cachée dans une caverne d'où elle hurlait des mots incompréhensibles pour terroriser les autres, croyant, par ce biais, dépasser sa propre douleur. Mais elle ne restera pas dans cette posture jusqu'à la fin de la pièce car la rencontre avec Eddie lui ouvrira les yeux sur l'humanité qui résiste malgré le mal et la laideur. C'est un trio qui nous ramène donc aux injustices, aux fractures et aux violences de la vie, mais aussi à l'humanité, à la solidarité, à l'amitié qui se font de plus en plus remarquer

dans l'enfer de ce camp. Bref, nous sommes ramenés à la beauté et à la poésie de l'existence - et c'est par ce biais qu'on peut comprendre le sens du titre de la pièce, la rhapsodie étant une «suite de poèmes épiques chantés par les rhapsodes» (TLFi, *ad vocem*). C'est une attitude d'abord affichée par la seule Ada mais à la fin de la pièce partagée par les trois femmes. En témoigne le bouquet de fleurs qu'Ada offre à Eddie avec le seul but d'embellir ce qui est horrible: un geste apparemment fou et incompréhensible, mais qui en réalité traduit la beauté et la sensibilité de ces âmes qui restent intactes malgré la laideur qui les entoure. C'est en fait l'éclat poétique que la Rhapsode perçoit dans les gestes d'Eddie:

La Rhapsode: Je pouvais aimer ce que j'y ai vu et c'était une surprise. Elle a reconnu ma voix, mais elle l'a trouvée belle, si belle que ma voix, à son tour, lui a inspiré de la beauté. Poésie. Ces minutes passées avec elle, à être ce que j'ai été pour elle, ont été de la pure poésie, plus chère et plus puissante que le pouvoir d'une arme (54).

L'architecture de la pièce, labyrinthique et en épanorthose, permet de révéler petit à petit les secrets qui se cachent dans les dédales de la mémoire des trois protagonistes. Souvenirs et désirs, joies et fêlures, jubilations et cicatrices sont évoqués et suggérés par les dialogues et ont pour but la tentative de conserver, exalter et connecter l'humanité de ces trois femmes, de revendiquer encore plus fortement et malgré tout le droit au choix, le droit de choisir la beauté:

Ada : Nous pouvons encore choisir. Malgré tout ce que nous avons vécu, nous pouvons choisir. Nous devons exercer ce droit. [...] On ne peut pas éradiquer la beauté. Ni la couleur. Ni la poésie. On ne peut pas éradiquer la nature, malgré tous nos efforts. Il restera toujours un tout petit point vert (34).

Dans cette pièce, comme dans d'autres ouvrages⁴, Octavia livre aussi une réflexion tendre et lucide sur le monde des femmes, leurs interrogations, leurs angoisses, leurs «sororités» (Delaume), leurs relations amicales. Les trois protagonistes, des femmes habitées par des sentiments doubles, entre rivalité et alliance, tendresse et violence, trouveront dans la beauté de la solidarité et de l'amitié l'enjeu leur permettant de survivre et de donner un sens à une vie se confrontant à chaque instant avec la laideur et la misère d'un camp de migrants. Une stratégie de survie et de résistance très semblable à celle que les deux petits protagonistes de la pièce de Marie-Thérèse Picard mettront en œuvre pour faire face à l'horreur du monde violent dans lequel ils sont en train de grandir.

⁴ Je pense en particulier à ses deux romans, *La fin de Mame Baby* (2017) et *La bonne histoire de Madeleine Démétrius* (2020).

La Médaille de Marie-Thérèse Picard, ou l'amitié comme stratégie de survie et de résistance

Guyanaise d'origine, Marie-Thérèse Picard vit et travaille aujourd'hui en Guadeloupe. En 2011 elle remporte le prix d'écriture théâtrale contemporaine en Caraïbe (ETC_Caraïbe), décerné par l'association Beaumarchais avec *La Médaille*, un texte étiqueté comme "jeune public" mais qui, pour son originalité et les thématiques affrontées, parle et s'adresse même aux adultes.

Au bord d'une rivière, dans un bois, deux enfants, un garçon et une fille, se rencontrent et s'affrontent avec une violence sans aucun doute héritée et apprise à l'intérieur de leur milieu familial. Échoués sur cette rive du monde qui, comme la forêt qui l'entoure, est un lieu hors du temps, et se croyant morts, «ils s'approprient peu à peu au gré des histoires qu'ils s'inventent à propos de monstres qu'ils vont devoir affronter, et des petits bleus au cœur que la vie ne leur a pas épargnés. Au retour des adultes, ils auront grandi, et sans doute compris qu'existent d'autres relations possibles que la provocation et le rejet de l'autre» (quatrième de couverture).

Institutrice et donc en contact quotidien avec les familles et les problèmes qui les accablent, Marie-Thérèse Picard affronte avec une grande délicatesse le monde de l'enfance, ou mieux «des enfances», comme elle le souligne dans un entretien de 2012 (Mbwiti). Derrière l'apparence d'un texte poétique et frais se cache en réalité un engagement politique très fort dans le sens de l'éducation des nouvelles générations qui ont «besoin d'apprendre à grandir» (Mbwiti) et de la dénonciation de la pratique de la violence au sein de beaucoup de familles, aussi bien en Guadeloupe qu'en Martinique. Les confidences que ses élèves font à Picard témoignent que très souvent ils voient les pères frapper les mères devenant les témoins muets de violences physiques et/ou verbales qui font que l'enfant, une fois devenu adulte, aura peu d'autre choix que de reproduire les exemples de son schéma parental:

La fillette: Maman dit toujours que la violence, c'est pour ceux qui n'ont rien dans la tête ou rien dans le pantalon! T'as rien dans le pantalon et tu me fais pas peur !

Le garçon: Pétaffe, pouffiasse, dégueulasse!

La fillette: Dégueulasse toi-même!

(Le garçon perd le contrôle et frappe la fillette avec le bâton. Elle tombe à terre en cherchant à se protéger)

Le garçon: Ah oui? J'en ai marre de t'entendre, j'en ai marre de t'entendre crier et glousser comme une poule. Je vais te faire taire et pour de bon. Tu entends? T'as encore des choses à demander? T'as encore des choses à dire? Tu n'es qu'une sale bonne femme, une sale bonne femme!

La fillette *(pleurant, criant)*: Arrête, arrête, t'es fou.

Le garçon *(s'acharnant sur la fillette)*: Tu vas la fermer, tu vas la fermer! Je vais te faire taire, te

faire taire vraiment! Prends ça, et ça encore. (*Il s'arrête de frapper quand elle ne bouge plus. Il lâche le bâton et reste immobile. Silence. Il donne de légers coups de pieds pour la faire bouger. La fillette reste inanimée*)

Eh, lève-toi! S'il te plaît, lève-toi, je ne voulais pas te blesser, je ne voulais pas te faire du mal. C'est juste le sang qui m'est monté à la tête. Papa dit toujours ça... et maman elle se lève. Alors, lève-toi, lève-toi... Je ne voulais pas te faire du mal... Tiens, regarde, le pipiri est retourné dans son nid et... et... et il te salue. Je t'en prie, lève-toi... lève-toi...(9-10).

Dès le début de la pièce le spectateur est confronté à une violence qui ne peut pas appartenir à deux enfants. Ti Pierre et Jeannie (les noms des deux protagonistes qu'on n'apprend qu'à la fin du texte) sont en train de reproduire, d'imiter inconsciemment la "normalité" quotidienne de leur vie.

La pièce est divisée en cinq parties dont les titres ("La rencontre", "Violence", "Confidence", "Tuer le monstre", "Le choix"), reproduisent le parcours entrepris par les deux protagonistes. En fait, après leur rencontre au bord d'une rivière, Ti Pierre déclenche une violence folle et insensée qui amène les deux enfants à frôler la mort. Mais la délicatesse et la sensibilité de la jeune fille suscitent chez le garçon le désir de se confier, de lui ouvrir son cœur et ce faisant il nous montre l'aperçu d'un vécu violent et inhumain:

La fillette: C'est pas grave; de toute façon t'es mort, t'as pas besoin de goûter.. T'es triste?

Le garçon: J'sais pas.

La fillette: Moi, je sais quand je suis triste.

Le garçon: Moi, j'sais pas, c'est tout le temps pareil.

La fillette: Qu'est-ce que tu veux dire?

Le garçon: Ben, j'sais pas moi, je ne sens rien...

La fillette: Même pas quand tu es heureux?

Le garçon: C'est quand?

La fillette: Quand t'es content, que la vie est belle...

Le garçon: J'sais pas moi, c'est tout le temps pareil.

La fillette: Et là? Dans ton cœur, tu ne ressens rien?

Le garçon: Si, c'est agité, comme l'eau quand on jette des pierres dedans.

La fillette: Ça fait mal?

Le garçon: Non, je suis habitué.

La fillette: Et dans ta tête, y a quoi?

Le garçon: Ben, rien.

La fillette: Il n'y a pas de pensées?

Le garçon: Non.

La fillette: C'est pas possible! Là, maintenant tout de suite, tu penses à quoi?

Le garçon: A rien, je t'écoute.

La fillette: C'est pas possible de ne pas penser.

Le garçon: Si, il faut s'entraîner. Moi, j'pense pas. Jamais. J'fais attention à ne pas réfléchir.

La fillette: Pourquoi?

Le garçon: J'aime pas. C'est comme si je tombais dans un trou; ma tête me fait mal... ou alors ça devient tout rouge en dedans et alors, faut que je tape, que je tape! Alors, j'pense pas, c'est plus facile! (16-17).

“Tuer le monstre”, titre de la quatrième partie, signifie alors assassiner la bête violente qui détruit et anéantit le respect et l’estime pour l’autre, surtout quand l’autre est une femme. “Le choix” de la dernière partie c’est alors l’amitié, unique stratégie de résistance et de résilience pour ne pas risquer de succomber et de mourir. Résister pour ne pas céder au climat de violence qui les entoure, mais aussi pour être capable de faire face, de rebondir et de réagir pour construire une nouvelle attitude sur les cendres de la vieille. Des cendres qu’on doit considérer comme «des “opportunités” qui contribuent à créer de la résilience en apportant des évolutions et des formes d’apprentissage qui transforment le système tout en conservant sa structure de base» (Metzger 716).

À la fin de la pièce, au retour des adultes, Ti Pierre et Jeannie auront grandi dans le sens le plus profond. Ils seront aussi devenus les protagonistes de ce que Marie-Thérèse Picard considère comme son engagement “politique”: par le biais de son écriture aider les enfants à grandir mais en même temps et à travers les enfants rejoindre aussi les familles pour leur faire comprendre qu’existent d’autres relations possibles que la brutalité, la violence et la vexation de l’autre (Mbwiti):

La fillette: Alors maintenant, je suis ta petite sœur?

Le garçon (*après un silence*): Oui... un peu.

(*On entend des bruits de pas et des voix de femmes qui appellent*)

Les voix des femmes: Ti Pierre! Jeannie!

(*Ils découvrent leur prénom respectif*)

La fillette: Tu t’appelles Ti Pierre?

Le garçon: Oui... Tu t’appelles Jeannie?

La fillette: Oui.

Le garçon: C’est ta mère.

La fillette: Oui, elle m’attend! Au revoir Ti Pierre, on a bien joué.

Le garçon: Oui... un peu. (*La fillette se penche, l’embrasse sur la joue et part en courant. Il la regarde aller, la main sur la joue. Il crie*) Jeannie... Jeannie... Tu reviendras? Jeannie... J’té la prête, ma rivière! Jeannie... Jeannie... (32).

Il appert alors que Marie-Thérèse Picard, comme les deux autres auteures prises en compte, manifestent une caractéristique commune: la revendication du rôle, voire de l’engagement social de leur écriture. Les trois textes examinés sont en fait les vecteurs d’un véritable geste politique, d’un programme réparateur qui attribue à la littérature la capacité d’aider l’humanité à faire face au monde, à remédier aux souffrances, à mieux vivre dans nos existences ordinaires.

L'art et la beauté vont sauver le monde

En effet, dans les trois pièces on peut mettre en évidence un dénominateur commun, un véritable fil rouge qui consiste en une conception de la littérature, et du théâtre en particulier, comme lieu et instrument à même de dévoiler, témoigner, donner intimement accès à l'autre, élargir le champ de la connaissance et la profondeur de l'expérience de l'altérité. Face à l'échec de quelques structures sociales déficientes, comme les religions ou les idéaux politiques, la littérature s'offre alors pour les remplacer, pour réparer nos conditions de victimes et corriger les traumatismes de la mémoire individuelle ou collective.

Les objets sur lesquels cette littérature "remédiatrice" veut opérer sont multiples, mais ils ont tous pour point commun d'appeler l'empathie, la capacité de nous mettre à la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques, ainsi que le prescrit l'éthique du *care*. La littérature se proclame utile parce qu'elle nous met en contact avec des expériences humaines et morales nous permettant, dans une société éclatée en individus, de contempler et de comprendre l'autre.

Je voudrais décrire ce paradigme clinique comme une manière de demander à l'écriture [...] de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle. [...] Chercher à cerner et à intervenir sur les blessures du monde me semble le mot d'ordre [...] placé au cœur des projets littéraires contemporains (Gefen 11).

On ne peut que constater donc que le "paradigme clinique" qu'Alexandre Gefen relève dans le panorama littéraire français du début du XXI^e siècle est à l'œuvre dans les pièces que j'ai examinées. «La beauté va sauver le monde», affirme Gaël Octavia lors d'un entretien (s. p) à l'occasion de la mise en scène de *Rhapsodie* en octobre 2020 à Limoges⁵. Et en effet l'importance qu'Ada attribue aux détails (par exemple l'ail et les épices dans la soupe, les fleurs sur la table, un morceau de papier coloré pour décorer sa tente) dénoncent son attachement à la vie et à sa beauté. Elle est bien consciente que la sauvegarde de l'humain est étroitement liée à son droit à la beauté, au bon goût, à la poésie.

Chez Marie-Thérèse Picard l'écriture jaillit d'un engagement social et politique qui attribue aux expressions artistiques une véritable valeur thérapeutique. L'art devient alors le lieu privilégié où se retrouver, retrouver et goûter l'humain de notre prochain, trouver des réponses aux blessures, aux traumatismes, aux fractures du monde actuel dans une «extension du domaine des lettres»

5 Mise en scène Abdon Fortuné Koumbha Kaf.

(Demanze 58) qui voit dans la littérature un instrument herméneutique fondamental pour comprendre la société contemporaine, l'histoire collective et personnelle.

Le même pouvoir thérapeutique de l'écriture est à l'œuvre chez Maryse Condé. Lors d'une table ronde organisée par l'Université d'été des Théâtres d'Outre-Mer en Avignon elle avait expliqué qu'écrire était une manière de mettre de l'ordre dans sa vie, de continuer à vivre. «L'écriture est la survie», avait-elle affirmé⁶. Dire la vérité à travers l'écriture dramatique c'est pour Condé contraindre le spectateur à regarder la réalité et à se libérer des oppressions sociales. «Ses marronnages [donc] visent la libération de tout le monde, de toute notre société, interraciale et interculturelle» (Sahakian 447). Dire et écrire ce qui avait été indicible jusqu'à ce moment-là revêt pour les personnages de Condé une véritable fonction cathartique. Et c'est justement dans cette perspective qui voit dans l'art un instrument de guérison et d'apaisement des souffrances qu'il faut lire le final de *La Faute à la vie*. À la fin d'une journée qui les a vues se chamailler et se révéler les secrets les plus intimes et terribles, Louise et Théodora décident de se ressourcer avec l'art :

Théodora : [...] Qu'est-ce que nous allons faire ?

Louise : Eh bien ... continuer comme nous pouvons.

Théodora : Je veux dire aujourd'hui ? Qu'est-ce que nous allons faire aujourd'hui ?

Louise : Ah ! Aujourd'hui ! Je ne sais pas.

(*Silence*)

Théodora : Il y a une exposition au musée Picasso qui promet d'être belle. Tu veux que j'y pousse ta chaise ? (42).

Bibliographie citée

- Bérard, S. (2010) : Petite histoire du théâtre francophone et créolophone: de la scène coloniale aux dramaturgies antillaises contemporaines. *Africultures*, 80-81, pp. 24-29.
- Bérard, S. & Condé, M. (2010): Le théâtre aux Antilles a toujours souffert d'être un parent pauvre. S. Bérard & M. Condé (Entretien). *Africultures*, 80-81, pp. 30-33.
- Cappellini, S. & Condé, M. (2011, Autunno): Ce besoin d'expliquer le monde, mon monde à moi, cela me pousse à écrire. S. Cappellini & M. Condé (Entretien). *Francofonia*, 61, *Miroir des Antilles. Aimé Césaire, Maryse Condé*, pp. 221-229.
- Chalaye, S. (2010): Archipelisme et création contemporaine dans la Caraïbe française: pour une "é-margence" diasporique. *Africultures*, 80-81, pp. 8-11.

⁶ "Afrique, Terre de retour? ". Table Ronde autour de Maryse Condé animée par Pénélope Dechaufour et Axel Arthéron, 20 juillet 2014 à la Chapelle du Verbe Incarné, Université d'été des Théâtres d'Outre-Mer en Avignon par le SeFeA sous la responsabilité scientifique de Sylvie Chalaye (Université Paris 3). (Cité par E. Sahakian 446).

- Chalaye, S. (2010 a): L'édition n'est pas une récompense. Entretien de Sylvie Chalaye avec Emile Lansman, éditeur. *Africultures*, 1, 80-81, pp. 202-205.
- Condé, M. (1972): *Dieu nous l'a donné*. Paris: Pierre Jean Oswald.
- Condé, M. (1973): *Mort d'Oluwémi d'Ajumako*. Paris: Pierre Jean Oswald.
- Condé, M. (1988): *Pension les Alizés*. Paris: Mercure de France.
- Condé, M. (1991): *An Tan Revolisyon*. Guadeloupe: Conseil Régional de Guadeloupe.
- Condé, M. (2007): *Comme deux frères*. Carnières: Lansman.
- Condé, M. (2009): *La Faute à la vie*. Carnières: Lansman.
- Delaume, C. (2021): *Sororité*. Paris: Seuil, Points.
- Demanze, L. (2017, 24/11.): Critique et clinique : la thérapie littéraire d'Alexandre Gefen. *Diacritik*, 3. Tiré de <https://diacritik.com/2017/11/24/critique-et-clinique-la-therapie-litteraire-da-alexandre-gefen/> (Consulté le 28/11/2021).
- Gaël O. (2012): *Congre et homard*. Carnières: Lansman.
- Gael, O. (2014): *Cette guerre que nous n'avons pas faite*. Carnières: Lansman.
- Gaël O. (2020): *Rhapsodie*. Carnières: Lansman.
- Gefen, A. (2017): *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Corti.
- Laboratoire du zèbre autour de *Rhapsodie*. Vidéo. (2020). Tiré de <https://www.lesfrancophonies.fr/Rhapsodie> (Consulté le 23/6/2021).
- Lansman éditeur : <http://www.lansman.be> (Consulté le 28.11.2021).
- Les francophonies (2021): Des écritures à la scène. Tiré de <https://www.lesfrancophonies.fr/> (Consulté le 28/11/2021).
- Kwahulé, Koffi (2008): La diaspora et l'Afrique. *Africultures*, 72, pp. 159-163.
- Mbwiti, P. M. (2012): Entretien avec Marie-Thérèse Picard pour *La Médaille*. Tiré de <https://www.theatre-contemporain.net/video/Entretien-avec-Marie-Therese-Picard-pour-La-medaille-29e-Francophonies-en-Limousin>. (Consulté le 22/6/2021).
- Metzger, P. (2020): Résilience. In *Dictionnaire critique de l'anthropocène* (pp. 715-717). Paris: CNRS.
- Mohssine, A; Rodrigues, D. & Urdician, S. (Coordination), (2021): *Matrimoine Afro-Américain-Caribéen (MAAC)*. Tiré de <https://matrimoine.art>. (Consulté le 28/11/2021).
- Octavia G. (2017): *La fin de Mame Baby*. Paris: Gallimard.
- Octavia G. (2020): *La bonne histoire de Madeleine Démétrius*. Paris: Gallimard.
- Picard, M.-Th. (2014): *La Médaille*. Carnières: Lansman.
- Sahakian, E. (2014): Maryse Condé et ses marronnages dramatiques. *Africultures*, 99-100, pp. 442-449.
- Théâtres nationaux, Centres dramatiques (2021): *Théâtre contemporain*. Tiré de <https://www.theatre-contemporain.net>. (Consulté le 28/11/2021).
- TLFi - Trésor de la Langue Française informatisé (2021): *Rhapsodie*. Tiré de <http://atilf.atilf.fr/>, *ad vocem*.
- TOMA (2021): *Chapelle du Verbe Incarné*. Tiré de <https://www.verbeincarne.fr/>. (Consulté le 28/11/2021).