

Histoire de nègre ou le début d'une "aventure théâtrale" avec Édouard Glissant et l'Institut Martiniquais d'Études : Entretien avec Juliette Éloi-Blézès

Suzy Cater

Nouvelles Études Francophones, Volume 30, Numéro 2, Automne 2015, pp. 42-56.

<https://muse.jhu.edu/article/612227>

Published by the University of Nebraska Press.

<http://unp-bookworm.unl.edu/catalog/CategoryInfo.aspx?cid=163>

L'Institut Martiniquais d'Études (l'IME) est une école privée en Martinique, fondée en 1967 par le philosophe Édouard Glissant, à un moment où l'école publique aux Antilles prônait l'assimilation à la France et ne transmettait pas aux élèves d'informations spécifiques sur leur héritage historique ou culturel. Pour Glissant, l'IME devait par conséquent fonctionner "non seulement comme un établissement d'enseignement, mais encore comme un complexe culturel," afin "[d']ouvrir les esprits aux problèmes du monde contemporain," de susciter "l'audace créatrice" et "[d']élargir la conscience sur l'environnement caraïbe" (*Acoma* 141). Cependant, il existe peu d'analyses des projets culturels lancés par Glissant à l'IME,¹ et ce volet de son œuvre aussi bien que les collaborations artistiques qui ont eu lieu à l'Institut sont encore à explorer.

L'entretien qui suit offre à ce sujet un témoignage de Juliette Éloi-Blézès, qui a enseigné le français et la littérature à l'IME entre 1970 et 2008. Elle y a participé à divers ateliers de recherche et a notamment fait partie du groupe de théâtre de l'Institut. Sous la direction de Glissant, ce groupe a créé et interprété plusieurs pièces en Martinique dans les années 1970, dans le but de rendre la représentation théâtrale plus accessible à un public populaire et de mettre la population locale en contact avec l'histoire et la littérature antillaises. En 1976, le groupe a voyagé en Jamaïque pour présenter un montage poétique, *West Indies*, au festival de la Carifesta. Aujourd'hui, Juliette Éloi-Blézès continue à contribuer à la diffusion du patrimoine littéraire caribéen et à sa transmission aux jeunes Antillais.² Dans cette interview, elle décrit en détail sa

¹ Par exemple, l'un des rares articles sur l'IME, de Romuald-Blaise Fonkoua, examine plutôt les écrits du groupe de recherches en sciences humaines de l'IME publiés dans la revue *Acoma* (fondée par l'Institut en 1971).

² Elle est l'auteur d'une étude du roman *La Lézarde* (voir *Étude*) qui vise à faire découvrir l'univers romanesque d'Édouard Glissant aux lycéens et collégiens; elle avait déjà publié un livret pédagogique sur un roman de Maryse Condé (voir "*Moi, Tituba*"); elle est membre du groupe de recherches et d'activités pédagogiques du CRDP Martinique.

participation au groupe de théâtre de l'IME et surtout la manière dont la pièce *Histoire de nègre*, un montage original de textes de diverses origines qui traitent de l'histoire noire, a été construite et représentée en Martinique entre 1970 et 1971.

Son discours complexifie ainsi la vision du théâtre antillais des années 1970 – qui a été dépeint comme un théâtre “[d’]agitprop” (Jones, “French” 277) – et alimente une réflexion plus large sur le genre dans le contexte des Caraïbes. Son évocation du travail du groupe pour adapter les textes aux besoins scéniques et le fait qu'elle révèle que Glissant a écrit des scènes originales pour *Histoire de nègre* afin de lier les citations différentes et de les transformer en une véritable expérience théâtrale, sont des détails essentiels dans un contexte critique où “le metteur en scène et l'acteur comme forces d'origine de la pratique scénique sont plus ou moins passés sous silence par ceux qui observent la scène aux Antilles” (Ruprecht). De plus, ce qu'elle divulgue à l'égard des réactions et des répliques spontanées du public martiniquais³ rassemblé sur les places publiques pour les spectacles évoque une culture d'oralité propre aux Antilles, où, comme dans le cercle autour du conteur, l'intervention de l'auditoire fait partie intégrante de la représentation.⁴

L'aventure collective décrite ici représente aussi un exemple rare et frappant du contact interculturel entre les Antilles francophones et les îles voisines.⁵ Les professeurs qui ont fait partie du groupe de théâtre étaient originaires de divers lieux du bassin caraïbe, et leur attitude ouverte envers la question de la langue dans *Histoire de nègre*⁶ – qui s'inspire de cette dynamique de diversité et de la pensée philosophique de Glissant – se distingue de celle de la plupart des autres productions engagées jouées en Martinique pendant les années 1970.⁷ Cela renvoie au fait que, comme l'entretien le souligne, le but premier du groupe n'était pas de dénoncer la métropole. Dans “Théâtre, conscience du peuple” (un article publié trois mois après la première représentation d'*Histoire de nègre*), Glissant affirme plutôt qu’“un art vraiment populaire, ce n'est donc pas ici un art qui seulement dénonce la réalité”: le théâtre populaire est

³ *Histoire de nègre* encourage ces interventions, car elle s'ouvre et se termine avec des demandes de dialogue: “si vous n'êtes pas d'accord alors, criez, tapez. / Nous discuterons la chose entre nous” (364); “A présen gadé-ï. / èce-i acé fô? / èce-i acé vayan? / èce-i acé solid’?” (400). Les premiers mots du spectacle renforcent cette impression d'égalité entre les spectateurs et les comédiens: “Celui qui est sur la scène et qui joue la pièce / N'est pas plus savant que celui qui est dans l'assistance. / La pièce, nous la ferons ensemble, nous ne la jouerons pas” (363-64).

⁴ Il est à souhaiter que plus de mises en scène actuelles aux Antilles tiennent compte de cette spécificité culturelle. La dramaturge et metteuse en scène guadeloupéenne Gerty Dambury évoque le malaise ressenti après la perte du contact direct avec le public, en parlant de la nouvelle scène nationale (un théâtre à l'italienne) à Basse Terre: “Il m'a semblé qu'il se créait une dichotomie entre les désirs, par nous énoncés, de pouvoir ‘enfin travailler dans de vrais théâtres’ et le silence que ces lieux semblaient nous imposer, comme si l'outil ne nous convenait pas tout à fait. Était-ce question d'espace? De malaise intérieur? ... De langues? De rencontre avec le public?” (cité dans Ruprecht). Voir Ruprecht pour une analyse plus approfondie de cette question.

⁵ “Les échanges culturels intercaribéens sont plus nombreux entre les îles anglophones et hispanophones qu'avec la Martinique et la Guadeloupe qui demeurent recentrées sur elles-mêmes et sur les relations avec la métropole française” (Bérard 393).

⁶ Par exemple, *Histoire de nègre* inclut des créoles martiniquais et haïtiens, des vers d'auteurs africains et antillais francophones, et des textes américains et sud-africains traduits de l'anglais en français.

⁷ Bridget Jones affirme que “le théâtre militant des années 1970” se caractérise par la “polarisation et l'opposition du créole au français”: le créole tend à représenter la langue du peuple, le français celle des oppresseurs (“Quelques choix de langue dans le théâtre antillais” 17).

aussi “la mise en train d’une activité de représentation où la collectivité réellement se pense, se critique et se fait” (*Acoma* 203, 198).⁸

Aujourd’hui, l’impact d’*Histoire de nègre* s’étend, car la pièce vient d’être traduite en anglais et représentée pour la première fois aux États-Unis.⁹ Les questions qu’elle soulève par rapport à l’inégalité, la violence et l’exploitation résonnent dans ce nouveau contexte avec une force non diminuée, car le slogan “Black Lives Matter” continue à être scandé dans les rues américaines, et la brutalité policière montrée par la pièce est un problème qui hante les villes de nos jours. En décrivant les efforts du groupe pour répondre à ces sujets difficiles, mais aussi pour les dépasser en quelque sorte par la création d’un théâtre chargé de poésie et de beauté aussi bien que d’histoire et de résonance sociale, Juliette Éloi-Blézès évoque une partie de l’histoire de son île qui a de la pertinence aujourd’hui en Martinique et bien au-delà de ses frontières.

SUZY CATER (SC): Tu as participé au groupe de théâtre de l’IME et tu as fait partie des comédiens et des organisateurs de la pièce *Histoire de nègre*, qui est parue dans le troisième numéro de la revue *Acoma* en 1972. Quels étaient les origines et les buts de cette pièce? Comment et pourquoi est-ce qu’elle a été créée?

JULIETTE ÉLOI-BLÉZÈS (JEB): C’est toute une aventure, ce que tu me demandes! La pièce, qui est un montage de textes qu’on a mis en scène, a été créée pour le quatrième festival culturel de l’IME, qui a eu lieu au Lamentin en 1971. Moi, je suis entrée à l’IME en août-septembre 1970 pour l’année scolaire 1970-71, et quand je suis entrée à l’IME je ne pensais pas participer à quelque groupe de théâtre que ce soit. Je suis entrée à l’IME pour trouver du travail, un petit job, en attendant ma nomination dans le public.¹⁰ Finalement j’y suis restée quarante ans!

S’agissant d’*Histoire de nègre*, tout a commencé à la fin du premier trimestre de l’année scolaire 1970-71. L’objectif d’Édouard Glissant quand il a créé l’IME était pédagogique et culturel. Le culturel devait toucher non seulement les élèves de l’IME mais aussi les gens de l’extérieur, les adultes, et surtout le public populaire, parce que la culture, comme l’éducation dans ces années-là, était particulièrement élitiste. Seuls les gens de certains milieux avaient la chance de profiter des représentations théâtrales. Le public populaire, lui, avait droit à des sketches, des saynètes comiques sur des faits-divers: c’était en quelque sorte de petites comédies de boulevard, des vaudevilles et en général ces saynètes étaient en créole. On considérait à l’époque que le créole n’était pas une langue capable de véhiculer de grandes idées, que ce n’était pas une langue de culture, à tel point que les élèves n’avaient pas le droit d’utiliser le

⁸ Dans le même temps (et depuis les années 1920) en métropole, un “théâtre populaire” qui utilisait des langues régionales comme le breton ou l’occitan et qui était joué en dehors des salles professionnelles, afin d’attirer un public populaire, prenait son essor: il serait intéressant de comparer ce théâtre à celui envisagé ici par Glissant.

⁹ Cette représentation a eu lieu le 29 mars 2015 à l’université de Colgate dans l’État de New York. Le groupe a utilisé la traduction en anglais d’*Histoire de nègre* par Andrew Daily, Emily Sahakian et Marie-José Saint Louis.

¹⁰ Éloi-Blézès explique comment elle est entrée à l’IME avec plus de détails dans son intervention dans le film *Édouard Glissant*, dirigé par Deslauriers.

créole dans un établissement scolaire, même dans les cours de récréation (ce n'était pas le cas à l'IME).

Compte tenu de l'objectif d'Édouard Glissant, nous n'avons pas été étonnés quand il nous a demandé – c'était peut-être en novembre-décembre (quand je dis nous, je parle de professeurs et de cadres administratifs de l'IME) – de chercher des textes sur l'histoire de la Martinique et des Antilles, sur l'histoire des Noirs, sur l'histoire des Nègres. Sans distinction de genre. Ces textes pouvaient être des textes actuels comme des textes du passé. Nous nous réunissons – pas tous les professeurs, mais enfin il y avait non seulement des professeurs de lettres et de langue, mais aussi de maths, d'histoire, d'éducation sportive, de sociologie, de physique-chimie.¹¹ Il y avait aussi l'animateur, M. Raymond Sardaby, qui s'occupait du département photo. Tout ce monde-là se concerta, chercha des textes, en fonction de ses affinités, de sa formation, de ses goûts et en proposa un certain nombre. Ces textes – comme on le voit dans *Histoire de nègre* – sont des poèmes en français ou traduits de l'anglais, des extraits de théâtre, des extraits de romans. Il y a aussi des relations de voyages – on avait lu ou relu les textes des pères Labat et du Tertre, et aussi *Esclavage et colonisation*, de Victor Schœlcher.¹² Nous sommes contents de notre moisson; on voit Édouard Glissant, on lui dit “bon, voilà, nous proposons tout cet ensemble de textes” et on lui demande ce qu'il compte faire de tout ça. On pensait que c'était pour constituer un programme pour les élèves. Glissant regarde les différents textes et il nous dit en substance: “Ouais, bon, c'est très bien. Maintenant vous allez en faire un montage, un montage cohérent que vous allez représenter au Festival de l'IME qui se déroulera au Lamentin en avril 1971” [rires]. J'étais sidérée, parce que, entre le fait de chercher des textes, de prendre du plaisir à les collationner – même des textes que je n'avais pas lus auparavant, et que je n'aurais pas lus sans cela, comme les textes de Labat ou de du Tertre – et le fait de faire un spectacle théâtral à présenter au public dans quelques mois, il y avait pour moi un monde et je peux te dire que j'étais paniquée. D'autres membres du groupe ont bien réagi, parce que certains avaient déjà fait un petit peu de théâtre comme amateurs quand ils étaient étudiants, mais c'était vraiment du théâtre d'amateurs. De toute façon, nous ne pouvions pas reculer, et moi moins que les autres, puisque j'avais adhéré au projet pédagogique et culturel de l'IME.

SC: Peux-tu m'en dire plus à propos de ce projet culturel?

JEB: Quand je dis que j'avais adhéré au projet culturel de l'IME, je parle de choix volontaire, personnel. L'IME n'a jamais été un groupe sectaire ou un parti politique! Ce n'était ni un cénacle ni une église. Il y avait à l'IME – à l'époque où l'on considérait que c'était une école “révolutionnaire” – des gens qu'on pouvait qualifier (avec beaucoup de guillemets) de...

¹¹ Les professeurs de l'IME qui avaient participé à la réalisation d'*Histoire de nègre* étaient: Dolorès Alpha, professeur d'espagnol; Georges Donzenac, professeur d'éducation sportive; Félix Edinborough, professeur d'anglais; Hector Elisabeth, professeur de sociologie; Juliette Éloi-Blézès, professeur de français; Hubert Fontaine, professeur de physique-chimie. Le professeur de mathématiques, Marlène Hospice, a participé à la recherche de textes.

¹² Ce texte a été publié en 1948 par les PUF, avec une préface d'Aimé Césaire.

“réactionnaires,” c’est-à-dire qui venaient juste pour dispenser leur enseignement et puis qui repartaient, qui ne participaient pas aux activités culturelles. Donc l’IME a été quand même un établissement plutôt libre, c’est-à-dire qu’on n’était pas embrigadé. Quand on signait le contrat (c’était une école privée), ce contrat ne stipulait pas qu’on devait absolument participer aux activités culturelles. Nous avions donc toute notre liberté. Si le “groupe” a accepté de tenter l’aventure, c’est qu’il considérait que c’était quelque chose qu’il fallait faire. Même si ça nous en coûtait, même si ça nous obligeait à sortir véritablement de nous-mêmes et à nous dépasser.

Mais ça, c’est le début de la “pièce,” le prologue! Il y a d’autres scènes. Avant de continuer, il faut que je te dise quelques mots sur les activités culturelles pendant les années qui ont précédé mon entrée à l’IME. Elles étaient variées et nombreuses:¹³ il y a eu des colloques sur l’art et la littérature, il y a eu l’organisation du premier festival au Lamentin, avec des expositions d’art africain, de peinture antillaise, sud-américaine, etc. Il y a eu des récitals poétiques. On a aussi enregistré à l’IME un disque de jazz qu’on ne trouve plus, hélas. Donc c’était une époque assez flamboyante, que j’appelle “la première époque” – c’est ma classification personnelle. En 1970, j’arrive à une autre période que j’appelle “la deuxième époque”: de nouveaux professeurs arrivent, ils sont jeunes, frais émoulus de l’université pour certains; il y a moins de ressources matérielles; il faut donc faire avec les moyens du bord, il faut trouver d’autres moyens d’action, parmi lesquels il y a le théâtre. *Histoire de nègre* est né dans ce contexte! Mais pas question d’engager des acteurs professionnels, pas question de payer qui que ce soit. S’agissant du décor, il fallait absolument qu’il ne soit pas coûteux, qu’il soit démontable, qu’il soit fait d’objets de récupération (cartons, vieilles caisses, etc.).

SC: Comment est-ce que vous avez fait, alors, pour trouver des acteurs?

JEB: D’abord dans le corps professoral. Parmi les professeurs, en plus de Martiniquais et de Guadeloupéens, de Guyanais, il y avait un professeur anglophone qui venait de Trinidad, Félix Edinborough;¹⁴ un professeur qui venait de Saint-Domingue, professeur d’espagnol, Dolorès Alpha; il y aura par la suite un professeur d’origine haïtienne, Cayotte Bissainthe, la sœur de l’artiste Toto Bissainthe. Pour *Histoire de nègre*, on n’a pu compter que sur six professeurs. Donc il fallait trouver d’autres acteurs, et ces acteurs, on les a trouvés hors de l’IME. C’était des gens que l’on connaissait, de près ou de loin. On leur posait la question, “Est-ce que ça t’intéresserait de...?” Il y a eu des employés du commerce, des salariés de la mairie de Fort-de-France, de la fonction publique. Il y a eu des étudiants – des étudiants d’autres établissements scolaires, parce qu’il n’était pas question que nous travaillions avec nos propres élèves, dans la mesure où les répétitions se faisaient généralement le soir et on ne pouvait pas demander à nos élèves de rester dans l’établissement jusqu’à 23h parfois. D’ailleurs, tout au début il me semble qu’on a travaillé avec un ou deux élèves, mais on s’est rendu compte que ces élèves utilisaient

¹³ Ces activités culturelles sont décrites aussi dans *Acoma* 139-42.

¹⁴ Félix Edinborough est depuis devenu comédien célèbre à Trinidad, surtout pour son interprétation du personnage du carnaval “Pierrot Grenade.” Voir Dixon ou encore Allum.

les répétitions comme prétexte pour expliquer leur absence de travail: “Mais vous savez qu’on était à la répétition avec vous, donc on n’a pas eu le temps de faire le travail!” [rires]. Donc on a vite fait d’abandonner ce choix. On a travaillé avec des élèves, mais pas avec les nôtres. D’ailleurs il y en avait très peu, plutôt des étudiants. Ils n’avaient pas beaucoup de textes à apprendre; plutôt des jeux de scène. Donc je pense que ça ne les a pas gênés dans leur cursus.

SC: Est-ce qu’il y a eu des rôles que les profs de l’IME jouaient dans la pièce?

JEB: Oui, bien entendu! Ah oui, absolument, tout le noyau central était constitué par les professeurs de l’IME. En ce qui me concerne, je ne me rappelle pas quels textes j’ai dits dans *Histoire de nègre*, dans le groupe des “opprimés.”

SC: Quels défis est-ce que le groupe a rencontrés en réalisant la pièce?

JEB: Nous avons dû rechercher des acteurs bénévoles et en qui on devait avoir confiance. C’était hors de question qu’ils commencent les répétitions et puis qu’ils nous disent quelques jours après ou quelques semaines après, “Je ne peux pas.” On a travaillé avec beaucoup de gens. Il y en a qui se sont désistés pour des raisons personnelles, mais finalement on s’est retrouvé avec le nombre d’acteurs ou de comparses qui étaient nécessaires, à condition que chacun, sauf celui qui tenait le rôle du personnage mythique, interprète plusieurs rôles. Donc, recherches d’acteurs, problèmes de décor – j’ai déjà dit que le décor devait être peu coûteux et facile à démonter ou à transporter, parce que dès le départ il avait été entendu que les représentations seraient gratuites, dans la mesure où l’on s’adressait au public populaire. Dans les années 1970, la Martinique n’avait pas du tout le visage qu’elle a maintenant. Maintenant, en 2015, il y a de la misère, il y a de la pauvreté, mais en même temps, à côté de cela, il y a une classe moyenne qui s’est développée. La plupart des familles a au moins une voiture. Dans les années 1970, ce n’était pas ça. Il y avait beaucoup de misère à la Martinique, et la population paysanne, les ouvriers (le “petit peuple”) avaient du mal à joindre les deux bouts. En 1974, il y a eu une très grande grève dans la banane, parce que les ouvriers n’étaient payés que quatre euros (environ) par jour. Il y a eu des morts. Dans ces années 1970, les forces de l’ordre n’hésitaient pas à tuer.¹⁵ Tandis qu’il y a eu une grande grève en 2009, qui a duré deux mois, je crois, et les manifestants ont défilé en face de la police, presque en la narguant: ils disaient à la police, les bras levés, bien en évidence: “Yo armé [ils sont armés] nou pa armé [nous ne sommes pas armés].” Il y avait des mères de famille enceintes, il y avait des bébés dans des poussettes, et les gens avançaient devant des forces de l’ordre qui ne ripostaient pas. Finalement, la police a reculé.¹⁶ Dans les années

¹⁵ “En février 1974, une nouvelle manifestation sur les plantations (bananes) au Lorrain cause deux morts” (Jalabert 13). “En février 1974, la Martinique est paralysée par des grèves qui ont commencé depuis le 17 janvier notamment dans le secteur de la banane. Les ouvriers réclament en vain des augmentations de salaire [...]. Les gendarmes tirent et tuent [...]. Ces deux morts de ce mois de février ont eu pour conséquence de mettre un terme à la grève des ouvriers de la banane” (Nodin).

¹⁶ Une vidéo existe de cette confrontation en 2009 à la Martinique: voir “Yo armé, nou pa armé.”

1970, la police aurait tiré. En 1971, lors d'une manifestation de lycéens, le jeune lycéen Gérard Nouvet a été froidement tué par une grenade.¹⁷ La situation a beaucoup changé entre ces années-là et les années 2000.

Donc, je disais que Glissant, et en général le “groupe,” qui était d'accord avec lui, considérait que pour toucher le public populaire il fallait absolument que le spectacle soit gratuit. Et non seulement il fallait que le spectacle soit gratuit, mais il fallait aller dans les lieux que fréquentait ce public populaire, parce qu'il aurait été peut-être un peu intimidé s'il lui avait fallu aller dans les salles traditionnelles. On a décidé de jouer dans les marchés. Les marchés sont des lieux bien sûr chargés d'histoire, puisque c'est dans des marchés qu'on vendait les esclaves. Maintenant, ce sont des lieux très populaires, des lieux ouverts. Donc on jouait dans des marchés ou alors sur des places publiques, des terrains vagues. Je crois qu'au Morne-Rouge, on a joué dans une cantine, il me semble, ou dans une paillote. La paillote, ce qu'on appelait paillote dans le temps, c'était une espèce de grande salle de bal. Il y avait une partie en dur et une autre partie recouverte de tôles et de paille, c'est pour ça qu'on parlait de “paillote.” Maintenant il n'y en a plus à la Martinique.

SC: Est-ce que le contexte politique a eu un impact sur les lieux où la pièce a pu être jouée et sur la mise en scène?

JEB: Oui. On avait décidé de jouer dans les marchés ou les places publiques, mais on ne pouvait pas jouer n'importe où. Dans les années 1970, la Martinique était soumise au pouvoir métropolitain, comme maintenant, et le pouvoir politique en France était alors un pouvoir de droite plutôt répressif vis-à-vis des “anciennes colonies.” Par exemple, Aimé Césaire était de gauche, et la mairie qu'il dirigeait n'a jamais reçu de subvention de l'État français, parce que précisément l'État français considérait qu'Aimé Césaire ne se comportait pas en “bon petit nègre” bien soumis... D'ailleurs lorsque Giscard d'Estaing – je crois que c'est en 1976, je ne me rappelle plus – lorsque Giscard d'Estaing est venu en voyage officiel à la Martinique, Aimé Césaire a refusé de le recevoir dans sa mairie.¹⁸ Ce n'était pas une histoire d'amour entre le pouvoir politique français et certains hommes politiques de gauche de la Martinique ou certains intellectuels.

Donc nous étions limités. On ne pouvait s'adresser qu'à des mairies de gauche, ou à des sympathisants, parce qu'on était presque sûr que les maires de droite ne nous auraient pas donné l'autorisation de jouer dans leurs communes, dans la mesure où Glissant a toujours été considéré comme un indépendantiste dangereux [rires]. Il a été interdit de séjour à la Martinique en 1961: autrement dit, il n'avait pas le droit de rentrer à la Martinique – il n'a pu rentrer qu'en 1965. Il a d'abord enseigné la philosophie au lycée de Bellevue. C'est en 1967 qu'il a créé sa propre école.

¹⁷ “Un autre pic est de nouveau atteint les 13 et 14 mai 1971 lors de la visite du Ministre de l'intérieur Pierre Messmer. Un incident avec la police lors d'une manifestation des élèves du lycée Schœlcher, provoque la mort du lycéen Gérard Nouvet” (Jalabert 12). Voir *Acoma* 149-151.

¹⁸ Valéry Giscard d'Estaing est venu en Martinique en 1974. Il n'a pas rencontré Aimé Césaire pendant cette visite. Voir *France-Antilles*, “La 11ème visite.”

Donc on ne pouvait pas s'adresser à n'importe quelle mairie. On a commencé par le Lamentin, parce que non seulement le Lamentin c'est une commune de gauche, mais parce que c'est la commune adoptive d'Édouard Glissant. Il n'est pas né au Lamentin, mais au morne Bezaudin, quartier de Sainte-Marie. Je crois qu'il avait quelques mois lorsque sa mère est partie avec lui à pied pour gagner le Lamentin [...].¹⁹ Comme c'est sa commune adoptive, il savait qu'il n'y aurait pas eu de problèmes. D'ailleurs ce n'est pas par hasard qu'il y a un collègue "Édouard Glissant" au Lamentin. On a trouvé un certain nombre de communes pour nos représentations.²⁰

SC: Peux-tu me parler des répétitions et de la façon dont elles se sont déroulées?

JEB: Les répétitions, ça a été un gros problème, parce que nous étions raides, raides! Même ceux qui avaient déjà fait du théâtre! Je me rappelle qu'Édouard Glissant, metteur en scène pour l'occasion, nous bousculait, nous malmenait, et il a eu raison, parce qu'on est arrivé à donner quelque chose, mais ça n'a pas été facile [rires]. Il fallait non seulement lire les textes de manière claire, mais les dire très fort, sans hurler, tout en gardant le rythme. Ce n'était pas toujours évident. Nous n'avions pas de micros. Maintenant on peut disposer de micro-cravates, de matériel de sonorisation, tandis que dans le temps il n'y avait rien de professionnel, c'était vraiment du théâtre avec des moyens de fortune. Il fallait aussi apprendre à bouger, parce qu'il ne s'agissait pas simplement de dire des textes: il fallait les jouer, il fallait les mettre en scène. Compte tenu du public auquel on s'adressait. Compte tenu aussi des textes, parce qu'il y a eu des textes de Césaire, de Glissant, de Depestre etc., des textes auxquels le public n'était pas habitué, même les élèves, dans la mesure où les auteurs antillo-guyanais n'étaient pas étudiés à l'école. J'ai terminé mes années de lycée en 1962 et pendant les sept ans que j'ai passés au lycée (section latin-grec), je n'ai jamais étudié un auteur antillais, même pas Césaire. On savait tout de Rimbaud, de Mallarmé, de Corneille, du Moyen Âge – enfin, quand je dis "tout" j'exagère, mais enfin! On pouvait les citer, on pouvait les situer, tandis qu'Aimé Césaire qui était tout près et bien vivant – nous étions quand même dans les années 1960! – Joseph Zobel et les autres, on ne les connaissait pas. Au niveau de la poésie, il y avait des poésies antillaises qu'on étudiait surtout en classes primaires, mais c'était des poésies qui chantaient la Martinique heureuse, des poésies plutôt "exotiques": "Je suis né dans une île amoureuse du vent. Où l'air a des senteurs" etc.²¹ Ce type de poésies, oui, on pouvait les apprendre à l'école. Mais quant aux textes antillo-guyanais qui parlaient de l'esclavage, de révoltes, de résistance, de marrons, ils n'avaient pas droit de cité à l'école. Quand j'ai commencé à travailler à l'IME, c'est avec plaisir que je me suis rendu compte qu'au contraire ces textes avaient leur place dans l'école, qu'il fallait les vulgariser, les intégrer dans le programme officiel, ce qui est tout à fait normal puisqu'il y a de grands textes dans notre littérature.

¹⁹ Glissant raconte ce voyage par sa mère dans *Cohée* 88-91.

²⁰ "*Histoire de nègre* a été représenté au Lamentin, au Gros-Morne, aux Trois-Îlets, au Morne-Rouge, au Marin, au Carbet, à Rivière-Salée, à Rivière-Pilote, au François et à Ducos (Martinique) en 1971" (Glissant, Édouard et I.M.E., *Histoire de nègre* 400).

²¹ Cette citation vient de "L'île lointaine" (1911) de Daniel Thaly.

Je disais que les répétitions, ça a été un gros morceau. On travaillait beaucoup: on travaillait le soir, on travaillait le samedi après-midi, on travaillait parfois le dimanche, ce n'était pas évident. Et à côté de cela, il y avait autre chose: il fallait préparer ses cours, corriger ses copies. 1971, c'est aussi l'année de création de la revue *Acoma*. Il a fallu mettre en place le groupe de recherches, il y avait des réunions. Et puis nous avons aussi nos vies privées, nos vies familiales. Moi, j'avais ma fille qui avait deux ans à l'époque, et j'étais obligée de l'emmener partout avec moi, à tel point que maintenant, plus de quarante ans après, quand je lui ai parlé d'*Histoire de nègre*, elle m'a dit "Ah oui, 'Cours nègre, cours!'"²²

J'ai parlé des répétitions, mais il a fallu, avant d'arriver à ce stade, donner une forme aux textes, à la pièce, trouver un canevas. Et le canevas est très clair quand on lit *Histoire de nègre*: d'abord la période de l'esclavage et de la colonisation, ensuite les luttes de libération, et enfin la période du néo-colonialisme et de toutes les entreprises d'aliénation, de décervelage, et les résistances à ces entreprises. Pour établir une cohésion entre tous ces textes d'origines diverses, Glissant a écrit un certain nombre de textes, comme par exemple le prologue et les textes dits par le personnage mythique. Le rôle du personnage mythique était tenu par le professeur d'éducation physique, Georges Donzenac. C'était un homme de très grande taille et il disait très bien ces textes. Donc le prologue et "Quand un homme vend des hommes,"²³ par exemple, c'est du Glissant. Il y a aussi des textes créés par le groupe: quelqu'un du groupe dit, "Tiens, on pourrait utiliser cette phrase, cette idée pour faire le lien." Et on validait ou non. C'est pour ça que Glissant a raison de dire que le texte a été "construit à partir des besoins d'expression en scène" et que "les quelques modifications apportées aux citations d'auteurs sont en fonction de cette nécessité" (*Histoire* 362). C'est vrai. Quand j'ai relu *Histoire de nègre*, je me suis rendu compte que finalement on avait réuni une très belle anthologie de textes.

Cette expérience théâtrale a été véritablement une aventure extraordinaire pour nous, parce que ça a créé une dynamique à l'intérieur de l'établissement. J'ai dit que tous les professeurs ne participaient pas aux activités culturelles: n'empêche qu'il y avait beaucoup d'entente dans le groupe. Cette dynamique a rejailli sur les élèves. Il n'y a pas longtemps, j'ai rencontré un ancien élève de ces années-là, qui me disait que ce qui l'avait étonné, c'était d'entendre un professeur de physique-chimie parler de poésie et de littérature. Parce qu'on était tellement emballé par ce qu'on faisait que lorsque l'occasion se présentait – pour moi c'était facile, j'enseignais la littérature – on parlait aux élèves de ce qu'on faisait ou de ce qu'on avait lu ou des textes qu'on était en train d'apprendre ou de mettre en scène. Ça a eu des répercussions positives. Je me rappelle qu'après une représentation – je crois que c'était au François – il y a des jeunes qui sont venus nous voir pour nous demander comment il fallait faire pour s'inscrire à l'Institut Martiniquais d'Études. Donc l'aventure théâtrale a eu des effets positifs.

SC: Oui, en fait, j'allais te demander comment la pièce a été reçue en général par le public populaire?

²² "Cours nègre, cours! / Ils essaient de te rattraper..." (*Histoire* 376).

²³ "Quand un homme vend des hommes / Comme des choses comme des bêtes..." (*Histoire* 375).

JEB: En général, bon, c'est difficile à dire dans la mesure où nous étions sur la "scène." Il y a des lieux où finalement le public était assez bon enfant, il y avait (comme partout, quand il s'agit de spectacle gratuit) des publics... espiègles. Parfois, je ne sais plus dans quelle commune, on a reçu quelques petites pierres! On ne cherchait pas à nous faire du mal, c'était seulement pour nous embêter. Et parfois des gens du public complétaient à leur manière certaines répliques! Ainsi quand le personnage disait "va-t'en" dans la scène entre Lakhdar et Nedjma [*Histoire* 382], certains complétaient la réplique en disant "va-t'en, Satan!" [rires]. Le conte créole aime bien ces homéotéleutes et ce public s'y connaissait. D'autre part, le public populaire allait au cinéma, loisir très apprécié, et dans la salle de cinéma, il était positivement l'acteur. C'est-à-dire qu'on trouvait dans la salle des gens qui avaient déjà vu le film (et même plusieurs fois) et qui le racontaient: ils disaient, bien sûr en créole, "Attention! Untel va venir! Attention, il va faire ceci ou cela!" Donc ils ont transposé au théâtre ce qu'ils faisaient au cinéma. Ils participaient à leur manière.

En ce qui concerne les réactions un peu plus sérieuses, globalement la pièce a été bien reçue. Disons que les critiques étaient du fait des intellectuels, qui venaient nous interpellier pour nous dire: "On ne comprend pas pourquoi vous ne jouez pas en créole, pourquoi vous avez choisi ces textes en français qui passent très loin au-dessus de la tête du peuple." Ce qui n'était pas vrai. On a discuté, je ne sais plus dans quelle commune, avec des paysans et des pêcheurs et ils avaient aimé la pièce et ils avaient compris ce qu'on avait voulu dire. Il y a un pêcheur qui nous a dit en créole: "on n'a pas compris tous les grands mots que vous avez utilisés, mais on a vraiment compris la situation, parce que nous la vivons, cette situation." Je pense qu'il faisait allusion à plusieurs scènes, comme celle où on dit: "la police a tiré, la police a tiré" [*Histoire* 377-89] parce que c'étaient les années 1970 et dans ces années-là et les années précédentes, il y a toujours eu des morts chaque fois que les ouvriers, que les paysans faisaient des grèves. Donc ils ont très bien compris ça, de même que la scène où on parodie la consommation: "oui métro, merci métro" [*Histoire* 395-97]. Ils ont très bien compris l'opposition entre colon et opprimé aussi. Donc le pêcheur nous a dit que la situation, il la connaissait, qu'il avait compris la pièce. Et je crois qu'il ne nous racontait pas d'histoires.

Notre projet, précisément, c'était de mettre les gens du peuple en contact avec les textes, avec de grands textes, des textes originaux. C'est pour ça qu'on n'a pas cherché à traduire tous les textes en créole; on a seulement traduit un tout petit extrait de Roumain en créole [*Histoire* 399-400]. On voulait bien sûr qu'il y ait des textes créoles, mais on voulait aussi dire Césaire dans le texte. Or Césaire n'écrit pas en créole. Depestre n'a pas écrit en créole, les nègres américains qui ont écrit n'ont pas écrit en créole. Et donc on voulait justement leur montrer que, qu'il s'agisse de créole, d'espagnol, d'anglais, de français, peu importe la langue. L'essentiel est qu'elle transmette les idées et sentiments qu'on veut transmettre. C'est Glissant qui dit, "Je te parle dans ta langue, mais c'est dans mon langage que je te comprends" [*Discours* 555]. Et c'est lui aussi qui dit, "J'écris en présence de toutes les langues du monde" [*Introduction* 39]. Donc, déjà dans *Histoire de nègre*, on a essayé de faire se côtoyer toutes ces langues – le créole, le

français, l'anglais, l'espagnol – et bien sûr l'image, parce qu'il y avait aussi des images, et la danse moderne, et le chant. C'est pour ça qu'on peut dire qu'*Histoire de nègre* a été un spectacle total. On peut même parler de spectacle d'avant-garde pour l'époque, à la Martinique.

SC: Oui, pour moi c'est un théâtre engagé, mais c'est aussi assez avant-gardiste et expérimental.

JEB: Oui, théâtre engagé, théâtre militant, théâtre total – mais en même temps, on n'a pas voulu faire un tract politique. Il y avait beaucoup de poésie et de beauté dans cette pièce, dans le choix des textes.

SC: Comment est-ce que vous avez fait pour les projections, parce que vous voyagez un peu partout?

JEB: C'était rudimentaire! Il y avait une espèce de drap, et puis c'est Raymond Sardaby qui projetait des diapositives.²⁴ C'était vraiment rudimentaire, mais on peut faire de très bonnes choses avec très peu de matériel.

SC: Est-ce que tu es allée à Carifesta avec le groupe de théâtre?

JEB: Ah oui. Carifesta, c'était 1976. Alors là, ça a été une autre aventure. On a été invité officiellement, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas de subvention. C'est parce que Glissant connaissait des gens à la Jamaïque qu'on a été invité. Quand on a décidé d'y aller, on savait que ce serait difficile, parce qu'on avait d'énormes problèmes financiers. L'IME n'a pas payé tous les frais. Chaque participant a essayé de mettre un peu d'argent, parce qu'on était un groupe – on devait être douze ou quinze. Un des membres du groupe avait une amie hôtesse de l'air, qui pouvait voyager assez facilement à moindres frais. C'est grâce à elle qu'on a pu trouver un petit hôtel pas cher où se loger. On ne pouvait même pas aller au restaurant, on devait faire la cuisine [rires]! C'était assez spartiate, mais là aussi, c'était extraordinaire, cette participation à la Carifesta.

On a présenté un montage de textes qu'on a appelé *West Indies* – ce n'était pas comme *Histoire de nègre*. Bien sûr on bougeait, on chantait, etc., mais ce n'était pas du théâtre. C'était un montage poétique. Donc il y avait des textes d'auteurs anglais, des textes de Cuba, des textes français, et je me rappelle qu'il y avait beaucoup de textes de Glissant: des extraits de *Malemort*, des extraits des *Indes*, et des poèmes. Bien entendu, on n'a pas vu grand-chose de la Carifesta, parce qu'on n'est pas resté tout le temps du festival, précisément pour des raisons matérielles. Nous avons présenté notre montage poétique en français. Je ne sais pas si ça a été perçu, compris par toute l'assistance.

Je crois que Carifesta a été la dernière manifestation du groupe de théâtre. Après *Histoire de nègre*, nous avons présenté pour le festival de 1972 *Le Chant du fantoche lusitanien* de Peter

²⁴ Certaines de ces diapositives sont reproduites dans *Histoire* 391-92.

Weiss.²⁵ Ensuite, l'année suivante, pour le festival de 1973, on a joué une pièce de Daniel Boukman, *Ventres pleins, ventres creux*. Plus on travaillait, plus on prenait de l'assurance, et puis on se disait "on peut continuer à jouer parce que ça marche," parce qu'on recevait quand même un accueil assez positif.

Je dois dire aussi qu'on a surtout joué en commune, parce qu'on avait peur de Fort-de-France, parce que c'est la capitale. Mais on a quand même joué dans un quartier populaire de Fort-de-France: "Volga-Plage." Là aussi, ça a très bien marché. Je ne me rappelle plus si c'est pour *Histoire de nègre* ou *Ventres pleins, ventres creux*, mais il y a une petite anecdote intéressante: je t'ai dit que pour des raisons matérielles nous avions des décors démontables, des planches, de la tôle, etc., transportés dans une petite camionnette. "Volga-Plage" dans les années 1970 était un quartier très pauvre. Maintenant il y a de grosses maisons, c'est toujours un quartier populaire mais les gens vivent un peu plus facilement. On nous avait déjà indiqué où planter les décors. Quand on arrive, il y a des adultes, comme dans tous les villages, assis sur un banc en train de parler. Ils nous voient arriver, ils nous regardent, mais très gentiment. Puis il y en a un qui s'avance vers nous et nous demande si nous voulons de l'aide. Tout le groupe n'était pas là, on était quatre et puis bien entendu, il y avait ma fille avec moi puisque je n'avais personne pour la garder. Il était persuadé, ce monsieur, qu'on venait monter une petite case, pour y vivre! En fait, c'est comme ça que ça se passait dans ces quartiers pauvres. Donc il est venu nous demander si nous avions besoin d'aide. On l'a remercié, on lui a dit "non, on vient pour le théâtre de ce soir, on vient monter le décor" [rires]. Je trouve ça extraordinaire!

SC: Donc, pour Carifesta, le groupe de théâtre a joué *West Indies*. *Histoire de nègre* n'y a jamais été jouée?

JEB: Non, jamais, jamais. On a représenté *Histoire de nègre* en 1971 et ça n'a jamais plus été représenté. C'est vraiment dommage. Chaque fois on changeait de textes. *Histoire de nègre*, c'était un point de départ, et après on a pris un peu plus d'assurance et on s'est dit, bon, on va jouer de "vraies" pièces de théâtre, des pièces déjà écrites. *Le Chant du fantoche lusitanien*, c'est l'Angola. Bien sûr c'est universel, c'est la misère, ce sont les profiteurs contre les opprimés – *Ventres pleins, ventres creux* c'est pareil. Mais Glissant n'était pas entièrement satisfait. Il voulait une pièce qui parle plus directement de l'histoire de la Martinique. Donc, à partir de 1974, il nous a proposé de jouer une pièce qu'il était en train d'écrire. C'est *Parabole d'un moulin de Martinique*²⁶ qui met en scène l'histoire d'un moulin, qui devient finalement usine, avec tout ce que cela suppose d'exploitations, de résistances... Mais le problème c'est que la pièce n'était pas entièrement écrite, elle était en chantier: il écrivait des scènes au fur et à mesure. Mais au fur et à mesure, ça veut dire qu'on pouvait attendre deux semaines, trois semaines la scène suivante. En attendant le texte, on avait déjà commencé à préparer le décor, car il nous

²⁵ Il y a une brève discussion de la performance du *Chant du fantoche lusitanien* par le groupe de théâtre de l'IME dans *Acoma* 645-46.

²⁶ Cette pièce a été publiée dans Glissant, *Le Monde incréé* 63-123.

avait dit à peu près son projet – il voulait que ça se passe dans une usine. Par exemple, on avait commencé à faire un arbre, et l'arbre, c'était d'abord une armature en grillage. C'était une espèce d'acoma qu'il voulait faire. Mais le groupe s'est lassé parce qu'Édouard Glissant tardait à donner les scènes. Ça se comprend, il avait beaucoup d'autres choses à faire. Et puis, au fur et à mesure qu'il nous donnait du texte, on se rendait compte qu'il faudrait beaucoup d'acteurs et que le décor serait très important et très coûteux. Or, plus les années avançaient, moins on avait de moyens. Finalement on a abandonné la pièce – qu'il a achevée en 1975.

C'est tout ce que je peux dire sur notre expérience théâtrale mais ça a été une expérience extraordinaire. Pour moi, la plus marquante c'est la première, *Histoire de nègre*, parce que je n'avais jamais fait de théâtre avant cela et il était hors de question que je monte sur une scène! Mais en fin de compte j'ai non seulement joué dans *Histoire de nègre* mais aussi dans *Le Chant du fantoche* et dans *Ventres pleins, ventres creux!*

New York University

Ouvrages cités

- Allum, Helena. "Many Roles of the Pierrot Grenade." *Catholic News TT*. Catholic Media Services Ltd., 8 April 2007. Web. 12 août 2015.
- Bérard, Stéphanie. "Les Échanges interculturels dans le monde théâtral caribéen." *Les Dynamiques contemporaines des petits espaces insulaires: de l'île-relais aux réseaux insulaires*. Coord. Nathalie Bernardie and François Taglioni. Paris: Karthala, 2005. 391-405. Imprimé.
- Boukman, Daniel. *Ventres Pleins, Ventres Creux: Pièce en deux parties*. Honfleur: P.J. Oswald, 1971. Imprimé.
- Deslauriers, Guy, réal. *Édouard Glissant: Portrait d'un écrivain*. Kréol Productions, 2013. DVD.
- Dixon, Bobie-Lee. "The Man Behind Pierrot Grenade." *Trinidad and Tobago Guardian*. Trinidad and Tobago Guardian Online. 5 Feb. 2011. Web. 12 août 2015.
- Éloi-Blézès, Juliette. *Étude d'un roman: "La Lézarde" d'Édouard Glissant*. Fort-de-France: CRDP Martinique, 2011. Imprimé.
- . "Moi, Tituba sorcière noire de Salem," *Maryse Condé: Activités pédagogiques*. Fort-de-France: CRDP Martinique, 2004. Imprimé.
- Fonkoua, Romuald-Blaise. "Instituer le savoir des Antilles aux îles: L'Institut Martiniquais d'Études et la revue *Acoma*." *Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*. Coord. D. de Ruyter-Tognotti and M. van Strien-Chardonneau. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1998. 103-19. Imprimé.
- France Antilles*. "La 11ème visite présidentielle." 25 juin 2009. Web. *Franceantilles.fr*. 18 mai 2015.
- Glissant, Édouard, coord. *Acoma 1-5: 1971-1973*. Perpignan: PU de Perpignan, 2005. Imprimé.
- . *La Cohée du Lamentin*. Paris: Gallimard, 2005. Imprimé.
- . *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997. Imprimé.

- . *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996. Imprimé.
- . *Le Monde incréé: Poésie: Conte de ce que fut la tragédie d'Askia; Parole d'un moulin de Martinique; La Folie Celat*. Paris: Gallimard, 2000. Imprimé.
- Glissant, Édouard et I.M.E. *Histoire de nègre*. *Acoma* 3 (fév. 1972): 359-400. Imprimé.
- Jalabert, Laurent. "Les Mouvements sociaux en Martinique dans les années 1960 et la réaction des pouvoirs publics." *Études Caribéennes* 17 (2010): s. pag. Web. 18 mai 2014.
- Jones, Bridget. "Quelques choix de langue dans le théâtre antillais." *Black Accents: Writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean*. Ed. J.P. Little and Roger Little. London: Grant & Cutler, 1997. 17-29. Print.
- . "French Caribbean." *World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas*. Ed. Don Rubin and Carlos Solorzano. Vol. 2. London: Routledge, 1994-2000. 276-84. Print.
- Nodin, Joseph. "Le Drame de février 1974 marque encore les esprits." *Martinique 1^{ère}* 15 fév. 2013. Web. *Martinique.la1ere.fr*. 18 mai 2015.
- Ruprecht, Alvina. "Le Théâtre antillais entre le texte et la scène: réflexions d'une voyageuse indiscreète." *Dérades: Revue Caraibéenne de recherches et d'échanges* 10 (2003): 65-73. *Franco-Théâtres: Les multiples théâtres de la francophonie: Site de recherche théâtrale*. Web. 12 août 2015.
- Thaly, Daniel. "Le jardin des Tropiques." *La Nouvelle Revue Française* 32 (août 1911): s.p. Imprimé.
- Weiss, Peter. *Le Chant du fantoche lusitanien*. Paris: Éditions du Seuil, 1968. Imprimé.
- "Yo armé, nou pa armé, sé pou la victwa nou ka alé." *Youtube.com* 9 mars 2009. Web. 18 mai 2015.

*

Suzy Cater est doctorante au département de français de New York University, où elle prépare une thèse intitulée "Relating the Real: Édouard Glissant's Avant-garde Poetics," sous la direction de J. Michael Dash. Avant de venir aux États-Unis, elle a obtenu un BA (Hons) en langues modernes à l'Université d'Oxford. Elle a précédemment publié dans *Dix-huitième Siècle* et deux articles au sujet de Glissant vont paraître prochainement dans *Romanic Review* et *French Forum*. En 2015, elle a gagné le NeMLA Caribbean Studies Essay Award pour son article à paraître "Don't Trust the Author: Suspect Texts in Édouard Glissant's *Tout-Monde*."