

Études

---

Créoles

## Le théâtre réunionnais contemporain en langue créole

Carpanin Marimoutou

*LCF - Université de La Réunion*

jean-claude-carpanin.marimoutou@univ-reunion.fr

En conclusion de son article sur le théâtre réunionnais, publié en 2008, Zaren Cajee déclare que « Le théâtre a du mal à relayer les pratiques orales réunionnaises. Il commence à le faire, en particulier depuis que la langue créole y est aisément employée, bien qu'elle n'échappe pas à une certaine folklorisation, à une fonction de connivence et au but de provoquer le rire, rôles qu'elle tenait déjà dans les pièces conventionnelles du début du vingtième siècle. »<sup>1</sup>

Le théâtre contemporain en langue créole à La Réunion semble, effectivement, connaître une visibilité importante depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les troupes sont de plus en plus nombreuses et professionnalisées, les représentations se multiplient, tant sur les scènes locales que régionales (Madagascar, Maurice), européennes ou indiennes. Il n'est pas question ici, de proposer un inventaire de toutes ces manifestations ni même une étude des pièces contemporaines en langue créole. Cet article se focalise sur deux points particuliers : la production textuelle pour le théâtre à partir des traductions des pièces du répertoire international légitimé et le travail spécifique d'écriture théâtrale en créole réunionnais. Ces deux aspects ne peuvent cependant se comprendre que dans le cadre d'une histoire et d'une sociologie des pratiques théâtrales à La Réunion.

### 1. Petite histoire du théâtre contemporain en créole à La Réunion

Les journaux et gazettes du XIX<sup>e</sup> siècle à La Réunion se font l'écho de la présence régulière de troupes théâtrales professionnelles venues de France, en tournée dans les îles francophones de l'océan Indien — essentiellement Maurice et La Réunion — qui proposent à un public bourgeois, mais aussi populaire, un répertoire de pièces en français mêlant des classiques, du théâtre de boulevard et même, parfois, des opérettes. Même si, comme le signale Zaren Cajee, « À l'époque, le théâtre est surtout considéré comme un divertissement et s'adresse à un public privilégié, composé de l'élite sociale et ecclésiastique. Loin de l'activité culturelle foisonnante de Paris, ce public est avide de tout ce qui vient de France. »<sup>2</sup>, ces manifestations attirent aussi un public populaire, en cette époque où les activités culturelles « de masse » sont plutôt rares. En ce sens, les représentations théâtrales créent un espace où se côtoient des gens d'origine diverse, qu'il s'agisse de la classe sociale ou de la ligne de couleur.

À côté de ces productions venues d'Europe, l'île de La Réunion connaît aussi une activité théâtrale « autochtone ». Les pièces représentées au public bourgeois dans les salles dédiées sont en français et relèvent, le plus souvent, du genre comique et du vaudeville alors à la mode. Mais il existe aussi des performances théâtrales plus populaires, liées à l'église

---

<sup>1</sup> Zaren Cajee, « Le théâtre à La Réunion des années 1970 à nos jours », NEF, 23,1, printemps 2008, p.94-108 (p.107).

<sup>2</sup> Zaren Cajee, « Le Théâtre réunionnais des années 70 à nos jours. Un topos du texte dramatique ; esclavage et libération. », *Francofonia* 53, Autunno 2007, « Les littératures réunionnaises », (p.183).

catholique, où se mettent en scène des épisodes bibliques lors des grands événements de l'année liturgique chrétienne. On peut émettre l'hypothèse que ces pièces comportaient des fragments de créole à l'intérieur d'un texte essentiellement français.

L'abolition de l'esclavage en 1848 a aussi des effets sur la pratique du théâtre et l'apparition de nouvelles formes. Ainsi l'arrivée d'un nombre important d'engagés venus du sud de l'Inde entre 1850 et 1888 et parlant le tamoul contribue à renouveler le langage et l'esthétique du théâtre réunionnais. Les engagés indiens, en effet, en raison de l'accord passé entre les empires coloniaux britannique et français, ont le droit de pratiquer leur culte et les manifestations artistiques qui y sont liées. Les romans coloniaux mauriciens et réunionnais, ceux de Marius-Ary Leblond comme ceux d'Arthur Martial, rapportent ces activités culturelles et festives dont certaines sont théâtrales. Le *narlgon* ou « bal tamoul » ou encore « bal malbar » en est l'une des manifestations les plus évidentes et spectaculaires. Ces performances relèvent, en réalité, d'une forme de théâtre raconté et dansé. Un récitant — *le vartial* — chante l'histoire de personnages mythiques, épiques ou légendaires, tandis que des comédiens dansent les actions sur scène. Ce théâtre est à la fois un théâtre du bricolage et de la pauvreté, et un théâtre total, en ce sens où il fait intervenir la voix, le chant, la danse, la musique, le mime et les masques. Des héros, des déesses et des dieux viennent s'incarner de manière concrète dans le moment éphémère — qui peut durer toute une nuit — d'une représentation. Les chants qui scandent cette forme de théâtre à la fois sophistiqué et populaire, et qui racontent l'histoire ainsi mise en chair, sont en langue tamoule. L'hypothèse avancée par les historiens de cette forme est qu'elle tire son origine du *terrukuttu* dravidien. Le mot signifie, en tamoul, spectacle de rue. Il s'agit de performances théâtrales accompagnées de chants, de musique et de danses. Dans le *terrukuttu*, les acteurs parlent et chantent en langue tamoule. Dans les formes contemporaines du *narlgon* réunionnais, les acteurs ne parlent pas ; ils exécutent des pas de danse et miment les actions des personnages. On a émis l'hypothèse que cette disparition de la parole actoriale est liée à la disparition de la langue tamoule, à son absence de transmission<sup>3</sup>. Dans les performances actuelles du *narlgon*, en effet, le texte est psalmodié/chanté en tamoul (et en sanskrit parfois) par un récitant — le *vartial* — accompagné de musiciens. Mais les textes littéraires du début du XX<sup>e</sup> siècle qui évoquent ce spectacle ne font aucunement mention d'une prise de parole des acteurs<sup>4</sup>. Soit la connaissance de la langue avait déjà disparu, soit le *narlgon* n'a jamais donné la parole aux acteurs. Il est assez vraisemblable de penser que, très tôt, le créole est intervenu lors de ce type de représentation. Non pas dans les chants du récit, bien sûr, mais dans les interstices des scènes représentées. Les engagés indiens, en effet, partageaient les mêmes espaces de vie et de travail que les engagés issus d'autres pays (Madagascar, Rodrigues, Mozambique) et d'autres travailleurs créoles. Ces derniers assistaient sans doute aux spectacles présentés souvent dans le cadre des festivités liées à la marche sur le feu (18 jours) ou en l'honneur du dieu Mourouga (10 jours). Il fallait donc bien faire comprendre à un public pas nécessairement informé peu ce qui était donné à voir, en résumant l'histoire en créole ou même en racontant quelque passage de l'histoire

---

<sup>3</sup> Conférence de Kichenassamy Madavane, Professeur à Jawaharlal Nehru University (Delhi), écrivain, metteur en scène, le 26 avril 2015 à Saint-André (île de La Réunion).

<sup>4</sup> Voir, en particulier, Marius-Ary Leblond, *Le Miracle de la race*, Paris, Crès & Cie, 1925.

Mais c'est à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle qu'il y a des traces tangibles de pièces de théâtre en créole avec les productions de Louis Fourcade. Il s'agit davantage de saynètes ou de fables dialoguées que de pièces de théâtre proprement dites, mais ces textes sont clairement écrits pour être mis en scène et interprétés. En tout cas, l'écrivain dramatique Louis Jessu initie un genre qui fera florès pour les pièces en créole, celui du théâtre comique ou de farce, où l'on se moque des travers — en particulier linguistiques — d'un ou plusieurs personnages. Il s'agit clairement de faire rire, et, en général, de manière assez peu subtile. Le continuateur le plus évident des pièces de Fourcade est Louis Jessu. Ses pièces de théâtre — entièrement en langue créole — font jouer jusqu'à plus soif le ressort d'une connivence fondé sur la stigmatisation de personnages ruraux ou ethniquement non blancs, comme le Chinois Ti Teng des *Pèlerins de Saint-Leu*. Il s'agit de mettre en scène, de manière comique, en forcissant les traits, des ethnotypes et des sociotypes, en jouant sur le racisme ordinaire et la xénophobie, par le biais du *moukatakaz*, de la moquerie.

Les pièces de Louis Jessu et de ses imitateurs connaîtront un immense succès jusqu'aux années 1980. Mais la fin du XX<sup>e</sup> siècle voit surgir de nouvelles écritures théâtrales en créole. Dans la mouvance des mouvements politiques et culturels qui revendiquent une prise au sérieux de l'histoire et de la culture réunionnaise, ainsi que de la langue créole, apparaissent des pièces didactiques comme *L'Esclave* de Marc Kichenapaïdou ou un théâtre d'idées dont l'exemple le plus net est sans doute *La Borne Bardzour* d'Axel Gauvin.

Mais les plus grands succès d'un théâtre totalement en langue créole ou lui faisant une large place, au vingtième siècle, sont dus à la troupe Volland, dont le répertoire comporte une dizaine de pièces et même des opéras. La troupe propose, en effet, un théâtre populaire, à la fois festif et critique, à travers la satire, la farce et la caricature. Il s'agit, en même temps, d'un théâtre politiquement et linguistiquement ambigu, aussi bien par le traitement thématique, le regard jeté sur les pratiques réunionnaises, à la fois du peuple et des élites, que par une utilisation diglossiquement assumée du créole. Le regard porté sur le monde créole réunionnais, en diachronie comme en synchronie, est surplombant et « subalternisant ». D'une certaine façon, on retrouve cette dimension ambiguë dans une pièce comme celle de Barbara Robert, *Dékros la line*, publiée en 2010, qui se moque, de manière parfois « populiste », des hommes politiques réunionnais, présentés tous comme des personnes qui ne pensent qu'à s'enrichir.

Comme l'écrit Zaren Cajee : « Le rire, festif, mais pas toujours innocent, devient l'arme de prédilection pour dénoncer les jeux de pouvoir, les dessous d'une société que les effets grossissants de l'exagération, du grotesque, de l'ironie, de la caricature rendent peu paradisiaque [...]. » Cette posture n'est cependant pas sans rappeler le regard du voyageur exotico colonial dont parle Gérard Cogeze. Ce dernier rappelle que « Segalen décide d'inverser l'attitude du voyageur : il s'agira désormais de savoir comment le lieu a réagi, s'est transformé, en présence du corps étranger qui l'observe et non plus de raconter, encore et toujours comment celui-ci a été atteint par ce qu'il voit. ». Et Cogeze poursuit son analyse en déclarant que : « [...] si notre regard n'est plus *armé* de la même façon qu'il l'était à l'époque de la conquête coloniale, par exemple, il n'est pas sûr que, pour être devenue moins meurtrière, notre visée ne produise plus de profondes mutations, indésirables pour l'objet regardé. Le voyageur qui s'efforce de définir un lieu, serait donc bien avisé de se demander

quelle charge il a transmis à ce lieu, de quelle(s) fonction(s) en somme il l'a chargé »<sup>5</sup>. Autrement dit, il ne s'agit pas tant de laisser le lieu parler, il s'agit de le parler de la même façon que les personnages ne parlent pas mais sont parlés par la voix du narrateur ou de l'auteur.

## 2. Petit panorama d'un théâtre postcolonial

Dans le sillage des productions militantes des années 1970-1980 et du travail de la troupe Volland, la fin du XX<sup>e</sup> siècle voit se construire un champ théâtral complexe et diversifié. La mise en place de compagnies professionnelles et de centres de formation, dont le Conservatoire national de région, la construction de salles de spectacle dédiées au spectacle vivant et équipées de manière moderne, l'apparition de jeunes écrivains et d'acteurs professionnels, l'existence de festivals, tout cela transforme considérablement le rapport à l'écriture et aux pratiques théâtrales. La question d'une langue créole pour un théâtre de qualité se pose de manière de plus en plus précise. L'une des solutions adoptées est celle de la traduction de pièces reconnues du répertoire mondial en créole. Les compagnies vont proposer des versions bilingues de pièces, jouées alternativement en créole et en français. Sont ainsi traduites les pièces de Shakespeare, Molière, Tchekov, Dario Fo, Koltès. L'objectif est double : représenter pour un public le plus large possible des pièces canoniques et équiper la langue créole en la confrontant à un travail de traduction de pièces dont la langue est exigeante et d'un haut niveau, « littéraire » pour tout dire. Pour ce faire, les traducteurs — qui sont souvent, en même temps metteurs en scène et acteurs de la pièce — vont avoir recours à la littérature écrite en créole, aux diverses formes de la littérature orale (contes, *maloya*, fables...) aux travaux universitaires sur la langue, en particulier le *Lexique du parler créole de la Réunion* de Robert Chaudenson (1974) et *L'Atlas linguistique et ethnographique de La Réunion* de Robert Chaudenson, Michel Carayol et Christian Barat. Le créole est ainsi, de manière pratique, pris au sérieux, dans son historicité et dans sa complexité contemporaine, qu'il s'agisse de géolectes, de sociolectes, éventuellement d'ethnolectes, de niveaux et de registres de langue. La langue créole, ainsi donnée à lire et à entendre sur scène, dans sa variété mélodique, phonologique, intonative, sémantique, syntaxique et sociolinguistique, devient, de manière concrète, un matériau de production de sens. Le travail de traduction, dans le cadre de la confrontation avec la langue du texte source, donnée à entendre elle aussi, par le biais des représentations alternées, force le créole à atteindre un haut niveau de performance et cesse d'être un objet de dérision ou un produit « subalterne » soumis à un regard et à une posture paternalistes. Les traducteurs sont ainsi conduits à prendre en compte l'intégralité du trésor lexical en créole et à créer des termes nouveaux acceptables pour le public. Contrairement à ce qui se passe dans le cadre de certaines expériences limitées de l'écriture romanesque en créole, réservées à une poignée de lecteurs, la langue ici doit passer la rampe et produire des effets sur un public peu habitué à l'utilisation de la langue créole dans une situation à la fois spectaculaire et littéraire. De manière concrète, par exemple, le spectateur doit pouvoir accéder, par l'intermédiaire de la langue créole, à l'univers des hobereaux campagnards de Tchekov, à entrer dans le monde russe enneigé du XIX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>5</sup> Gérard Coge, *Partir pour écrire. Figures du voyage*, Paris : Honoré Champion, 2014, p.42.

bref à entrer en connivence avec un espace dont il n'a aucune expérience ni réelle ni culturelle. Le défi est encore plus difficile à relever lorsqu'il s'agit de textes anciens comme ceux de Shakespeare ou de Molière. Dans ce dernier cas, les traducteurs se sont efforcés de créer des ponts entre l'univers de la paysannerie française et de ses croyances au XVII<sup>e</sup> siècle et des pratiques campagnardes de guérison et de sorcellerie propres à l'univers réunionnais ; entre le langage patoisant de certains paysans de Molière et les parlures « mozambicaines » que relevaient Héry, Vinson ou Volcy-Focard au dix-neuvième siècle à La Réunion. La construction de ce type de passerelles n'est pas qu'un artefact. Cela a permis de proposer une nouvelle lecture anthropologique du texte source, en l'occurrence *Le Médecin malgré lui* — devenu *Doktér Kontrokér* —, qui rend visible des dimensions habituellement passées sous silence par les spécialistes de Molière, comme le rapport au surnaturel, à la sorcellerie ou au sexe.

Mais le travail de traduction n'est qu'un élément de cette dimension nouvelle apportée à la langue créole dans le théâtre réunionnais. Tout en poursuivant ce travail, et en prenant en compte les avancées et les résultats de ces expériences, un certain nombre de jeunes auteurs écrivent directement des pièces de théâtre en créole.

D'une manière générale, les auteurs dramatiques contemporains retiennent deux enseignements de l'expérience des traductions : l'historicité de la langue, son extrême diversité, et les manières de dire propres aux genres vernaculaires comme le conte ou le *maloya*. Le théâtre devient ainsi l'espace où se spectacularise le « trésor de la langue », le lieu où reprennent vie des expressions oubliées ou absentes du discours social contemporain. La parole des personnages redonne une actualité à des expressions figées, à des proverbes, à des *zédmo*, jusque là perçus comme une archive de la langue, ou bien situés dans une dimension ethno, socio ou géolectale. D'une certaine façon, la scène se transforme en un espace de la langue créole en tant que telle, de (dé)monstration de sa matérialité signifiante en tant que vecteur et matrice d'une culture commune. En ce sens, l'espace scénique crée les conditions d'une anamnèse linguistique et culturelle : elle fonde, de manière concrète un espace contemporain de retrouvailles avec le passé, *le tan lontan*. Plus exactement, *le tan lontan* et son langage s'incarnent dans le moment contemporain de la performance, en créant ainsi une sorte de « tiers espace » où les contemporanéités deviennent plurielles. Le recours aux proverbes et autres « formes simples » qui mettent en abyme la langue créole, lestent le moment éphémère de la représentation théâtrale d'une historicité non pas thématique mais symbolique et, sous certains aspects, ontologique. Ce qui se met en scène, à ce moment précis, ce n'est pas seulement une histoire, un espace-temps, ce ne sont pas seulement des personnages : c'est la culture qui se montre et se joue en tant que socle de toute parole légitime du lieu créole.

L'une des matrices majeures de l'écriture théâtrale contemporaine en créole est donc le conte populaire, à la fois à travers ses personnages et ses manières de dire, de raconter, de commenter. Ce travail de théâtralisation à partir du conte est rendu possible par le fait même que ce dernier se prête à la performance, que le conteur est déjà un récitant et un metteur en scène. Cette filiation entre le conte et le théâtre permet toutes les parodies, tous les détournements, tous les pastiches. Elle est caractéristique d'une partie importante des textes de théâtre actuels, qu'on retrouve dans quasiment toutes les pièces. Par exemple, à la fin de

*Dékros la line*, de Barbara Robert (2010), l'un des personnages déclare, et dans la dernière réplique de la pièce :

*Bann vié té di si zistoir la, lé mantèr sé té pa zot lotèr ! Ben la, mi kroi la mantri la, sé nout toute lotèr !* (les anciens disaient que si l'histoire était un mensonge, ils n'en étaient le responsable ni l'auteur ! Eh bien ! Moi je crois que nous sommes tous les responsables, les auteurs de ces mensonges !)

Le spectateur familier des contes aura reconnu là un pastiche, un clin d'œil en tout cas, de la clause classique des contes créoles. Il est à noter que les metteurs en scène, les écrivains dramatiques et les acteurs du théâtre créole sont aussi, le plus souvent, des conteurs. L'exemple le plus net en est Sully Andoche, chansonnier et conteur, mais c'est aussi le cas de Didier Ibao, de Mikaël Fontaine, de Didier Isana, de Jean-Laurent Faubourg ou de Lolita Monga. Dans la pièce Didier Ibao et Stéphane Thomas, *Somin la mèr*<sup>6</sup>, non seulement les personnages viennent de l'univers des contes<sup>7</sup>, mais le genre lui-même est mis en abyme. Ainsi, lorsque le personnage de Ti Zan — personnage central de nombreux contes réunionnais, figure du rusé malingre qui l'emporte sur les plus forts—déclare au roi que « dan la mér néna riyink dolo salé » (p.13) et que ce dernier refuse de le croire, il répond : « La ou kalkil sa in zistwar mantèr », ce qui est, comme on l'a vu, la formule classique qui métonymise le conte créole. Le parcours des personnages, Ti Zan et lo Rwa, reprend clairement le cheminement initiatique de ceux des contes ; et les personnages qu'ils rencontrent se comportent aussi comme des personnages de contes. Il en est ainsi de « trwakro », en réalité, une excroissance montagnaise, que le roi prend pour un monstre. La description qu'en fait Ti Zan pour effrayer le roi et se venger ainsi de lui (le roi a mangé tout le dîner, la veille, sans rien lui laisser) renvoie au *Grandiab* des contes, dans sa version « ogre » et « raksasa » (p.33).

Le décor de la première scène est significatif : « Dékor an barok, baryolé, pyédbwa ranpli girlann, la twal partou, fanal, tout an barok. » (p.11). Un tel décor fait inmanquablement penser à celui des *narlgon*, mais aussi à celui des *salvért* où se déroulaient autrefois la plupart des fêtes familiales : baptêmes, communions, fiançailles, mariages. La pièce joue, en effet, sur deux dimensions : le conte et la vie quotidienne, plus précisément, elle se fonde sur le langage du conte et les langages et manières de faire des « gens ordinaires ». Ainsi, lorsque Mimos et Zaza, deux femmes, dont les manières et la cuisine connotent fortement les habitants du cirque de Cilaos (en particulier la dentelle, les lentilles et le vin, la chaise à porteurs, les prénoms Mimos et Zaza), doivent indiquer à Ti Zan l'itinéraire à suivre pour atteindre la mer, elles le font à la manière créole, c'est-à-dire en pratiquant ce que Glissant pourrait appeler une pratique culturelle et linguistique du détour ou, plus précisément, d'un retard de l'indication et de la nomination du lieu. L'itinéraire dans l'espace est d'abord un itinéraire dans le langage, et une jouissance du langage :

« Mimos : Pou ariv si lo gran somin, ou pran lo ti somin...

Zaza : Lo ti somin ou va war ali pré in karo dobwa...

<sup>6</sup> Didier Ibao & Stéphane Thomas, *Somin la mer*, Ile-sur-Têt, Éditions K'A, 2008.

<sup>7</sup> À côté de personnages qui renvoient au monde de la nomination populaire à travers les surnoms, les sobriquets Ayo, Mimos, Tantine Piltout, Tisou, Zaza, et donc à une certaine représentation de la quotidienneté, on retrouve des noms directement surgis des contes : Grandiab, Granmérka, Lo Rwa, Madam Grandiab, Ti Zan.

Mimoz : Lo gran karo do bwa lé zis apré inn ti karo dobwa...

Zaza : Se ti karo dobwa ou va war ali zis apré dèrnyé tournan anlèr somin kaskad...

Mimoz : Kan ou sort atèr la ou pran si la drwat ou tourn si out gos, ou anvoy dovan...

Zaza : Si out gos, ou va trouv lo promyé tournan i mont drwat. » (p.61-63)

Il est tout aussi significatif que, prenant possession du royaume en tant que régente lors du départ du roi vers la mer, le premier geste de Granmèrkal soit d'enlever ce qui, du décor, pourrait faire penser au *narlgon* ou au *salvert* (p.23). Sur le mode comique, la pièce inscrit clairement le conflit de légitimité qui fonde le rapport au lieu et conduit le spectateur à s'interroger — sans proposer de réponse dogmatique — sur ce qui serait créole et sur ce qui ne le serait pas. De cette manière, la représentation interroge les représentations idéologiques et culturelles du spectateur, et le conduit ainsi, à la fois à les interroger à son tour et à donner une plus grande profondeur historique et une plus large ouverture anthropologique à son propre monde.

De même, le premier dialogue entre le roi et Ti Zan, dans lequel le dernier essaie de faire comprendre au premier ce qu'est la mer, s'apparente fortement au genre des devinettes créoles, des *kosa in soz*. A chaque définition proposée par Ti Zan, le Rwa répond à côté : « le ciel », « la rivière », « le cyclone », précisément parce que les définitions ne sont pas assez précises et peuvent entraîner une autre solution. (cf. p.13).

C'est cette voie qu'empruntent et arpentent sans cesse les pièces de Sully d'Andoche dont l'une est définie comme un « one boug show »<sup>8</sup>, en jouant sur le modèle mieux connu des jeunes spectateurs du « one man show », « boug » signifiant « homme » en créole réunionnais. Empruntant à plusieurs genres de la scène et de la parole, cette pièce est peut-être l'exemple le plus net d'un théâtre contemporain en langue créole qui met en avant la performance, la théâtralité du spectacle, qui joue de manière pleinement consciente avec la dimension métathéâtrale du texte performé. Dans cette pièce, le théâtre est sans cesse mis en abyme, comme genre littéraire constitué et comme pratique scénique, à l'intérieur d'une conception brechtienne de la représentation théâtrale. L'exemple le plus visible et le plus parlant est la scène dans laquelle un personnage nommé Josépha commente son costume de scène (cf. p.43). D'une manière constante, le texte de Sully Andoche — qui note avec soin, dans des didascalies précises, les différents changements de décor, de costume, les jeux avec les objets et accessoires présents sur la scène — implique une interaction très forte avec le public qui est sollicité pour participer à la mise en scène, au jeu scénique, au langage dramatique.

Cette mise en avant de la représentation comme représentation interactionnelle, qui fait du spectateur à la fois un acteur et un co-metteur en scène, vient de la pratique des improvisations théâtrales (qui sont, par ailleurs, nombreuses dans la pièce), mais trouve aussi son origine dans les séances des contes où le conteur dialogue sans cesse avec son auditoire. Cette implication forte du public dans la production des significations est étayée par un rappel constant de la culture créole à travers les réutilisations des formules liées aux contes, les devinettes détournées et réinventées<sup>9</sup>, les proverbes transformés<sup>10</sup>, les chants des supporters

---

<sup>8</sup> Les pièces de Sully Andoche ne sont pas publiées. Nous remercions l'auteur de nous en avoir fourni une version électronique.

<sup>9</sup> « Anou : Ri d'Sint Mari, sité kanyarsité, fanm san bononm, zanfan san papa, poto san limir ».



de matchs de football ou de hand-ball<sup>11</sup>, les jeux avec la langue et avec les mots, à la manière des performances poétiques et chantées propres aux contes et aux textes de *maloya*<sup>12</sup>.

Une telle conception du théâtre et de la représentation, fondée à la fois sur la culture populaire créole et ses genres littéraires, et sur les formes les plus contemporaines du théâtre d'avant-garde, permet au dramaturge de construire des alternances et des clins d'œil entre le temps présent de la représentation et le temps raconté et mis en scène des événements, à l'époque où Gabriel, le conteur mis en scène et devenant un personnage de conteur contant au présent, était enfant. Les deux instances se mêlent et se distancient tout le temps : le conteur devient son propre personnage, le personnage se transforme en conteur de sa propre vie. Autrement dit, dans cette interaction dialectique entre le conte et le théâtre, l'un emprunte à l'autre et l'autre emprunte à l'un en jouant sur le double plan des figures du représenté et des modalités de la représentation.

### 3. Un changement de paradigme : *Tanbour* de Vincent Fontano.

La dernière pièce publiée de Vincent Fontano<sup>13</sup> ouvre d'autres perspectives à l'écriture théâtrale en créole. Jusque-là, la plupart des textes relevaient soit de la comédie, de la satire ou de la farce, ou alors de drames historiques. Les pièces à teneur tragique, comme on l'a signalé plus haut, venaient d'ailleurs et avaient été traduites en créole réunionnais.

Pour la première fois, s'écrit et se joue une tragédie réunionnaise en créole. Les trois termes sont importants. *Tanbour* est, de manière explicite, une tragédie où se mettent en scène des passions amoureuses, de la violence, de l'excès, de *l'hybris* ; où se donne à lire un destin. Ce n'est pas pour rien que l'auteur déclare que son écrivain préféré, son modèle est William Shakespeare. Mais il s'agit d'une tragédie réunionnaise. Non pas une histoire de hauts faits, de combats militants, de révolte contre l'injustice à la manière, par exemple de *La Tragédie du roi Christophe* ou d'*Une Saison au Congo* d'Aimé Césaire C'est une histoire ordinaire de gens simples mais qui sont confrontés à des sentiments élevés, qui les dépassent, qu'ils sont incapables de gérer, en particulier le personnage masculin. Mais ces sentiments n'ont rien à voir avec un combat historique, une lutte d'émancipation collective. Ils renvoient à la situation de femmes et d'hommes confrontés à leur impossibilité de vivre, d'échanger, d'aimer. Vincent Fontano reprend à ses prédécesseurs et à ses contemporains la trame des vies quotidiennes et dérisoires. Mais là où ces derniers se tournaient vers un théâtre didactique ou satirique, un théâtre de la rumeur, du *moukatak* ou du *ladilafé*, il construit l'univers d'une tragédie du quotidien, d'une tragédie interpersonnelle, qui n'hésite pas à emprunter, cependant aux croyances réunionnaises sur les fantômes, les âmes errantes, le *vativien* qui est censé exister entre les vivants et les morts. Il emprunte, mais il n'en fait pas le thème de la pièce. En ce sens, *Tanbour* est fondamentalement différent de la pièce d'Ahmed Madani, *La vi lo mor*, qui se fondait sur la croyance réunionnaise en un surnaturel particulier où se

---

<sup>10</sup> « la vi lé frazil, na ryink in moulal i tynbo ali ».

<sup>11</sup> « Alé, alimé, alimé dan la bék ».

<sup>12</sup> « Ti somin, gran somin. Na d'moun ? La pwin ? Ti somin...Tip tip ti somin minm ! Somin tort-tort, kaskasé, pitaklé lo trou partou. »

<sup>13</sup> Vincent Fontano, *Tanbour/La Soumission*, Ile-sur-Têt, Éditions K'A, 2013.

promèment les fantômes et où les mortes sont amoureuses des vivants. Ici, c'est un vivant qui poursuit, après la mort de la femme aimée, qu'il a lui-même assassinée, sa folle passion au-delà du décès. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur une scène impressionnante où l'on voit un homme violer le cadavre déterré d'une femme récemment mise en terre. Une autre différence majeure avec la pièce de Madani — comme avec les pièces de Tchekov et celle de Dario Fo — réside dans le fait que la pièce a été écrite en créole, et non pas traduite.

*Tanbour* est donc une pièce de l'après : après une mort, après une catastrophe, après la fin d'une relation. Ce qui demeure, c'est la folle passion, l'amour fou, la folie d'un homme. Si les personnages appartiennent, comme dans les pièces comiques de la compagnie « Téat la kour », de la comédienne Marie-Alice Sinaman, ou comme dans les saynettes télévisées ou radiophoniques, au monde des gens ordinaires, des « petites gens », à aucun moment le texte n'entre dans la facilité de la connivence, à travers, par exemple, les anthroponymes ou les pseudonymes créoles, les *ti non gaté* (surnoms), caractéristiques des pièces comiques et censées « faire créole », créer une complicité avec les spectateurs, signaler une communauté, poser une identité. *Tanbour* ne joue pas non plus sur une fonction de « trésor de la langue » en mettant en avant les mots anciens ou les expressions oubliées par le monde urbain moderne. Plus précisément, lorsqu'il s'en sert, c'est pour les mettre à distance, comme pour montrer qu'ils ne conviennent pas pour dire le tragique contemporain. Par exemple, à un moment, le personnage masculin dit au personnage féminin : « Di gawé. Di gopia. Di ti baba la-poud. »<sup>14</sup> (p.12). Les mots et expressions sont explicitement renvoyés à leur espace socioculturel d'énonciation (« di »). Mais c'est bien pour signaler leur incapacité à rendre compte de ce qui se passe ; à rendre compte de la vérité intime et singulière des sujets. En ce sens, cette mise à distance des mots de la tribu est une mise en abyme de la pièce : les mots manquent à dire le réel comme ils manquent à dire la relation, comme ils manquent à dire ce qui se joue dans un échange humain, ce qui se passe dans la rencontre et la vie. Le texte de la quatrième de couverture déclare : « Puisque tout est déjà joué, puisqu'il n'y a plus rien à perdre, la parole va enfin se libérer et laisser place à l'intime. » Ce n'est pas aussi simple, en réalité. Si, au niveau des énoncés, la pièce qui met en scène un dialogue d'après la mort, fait enfin dire à l'homme ce qu'il n'arrivait pas à dire du vivant de son épouse, à un niveau plus métatextuel, ce que la pièce dit c'est, au contraire, que les mots manquent pour dire l'amour, pour essayer de construire un espace partagé de signification autour du mot « amour », pour construire la relation entre deux êtres qui s'aiment. La situation dramatique elle-même signale cela : le dialogue sur lequel la pièce se construit, puisque la pièce n'est qu'un dialogue, se déroule entre un vivant et un fantôme qui le hante et ne cesse de le hanter, un assassin et sa victime déjà morte et enterrée, entre le violeur d'un cadavre — mais ce violeur n'est pas nécrophile : ce n'est pas un cadavre qu'il viole, c'est la femme qui s'est refusée à lui en passant de l'autre côté de la vie — et le cadavre violé. Cette pièce de théâtre qui pose enfin le dialogue entre deux personnes qui ne se parlaient pas s'élabore en fait dans et sur l'impossibilité même de l'énonciation et du dialogue. Mais ce n'est pas non plus du fantastique ou du surnaturel.

On assiste bien dans ce texte à une tentative unique pour l'instant — et réussie — pour inventer un langage dramatique nouveau, qu'il s'agisse du thème, de la langue ou du langage scénique proprement dit. Ici donc, les personnages, alors même qu'ils renvoient ou sont

---

<sup>14</sup> « C'était un dément, un homme hagard, un tout petit bébé. »

susceptibles de renvoyer à n'importe qui — et donc à n'importe quel spectateur — ne portent aucun nom ou prénom ou surnom familier, qui pourrait faire imaginer la communauté soudée autour d'une quelconque pratique. Mais cette absence de connivence dans la nomination a une valeur d'exemplarité : n'importe qui pourrait être les personnages qui deviennent ainsi allégoriques d'une condition humaine située dans l'espace et dans le temps : La Réunion contemporaine. Les personnages, en effet, ne portent pas de nom ; ce sont « Zonm » et « Fanm », autrement dit « L'Homme » et « La Femme ». Cette allégorisation est renforcée par le titre donné à chaque partie, titre qui reprend les noms des passions empruntés à la « tradition » hindoue et les traduit en français : « Rati/Lanvi », « Raga/Plézir », « Trichnâ/Laswaf », « Kaarly/I détruy »<sup>15</sup>. Chaque scène renvoie à une passion humaine et non pas à une situation identitaire. Le fait même que chaque titre créole soit précédé d'un titre sanscrit, donne à l'action une dimension universelle — qui échappe en même temps à l'occidentalocentrisme — mais une dimension universelle à la fois portée par la langue créole et une incarnation réunionnaise.

Ce langage nouveau, pour le théâtre et pour la tragédie, s'élabore aussi à partir de ce qui était, jusque là, réservé à la poésie lyrique : l'expression des sentiments amoureux. Mais, à la différence de la poésie lyrique créole, ce langage parcourt tout le spectre du discours amoureux, de la mise en amour à la mise à mort et, surtout, il n'est pas renvoyé à un sujet unique. Passant au théâtre, le langage amoureux devient un espace de partage, de conflit et de diffraction. Ce n'est pas pour rien que l'une des interrogations principales du texte, sa tentative de réglage au plus près du sens, porte sur le mot « amour ». Une opération essentielle de subversion s'opère ici par rapport aux textes lyriques : il ne s'agit plus de se dire son amour de l'autre mais, bien au contraire, de faire entendre à l'autre l'amour — ou la haine — que l'on ressent pour lui. Dès lors, la pièce de Fontano explore aussi tout le spectre de la langue. La cruauté et la crudité des mots entrent dans le champ du discours amoureux.

Mais l'autre dimension que le langage théâtral emprunte à la poésie et à quoi il donne une valeur dramatique et théâtrale essentielle, c'est la fonction poétique. Le discours des personnages se fonde sur une utilisation importante des métaphores et des comparaisons ; mais il fait surtout un usage incandescent de l'anaphore, de l'écho, de la litanie, de l'incantation :

« Ma di. I komans par lo zîé. Lo zîé i kour. Lo zîé i gét. Lo zîé i dans si mwin. Lo zîé i vé. Lo zîé i pran. Lo zîé si lo kor in fanm. I komans sanm lo zîé. Lo zîé i tri out linz. Lo zîé i mét aou touni, touni an plin soley. Lo zîé konm la min ».<sup>16</sup>

Cela donne alors au discours des personnages un rythme haché, qui repose aussi sur les rimes internes, les paronomases, les assonances ou les phrases très courtes, monorèmes même parfois. Cette fonction poétique du langage, poussée ici à un haut niveau, n'est, bien entendu, pas un ornement. Son usage est essentiel au langage scénique : cela dit l'enfermement de chaque personnage dans son univers langagier propre, qu'il n'arrive pas à partager avec

<sup>15</sup> « Rati/L'envie », « Raga/Le plaisir », « Tichnâ/La soif », « Kali/la destruction ».

<sup>16</sup> « Je vais dire. Cela commence par les yeux. Les yeux courent. Les yeux regardent. Les yeux prennent. Les yeux sur le corps d'une femme. Cela commence par les yeux. Les yeux te déshabillent. Les yeux te dénudent, en plein soleil. Les yeux comme des mains. » p.11.

l'autre, de même qu'il n'arrive pas à s'ouvrir à celui de l'autre. Mais surtout, ainsi mise en scène, la langue créole devient un objet théâtral à part entière. Le titre prend alors tout son sens : le *tanbour* qui résonne dans la tête et dans les actes des personnages, dans la vie et dans la mort, c'est, fondamentalement, celui de la langue et du langage.

## Conclusion

Le théâtre réunionnais contemporain de langue créole se caractérise donc, en ce début du 21<sup>e</sup> siècle, par une recherche d'un langage théâtral propre, héritier des pratiques de la parole populaire créole telle qu'elle s'énonce et se met en scène à travers les proverbes, les devinettes, les contes ou les textes de *maloya*, les modalités diverses du *narlgon*. Mais cet héritage revendiqué n'est qu'un point de départ. À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les textes de théâtre se voulaient didactiques et « politiques » à travers leurs thèmes pour contester une situation historique aliénante. La dimension politique du théâtre contemporain se situe ailleurs. Les pratiques historiques de la parole et de la performance créoles sont retravaillées et disséminées à travers une surconscience de la théâtralité du théâtre. Ce qui est mis en avant, c'est le langage dramatique, le jeu scénique, l'invention langagière, l'approfondissement des poétiques et des richesses de la langue écrite et énoncée. Et c'est bien cette mise en avant de la performance qui autorise toutes les audaces critiques permettant une interrogation sans cesse relancée des problèmes collectifs et individuels de la société réunionnaise post-coloniale.

## Références

- Cajee, Zaren (2008) « Le théâtre à La Réunion des années 1970 à nos jours », *NEF*, 23,1.  
– (2007) « Le Théâtre réunionnais des années 70 à nos jours. Un topos du texte dramatique ; esclavage et libération. », *Francofonia* 53, Autunno 2007, « Les littératures réunionnaises ».
- Chaudenson, Robert (1974) *Lexique du parler créole de la Réunion*, Paris, Honoré Champion.  
– (1981) *Textes créoles anciens (La Réunion et l'île Maurice)*, Hamburg, Buske Verlag.
- Chaudenson, Robert, Carayol, Michel & Barat, Christian (1978) *Atlas linguistique et ethnographique de La Réunion*, Université de La Réunion.
- Cogez, Gérard (2014) *Partir pour écrire. Figures du voyage*, Paris, Honoré Champion.
- Fontano, Vincent (2013) *Tanbour/La Soumission*, Ile-sur-Têt, Éditions K'A.
- Fourcade, Georges (1930) *Z'histoires la caze*, Saint-Denis de La Réunion.
- Gauvin, Axel (s.d.) *La Borne bardzour/Les Limites de l'aube*, Saint-Denis de La Réunion, A.D.E.R., « Ti Kabar ».
- Héry, Louis (1849) *Esquisses africaines. Fables créoles et explorations à l'intérieur de l'île Bourbon*, Saint-Denis de La Réunion.
- Ibao, Didier & Thomas, Stéphane (2008) *Somin la mer*, Ile-sur-Têt, Éditions K'A.
- Kichenapaïdou, Marc (1977) *L'Esclave*, Saint-Louis de La Réunion, C.L.A.C.
- Jessu, Louis (s.d.) *Les Pèlerins de St-Leu*, Saint-Denis de La Réunion.

Leblond, Marius-Ary (1925) *Le Miracle de la race*, Paris, Crès & Cie.

Robert, Barbara (1990) *Dékros la line*, Saint-Denis de La Réunion. Les pièces de Barbara Robert vont être rééditées aux éditions K'A en 2016.

Vinson, Auguste (1882) « Les Origines du patois de l'île Bourbon », *Bulletin de la société des sciences et arts de la Réunion*, p.88-129.

Volcy-Focard, E. (1884) « Du patois créole de l'île Bourbon », *Bulletin de la société des sciences et arts de la Réunion*, p.179-239.

---

Pour citer cet article

---

### **Référence électronique**

Carpanin Marimoutou, « Le théâtre réunionnais contemporain en langue créole », *Études Créoles* – Vol. XXXIII n°2 - 2015 [En ligne], consulté le ..., URL : [http://www.lpl-aix.fr/~fulltext/Etudes\\_Creoles/marimoutou.pdf](http://www.lpl-aix.fr/~fulltext/Etudes_Creoles/marimoutou.pdf)