LE MYTHE D'ANTIGONE ET SA FORTUNE DANS LES CARAÏBES : RÉÉCRITURES, ADAPTATIONS, ALLUSIONS

« En tout temps et en tout lieu, il pourrait y avoir une petite Antigone qui dit non[1] ». Cette phrase est tirée d'une pièce de Félix Morisseau-Leroy et elle traduit bien, nous semble-t-il, le statut du mythe grec dans le monde entier. Antigone devient un symbole de résistance qui se redéfinit par rapport aux situations historiques, géographiques et culturelles dans lesquelles elle est évoquée.

En ce qui concerne la Caraïbe francophone, Antigone trouve un milieu fécond et productif puisqu'elle incarne au mieux le contexte linguistique, social et politique. Cependant chaque Antigone naît à partir de motivations particulières. Claude Calame affirme que toute œuvre est définie comme le résultat des mises en discours et comme le produit singulier de l'activité d'une instance énonciative socialement et historiquement déterminée[2]. Les Antigone caribéennes sont en effet liées à la conjoncture historique et culturelle où elles sont élaborées et se détachent de l'*Antigone* de Sophocle pour se transformer en modèles indépendants. À travers la réécriture, l'écrivain (ou l'énonciateur, pour utiliser le terme choisi par Claude Calame) s'adresse à d'autres destinataires et poursuit d'autres objectifs. Le résultat de ces opérations est l'affirmation d'une Antigone renouvelée qui connaît une fortune bien à elle. Grâce aux reprises du mythe, les écrivains revendiquent une spécificité locale qui passe par le choix du langage (qui peut être le français ou le créole) et du point de vue caribéen.

Afin de mieux comprendre cette perspective caribéenne d'Antigone, nous pouvons reprendre les concepts de déterritorialisation et de reterritorialisation utilisés par Gilles Deleuze et Félix Guattari[3]. Ces termes sont par exemple employés dans le domaine de l'anthropologie quand un aspect culturel est repris dans un contexte géographique différent et qu'il est intégré dans une nouvelle culture où il perd ses caractéristiques spécifiques de départ pour mieux s'adapter au nouveau contexte. C'est le cas du mythe d'Antigone qui subit une véritable reterritorialisation culturelle passant, comme nous le verrons, par des spécificités (géographiques, linguistiques, sociales) caribéennes. Si nous prenons en considération la mise en discours dont nous parle Claude Calame et le processus de déterritorialisation et de reterritorialisation qui a été énoncé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous avons des outils pour analyser les transformations qu'Antigone subit dans les Caraïbes francophones.

Nous présenterons donc quatre réécritures qui illustrent la fortune du mythe en Haïti et à la Martinique, en consacrant plus de temps à la première, qui est le pivot autour duquel les autres se développent. Nous commencerons par une pièce de Félix Morisseau-Leroy, *Antigòn en kreyol*, afin de mettre en relief les premières spécificités linguistiques et culturelles qui mènent à la création d'un modèle tout à fait original. Puis nous passerons à une reprise et à une sorte de commentaire de l'œuvre de Félix

[1] « *Tout patout, tout temps, capab gan / oun ti Antigone qui dit non* », Félix Morisseau-Leroy, *Antigòn en kreyol*, Port-au-Prince, Deschamps, 1953 ; *Antigone en créole. Diacoute. Natif-natal : un conte en vers. Récolte*, Nendeln, Kraus Reprint, 1970. Traduction française : *L'Antigone créole*, Paris, Présence Africaine, 1959, p. 2.
[2] Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, p. 48.
[3] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Morisseau-Leroy dans un autre contexte historique : il s'agit du roman *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière. Nous nous déplacerons ensuite en Martinique pour aborder la traduction en créole martiniquais de Georges Mauvois, un texte qui remplit une fonction didactique. La quatrième réécriture est une pièce inédite de Patrick Chamoiseau, dont le titre, *Une manière d'Antigone*, révèle déjà une perspective particulière.

D'abord, nous apportons une précision à propos de la deuxième partie du titre de notre article. Le choix des trois termes ne se veut pas une méthode de travail, mais plutôt une constatation de la pluralité d'approches adoptées par les écrivains pour traiter la « matière » d'Antigone. Nous prenons le concept de « réécriture » dans l'acception d'André Lefevere qui la considère comme un moyen de manipulation de la fortune littéraire à même d'assurer une longévité des textes. Lefevere nous propose un concept de réécriture qui comprend toutes les formes de manipulation textuelle, qu'il s'agisse d'une traduction entre des systèmes culturels différents ou d'une réinterprétation du texte dans la même culture[4]. Ce sont ces deux perspectives qui guident notre analyse : une reprise du mythe dans un contexte différent par rapport à celui de départ et un « modèle caribéen » qui propose une certaine idéologie et une certaine poétique en fonction du pouvoir politique et des situations linguistiques et historiques particulières. Le terme « adaptation », en revanche, est utilisé dans la perspective de Linda Hutcheon qui se réfère à une reprise délibérée, annoncée et totale d'une œuvre d'art précédente qui doit être considérée comme un produit et un processus de création[5]. Il s'agit donc d'examiner les raisons qui ont amené les écrivains à choisir Antigone comme sujet de leurs créations. En ce qui concerne le terme « allusion », nous nous référons à une reprise du mythe dans un roman. Il ne s'agit ni de réécriture ni d'adaptation, comme c'est le cas dans le roman *La Hojarasca*[6] de Gabriel García Márquez qui a créé un récit sans jamais mentionner Antigone mais en gardant les mêmes situations. Au contraire, l'allusion qui a été opérée par Dany Laferrière dans son roman est une brève référence – et partielle par rapport à la totalité de son ouvrage – qui, en tout cas, doit être considérée afin de compléter le cadre.

La première réécriture du mythe d'Antigone qui sera étudiée ici date de 1953. Félix Morisseau-Leroy, écrivain et journaliste haïtien, met en scène *Antigòn en kreyol*. Comme le titre nous le suggère, la pièce est écrite en créole haïtien. Elle devient tout de suite une œuvre fondamentale de la dramaturgie haïtienne parce qu'il s'agit de la première tentative de renouvellement du théâtre qui passe par le créole. Jusqu'à ce moment-là, la langue locale était un vecteur de communication quotidienne. Le créole était également parfois utilisé pour des spectacles comiques dans un cadre populaire, tels que les vaudevilles, les comédies sans grande prétention artistique et pour des shows que Judy Cantor a définis comme des « mises en scène burlesques jouées par des bouffons qui sont semblables à des ménestrels américains à la peau noire[7] ». Il était

[4] André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge, 1992, p. 7.
[5] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York/London, Routledge, 2006, p. xvi.
[6] Gabriel García Márquez, *La Hojarasca*, Bogotá, S.L.B., 1955.
[7] « […] *burlesque plays by buffoonish performers similar to American blackface minstrels.* » – Judy Cantor, « The voice of Haiti », *Miami New York Times*, 2 mai 1996, p. 7. Article disponible à l'adresse

impensable de l'associer à une matière aussi noble que la tragédie. À plus forte raison, il était inconcevable de mettre en scène un mythe classique européen en créole. Pourquoi Morisseau-Leroy choisit-il Antigone pour accomplir cette opération esthétique et idéologique ? Au cours d'un entretien[8], l'écrivain raconte que la décision naît presque par hasard pendant un débat public entre des écrivains haïtiens. Quand l'un d'entre eux lui demande comment choisir les œuvres à traduire en créole, Morisseau-Leroy lui répond que toute œuvre devrait être écrite en créole. Même l'*Antigone* de Sophocle, qui, pour lui, est l'œuvre la plus importante de la littérature mondiale[9]. À vrai dire, Antigone est un pivot de la production de Morisseau-Leroy car il lui avait déjà consacré un poème dans le recueil *Diacoute 2*[10] et le succès d'*Antigòn en kreyol* amènera l'écrivain à reprendre le sujet dans deux autres pièces : *Wa Kréon* et *Pèp-la*[11]. Cependant la pièce de 1953 marque une date importante dans la littérature haïtienne parce que Morisseau-Leroy ne se fixe pas seulement l'objectif de réécrire la pièce de Sophocle en créole, mais, comme il a l'avoué ouvertement, celui de « réécrire la pièce de Sophocle d'un point de vue haïtien[12] ». Moira Fradinger a souligné que la prise en considération de ce point de vue permet de mettre en évidence le sujet collectif qui regarde (et non l'objet de la vision). Par conséquent, c'est la lutte historique qui a amené le peuple à l'indépendance qui nous donne la perspective du regard de ce sujet collectif[13]. Morisseau-Leroy a pris une décision révolutionnaire si nous considérons qu'à l'époque le français était parlé par 10 % de la population, bien que ce soit la langue de la culture et de la promotion sociale. Après *Cric ? Crac !*[14] de Georges Sylvain, « traduction » des *Fables* de La Fontaine, c'est la première fois qu'un écrivain reprend une œuvre de la littérature mondiale en créole haïtien et, comme il s'agit d'une représentation sur scène, tout le peuple peut avoir accès à la pièce. La langue n'est plus un obstacle pour la compréhension. Cependant les innovations ne s'arrêtent pas là. *Antigòn en kreyol* devient l'emblème d'un projet plus vaste que le dramaturge a essayé de développer dans son île natale : il veut créer un théâtre populaire qui interprète les goûts et les exigences des classes sociales les plus défavorisées qui, à son avis, constituent la part la plus authentique d'Haïti. C'est pourquoi Morisseau-Leroy met en scène la troisième représentation du spectacle en plein air dans la cour située devant le ministère de l'Agriculture. Le public qui assiste à cette représentation est composé pour la plupart de paysans des environs de la capitale. Les spectateurs sont assis à même le sol et participent au spectacle comme s'il s'agissait de leur propre vie. Ils se livrent à des commentaires et donnent des conseils aux acteurs car ils partagent avec les personnages les mêmes expériences quotidiennes. Moira Fradinger souligne qu'avec cette mise en

---

internet : http://www.miaminewtimes.com/news/the-voice-of-haiti-6361692. Date de consultation : 15 avril 2015. Nous traduisons.

[8] Judy Cantor, *loc. cit.*

[9] « *Everything should be written in Creole ! Including Antigone ! […] To me, that was the highest work in the world literature*. » – Judith Cantor, *op. cit.*

[10] Félix Morisseau-Leroy, *Diacoute 2*, Montréal, Nouvelle Optique, 1972.

[11] Félix Morisseau-Leroy, *Teyat kreyòl : Antigòn; Wa kreyon; Pèp la; Moun fou; Rara; Anatòl*, Port-au-Prince, Libète, 1997.

[12] « […] *rewrite Sophocles form an Haitian point of view*. » Judy Cantor, *op. cit.* Nous traduisons.

[13] Moira Fradinger, « Danbala's Daughter : Félix Morisseau-Leroy's *Antigòn an Kreyòl* », E. B. Mee, H. P. Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 127-146.

[14] Georges Sylvain, *Cric ? Crac ! Fables de La Fontaine racontées par un montagnard haïtien et transcrites en vers créole* (1901), Port-au-Prince, Mme Georges Sylvain, 1929 ; Nendeln, Kraus Reprint, 1971 ; Port-au-Prince, FOKAL, 1999.

scène le dramaturge a accompli trois gestes inédits : d'abord il a retrouvé le caractère populaire du théâtre qui se déroule en plein air ; deuxièmement, comme nous le verrons, les divinités représentées n'appartiennent ni à l'univers catholique ni à celui de la Grèce antique et, surtout, la langue adoptée n'est pas le français. En effet, la véritable nouveauté est l'adoption de ce que Félix Morisseau-Leroy a nommé le « point de vue haïtien » qui lui permet, comme il l'a dit, « d'exprimer les sentiments, les émotions et les abstractions propres au monde haïtien[15] ». Le choix de représenter sur scène les problèmes universels de l'homme tout en les considérant dans la perspective linguistique et culturelle du peuple de la Caraïbe donne naissance, selon l'auteur, à un processus de connaissance qui conduit, en même temps, à l'ouverture et à l'introspection. C'est l'occasion de développer une tension dialogique qui met en relation des influences différentes et qui génère un produit hybride et opaque en mesure de jouir d'une grande liberté créatrice et de donner naissance à un renouvellement esthétique et idéologique. Félix Morisseau-Leroy confie sa position au narrateur qui, dans le prologue, affirme :

> *Yo tiré'l déjà lan toute pays.*
> *Yo metté'l déjà nan toute langue.*
> *M'di quitteez-m m'ouè si'm pas ta metteé'l en créole tou.*
> *M'pren tout ça'm té capab pren ladans'l gen yo té raconté'l longtemps, longtemps…*
> *Et pi, m'metté ladans'l soleil d'Haiti, m'metté ladans'l oun gen oun manié pèpe Haitier gangnin pou'l comprenne la vie ac lan mo, courail ac lapeinne, chance ac déveinne*[16].

Morisseau-Leroy souligne que la pièce raconte une histoire universelle, appartenant donc à Haïti aussi. En effet, le mythe se mélange avec une expérience locale et établit un processus qui n'a rien à voir avec la représentation ethnographique[17]. La pièce mêle l'idéal et le quotidien, c'est-à-dire qu'elle rend possible la cohabitation d'aspects ambivalents de la culture caribéenne en général.

Pour revenir à la « sauce créole » dont nous parle Morisseau-Leroy et à la cohabitation d'éléments apparemment opposés, nous devons considérer les traditions haïtiennes qui sont intégrées dans la pièce. Nous nous référons par exemple au vaudou et aux pratiques qui mettent en communication le monde des vivants et celui des divinités et des morts. En laissant de côté les affinités entre le panthéon des dieux grecs et du vaudou[18], nous nous limitons à souligner que la religion permet à la sphère

---

[15] Félix Morisseau-Leroy, « La littérature haïtienne d'expression créole. Son avenir », *Présence africaine*, n°17, 1957-58, p. 48.

[16] « Dans tous les pays on l'a déjà racontée. / Dans toutes les langues. / Nous nous sommes proposé de la mettre à la sauce créole. / Nous avons gardé tout ce que nous pouvions de la vieille légende. / Et puis nous y avons ajouté le soleil d'Haïti, la façon dont le peuple haïtien comprend la vie et la mort, le courage et la peine, la chance et la malchance. » (F. Morisseau-Leroy, *Antigòn en kreyol*, cit., p. 9. – Le texte en français est tiré de la traduction d'Édris Saint-Aimant qui a été publiée en 1957 chez Présence Africaine et ensuite distribuée au public du Théâtre Sarah Bernhardt à Paris en 1959 lors du festival « Théâtre des Nations ».

[17] Jeffrey Knapp considère l'*Antigòn* comme un acte de courage puisqu'elle utilise un langage direct et conventionnel dans sa forme et dans sa poésie, mais qui garde le rythme à la fin de chaque ligne. – Judith Cantor, *op. cit*.

[18] Les pratiques vodouisantes se syncrétisent avec les rites religieux de la Grèce antique : les divinités se ressemblent puisqu'il s'agit de dieux qui ont des personnalités bien définies et qui vivent dans un autre monde. Les affinités ne s'arrêtent pas là : on consacre des temples à ces divinités, on les interpelle

personnelle de se mêler à la dimension collective de l'existence d'un individu. Le contact entre l'être humain et l'esprit devient un moment de la vie sociale de toute la communauté. De plus, la phase de la dépossession est une sorte de spectacle qui est offert à tous ceux qui sont présents, comme l'a bien expliqué Frank Fouché[19]. Une expérience que nous retrouvons aussi dans la pièce de Morisseau-Leroy ; elle est tout à fait banale pour le public haïtien qui n'a pas besoin d'explications car il reconnaît les événements qui se déroulent sous ses yeux. En revanche, le spectateur européen peut juger l'opération comme une représentation folklorique s'il n'arrive pas à comprendre. Cela explique que le spectacle ait un succès énorme dans toute ville où il y a une communauté haïtienne ou caribéenne nombreuse, mais qu'il soit moins apprécié à Paris où le spectateur européen ne saisit pas certains messages parce qu'il ne dispose pas de la même compréhension du monde. Pour le public haïtien, Antigone est une héroïne à part entière dès sa première réplique sur la scène : « Je te dis non » sont ses mots. Un message clair qui n'admet aucune réponse. En effet, comme Moira Fradinger le met en évidence, Morisseau-Leroy associe la possibilité de nier à l'affirmation de l'identité humaine : il prétend que l'homme noir devient un homme seulement s'il arrive à dire non[20], à nier, à refuser et par là même à essayer de changer sa destinée. L'écrivain haïtien croit fortement à cette affirmation et espère secouer la conscience de son peuple et l'amener à agir concrètement. Il semble en effet que cet élan vers l'action ait très bien marché au début puisque la pièce a connu un succès remarquable aux États-Unis, mais aussi en Afrique – surtout au Ghana – où Morisseau-Leroy choisit d'habiter pendant son exil. Le texte est traduit en anglais ghanéen[21] et devient un modèle pour établir un nouveau théâtre populaire[22].

L'*Antigone* de Morisseau-Leroy est utilisée comme allusion par un autre écrivain d'origine haïtienne, mais qui vit désormais au Canada : il s'agit de Dany Laferrière. Dans ce dernier texte, nous constatons ce que Claude Calame a défini comme une nouvelle mise en discours de la même pièce dans un contexte historique différent. Nous avons l'impression que le récit de Dany Laferrière confirme la proéminence du modèle haïtien au détriment du mythe grec qui est désormais une référence oubliée. Dans le roman *Le Cri des oiseaux fous*, où il raconte son départ de l'île natale puisque son activité de journaliste le met en danger sous la dictature de Jean-Claude Duvalier, Dany Laferrière parle d'une répétition de l'*Antigone* de Félix Morisseau-Leroy à laquelle il assiste la veille de son départ pour le Canada. « Et cela fait des années qu'on n'avait pas joué, dans cette ville, l'histoire de cette ardente jeune femme[23] ». Les raisons qui ont empêché de nouvelles représentations de la pièce sont liées à son « caractère hautement subversif et à cause aussi de la condition d'exilé de l'auteur[24] ». Le message de résistance qui se cache dans l'adaptation de Félix

---

pendant les rites et certaines personnes peuvent tisser des relations privilégiées avec le dieu protecteur. – Voir : Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958.

[19] Frank Fouché, *Vodou et théâtre. Pour un nouveau théâtre populaire*, Montréal, Nouvelle Optique, 1976 ; Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 45-69.

[20] Moira Fradinger, *op. cit*., p. 136-137.

[21] Mark Darkonou, *Antigone in Haiti*, 1963 (mise en scène).

[22] À cette époque-là, Morisseau-Leroy était chargé officiellement de cette fonction par le gouvernement ghanéen et le président Nkrumah.

[23] Dany Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, Paris, Le Serpent à plumes, 1985, p. 40.

[24] *Ibid*.

Morisseau-Leroy garde toute son actualité bien des années après. Dany Laferrière poursuit :

> des jeunes gens audacieux et passionnés, au mépris de tous les dangers, sont en train de faire revivre son *Antigone*. Pour nous la référence, ce n'est pas Sophocle, mais plutôt Morisseau-Leroy qui a placé la pièce du dramaturge grec dans la paysannerie haïtienne, ce qui lui donne tout son sens pour nous[25].

Ces mots nous confirment le statut indépendant de la pièce de Morisseau-Leroy, mais aussi son lien avec un moment historique et social précis. Cependant Laferrière paraît se contredire et revenir aux théories universalistes quand il affirme :

> Je ne comprends pas comment on peut encore parler d'authenticité quand c'est un vieil auteur qui, par l'entremise de Morisseau-Leroy, nous permet de comprendre les rapports complexes du pouvoir dans la paysannerie haïtienne. Sophocle était un paysan haïtien. En tout cas, il a l'air d'en savoir, à propos de ma culture, beaucoup plus que moi. Peut-être qu'il n'y a pas une si grande différence entre ma culture et la sienne[26].

La contestation n'est qu'apparente : l'*Antigone* de Sophocle devient, comme l'écrivain congolais Sylvain Bemba nous l'a dit, « une immense caisse d'épargne dont les trésors sont inépuisables[27] ». Toutefois, ces trésors sont à considérer en relation à la situation politique haïtienne car le face à face entre Hémon et Créon devient pour Laferrière l'espoir de voir Baby Doc affronter Papa Doc pour le ramener à la raison, et le dialogue entre le roi et Antigone un exemple du caractère ambivalent du peuple qui applaudit le bourreau et la victime, attitude ambiguë qui trouve une explication dans les longues années de dictature. Nous retrouverons ce caractère double dans la pièce de Chamoiseau pour des raisons différentes.

Une autre œuvre liée, par certains aspects, à la pièce de Morisseau-Leroy est la traduction établie par Georges Mauvois. L'écrivain martiniquais est connu surtout pour sa production comique : il est l'auteur de comédies de coutume, comme il les définit lui-même[28]. Bien qu'il ait toujours soutenu l'importance du créole martiniquais, c'est à partir des années quatre-vingts qu'il commence à le promouvoir à travers la création d'œuvres (surtout des comédies) et la traduction de textes classiques. En ce qui concerne son travail de transcodage linguistique, il commence par *Don Jan* (traduction de *Dom Juan* de Molière) parce qu'il s'agit d'un genre qui lui convient particulièrement. L'année suivante, il publie *Antigòn* avec l'intention d'utiliser le créole martiniquais comme un langage noble et pas seulement pour mettre en scène « la gaudriole et la gesticulation[29] ». Georges Mauvois se propose d'élever le créole martiniquais au niveau de langue littéraire. Une opération que nous associons à celle de Morisseau-Leroy. Cependant des différences s'imposent entre les deux créations et dans le cadre socio-politique où elles sont écrites.

---

[25] Dany Laferrière, *op. cit.*, p. 40.
[26] *Ibid.*, p. 41-42.
[27] Jean-Baptiste Tati Loutard « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba, *Sylvain Bemba. L'Écrivain, le Journaliste, le Musicien. 1934-1995*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 20.
[28] Georges Mauvois, *Monologue d'un Foyalais*, Kourou, Ibis Rouge éditions, 1999, p. 300.
[29] *Ibid.*, p. 299-300.

Bien que Mauvois soit intéressé à la création d'un théâtre populaire, il traduit *Antigone* comme s'il s'agissait d'un texte littéraire qui n'est pas destiné à la représentation scénique. *Antigòn* est une œuvre à lire, ou, mieux, une œuvre pour apprendre à lire le créole. L'écrivain suggère à son public de se consacrer à l'habitude de déclamer le créole à voix haute pour éviter que cet idiome ne disparaisse. Vu que c'est une langue destinée à la communication orale, le peuple a de grosses difficultés de lecture et il se concentre sur les aspects orthographiques plus que sur la valeur de l'œuvre[30]. Nous comprenons, donc, pourquoi Georges Mauvois opte pour une traduction interlinguistique, selon les définitions de Roman Jakobson[31], et non pour une adaptation ethnographique : si le lecteur connaît déjà l'histoire, il peut se concentrer sur la lecture du créole et approfondir la connaissance de l'orthographe (qui n'a été codifiée qu'en 2003). De cette façon, *Antigòn* devient un exercice pour le lecteur, avant d'aborder d'autres textes en créole dont il ne connaît pas l'histoire. C'est une étape nécessaire pour atteindre une jouissance complète des autres œuvres.

Le dernier exemple dont nous allons parler est la pièce *Une manière d'Antigone* de Patrick Chamoiseau. Il s'agit d'un texte très intéressant qui combine les deux tendances qui ont guidé notre analyse : la pièce est un exemple de reterritorialisation géographique et culturelle et une mise en discours historique. Le résultat est une adaptation dans la perspective de Linda Hutcheon[32], c'est-à-dire, une reprise annoncée déjà dans le titre, mais dans une perspective originale. Le produit final nous oblige à considérer les changements de point de vue par rapport aux textes caribéens antérieurs et aussi l'apport novateur de l'écrivain et du metteur en scène. La tragédie subit un processus créatif qui aboutit à une pièce renouvelée dans sa signification poétique et idéologique. *Une manière d'Antigone* demeure inédite et peu connue, bien qu'elle ait été mise en scène en 1984 par Marie-Line Ampigny et la Compagnie « Théâtre de l'AIR » (AIR est l'abréviation d'Artistes Immigrés Réunis). Le groupe est né en 1983 pour diffuser en France le théâtre antillais. Nous constatons tout de suite une différence par rapport à la pièce de Morisseau-Leroy : ce dernier a choisi le public haïtien populaire comme destinataire de son œuvre, alors que le « Théâtre de l'AIR » s'adresse d'abord aux spectateurs européens[33] tout en racontant une « histoire antillaise » :

> L'Actrice : Ce soir, nous allons vivre une manière d'Antigone, une manière bien à nous, qui ne retient que le Garde (elle montre l'Acteur) porteur d'insouciance et de poudre à fusil…
> L'Acteur (il montre l'Actrice) : Antigone, câpresse têtue, câpresse farouche[34]…
> L'Actrice : Nous avons changé les couleurs, oublié les feuilles tendres et les petits fleurs, mais laissé le soleil à sa place.
> L'Acteur : Pour donner au ciel nu la vigueur de l'écorce.
> L'Actrice : Nous avons perdu en route quelques branches mais gardé intactes les racines de ce vieux poème et, comme dans toutes les manières d'Antigone…

[30] Georges Mauvois, *op. cit.*, p. 300.
[31] Roman, Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 71-86.
[32] Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. xvi.
[33] La pièce de Chamoiseau a été conçue pour un public européen, notamment français. Une mise en scène a eu lieu l'année suivante à la Martinique.
[34] Un(e) câpre(sse) est une personne métisse aux deux tiers noire et un tiers blanche. L'Antigone de Chamoiseau atteste, par cette appartenance raciale double, du métissage de la société créole.

L'Acteur : … nous nous sommes inclinés devant la force de sa faiblesse[35].

Dans cet extrait nous remarquons aussi une référence à Morisseau-Leroy. Toutefois le dramaturge haïtien avait utilisé l'expression « ajouter le soleil », alors que Chamoiseau utilise « laisser le soleil » qui marque une attitude un peu différente : la version de Chamoiseau en deux personnages (Antigone et son gardien) se déroule dans une prison. C'est la raison pour laquelle le soleil qui reste à sa place a le pouvoir de mettre en valeur le ciel et de lui « donner […] la vigueur de l'écorce ».

Marie-Line Ampigny change le titre de la pièce de Chamoiseau et *Une manière d'Antigone* devient *Le Bourreau d'Antigone* : un choix qui implique un changement dans la perspective adoptée puisqu'on passe de l'héroïne féminine au garde. L'adaptation se base sur un fait divers : en 1971, la visite du ministre français Mesmer à Fort-de-France est accueillie par une manifestation d'étudiants qui aboutit à des épisodes de guérilla urbaine et qui culmine avec la mort d'un jeune homme de dix-sept ans. Chamoiseau imagine que le préfet de l'époque (qu'il identifie avec le personnage de Créon) a empêché la sépulture de Gérard Nouvet pour essayer de rétablir le pouvoir politique. Une jeune fille – nommée Antigone par ses compagnons – enfreint l'interdiction pour honorer le cadavre, mais elle est arrêtée et incarcérée. Un gardien la surveille et a le devoir de la tuer le sixième jour de sa réclusion qui correspond à la célébration du carnaval. Cependant, dans l'espace étroit de la prison, Antigone et son bourreau sont impliqués dans une confrontation serrée qui révèle deux caractères opposés. La relation étrange qui s'établit montre l'exubérance grotesque et vulgaire du garde qui est ramenée à sa juste mesure par la ténacité et la fragilité d'Antigone. Ce n'est pas la seule opposition que nous trouvons dans la pièce : le dehors s'oppose au-dedans, la lumière à l'obscurité, la vie à la mort, la logorrhée du garde au silence tragique d'Antigone, le créole au français et, pour utiliser les mots de Foucault[36], l'utopie à l'hétérotopie.

La pièce de Chamoiseau se présente donc comme une critique de la politique assimilationniste pratiquée par la France dans les années soixante et soixante-dix. La prison dans laquelle est enfermée Antigone peut être perçue métaphoriquement comme la prison de la départementalisation de la tutelle française[37]. Bien que Chamoiseau soit connu pour sa production romanesque, il a débuté avec des œuvres théâtrales qui demeurent pour la plupart inédites. Il considère la représentation théâtrale comme une manifestation de l'engagement politique : elle s'accorde bien à la période anticolonialiste des années soixante et soixante-dix. C'est une époque où nous pouvons identifier une opposition manichéenne en mesure de s'adapter facilement à une mise en scène théâtrale : « […] quand le monde s'est compliqué, on est sorti du simple manichéisme de la décolonisation pour rentrer dans la complexité de la totalité monde[38] ». Selon Chamoiseau, il est maintenant devenu difficile d'utiliser le théâtre pour représenter l'identité composite des Antilles. L'écrivain considère ses pièces comme l'œuvre d'un rebelle : celui-ci s'oppose à ce qui l'oppresse, mais il en reste dépendant. À présent, en revanche, il choisit le rôle du guerrier, c'est-à-dire qu'il est

[35] Patrick Chamoiseau, *Une manière d'Antigone*, p. 2, cité dans Stéphanie Bérard, *Théâtre des Antilles. Traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 58.
[36] Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.
[37] Stéphanie Bérard, *Théâtre des Antilles*, *op. cit*., p. 48.
[38] Stéphanie Bérard, « Entretien », *Africulture*, 18 mars 2010.

actif et modifie le champ de bataille où il combat. Son Antigone est donc une rebelle. Elle est convaincue de ses idéaux et, en tant que « fille des Antilles[39] », comme Marie-Line Ampigny l'a définie, fille des Antilles qui sait souffrir et espérer, elle a pu générer une réflexion dans l'esprit du garde, un fils des « îles », conteur exubérant de la tradition populaire et représentation stéréotypée de l'homme antillais[40]. Le dramaturge martiniquais met donc en scène les « rapports de force » qui se jouent au sein même de la société martiniquaise et la pièce « révèle la schizophrénie dont souffre cette société d'après départementalisation[41] ».

Pour conclure, nous allons développer quelques réflexions qui peuvent nous aider à comprendre la fortune d'Antigone aux Caraïbes. Dans *Mythologies*, Roland Barthes a affirmé que :

> *Le mythe est une parole*. Naturellement, ce n'est pas n'importe quelle parole. […] Le mythe est une parole *volée et rendue*. Seulement la parole que l'on rapporte n'est plus tout à fait celle que l'on a dérobée : en la rapportant, on ne l'a pas exactement remise à sa place[42].

C'est ce déplacement qui nous intéresse puisque c'est dans cet écart que se situe toute réécriture. Un écart qui s'enrichit d'une nouvelle vision du monde et de ce que Calame a défini comme le « hors du texte », c'est-à-dire le « monde des représentations » et « la situation sociale et institutionnelle de l'énonciateur[43] ». Cet aspect est moins visible dans la traduction de Mauvois, mais on constate quand même une configuration de l'univers extratextuel qui passe par un choix linguistique et lexical. En général, donc, la revendication d'une spécificité linguistique et culturelle implique une transformation du monde extérieur en texte qui se réalise « grâce aux procédures de la mise en discours, avec les stratégies de lecture [dans nos cas plus en général de jouissance] et d'interprétation qu'elles inscrivent dans le texte, mais aussi en raison du consensus énonciatif sur lequel elle repose[44] ». Ce sont des éléments nécessaires pour agir sur l'imagination du public.

En outre, si nous considérons que les références opérées par Dany Laferrière sont liées à la pièce de Morisseau-Leroy et que la traduction de Mauvois est vouée à un objectif plus pratique qu'esthétique, vu qu'aucune mise en scène n'a suivi la publication du texte, nous pouvons ajouter que les œuvres de Morisseau-Leroy et de Chamoiseau renvoient spécifiquement aux concepts de déterritorialisation et de reterritorialisation[45] dont nous avons déjà parlé. Tout en dialoguant avec un récit déjà connu, les adaptations sont des créations liées à un moment socio-historique particulier qui se concrétise, comme Calame l'a souligné, au niveau de l'énonciation. George Steiner a affirmé

---

[39] Marie-Line Ampigny, « Rencontre avec Marie-Line Ampigny », *Alizés*, 1984, p. 37.
[40] Luc Saint-Éloy, « Le "marronage" du Théâtre de l'Air Nouveau. Entretien avec Luc Saint-Éloy réalisé par Stéphanie Bérard », 2003, disponible à l'adresse internet: http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/saint-eloy_entretien.html#credits.
[41] Stéphanie Bérard, *Théâtre des Antilles*, *op. cit.*, p. 63-64.
[42] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 2010 (1957), p. 181-198.
[43] Claude Calame, *op. cit.*, p. 48.
[44] *Ibid.*
[45] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, 1980.

qu'Antigone est un mythe inépuisable parce qu'il est inscrit dans l'évolution de notre langage[46]. Une phrase qui reprend l'image du mythe comme parole volée et rendue, mais déplacée par rapport au début. Cela est possible parce qu'Antigone est à même de s'ouvrir à un dialogue transculturel qui met au centre la réappropriation d'une identité locale libre du regard aliénant du colonisateur. L'intention des dramaturges n'est pas celle d'imiter la tradition classique, mais plutôt de négocier des significations afin de générer des produits hybrides et originaux.

Emanuela CACCHIOLI

Université de Gênes

[46] George Steiner, *Antigones*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 301.