

6-1-2009

Soleil, sexe et vidéo: la comédie populaire aux antilles

Françoise Naudillon
Université Concordia

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Naudillon, Françoise (2009) "Soleil, sexe et vidéo: la comédie populaire aux antilles," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 72 : No. 1 , Article 9.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol72/iss1/9>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Françoise NAUDILLON

Université Concordia

Soleil, Sexe et Vidéo : la comédie populaire aux Antilles

Résumé : La comédie de mœurs diffusée sous forme de pièce de théâtre ou sous forme de sketches ou de saynètes par le médium des vidéos puis des DVD est un phénomène qui se développe en Guadeloupe, en Martinique et en Guyane, mais aussi en France. Ces productions qui font le lien entre les communautés créoles du dedans (Guadeloupe, Martinique, Guyane) et celles du dehors (France métropolitaine et diaspora) seront analysées pour leur caractère populaire, entre comédie savante et farce, entre traditionnel postcréolitaire et affirmation culturelle, entre créole et français, entre scène à l'italienne et case créole, entre farce créole et vaudeville façon *Gwada*, entre diaspora négropolitaine et « locaux-local », le tout dans un contexte de mondialisation.

Antilles, comédie de mœurs, José Jernidier, Patrick Kancel, théâtre populaire

« Gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse... »

– Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*

La comédie de mœurs diffusée sous forme de pièce de théâtre ou sous forme de sketches ou de saynètes par le médium des vidéos puis des DVD est un phénomène qui se développe ces dernières années en Guadeloupe, en Martinique et en Guyane, mais aussi en France. Marché florissant et populaire, la comédie de mœurs a pour caractéristique des personnages récurrents, des situations fortement convenues et des effets de comique puisés au répertoire créole traditionnel, mais aussi dans les *sitcoms* ou comédies de situation telles qu'elles se développent dans un contexte de mondialisation. Comme l'explique Malvina Balmes,

On s'inspire également de l'histoire et de l'actualité sociale et politique pour écrire des textes. Il faut désormais « habiter » le

Présence Francophone, n° 72, 2009

théâtre, créer des situations dramatiques à l'image de celles qui font vivre la société ou qui informent sur la réalité sociale, historique, linguistique du pays, les questions et les conflits qui le traversent. Ce développement d'un théâtre populaire s'inscrit dans un contexte social et politique. (2006 : site Internet)

La notion de théâtre populaire ne va pas de soi. Elle est portée en France par les théories de Romain Rolland (2003), ou encore par les expériences menées par Maurice Pottecher, créateur du Théâtre du peuple (à Bussang, dans les Vosges), et surtout par Jean Vilar, créateur du Festival d'Avignon¹, qui, en reprenant la direction du nouveau TNP (Théâtre national populaire) de 1951 à 1963, a su créer une nouvelle dynamique des arts de la scène en rendant accessible et en prise avec l'actualité sociale et politique un théâtre défini désormais comme un service public. L'histoire du théâtre populaire et ses pratiques sont pourtant bien plus anciennes et il s'est toujours développé à côté d'une pratique savante et classique un théâtre populaire – théâtre de la Foire (XVII^e siècle), « spectacle de curiosités » (1806), théâtre de boulevard, opéra comique, vaudeville, mélodrame, théâtre de rue, etc. – que les chercheurs de l'équipe LIRE², de l'Université Lumière Lyon II animée par Olivier Bara (lire notamment « Sur les lieux du populaire », 2005 : 7-12), définissent ainsi :

L'expression « théâtre populaire » sera prise dans une double acception : un théâtre spécifiquement destiné au peuple, consommé par les couches de la société maintenues à l'écart d'une culture reconnue, celle des théâtres « d'art » à caractère institutionnel ; un théâtre émanant du peuple (acteur, auteur), d'un imaginaire collectif et d'un langage (oralité, expression corporelle et musicale) irréductible à la seule culture livresque. (Bara, [s.d.] : site Internet)

Nous ferons nôtre cette définition dans le cadre de cette étude sur le théâtre populaire et les vidéocomédies de la Caraïbe. En effet, l'émergence de ce théâtre populaire se caractérise par son hybridité, son goût pour le parodique, le manque de traces textuelles et les difficultés de classification en genre dramatique. La compilation réalisée par Laureen Bade pour La Médiathèque Caraïbe (LAMECA; consultable à l'adresse : <<http://svr1.cg971.fr/lameca/sommairetheatre.htm>>), « Répertoire des pièces théâtrales

¹ En 1947, Jean Vilar organisait du 4 au 10 septembre la semaine d'art dramatique en Avignon, dans la cour d'honneur du palais des Papes, laquelle deviendra plus tard le Festival d'Avignon. Il dirigera le festival jusqu'à sa mort en 1971.

² LIRE est une unité de recherche de l'Université Lyon II et du Centre national de recherche scientifique (CNRS) sur la littérature, l'idéologie et les représentations des XVIII^e et XIX^e siècles. Voir le site : <http://www.univ-lyon2.fr/LIRE/0/fiche___laboratoire/>.

aux Antilles », quoique incomplète, témoigne du caractère éphémère et difficilement perceptible de ces productions qui, pour la plupart, ne sont jouées qu'une fois, voire jamais, et qui, rarement publiées, n'existent que sous forme de manuscrits.

Théâtre populaire dans la Caraïbe

Il n'existe pas au sens propre de troupe de théâtre professionnelle en Guadeloupe, mais le théâtre est une des expressions artistiques majeures de l'île. Édouard Glissant, dès *Le discours antillais* (1981), liait l'écriture à la pulsion de l'oralité. Dans *Les entretiens de Baton Rouge*, réalisés avec Alexandre Leupin, Glissant déclare notamment :

Ce qui nous manque aujourd'hui, ce qui nous a manqué depuis longtemps, c'est le contenu de la tradition orale. Et ce contenu nous le retrouvons, nous le refaisons par le moyen de l'écriture. D'une langue à l'autre, le plus souvent. Mais en faisant cela nous changions l'écriture. C'est-à-dire que nous réinventons la pulsion d'oralité présente en toute écriture, sans avoir à raconter des histoires. (2008 : 75)

Les années 1970 voient se développer un théâtre plus populaire. Auparavant, le théâtre restait synonyme d'un certain élitisme et l'on se contentait bien souvent des productions de troupes françaises en tournée dans les îles. Comme le rappelle Alvina Ruprecht, c'est à l'initiative d'Aimé Césaire, en 1972, que Jean-Marie Serreau (il avait mis en scène *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, le 4 octobre 1967, au Théâtre de l'Est parisien ; Césaire renoncera à la création théâtrale à la mort de Jean-Marie Serreau) sera invité en Martinique pour monter des pièces de théâtre avec des acteurs et créateurs locaux (2007 : 8-10). Cette expérience débouchera sur la création du Festival d'été de Fort-de-France, remarquable vitrine du dynamisme de la création dramatique dans la Caraïbe.

La tragédie inédite de Patrick Chamoiseau, rédigée en 1975 sous le titre *Une manière d'Antigone*, est un exemple éclairant de ce théâtre produit sur place. Inspirée par les événements de Fort-de-France en 1971 qui voient réprimée dans le sang une manifestation d'étudiants, l'action se déroule en cinq jours dans une prison et s'inspire largement de la tragédie de Sophocle, *Antigone*. Une jeune étudiante brave l'interdiction du préfet pour honorer la dépouille de l'un de ses camarades étudiants tué par une bombe lacrymogène.

Le face-à-face avec le garde qui la retient prisonnière et qui doit l'assassiner constitue l'argument dramatique de la tragédie. On retrouve dans cette pièce les caractéristiques d'un certain théâtre antillais largement inspiré des classiques occidentaux, mais dont l'originalité reste ce que Stéphanie Bérard, dans la fiche réalisée sur cette œuvre dans le répertoire *Afrithéâtre*, appelle « la "Caribéanisation" du mythe grec »: « En puisant à l'origine, à la source même du mythe grec antique, Chamoiseau renoue avec la tradition orale d'où est né le mythe, tradition orale qui fait écho à l'oralité créole, une des sources d'inspiration essentielles de toute l'œuvre littéraire de l'auteur. » (2006a: site Internet)

Parallèlement à ce type de théâtre, les années 1970 et 1980 voient se créer spontanément des troupes de théâtre amateur comme le Théâtre du marron à Pointe-à-Pitre, le Théâtre du cyclone d'Arthur Lérus, le Théâtre du volcan d'Alex Nabis, le théâtre Poul'bois de Pointe-à-Pitre, dont la caractéristique est de créer un répertoire original où le créole a largement sa place. C'est dans la tradition de cette nouvelle inspiration que se créent les troupes comme Pawòl a neg Soubarou de Harry Kancel ou Moun Koubaril de José Jernidier, qui font l'objet de cet article. Ces troupes d'amateurs impliquent de la part de ceux qui les animent d'endosser plusieurs fonctions. José Jernidier, Sylviane Telchid ou encore Patrick Cheval, pour ne citer que ceux-là, sont à la fois comédiens, dramaturges, metteurs en scène de leurs spectacles. Cette pluridisciplinarité est une des premières caractéristiques de ce théâtre populaire. Elle se vérifie aussi dans les particularités de la mise en scène, qui intègre des rituels traditionnels, et on pourrait parler de « théâtre du corps » (Féral, 1997-1998). Comme l'indique Stéphanie Bérard,

[...] cette expérience théâtrale s'éloigne ainsi du dialogue dramatique pour explorer les potentialités corporelles de l'acteur. Mû en espace visuel, sonore et cinétique, espace hybride où se déploie un langage physique et se conjuguent des formes artistiques plurielles, le théâtre devient « total » [...]. Le théâtre né du rituel serait-il alors un avatar du « théâtre de la cruauté », qui s'éloigne du théâtre psychologique pour engendrer un théâtre du corps et exalter la force vitale ? [...] Le comédien, devenu corps « hiéroglyphe », est mis physiquement à l'épreuve tout comme le spectateur, qui se voit incité dans certains cas à prendre part à cette expérience collective théâtrale unique. (2006b : 98)

Cette réflexion nous amène à tenter de définir ce que seraient les atouts spécifiques du théâtre antillais à partir de deux études

particulièrement éclairantes d'Alvina Ruprecht et de Bridget Jones, intitulées respectivement « Le théâtre antillais entre le texte et la scène: réflexions d'une voyeuse indiscreète » (2003a) et « Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe » (2003). Outre cette caractérisation d'un théâtre du corps relevée par Stéphanie Bérard ou par Lucie Pradel (2003), cette vaste littérature dramatique serait aussi une littérature... sans texte. Très peu d'auteurs sont imprimés et cette question devient plus complexe quand il s'agit de retranscrire des textes prononcés en créole. Une bonne part du corpus reste donc à archiver et à évaluer, mais sa richesse est indéniable, d'autant plus qu'« [o]n a affaire dans la région caribéenne à un public qui vit une théâtralisation de sa vie quotidienne, toujours assez proche de ses origines rurales même dans les milieux apparemment fort urbains et francisés » (Jones, 2003: 37), ce que confirme Alvina Ruprecht:

La première préoccupation n'était pas d'écrire un texte, mais de « dire » quelque chose et de partager une expérience avec des amis. Les premiers pas au théâtre étaient, pour beaucoup, une pratique sociale, le partage d'une pensée médiatisée par des dialogues improvisés en créole ou par une expression corporelle quelconque, inscrits dans des formes et des situations souvent inspirées des situations ou des personnages tirés des contes. (2003a: 70)

Bridget Jones propose les éléments suivants comme traits caractéristiques de ce théâtre :

- la hantise de l'histoire, la volonté de contester et de subvertir les narrations des puissances coloniales ;
- la figure du conteur et le schéma du conte comme sources d'authenticité, points de rattachement à la tradition orale et africaine, version privilégiée du maître de cérémonies, du chœur du théâtre universel et paradigme de la situation théâtrale ;
- l'importance du carnavalesque ;
- la vigueur de rites puisés dans les religions populaires ;
- la prédilection pour l'œuvre appelée *yard play* dans la Caraïbe anglophone, portrait d'un microcosme, d'une communauté pauvre en moyens matériels, éprouvée mais solidaire. Reflet du monde aux dimensions insulaires, ce genre se développe soit vers la farce, soit vers un réalisme social et critique, parfois carrément vers la tragédie des vies gaspillées. (Jones, 2003: 40)

Les vidéocomédies que nous proposons d'examiner dans cet article relèvent de ce théâtre de cour (*yard play*) tout en n'échappant pas, comme le montrera le long monologue présenté au début de la pièce de José Jernidier, *Moun Koubari*, au carnavalesque. Par

ailleurs, la question du réalisme social travaillé par la parodie tire quelquefois la pièce vers la farce.

Théâtre et Vidéo

De façon générale, la création populaire est volontiers intergénérique. À preuve, le rapport constant d'influences réciproques entre le roman et le théâtre ou le cinéma. Ainsi, certaines pièces de théâtre à succès de la Caraïbe ont été aussitôt reconverties dans un format propre au médium numérique, avec mise en image soignée, caméras disposées dans la salle et permettant de jouer des gros plans sur les visages d'acteurs, ainsi que des panoramiques donnant la profondeur de la scène et des effets de champ et contrechamp pour les scènes de monologue ou de dialogue. Le théâtre filmé s'ajoute à la diffusion traditionnelle en salle et permet d'en démultiplier le succès populaire. De plus, l'explosion du marché des DVD, du catalogage et de la vente en ligne donne à ces productions un caractère éminemment populaire, lequel n'a pas son équivalent dans la jeune histoire du théâtre moderne aux Antilles. Bien plus, l'apparition de cette nouvelle technologie permet, semble-t-il, d'échapper à la critique généralement faite à l'endroit du théâtre de la Caraïbe d'être un théâtre sans texte. Non seulement les jeux de caméras contribuent-ils à sortir la pièce de la dictature du texte, mais ils permettent également à ce « théâtre du corps » d'exister. Autour du poste de télévision, et ce, paradoxalement, est reproduit un théâtre de cour. En effet, la réunion du cercle familial ou amical pour la projection du théâtre filmé permet de vivre une pratique sociale traditionnelle où chacun des spectateurs interagit avec les autres, ou même interpelle les acteurs. Comme l'explique Alvina Ruprecht, déplorant le fait que les nouveaux espaces théâtraux érigés aux Antilles relèvent de la scène à l'italienne,

[p]ourquoi ne pas avoir construit une arène, un théâtre en rond, ou même une scène annulaire qui encercle le public [?] Déjà, la relation frontale consacre la marginalisation de tous les praticiens qui ne peuvent s'adapter à ce cadre. Cette configuration spatiale érige des barrières étanches entre un théâtre qui repose sur le texte, et une performance issue d'une pratique corporelle, quelles que soient les astuces de la mise en scène. Pour l'observateur extérieur, un tel clivage devrait être impensable dans ce lieu où une étroite complicité entre les sociétés de l'écrit et les cultures de l'oralité sont déjà repérables [*sic*] dans la musique populaire mais pas encore « reconnues » ou « légitimes » [*sic*] au théâtre. Ainsi, l'architecture même de la « scène nationale » réduit considérablement les

possibilités d'expérimentation avec les formes transculturelles dans l'espace de la performance. Beaucoup de praticiens antillais évoquent le « pit à coq », ou le « cercle du conteur », comme lieu emblématique des origines profondes de la « performance » antillaise, car il faudrait désormais parler de « performance » me semble-t-il, et non pas de « théâtre », notion trop étroite car déterminée par les conventions de la scène sans tenir compte du discours plus anthropologique sur le théâtre qui s'est imposé depuis les années 1960. (2003a : 65)

La pièce de théâtre filmée de José Jernidier, intitulée *Moun Koubari* (que l'on peut traduire par *Gens de Courbaril*, 1992) et présentée au Théâtre Mogador, et celle de Patrick Kancel, intitulée *Sa ki taw... pa taw!!!* (*Ce qui est à toi... peut ne pas l'être*, 2005) et présentée entre autres au Théâtre Déjazet à Paris, feront plus particulièrement l'objet de notre analyse. Ces productions qui font le lien entre les communautés créoles du dedans (Guadeloupe, Martinique, Guyane) et celles du dehors (France métropolitaine et diaspora) seront analysées pour leur caractère populaire, entre comédie savante et farce, entre traditionnel postcréolitaire et affirmation culturelle, entre créole et français, entre scène à l'italienne déconstruite et case créole, entre farce créole et vaudeville façon *Gwada*, entre diaspora néropolitaine et « locaux-local », le tout dans un contexte de mondialisation.

Plus d'une décennie sépare les deux spectacles que nous nous proposons d'analyser. Elle permet d'observer, à côté d'une pratique théâtrale originale plus institutionnelle et réputée plus « sérieuse », ou en un mot, savante, la revitalisation d'un théâtre populaire de haute technologie, qui a su convertir la ferveur populaire en opération rentable et faire de ses productions un succès commercial. Véritable phénomène de société, le renouveau de ces comédies populaires date exactement de 1990, avec la création de *Moun Koubari* au Centre des arts de Pointe-à-Pitre. Le succès de la pièce créée par la troupe de José Jernidier, TTC + Bakanal, est adossé à de longues années de pratique et d'expérimentation par des jeunes gens issus des quartiers populaires de Petit-Bourg en Guadeloupe, lieu d'observation d'un véritable « théâtre à ciel ouvert », selon l'expression de José Jernidier, rencontré en août 2007 en Guadeloupe. José Jernidier, comme son jeune frère l'acteur Joël Jernidier, est né dans une famille modeste. La maison familiale, située au centre du bourg, fut pour José et ses frères et sœurs un lieu formidable d'observation et d'apprentissage de la culture populaire et de la solidarité guadeloupéenne. José se souvient par exemple

de ce sorbet au coco préparé alternativement par les mères de familles et qui était distribué selon une règle non écrite aux voisins et voisines, avant que les enfants de la famille puissent en déguster un à leur tour. C'est dans ces ruelles que l'œil de José Jernidier s'exerce à observer les personnages de ce théâtre populaire à ciel ouvert et à en saisir les tics et les parlers. Aventure collective de quelques jeunes du quartier qui découvraient dans les années 1970 les figures de Malcolm X, Eldrige Cleaver, Angela Davis ou Nelson Mandela dans les vieux journaux réunis par la marchande de poissons du quartier pour emballer sa marchandise, la troupe TTC + Bakanal allait naître dans l'enthousiasme. La toute nouvelle chaîne à péage Canal + vient en effet de s'installer en Guadeloupe. La jeune troupe, nourrie aux rêves d'une émancipation collective inspirée par la possibilité d'une indépendance de la Guadeloupe, se donne les moyens de son combat, le combat de la dérision et de l'humour qui maronne et se joue du néocolonialisme ambiant.

Après plusieurs expériences de production de sketches, saynètes, courtes comédies présentés par la troupe amateur, la pièce *Moun Koubari* est la première œuvre d'une certaine envergure écrite par le dramaturge. Ce sera aussi la première présentée dans un théâtre moderne, le Centre des arts de Pointe-à-Pitre. Succès immédiat, représentations à guichets fermés, nombreuses représentations supplémentaires offertes, tournées en Guyane, en Martinique et création du spectacle à Paris au Théâtre de Mogador, là aussi à guichets fermés, tournée en France également: c'est un véritable phénomène de société.

Cette pièce ouvre la voie à de nouvelles configurations, les propriétaires de théâtres aux Antilles comme en France sont prompts à comprendre qu'il y a là un marché. En quelque 12 ans, le marché du rire sous toutes ses formes (sketches, saynètes, spectacles solos, *stand-up comic*, farces et comédies) explose, le tout relayé par la commercialisation d'abord de cassettes vidéo puis de DVD. Jernidier ouvre le chemin à des artistes, acteurs ou metteurs en scène comme Marc Lauba, pour sa pièce *Leyon l'ancien fwonctionère*, Pascal Moesta, célèbre Rigobert pour le duo qu'il forme avec Évelyne Etien dans *Rigobè et Dedette*, ou encore Philippe Calodat, directeur artistique de la troupe Grâce Art Théâtre qui n'hésitera pas à faire des apparitions dans la série *Rigobè et Dedette* (créée par Jean-Pierre Sturm), mais aussi Jean-Yves Rupert, ancien de la troupe Bankoulélé, et Viviane Émigré, actrice guyanaise dont on connaît le

spectacle sorti en 2000, *Drôles de négresses*. Le tout pour ne s'en tenir qu'à quelques exemples pris dans le catalogue de JP show, où l'on retrouve les pièces de José Jernidier. JP show est la maison de production de Jean-Pierre Sturm, auteur lui-même de *Ma commère Alfred*, pièce dont une version française sera jouée à Paris en juillet et août 2006, au Théâtre Comedia, sous le titre *Ma tante Alfred*.

Maryse Condé (Benston, 2000 ; McKay, 2002) elle-même, dont la pièce *La comédie d'amour* sera montée par la compagnie de José Jernidier, en a fait pour ainsi dire les frais. Dans une entrevue accordée à Alvina Ruprecht à New York le lundi 23 février 1998, Maryse Condé remarque :

On me reprochait d'écrire des livres que le grand public n'aime pas toujours. Alors j'avais envie de me rapprocher du « peuple » et surtout de faire rire. On me disait toujours que mes livres étaient tristes. Finalement c'était grâce à la troupe TTC + Bakanal de José Jernidier, que j'ai pu montrer un côté de moi que les gens ne connaissaient pas. [...] Les Guadeloupéens l'ont vue [la pièce] avec la troupe de José Jernidier et les gens riaient avant même d'avoir entendu les acteurs parler par le simple fait qu'il s'agissait des acteurs de la troupe de Jernidier qui avaient l'habitude de jouer des farces populaires ; le public était déjà dans le mode comique. (1998 : site Internet ; sur le théâtre de Maryse Condé, on peut lire Makward, 1995)

Patrick Kancel, quant à lui, est d'une autre génération. Il s'est d'abord fait connaître grâce au duo Jack and Pat's qu'il forme avec Jacques Tell. On se souvient notamment du sketch « Y'a d'la bonne blanche », dont on peut voir sur YouTube certains extraits enregistrés au Centre des arts de Pointe-à-Pitre en 1997 (on peut voir ce sketch à l'adresse <<http://www.gwadeloupe.com/blog/jak-pat-dla-bonne-blanche/>>), où le comique naît de la rencontre explosive entre un jeune homme naïf et un vendeur de drogue, et d'autres saynètes bien rodées comme « An kankiley » ou « Sonson, le flic ». Il a aussi été acteur dans le film de Pascal Légitimus *Antilles sur Seine*, sorti en 2000 en France, où il jouait un petit rôle de « dragueur-bipeur », le tout en compagnie de certains des meilleurs comiques français beurs, noirs et caribéens du moment.

La pièce *Sa ki taw... pa taw!!!* est à ma connaissance la première écrite par Patrick Kancel. Présentée comme « une comédie bizarroïde de Patrick Kancel », elle sera d'abord jouée au Centre des arts de Pointe-à-Pitre puis au Théâtre Déjazet les 23 et 24 septembre 2005, où elle sera enregistrée.

Il s'agit, après avoir rapidement résumé l'argumentaire de chacune de ces comédies, d'en évaluer les ressorts comiques et dramaturgiques en même temps que leurs caractéristiques populaires. *Moun Koubari* est une pièce en créole : elle se passe dans une commune rurale de Guadeloupe et met en scène Léyon (joué par Marc Lauba), Albè (joué par Julien Barlagne) et leur voisinage. Dédé, joué par José Jernidier, est un policier qui a passé, 57 fois et sans succès, le concours d'entrée comme fonctionnaire de police. Muté en Guadeloupe, il ne supporte plus de voir son frère Léyon, lui-même ancien fonctionnaire des PTT (postes et télécommunications) et brisé par l'alcool. Léyon a tout perdu : sa femme, dont il prétend qu'il s'agit d'une ancienne prostituée, leur fils, et maintenant son travail. Soûl du matin au soir et du soir au matin, il vit chez sa vieille mère qui se désole de le voir tomber si bas. Autour des deux frères fonctionnaires de la République française gravitent d'autres personnages. Albè, meilleur ami de Léyon, a aussi des problèmes de couple, tout comme Gombo (joué par Eddy Jernidier), affligé d'Yvonnette (jouée avec beaucoup d'impact par Évelyne Etien), prototype du « matador » ou femme *potomitan* (« mère courage ») qui le domine physiquement tout en assurant, avec son commerce de boisson, la survie de la famille.

On retrouve là tous les ingrédients d'une comédie populaire avec des couples en apparence caricaturaux (la grosse dame et le minuscule mari), le policier stupide et imbu de lui-même qui pense que porter l'uniforme implique que la population soit à son service et non le contraire, le travailleur de la canne à sucre épuisé et exploité qui prend sa femme comme souffre-douleur non sans lui faire la morale, surtout quand c'est lui qui est en tort et, par-dessus tout cela, le rhum, la bouteille d'alcool omniprésente qui donne lieu à de véritables prouesses d'acteurs et pourrait faire tendre la pièce vers la farce.

La pièce de Patrick Kancel, quant à elle, se passe dans un milieu urbain, et met en scène un couple bourgeois ou petit-bourgeois. C'est une pièce donnée à la fois en français et en créole. En fait, la pièce respecte un code culturel non écrit, à savoir que les femmes, comme les hommes bien élevés, ne peuvent commencer une conversation avec une personne de l'autre sexe en créole : ce serait une faute d'éducation. Les hommes entre eux peuvent en revanche parler créole à leur guise. Le personnage principal de la pièce est le couple... à trois, selon la bonne vieille recette du vaudeville, mais que

Kancel renouvelle. Issue d'une famille bourgeoise guadeloupéenne, Albertine (Christine Néree) n'a connu d'autre homme dans sa vie que son mari actuel, Élu cien (Patrick Pat' Kancel), père de famille typique et irréfutable selon son entourage, mais qui perd les pédales petit à petit quand, dans l'entreprise où il travaille, est recrutée une nouvelle assistante de direction...

Constatant les frasques et le changement de comportement de son mari, Albertine va chercher des explications auprès du fidèle ami et collègue de son mari, Roger (Enor Prosper), qui, lui, est amoureux en silence d'Albertine depuis leur plus tendre enfance. La table est mise et le metteur en scène de jouer de toutes les ficelles propres au genre : comique de situation, comique de gestes, quiproquos se succèdent à bon rythme pendant les deux heures environ que dure la pièce.

Des personnages de convention pour des intrigues de convention

On trouve, comme dans beaucoup de comédies populaires, des personnages de convention que l'on pourrait classer en deux grandes catégories : les personnages un peu niais et simples et d'autres vifs d'esprit et rusés ; ces rôles sont du reste interchangeables selon les circonstances. Il serait facile de les rapprocher des personnages du conte, mais cette qualité n'est pas seulement propre à la comédie des Antilles. Ces personnages ont par ailleurs une fonction bien définie.

La maladresse des personnages et leur côté balourd sont physiquement mis en scène par Jernidier, notamment par leur dandinement caractéristique, leurs discours répétitifs, leur gestuelle acrobatique. Jernidier use ainsi d'un procédé comique bien connu qui fonctionne par parallélisme ou par opposition : le dédoublement de situations et de caractères permet d'observer des conséquences semblables ou différentes selon le cas. En effet, dans une scène très réussie qui réunit deux ivrognes, la chorégraphie comique joue du fait que les deux hommes ne sont pas soûls de la même manière et la progression dramatique joue sur la possibilité qu'enfin, pendant quelques secondes, leurs pas et contorsions s'accordent, au prix de quelques bousculades.

Ce procédé relève aussi du carnavalesque (Bérard, 2006b), tout en révélant le corps « hiéroglyphe » du personnage acteur. Ces personnages créent pour le public un comique d'euphorie. Leurs manières moins que parfaites, leur langage et leur philosophie créent un sentiment de supériorité chez le spectateur. Ces personnages parfaitement inadaptés sont des boucs émissaires. Ils sont aussi la réponse au fameux *castigat ridendo mores* (« la comédie châtie les mœurs en riant ») qui ouvre à la pédagogie des mœurs et à leur correction en discréditant les comportements et le ridicule. Ridicule, le mari dans *Sa ki taw... pas taw!!!* qui cache, sous la télévision du ménage, les factures qu'il ne peut payer; ridicule, le policier qui bombe le torse et se croit investi de tous les pouvoirs alors qu'il n'est qu'un petit fonctionnaire inculte. En revanche, on ne trouvera pas, dans ces deux exemples, de personnage à la Scapin ou comme Compère lapin si l'on cherche une référence dans les contes. Aucun personnage ne domine véritablement l'intrigue et ne soulève l'admiration pour sa débrouillardise et sa capacité à se sortir de situations difficiles. Ainsi, Élu cien, le père de famille de *Sa ki taw... pas taw!!!*, échoue lamentablement à tromper son épouse. Alors qu'il croit sa femme partie et qu'il organise au téléphone un rendez-vous avec sa maîtresse en lui assurant qu'il est le maître de l'intrigue, il est surpris et espionné par son épouse revenue inopinément. Pris en défaut, le maître de la belle parole, le séducteur impénitent se transforme en enfant. Le procédé comique de l'échange des rôles joue ici à plein, le travestissement permet un chassé-croisé. Le mari adultère se transforme soudain en époux aimant.

Un monde inversé ?

La langue française est employée dans environ 15 % des répliques chez Jernidier et 45 % chez Kancel, notamment parce que beaucoup des dialogues avec le personnage de Géraldine s'amorcent en français. Langue de la bonne éducation, langue de la loi ou de l'autorité, le français n'est ni détesté ni admiré. Il est parlé lorsque la situation culturelle et linguistico-dramatique l'impose.

Un exemple passionnant de ce procédé se trouve dans la longue scène 1 de l'acte 1 de *Moun Koubari*, monologue en créole, belle performance d'acteur que l'on doit à Marc Lauba qui joue le rôle de Léyon. L'homme entre chez lui totalement ivre. L'on comprend qu'il

vient de perdre sa femme et son fils et, tout à coup, il menace de se venger... en français :

- Bernadette! Ou pas av avè ki moun ou an zafè [Tu ne sais pas avec qui tu es en affaires]. Moi Léyon, moi Léyon ancien fonctionnaire des PTT, exerçant en Métropole. An ké fèw monté 32 mach a tribinal [Je te ferai monter les trente-deux marches du tribunal]. Tu seras suspectée, présumée, condamnée, inculpée, incarcérée et emprisonnée pour les faits suivants :
- Premièrement, abandon du domicile conjugal, sans le consentement mutuel du mari.
- Deuxièmement pour enlèvement d'enfant sans le consentement parental du père.

La langue créole fonctionne ici comme la dénonciation des apparences. Elle dessine ce monde inversé dont parle Charles Mauron (1964), un monde libertaire et sans manières, un monde du franc-parler, qui bouscule les bienséances, voire les scrupules, et qui remet chaque tirade de français tour à tour ampoulé, académique, juridique ou réglementaire, à sa place. L'effet comique naît de ce passage d'un code à l'autre et des impropriétés de termes dont use le personnage en français. Comme l'indiquait Bergson,

[o]n pourrait d'abord distinguer deux tons extrêmes, le solennel et le familier. On obtiendra les effets les plus gros par la simple transposition de l'un dans l'autre. De là, deux directions opposées de la fantaisie comique. Transpose-t-on en familier le solennel? On a la parodie. Et l'effet de parodie, ainsi défini, se prolongera jusqu'à des cas où l'idée exprimée en termes familiers est de celles qui devraient, ne fût-ce que par habitude, adopter un autre ton. (1899: site Internet)

La diglossie français/créole aux Antilles, bien étudiée par les linguistes, sert le comique de parodie où le français serait la langue solennelle. Et le créole, la langue familière. Toujours dans *Moun Koubari*, le personnage de Dédé, le policier imbu de son importance et de son pouvoir, côtoie celui d'Yvonne, la tenancière du lolo, comme celui du coupeur de canne, Albè. Si Dédé, en français, prétend avoir tous les atouts de la réussite (la voiture, la clé d'un appartement, l'uniforme et le sifflet de police réglementaires), son frère déchu, Léyon l'alcoolique, se moque de lui en créole et démonte brutalement cet argumentaire prétentieux pour finir par lui rappeler cette vérité: il a fait de la prison en France. C'est aussi en créole qu'Albertine démonte soudain le discours en français mielleux et fleuri dont son mari use pour tenter de l'amadouer. Faussement carnavalesque, le créole, surtout chez Jernidier, se prononce aussi

dans les deux registres soutenu ou familier selon les besoins du drame. Par exemple, les rituels de la politesse créole sont observés. Albè, qui offre à boire à son ami Léyon, dira, devant son refus (traduction littérale): « Mon cher, je te précède. » Et, s'étonnant que Leyon ne se serve toujours pas à boire, il demandera: « Tu ne fais pas la poursuite ». Miroir public, le créole est sans aucun doute l'outil qui dynamite le cliché et fait advenir, au-delà du rire, à la fois le réalisme des personnages et la vérité, voire la morale qui, à toutes fins utiles, est toujours présente.

Exagération réaliste

Comédies dotées à la fois de vérité et d'amoralité, de finesse et de grossièreté, d'irrévérence, de sérieux et de fantaisie, les deux pièces partagent une esthétique réaliste. Le passage du théâtre de cour (théâtre traditionnel en plein air) au théâtre à l'italienne, le soin mis dans les décors criants de vérité, les costumes, les attitudes des personnages, leur parler et leurs expressions, tirent les deux pièces du côté du réalisme. C'est parce que les spectateurs ont déjà rencontré dans la rue ou chez leur voisin cette façon de parler, de se tenir, de s'habiller, de raisonner, que l'adhésion et la reconnaissance sont immédiates pour le public guadeloupéen, guyanais ou martiniquais. Le public créolophone peut goûter les sous-entendus, les demi-mots, le double sens d'une langue parlée avec une grande justesse et une grande précision. Il réagit bruyamment par exemple à ces harangues où une expression est mécaniquement répétée alors que s'ajoute à chaque redite une variante, procédé propre à l'éloquence créole, voire africaine. Le génie de Jernidier et de Kancel réside surtout dans certaines répliques devenues des répliques d'anthologie ou encore, pour d'autres, des expressions connues du public, délivrées ici dans un contexte qui les renouvelle.

Le public non créolophone sera plutôt sensible au comique de gestes, à la chorégraphie des personnages, à leur ton, au festival des gaffes, bref à tout ce qui tire les pièces du côté de la farce, avec l'exagération et le grossissement propres au genre. Pourtant, c'est dans cette exagération même et dans le télescopage des situations dramatiques proposées que se trouve le réalisme. Excès de langue, excès de cris, excès d'alcool, excès de conversations, les pièces de Jernidier et Kancel jouent à la fois des codes de la

farce et du mime et des codes de la comédie de mœurs. Loin d'un théâtre de la cruauté, loin de la satire, même si le ton des dialogues est quelquefois sarcastique, le rire, pour être franc et massif, n'en est pas moins destructeur. L'entrée des Antillais dans la petite fonction publique, leur position sociale dans la moyenne et petite bourgeoisie, leur relative aisance matérielle (personne ne meurt de faim), les soucis d'un quotidien ordinaire, proche à la fois de la comédie de mœurs et de la télé réalité (comme en témoigne la télévision allumée mais à l'écran vide qui ouvre la première scène de *Moun Koubari*), le lien sans état d'âme entretenu avec la France – les personnages de Jernidier en reviennent, y ont vécu –, tout cela est montré sans démonstration inutile: on est loin, dans ce théâtre des revendications, illustrations, mises en scène du passé historique révolutionnaire, de la dénonciation politique ou militante, des questions identitaires ou encore de la mise en scène modernisée de la figure du conteur, pour reprendre certains thèmes du théâtre « sérieux » ou savant. Ici et maintenant, le théâtre comique de Jernidier et Kancel parle du contemporain et du quotidien, il tend à chaque spectateur le miroir des mœurs modernes, sans concession. La première scène de *Moun Koubari* ne s'ouvre-t-elle pas sur un écran de télé allumée mais sans image ?

La tragédie des sexes

Plus que la question de l'infidélité avérée du mari et celle possible de la femme, comme dans la pièce de Kancel, il s'agit d'écrire, de raconter, de montrer une histoire d'hommes et de femmes, une histoire de genres. En effet, les deux dramaturges mettent en scène des couples dysfonctionnels, où, au-delà de la caricature, sont posées des questions plus fondamentales. Comment dire sa tendresse pour l'autre quand on est un homme ? La scène qui clôt l'acte 2 de *Sa ki taw... pas taw!!!* se termine alors que le mari, qui vient d'être quitté par sa femme, se lamente devant la photo du couple qu'il formait avec elle, et l'acteur de frotter amoureusement la photo sur toutes les parties de son corps. Effet tragique aussitôt contré par le burlesque, l'émotion s'est quand même exprimée, mais il fallait qu'on s'en moque. Comment donner sa place à l'homme dans la famille et dans le couple ? En effet, le départ des femmes crée des cataclysmes. C'est le cas du personnage de Léyon dans *Moun Koubari*, d'Élucien dans *Sa ki taw... pas taw!!!*, deux hommes

dévastés par la crise du couple et de la famille. C'est peut-être aussi le sort qui menace Gombo, qui se plaint tout au long de la pièce d'Yvonnette, son importante épouse. Mais il se garde bien de la quitter. La souffrance des hommes trouve ainsi à se dire malgré tout, entre deux rires, entre deux pantalonades.

On a souvent reproché aux humoristes antillais et à certains auteurs dits de la créolité, leur sexisme et leur manque de respect pour les femmes. Ce ne serait pas le cas ici. Dans les deux pièces, hommes et femmes sont pareillement moqués et caricaturés. Racontées du point de vue des hommes, les deux comédies présentent pourtant un regard nuancé sur le malaise du mâle antillais, sa posture au sein de la famille, son rapport avec l'autre sexe et ses rapports sociaux. Le mythe de l'hypervirilité masculine noire en prend un coup.

Les deux pièces ont surtout pour sujet les rapports des hommes entre eux. *Moun Koubari* est loin de se terminer par un éclat de rire. La pièce se termine par un moment d'émotion grave. À la fin de péripéties dramatiques, Léyon, que son frère Dédé le policier croyait mort, est découvert vivant. Soudain, au-delà des disputes, les deux hommes se redécouvrent frères, ils forment une famille et cette scène pudique et grave est approuvée, de derrière son rideau, par la vieille mère qui remercie Dieu. La scène finale est celle de la rupture et du contrepied. Une rupture de ton et de rythme qui convie à réévaluer l'ensemble de la pièce. Il en est de même dans *Sa ki taw... pas taw!!!*, où l'on se demande jusqu'au bout si l'amitié fraternelle des deux hommes survivra aux dangers d'un possible couple à trois. La gravité et l'émotion sont présentes au cœur du rire, le rire dès lors apparaît pour ce qu'il est : une politesse de l'esprit, un voile posé sur la pudeur des sentiments.

Conclusion

Après *Moun Koubari*, José Jernidier a créé d'autres pièces de théâtre (*Mal maké* en 1996, *Circulez il n'y a rien à voir* en 2000 et *Vin Vann!* en 2002) et a assuré la mise en scène de certains spectacles comme la pièce *Léyon l'ancien f'wonctionère* de Marc Lauba. Sa dernière pièce, créée en 2007, réunit exceptionnellement les deux frères Jernidier. José écrit (en collaboration avec Sylvianne Telchid)

et met en scène, alors que Joël fait l'acteur. La nouvelle comédie a pour titre *On bol a 2 lans* (« Un bol avec deux anses ») et constitue la suite de *Mandé Mayé*, adaptation créole de *La demande en mariage* de Tchekhov, écrite et mise en scène par José Jernidier deux ans plus tôt, où l'on retrouve le couple Brino et Natali, six ans après, fraîchement mariés. La pièce connaît actuellement sa deuxième tournée. Quant à Patrick Kancel, son concept de vaudeville à l'antillaise va sûrement connaître d'autres développements.

Il reste qu'il ne faudrait pas terminer ce tableau sur une note trop optimiste. Les succès rencontrés par les deux pièces analysées ici ne signifient pas que tout est rose au pays de la comédie antillaise. Les salles de théâtre, notamment en France, ne sont pas hospitalières à tous les artistes, comédiens et dramaturges antillais ou africains. Outre le fait que les acteurs antillais ne trouvent pas souvent facilement à s'employer dans le marché du spectacle ou du cinéma français, les tentatives d'exportation des succès guadeloupéens, martiniquais ou guyanais en France se soldent assez souvent par des échecs. Ainsi, Jean-Pierre Sturm reconnaît par exemple que le succès remporté par sa pièce *Ma tatie Alfred* en 2006 au Théâtre Comédia, fut suivi d'un échec quand il voulut présenter le même spectacle au Théâtre de la Porte Saint-Martin, avec de nouveaux comédiens. Par ailleurs, jamais on a assisté à la création d'autant de troupes de théâtre, plus ou moins professionnelles : la construction d'espaces modernes de représentation théâtrale comme la salle de l'Archipel, scène nationale de la Guadeloupe à Basse-Terre, dont la programmation témoigne de la vitalité des arts du théâtre, laquelle s'ajoute au théâtre du Lamentin et au Centre des arts de Pointe-à-Pitre ou encore, en Martinique, le dynamisme de l'Atrium ou du Théâtre des Antigones, centre dramatique régional de la Martinique, le Centre martiniquais d'action culturelle. La multiplication d'ateliers de théâtre et d'associations culturelles (voir, par exemple, Etc. Caraïbe) qui soutiennent, en organisant des concours et en distribuant des prix, l'implication de plus en plus grande des pouvoirs publics (directions régionales des affaires culturelles, conseils généraux et régionaux), la multiplication de l'offre du comique ou tragique, en passant par le théâtre expérimental, sont très encourageantes. Enfin, le succès de comiques antillais devrait se poursuivre en ce qu'ils raccommodent, à la façon des conteurs de l'ancienne tradition, le tissu social contemporain tout en employant les moyens modernes de communication. Les thèmes qu'ils abordent, sans prétention

intellectuelle et en évoquant la condition humaine, touchent à l'universel. Les extraits de pièces, sketches, saynettes diffusés par exemple sur YouTube démultiplient les possibilités de médiatisation et, par là, qui sait, offrent une mélodie originale dans le concert de l'offre culturelle mondiale.

Françoise Naudillon enseigne au Département d'études françaises de l'Université Concordia. Spécialiste des littératures francophones, elle travaille en particulier sur le roman policier et les littératures populaires. Elle a publié entre autres *Tristes tropismes* (1998), *Les masques de Yasmina* (2002), *Des maux du langage à l'art des mots* (2004) et le collectif *L'Afrique fait son cinéma* (2006).

Références

Vidéographie :

JERNIDIER, José (1998). *Mal maké* (DVD), mise en scène : Jernidier, José, Éditeur JP show.

-- (1992). *Moun Koubari* (VHS), mise en scène : Jernidier, José, Éditeur JP show.

JERNIDIER, José et Sylvianne TELCHID (2008). *On bol a 2 lans* (DVD), mise en scène : Jernidier, José, Éditeur JP show.

KANCEL, Patrick (2005). *Sa ki taw... pas taw!!!* (DVD), mise en scène : Kancel, Patrick, Éditeur JP show.

Bibliographie :

ARTAUD, Antonin (1985). *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais ; 1^{re} éd. 1938, Paris, Gallimard, coll. Métamorphoses.

BALMES, Malvina (2006). « La mise en scène théâtrale du conteur créole : attributs et rôle social », CEAF, EHESS : <http://www.gensdelacaraiibe.org/recherche/articles.php?id_story=83>.

BARA, Olivier (2005). « Sur les lieux du populaire », dans *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, « Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires », Gagny, n° 4, mars : 7-12.

-- ([s.d.]). « Le théâtre populaire. Théories, pratiques et représentations (1750-1860). Description du projet » : <<http://lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article142>>.

BENSTON, Kimberly W. (2000). *Performing Blackness. Enactments of African American Modernism*, London/New York, Routledge.

BÉRARD, Stéphanie (2006a). « Une manière d'Antigone, Chamoiseau Patrick », fiche issue du Projet Encyclopédie *Afrithéâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Éditions Africultures : <http://www.afritheatre.com/index.asp?navig=fiche&no_pieced=65>.

-- (2006b). « Du rituel au théâtre caribéen contemporain », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, Paris, « Théâtres contemporains du Sud 1990-2006 », n° 162, juin-août : 97-103.

-- (2006c). *Au carrefour du théâtre antillais: littérature, tradition orale et rituels dans les dramaturgies contemporaines de Guadeloupe et de Martinique*, thèse de doctorat en cotutelle avec l'Université de Provence et la University of Minnesota.

-- (2003). « Petit historique du théâtre guadeloupéen et martiniquais », dans Anna Paola MOSSETTE (dir.), *Théâtre et Histoire: Dramaturgies francophones extraeuropéennes*, Torino, L'Harmattan Italia: 37-47.

BERGSON, Henri (1899). *Le rire. Essai sur la signification du comique*: <http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Rire_Essai_sur_la_signification_du_comique>.

BRECHT, Bertolt (1972). *Écrits sur le théâtre*, 2 vol., Paris, L'Arche.

CHAMOISEAU, Patrick (1975). *Une manière d'Antigone*, manuscrit.

CROW, Brian et Chris BANFIELD (1996). *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, Cambridge, Cambridge Studies in Modern Theatre, Cambridge University Press.

EDWARDS, Carole (2008). *Les dramaturgies antillaises. Cruauté, créolité, conscience féminine. Une étude des pièces de Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Ina Césaire, Michèle Césaire, Gerty Dambury, Suzanne Dracius*, Paris, L'Harmattan.

FÉRAL, Josette (1997-1998). *Mise en scène et jeu de l'acteur. 1. L'espace du texte 2. Le corps en scène*, Paris/Montréal/Morlanwelz, Éditions Jeu/Éditions Lansman.

GLISSANT, Édouard (1981). *Le discours antillais*, Paris, Seuil.

GLISSANT, Édouard et Alexandre LEUPIN (2008). *Les entretiens de Baton Rouge*, Paris, Gallimard.

JONES, Bridget (2003). « Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe », dans Alvina RUPRECHT (dir.), *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan: 35-50.

LABONTÉ, Maureen, KWAHULÉ, Koffi, José PLIYA et autres (2006). *Voices From France*, Banff, Banff Centre Press.

MAKWARD, Christine P. (1995). « Reading Maryse Conde's Theatre », *Callaloo*, « Maryse Conde », numéro spécial, College Station, mars: 681-689.

MAKWARD, Christine P. et Judith G. MILLER (1994). *Plays by French and Francophone Women: a Critical Anthology*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

MAURON, Charles (1964). *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti.

MCKAY, Melissa L. (2002). *Maryse Condé et le théâtre antillais*, New York, Peter Lang, coll. Francophone Cultures and Literature.

NOVARINA, Valère (1989). *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L. Éditeur.

PRADEL, Lucie (2003). « Du Ka au langage scénique: fondement esthétique », dans Alvina RUPRECHT (dir.), *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan: 192-202.

RIVIÈRE, Jean-Loup (textes réunis et présentés par) (2002). *Roland Barthes. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. Points essais.

ROLLAND, Romain (2003). *Le théâtre du peuple*, préface de Chantal Meyer Plantureux, Paris, Éditions Complexes.

RUPRECHT, Alvina (2007). « La francophonie des Amériques dans tous ses états », *Les cahiers du théâtre français*, Ottawa, vol. 7, n° 1, septembre: 8-10.

-- (2003a). « Le théâtre antillais entre le texte et la scène: réflexions d'une voyageuse indiscreète », *Dérades, revue caribéenne de recherches et d'échanges*, Petit-Bourg, n° 10, juillet: 66-73.

-- (dir.) (2003b). *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral.

-- (1998). « Maryse Condé », entrevue, New York, 23 février: <<http://www.carleton.ca/califa/conde.htm>>.

STONE, Judy S. T. (1994). *Theatre. Studies in West Indian Literature*, London, MacMillan Caribbean.

UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre (vol. 1), L'école du spectateur (vol. 2), Le dialogue de théâtre (vol. 3)*, Paris, Belin.