

H-France Forum
Volume 19 (2024), Issue 5, #3

Julia Prest, *Public Theatre and the Enslaved People of Colonial Saint-Domingue*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2023. xvi+278pp. Color plates, notes, and index. \$129.99 US (hb.) ISBN 978-3-031-22690-8.

Compte rendu de Karine Bénac, Université des Antilles, Martinique

L'ouvrage de Julia Prest se présente comme une passionnante et minutieuse enquête sur la présence et le rôle des esclaves dans le théâtre de Saint-Domingue, aussi bien du côté des spectateurs, des directeurs de théâtre-propriétaires d'esclaves, que des interprètes, des types de rôles, des gens de théâtre au sens large. L'autrice renouvelle entièrement notre regard en montrant notamment la forte présence des domestiques noirs dans le public, ou encore l'intrication étroite entre directeurs de théâtre et propriétaires d'esclaves. Ceux-ci apparaissent, par ce biais, comme un élément moteur, essentiel à l'existence même des théâtres.

Nous porterons ici notre attention sur le rôle des domestiques noirs et quelques enjeux de l'onomastique, dans la lignée des propositions de Julia Prest, dans la comédie *Les Veuves créoles*, qu'elle a rééditée en 2017. En effet, elle y met en évidence ce que nous pourrions considérer comme une forme de paradoxe. Selon elle, les esclaves domestiques jouent au fond un rôle majeur dans l'intrigue, quoi qu'ils et elles n'interviennent qu'en toile de fond. Elle constate ainsi que M. de la Cale les fait appeler lors de l'événement majeur pour lui, le moment du retournement de situation où il se croit enfin doté de la Croix de Saint-Louis. Ils jouent alors à la fois, pourrait-on dire, le rôle de témoin muet, puis de porteurs de nouvelles. De fait, Julia Prest souligne que M. de la Cale les renvoie en ces termes : « Allez-vous-en, vous autres, à ce que vous faisiez, et dites ce que vous venez d'entendre ».[1] Par la suite, elle souligne qu'à l'Acte III scène 6 on constate « that the news has indeed spread, but we cannot be sure that de la Cale's interpretation of the compliments he has since received is correct. On the contrary, his evident vanity invites us to interpret these in an ironic fashion. The domestic may thus be understood to contribute to the satire of de la Cale—something that may have conveyed when appearing on stage and listening to the news and to Grapin's response to it » (p. 203). Julia Prest s'appuie implicitement pour cette belle analyse, sur le type théâtral que représente M. de la Cale, personnage infatué à la Molière, obsédé par l'idée de s'ennoblir en sacrifiant sa fille sur l'autel de ses intérêts. En ce sens, aucun de ses discours ne semble être à prendre très au sérieux, même si par ailleurs M. de la Cale fait parfois preuve de la plus grande lucidité, lorsqu'il s'agit notamment de déceler les agissements secrets du chevalier dans sa famille. L'autrice met en lien les deux scènes avec finesse (II,8 et III, 6) et qui de fait paraissent se répondre, puisque M. de la Cale rapporte les compliments qui lui sont faits, alors même qu'il avait envoyé ses domestiques « répandre la bonne nouvelle ».

L'analyse de Julia Prest, qui souligne combien les prétentions de M. de la Cale résonnent de manière ironique pour le spectateur, réussit magnifiquement, selon moi, à rendre aux domestiques noirs muets à la fois leur parole et leur autonomie. Elle suggère ainsi combien ces spectateurs muets deviennent à leur tour, dans un espace hors-scène, des acteurs importants, qui jouent leur rôle social avec une réflexivité certaine. En effet, elle souligne qu'ils ont entendu les deux

discours, celui de M. de la Cale et celui, incrédule et critique, de Mme Grapin, ce qui est tout à fait exact. De ce fait, elle leur rend leur capacité de discernement et de critique, là où M. de la Cale les renvoyait à un rôle de témoins passifs à sa solde. Cette perspective me paraît à la fois passionnante et éclairante. Elle met au premier plan des acteurs de second ordre qui pourraient passer inaperçus dans la pièce, en suggérant leur capacité de rébellion et de distanciation critique, leur agentivité en somme. De plus, ceci constitue un précieux témoignage sur la manière dont les informations pouvaient circuler et se modifier dans la Martinique du XVIII^e.

Je souhaiterais ici faire un parallèle avec ma réécriture de la pièce, laquelle résonne en accord avec cette analyse. Dans ma mise en scène, j'ai suggéré, notamment grâce aux discussions avec Julia Prest qui était notre dramaturge, combien le rôle de Marie-Rose dans l'intrigue pouvait finalement être compris comme central.[2] Marie-Rose était toujours présente sur scène, témoin muet de l'ensemble. En outre, elle portait la visée critique vis-à-vis de la mise en esclavage, en prenant en charge la parole (tronquée, lacunaire, les archives ayant été utilisées sans souci de réalisme) d'esclaves ayant porté plainte.[3] Ainsi la parole de l'esclavisée devenait une parole plurielle, pleine du bruit et des non-dits de ceux qui partageaient sa condition. Ici, dans le même ordre d'idées, Julia Prest analyse avec une acuité que je salue, la présence scénique et les non-dits des personnages convoqués, pour suggérer ce que l'action dramatique ne dit pas, à savoir le rôle essentiel des esclaves dans la vie familiale et sociale de l'époque. Je prolongerai cette réflexion de Julia Prest en soulignant d'ailleurs que M. de la Cale met véritablement en scène au sein de sa famille (esclavisés compris) la lecture de la lettre, ce qui va dans le sens d'une invitation implicite faite aux esclaves domestiques à répandre l'annonce de sa notoriété nouvelle. Dans un premier temps, il la lit à voix basse, puis comme l'autrice le souligne, il appelle à voix haute tous les membres de sa famille, dans un ordre qui d'ailleurs ne semble pas respecter de hiérarchie particulière puisque ses cris s'achèvent par « venez tous ici ». Dans un deuxième temps, M. de la Cale lit la lettre à voix haute, de sorte qu'il s'assure que chacune des personnes présentes a pu entendre la lecture intégrale de la lettre. Le présupposé de la scène consiste donc en l'idée que « les nègres » comprennent parfaitement l'enjeu de ce qui se dit, et sont capables d'aller répéter avec fidélité ce qui a été entendu. Ils sont en quelque sorte hissés au rang de hérauts, appelés à transmettre un message officiel. On note d'ailleurs l'importance des « on dit » dans toute la pièce : d'emblée avec l'entrée en scène de Mélite et du chevalier qui colportent des ragots sur la société qu'ils viennent de quitter (I, 4) ; puis en II, 13, le domestique blanc souligne par exemple l'importance des commérages dans une société cherchant à se nuire : « J'ai été chez plusieurs femmes qui cherchent à se former le ton aux dépens de leur réputation (...) ».[4] On voit combien la question de la réputation est fondamentale dans cette société où tout circule très vite, et combien donc les domestiques noirs peuvent jouer un rôle stratégique. Cependant, en rappelant ce que les domestiques ont entendu, à savoir les commentaires de Mme Grapin aussi bien que l'exaltation de M. de la Cale, Julia Prest souligne combien la circulation de la parole peut être complexe et combien aussi les domestiques sont à même de développer leur propre discours en lien avec la manière dont ils perçoivent leur maître, dont le caractère autoritaire et arrogant est ici évident.

Julia Prest souligne par ailleurs la présence du créole lorsque Mme Sirotin s'adresse à Marie-Rose dans un moment de grande émotion (II,7). On pourrait par la même logique comparer l'ordre adressé en français par Mélite à Victoire, et celui adressé à Marie-Rose par Mme Sirotin (II,8). On se souvient de la description de Mélite par le Chevalier, qui évoque combien elle est convaincue de son mérite (il n'y a qu'une consonne d'écart entre mérite et Mélite) pour avoir

vécu en France. Ce rappel permet de prolonger les réflexions de Julia Prest autour de l'onomastique qui suggère symboliquement des attributs des personnages (M. de la Cale et « The Middle Passage » notamment). Chaque réplique dans ce moment crucial en dit long sur la relation qui unit le personnage à la question de la créolisation : le personnage emblématique de l'Habitation, Mme Sirotin, « which evokes syrup and, by extension, sugar production » (p. 106), étant en effet celui qui est aussi porteur de la langue créole. On voit combien le dialogue théâtral s'enracine dans des habitudes sociétales qui suggèrent à la fois le travail de la créolisation et celui des aspirations des Créoles s'identifiant à la culture de l'Hexagone. Le jeu sur l'onomastique, que Julia Prest dénoue avec une grande clarté au sujet de M. de la Cale, (qui est aussi négociant en vin), peut enfin, dans cette perspective, être étendu aux personnages féminins. On note en effet les jeux de symétrie sonore entre « Sirotin » et « Marie-Rose », le deuxième prénom constituant un rappel du nom de la propriétaire d'esclave, de même d'ailleurs que le prénom de Rosalie. Cette parenté sonore suggère une sorte de jumelage entre la propriétaire de l'habitation et l'esclave, qui pourrait peut-être même laisser penser qu'il s'agit là de l'esclave domestique personnelle de Mme Sirotin. J'ai montré dans mon article paru récemment (cf. note 3) que ces deux prénoms se faisaient écho, comme le sort réservé aux deux femmes—dans cette scène M. de la Cale traite d'ailleurs sa fille de « petite imbécile », manière de la réduire au silence dans la lignée des domestiques. Rosalie est elle aussi la propriété de son père, et il faudra qu'il en soit réduit à constater la profondeur de la duperie qui a été la sienne pour qu'il accepte de la laisser épouser celui qu'elle aime. Le jeu sur l'onomastique traverse donc l'ensemble de l'intrigue, nouant parfois, me semble-t-il, des liens inattendus entre les personnages, ou bien entre les personnages et l'Histoire. Fatincourt, « Fat » in « cour », est fat, mais il est aussi celui qui représente (fût-ce ironiquement du point de vue dramaturgique puisqu'il est un faux chevalier) la Cour de France en Martinique. Et même si l'on peut supposer de ce fait que la croix de Saint-Louis qu'il est censé recevoir *in fine* du Roi est pure fable portée par une lettre inventée de toutes pièces, aucune conclusion n'est donnée à ce sujet, et M. de la Cale est présenté comme la dupe de ses propres prétentions comme de celles du chevalier. Ainsi la Cour royale se trouve-t-elle également représentée de manière parodique et subversive par ce faux chevalier qui est également un « chevalier d'industrie ». De là à imaginer que l'auteur.trice des *Veuves créoles* serait un.une libre de couleur, l'hypothèse est de plus en plus tentante au sortir de la lecture de l'ouvrage de Julia Prest, mais cela reste pure conjecture.

NOTES

[1] *Les Veuves créoles*, II, 8, *MHRA Critical texts*, Volume 34, (2017). Edited by Julia Prest, p. 66.

[2] Pièce représentée les 29 et 30 avril 2022, lauréate de La Fondation pour La Mémoire de l'Esclavage, mise en ligne par Manioc, <http://www.manioc.org/fichiers/V2205>.

[3] Un article est paru sur l'adaptation de cette pièce : Karine Bénac, « *Des Veuves Créoles* en recherche-crédation (1768-2022) : une comédie-ballet martiniquaise féministe décoloniale », <https://www.archipelies.org/2013>.

[4] *Ibid*, II, 13, p. 70.

Karine Bénac
Université des Antilles, Martinique
karinekatiabenac@gmail.com

Copyright © 2024 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and its location on the H-France website. No republication or distribution by print media will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France.

H-France Forum
Volume 19 (2024), Issue 5, #3