

Mimi Barthélémy



© Antoine Marichon

En hommage à Mimi Barthélémy, *La Grande Oreille* publie ce texte qu'elle venait tout juste de nous envoyer.

Il y a quelque temps, j'avais contacté Mimi pour lui demander un court article et ô surprise! j'ai reçu un texte de douze pages qui mettait en avant les trois engagements de cette très grande conteuse, aimée de tous. Nous avions prévu de le publier dans le numéro de juillet, mais compte tenu des circonstances, notre numéro venant d'être imprimé, nous avons choisi de partager tout de suite sa parole avec ceux qui l'aimaient et l'admiraient, sous la forme d'un supplément. Bien entendu, nous lui rendrons hommage dans notre numéro du mois de juillet.

Lionnette Arnodin

Une vie d'engagements

Ma carrière artistique se caractérise par un triple engagement :

- engagement de la comédienne dans la pratique d'un théâtre sur la mémoire de son pays : Haïti,
- engagement de la conteuse dans la pratique du conte et la transmission du patrimoine oral haïtien,
- engagement de l'artiste francophone dans la transmission des langues françaises, celle de sa terre d'origine et celle de sa terre d'accueil : la France.

Mes débuts

À la fin de mes études secondaires à Port-au-Prince, après une année dans un collège aux États-Unis, je m'envole pour la France où je ne tarde pas à comprendre le sens douloureux du mot "Exil". Pour la deuxième fois et d'une manière plus définitive, je quittais ma terre, ma famille, mes amis pour m'ancrer dans un monde nouveau. Pourtant, j'avais été élevée dans le respect et l'admiration de la culture française. J'appartenais à une famille francophone et francophile cultivée. Mon pays avait conservé l'usage de la langue française après son Indépendance en 1804, et en avait même fait sa langue nationale. Apparemment, tout concourait à ce que je m'adapte facilement en France. Cela n'a pas été le cas. J'ignorais les codes, la mentalité d'un pays vieux, encore bouleversé par les stigmates de la guerre. Ma langue, fortement influencée par les créolismes et les américanismes, différait du français de France.

Originaire du continent américain, j'étais plus sensible aux mœurs nord-américaines qu'à celles de la France des années 1950 qui ne connaissait pas encore la fièvre de la modernisation. C'était une France coloniale en pleine guerre d'Algérie. Une France qui avait envers ses colonisés ou ex-colonisés un rapport de domination, de supériorité et d'arrogance, conforté par des arguments civilisateurs et racistes. À l'émigré étranger, la France n'offrait que le choix de l'assimilation.

Au cours de mes études à l'Institut des Sciences politiques de Paris, j'ai épousé un Lorrain, qui, une fois diplômé de Science Po, entreprend une carrière diplomatique. De 1962 à 1972, nous résidons à Bogotá en Colombie, à La Paz en Bolivie, à Colombo au Sri Lanka et à Rabat au Maroc.

C'est le début d'une longue errance qui, en bien des points, a été fructueuse puisque, par la magie du détour, elle a orienté mes futurs choix artistiques.

Mon engagement de comédienne dans la pratique du théâtre sur la mémoire de mon pays : Haïti

Le théâtre fait partie de ma vie depuis l'enfance. À l'école privée de Sainte Rose de Lima, à Port-au-Prince, du primaire jusqu'en fin d'études secondaires, j'ai participé assidûment aux spectacles de fin d'année. Avec mes parents qui étaient férus de théâtre et de musique, nous ne manquions pas les tournées "Karsenty" qui présentaient des œuvres du répertoire français interprétées par Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Monique Mélinand (pour ne citer qu'eux) ainsi que des opéras, des opérettes et des concerts de musique classique. L'épouse de mon oncle maternel, excellente pianiste, élève de Marguerite Long, a bercé ma jeunesse avec ses gammes et ses concerts. J'ai participé au chœur Simidor où nous chantions un répertoire de chansons vaudou.

L'Amérique latine, et plus particulièrement la Colombie, a été pour moi l'occasion d'approcher des pointures du théâtre des années 1960. Mon initiation artistique s'est faite par la fréquentation assidue du TEC, Teatro Experimental de Cali, fondé et dirigé par Enrique Buenaventura, et de la Casa de la Cultura de Bogotá fondé et dirigé par Santiago Garcia. C'est en Colombie que je découvre le théâtre contestataire des auteurs contemporains engagés européens et latino-américains, Brecht, Kantor, Grotowski, Eduardo Manet, Jose Triana, Arrabal, Borges, et que je joue dans *La Cantatrice Chauve* de Ionesco. Par la suite, en France, j'assiste aux représentations du Théâtre de la Carriera dirigé par Claude Alranq, de L'Odin Théâtre d'Eugenio Barba, du Théâtre du Soleil de Mnouchkine, de Peter Brook et du Bread and Puppet Theater qui osent confronter les différents genres artistiques et s'ouvrent aux cultures étrangères dont ils révèlent les grands textes.

Sous la direction du metteur en scène hondurien Rafael Murillo Selva, que j'avais connu en Colombie, je joue dans une troupe d'amateurs entre 1972 et 1978 à Paris dans deux de ses mises en scène. Le *Chant du fantoche lusitanien* de Peter Weiss dénonçait le rôle de la colonisation portugaise en Angola. *Sebastien va de compras* (*Sébastien fait ses emplettes*) de Manuel Jose Arce dénonçait l'envahissement de la consommation nord-américaine et l'impérialisme dans nos pays, arrière-cour des USA. Je suis l'adjointe de Rafael Murillo en 1983, dans sa mise en scène, en anglais, de *Sebastien va de compras* à Santa Cruz, Californie, avec The Bear Republic Theater. Il s'agissait d'une troupe professionnelle qui regroupait des Nord-Américains de différentes ethnies. C'est à cette occasion que je fais connaissance avec El Teatro Campesino Chicano, dirigé par Luis Valdes, théâtre militant de grand renom.

Dans le village de Verberie dans l'Oise où j'ai vécu avec ma famille à partir de 1973, je mets en scène une création collective d'un texte sur Jeanne Hachette, une héroïne picarde qui a défendu Beauvais assiégée en 1472.

Ma formation dans le métier s'est faite d'abord sur le tas, en amateur. Un peu plus tard, j'ai suivi des stages de techniques corporelles et vocales avec le dramaturge franco-cubain Eduardo Manet et le Roy Hart Théâtre. Mes années à l'Institut des Sciences Politiques de la rue Saint-Guillaume à Paris m'apprendront la rigueur, le sens critique, la curiosité envers les comportements sociaux, religieux et politiques des citoyens, et la découverte de l'Europe, enfin l'ouverture à un monde infiniment plus vaste que celui de la petite île dont j'étais originaire.

Ma licence et ma maîtrise de lettres en espagnol à l'Université de Paris X Nanterre en 1975, me mèneront aux portes de l'Afrique. Mon sujet de maîtrise, sous la direction du professeur Charles Minguet, était : "Étude de l'autobiographie d'un nègre marron de Miguel Barnett. Rôle des éléments africains dans la culture des derniers esclaves de Cuba."

Cette recherche me ramenait subtilement aux relations ancestrales entre Haïti et l'Afrique par le détour de Cuba. À ce propos, Alejandro Carpentier, qui était alors attaché culturel de Cuba en France, au cours d'un rendez-vous qu'il m'avait accordé, m'a fait remarquer que j'aurais mieux fait de rechercher les apports africains dans la culture haïtienne plutôt qu'à Cuba que je connaissais moins bien. Je n'étais sans doute pas encore prête à affronter ma propre culture. Le déclencheur de ces retrouvailles s'est fait lors de la mise en scène au côté de Rafael Murillo Selva de *Lubavagu, o el otro lado lejano*, (*Loubavagou ou l'autre rive lointaine*), en 1980-1981 au Honduras, avec les Garifunas. Lors de cette expérience, j'ai vécu dans ma chair pendant un an et demi les retrouvailles avec Haïti, à travers la culture sœur des Garifunas.

À mon retour du Honduras en 1981, riche d'une expérience qui me renvoyait le miroir d'une identité semblable à la mienne (amérindienne, afro-américaine, européenne), j'entreprenais à l'Université Paris VIII de Vincennes un doctorat de troisième cycle sur la pratique du théâtre, sous la direction du professeur André Veinstein. En 1984, je soutenais ma thèse dont le titre était : "Loubavagou ou l'autre rive lointaine. Parmi les théâtres de l'identité, le théâtre des Indiens caraïbes noirs, dits Garifunas. Étude comparative."

Les Garifunas pratiquent une religion des ancêtres très proche du vaudou d'Haïti. Agriculteurs et pêcheurs, ils vivent sur les côtes caribéennes du Honduras dans un contexte rural et tropical qui ressemble fort au monde rural haïtien. Mon séjour chez les Garifunas a été l'occasion pour moi de retrouver Haïti par le biais du recul géographique, culturel et ethnique.

Dès lors, j'aborde le théâtre sur le plan professionnel dans une optique de résistance dans l'affirmation de ma différence culturelle et pour ma survie mentale mise à l'épreuve par la menace de l'assimilation. Je me consacre, alors, à écrire, à jouer, à mettre en scène l'histoire de l'esclavage dans la Caraïbe et l'histoire d'Haïti,

l'histoire de ma famille et l'évocation de mon enfance. J'affirmais mon appartenance à une terre et à une culture que j'avais mises de côté pour mieux me fondre dans la culture française. J'arborais ma différence.

Comme j'avais fort apprécié *Les nonnes* d'Eduardo Manet qu'il avait situé à Saint-Domingue pendant la guerre d'Indépendance, je lui proposai de créer un spectacle sur Haïti pendant l'occupation américaine. C'est ainsi que naquit *Ma'Déa*, tragédie inspirée de Médée et transposée en Haïti. J'écrivis le rôle de Ma'Déa que j'interprétais avec d'autant plus d'engagement que, à mes yeux, cette héroïne s'identifiait à Haïti, trompée par les Gringos comme Médée l'avait été par Jason. J'avais de bonnes raisons de replacer ce drame dans le contexte haïtien, car à l'époque de l'occupation américaine mon grand-père était président d'Haïti. Je revisitais ainsi le passé par le détour de cette fiction tragique. En 1985, Eduardo Manet a créé la pièce au Petit Théâtre de Poche Montparnasse, j'interprétais alors le rôle de Ma'Déa dont le texte a été publié chez Gallimard la même année.

En 1989, à l'initiative du Centre Culturel Français de Bamako, pour les deux cents ans de la Révolution Française, le metteur en scène occitan Claude Alranq et moi-même échaufaudions "un montage dramatique et musical sur la traite des Noirs et les révoltes de Saint-Domingue en 1780-1794." Créé en mars 1983 à Bamako avec la troupe des "Nyogolons", ce spectacle dont le titre est *Bleu, Blanc, Noir* reçut un chaleureux accueil du public malien. Ce n'était qu'une ébauche de *La Cocarde d'Ébène* écrite et dirigée en 1985 par Claude Alranq auquel j'ai raconté longuement l'histoire d'Haïti. J'interprétais le rôle de Thénécile, la prêtresse vaudou (dont le nom est celui de mon arrière-grand-mère paternelle), en compagnie de comédiens occitans, haïtiens et burkinabés. Ce spectacle coproduit par le Printemps des comédiens de Montpellier a tourné en France et en Afrique.

En 1998, je jouai comme comédienne dans *Le Mistero Buffo Caraïbe*, une version caribéenne du *Mistero Buffo* de Dario Fo, arrangée et mise en scène par Dominique Lurcel. Dans une langue poétique, politique et comique, le grand jongleur donne la parole aux exploités affirmant ainsi leur dignité si souvent bafouée. Ce spectacle fut créé en automne 1998, avec une équipe de comédiens noirs, au Théâtre de Choisy-le-Roi et reprogrammé au théâtre de la Tempête, à la Cartoucherie de Vincennes, en mars et avril 1999. J'avais le rôle d'une Vierge Marie tropicale et populaire au verbe haut.

Dans cette même veine, j'ai écrit et créé des œuvres où se côtoient le théâtre, le conte et l'évocation de l'histoire d'Haïti et de ma famille. En 1989, pour la commémoration des deux cents ans de la Révolution Française, j'ai créé à Ris-Orangis avec trois musiciens et un conteur, *Soldats-Marrons*, avec la musique de Francis Bebey et des chansons enfantines et populaires haïtiennes. C'est l'histoire d'Haïti jusqu'à son indépendance, vue à travers les yeux et les jeux d'une petite fille

qui s'identifie aux héros de son peuple, en évoquant la petite et la grande histoire, avec des contes et des chansons. Avec ce spectacle qui n'a pas vieilli, mais qui n'a plus qu'un seul musicien, Serge Tamas (compagnon de longue date), j'ai fait le tour de nombreux pays francophones, y compris les huit provinces d'Haïti.

La dernière lettre de l'Amiral, pour laquelle j'ai reçu en 1992 le Prix Arletty de l'universalité de la langue française, et qui sera reprise sous le titre de *Caribana* en 1999, mise en scène par Emmanuel Plassard, est une adaptation personnelle du texte du plasticien colombien Jonier Marin. Ce spectacle créé à Chevilly-Larue en 1991 est une ode au métissage à travers le récit de l'épopée douloureuse des nègres déportés d'Afrique vers la Caraïbe, lors de la Traite. Dans la première version, le pianiste catalan Jose Maria Balaña jouait au piano le rôle de l'occident conquérant et dans la seconde version le pianiste cubain Alfredo Rodriguez partageait avec moi la problématique du métissage assumé.

J'ai été ainsi amenée à travailler en 1998 avec cinq autres conteuses de différentes régions de France dans une création collective dont le titre était *Ainsi soient-elles*, créée en 1998 au festival "Contes d'Hiver" à Dinan. Chacune à notre manière, nous manifestions notre rogne contre le carcan de notre éducation catholique et ses effets néfastes sur nos vies de femmes. C'était notre manière d'outrepasser les tabous pour mieux éclore, grandir, être enfin soi.

Créée en 2000, *Une très belle mort* est inspirée par les propos d'un centenaire français sur le "savoir bien mourir". Sur scène, deux femmes. Des doigts de l'une coule du sable fin, scénographie vivante, unique et éphémère comme le sont le temps, le théâtre et la vie. Des lèvres, de la voix, et du corps de l'autre femme coule l'histoire dessinée dans le sable. Le retour d'un vieil iguane vers sa terre natale est un joli prétexte pour parler de la vie qui se glisse dans les plis de la mort. Ce spectacle écrit, joué et conté par moi sous la direction de Nicolas Buenaventura dans une scénographie vivante d'Élodie Barthélémy, est placé dans le contexte géographique de la frontière entre Haïti et la République dominicaine.

Le Fulgurant est ma version de deux épopées mythologiques d'Haïti et de Cuba. Il est créé en 2006 au Théâtre du Vésinet. Chango, Dieu du Tonnerre, de l'Orage et de l'éclair, s'incarne sur terre pour lutter contre le désordre et l'arbitraire. Dans ce spectacle où le merveilleux côtoie la tragédie, je joue, conte, chante et danse sous la direction scénique d'Emmanuel Plassard et la direction musicale de Jean Paul Auboux.

Le code noir et ses musiques ressemble peu aux spectacles précédents. Au départ il s'agissait d'une lecture-concert des articles du Code Noir de 1687 mise en espace par Renaud de Manoël et présentée en 2010 au Lavoisier Moderne Parisien par le guitariste Amos Coulanges et moi-même. L'œuvre évolue dans le sens théâtral autour de mon témoignage sur mon ancêtre esclave, Armand des Platons, avec la mise

en scène en 2011 d'Anne Quesemond dans laquelle le musicien est aussi comédien et chanteur et moi-même comédienne, chanteuse et conteuse.

La scénographie de presque tous mes spectacles a été réalisée par Élodie Barthélémy, ma troisième fille, plasticienne des Beaux-arts de Paris.

Je terminerai ce tour d'horizon avec mes spectacles musicaux pour jeunes publics dans lesquels le conte, les chansons enfantines et la fiction font bon ménage. *Le Voyage en Papillon*, en 1998, avec Serge Tamas à la guitare, au manouba et à la sanza, est une randonnée en papillon pour se rendre à une fête du conte et de la chanson en Guyane la terre des tortues-lyres.

En 2003, *Jeux de Cailloux*, créé à Sevran, s'ajoute au répertoire jeune public avec la conteuse et chanteuse Claire Garrigue et moi-même dans des costumes de clown réalisés par ma fille Clémentine Barthélémy. Claire et moi-même enfignons nos habits de lutins et replongeons dans notre enfance en quête de nos langues maternelles endormies, le créole et le catalan.

Dans le cadre de ma résidence à Ivry-sur-Seine, au Théâtre Antoine Vitez, j'ai créé en décembre 2012 *Koute Chante*, écrit avec la collaboration et sous la direction de Pauline de Coulhac de la Compagnie Des Grandes Personnes. Ce spectacle musical s'adressant à un public de 6 à 106 ans met en scène une grand-mère qui retourne dans son pays d'origine, Haïti, en quête d'une chanson perdue, celle de son petit-fils décédé. Elle sera aidée dans sa recherche par un pêcheur qui fera office de passeur et lui donnera les clés pour retrouver la mémoire et la chanson. Le pêcheur est interprété magistralement par Yacouba Sawadogo du Burkina Faso. La scénographie est de Christophe Évette de la Compagnie des Grandes Personnes.

Mon engagement de conteuse dans la pratique du conte et la transmission du patrimoine oral de mon pays

En 1983, Maurice Alezra, le directeur du café-théâtre parisien La Vieille Grille, me propose d'intégrer la Compagnie des Chevaux de Feu et de me présenter dans son lieu. Le metteur en scène des Chevaux de Feu, Jean-Marie Binoche, accepte la suggestion de Maurice Alezra. Il théâtralise deux de mes contes chantés haïtiens et m'intègre dans son spectacle, *Le bruit de l'eau dit ce que je pense*. Après une série de représentations à La Vieille Grille, nous jouons au Théâtre du Chaudron à la Cartoucherie de Vincennes, puis partons en tournée en Colombie, au Vénézuéla, au Nicaragua et en Martinique sous les auspices de l'AFAA (Association française d'action artistique).

On dit que l'art du conte est un art du détour. Et, bien curieusement, c'est par le détour du théâtre que je me suis mise à conter et suis devenue une conteuse

de scène, et ceci, même lorsque j'ai cessé de théâtraliser mes contes pour devenir une conteuse à voix nue. Mon goût immodéré pour les planches en est, en grande partie, la cause. Je me définis comme une conteuse de scène habitée par la passion de mon île et célébrant mon identité menacée et retrouvée. J'aborde le conte avec mes acquis universitaires, mes acquis théâtraux et ma mentalité de femme du XX^e siècle. Je me différencie, ainsi, dès le départ, du conteur traditionnel du "coin du feu".

Ma pratique du conte commence dans les années 1983 et bénéficie d'un contexte politique riche de toutes les avancées des années précédentes, mai 68 compris, favorable à l'émergence des cultures minoritaires. En effet, en 1981, dès l'arrivée au pouvoir en France des socialistes, les cultures minoritaires bénéficient d'un appui gouvernemental qui contribue à faire connaître leurs musiques, leurs littératures, leurs productions théâtrales et leurs traditions orales.

Les bibliothèques municipales, les bibliothèques départementales de prêt, l'organisme "La Joie par les Livres", tous disposant de moyens financiers de l'État, et souhaitant développer la lecture publique, prennent l'initiative de programmer des conteurs français et étrangers dans leurs locaux pour des séances de conte. Les conteurs commencent à s'organiser autour de Bruno de la Salle. Ils se rassemblent, se forment sur le terrain, participent à des projets collectifs, à la radio ou sur scène, présentent en public des œuvres du patrimoine français ou mondial, comme *Les Mille et Une Nuits*, *L'épopée du Roi Arthur*, *La guerre des Corbeaux* et *des Hiboux...* C'était l'ère du Renouveau du Conte.

C'est ainsi que dans le cadre de ce renouveau sont programmées des séances collectives ou individuelles de contes dans des bibliothèques, des Maisons des jeunes et de la culture, des salles privées, des lieux associatifs, des hôpitaux et des théâtres.

Il a fallu, avec le temps et la pratique, clarifier la spécificité du conte par rapport au théâtre en se posant les questions sur l'art du conte, sur le répertoire, les variantes des contes, la langue et l'écriture du conteur, la voix du conteur, les fonctions du conte, la liberté du conteur et son rapport au public.

Au tout début, mon répertoire de contes était réduit, il ne se résumait qu'à une dizaine de contes haïtiens, certains venus de l'enfance ou d'autres tirés de la première anthologie dont j'ai disposé. J'avais eu, en Colombie, la chance d'avoir été initiée au conte-chanté par l'ethnologue haïtien, Rémy Bastien, auteur de *l'Anthologie du folklore haïtien*, publiée à Mexico en 1946. Cet ouvrage fut pendant quelques années ma principale source d'information sur les contes haïtiens.

J'ai eu, par la suite, la chance de trouver à la bibliothèque de l'American History de Washington le travail de l'ethnologue haïtienne Suzanne Comhaire-Sylvain, publié en anglais et en créole avec des transcriptions de chants de contes. C'est une œuvre d'une richesse et d'une valeur incalculable, qui m'a été précieuse. Je me suis nourrie également des travaux réalisés par des ethnologues du Bureau d'ethnologie

de la République d'Haïti et du livre du Docteur Price Mars, *Ainsi parla l'Oncle*, un essai d'ethnographie sur les croyances populaires et le rôle essentiel de l'Afrique dans la culture orale haïtienne, publié en 1938. J'ai puisé aussi mes sources chez les anthropologues étrangers, particulièrement américains comme Zora Neale Hurston, Roger Abrahams, Courlander, Diane Wolkstein, Elsie Clews Parsons.

À partir de ces sources, j'ai pu commencer à construire mon répertoire, j'ai pu le nourrir, en le variant selon mes désirs et selon les commandes des programmeurs. Mais la question de la version personnelle du récit semblait être le point essentiel à éclaircir : de quelle manière chaque conteur revisite le récit transmis et comment il le raconte à son tour. Il ne peut pas décentement restituer au public les contes notés et recueillis par les ethnologues. La matière brute demande à être réécrite, revisitée par celui qui les racontera. Quant au conte qui a été raconté de bouche à oreille, il sera forcément différent dans la bouche de celui qui le restituera.

Pour écrire mes propres versions des contes, j'ai d'abord fait un travail de traduction du créole au français, puisque ces contes d'origine rurale sont racontés en créole. Puis je m'en suis réapproprié certains, en y mettant ma patte, ma langue d'artiste, mon âme. Ma version gardait la patine créole, sa saveur et ses images tout en étant écrite en français, dans mon français. Ce long travail de réappropriation me rendait donc auteur de ma version.

Le travail d'écriture est, en ce qui me concerne, un va-et-vient entre le travail sur table et le travail sur scène devant l'auditoire. La version se modifie, s'affine, selon les réactions du public, selon les trouvailles du conteur. Le texte sera donc soumis à des rajouts, à des coupures jusqu'à ce qu'il trouve sa forme juste.

Avec la pratique et l'expérience, j'ai découvert les différences fondamentales existant entre l'approche du conteur et celle du comédien. Contrairement au comédien qui est au service de l'auteur, j'étais au service de mon propre texte et j'avais en outre pleine liberté de le modifier à ma guise. Contrairement au comédien qui joue un personnage dans toute sa densité et son intériorité, le conteur n'est pas un personnage, il est lui-même, celui qui a vu et entendu et qui vient témoigner. Il s'engage dans le récit en son nom propre. "J'étais là et j'ai tout vu", dit-il. Il peut à l'occasion, dans le récit, faire vivre des personnages, mais ce n'est pas sa vocation première.

Une autre spécificité du conteur est sa liberté. Il est libre de s'écarter de son récit et d'y retourner, il est libre d'orienter son texte comme il l'entend, de chanter, ou de s'interrompre pour apostropher quelqu'un, il est libre de s'asseoir, de se mettre debout, de danser, il évolue dans une improvisation toute naturelle du geste, du déplacement, des ruptures. Le conteur à voix nue est son propre metteur en scène.

Dans sa relation au public, le conteur diffère encore une fois du comédien, il aime avoir une certaine lumière dans la salle pour pouvoir plonger son regard dans celui qui l'écoute. C'est une nécessité vitale, sinon il aura tendance à basculer

dans le monologue théâtral. Le conteur sollicite son auditoire d'une manière directe et sans ambages, l'invite à participer, à chanter, à répondre, à "l'assister" dans le sens positif du terme.

Mes études universitaires avaient eu comme effet de survaloriser la part cartésienne, cérébrale, européenne de mon métissage et de faciliter mon assimilation en France. La prise de conscience de l'abandon de ma part haïtienne ne tardera pas à se manifester par la perte progressive de ma voix, perte de la mémoire et de l'usage du créole... Il s'agissait d'une aliénation de l'être qui avait toutes les chances de déboucher sur la folie, le suicide ou la révolte.

Ma révolte a commencé d'abord au sein de la famille. Elle a suivi le même déroulement historique que celui d'Haïti lors de sa lutte d'Indépendance contre la France. Le processus s'est déroulé comme suit : insurrection, marronnage, guerre et rupture.

J'avais désormais à faire face à une triple quête : la quête de mon identité culturelle, la reconquête de la voix et la quête de la voie artistique.

La reconquête de ma voix perdue s'est faite à la suite d'une longue thérapie réalisée avec le Roy Hart Théâtre dans les années 1970-1980. Une fois la voix redécouverte, posée, aguerrie, ample, il semblait urgent de ne pas s'enfermer dans les formations, mais de passer à l'action. Avec confiance j'ai utilisé ma voix parlée et chantée dans les contes. C'est ainsi que sont nés mes récitals de contes.

Mon désir d'approfondir la connaissance du patrimoine oral de mon pays pour mieux m'en nourrir, de le préserver, de le faire connaître, apprécier et respecter, sous-tend mon engagement de conteuse dans la transmission de ce patrimoine. Tous mes spectacles de théâtre, tous mes récitals de contes, toutes mes interventions bénévoles et humanitaires, toutes mes parutions dans l'édition, toutes mes interventions à la radio ou à la télévision sont tournés principalement vers Haïti et la Caraïbe. Ceci explique mon étiquette de "conteuse haïtienne".

J'avais à ma disposition ces joyaux que sont les contes chantés d'Haïti. Des contes comme "L'oranger magique" et "La reine des poissons" ont marqué dans ce sens le début de ma carrière. J'ai commencé par les contes que j'avais gardés de mon enfance. C'était le cas de "L'oranger magique" un des contes les plus connus du répertoire haïtien et dont les versions sont nombreuses. L'orphelin, malmené par sa marâtre, hérite de sa défunte mère d'un chant et d'un oranger magique qui poussera, fleurira et donnera des oranges qui lui permettront de se nourrir et de survivre. Ce conte a pris une dimension considérable lorsque je l'ai conté avec une sculpture mobile en bois créée par l'artiste Pierre Andres. Le drame de la déforestation de notre île était d'autant plus présent, dans un contexte si poétique. J'aime à dire que mon peuple a un pied dans le merveilleux et un pied dans le tragique. L'oranger magique était une métaphore de cet état de fait, car il est à la fois merveilleux et tragique. Le récital a évolué avec l'arrivée

d'un guitariste guadeloupéen qui m'a accompagnée dans mon récit avec infiniment de finesse. Dans la tradition haïtienne, le conte n'est pas accompagné par un instrument de musique, ni par un tambour comme dans les Antilles françaises et encore moins par une guitare. Le banjo ou le banza auraient pu se concevoir, mais la guitare nous emmenait dans un contexte hispanique étranger à nos coutumes. Avec l'arrivée du guitariste guadeloupéen, dans ce contexte de conte d'Haïti, je brisais volontairement un mode traditionnel. Je le brisais également en ne prenant pas la voix haute-perchée du conteur traditionnel, mais en posant ma voix dans le registre de contralto qui est le mien. Cette distance voulue donnait au conte une dimension nouvelle, plus universelle tout en gardant sa différence.

Le conte de "La reine des Poissons" a eu deux vies. La première regroupait autour de moi une chanteuse, un guitariste et un saxophoniste. C'était une version musicale ensoleillée, pleine de gaieté, enregistrée comme "L'oranger Magique" par les éditions Vif Argent. La deuxième version était plus intime puisque j'étais accompagnée seulement par le guitariste classique haïtien, Amos Coulanges. Cette version à deux voix a reçu le Becker d'or, lors du 3^e Festival d'Acteurs d'Évry, en 1989.

La reine des poissons est la femme mythique que l'on retrouve dans les contes du monde entier, sirène des profondeurs des mers qui envoûte les pêcheurs. C'est encore un thème qui appartient à l'humanité, qui est traité dans le contexte spécifique du vaudou haïtien.

Par la suite, j'ai rassemblé des contes pour en faire des spectacles. *Tendez, Chantez l'amour* et *Les Îles animales* sont deux spectacles musicaux de contes.

Le premier, mis en scène par Emmanuel Plassard, créé à Chevilly-Larue en 1995 et présenté au festival d'Avignon en 1996, s'approche de la comédie musicale. Il a été créé avec deux guitaristes et un percussionniste qui jouent, chantent et dialoguent avec moi qui conte, danse et chante. Le répertoire des chants et musiques de ce spectacle est essentiellement tiré de la musique populaire et religieuse haïtienne. Ce spectacle est composé de trois contes chantés haïtiens. Le thème est celui de l'envol de trois femmes hors de la domination de leur mari ou de leur père. Le CD de *Tendez, Chantez l'amour* a été réalisé par La compagnie Ti Moun Fou en 1996.

Dans *Les Îles animales*, spectacle de contes qui tourne depuis 1999, je suis accompagnée par le pianiste cubain Anoyvega Mora dans ses compositions, adaptées aux contes originaires des Grandes Antilles. Le thème du spectacle est la création des Grandes Antilles, Cuba, Porto Rico, Haïti, Saint-Domingue et la Jamaïque, dont la morphologie est curieusement animale. Mon objectif était de souligner que l'espace caribéen est vaste et ne se réduit pas aux seules Antilles françaises comme le francocentrisme pourrait le faire croire. Manuel Anoyvega Mora et moi mêlons le récit et la musique de telle façon que je raconte en suivant la partition musicale. Les Éditions Lirabelle ont édité le CD des *Îles Animales* en 2001.

Tous ces récitals et ces spectacles de contes sont conçus pour que mon auditoire de France, des pays francophones et non francophones, appréhende différents aspects de la culture orale haïtienne et caribéenne.

Dans les spectacles de contes mis en scène, j'ai développé un genre nouveau dans lequel se retrouvent le conte, la fiction, l'évocation de mon histoire personnelle et/ou de l'histoire de mon pays. C'est le cas de *Soldats-Marrons*. Lors de la célébration des deux cents ans de la Révolution française, j'ai créé et mis en scène *Soldats-Marrons* à la suite d'une commande de la MJC de Ris-Orangis. Ce spectacle n'a pas vieilli après quinze ans de tournées en France et dans de nombreux pays francophones. Ce n'est qu'en 2007 que j'ai pu le présenter en Haïti et aux États-Unis dans une tournée organisée par les services culturels de l'Ambassade de France. La tournée à Port-au-Prince et dans huit provinces haïtiennes a été l'occasion de revivre, avec mes compatriotes, l'histoire douloureuse et glorieuse de notre Indépendance. Le parti pris que j'avais choisi était de montrer l'histoire à travers les jeux et les yeux de la petite Haïtienne que j'étais, qui s'identifie à l'histoire et aux héros de son peuple. Le détour de l'enfance permet de donner du recul, de la fraîcheur et de l'innocence à des faits qui ne le sont en rien.

À ce propos, il m'a toujours été indispensable de garder le contact avec mon pays d'origine et mes compatriotes. C'est-à-dire de ne pas manquer de présenter mon travail, régulièrement, en Haïti ou ailleurs, devant mes compatriotes.

Mon engagement comme artiste dans la défense des langues françaises, celle de ma terre d'origine et celles de ma terre d'accueil

Le terme d'artiste me conviendrait mieux que celui de conteuse haïtienne. Je vais tâcher de m'en expliquer.

Durant ma carrière, j'ai été davantage conteuse que comédienne aussi bien par la fréquence de mes spectacles que par le temps consacré aux contes. Dans les années fastes, je jouais cent fois par an des spectacles et des récitals de contes. J'ai créé un lieu du conte "Le petit Contoire" à la Cité Véron, en 1987, où je présentais des conteurs au public du dimanche. J'ai monté ma propre structure d'entreprise de spectacles sous forme d'association loi 1901, "La Compagnie Ti Moun Fou", en 1995.

Avec le temps, les récitals à voix nue m'ont accaparée aux dépens des spectacles mis en scène, pour des raisons économiques, mais aussi parce qu'en France les secteurs culturels sont compartimentés et étanches. J'ai cherché à présenter mes spectacles dans les scènes nationales et municipales. L'entrée de ce monde a été pratiquement impossible, car j'étais connue comme conteuse et n'avais pas accès

au créneau théâtre. Une autre explication de cette frilosité vis-à-vis de mes spectacles c'est leur caractère inclassable.

Dans *Soldats-Marrons*, je travaille sur quatre plans, le plan historique, la fiction, l'évocation de mon passé et enfin le conte. Spectacle de pédagogie ludique sur l'histoire d'Haïti, ce n'est ni du conte ni du théâtre, mais à la fois l'un et l'autre.

Une très belle mort, créée en 2000, est inspirée par les propos sur la mort d'un centenaire français, ami de mon père, rencontré en 1999. À la suite de notre rencontre, j'ai écrit un récit sur la mort sereine de mon père, de ses frères et de sa sœur pour pouvoir immortaliser le centenaire qui cherchait à "faire la nique" à la mort; sa forte conscience de l'imminence de la mort lui donnait une terrible envie de vivre. Ce spectacle est un monologue à caractère sociologique qui décrit le comportement de l'Haïtien face à la mort, à l'aide de son traitement sur trois plans à la fois, théâtre, conte et autobiographie.

Le Fulgurant est un récit épique et mythique caribéen dans lequel deux récits s'imbriquent pour évoquer l'incarnation sur terre de "Chango", Dieu de l'Éclair, de l'Orage et du Tonnerre. Ce n'est ni une pièce de théâtre ni un récital de contes. Ce spectacle a une dimension épique par son contenu et par la démesure des situations, des actions, des personnages, du langage. Il est truffé de rituels chantés ou psalmodiés, d'effets comiques, de berceuses tendres, de nombreux chants populaires et religieux, de situations anachroniques que tour à tour j'interprète comme comédienne, conteuse, chanteuse, danseuse.

Dans le spectacle pour jeune public *Jeux de cailloux*, j'introduis le genre clownesque pour faire passer un message sur la diversité des langues francophones et le rôle de passerelle que joue le français de France entre ces langues.

Dans mon autre spectacle pour jeune public *Le voyage en papillon*, c'est à travers le chant, la danse, les poèmes et les contes que j'ouvre une fenêtre vers la Guyane. Mon but était d'établir des liens entre Haïti et la Guyane où les Haïtiens étaient mal accueillis et souvent dépréciés. Je cherchais, grâce à ce spectacle, à raffermir nos liens avec les départements français d'outre-mer, à initier une meilleure connaissance mutuelle. Je rêve de construire "l'Utopie" que défendaient José Marty et Anthénor Firmin, à savoir les États-Unis de la Caraïbe.

Dans le même ordre d'idée, j'ai édité chez Enfances et Musiques, un CD sous le titre *Chantez Dansez Haïti Guadeloupe*. Je me suis fait accompagner par un pianiste cubain dans le spectacle *Les Îles Animales* qui a donné lieu à un CD chez Lirabelle dont le titre est *Vieux Caïman*.

Dès le début de ma carrière, j'ai privilégié l'ouverture vers le bassin caribéen pour éviter de tomber dans l'écueil de l'insularité et j'ai toujours revendiqué le terme de "caribéen" plutôt que celui "d'antillais", terme accaparé par la France.

C'est donc le travail de l'artiste dans toute sa palette que je revendique, celui de l'artiste engagée dans la défense de la langue française.

J'ai très peu pratiqué le créole au sein de ma famille et encore moins au pensionnat des Sœurs de Sainte Rose de Lima à Port-au-Prince où j'ai suivi toutes mes études primaires et secondaires. Mon créole est pauvre et très francisé, il est privé des images et des dictons dont regorge cette langue savoureuse.

Le français a été la première langue nationale du pays et, depuis une soixantaine d'années, elle partage cette fonction avec le créole. La production littéraire du pays, qui est de haut niveau, est essentiellement en français bien que, depuis quelques années, on assiste à une production conséquente en créole. Or le créole est parlé par toute la population haïtienne tandis que le français est de moins en moins parlé. Cette diglossie est le fait de la désaffection de l'État haïtien pour le français qui n'est plus obligatoire lors des études primaires et secondaires sauf dans certaines écoles privées. Du côté de la France, on constate une perte d'intérêt envers la présence du français en Haïti, perte d'intérêt généralisée d'ailleurs en ce qui concerne le français dans le monde.

Dans mes spectacles, je chante en créole et je célèbre la présence du créole dans ma langue d'artiste, comme un apport régénérateur. Dans les textes bilingues, le créole a été confié à des spécialistes de la langue. Mais ma langue d'artiste est continuellement enrichie par la présence du créole, si bien qu'il arrive très souvent que mon auditoire me dise sa surprise d'avoir compris ce que je disais, persuadé que je ne m'exprimais qu'en créole. Ce qui démontre qu'une langue n'est pas seulement constituée de mots, mais qu'elle s'exprime aussi par des images, une gestuelle, un comportement, une mélodie, un rythme et une sensibilité amoureuse.

J'écris et je conte en français, langue dans laquelle j'ai plaisir et facilité à m'exprimer, mais le créole est présent dans toute ma production. C'est la raison pour laquelle je me suis engagée dans la connaissance et la défense des langues françaises, celle de ma terre d'origine et celles de ma terre d'accueil. Les différentes activités que je citerai ici témoignent de mon engagement.

Le spectacle *La Cocarde d'Ébène* rassemble des comédiens occitans, africains et haïtiens. *Jeux de cailloux* souligne l'importance des langues maternelles comme le créole et le catalan dans la construction de notre identité d'être humain et le rôle de passerelle que joue la langue française dans le respect et la reconnaissance de ces langues.

Mon livre *Dis-moi des chansons d'Haïti* est trilingue : en français, en créole et en anglais pour mieux transmettre ce patrimoine musical enfantin au plus grand nombre. La "francophonie", comme l'entend Senghor, "c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre : cette symbiose des 'énergies dormantes' de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire.

'La France, me disait un délégué du F.L.N., c'est vous, c'est moi : c'est la Culture française'. Renversons la proposition pour être complets : la Négritude, l'Arabisme, c'est aussi vous, Français de l'Hexagone. Nos valeurs font battre, maintenant, les livres que vous lisez, la langue que vous parlez : le français, Soleil qui brille hors de l'Hexagone."

Cette définition de la francophonie m'a intéressée au plus haut point, car elle remettait en question l'approche impérialiste que la France avait à notre égard, nous les francophones hors de France, et justifiait ma lutte pour l'expansion des langues françaises dans le monde. La francophonie est aussi diverse que les peuples qui la composent.

J'ai publié une trentaine de livres de contes et de monologues, pour enfants et pour adultes, qui sont tous en français. La plupart de ces livres ont été rodés sur scène sauf *Haïti Conté*, qui est un recueil de contes haïtiens de trois cents pages, édité chez Slatkine en Suisse en 2004.

J'ai participé à plusieurs ouvrages collectifs francophones : *Contes et Nouvelles Francophone* édités par les Échanges Internationaux, en 1994. En 1996, les éditions Québec Amérique de Montréal m'ont sollicitée pour participer à un ouvrage collectif dont le titre est *Tout un monde à raconter*. Les éditions Syros m'ont publiée dans *Les plus beaux contes de conteurs* en 1999 et *Cœurs de conteurs* en 2000.

J'ai également participé à deux ouvrages collectifs dont les titres sont *À peine plus qu'un cyclone aux Antilles* aux Éditions Balcon sur l'Atlantique en 1998 et *Finisterres du Soleil* en Suisse aux Éditions de la Vouivre en 2001.

En 2000, je reçois le grade de Chevalier de l'ordre national du Mérite, en 2001 celui d'officier de l'Ordre des Arts et des lettres et en 2011 celui de Chevalier de la Légion d'honneur. Quelle meilleure preuve de mon intégration en France et de ma participation à la connaissance de la langue française.

Jouer au féminin, un engagement

Mon ancêtre était esclave d'un colon français, son fils général haïtien, son petit fils politicien lettré, le fils de celui-ci était médecin et mon père doyen de la faculté de médecine de Port-au-Prince. J'ai été élevée dans l'admiration de ces hommes qui ont lutté pour la reconnaissance de leur humanité. Le rôle des femmes n'était pas mentionné, elles étaient nommées, sans plus. J'ai donc été élevée pour être, comme elles, la fille soumise et aimante de son père, l'épouse qui seconde son mari et la bonne chrétienne. J'ai mis 40 ans pour modifier la donne. J'ai d'abord rompu avec le carcan de la religion, puis j'ai clairement exprimé à mon père, par le biais d'une lettre mémorable, mon désir de le voir me respecter en tant qu'être autonome et enfin, j'ai divorcé de celui dont j'étais et devais être à jamais, la seconde.

Si, à cette époque, je me suis retrouvée chancelante, la voix abîmée, le corps oublié, sourde à mon appartenance féminine, c'est que j'avais aussi subi, depuis mon arrivée en France, le poids de l'assimilation. J'étais aliénée. J'avais été amenée à me glisser dans le moule ambiant jusqu'à arriver à me couper de mes origines, de ma culture, de mes semblables, pour devenir neutre, Française. C'était pour tout le monde plus facile à digérer, sauf pour moi. J'avais une autre histoire, un autre mélange racial, une autre identité.

Mais grâce à ma quête ardente, semblable à celle de mes ancêtres, j'ai lutté pour conquérir ma place d'être humain dans le monde où je vivais désormais. Je me suis rebellée. Je n'étais pas un oiseau des îles comme on me considérait à mon arrivée dans la France des années 56. Je n'étais pas un clone, je n'étais pas une seconde, j'étais moi avec mes différences et mes ressemblances. Une femme. Si j'ai flirté avec le MLAC, je suis restée à l'écart des mouvements féministes occidentaux, consciente du danger de devenir, à mon tour, une ogresse pour les hommes. Je n'avais aucune envie de me venger des hommes et, en plus, j'étais mère d'un fils que je ne tenais pas à castrer.

C'est le théâtre qui m'a ouvert la voie vers mon vrai devenir de femme. Après des années de théâtre amateur, j'ai donc commencé par me joindre à une compagnie qui m'a accueillie chaleureusement. Mais après une tournée en Amérique latine et dans la Caraïbe, je me suis retirée pour faire "cavalière seule", car mon objectif était différent du leur. Mon engagement de femme était de faire connaître et respecter la culture, l'histoire et la tradition orale d'Haïti, l'histoire de ma famille et ma propre histoire, par le biais de l'art du conte, du théâtre et du chant.

Et c'est ainsi que j'ai commencé à conter seule et à voix nue. Puis j'ai engagé un musicien. J'ai créé des spectacles, j'ai écrit, j'ai conté, j'ai joué, j'ai tourné avec ou sans musicien, seule ou dans une compagnie pendant de nombreuses années en France et un peu partout dans le monde.

Ti Moun Fou. Mots créoles qui signifient "Petit Enfant Fada". C'est ainsi que l'on me nommait petite fille et c'est certainement grâce à l'émerveillement de l'enfance et à la folle liberté de mon imaginaire que j'ai pu m'engager à jouer au féminin.

Mimi Barthélémy, Paris, mars 2013.

Supplément à La Grande Oreille N°53 – Ne peut être vendu séparément.