

## Azize Asgarally, dramaturge mauricien anglophone : du théâtre bourgeois au théâtre politique

---

Vicram Ramharai,  
*Mauritius Institute of Education*

La production théâtrale, qu'elle soit francophone ou anglophone, n'a pas connu le même développement que la prose à Maurice et cela, quelle que soit l'époque. Bien plus que les romans, le théâtre semble être une pratique réservée à une élite au XX<sup>e</sup> siècle, surtout avant l'indépendance de Maurice en 1968. Le texte dramatique n'a pas pu s'imposer dans le paysage littéraire mauricien, pour des raisons non élucidées jusqu'à présent. Quelques rares textes de théâtre figurent dans la bibliographie établie par Jean-Georges Prosper à la fin de son étude intitulée *Histoire de la littérature mauricienne de langue française* (1978)<sup>1</sup> mais ils ont rarement attiré l'attention de la critique<sup>2</sup>. À un moment où le français, comme moyen d'expression littéraire, dominait à Maurice, les œuvres en langue anglaise étaient, elles aussi, rares, plus particulièrement les pièces de théâtre. Un certain Jay Narain Roy<sup>3</sup> a essayé de relancer le genre en 1963 mais sans succès. Un autre

---

<sup>1</sup> Jean-Georges Prosper, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Rose Hill, Éditions de l'Océan Indien, 1978.

<sup>2</sup> À lire Michel Fabre, « Mauritian Voices : a Panorama of Contemporary Creative Writing in English », *World Literature in English*, Vol. 19, n°2, 1980, p. 121-137 ; Sushilla Gopaul, « Les voix anglophones. La littérature mauricienne de langue anglaise », *Notre Librairie*, « Littérature mauricienne », n°114, 1993, p. 63-69 ; Danielle Quet, « Mauritian Voices : a Panorama of Contemporary Creative Writing in English », (Part Two), *World Literature in English*, Vol. 23, n°2, 1984, p. 303-314 ; Vicram Ramharai, « La littérature mauricienne d'expression anglaise : problèmes et perspectives », *Journal of Mauritian Studies*, Moka, Mahatma Gandhi I, Vol. 2, n°2, 1988, p. 1-39 ; Markus Arnold, « "Undergoing wonderful sea changes" ? Indian Migration in Mauritian Fiction in English between Ethnicisation and Intercultural Ideals », *Journal of Mauritian Studies*, Moka, Mahatma Gandhi Institute, Vol. 6, n°2, 2012, p. 33-66.

<sup>3</sup> Jay Narain Roy, *When Tears Mingle, The Blossom, The last Choice*, Allahabad, Sammalan Mudramalaya, 1963 ; « Tale of the Banyan » in *Mauritius Anthology of*

dramaturge, Azize Asgarally, formé à l'école américaine, réussit à produire six pièces de théâtre, le plus grand nombre d'œuvres publiées dans cette langue par une seule personne. Dramaturge postcolonial, Azize Asgarally<sup>4</sup> est le précurseur de Dev Virahsawmy<sup>5</sup>, écrivain de langue créole, dans la production des pièces politiques<sup>6</sup> des années 1970-1980. Durant cette période, les œuvres de ce dernier connaissent un grand succès, reléguant celles écrites en français et en anglais au second plan. Or, le dire de ces pièces en anglais est important parce que justement, il représente cette parole venant de la périphérie littéraire, puisque très peu de textes sont publiés dans cette langue. Parallèlement, la langue anglaise, bien qu'elle soit une langue de prestige, un héritage laissé par les colonisateurs britanniques, passe pour une langue minoritaire à l'île Maurice tant la majorité des Mauriciens ne la maîtrise pas.

Dans les années 1980, le théâtre connaît enfin ses heures de gloire avec des pièces en langue créole de Virahsawmy<sup>7</sup>. Le mouvement littéraire et politique en faveur du créole avait été enclenché une décennie auparavant. La langue créole acquiert un nouveau statut dans la société avec le concours des partis politiques de gauche, le Mouvement Militant Mauricien (MMM) et le Mouvement Militant Mauricien Socialiste Progressiste, qui font du créole leur cheval de bataille et visent la reconnaissance de cette langue sur le plan national. Ces deux partis politiques veulent que le créole ne soit plus considéré comme un patois. Ceci amène Asgarally, membre actif du MMM dans les années 1970, à abandonner l'écriture en anglais pour promouvoir l'écriture en créole. En 1983, il publie une pièce en créole, *Ratsitatane*<sup>8</sup>, qui lui apporte une reconnaissance sur le continent africain où il est aujourd'hui mieux connu comme dramaturge créolophone qu'anglophone. Deux articles<sup>9</sup>, parus respectivement dans *Africa Theatre in*

*Literature in the African Context*, Port Louis, Mauritius, The Mauritius Printing CY. Ltd., 1977, p. 91-110.

<sup>4</sup> Azize Asgarally, *Home Again*, Port Louis, Neo Press, 1964 ; *The Hell Hot Bungalow*, Port Louis, Dawn Printing, 1967 ; *The Chosen Ones*, Port Louis, Ioyster, Printing, 1969 ; *The Rioters*, Rose Hill, Ioyster Printing, 1970 (réédité en 1973) ; *Somewhere in the Crater*, Port Louis, Ioyster Printing, 1971 ; *Blood and Honey*, Port Louis, Mauritius National Printing, 1973.

<sup>5</sup> Dev Virahsawmy, *Li*, Port Louis, Ed. MMMSP, 1977. Cette pièce a été traduite en anglais par Ramesh Ramdoyal sous le titre de *Li. The Prisoner of Conscience*, Mauritius Printing, Port Louis, 1983.

<sup>6</sup> Vicram Ramharai, *La Littérature mauricienne d'expression créole. Essai d'analyse socioculturelle*, Port Louis, Éditions Les Mascareignes, 1990.

<sup>7</sup> Dev Virahsawmy, *Lincolnsing Finalay*, Rose Hill, ed. Bukié Banané, 1980 ; *Zeneral Makbef*, Rose Hill, ed. Bukié Banané, 1981 ; *Draupadi*, Rose Hill, ed. Bukié Banané, 1982 ; *Dokter Nipat*, Rose Hill, ed. Bukié Banané, 1983 ; *Profeser Madli*, Rose Hill, ed. Bukié Banané, 1984 ; *Abs Lemanifik*, Rose Hill, ed. Bukié Banané, 1985.

<sup>8</sup> Azize Asgarally, *Ratsitatane*, Port Louis, Hart Printing, 1983.

<sup>9</sup> Roshni Mooneeram, « Theatre in Development in Mauritius. From a Theatre of Protest to a Theatre of Cultural Miscegenation », in Martin Banham, James Gibbs, Femi Osofisan and Jane Plastow (eds.), *African Theatre in Development*, Oxford, James Currey, 1999, p. 24-37 et Roshni Mooneeram, « Mauritius and Reunion », in

*Development* et dans *A History of Theatre in Africa*, mettent l'accent sur cette pièce en créole mais ignorent les autres œuvres théâtrales d'Asgarally.

En outre, dans les études qui existent sur l'ensemble de la production anglaise à Maurice, seules celles de Michel Fabre<sup>10</sup> et de Sushilla Gopaul<sup>11</sup> présentent brièvement les pièces d'Asgarally. Soulignons cependant que l'analyse de Fabre s'étend de l'époque coloniale jusqu'aux années 1970, alors que celle de Gopaul commence par des publications de la fin des années 1960 pour se terminer avec celles des années 1990.

Pourtant, les pièces d'Azize Asgarally, *Home Again* (1964), *The Hell Hot Bungalow* (1967), *The Chosen Ones* (1968), *The Rioters* (1970), *Somewhere in the Crater* (1971), et *Blood and Honey* (1973), ne manquent pas d'intérêt. Pour Michel Fabre, Asgarally est probablement, « dans n'importe quelle langue, le meilleur dramaturge [...] dont les pièces sont de loin supérieures à celles de ses contemporains »<sup>12</sup>, c'est-à-dire André Masson<sup>13</sup> et Jay Narain Roy<sup>14</sup>. En se réappropriant un genre jusque-là délaissé et en renouvelant les thématiques explorées, il a révolutionné le théâtre à Maurice bien avant Virahsawmy et son théâtre populaire en créole dans les années 1980. Les œuvres d'Asgarally doivent également être évaluées dans le contexte de la production littéraire des années 1960 et 1970, qui marquent un tournant dans la vie politique à Maurice.

À cette époque, une présence accrue d'écrivains d'origine indienne<sup>15</sup> occupe le champ littéraire qui était jusque-là l'apanage des membres d'une élite locale non-hindoue. Cette présence s'explique par tout un travail de sensibilisation des Indo-Mauriciens au niveau politique, travail qui avait commencé dans les années

Martin Banham (ed.), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge University Press, 2004, p. 205-215.

<sup>10</sup> Michel Fabre, « Mauritian Voices : a Panorama of Contemporary Creative Writing in English », *op. cit.*

<sup>11</sup> Sushilla Gopaul, « Les voix anglophones. La littérature mauricienne de langue anglaise », *op. cit.*

<sup>12</sup> Michel Fabre, « Mauritian Voices : a Panorama of Contemporary Creative Writing in English », *op. cit.*, p. 132, « the best Mauritian playwright in any language [...] whose dramas are far superior to those of his contemporaries ». Notre traduction de l'anglais au français. Toutes les traductions sont nôtres.

<sup>13</sup> André Masson, *La Verrue*, Dakar-Abidjan, Éditions Les nouvelles éditions africaines, 1971.

<sup>14</sup> Jay Narain Roy a écrit *When Tears Mingle*, *The Blossom*, *The last Choice*. Ces pièces ont été publiées en Inde, plus précisément à Allahabad, en 1963. En 1977, il publie « Tale of the Banyan » dans *Mauritius Anthology of Literature in the African Context*, p. 91-110.

<sup>15</sup> À part Asgarally et Roy, parmi les plus connus figurent Deepchand Beeharry, *Short Stories and Essays*, 1964 ; *Never Goodbye*, 1965 ; *A Touch of Happiness*, 1966 ; Oodith Gopal, *The Girl in White*, 1967 ; *Beyond the Bamboo Bridge*, 1969 ; Tecklall Gunesh, *The Poor Widow and Other Stories*, 1966 ; Anand Mulloo, *Watch them Go Down*, 1967 ; *Dust of Time*, 1970. Il existe aussi ceux qui ont publié une œuvre unique à l'époque, à l'instar d'Ismet Ghanty, *Youth Melancoly*, 1967 ; et Sam Lingayah, *A Labourer's Writings*, 1961.

trente<sup>16</sup> et qui, sur le plan culturel, commence à porter ses fruits dans les années soixante. Il fallait leur donner confiance en eux, leur faire comprendre qu'eux aussi avaient des émotions à partager, des sentiments à extérioriser, des voix à faire entendre sur le plan littéraire. Petit à petit émergèrent quelques personnes qui éprouvaient ce besoin d'écrire, surtout lorsqu'elles avaient fréquenté l'école primaire et secondaire. Il s'agit ici d'un élément important dans la constitution d'une élite intellectuelle hindoue car jusque-là, ces écoles contrôlées par l'Église et le secteur privé lui restaient fermées. Les frais de scolarité élevés écartaient bon nombre d'Indo-Mauriciens de ces lieux de savoir. Une infime minorité de parents hindous pouvaient offrir ce « luxe » à leurs enfants en les envoyant dans des écoles publiques. Quelques-uns ont pu poursuivre des études universitaires à l'instar de Jay Narain Roy, d'Azize Asgarally ou d'Anand Mulloo. Ces écrivains ont affirmé leur présence dans le domaine littéraire mais l'ensemble de leurs œuvres s'élève à une vingtaine de publications seulement. Comparativement, les œuvres écrites en français par les membres de la bourgeoisie francophone locale sont de loin supérieures en nombre.

Dès le départ, cette littérature de langue anglaise est ethniquement marquée. Cela se fait davantage sentir dans les années soixante où l'on constate une absence totale d'écrivains blancs ou de gens de couleur. Les écrivains d'origine indienne s'étaient volontairement éloignés de la culture dominante de l'époque, la culture française, car celle-ci était associée aux Blancs et à la population de couleur depuis plus d'un siècle, c'est-à-dire à ceux qui exploitèrent les membres de la communauté indienne et créole pendant plusieurs décennies. Le choix de l'anglais témoignait ainsi de la distance qu'ils prenaient vis-à-vis des maîtres blancs qui, eux, n'hésitaient pas à revendiquer leur filiation avec la littérature et la culture françaises. La langue anglaise étant aussi prestigieuse que le français, la maîtriser constituait une forme de refus de toute prérogative accordée aux propriétaires terriens francophones. En outre, le choix de l'anglais compensait le manque de compétences en français des Indo-Mauriciens de l'époque. Ce sont autant de raisons qui ont amené les Indo-Mauriciens à se tourner vers l'anglais. La publication des œuvres dans cette langue participait ainsi à un mouvement de contestation et constituait une arme pour sensibiliser, dans un premier temps, l'élite indo-mauricienne aux injustices dont elle avait été victime. Cette élite avait, en effet, accepté depuis longtemps d'utiliser la langue anglaise et les écrivains d'origine indienne avaient ainsi adhéré à cette logique anglophile, sans associer la langue anglaise au statut de langue impérialiste car cette langue était le seul moyen pour eux de sortir de leur enfermement culturel<sup>17</sup>.

Un élément tout aussi important que la présence des écrivains d'origine indienne dans le champ littéraire des années soixante a été la publication d'œuvres

<sup>16</sup> La célébration du centenaire de l'arrivée des Indiens à Maurice a été marquée par la publication d'un ouvrage, *Indian Centenary Book*, en 1936. L'ouvrage a été réédité en 1976 par le Mahatma Gandhi Institute.

<sup>17</sup> Voir Vicram Ramharai, « La littérature d'expression anglaise à Maurice : problèmes et perspectives », *op. cit.*

en français par des écrivains d'origine créole, chinoise et musulmane<sup>18</sup>. Certains ont même commencé à publier bien avant les années soixante, à l'instar de Marcel Cabon et d'André Legallant, deux auteurs d'origine créole. Cette période s'avère être celle de la confirmation de leur talent. Pour d'autres, il s'agissait de taquiner la muse pour la première fois. Si un écrivain comme Marcel Cabon était déjà connu pour ses poèmes et nouvelles, en revanche, le public allait découvrir ses talents de prosateur confirmé à travers ses contes et surtout à travers ses romans *Namasté* (1965) et *Brasse-au-vent* (1969). L'utilisation de la langue française par ces écrivains pouvait laisser croire qu'ils étaient, sur le plan culturel, des alliés de ceux qui, sur le plan politique, combattaient l'indépendance de l'île. Cependant, ce choix pouvait également laisser supposer une tentative pour briser le monopole linguistique des écrivains issus de la communauté blanche et des gens de couleur, d'une part, et de l'autre, pour faire éclater la logique ethnocentriste de la littérature mauricienne en langue française.

Cette décennie marque enfin une période charnière dans l'histoire littéraire de l'île. Des partis politiques luttaient pour ou contre l'indépendance de Maurice. Les partisans de l'indépendance défendaient la cause de ceux qui avaient surtout été exploités par les ex-colonisateurs, les Blancs français, encouragés en cela par les colonisateurs du moment, les Anglais. Les adversaires de l'indépendance, à défaut de réclamer le statu quo, prônaient le rattachement à la France. Il n'est pas étonnant que, parallèlement à la politique, de nouvelles voix se soient élevées non seulement pour réclamer une place dans le paysage littéraire mais aussi pour briser le monopole du français dans la littérature mauricienne.

C'est au milieu de toute cette mutation politique, sociale et culturelle que la littérature des années soixante doit être examinée et le théâtre d'Asgarally revisité. Si cette littérature consolide les marqueurs ethniques et linguistiques, elle manifeste aussi l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains de langue anglaise qui accordaient une égale importance au théâtre. Elle introduit également une rupture assez conséquente entre le théâtre bourgeois en langue française et le théâtre en anglais. Le théâtre bourgeois d'Asgarally est un théâtre de fin de règne

<sup>18</sup> Le public découvrira des écrivains issus, entre autres, de la communauté créole tels que Crouche, *Gerbes*, 1964 ; Denise Grant, *Le Malheur de l'un*, 1962 ; *Prémices*, 1964 ; *Évasions*, 1968 ; Cyril Lebrasse, *La Pluie verte*, 1968 ; André Legallant, *Et nul ne se connaît*, 1962, *Spirale du temps*, 1969 ; Louis Reynald Lefort, *La Ballade de l'aube*, 1963 ; Gaston Malherbe, *Frais d'obsèques payés d'avance*, 1969 ; Kenneth Nathaniel, *Le Silence partagé*, 1967 ; *Les Poèmes de septembre*, 1969 ; Jean-Georges Prosper, *Apocalypse Mauricienne*, 1964, *Dominica*, 1968 ; des poètes d'origine chinoise, Joseph Tsang Man Kin, *Poésies*, 1964 et Louis Martial Cheong Ton, *Arcanes du silence*, 1960 ; *L'Autre Vie*, 1966 ; *Cœur sans terre*, 1969 et ceux d'origine musulmane, Ahmad Buxoo, *L'Envol*, 1967 ; *Le Flambeau* ; Ibrahim Dossa, *Huit années d'enfer et les deux visages de l'île Maurice*, 1969 ; *La Feuille qui tombe*, 1969 et Hassam Wachill, *Le Reste*, 1967.

Voir aussi Vicram Ramharai, « La littérature des années soixante à Maurice : reflet ou refus d'une société en mutation », *Revue Historique des Mascareignes. Les années soixante dans le sud-Ouest de l'océan Indien : La Réunion, Madagascar, Maurice, Mayotte*, n°4, 2002, p. 107-115.

et sa vocation n'est plus de faire rire pour divertir un public uniquement constitué de la bourgeoisie locale comme cela avait été le cas auparavant mais de faire réfléchir. Le théâtre d'Asgarally est un théâtre d'idées. Enfin, la littérature et la politique ne sont plus deux domaines distincts. Ce théâtre engagé de langue anglaise est porté par et sur la politique.

### **La place d'Azize Asgarally dans la littérature mauricienne des années soixante**

Les drames bourgeois d'Asgarally, c'est-à-dire *Home Again* et *The Hell Hot Bungalow*, sont prétextes, de la part du dramaturge, à s'interroger sur le problème de la trahison, de la vie et de la mort. Asgarally structure *Home Again*, sa première pièce, autour des éléments caractéristiques des drames bourgeois : séparation, explication et réconciliation. S'il réunit la famille à la fin de *Home Again*, en revanche il adopte une attitude contraire dans *The Hell Hot Bungalow* où une famille éclatée est mise en scène. Dans *The Chosen Ones*, il adopte une autre posture et s'éloigne de la famille pour s'intéresser à des questions d'ordre spirituel. Il navigue entre le passé, le présent et l'avenir pour remettre en question la foi et l'athéisme. Il anticipe aussi sur la disparition de la foi car selon lui, Dieu n'existera bientôt plus et il s'interroge sur toute tentative de croire en une forme de représentation de Dieu.

Dans ces drames, l'homme a une conception de la vie qui ne laisse pas de place à la femme. Il voit celle-ci selon une grille conservatrice établie par l'idéologie bourgeoise, c'est-à-dire non telle qu'elle est mais telle qu'il voudrait qu'elle soit. Ses actions sont incompréhensibles pour ses proches et pour la société, à tel point qu'il entre en conflit avec lui-même. La séparation du couple le conduit à se demander s'il a raison ou non. Ce dilemme est au cœur de *Home Again*, *The Hell Hot Bungalow* et *The Chosen Ones*.

Pour le dramaturge, la société bourgeoise est une société décadente. En voulant montrer une communauté soudée, elle étouffe les drames humains par crainte du déshonneur. Pour cette raison, ses membres refusent de parler de viol ou d'infidélité au sein du couple. Asgarally fait éclater ce tabou dans *Home Again*. L'image de la communauté est souillée par la séparation du couple Krolin ou par le viol de Mirella, évoqué à travers des mots à peine voilés. Cette dénonciation explicite traduit déjà une fracture avec le passé et rajouter des thématiques telles que la folie ou la sorcellerie ne peut qu'amener les membres de cette bourgeoisie mauricienne à se révolter. La censure officielle a interdit la représentation de *Home Again* en 1966 et l'auteur a dû en présenter une version remaniée au public en 1967. Asgarally introduit le chaos dans la société bourgeoise en montrant les fissures comme dans *The Hell Hot Bungalow*.

L'écriture de ces drames l'engage à rompre avec la façon dont on concevait le théâtre bourgeois auparavant. Cette opération s'accroît avec les autres pièces, plus politiques, dans lesquelles le bien-être de la collectivité prime sur toute autre considération individuelle. En cherchant à œuvrer pour une nation mauricienne où il fait bon vivre après l'indépendance, il s'attaque aux maux qui gangrènent la

société et qui s'érigent en obstacles à sa création dans *Somewhere in the Crater*, *The Rioters* et *Blood and Honey*. Cette nation en construction est mise à mal. Alors que ses deux premières pièces, *Home Again*, *The Hell Hot Bungalow*, se passent à Maurice, la troisième, *The Chosen Ones*, sert de transition vers un hors lieu. Les autres pièces se situent ailleurs qu'à Maurice : à New York, en Afrique ou dans un ailleurs non défini. Malgré cela, la pièce *The Rioters* n'a pu être jouée à la télévision nationale en 1970 car des allusions à peine voilées à des situations mauriciennes s'y trouvent, tout comme dans *Somewhere in the Carter* et dans *Blood and Honey*. Asgarally est le premier dramaturge, semble-t-il, à présenter un théâtre qui menace l'ordre public par son contenu.

Dans les années 1960, il se manifeste à Maurice une prise de conscience de la population autour de la question de l'indépendance. Les problèmes quotidiens sont évoqués sans retenue tant la conscience politique est développée. Le dramaturge exploite cette situation pour donner à ses pièces un ancrage sociopolitique et les rendre plus proches des spectateurs. Les drames humains se jouent et se dénouent sur scène. Ces trois pièces (*Home Again*, *The Hell Hot Bungalow*, *The Chosen Ones*) furent présentées au public au moment où l'île allait obtenir son indépendance en 1968. Ce passage d'un statut de colonisé à une situation de décolonisé se traduit par une nouvelle vision de l'homme dans la société et par une prise de conscience des problèmes quotidiens auxquels la population doit faire face. L'écriture théâtrale devient plus osée et change de perspective dans son approche du sujet. Le dramaturge, en questionnant le statut du couple ou le sens de la vie et de la mort, s'interroge en fait sur le passage d'un pays dépendant à un statut d'indépendance.

Une mise en parallèle est possible entre le désespoir qui s'empare du couple dans *Home Again* et celui qui gagne la population avant l'indépendance. L'annonce du prix que reçoit Vincent pour son premier roman, alors même que toute sa famille désespère de son talent d'écrivain, devient la métaphore de l'annonce de l'indépendance et de l'espoir d'un avenir meilleur. En fait, les trois premières pièces fonctionnent comme des métaphores de la société mauricienne des années 1960. Elles sont le reflet d'une société en crise. La tournure politique qu'Asgarally adopte dans *The Rioters*, *Somewhere in the Crater* et *Blood and Honey* n'est qu'une suite logique de son interrogation sur la conception du théâtre et de la vie.

### Une nouvelle conception du théâtre

Ce que l'on a écrit dans la presse de l'époque est intéressant à lire car les articles nous donnent une autre perception de ces pièces. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, un ou deux journaliste(s), voire des enseignants d'anglais et de français assumaient le rôle de critiques des spectacles de théâtre dans les journaux et à l'époque, ils avaient tous salué la nouveauté du théâtre d'Asgarally.

À propos de *The Hell Hot Bungalow*, A.R. Bahadoor écrit, en 1967 : « *The Hell Hot Bungalow* ouvre une nouvelle voie dans la conception du théâtre à Maurice. Pour une fois, plus de mièvrerie et de conventionnel, mais un drame

poignant et bouleversant... »<sup>19</sup>. En 1968, Jean-Claude de l'Estrac voit dans *The Chosen Ones* une « œuvre prophétique »<sup>20</sup> et une remise en question de la foi. En 1970, Jacques Maunick utilise la métaphore du « cactus » à propos de *The Rioters* pour nous faire comprendre que « qui s'y frotte s'y pique »<sup>21</sup>. En 1971, Jean-Claude de l'Estrac considère *Somewhere in the Crater* comme une révolution théâtrale qui nous console « des vaudevilles et autres pièces pour rire dont le théâtre mauricien semblait vouloir faire une tradition »<sup>22</sup>. Enfin, James Burty David, dans son article sur *Blood and Honey*, écrit que cette pièce « est un théâtre d'exposition des crises humaines, de revendications et d'interrogations sur la réinvention de la race humaine »<sup>23</sup>. Pour Yves Ravat, cette pièce s'interroge sur la question de la folie, de la haine et de l'orgueil des hommes et des femmes, qu'ils/elles soient Blancs/Blanches ou Noir(e)s.

Dans les trois premières pièces, *Home Again*, *The Hell Hot Bungalow* et *The Chosen Ones*, Asgarally plonge les spectateurs et les lecteurs dans une posture inattendue en usant de nouvelles thématiques pour qu'ils se sentent mal à l'aise, car pour la première fois, ils sont amenés à réfléchir sur différents sujets qui relèvent de leur quotidien. De *Home Again* à *The Chosen Ones*, la femme, en revendiquant son autonomie ainsi que sa liberté d'expression et d'action, s'éloigne de la conception traditionnelle de l'image de la femme bourgeoise. Selon Nandini Bhautoo-Dewnarain,

*this theme constitutes a challenge to social taboos, especially more so as the two characters are presented on a footing of gender equality in the implied moral universe of the text, rather than through the prism of patriarchal ideology which accepts social and moral disparities between men and women.*<sup>24</sup>

Asgarally engage le théâtre dans la voie de la réflexion et de la nouveauté au lieu de celle du rire facile et du statu quo. Parallèlement, le vent du changement qui déferle sur le pays après l'indépendance l'aide à modifier son approche du théâtre.

Dans *The Hell Hot Bungalow*, le désir de vivre de Frank l'entraîne dans la sorcellerie, le sexe et l'alcool. Le « bungalow » où les passions se déchaînent est

<sup>19</sup> La citation est puisée d'un extrait publié dans un journal de l'époque. Asgarally l'a repris dans sa publication sans mentionner la date exacte de sa parution et parfois sans même mentionner le titre du journal où il avait repris l'article. Les revues de presse ont été republiées dans Nandini Bhautoo-Dewnarain, *Collected Plays of Azize Asgarally*, Pereybère, Mascarena Publishing, Springfield Complex, 2014.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Nandini Bhautoo-Dewnarain, *Collected Plays of Azize Asgarally*, *op. cit.*, p. 11. « Ce thème se présente comme un défi aux tabous de la société, plus particulièrement parce que les deux personnages sont de condition égale dans un univers où la moralité est au centre de la pièce. On ne peut l'analyser selon l'idéologie d'une société patriarcale qui accepte mieux l'inégalité entre l'homme et la femme tant sur un plan social que moral. »

un enfer qui empêche Frank et sa sœur Clara de mener une vie saine et normale. Pour cela, ils doivent renaître en se jetant dans les eaux de l'océan pour se débarrasser de toutes les impuretés qui ont envahi leur vie. De cette façon, Clara n'a plus d'hallucinations et Frank accepte ses erreurs. Ils se réconcilient avec la vie et avec eux-mêmes. Asgarally, en d'autres mots, met en scène une version de la lutte entre le Bien et le Mal.

Si, dans *Home Again* et *The Hell Hot Bungalow*, Asgarally choisit le Bien, dans *The Chosen Ones*, il montre comment le Bien disparaît petit à petit pour laisser place au Mal. La foi en Dieu ne doit pas être aveugle car cela peut mener à la catastrophe. Cette pièce se passe en trois temps, selon un découpage du calendrier chrétien : le temps des personnages bibliques, l'époque contemporaine, c'est-à-dire le XX<sup>e</sup> siècle et une projection dans le futur, le XXX<sup>e</sup> siècle. Une remise en question de la croyance se termine par un besoin ardent de croire aveuglément en Dieu, peu importe la forme qu'il peut prendre.

Dans un premier temps, le dramaturge s'inspire du sacrifice d'Abraham, épisode que l'on trouve dans la Bible et le Coran. Il nous semble qu'Asgarally a mélangé les épisodes de deux courants religieux car il évoque une rencontre qu'Abraham croit avoir eue avec Dieu dans son sommeil : « He spoke to me in my sleep... »<sup>25</sup>. Dans le Coran justement, on évoque ce songe d'Abraham et c'est l'interprétation de ce songe par ce dernier que son épouse met en doute. Ainsi, dans la pièce, Yabran et sa femme Nesha ont une discussion à propos de la foi en Dieu. La foi doit-elle être aveugle ou non ? C'est justement cette foi aveugle en Dieu que lui reproche Nesha. Quand Dieu lui demande la vie de son fils, Abraham n'hésite pas un seul instant à obéir à cette requête. Or sa femme adopte une attitude plus rationnelle dans sa foi et explique à son époux qu'il a commis un péché car Dieu n'exige pas de sacrifice humain. Même si Dieu a réclamé la vie de leur fils Ismec, il aurait dû lui en parler parce que c'est ce même Dieu qui avait écouté ses prières pour qu'elle puisse tomber enceinte. Elle a eu un enfant à un âge avancé (elle a quatre-vingt dix ans dans la Bible et Abraham en a cent) et Dieu lui réclame maintenant la vie de cet enfant. Une telle requête de la part de Dieu est inconcevable et insensée pour elle : « It never could have been our true God whom we respect and love. It was a fanciful God of thy poor weak mind »<sup>26</sup>, dit-elle à Yabran. Il se laisse influencer par un « dieu fantaisiste »<sup>27</sup> selon Nesha. Elle remet en question cette requête. Pour elle, Dieu ne peut pas détruire la vie. Seul un esprit faible peut obéir à Dieu et commettre un tel crime. Évidemment, tout comme Isaac dans la Bible et le Coran, Ismec, dans la pièce, est lui aussi sauvé par un homme qui observait la scène non loin du bûcher. Après avoir donné un coup sur la tête de Yabran qui perd connaissance, l'homme enlève le garçon et le remplace par un mouton<sup>28</sup>. Depuis, les Musulmans célèbrent la fête Eid-UI-Adha. La foi aveugle de

<sup>25</sup> Azize Asgarally, *The Chosen Ones*, Port Louis, Ioyter Publishing Ltd, 1969, p. 18. « Il m'a parlé dans mon sommeil. »

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 21. « Il ne pouvait être notre Dieu, notre vrai Dieu, celui que nous aimons et que nous respectons. Il devait être un dieu fantaisiste né de votre esprit très faible. »

<sup>27</sup> « fanciful god ».

<sup>28</sup> Azize Asgarally, *The Chosen Ones*, *op. cit.*, p. 54-55.

Yabran qui existe dans cet épisode s'oppose à l'absence de croyance chez Branden dans la seconde partie de la pièce, c'est-à-dire au XX<sup>e</sup> siècle.

Au XX<sup>e</sup> siècle, l'homme ne croit plus en Dieu. Il croit dans le travail social. Si l'on aide son prochain et si on ne lui fait aucun mal, on n'a pas besoin de croire en lui. La décadence de la société sur un plan spirituel atteint son apogée dans un troisième temps. Un manque de foi peut mener à un vide dans la vie des gens. Désacralisée, déshumanisée, la société crée son propre Dieu. Au XXX<sup>e</sup> siècle, les gens veulent s'attacher à tout ce qui peut ressembler à Dieu ou à ce qui peut leur donner la foi.

Asgarally s'affirme déjà comme un dramaturge non-conformiste. Dès le départ, il a cherché à bousculer les valeurs bourgeoises transmises à travers le théâtre, surtout à un moment où le pays passait par une grave crise sociale. Il critique une certaine façon de concevoir la religion et de gérer les affaires du pays. Si, d'un point de vue officiel, les trois premières pièces ne sont pas perçues comme dangereuses, ses trois dernières pièces sont vues comme subversives. C'est surtout l'ordre établi qu'il vise à renverser dans ces pièces, et une comparaison avec toutes les œuvres publiées dans les années 1960 montre effectivement que les auteurs préfèrent s'éloigner de la chose politique. Les dernières pièces d'Asgarally marquent un tournant décisif tant dans la forme que dans le fond, dans la mesure où de nouvelles techniques d'écriture théâtrale sont expérimentées et où ce qui n'était pas dit auparavant l'est maintenant. Défier la censure pour faire passer un message politique n'est pas impossible, même si cela se fait dans une langue étrangère à la majorité des Mauriciens.

En effet, au début des années 1970, les autorités n'acceptaient pas les critiques à leur égard. Les articles de presse étaient soumis à la censure. Parallèlement, le MMM gagnait en popularité à travers des grèves générales, en dénonçant les injustices sociales et les exploitations du patronat et en remportant une élection partielle en 1970 à Triolet, le fief du défunt Premier ministre de l'époque, Sir Seewoosagur Ramgoolam. Le gouvernement ne pouvait tolérer de telles critiques car cela sapait son autorité dans le pays. La commission de censure sévissait contre tout ce qui pouvait être perçu comme une critique contre les actions du gouvernement. Asgarally dénonçait en anglais tout ce que le MMM dénonçait dans ses réunions.

#### **Azize Asgarally, entre le global et le local**

Le théâtre d'Asgarally est un théâtre non-conformiste, en ce sens qu'il expose également un monde chaotique au tournant des années 1960 et 1970 dans les pays sous-développés et où il propose des changements radicaux et immédiats. Ailleurs, comme à Maurice, la politique se cristallise autour de la corruption, du népotisme, des injustices, des préjugés raciaux, du chômage comme dans *Somewhere in the Crater*, à l'instar des pays développés. Le dramaturge, dans *The Rioters* ou *Blood and Honey*, nous fait comprendre que la liberté ne passe pas par les armes, bien qu'il existe des moments où la population cherche à y avoir recours quand toutes les possibilités d'apporter des changements ont échoué et quand les solutions

proposées sont rejetées. Si, dans ses deux premières pièces, Asgarally présente des familles bourgeoises installées dans leurs salons pour parler de leur crise existentielle, dans les trois dernières, il renonce au salon pour la rue où sont menées des actions de revendication en faveur de la liberté du peuple et de la démocratie. Il se sent inspiré pour témoigner non seulement de l'état du monde mais aussi de l'état dans lequel se trouve l'île. Le théâtre devient pour lui ce lieu où l'on peut encore jouer et penser librement.

Le désir de justice ou la volonté d'améliorer le sort de la population parcourt *The Rioters*, *Somewhere in the Crater* et *Blood and Honey*. Dans ces pièces, tuer n'entraîne plus de remords chez certains personnages et cette action constitue même le moyen le plus sûr d'asseoir son pouvoir sur les autres. Asgarally oppose les méchants à ceux qui se font passer pour la voix de la raison et qui aiment la justice. Les méchants sont ceux qui tentent de renverser le pouvoir en place (Bukwesi dans *The Rioters*), les politiciens qui exploitent la population (*Somewhere in the Crater*) ou encore ceux qui cherchent à faire exploser l'harmonie sociale à travers la haine raciale (Coleberg dans *Blood and Honey*) en misant sur la crédulité des autres.

Dans *The Rioters*, le général Maccabe veut empêcher un coup d'état. En ce sens, il ressemble au Prof. Wescott qui, dans *Blood and Honey*, prône la voix de la raison, contrairement à Coleberg et ses amis qui sont disposés à exploiter d'autres Noirs pour instaurer un pouvoir tyrannique. En revanche, dans *Somewhere in the Crater*, Veedev essaie vainement de lutter contre le Labour Democratic Party<sup>29</sup> pour combattre la corruption, à tel point qu'il doit utiliser la violence pour effrayer les responsables politiques qui exploitent la population. « They expropriate to appropriate »<sup>30</sup>, déclare Veedev. Aussi est-il déterminé à créer une organisation, « Organisation for the Extermination of corruption and Exploitation », organisation fantôme, pour mener son combat. Tout comme Coleberg crée la terreur parmi les siens pour se faire obéir et pour qu'ils soient forcés d'épouser ses idéaux, même s'ils ne sont pas d'accord avec lui, Veedev aussi mise sur le sentiment de frayeur pour convaincre les politiciens corrompus qu'ils ont intérêt à ne plus abuser de la confiance de la population.

Le théâtre d'Asgarally se transforme alors en un théâtre de la cruauté. Coup d'état, exploitation des dominés par les puissants, idéologie raciale exacerbée en sont quelques éléments clés. Dans *Blood and Honey*, un conflit interracial oppose les Blancs et les Noirs à Harlem. La couleur de la peau conduit l'homme ou la femme à choisir son camp. Vivre en harmonie avec tout le monde n'est plus possible. L'absence de reconnaissance du Noir l'amène à défendre et à délimiter son territoire. Sa colère témoigne de son désir de ne plus se courber devant les Blancs. Les couples mixtes sont vilipendés. Les sentiments n'ont aucune valeur. L'homme ne réfléchit plus. La société doit fonctionner sur le mode manichéen : les

<sup>29</sup> C'est une allusion directe au Mauritius Labour Party, le Parti Travailleiste, dirigé à l'époque par Sir Seewoosagur Ramgoolam. L'opposition accusait les membres de ce parti d'être corrompus.

<sup>30</sup> « Ils exproprient (les biens d'autrui) pour se les approprier. »

Noirs d'un côté et les Blancs de l'autre et la rencontre des deux est impossible. Toute transgression entraîne le chaos dans la société. Ce conflit est une expression d'un monde dénué de tout sentiment.

Or, dans ce monde déshumanisé, où pour certains la vie de l'homme n'a aucune valeur, d'autres essaient de construire un monde dans lequel le Noir et le Blanc n'ont pas à s'entredéchirer ni à reproduire une situation d'esclavage. Ils se battent pour mettre en place une société basée sur la justice et dépouillée de tout ce qui s'érige en obstacles à l'avancement de l'homme.

Asgarally s'est peut-être inspiré du Negro Movement ou du Black Power Movement et des manifestations qui ont eu lieu dans la banlieue de plusieurs villes aux États-Unis, dans les années 1960, pour écrire *Blood and Honey*. Il situe d'ailleurs l'action dans le quartier de Harlem, connu pour sa marginalisation. Les Noirs, longtemps victimes des préjugés raciaux, d'asservissement, d'assimilation et d'ostracisme, veulent maintenant affirmer leur singularité ethnique. La guerre civile montre qu'ils n'ont plus rien à perdre et qu'ils ont rejeté tout complexe d'infériorité.

Cette guerre a trouvé un écho à Maurice sous la forme d'un mouvement Black Power au début des années 1970. Ce mouvement cherchait à ramener l'attention des Créoles sur les problèmes qui les touchaient de près : chômage, injustice, inégalité sociale, préjugé racial, entre autres, ce que Coleberg et ses amis, dans *Blood and Honey*, essaient d'encourager et d'amplifier. En fait, ils s'opposent à la vision de la société qu'exprime le National Militant Movement dans la pièce.

Asgarally, en évoquant la situation à Harlem, avertit les Mauriciens du danger racial qui guette toujours le pays. En parcourant cet ailleurs, il souligne que la guerre civile qui a eu lieu à Maurice en 1967 n'avait pas de raison d'être et que certaines personnes issues de communautés particulières s'étaient laissé entraîner dans une guerre inutile par des discours populistes et racistes. Le pays connaît toujours les séquelles de cette guerre et c'est le nouveau parti politique de gauche, le Mouvement Militant Mauricien, qui essaie de panser les plaies laissées par cette guerre dans les années 1970. Le dramaturge inscrit le texte non seulement dans un contexte global, la lutte des Noirs pour leurs droits, le combat contre l'apartheid, mais aussi dans un cadre national, par l'allusion indirecte au MMM.

Le théâtre d'Asgarally conduit la littérature mauricienne à prendre une autre tournure. Bien qu'il subisse toujours l'influence d'un environnement culturel francophone, il a su créer un théâtre qui se démarque de ses prédécesseurs et qui trace la voie vers une nouvelle conception du texte dramatique. Sortir le théâtre de son « conformisme » pour l'introduire sur le chemin du renouvellement et de la modernité passe par une rupture avec le passé. La réappropriation d'un genre, d'une langue et surtout de l'Histoire de Maurice à l'aube de, voire après, son indépendance, d'une part, ainsi que l'expression des premières revendications de la population pour une île Maurice meilleure, d'autre part, traduisent cette nouvelle conception du théâtre chez Asgarally.

Les pièces d’Asgarally se situent à la charnière de la colonisation et de la décolonisation. L’effervescence qui régnait dans les années 1960 autour de l’accès à l’indépendance, la guerre civile en 1967 et la mutation politique au début des années 1970 ont influencé l’ensemble de sa production. Quel que soit l’endroit où se passe l’action de ses pièces, les situations se ressemblent. C’est pour cette raison qu’une catégorie de Mauriciens s’y retrouve et adhère aux idées du dramaturge.

Dans toutes ces pièces, on relève un discours du désenchantement et de la désillusion. Les personnages sont déçus, désabusés. Théâtre de remise en question d’une tradition acceptée, théâtre de dénonciation d’une politique de clientélisme, le théâtre d’Asgarally fonctionne comme un élément de contre-pouvoir, de réflexion sur la société de son époque et ce, par une mise à nu des sujets tabous. Écrire des pièces en anglais, c’est rompre avec une tradition française, c’est convoquer une élite différente de celle qui est habituée à fréquenter le théâtre pour la provoquer à travers la manifestation d’une vérité que l’on voulait cacher au public. Le conflit entre le Bien et le Mal prend différentes formes. C’est en ce sens qu’Asgarally esthétise une idéologie de gauche et introduit une esthétique de la différence dans le domaine théâtral à Maurice.

### Bibliographie

- Arnold, Markus, « “Undergoing wonderful sea changes” ? Indian Migration in Mauritian Fiction in English between Ethnicisation and Intercultural Ideals », *Journal of Mauritian Studies*, Moka, Mahatma Gandhi Institute, Vol. 6, n°2, 2012, p. 33-66.
- Asgarally, Azize, *Home Again*, Port Louis, Neo Press, 1964.
- Asgarally, Azize, *The Hell Hot Bungalow*, Port Louis, Dawn Printing, 1967.
- Asgarally, Azize, *The Chosen Ones*, Port Louis, Ioyter Publishing Ltd, 1969.
- Asgarally, Azize, *Rioters*, Rose Hill, Ioyster Printing, 1970.
- Asgarally, Azize, *Somewhere in the Crater*, Port Louis, Ioyster Printing, 1971.
- Asgarally, Azize, *Blood and Honey*, Port Louis, Mauritius National Printing, 1973.
- Asgarally, Azize, *Ratsitatane*, Port Louis, Hart Printing, 1983.
- Bhautoo-Dewnarain, Nandini, *Collected Plays of Azize Asgarally*, Percyère, Mauritius, Mascarena Publishing, Springfield Complex, 2014.
- Fabre, Michel, « Mauritian Voices : a Panorama of Contemporary Creative Writing in English », *World Literature in English*, Vol. 19, n°2, 1980, p. 121-137.
- Gopaul, Sushilla, « Les voix anglophones. La littérature mauricienne de langue anglaise », *Notre Librairie*, « Littérature mauricienne », n°114, 1993, p. 63-69.
- Mooneeram, Roshni, « Theatre in Development in Mauritius. From a Theatre of Protest to a Theatre of Cultural Miscegenation », in Martin Banham, James Gibbs, Femi Osofisan et Jane Plastow (eds.), *African Theatre in Development*, Oxford, James Currey, 1999, p. 24-37.
- Mooneeram, Roshni, « Mauritius and Reunion », in Martin Banham (ed.), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge University Press, 2004, p. 205-215.
- Prosper, Jean-Georges, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Rose Hill, Éditions de l’Océan Indien, 1978.
- Quet, Danielle, « Mauritian Voices : a Panorama of Contemporary Creative Writing in English » (Part Two), *World Literature in English*, Vol. 23, n°2, 1984, p. 303-314.
- Ramharai, Vicram, « La littérature mauricienne d’expression anglaise : problèmes et perspectives », *Journal of Mauritian Studies*, Moka, Mahatma Gandhi Institute, Vol. 2, n°2, 1988, p. 1-39.

- Ramharai, Vicram, *La Littérature mauricienne d'expression créole. Essai d'analyse socioculturelle*, Port-Louis, Éditions Les Mascareignes, 1990.
- Ramharai, Vicram, « La littérature des années soixante à Maurice : reflet ou refus d'une société en mutation », *Revue Historique des Mascareignes. Les années soixante dans le sud-Ouest de l'océan Indien : La Réunion, Madagascar, Maurice, Mayotte*, n°4, 2002, p. 107-115.