N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Les « corps créoles » des dramaturgies caribéennes contemporaines

Axel ARTHÉRON *Maître de conférences*
Université des Antilles , Fort-de-France

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2633-les-corps-creoles-des-dramaturgies-caribeennes-contemporaines
DOI : numerev_2608
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : ARTHÉRON, A. (2025) Les « corps créoles » des dramaturgies caribéennes contemporaines . *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2608

Dans le théâtre caribéen contemporain, le corps est dépositaire d'un panel très large de significations. Loin des figures tutélaires du panthéon historique qui firent les beaux jours des dramaturgies caribéennes du XX^{e} siècle, les personnages du théâtre contemporain présentent un visage inquiétant. Les pièces du répertoire contemporain sont traversées de personnages erratiques et loqueteux dont les corps portent les stigmates des affres traversés. Cette mise en scène de corps monstrueux, difformes, fracturés, ne constituent qu'un premier niveau de représentation. De manière plus souterraine, les corps du corpus contemporains travaillent le récit et la mémoire historiques, problématisent le monde contemporain. Ils contribuent également à renouveler l'approche du contemporain par le texte théâtral.

Abstract

In contemporary Caribbean theatre, the body is the repository of a very wide range of meanings. Far from the tutelary figures of the historical pantheon who made the heyday of 20th century Caribbean dramaturgy, the characters of contemporary theatre present a disturbing face. The pieces of the contemporary repertoire are crossed by erratic and loquetous characters whose bodies bear the stigmata of the affres traversed. This staging of monstrous, deformed, fractured bodies is only the first level of representation. In a more underground way, the bodies of the contemporary corpus work on historical narrative and memory, problematizing the contemporary world. They also contribute to renewing the approach of contemporary through the theatrical text.

Mots-clés :
Théâtre, Corps, Contemporain, Body, Contemporary, Francophone, Caraïbe, Dramaturgy, French-speaking, Caribbean

---

Produit d'une histoire singulière, les sociétés caribéennes sont directement issues, du point de vue anthropologique, social, culturel de la double expérience du « gouffre[1] » (Glissant) et de la superstructure socio-raciale de l'esclavage[2]. De cette double expérience, est ressorti une ontologie du corps de l'esclave[3] réifié, dépolitisé, désocialisé et exclu du droit, comme semble l'indiquer l'article 44 du Code noir précisant : « Les esclaves sont des biens meubles ». Dans cette optique, il n'est pas surprenant que le marronnage, comme l'ensemble du corpus de danses, de chants, de rituels et autres pratiques artistiques et culturelles, hérité de la période esclavagiste, érigèrent le corps comme premier espace de reconquête. Cette mémoire

anthropologique, voire ontologique, du geste artistique et rituel a défini toute une politique de la création caribéenne. Les corps mis en scène dans le rituel vaudou, celui du conteur, du danseur bélè ou du danseur lewoz, celui de l'audienceur en Haïti, acquirent une performativité prenant sens en regard de l'enjeu discursif inhérent à l'acte créateur (ou rituel) et de la dialectique de réappropriation symbolique afférente. Au théâtre, l'enjeu n'en fut pas moins important si l'on considère le vaste corpus franco-créolophone qui, à partir des années 1950 donna vie à des corps-personnages inscrivant dans leurs postures le poids des luttes pour la dignité et la liberté[4].

La problématique du corps dans le théâtre caribéen a joué de ce fait un rôle majeur dans le processus d'autonomisation de ce répertoire à partir du xxe siècle. Si le théâtre est avant tout une affaire de corps puisque, dans le corpus caribéen, cette dialectique sémiotique essentielle (celle de la sémiotisation de l'être humain propre au théâtre) prend encore plus de sens à la lumière de l'anthropologie de l'être-créole. La conception holistique du sujet dans la langue créole fonde une pensée cosmique du corps qui répond à une expérience vibratoire de l'enveloppe charnelle selon l'axiome : « l'esprit Ko qui mait ko » (la pensée commande le corps). En d'autres termes, dans la langue créole le lexème corps définit une acception du corps entée aux énergies spirituelles qui le constitue et l'environne :

> Le lexème kò en créole, correspondant de corps en français, véhicule une philosophie tout à fait différente de celle qui est liée à ce concept en Occident. L'homme n'est pas composé d'une âme et d'un corps ; son corps perçu, nommé tantôt kò, tantôt kadav, est habité et traversé par les forces spirituelles qui font d'un homme un corps réel et vivant et non pas un cadavre (un squelette)[5].

Ce schéma holistique de représentation de l'être informe ainsi directement une ontologie de l'acte théâtral dans la Caraïbe. Si le corps est un métonyme du sujet, ce qui se joue au théâtre, au travers de l'activité mimétique, implique une pensée du sujet et des espaces politiques caribéens dont le corps est le vecteur. Le théâtre ultra-contemporain caribéen est sur ce point singulièrement révélateur. Loin des figures tutélaires du panthéon historique, les personnages du théâtre contemporain s'avèrent marqués par le vide, le manque, titubent quand ils ne trébuchent pas. Ainsi que le note Sylvie Chalaye dans son essai *Corps marron*, les dramaturgies contemporaines africaines et caribéennes explorent un nouvel état du corps :

> Ces dramaturgies font entendre au contraire une voix du corps. A travers toute une imagerie prégnante, le corps devient le sujet même de ce théâtre qui s'élève contre la dictature du conformisme physique, la volatilisation du

> corps ou la superficialité plastique, lisse et plastifiée des couvertures de magazine. Le théâtre convoque de la matière charnelle, du vivant et cette réalité n'est pas seulement efficiente par la présence des acteurs en scène, encore faut-il que les paroles que véhiculent les acteurs aient cette épaisseur de chair qui va les habiter[6].

Le corps se révèle ainsi saisi par une poétique dramatique excavant l'intériorité du corps, ses organes internes, son sang, ses viscères ; une sorte de matière à viande, étalant de ce fait une vision de corps dévitalisés, usés, désanimés, des corps-cadavres. Il s'agira dans cet article d'examiner les significations attachées à cette représentation corporelle. Parce que le corps est l'espace où se configurent maintes relations aux textes, les dramaturgies caribéennes font du corps le lieu et le support de la dramaturgie, un espace mouvant, instable, à partir duquel s'énonce une politique du théâtre. Quelles visions du personnage s'inscrivent en filigrane de la mise en scène de corps fracturés ? Comment cette représentation ordonne une politique du sensible et du monde contemporain ?

1. UN CORPS-CADAVRE

L'acte théâtral se révèle de bout en bout animé par des corps : « il n'y a pas de pensée sans corps [ainsi que le note Anne Ubersfeld] le théâtre est corps, et le corps est premier et demande à vivre[7] ». Qu'il s'agisse du corps-scénique accomplissant, par l'incarnation d'un personnage, l'articulation entre l'univers de la fiction et le monde réel, mais également par extrapolation, le corps du spectateur éprouvant les émotions suscitées par le spectacle. Le corps est au fondement d'une anthropologie de l'acte théâtral qui se joue dans le texte dramatique en premier lieu : être de papier, le personnage reçoit une caractérisation, résultat de traits distinctifs individualisant (expressions physique, typologique, kinesique, vestimentaire). Ainsi ce qui sur la scène de théâtre se cristallise au travers du comédien est déjà potentiellement en acte dans le texte dramatique au travers du personnage fictionnel construit par la fable dramatique. Le corps, dans le corpus caribéen franco-créolophone, intervient ainsi en premier lieu pour désigner le personnage textuel dans un jeu d'équivalence directement issu de la philosophie de l'être créole : le corps comme métonyme du personnage. Ce corps créole se révèle signifié dans sa corporalité ; une mise en scène verbale, discursive, de l'apparaitre charnel qui réfère au sujet énonciatif, au personnage parlant. Comme l'exprime l'énoncé, par essence performatif, du personnage de La Patronne dans *Le Patron* d'Alfred Alexandre, le corps signifie l'être : « Écoute bien. Dans ton corps[8] ». Cette modalité d'énonciation du personnage dramatique explique pourquoi le corps apparait comme le premier symptôme de la fragilité du personnage. Frêle silhouette, le personnage se caractérise par un corps défaillant, frappé de handicaps, de contractures, de douleurs, à l'image de ces voix qui traversent la pièce *Trames* de Gerty Dambury et qui narrent l'expérience de trois femmes guadeloupéennes accoutumées au malheur :

femmes abandonnées, battues, prostituées, lapidées. Chacune de ces voix, provenant du magnétophone de Ginette, ethnologue, renferment un monde d'afflictions flagellant le corps féminin. Du magnétophone de l'ethnologue surgissent des voix qui expriment la situation d'êtres fragilisés, dont les corps parlent et témoignent de l'épaisseur du vide et de la souffrance qui les habitent. Ce sont autant de figures de loque humaine qui transparaissent par le prisme d'une figuration de corps courbaturés, fracturés par les échecs et les brisures de la vie, les faillites communicationnels, les failles psychiques. La loque humaine, dans le sens où l'entend Achille Mbembé est ici le dénominateur commun des personnages des dramaturgies contemporaines :

> Mais qu'est-ce qu'une loque sinon ce qui a été, mais désormais n'est plus rien sinon une figure dégradée, abîmée, méconnaissable, endommagée, une entité ayant perdu son authenticité, son intégrité ? La loque humaine, c'est ce qui, tout en présentant ici et là des apparences humaines, est si défiguré qu'il est à la fois en deçà de l'humain et en dedans. C'est l'infrahumain[9].

Une loque humaine, figure palimpseste enracinée dans l'inconscient de la modernité, qui, à l'époque contemporaine, serait le marqueur d'une nécropolitique étendue à l'échelle planétaire[10]. Celle-ci est peut-être une des figures archétypales du personnage dans le drame contemporain. Une loque humaine caractérisée par sa mine patibulaire et son physique défait, difforme ou étrange, à l'image du paysage humain qui traverse la pièce *Le Voyage* de Gael Octavia. Un homme fuyant sa terre désolée rencontre un passeur lui promettant un avenir possible de l'Autre-Côté. Durant sa traversée l'Homme voisine avec un cortège de voix éraillées, se lie avec une femme à l'apparence incertaine, autant d'occurrences d'une humanité laminée. Sa terre, désormais stérile et muette, mouroir à ciel ouvert ne lui offrant nulle perspective, l'homme, au bord de l'abîme, tente l'aventure de l'exil. Son corps, à l'image du paysage crépusculaire qu'il déserte, convoque la mort. Ses traits marqués, son apparence squelettique, son odeur méphitique sont les attributs qui le rivent à une condition qui semble seule le définir. L'homme fixe l'image du mort-vivant, de l'homme-cadavre, autre représentation de cette figure familière du « migrant nu[11] ». La misère, la détresse, la subalternité s'amarrent à cette représentation. Le passeur, l'inspectant en vue de l'enrôler pour la traversée, reconnait l'image du cadavre qu'il renvoie :

> Vingt-deux ans ? Non ! Comme tu es laid et maigre ! Tu parais un vieillard ! Ces mains calleuses, ce dos vouté… Des yeux enfoncés dans des orbites comme des cratères. Et puis ces joues creuses sont celles d'un moribond. Non, franchement tu as mauvaise mine, cher ami ![12]

Chez Daniely Francisque, le viol, la meurtrissure du corps, est le stigmate d'un personnage féminin toujours en quête de rédemption face à un soi perdu ou anéanti. Dans son œuvre, le personnage se construit ainsi par une référence traumatique, une

blès[13], dont le corps garde des stigmates. Syndrome créole, la blès désigne une affection caractérisée par un ensemble de symptômes diffus, se logeant dans les parties internes du corps, que la biomédecine peine à identifier ou à guérir. Présente dans les Antilles françaises, en Dominique, en Guyane, on la rencontre aussi en Haïti sous la dénomination de « bisket tonbé[14] ». Les personnages de Daniely Francisque se révèlent ainsi frappés du sceau d'une blès qui les estampille. Dans *Cyclones*, Leyna, femme-cadavre ayant rompu avec le monde et son passé, reçoit la visite d'une jeune adolescente, Aline, lui demandant refuge, un soir de cyclone. L'échange entre les deux femmes fait ressurgir une vieille blessure. Soudain possédée par ce passé exhumé des limbes, elle est emportée par une transe qui dévoile, à son insu, le mal qui la consume : « Comme contrainte par l'être invisible, Leyna s'allonge sur la table, ses bras puis ses cuisses s'écartent. Son corps s'arc-boute, se lie et se délie avant de se figer[15] ». Son corps a trahi un inconscient tourmenté par l'inceste. Sa blès s'origine dans cette souillure faite par le père.

Dans sa dernière proposition artistique, *Ampâwa*, jouée dans le IN du festival d'Avignon 2023 dans le cadre de la série « Vive le sujet ! », Daniely Francisque s'inspire de son parcours pour proposer une autofiction performative. Le monologue tisse un réseau d'images et de significations à partir d'un champ lexical et sémantique de la souffrance, du traumatisme, comme modalité d'énonciation de soi. Le personnage se fait corps et livre une représentation du corps souffrant, empêché ou entravé :

> Attends, depuis le début j'ai une grosseur là / Dans ma gorge / Une boule / Qui pèse jusqu'à mon nombril / Contracte mon utérus / Une boule / Comme un poing/ Comme une roche/ Comme trois tonnes / Me tire vers le fond / Une longue corde me tire / Jusque dans le fond[16].

Ce corps-fardeau singularise une expérience personnelle frappée par cette blès qui détermine le rituel théâtral qu'elle engage avec l'écriture de ce texte. La pièce *Moi, Fardeau inhérent* de Guy Régis Junior aborde une problématique similaire. Le personnage s'y présente sous une forme humaine incertaine, une silhouette qui défie l'obscurité. Le réseau d'images dénotant le personnage est sans équivoque : « l'être fantôme, de paille[17] », « frêle / Incommode / Éphémère apparition pour vos yeux[18] ». Ces images installent la femme dans une incertitude physique, ontologique. Frêle apparition qui parle et dit sa déchirure, sa blessure à jamais ouverte, le secret longtemps gardé dans son corps flétri, son fardeau : « Pourquoi son corps de femme à peine éclose ? Pourquoi son corps, son corps, son fardeau inhérent ?[19] » Ce corps-objet, proie de la férocité et de la lubricité masculines, est au centre du long monologue du personnage, comme le suggère son titre « Moi, fardeau inhérent ». L'emploi du pronom tonique moi, l'usage de l'énoncé emphatique (la mise en relief de ce pronom par la dislocation induite par la virgule) créé un effet tautologique vis-à-vis de la référence charnelle.

Dans les pièces d'Alfred Alexandre, le corps s'inscrit dans la marge, la périphérie de la

ville, de la réussite bourgeoise. Dans *la Nuit Caribéenne*, les deux frères, Frantz et Georges, ivres, déambulent dans une ville exsangue. La pièce s'ouvre ainsi sur la vision du petit frère, Georges, toussant au point de recracher ses tripes. Tout au long de la pièce, celui-ci écume son mal-être, dont les manifestations physiques constituent un reflet : « Je ne mens pas, Frantz, je congèle dans ma propre sueur ! Et j'ai tout le corps qui me fait mal ! Il faut qu'on parte, Frantz ! On n'arrive plus à respirer, dans ce pays ! Je n'en peux plus ! Je vais crever ![20] ». Le personnage de Georges est construit par le champ lexical du monstrueux, de l'inhumain, de la putréfaction ; un corps-cadavre déserté par la pulsion de vie : « Tu es laid ! Tu es mauvais ! Tu es… tu es… tu es inhumain[21] », « y a de la décomposition dans tes haleines[22] » lui assène son frère Frantz comme pour mieux le river à son anormalité sociale, à son impossibilité de vie. Mêmes symptômes dans *Le Patron*, une autre pièce de l'auteur qui met en scène un huis-clos entre la patronne du bar « sous les étoiles » et le videur. Ces deux âmes en peine sont à la dérive dans ce bar décrépi. Sans horizon, sans plus aucune foi en l'avenir, ils trainent des corps qui défaillent et qui offrent l'image de la déchéance qui les constitue : « J'ai donné dans assez de guerres invisibles comme ça. Je ne me plains pas, mais tout mon corps, vous savez, me fait mal. De plus en plus mal à mesure que les années me demandent le paiement[23] ». Ce corps se présente comme la carte d'identité de personnages sur un fil dont l'apparence ne semble plus tout à fait humaine ainsi que l'illustre tout un réseau d'images et de métaphores suggestives pour désigner l'Autre : « t'entendre roucler comme une bête qu'on épluche[24] », « manger dans le cadavre encore vivant de votre prochain[25] », « roder auprès de ma carcasse[26] ». Personnification de l'errance, les personnages, chez Alfred Alexandre, subissent une vie qui les afflige et s'incarne dans leur apparence.

Dans cet ensemble de textes, le corps est un signe vivant qui identifie le personnage. Plus qu'une simple enveloppe, il désigne une totalité agissante. C'est la raison pour laquelle la poétique des corps figure l'image de corps-cadavres qui sont des personnifications de personnages dans l'incapacité d'être. Si le corps opère dans la représentation de personnages en mal d'être, il ne constitue pas pour autant le signe d'une négative intrinsèque et récèle un second niveau de signification.

2. UN CORPS-MÉMOIRE OU LE CORPS CRÉOLE COMME LIEU DE MÉMOIRE

Le théâtre ultra-contemporain se distingue des corpus précédents par la représentation de corps malades qui rendent compte de fêlures intérieures profondes et dévoilent des êtres zombifiés par la logique de gouvernance des corps à l'échelle planétaire. Bien que le corpus contemporain se défie de la figure ou de la fable historique, il met en scène des corps palimpsestes qui organisent une confrontation avec la mémoire collective. Si Pierre Nora conçoit le lieu de mémoire comme une inscription topographique de la mémoire – soit la propension de celle-ci à s'incarner dans des lieux, des représentations de lieux, ou du discours sur les lieux[27] – , dans le répertoire dramatique contemporain,

le corps du personnage peut être envisagé comme corps-mémoire, un corps palimpseste qui transpire des « rapports noués au sein de la violence esclavagiste, porteurs de cette histoire inscrite dans les corps et dans le langage créole où git la mémoire d'un monde imposé et subi mais combattu et subverti par l'imaginaire et le symbolique[28] ».

Ce corps-créole qui peuple les dramaturgies contemporaines cristallise une mémoire anthropologique qui s'actualise autour de schèmes historiques, de postures de résilience, d'un art de la résistance qui participent de l'épaisseur historique des fables dramatiques contemporaines. La fiction contemporaine s'écrit de la sorte par-dessus un signifié historique qui transparait par la mise en scène de corps historicisés, d'une gestuelle spécifique des personnages, de parcours connotés historiquement. C'est particulièrement le cas dans les pièces convoquant les thématiques de la traversée. Les corps embarqués sont des corps en sursis, des corps menacés par la mort qui renvoient par analogie à ces corps de la traite négrière, échappant à un destin d'esclave en périssant lors de la traversée. Chez Gael Octavia, cette thématique de la traversée se confond avec la question migratoire. Le corps migrant est un corps palimpseste qui archive les différentes strates de cette transhumance, qui, dans l'histoire, a revêtu bien des formes tragiques. De la traite atlantique, aux *boats people*, jusqu'aux périples contemporains des damnés de la mer, les déplacements des populations ont structuré le visage de la région caraïbe[29] et du monde contemporain. Par conséquent, le migrant est une figure intrinsèquement politique qui problématise les structures de notre post-modernité. Ces non-citoyens des espaces occidentaux incarnent la figure du différent, de l'Autre que l'on assigne en dehors du cercle d'appartenance à l'humanité :

> Cette notion de « morts vivants », ou l'on pourrait dire de « morts en vie », rend compte de ce que l'action souveraine de laisser mourir sans faire mourir, du moins pas directement, suppose. Cela étant, au sein des politiques migratoires, la possibilité de la mort joue un rôle central pour les pouvoirs en place. Se référant aux frontières de la Méditerranée et à celle qui sépare les États-Unis du Mexique, Vicki Squire soutient que « la mort devient la norme à travers laquelle la migration est gouvernée ». La mort ne concerne pas seulement la mort physique, biologique, mais aussi les conditions pour la vie[30].

Dans *Le Voyage*, les personnages sont typifiés : L'Homme, le Passeur, les voix invisibles, la Voyageuse. Le personnage de l'Homme, sorte de figure type du transbordé, exhibe un corps-cadavre : « Moi aussi je suis mort. Je ne sais pas pourquoi je m'acharne. J'ai déjà l'allure d'un cadavre, vous l'avez dit vous-même[31] ». Ce corps-cadavre emblématise une expérience historique du Sud, celle de la « condition tropicale »[32]. L'Homme illustre de façon exemplaire cette condition qui se décline singulièrement au travers de cette quête d'un impossible avenir. Depuis la terre désolée jusqu'à l'Autre côté, l'itinéraire qui se dessine est celui d'un parcours de la mort. À l'image des milliers d'individus qui affrontent le péril de la traversée, l'Homme rencontre cette épreuve,

dans la cale d'un bateau, en compagnie d'autres candidats à l'exil, qui se manifestent à l'état de voix.

> Une voix : Rends-toi compte que tu es dans cette cale. Dans cette crasse. Que tu respires les excréments de tes semblables. Rends-toi compte et tire les conclusions qui s'imposent.
>
> L'Homme : Il s'impose à moi que je dois sortir de ma cale et de ma crasse. Que je dois accéder au monde des hommes.
>
> Une voix : Accéder au monde des hommes ![33]

Ces corps entassés dans la cale (cohorte de non-hommes désirant « accéder au monde des hommes »), comparables à un lit d'immondices, ramènent en filigrane de la question migrante le fantôme de la traite et la condition du Nègre. Ce chœur de voix convoque des *topoi* et des images qui établissent une équivalence entre ces deux époques, ces deux modalités historiques de transbordement liant des territoires livrés à la prédation. La faim, la soif, la maladie, l'inconfort, le risque de mort prématurée sont autant de menaces pour des corps soumis à l'épreuve de ce périple maritime et qui contribuent à la définition de ce corps-migrant dans la pièce.

À la manière de la figure du migrant éprouvant dans le corps la précarité de sa situation, la mise en scène du corps féminin dans le texte dramatique est l'occasion d'interroger une expérience féminine historique. Le corps féminin est, dans ce théâtre contemporain, un corps mnésique qui s'enracine dans une tradition de la résistance à l'ordre patriarcal et colonial. Les corps convoqués dans les textes postulent d'un nouveau récit déconstruisant une lecture andocentrée de l'histoire, déjouant les stéréotypes de genre (le sexe faible et vulnérable) et la rémanence de leurs représentations dans la période contemporaine. *Rhapsodie* de Gael Octavia dévoile la trajectoire de trois femmes migrantes : Ada, Eddie et la Rhapsode. Trois figures qui racontent leur périple *a posteriori* dans une salle d'interrogatoire face aux gardes-frontières. Trois testaments qui font entendre l'existence d'un continuum de violences tout au long de leur parcours migratoire. Trois témoignages qui livrent également les stratégies de replie et de survie, qui détaillent les ressorts d'un marronnage moderne fondé sur la sauvegarde d'une pulsion intérieure de vie et la réinvention de soi au travers de l'épreuve. Les trois personnages cristallisent ainsi une expérience migratoire qui apporte un éclairage sur le statut spécifique, les conditions et la vulnérabilité d'un phénomène souvent perçu par l'opinion publique de manière indifférenciée et unitaire sous les traits de la figure du Migrant. Cette uniformisation de la représentation de « la crise des réfugiés » s'effectue au dépend d'une analyse de la condition des femmes migrantes, soumises à des aléas redoublés du fait de leur genre :

> De plus en plus de recherches prêtent attention aux formes genrées des violences qui caractérisent ces trajectoires migratoires qui s'allongent du fait

> de cette sécurisation et militarisation des frontières, engendrant, entre autres, une exposition systématique aux violences sexuelles, un risque accru de décèsâ¯et des pratiques institutionnalisées d'injustice reproductive telles que les séparations familiales[34].â¯

La pièce de Jean D'Amérique, *Opéra poussière*, faisant revivre la figure historique de Sanite Bélair, assassinée durant la guerre révolutionnaire de libération de la colonie de Saint-Domingue, pose la question de l'effacement des figures féminines de cette histoire de la résistance à l'oppression coloniale. En cela, Jean d'Amérique propose un geste symbolique de rupture vis-à-vis d'une tradition historique haïtienne qui « considère que les actes des femmes dans l'histoire d'Haïti sont peu significatifs [qu'ils] ont une valeur historique mineure, et ne donnent pas suffisamment d'information sur les dynamiques collectives au même titre que ceux des hommes qui sont, au contraire, vénérés comme les pères de la nation [35] », ainsi que l'affirme l'historienne féministe haïtienne Sabine Lamour. Née esclave dans la colonie française, Sanite Bélaire est une martyre de la révolution anticoloniale, invisibilisée par la mémoire collective haïtienne :« Et vous enfants du pays qu'avez-vous fait de ma mort qu'avez-vous fait de ma mémoire[36] ». Sanite Bélaire construit une identification avec le peuple Haïtien qui transite par la reconnaissance d'un héritage de souffrance collective. En effet, son défi exemplaire fut celui d'être femme et insurgée, d'opposer à la domination du corps féminin, asservi aux désirs du colon, un corps libéré des entraves psychiques et physiques de la soumission. Sanite Bélaire est l'emblème de la libération des corps des femmes haïtiennes, porte-voix d'une génération d'héroïnes toutes victimes du raturage de la mémoire collective haïtienne :

> Vous oubliez votre passé / vous lisez l'Histoire entre les lignes du dieu colonial et vous croyez bien faire / vous ne lisez l'Histoire qu'entre les lignes des hommes et vous croyez bien faire / où est Catherine Flon / où est Anacaona / Où est Claire Heureuse / où est cécile Fatima / où est Défilée / où est-elle où sont-elles[37].

Le même procédé identificatoire est en jeu dans *Moi, fardeau inhérent* de Guy Régis Junior. Le personnage féminin, sans autre marque distinctive que son genre, entreprend un acte vengeur qui met en scène deux grandes instances : le bourreau, représentant d'un « eux », et un « nous » incarné par le personnage de la Femme, sorte d'hypostase émanant d'un corps collectif : « Femme / Je suis offensée / Outrée / Offensée / Femme / je suis mille fois offensée / Femme je me vengerai[38] » pose-t-elle comme l'acte fondateur d'une rébellion. La réduction de la femme à un corps objet est le cœur de la dénonciation du personnage qui se livre à une défense du droit des femmes, éternelles victimes de la prédation de bourreaux identifiés comme « eux » dans le texte, « ces hommes lâches » qui ont fui à son apparition « comme de pauvres petits chevaux effrayés, dévalant les rues éperdument[39] ». Chantre d'un NOUS collectif, elle endosse le fardeau de la dénonciation des féminicides, de la marchandisation du corps de la

femme :

> Ô êtres éternellement traqués / En temps de guerre ou en temps de paix / Femmes sur qui yeux se ruent / Que mains / Que mille mots massacrent sans raison / Dont juste la verticalité / Debout seulement : Attise l'agression du sauvage / ô femmes ![40]

Cette ode à la femme, genre sacrifié sur l'autel de la férocité de l'histoire, fait entendre le récit d'une oppression transhistorique et transculturelle. Le corps du personnage n'est pas un corps neutre dans les dramaturgies contemporaines. Mettant en relation le monde contemporain et la mémoire, ces corps donnent à penser les dynamiques de permanence et de rupture historiques, problématisent les récits contemporains et les narrations mémorielles.

3. LE TEXTE DRAMATIQUE COMME ESPACE DE CONVOCATION

La fiction dramatique s'appuie sur une convention tacite : la convention d'existence. Les êtres et les choses pris dans le tourbillon de la fiction sont tenus pour existants. Ce qui vaut pour la scène et son rapport direct au public est déjà opératoire dans le texte dramatique. Toute la théâtralité du texte consiste dans la reproduction de cette « dénégation théâtrale [41]», dans la mise en ordre d'une totalité signifiante, embrassant tout un monde cohérent de significations. Le philosophe du théâtre Henri Gouhier détaille la nature de cette construction mensongère, de cette illusion en action, passant pour vrai. Pour ce dernier, ce qui est en jeu au travers de ce qu'il nomme « le jugement d'existence », c'est la figuration par les catégories dramatiques de l'intégralité d'un univers matériel et immatériel :

> Le monde du drame n'est pas seulement l'univers physique auquel le corps appartient : c'est aussi et surtout l'univers spirituel qui enveloppe les âmes. Pas de monde sans une vision du monde et sans une image de l'homme dans le monde. Le conflit d'Antigone et de Créon a pour contexte dramatique une vision du monde, qui définit les rapports de l'homme avec les dieux et la structure morale de la cité, superposant des lois invisibles aux décrets du prince. (…) Les catégories dramatiques sont bien relatives à un système de références spirituelles mais ce système se trouve posé avec l'univers du drame, dans le juge d'existence par lequel le spectateur entre dans ce jeu[42].

Dans cette perspective, le théâtre se fait espace de convocation à la faveur de la constitution d'un *drama* en capacité « d'imposer l'existence des personnages et de

l'univers moral dans lequel ceux-ci respirent et vivent leur drame [43] ». Cette convocation théâtrale affecte des personnages dont le corps sémantise, se rattache à une vision historique et à des signifiants anthropologiques. Mais cette convocation s'applique également à des voix qui inquiètent, tourmentent, à des absences qui pèsent et habitent un espace déserté, des fantômes qui apparaissent et qui trament avec eux des histoires et des mémoires enfouies. Il est significatif que dans le texte contemporain, les personnages partagent l'action avec des voix d'outre-tombe, des disparus mystérieux, des figures invisibles. À la manière du fantôme du roman *Beloved* de Toni Morrison, bébé-fantôme immatériel hantant la maison dans laquelle s'est déroulé l'infanticide, le corps de l'absent est toujours un corps manquant, dernière pièce d'un puzzle à parfaire. Il y a sans doute dans ce phénomène du revenant une métaphysique des corps, une vision du monde, qui n'est pas étrangère à celle que l'on retrouve dans les sociétés créoles des Amériques noires. Selon l'anthropologue créoliste Dany Gysler, le lexeme Kò en créole ouvre sur une conception des corps vibratoires, témoignage d'une vision du monde reposant sur une égale présence des morts et des vivants :

> Lorsqu'on dit Kò, on évoque en même temps l'ensemble des rapports qui lient l'individu à sa famille, c'est-à-dire aux vivants comme morts, en une chaine symbolique qui intègre les rapports à la maladie, à la vie, à la mort, aux ancêtres, aux esprits, à la nature[44].

Cette définition cosmique du corps créole donne tout son sens à la figure du revenant et à ces phénomènes de hantises présents dans les textes contemporains. Ce corps spectral n'est pas une convention dramatique mais bien la manifestation d'une conception spécifique d'un monde postcolonial et post-esclavagiste. Personnage à part entière, ce corps spectral est partie prenante de l'action et de l'imaginaire dramatiques. Le texte se fait le lieu d'une convocation transcendantale, à la manière du rituel vaudou, convoquant corps et esprits dans le même espace. Absent de la scène dans sa physicalité, il est celui que l'on attend ou espère et qui se manifeste dans une soudaineté impromptue, qui revient pour lever le voile sur un mystère, révéler un drame originel, résoudre une énigme indépassable… Un premier type de pièces s'appuie sur la mise en scène de ce personnage au corps évanescent comme centre de gravité de l'action. C'est le cas de *Reflux* de Gerty Dambury. Salustre, ouvrier agricole, reçoit, le jour de la commémoration de l'abolition de l'esclavage, la visite d'un esprit, « lui », figure de l'esclave marron. Un dialogue s'engage entre ce « lui », incarnation de la résistance à l'esclavage et Salustre, qui personnifie la permanence d'un système d'oppression : les ouvriers agricoles ayant remplacés les esclaves après l'abolition de l'esclavage. Ce corps spectral apparait comme le double négatif de Salustre : refusant la soumission, il fit le choix du marronnage et connut la mort, soit la transcendance de sa condition servile. Cette voix d'outre-tombe constitue la manifestation d'une présence ubiquitaire d'une mémoire lancinante de l'esclavage dans les sociétés créoles des Amériques. Il s'agit bien de « Vivre ensemble… toi et moi… que tu acceptes ma présence en toi… [45]».

Le même procédé s'observe dans la pièce *Opéra Poussière* de Jean D'Amérique. Le personnage central est assumé par une figure fantomatique selon un modèle dramaturgique qui s'inspire du schème psychanalytique du « retour du refoulé [46]». Jean D'Amérique met en scène l'apparition sur la scène sociale de la figure historique Sanite Bélair, deux cent ans après sa mort. Refoulé de l'histoire haïtienne, ce personnage surgit sur scène dans une irréalité : « Aurait-on affaire à quelque fantôme ? Sommes-nous dans un rêve, un beau rêve de vivre à hauteur d'homme et de femme[47] ? ». Sujet de l'action, Sanite Bélair apparait avant tout dans une forme énigmatique, à la croisée entre l'onirisme et le merveilleux. D'abord simple voix, dans les tableaux I et II, elle revêt une forme onirique à mesure que l'action évolue. Incarnation de « l'inquiétante étrangeté[48] », Sanite Bélair revient hanter une mémoire collective symbolisée dans la pièce par la représentation des quatre héros historiques statufiés sur le Champ de Mars. Ses apparitions, sous forme de cauchemars, à l'un de ces héros, rythment le tempo dramatique. Ces manifestations oniriques épousent la dynamique psychique du retour du refoulement à l'échelle de la nation. Ces statues, symboles d'une mémoire nationale s'incarnant dans l'espace publique, rendent compte d'une lecture particulière de l'histoire : masculiniste, partielle et partiale. Le fantôme-cauchemar de Sanite Bélair vient donc bousculer cette narration de l'histoire, réagencer son contenu en rendant justice à son engagement héroïque. Le dénouement de la pièce engage ainsi à une révision historique beaucoup plus juste.

Une autre configuration du corps-spectral retient l'attention. Plutôt qu'un corps, c'est un non-corps qui occupe l'espace vide. Le personnage fait sentir sa présence par le poids de son absence. Dans la pièce *Le Patron* d'Alfred Alexandre, si les deux personnages ne quittent jamais la scène, c'est bien le personnage du Patron, le grand absent de la scène, qui est au centre du dispositif dramatique : « C'est comme s'il était encore là. Partout sur mon corps[49] » remarque la Patronne qui cherche désespérément à motiver son attente, à nourrir l'espérance de son retour. Fantôme planant au-dessus des échanges, il prend corps à mesure que s'égrène les chapitres de sa vie, les moments charnières d'un parcours mené aux côtés des deux personnages de la pièce. Dès lors, le corps spectral se dessine telle une ombre chinoise en arrière-plan des dialogues dévoilant les contours d'une silhouette :

> Le Videur : Malgré son corps de plus en plus faiblard, cette confiance qu'il avait dans sa propre couenne, comme du gras qui le renforçait et le blindait, c'est ça que j'admirait en lui. Moi qui, en vérité me suis toujours senti sur le côté[50].

Le personnage de Dabar dans *Trames* de Gerty Dambury relève d'un autre type. Identifié comme « esprit de la maison[51] » dans la didascalie initiale, il forme la troisième instance d'une trinité constituée également de Gilette l'ethnologue, la mère, et de Christian, le fils. S'il ne prend pas part à l'action *sui generis* il n'en n'est pas moins une figure clé du dispositif dramatique. En scène d'un bout à l'autre de la pièce, il est d'abord une voix. Commentant chacune des scènes au moyen de proverbes issus de la

tradition orale créole, il apparait comme un dieu omniscient à l'examen du coryphée de la tragédie grecque. Ses interventions métadramatiques amènent un éclairage philosophique à ce qui se joue sur scène, un décentrement nécessaire donnant à percevoir les enjeux profonds de la relation interpersonnelle entre le fils et sa mère. Une voix, certes, mais également un corps qui se dresse dans la danse entre les deux personnages, une expression pantomimique qui traverse les dialogues : « Toutes les réflexions à voix hautes de Gilette sont transformées en actes par Dabar »[52] pour mieux signifier la force d'une scène, la deuxième dénotant la félicité filiale retrouvée. Un discours corporel qui escorte l'action, qui la développe parfois, comme lors de la scène 4, pivot de l'action. En tout état de cause, le personnage de Dabar se comporte comme le grand marionnettiste de l'action, à l'instar du conteur créole donnant vie et souffle à ses personnages. Sorte de double de l'auteur, elle manipule les personnages, ordonne l'espace scénique et semble bien être l'ordonnateur de l'action théâtrale. L'exposition de la pièce donne ainsi à voir l'installation du décor par Dabar, silencieusement. Une fois celui-ci installé, elle lance l'action en assénant : « Et tandis qu'ils pensaient assister au spectacle de vies qui se déroulaient sous leurs yeux, voici qu'eux-mêmes étaient devenus les personnages d'une pièce qui se jouait à leur insu »[53].

Quand ce personnage n'est pas sujet du drame, il intervient en tant qu'opérateur dramaturgique : soit pour précipiter la crise du drame, soit pour la résoudre et engager à la résolution de celle-ci. Le corps-spectral apparait ainsi comme corps christique venant engager à la résolution du conflit, donnant littéralement son corps pour dénouer la crise dramatique. Dans *Cyclones* de Daniely Francisque, le nœud de l'action théâtrale est constitué par cette scène rituelle durant laquelle le personnage de Leyna est projetée dans son passé traumatique. Cette scène représente bien le pivot de l'action dramatique donnant sens à la fable théâtrale et au mystère familial. Rejouant la scène primitive de l'inceste, elle fait face au Capitaine, son père, apparaissant dans le cercle rituel et magique : « Comme contrainte par l'être invisible, Leyna s'allonge sur la table, ses bras puis ses cuisses s'écartent. Son corps s'arc-boute, se lie et se délie avant de se figer. Elle détourne un visage au sourire raturé et aux yeux effarés[54] ». Le surgissement du spectre du Capitaine, le père de Leyna, élucide l'énigme du lien entre ces deux personnages féminins. Le dénouement du drame passe ainsi par le surgissement du fantôme du père, refoulé qui clarifie la situation dramatique et dévoile la terrible vérité : Leyna est la mère d'Aline.

Dans les dramaturgies caribéennes contemporaines franco-créolophones le corps est un signifiant cardinal. En l'absence de traits distinctifs venant particulariser des personnages ne possédant que peu de signes extérieurs d'indentification, le corps apparait comme un point d'ancrage pour le personnage afin de se définir et reconnaitre l'Autre. Ce corps-personnage est ainsi mis en scène, dans les textes dramatiques, dans sa physicalité, sa matérialité charnelle. Toutefois, la prise en charge de cette énonciation ne se situe pas au niveau des didascalies, relativement neutres dans la grande majorité des pièces du répertoire contemporain quant à la spécification

physique des personnages. Les textes se font ainsi l'écho de toute une poétique corporelle qui construit une catégorie de l'étrange, du difforme, du monstrueux. Le corps devient ainsi un vecteur pour représenter et penser le sujet contemporain dans son rapport à un monde globalisé.

Penser le corps dans les dramaturgies contemporaines revient à éprouver un signifiant qui se construit à la faveur d'une dynamique dialogique avec la mémoire historique et anthropologique de l'espace caribéen. En cela, la lexicologie créole est précieuse. Le lexème kò en créole désigne une totalité. Aux antipodes de la dissociation occidentale entre corps et esprit, le kò, traduction créole du lexème corps, se distingue par sa conception unitaire, dite holististique. En conséquence, le corps créole des dramaturgies se fait l'espace de narration du collectif, un corps vibratoire qui problématise une mémoire collective. Ce corps-mémoire construit le rapport de la fable contemporaine à l'histoire des sociétés créoles des Amériques. Corps historicisé, il installe une dialectique entre contemporanéité de la fable dramatique et mémoire historique, réactivant des schèmes et des pratiques ancrés dans le réservoir anthropologique de ces sociétés. Le corps des personnages et son double, le corps spectral, prennent vie par l'intermédiaire de la fiction théâtral qui apparait comme un espace de convocation. Le texte dramatique devient ainsi le lieu par excellence de conjuration du tragique de l'histoire des mondes caribéens.

NOTES

---

[1] Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

[2] « Les sociétés créoles d'Amérique, sont après la destruction ou la marginalisation des Amérindiens, nées de la mise en contact, dans un contexte de domination coloniale et d'exploitation esclavagiste, de cultures diverses, « avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments » (Catherine Coquery-Vidrovitch, Eric Mesnard, *Être esclave*, Paris, La Découverte, Poche, 2019, p. 207).

[3] Claude Meillasoux, *L'Anthropologie de l'esclavage*, Paris, PUF, 1998.

[4] Voire les pièces du théâtre révolutionnaire caribéen de *La Tragédie du roi Christophe* de Césaire, en passant par *Monsieur Toussaint* d'Edouard Glissant, *Le Général et le Prisonnier* d'Ina Césaire, *An tan révolisyon* de Maryse Condé, *Le Pont rouge* de Jean Métellus, etc.

[5] Dany Gysler, « Corps, langage, politique » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 32-33, avril/juin 1980, p. 105-110.

[6] Sylvie Chalaye, *Corps marron*, Caen, Passage, 2018, p. 29.

[7] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I,* Paris, éd. Belin, 1996, p. 224.

[8] Alfred Alexandre, *Le Patron*, Paris, Ed. Passage, 2016, p. 39.

[9] Achille Mbembé, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013, p. 198.

[10] « J'ai avanceÌ les notions de politique de la mort et de pouvoir de la mort, pour rendre compte des divers moyens par lesquels, dans notre monde contemporain, les armes sont déployées dans le but d'une destruction maximum des personnes et de la création de mondes de mort, formes uniques et nouvelles d'existence sociale, dans lesquelles de nombreuses populations sont soumises aÌ des conditions d'existence leur conférant le statut de morts-vivants » (MBEMBE, Achille, "NeÌcropolitique", *Raisons politiques*, vol. 1, n° 21, 2006, p. 59).

[11] Edourd Glissant, *Introduction aÌ une poeÌtique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 14.

[12] Gael Octavia, *Le Voyage*, op. cit. p. 14.

[13] Elisabeth Vilayleck, "Le Blès maladie créole antillaise », dans le *Bulletin de la Société de pathologie exotique*, n 89, 1996, pp 57-67, https://pathexo.societe-mtsi.fr/documents/articles-bull/BullSocPatholExot-1996-89-1-057-067.pdf.

[14] Elisabeth Vilayleck, *Les mots du corps dans la tradition martiniquaise*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[15] Daniely Francisque, *Cyclones*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), 2016, p. 30.

[16] Id., *Ampâwa !*, manuscrit.

[17] Guy Régis Junior, *Moi, fardeau inhérent,* Paris, Les Solitaires intempestifs, 2011,

p. 18.

[18] *Ibid.*, p. 11.

[19] *Ibid.*, p .33.

[20] Alfred Alexandre, *La Nuit caribéenne*, Paris, Ed. Passage, 2016, p.11.

[21] *Ibid.*, p. 20.

[22] *Ibid.*, p. 12.

[23] Alfred Alexandre, *Le Patron*, Paris, Ed. Passage, 2016, p. 56.

[24] *Ibid.*, p. 42.

[25] *Loc. cit.*

[26] *Ibid.*, p.44.

[27] Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986.

[28] Gysler Dany, « Corps, langage, politique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 32-33, Paternalisme et maternage, avril/juin 1980, p. 105-110.

[29] Benoit Catherine, « Les frontières à sens unique de la Caraïbe », *Plein droit*, 2010/4 (n° 87), p. 28-31. URL : https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2010-4-page-28.htm.

[30] Sahraoui Nina, « Le « nécropouvoir » dans le contrôle migratoire et ses implications genrées dans les périphéries postcoloniales françaises de l'Océan Indien », *Migrations Société,* 2020/4 (N° 182), p. 29-42. URL : https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2020-4-page-29.htm

[31] Gael Octavia, *Le Voyage, op. cit.*, p. 16

[32] Xavier Richard Lanata, *La Tropicalisation du monde*, Paris, PUF, 2019.

[33] Gael Octavia, *Le Voyage, op. cit.*, p. 26-27

[34] Jane Freedman, Alice Latouche, Adelina Miranda et al., « Le genre dans l'étude des frontières », *Migrations Société*, 2024/2 (N° 196), p. 59-73. URL : https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2024-2-page-59.htm.

[35] Sabine Lamour, « L'héritage politique de Marie Sainte Dédée Bazile, dite Défilée. », *Recherches féministes*, volume 34, numéro 2, 2021, p. 107–122. https://doi.org/10.7202/1092233ar

[36] Jean D'Amérique, *Opéra poussière*, Paris, Ed. Théâtrales, 2022, p. 38.

[37] *Ibid.*, p. 38-39.

[38] Guy Régis Junior, *Moi, fardeau inhérent, op. cit.,* p. 15.

[39] *Ibid.*, p. 22.

[40] *Ibid.*, p. 13.

[41] Anne Ubersfled, *Lire le théâtre I*, Paris, éd. Belin, 1996.

[42] Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 2004, p. 29-30.

[43] *Ibid.*, p. 32.

[44] Dany Gysler, « Corps, langage, politique », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 32-33, Paternalisme et maternage, avril/juin 1980, p. 105-110.

[45] Gerty Dambury, *Reflux* (1998), dans *Mélancolie*, Colonges-les-Sablons (France), La Flèche du Temps, 1999, p. 144.

[46] Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1900.

[47] Jean D'Amérique, *Opéra poussière, op. cit.*, p. 22.

[48] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976.

[49] Alfred Alexandre, *La Patron, op. cit.*, p. 68.

[50] *Ibid.*, p. 54.

[51] Gerty Dambury, *Trames*, Paris, éd. Du Manguier, 2014, p. 7.

[52] *Ibid*., p. 19.

[53] *Ibid.*, p. 7.

[54] Daniely Francisque, *Cyclones, op. cit.*, p. 30.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ALEXANDRE, Alfred, *La Nuit caribéenne*, Paris, Éditions Passage,2016.

–, *Le Patron*, Paris, Éditions Passage, 2016.

D'AMERIQUE, Jean, *Opéra poussière*, Paris, Éditions Théâtrales, 2022.

DAMBURY Gerty, *Trames*, Paris, Éditions Du Manguier, 2014

DAMBURY, Gerty, *Reflux* (1998), dans *Mélancolie*, Colonges-les-Sablons (France), La Flèche du Temps, 1999.

FRANCISQUE, Daniely, *Cyclones*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), 2016.

–, *Ampâwa !*, manuscrit.

OCTAVIA, Gael, *Rhapsodie*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman éditeur, 2020.

–, *Le Voyage*, Fort-de-France, Caraïbéditions, 2022.

RÉGIS, Guy Junior, *Moi, fardeau inhérent*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2011.

Articles et articles électroniques

MBEMBE, Achille, “Neì□cropolitique”, *Raisons politiques*, vol. 1, n° 21, 2006.

GYSLER, Dany, « Corps, langage, politique » dans *Les Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 32-33, Paternalisme et maternage, avril/juin 1980.

FREEDMAN, Jane, Latouche Alice, Miranda Adelina et al., « Le genre dans l’étude des frontières », *Migrations Société*, 2024/2 (N° 196), p. 59-73. URL : https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2024-2-page-59.htm

LAMOUR, Sabine, « L’héritage politique de Marie Sainte Dédée Bazile, dite Défilée. », *Recherches féministes*, volume 34, numéro 2, 2021, p. 107–122. https://doi.org/10.7202/1092233ar

VIALA, Fabienne, « La mémoire des gestes de l’esclavage dans les pratiques performatives caribéennes. », *L’Annuaire théâtral*, numéro 63-64, printemps–automne 2018, p. 49–62. https://doi.org/10.7202/1067747ar

VILAYLECK, Elisabeth, “Le Blès maladie créole antillaise », dans le *Bulletin de la Société de pathologie exotique*, n 89, 1996, p. 57-67, https://pathexo.societe-mtsi.fr/documents/articles-bull/BullSocPatholExot-1996-89-1-057-067.pdf

SAHRAOUI, Nina, « Le « nécropouvoir » dans le contrôle migratoire et ses implications genrées dans les périphéries postcoloniales françaises de l’Océan Indien », *Migrations Société*, 2020/4 (N° 182), p. 29-42. URL : https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2020-4-page-29.htm

Ouvrages théoriques et critiques

CHALAYE, Sylvie, *Corps marron*, Paris, Éditions Passage, 2018.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, MESNARD, Eric, *Être esclave*, Paris, La Découverte, Poche, 2019.

GLISSANT, Édouard, *Introduction aì□ une poeì□tique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l’existence*, Paris, Vrin, 2004.

ISMARD, Paulin, VIDAL Cécile (dir.), *Les Mondes de l’esclavag*e, Paris, Seuil, 2021.

LANATA, Xavier Richard, *La Tropicalisation du monde*, Paris, PUF, 2019.

LAUPIES, Frederic, CERVELLON Christophe, *Le corps*, Paris, Presses Universitaires de France, « Major », 2017.

MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.

MEILLASOUX, Claude, *L'Anthropologie de l'esclavage*, Paris, PUF, 1998.

NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1997.

SCHMOLL, Camille, *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris, La Découverte, 2020.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II*, Paris, éd. Belin, 1996,

–, *Lire le théâtre I*, Paris, éd. Belin, 1996,

VILAYLECK, Elisabeth, *Les mots du corps dans la tradition martiniquaise*, Paris, L'Harmattan, 2000.

AUTEUR

MCF en études théâtrales comparées dans la Caraïbe, **Axel Arthéron** enseigne dans le département de Lettres du pôle Martinique de l'Université des Antilles. Docteur en Arts du spectacle de l'Institut de Recherche en Etudes Théâtrales (IRET) de Paris III – Sorbonne Nouvelle, il est spécialiste du théâtre caribéen francophone. Il est l'auteur de l'essai intitulé *Le Théâtre révolutionnaire afro-caribéen : dramaturgies révolutionnaires et enjeux populaires*, paru en novembre 2018 dans la collection francophonie des Éditions Honoré Champion.