

## Stratégies d'une dramaturgie politique : le théâtre anticolonial de Daniel Boukman

Alvina Ruprecht

Numéro 28, automne 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041438ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041438ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise  
d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Ruprecht, A. (2000). Stratégies d'une dramaturgie politique : le théâtre  
anticolonial de Daniel Boukman. *L'Annuaire théâtral*, (28), 59–72.  
<https://doi.org/10.7202/041438ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)  
et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des  
services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique  
d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Alvina Ruprecht  
Université Carleton

# Stratégies d'une dramaturgie politique : le théâtre anticolonial de Daniel Boukman<sup>1</sup>

*Le redéploiement de la domination coloniale projette les masses de ce pays hors de toute identité [...] au point que, souvent, l'effort de certains intellectuels pour affirmer une identité [...] se transforme en caricature d'elle-même, en théâtre bouffon.*

Alain BROSSAT,  
*Les Antilles dans l'impasse.*

**L**a politique française à l'égard des départements d'outre-mer qui transforme les intellectuels antillais en acteurs d'un « théâtre bouffon », évoqué ici par Alain Brossat, n'épargne pas les Français de

---

1. Pseudonyme de Daniel Blérald. Le nom Boukman s'inspire du marron légendaire, incarnation de la pensée de Makandal. C'est Boukman, grand houngan Vaudou, qui aurait, selon la légende, réuni des esclaves dans la nuit du 14 au 15 août 1791, à Bois-Caïman, pour déclencher la révolte qui a mené à l'indépendance de Haïti en 1804. Makandal est un autre marron haïtien entré dans la légende par l'intermédiaire du roman de l'écrivain cubain Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1978). Selon Carpentier, c'est grâce aux exploits de Makandal, contemporain d'Isidore Ducasse, créateur des *Chants de Maldoror*, que « lo real maravilloso » (le réalisme merveilleux) américain est né.

la métropole, puisque, selon le dramaturge martiniquais Daniel Boukman, personne n'échappe à ce « jeu de massacre » qu'est le système colonial. Dans sa pièce *Les négriers* (1971), Boukman, qui a vécu en Algérie de 1961 à 1981, après avoir refusé de faire la guerre à ses frères colonisés, dénonce le capitalisme débridé, moteur du colonialisme qui se prolonge dans les relations problématiques entre la France et les départements d'outre-mer.

Par rapport à l'ensemble de l'œuvre dramaturgique de Boukman (voir annexe), *Les négriers* appartient à une première période d'écriture qui s'étend de 1967 à 1976. Les six pièces de cette période sont caractérisées par un anticolonialisme militant qui s'exprime non seulement par un discours explicitement politique, mais aussi par des formes parodiques qui subvertissent des pratiques textuelles et scéniques du théâtre européen. Les textes de 1967 (« Des voix dans une prison », « Les voix des sirènes », « Orphée nègre »), réunis sous le titre *Chants pour hâter la mort du temps des Orphée*, remettent en question la notion de négritude selon la définition d'Aimé Césaire et parodient la prise de position d'une conscience noire qui ne mène pas le geste de l'opprimé jusqu'à sa conclusion logique : la rupture. La démonstration de Boukman à la fois parodie la première pièce de Césaire : *Et les chiens se taisaient* (qui, elle, a été inspirée par la tragédie grecque) et est illustrée par des poèmes dramatiques marqués par des incursions de figures du carnaval. Ces présences iconiques de la culture populaire, masquées, peintes, travesties, orienteront la vision scénique des trois œuvres politiques suivantes. *Ventres pleins, ventres creux* (Warner, 1988 : 14-15), parue la même année que *Les négriers*, en 1971, saisit un moment de crise du système colonial, théâtralisé à travers une parodie féroce du vaudeville et du drame bourgeois, agrémentée des stratégies de l'agit-prop avec films et documents authentiques à l'appui, ainsi que d'éléments du théâtre génétien (surtout dans le cas de l'architecture scénique des *Négriers*). *Jusqu'à la dernière pulsation de nos veines* (1976) mène le lecteur ou le spectateur loin des Antilles pour exprimer la solidarité avec la cause palestinienne, toujours en s'appuyant sur des stratégies théâtrales semblables. Il faudra attendre dix-neuf ans pour lire une autre pièce de Boukman – *Délivrans* (1995) –, et constater que les préoccupations de l'auteur se sont réorientées vers l'affirmation de la spécificité culturelle des Antilles, et surtout vers la mise en valeur de la langue créole.

Boukman, actuellement chargé de cours à la Faculté des lettres de l'Université des Antilles et de la Guyane, a publié depuis 1976 plusieurs livres de poésie en créole. Quant à sa dernière pièce, *Délivrans*, il s'agit d'une farce au sujet d'un père de famille créolophone et créolophobe qui veut imposer le

français à sa famille, y compris à son perroquet qui préfère parler créole. Ces œuvres de Boukman se distinguent de celles des tenants de la créolité dans la mesure où il tient à la pureté du créole et du français ; il préfère ne pas créoliser le français, ne pas créer une interlangue où le créole laisserait des traces lexicales, syntaxiques ou morphologiques sur le français écrit. Le dramaturge et poète, fidèle à lui-même, garde son indépendance d'esprit.

\*  
\* \*

Sa pièce *Les négriers*, écrite entre 1967 et 1968, est l'exemple d'un théâtre militant qui puise dans de multiples modèles dramaturgiques. Par une démarche didactique de mise en contexte historique, Boukman déconstruit le colonialisme, en expliquant à sa manière un document politique : la Loi du Bureau pour la migration et le développement de l'immigration des départements d'outre-mer (BUMIDOM). Créée en 1972, à Paris, par le metteur en scène et cinéaste mauritanien Med Hondo (la Compagnie Griot-Shango), qui la transpose à l'écran en 1979 sous le titre *West Indies ou les Nègres marrons de la liberté*, *Les négriers* parle de cette loi « DUBIDON » – le lecteur comprend vite le mépris que la loi inspire – mise en vigueur en 1963, qui cherche à attirer les habitants des îles vers la métropole<sup>2</sup>. Ce montage théâtral où la fable disparaît au profit d'une démonstration politique sonne l'alarme. Il déconstruit la loi par la mise en parallèle du passé marqué par l'esclavage et du présent caractérisé par la départementalisation. L'époque du commerce triangulaire (depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à son abolition en 1848), où les négriers, armateurs et commerçants, transportaient les esclaves africains vers les îles de la Caraïbe, se juxtapose à l'époque contemporaine, où les populations antillaises se déplacent vers l'Europe. Selon Boukman, la loi de 1963 serait à l'origine d'une nouvelle traite, en sens inverse cette fois : le départ vers la France d'une main-d'œuvre bon marché, tant convoitée par les « négriers modernes », nouveaux capitalistes de l'État, fonctionnaires et porte-parole de l'administration française. Boukman refuse la justification officielle de ce « grand rêve humaniste » (Brossat, 1981 : 18), à savoir régler les problèmes de chômage et faire des habitants de la Caraïbe des citoyens français à part entière. Il y voit plutôt une stratégie d'acculturation et de dispersion des populations pour mettre fin aux contestations politique et sociale qui sévissaient dans les départements d'outre-mer à l'époque.

---

2. Le décret de 1963 doit faciliter les procédures de départ et d'accueil des migrants, et les aider à résoudre les problèmes liés à leur insertion socioprofessionnelle dans la métropole française (Blérald, 1986 : 261).

En effet, la réaction musclée des autorités françaises devant les mouvements contestataires en Martinique, vers 1958, semble dicter la réflexion de Boukman. Sylvie Jacquemart répertorie les conséquences de la polarisation politique depuis les grèves sanglantes en Martinique à la fin des années 1950, grèves que Boukman a vécues avant son départ de l'île et l'entrée en vigueur de la loi : les « fonctionnaires troublant l'ordre public sont rappelés en métropole » ; « des journaux sont saisis, des conférences interdites, des personnes expulsées », « des programmes d'opposition se forment et les termes "autonomie", "indépendance" font leur apparition » (1983 : 217). Dans ce contexte, le dramaturge, en tant qu'insoumis, devient la figure emblématique de l'écrivain d'outre-mer qui vit ses choix idéologiques, le modèle d'une conscience profondément déchirée, à la fois attirée par les apports de la culture française et européenne et révoltée par le comportement hégémonique de cette même société qui prolonge l'anachronisme d'un système colonial.

Toutefois, la dramaturgie de Boukman est le produit d'un ensemble de stratégies textuelles et esthétiques tributaires d'une vision idéologique qui ne recèle aucune ambiguïté. Sans prétendre renouveler la forme du théâtre politique, il s'inscrit dans le courant des discours anticoloniaux et nationalistes d'inspiration fanonienne, traduits souvent à la scène dans les années 1960 et 1970 par des techniques brechtiennes et piscatoriennes. Les pièces d'Aimé Césaire (*La tragédie du roi Christophe*, *Une saison au Congo*), de Jean Genet (*Les paravents*, *Les Nègres*) ou de Joby Bernabé<sup>3</sup> (*Kimafoutésa*) sont désormais associées aux mouvements de libération et d'indépendance, fers de lance de la politique qui mettait fin aux régimes coloniaux en Afrique et dans la Caraïbe anglophone dans les années 1960. L'indépendance avortée qui s'appelle la départementalisation, une politique dite d'assimilation mise en place en 1946, fait l'objet d'une remise en question virulente dans *Les négriers*. Boukman incite le spectateur antillais à résister à cette acculturation, à l'instar des nègres marrons qui surgissent du passé et envahissent la scène dans les derniers moments de la pièce, exhortant les spectateurs à « se souvenir ».

---

3. Joby Bernabé, comédien martiniquais, a fait partie de la distribution originale de la pièce, mise en scène par Med Hondo. En 1973, Bernabé a créé sa propre compagnie théâtrale militante, Kimafoutésa, d'après sa pièce, inspirée de l'agit-prop. À l'époque, Bernabé faisait de la propagande anti-BUMIDOM dans les milieux de l'immigration antillaise, nourri qu'il était de ses expériences avec Hondo et du théâtre de Boukman, un théâtre didactique où le « conteur était la nervure formelle de la représentation » (entretien accordé à Fort-de-France, le 29 juillet 1998).

Le dramaturge démontre que la libération est d'abord un processus intérieur qui fouille la mémoire, récupère l'histoire et éveille les consciences, pour prévenir la moindre apparition des anciennes attitudes et assurer que l'esclavage, quelle que soit sa forme, ne se produise plus. Ce texte semble même annoncer la prise de conscience du phénomène de « nettoyage ethnique », ainsi que les dangers du « négationnisme » historique par rapport à l'holocauste, car les voix délirantes des négriers « nazifiés » associent la politique d'acculturation aux expériences eugéniques menées dans les camps de concentration : « Nous cimenterons les matrices des femmes [...] nous ligoterons les pénis des hommes » pour « dissoudre » (1971 : 38) les races dégénérées, « peuples bâtards, peuples bourrique, peuples serpent, peuples limace, peuples putois » (p. 36), et pour assurer la « pureté toute incolore » de la métropole<sup>4</sup> (p. 40).

L'importance d'une vision brechtienne est déjà évidente dans le théâtre anticolonial de Césaire : dans *Une saison au Congo*, ce dernier recourt à une suite de tableaux, qui alterne évolution de personnages historiques et scènes de distanciation burlesques, pour faire comprendre que le drame de libération collective de la République du Congo et le drame personnel de Lumumba sont tous les deux inscrits dans un processus historiquement déterminé saisi dans son moment de crise. Quant à Boukman, il découpe *Les négriers* en 3 actes et 20 tableaux, peuplés de voix non différenciées qui constituent un microcosme de la société coloniale. Les protagonistes, regroupés en deux ensembles monolithiques – les oppresseurs et les opprimés –, traversent les périodes historiques mais s'expriment comme une seule voix à l'intérieur des deux groupes. Les oppresseurs, ou « négriers », sont le parlementaire, l'abbé, le représentant des patrons et l'assistante sociale. Parmi les opprimés, ou les « nègres », se trouvent les Antillais, tous les travailleurs émigrés d'origine africaine, les contestataires politiques, mais aussi les petits Blancs métropolitains, victimes d'une pensée contaminée par le racisme officieux, virus disséminé par les pouvoirs de l'État pour attiser la haine, miner la solidarité des classes ouvrières et ainsi s'assurer le pouvoir sur les moyens de production. Le marxisme théâtralisé de Boukman produit une vision réductrice d'une société capitaliste complexe, mais ses stratégies dramaturgiques sont bien calculées. Son théâtre didactique fonctionne à la fois comme une incitation à la réflexion critique et comme une source d'agitation et de propagande, à l'intention d'un public déjà acquis à sa vision du monde. Selon Bridget Jones, c'est un texte qui se traduit facilement, qui s'apprend facilement

---

4. De nos jours, la « pureté toute incolore » de la métropole est une notion bien révolue. Il suffit de voir la composition de l'équipe de football française qui a gagné la Coupe du monde en 1998.

et qui se prête aux jeux amateurs d'étudiants qui cherchent à stimuler un débat sur les injustices de la société<sup>5</sup>.

Dès les premières didascalies, on comprend que l'espace du jeu correspond aux rapports de pouvoir binaires qui organisent ce microcosme. Le dispositif scénique<sup>6</sup> produit une architecture qui n'est pas sans rappeler celle du jeu en abyme des *Nègres* de Genet<sup>7</sup>. Les quatre « négriers » de Boukman se trouvent sur un « plateau surélevé » – celui que Genet réserve à la cour –, alors que les « nègres » occupent le « plateau central » – celui que Genet réserve à ses comédiens noirs qui mettent en scène le meurtre ritualisé d'une Blanche pour rendre à la cour coloniale l'image du miroir de sa propre vision raciste du monde.

La démonstration de Boukman est construite comme un montage cinématographique. Sketches, tableaux et retours en arrière, opérés par des « fermetures en fondu<sup>8</sup> » ou des « coupes franches<sup>9</sup> » pour relier des éléments tirés du vécu du public – extraits de documents authentiques, films d'archives, citations et bilans d'événements historiques, renvois aux personnages marquants de l'histoire locale –, construisent une toile de fond à laquelle le public antillais peut facilement s'identifier. Toutefois, ces documents authentiques côtoient des formes de performance hautement théâtralisée (acrobaties, jeux de masques, ombres chinoises, éléments tirés du défilé du carnaval, tambourineurs, chorégraphies maladroitement, satires grotesques de personnages politiques et images-chocs), la rencontre de styles et de propos discordants étant organisée selon une logique de mise en parallèle et de contrepoint. Une tension entre réflexion critique et réaction affective démasque les mensonges de la nouvelle politique d'émigration forcée à chaque étape de son élaboration.

5. « Boukman can compose snappy simple dialogue [...] and manipulate a wealth of satirical silhouettes which offer good opportunities to an amateur cast. The appeal to student groups wanting to stimulate debate on social injustice and neo-colonialism is obvious » (Jones, 1999 : 42).

6. *Ventres pleins, ventres creux* présente un dispositif scénique et une structuration des protagonistes semblables. Les « ventres pleins », les colonisateurs, les bourgeois blancs, déambulent sur le plateau supérieur alors que les « ventres creux », les colonisés d'Afrique, d'Asie et des Amériques, ont leur espace sur le plateau inférieur. Les deux mondes s'articulent dans un rapport dialectique.

7. Boukman avoue l'importance des *Nègres* pour lui : « Ce fut pour moi la rencontre avec un univers théâtral neuf, où [...] on est ramené à réfléchir aux réalités essentielles de la vie. Peut-être aussi que cette émotion suscitée par la représentation réveillait le souvenir de ces scènes de carnaval antillais, des défoulements collectifs où le grotesque et ses exubérances furent sans doute porteurs de germes d'un imaginaire dont la forme théâtrale sera, pour moi, comme un jardin fertile » (entretien accordé à Paris, le 16 décembre 1999).

8. Effacement progressif de l'image jusqu'au noir.

9. Changements de plans sans transition.

Dans le premier tableau, les quatre négriers sont installés sur le « plateau supérieur » d'où ils mènent une élection, orchestrée comme un « jeu de massacre » de foire. « Le parlementaire », le seul à donner signe de vie, bouge la tête comme un « automate » pour signifier son approbation chaque fois qu'un bulletin est déposé dans l'urne par une « main gantée », la trace d'un pouvoir métropolitain omniprésent quoique absent. Voici l'initiation à la politique coloniale, spectacle de pantins muets. Ces jouets de l'administration métropolitaine acceptent les bulletins des représentants des institutions qui ont main basse sur la société des départements d'outre-mer : l'enseignement, le commerce, le corps médical et l'église. Les négriers revêtent des fonctions des appareils d'État préconisés par Althusser. À la fois signes d'un rapport fantasmatique avec le vécu de Boukman et présences matérielles ancrées dans la structure sociale, les « négriers » correspondent aux appareils d'État althusseriens qui existeraient pour assurer l'implantation de l'idéologie officielle, en l'occurrence, la continuité territoriale.

Cette séquence est suivie d'un retour au xvii<sup>e</sup> siècle où les mêmes acteurs « négriers » « réapparaîtront avec des têtes des gens [...] en l'an de grâce 1640 » (p. 8) pour faire le bilan historique de l'économie sucrière. Les didascalies annoncent une modification de l'éclairage (« noir »), du jeu des comédiens (qui doit « changer quelque peu ») et des « têtes » (perruques, maquillages, gestualité plus maniérée). Le discours des négriers, un seul texte prononcé par quatre voix à tour de rôle, est composé de fragments par lesquels les personnages/fonctions font un bilan d'information économique et commerciale sur l'importation et l'exportation de sucre, et donnent des détails sur les obstacles qui rendent la culture de la canne difficile, afin de justifier « le commerce du bois d'ébène » et la création de la « Compagnie du Sénégal », en 1673, qui « s'engage à faire émigrer vers les îles 2 000 esclaves par an » (p. 10). Une fermeture en fondu cause un bond au xx<sup>e</sup> siècle, et les esclaves se transforment en émigrés pour situer la Loi du BUMIDOM dans l'histoire coloniale française. Ensuite, des négriers modernes analysent l'entrée en vigueur du plan du BUMIDOM, scène mise en parallèle avec la séquence suivante où les négriers « anciens » négocient avec les rois africains, chargent leur marchandise humaine et vont revendre les esclaves aux Amériques. Cette mise en relation, dénuée du moindre effet de caricature, est censée confirmer le mouvement implacable de l'histoire et montrer que toute déviation serait impensable sans un acte de résistance.

Outre la confrontation des périodes historiques, l'auteur construit un montage discordant des stratégies de séduction déployées par les autorités françaises (les négriers) pour convaincre la population locale de partir et des conditions

d'accueil humiliantes vécues par les émigrés dès leur arrivée sur le continent. Là-bas, leur dit-on, c'est « du travail pour tous ! Éducation pour tous ! Loisirs pour tous ! [...] des primes d'installation, [un] logement assuré, avec en supplément, accueil chaleureux de nos frères métropolitains » (p. 14-16). Cependant, dès que la famille débarque à la gare, l'accueil est tout autre :

LE BAGAGISTE : [...] Une véritable invasion ! De toutes les couleurs, de tous les formats ! [...] Remarquez je ne suis pas raciste [...] mais [...] [c]hacun chez soi !... Sans parler la question femme. C'est qu'ils ont le sang chaud. De vrais lapins ! Moi, j'ai une fille et avec ces mecs-là, hop ! et neuf mois après, un p'tit noir... remarquez, je ne suis pas raciste, mais... (p. 19).

La théâtralisation des stratégies de séduction comprend le renversement parodique du stéréotype exotique de la Caraïbe, une image réservée d'habitude aux brochures touristiques à l'intention des Européens ou des Québécois. Dans le monde de Boukman, c'est Paris qui devient un lieu de plaisirs « exotiques », un lieu de vieilles chansons de charme, des plaisirs d'une vie rêvée et sensuelle, où « les ponts de la Seine, les quatorze juillet, ses valse musettes et ses flonflons » deviennent des images kitsch pour attirer les Antillais loin de chez eux. Les rêves d'une réussite extraordinaire dans la métropole sont concrétisés par les témoignages des Antillais célèbres, devenus des pantins acculturés : un boxeur, un chanteur, un écrivain, même un politicien (un certain Gaston Monnerberg (p. 28), évocation amère de Gaston Monnerville).

L'élaboration du plan 1963 se complique dès que les négriers constatent que le déplacement des populations des îles se fait trop lentement. Alimentés de statistiques et de chiffres décevants, les négriers furieux se défoulent, dévoilant le véritable visage de leur pouvoir. La caricature devient monstrueuse. À partir de l'acte II, le « DUBIDON » généreux devient le « DONBIDU » plus agressif. Désormais les stratégies de séduction seront des stratégies de destruction. Paris n'est plus un paradis terrestre, il est un laboratoire d'horreurs. Une « table aux tubes et flacons » est intégrée pour mener à bien la démonstration d'une « solution finale », l'extermination de ces « hordes crépusculaires » qui inondent les foyers de la métropole (p. 40-41).

La visée idéologique de Boukman se concrétise par un montage d'éléments en contrepoint afin de démontrer que le racisme est, et a toujours été, le moteur principal du progrès économique de la France, et cette structuration dialectique

des tableaux réussit à démolir les bienfaits de la loi de 1963. L'industrie sucrière, qui a contribué à la croissance économique depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la modernisation des villes actuelles (p. 43), est aussi la source de toutes les misères des colonisés, et la démonstration est appuyée par un document authentique filmé sur des travailleurs émigrés d'Afrique et des Antilles en France, « ces esclaves des temps modernes » (p. 41).

Boukman explique ensuite comment le racisme déborde la conscience de classe. Après un « long sifflet de train », un vendeur de journaux se met à crier les titres qui annoncent la récession et ainsi préparent le déferlement de la « solidarité prolétarienne » française contre ces ouvriers « étrangers » qui minent les acquis syndicaux en vendant leurs bras « pour une bouchée de pain » (p. 43) !

Dans le même sens, le jeu des partis politiques fait l'objet de rapprochements ironiques reliés aux machinations du DONBIDU. L'attitude des multiples mouvements politiques, références tirées de la réalité martiniquaise<sup>10</sup>, est dénoncée par le dramaturge qui croit que ces groupes divisent les militants, rendent l'opposition inefficace et finissent par servir les intérêts du pouvoir en neutralisant la contestation. Boukman ne cache pas sa colère et sa frustration, en dotant ces partis politiques d'acronymes enflés : le PDLFA (le Parti de la fidélité absolue) et le FPARDLPLELF (Front pour l'automotion, révolutionnaire dans la paix, la légalité et la fraternité) traduisent ces formations politiques qui chantent toutes la même chanson : « J'ai deux amours, Paris et mon pays » (p. 65), et dont les orientations évoquent plutôt une poésie de l'absurde : « Automationistes », « assimilationnistes » et « légalistes » (p. 61).

Sur le plan moral, les capitalistes à outrance de l'Hexagone justifient leur délire génocidaire par une politique touristique lucrative. Il s'agit de « vider les îles pour y bâtir le tourisme outre-mer » (p. 22-23) et satisfaire à la fois les besoins les plus pervers et les goûts esthétiques les plus douteux de leurs clients européens. Ces rapprochements ironiques où le mauvais goût rivalise avec l'immoralité sont confirmés par les didascalies : décor « exotique doudouiste, cocotiers, lune, musique hawaïenne sirupeuse », « touristes – shorts, lunettes roses, caméra » (p. 52). Les îles francophones de la Caraïbe ressemblent à la fois à la société cubaine caricaturale d'avant Castro et à Sodome et Gomorre (p. 55). Les scènes de violence et de délire, mimées par les acrobates et les danseurs, se

10. Sylvie Jacquemart documente l'apparition des programmes de l'opposition et elle explique les nuances entre les thèses assimilationnistes, indépendantistes et autonomistes (1983 : 217-219).

transforment en « scènes de cauchemar » apocalyptiques : « Pluie de dollars et autres monnaies... mêlée générale. Cris, viols, meurtres, scène d'orgie. Des hommes-chiens s'accouplent sous les hourras de la foule... Une femme fait un strip-tease... un homme perroquet se pose sur son ventre nu... » (p. 56). Toutefois, le plaisir précède toujours la destruction dans ce monde carnavalisé, et l'île deviendra le cimetière de la société antillaise où il ne restera que des traces chétives de la culture d'origine, échantillons préservés dans un musée d'histoire naturelle perverse (« un coupeur de canne authentique », « un vrai poète ») ; et Boukman se livre à une parodie irrévérencieuse des vers de Césaire (p. 55). La terre martiniquaise de Césaire qui regorge de vie et de fécondité devient, sous la plume de Boukman, la terre de martyrisés, condamnés à une damnation éternelle, évocation d'un tableau de Hieronymus Bosch<sup>11</sup>. La résistance des hommes n'aboutit pas, et le dramaturge fait traduire les révoltés en justice, où les condamnations sont prononcées dans un langage rythmé qui évoque la politique expéditive d'Ubu Roi : « Matraquez ! Tirez ! Expulsez ! Torturez ! Zigouillées » (p. 60).

Face à une impasse historique, à une société antillaise impuissante, à un pouvoir métropolitain intraitable, Boukman fait intervenir des forces invisibles de l'espace-temps annulé du monde du conteur et des mythes afro-antillais. La figure de « la mort » circulait déjà parmi les voix humaines mais, vers la fin de l'œuvre, les forces nouvelles émergent : le « nègre marron », figure légendaire de la résistance anti-esclavagiste, et l'« ancêtre », la voix de la mémoire collective qui exhorte les descendants de la traite à prendre leur histoire en main. Boukman n'incite pas le public à recourir à la violence, il l'incite plutôt à cultiver la mémoire et à récupérer son discours sur l'histoire. L'ancêtre déclenche même un mouvement de réconciliation représenté par une collaboration entre certaines des voix scéniques. Ensemble elles reconstruisent le récit de l'abolition centré sur la résistance des esclaves, et non pas sur les récits officiels qui l'attribuent aux seuls efforts des Européens : « N'écoute pas ceux qui clament que la libération nous fut un fruit tombé de leurs républicains principes. Nous l'avons arraché ce fruit dont la saveur est la saveur de notre sang. [...] Souviens-toi » (p. 78)<sup>12</sup>.

11. « Terre éponge, terre crucifiée, terre au visage fardé de la lune sous la pluie, terre qui n'est pas ma terre, terre terre terre ma terre enfer dedans paradis ! » (Boukman, 1971 : 55). « Terre grand sexe livré vers le soleil, terre grand délire de la mentule de Dieu. Terre sauvage montée des resserres de la mer [...] la terre où tout est libre et fraternel, ma terre » (Césaire, [1939] 1983 : 21-22).

12. Il existe un parallèle intéressant entre la dramaturgie de Boukman et celle de la Québécoise Françoise Loranger. *Médium saignant*, écrit en 1970, est le modèle d'une pièce didactique et nationaliste au service d'une cause politique. L'auteure recrée les conditions de tension sociale et de diversité

Notons que cette prise en main du discours par les descendants d'esclaves pour reprendre leur place dans l'historiographie est une stratégie qui sous-tend l'œuvre théâtrale de Maryse Condé, *An tan Revolisyon* (1991), mise en scène par Sonia Emmanuel, et montée à Pointe-à-Pitre (Fort Fleur d'épée), lors des fêtes officielles du Bicentenaire de la Révolution française en 1989.

J'ai fait un premier tableau qui démontrait comment 1789 n'a rien significé pour nous, un deuxième tableau où il y a eu la révolution pour nous, en 1794, la première abolition, et pour montrer les limites de tout cela ; j'ai fait un troisième tableau qui se terminait par le rétablissement complet de l'esclavage réalisé par Bonaparte en 1802. C'était une pièce qui voulait démystifier et contester (Condé, citée dans Ruprecht, 1999 : 57).

\* \*  
\* \*

Démystifier et contester peut-être... Pourtant, les dernières répliques de la pièce de Boukman laissent présager une impasse, un affrontement qui n'en finit pas : « Doigts sur les gâchettes ! Prêts à tuer ! » (1971 : 80). Trente ans plus tard, Daniel Maragnès confirme « l'éternel retour de la crise-qui-dure » dans le contexte des discussions actuelles sur un nouveau statut des départements français d'Amérique, amorcées par la déclaration de Basse-Terre<sup>13</sup> :

démographique pour déconstruire les objections face au projet de loi 63 pour promouvoir la langue française au Québec. Cette loi, qui date de 1969, sera suivie du projet de loi 22 sur la langue officielle du Québec (1974) et du projet de loi 101, la Charte de la langue française (1977). Afin d'inciter le spectateur québécois à « se souvenir » (car « Je me souviens » est la devise du Québec), et pour expliciter les origines du conflit linguistique, l'auteure présente un montage distancé de moments de l'histoire du Québec qui défilent rapidement sur une plate-forme tournante (1970 : 65-69). Si la structure du théâtre politique de Loranger ressemble à celle de Boukman, les références sont évidemment très différentes ; en effet, il faut revenir sur le terrain caraïbéen pour constater que ce sont les rapports problématiques avec la France qui dominent toute la réflexion historique de la région.

13. Depuis 1999 la remise en question des structures départementales est déjà amorcée et les élus des départements d'outre-mer prennent certaines initiatives. La déclaration de Basse-Terre (Guadeloupe), signée par Lucette Michaux-Chevry (Guadeloupe), Antoine Karam (Guyane) et Alfred Marie-Jeanne (Martinique), a réuni des représentants de tendances politiques différentes, ce qui démontre une volonté commune de changement. Par ailleurs, les écrivains Édouard Glissant, Bertène Juminer et Gérard Delver ont signé un « Manifeste pour refonder les DOM » dans *Le Monde* du 21 janvier 2000, où ils s'expriment sur une organisation économique et sociale plus autonome pour les départements français d'Amérique. En juillet 2000, un dialogue sérieux sur le statut de la Corse a été amorcé avec le gouvernement français, dialogue dont les suites auront des conséquences importantes pour les départements d'outre-mer.

Où en sommes-nous aujourd'hui, après le voyage des navires négriers [...] après l'abolition, après les mirages de l'intégration [...] Sommes-nous à la veille de l'effort volontaire enfin de fondation, ou de la reprise de ce cycle lancinant et terrible qui conduit à la mort d'un peuple (1999 : 24) ?

Le questionnement de Maragnès fait écho au malaise que Boukman a mis en scène trente ans auparavant. Il paraît évident que tant et aussi longtemps que la question départementale ne sera pas résolue, ce « théâtre bouffon » tragi-comique qui mine les traces de la mémoire culturelle d'une collectivité persistera. Trente ans après, la pièce de Boukman est toujours d'une actualité brûlante.

*Alvina Ruprecht est professeure de littérature francophone et de théâtre au Centre d'analyse des langues et des littératures françaises d'Amérique (CALIFA) et au Département d'études françaises de l'Université Carleton, à Ottawa. Elle a publié de nombreux articles sur les théâtres québécois et antillais, et elle prépare actuellement un livre sur les théâtres francophones et créolophones des Amériques. Elle a cosigné avec Cecilia Taiana un livre sur la mondialisation de la culture dans les Amériques : The Reordering of Culture : Latin America, the Caribbean and Canada in the 'Hood (Carleton University Press, 1995). Elle est critique de théâtre au réseau anglais de Radio-Canada.*

## ANNEXE

L'ŒUVRE DRAMATURGIQUE DE DANIEL BOUKMAN<sup>1</sup>

- 1967 « Des voix dans une prison », Honfleur, P. J. Oswald. (Coll. « Théâtre africain ».)  
Création en 1966 à Constantine, Algérie ; en 1983 à Sainte Marie, Martinique, dans une mise en scène d'Élie Pennont, Teat Chemin de fé.  
« Les voix des sirènes », Honfleur, P. J. Oswald. (Coll. « Théâtre africain ».)  
« Orphée nègre », Honfleur, P. J. Oswald. (Coll. « Théâtre africain ».)  
Création en 1966, en arabe, à Constantine, Algérie.
- 1971 *Les négriers*, Honfleur, P. J. Oswald. (Coll. « Théâtre africain ».)  
Création en 1972, au théâtre Daniel Sorano, à Paris, dans une mise en scène de Med Hondo, de la compagnie Griot-Shango.  
*Ventres pleins, ventres creux*, Honfleur, P. J. Oswald. (Coll. « Théâtre africain ».)  
Création en 1973 (extraits) par la troupe d'Édouard Glissant ; en 1975 une tournée en Guadeloupe, dans une mise en scène de Robert Dieupart, par la troupe Poulbwa.
- 1976 *Jusqu'à la dernière pulsation de nos veines*, Paris, L'Harmattan.
- 1995 *Chants pour hâter la mort du temps des Orphée ou Madinina île esclave, poèmes dramatiques*, Paris, L'Harmattan.  
*Délivrans*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Théâtre des 5 continents ».)
- Inédits « Arrêtez le Roi, la Reine, le Fou et les Petitiponts » (1960). Pas jouée.  
« L'histoire de Hourya » (1965). Paraîtra sous le titre *La véridique histoire de Hourya*, en 2001, avec une préface de Mourad Yelles. Pas jouée.  
« L'histoire de Théodose ou L'Île de la beauté » (1960-1961). Pas jouée.  
« Le paon vampire » (1964). Pas jouée.  
« Les théâtres » (1964).  
Création par le groupe Théâtre universitaire algérien à Alger, dans une mise en scène de Norredine Agoulmine, en arabe.  
« Monsieur Mandibule d'acier ou les dix doigts d'une main » (1962).  
Création à Oran par des élèves de lycée, dans une mise en scène de Daniel Boukman ; en 1964, jouée par le groupe Théâtre universitaire algérien à Alger, dans une mise en scène de Norredine Agoulmine, en arabe.

1. Informations reprises de *Paradoxes of French Caribbean Theatre. An Annotated Checklist of Dramatic Works. Guadeloupe, Guyane, Martinique, from 1900* (Jones et Dickson Littlewood, 1997 : 29-32).

## Bibliographie

- ALTHUSSER, Louis (1970), « Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche », *La Pensée*, n° 151 (juin), p. 3-38.
- BLÉRALD, Alain-Philippe (1986), *Histoire économique de la Guadeloupe et de la Martinique du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Karthala.
- BOUKMAN, Daniel (1971), *Les négriers*, Honfleur, P. J. Oswald. (Coll. « Théâtre africain ».)
- BOUKMAN, Daniel (1973), *Les négriers*, Paris, L'Harmattan.
- BROSSAT, Alain (1981), *Les Antilles dans l'impasse*, Paris, Éditions caribéennes. (Coll. « Opinions en liberté ».)
- CARPENTIER, Alejo (1978), *El reino de este mundo*, Barcelona, EDHASA.
- CÉSAIRE, Aimé ([1939] 1983), *Cabier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine.
- CONDÉ, Maryse (1991), *An tan revolisyon*, Basse-terre, Publication du Conseil régional de la Guadeloupe.
- JACQUEMART, Sylvie (1983), *La question départementale outre-mer. Études et recherches juridiques*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « GRAAL – Groupement de recherches coordonnées sur l'administration locale ».)
- JARRY, Alfred (1962), « Ubu roi », dans Alfred JARRY, *Tout Ubu*, Paris, Librairie générale française (Coll. « Livre de poche ».)
- JONES, Bridget, et Sita E. DICKSON LITTLEWOOD (1997), *Paradoxes of French Caribbean Theatre. An Annotated Checklist of Dramatic Works. Guadeloupe, Guyane, Martinique, from 1900*, London, Roehampton Institute.
- JONES, Bridget (1999), « Approaches to political theatre in the French Caribbean », *International Journal of Francophone Studies*, « Francophone Theatre », vol. 2, n° 1, p. 36-44.
- LORANGER, Françoise (1970), *Médium saignant*, Montréal, Leméac.
- MARAGNÈS, Daniel (1999), « La mémoire et la crise », *Dérades*, n° 4 (2<sup>e</sup> semestre), p. 21-24.
- RUPRECHT, Alvina (1999), « Interview avec Maryse Condé, 23 février, New York, 1998 », *International Journal of Francophone Studies*, « Francophone Theatre », vol. 2 n° 1, p. 51-61.
- WARNER, Gary (1988), « Thématique de la libération dans *Ventres pleins, ventres creux* », dans Maximilien LAROCHE (dir.), *Tradition et modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique*, actes du colloque tenu à l'Université Laval, le 5 mars 1988, Sainte-Foy, GRELCA. (Coll. « Essais », n° 5.)