

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles. Présentation

Alvina Ruprecht

Numéro 28, automne 2000

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041434ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041434ar>

[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 ce document

Ruprecht, A. (2000). Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles. Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (28), 11–20. <https://doi.org/10.7202/041434ar>

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

Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles

Présentation

L'étude des manifestations culturelles de la francophonie d'Amérique a pris un essor important depuis que les chercheurs se sont réorientés vers les nombreux centres d'expression de langue française. Transformée par les théories postmodernes, par les études sur la différence et par la pensée postcoloniale qui mettent en valeur l'instabilité des catégories identitaires et les rapports de pouvoir inscrits dans leurs discours, la production littéraire des sociétés marginalisées par l'histoire coloniale affirme la sédimentation complexe de ses produits culturels, entre autres, par une remise en question des conventions du canon. Dans le domaine de la recherche théâtrale, cette vision est représentée, notamment, par l'œuvre collective de Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta (1991), où les auteurs critiquent les recherches d'anthropologie théâtrale qui ont abouti aux expériences syncrétiques de Julian Beck et de Peter Brook, et à un renouveau du théâtre occidental par un retour aux formes non occidentales. Selon les tenants de la théorie postcoloniale, ces emprunts seraient une forme de pillage. Désormais le débat est ouvert entre la vision postcoloniale du théâtre et celle qui repose sur les multiples dynamiques d'échange, des stratégies interculturelles qui sous-tendent toute activité créatrice, dynamiques théorisées par Patrice Pavis (1996).

Curieusement, dans ce mouvement d'ouverture vers les pratiques de symbolisation collectives caractéristiques des sociétés non occidentales, vers la production artistique des sociétés anciennement colonisées, et vers la « redécouverte » des littératures francophones où celles de la Guadeloupe, de la Guyane et de la Martinique sont très prisées, un discours sur le théâtre de ces départements français d'Amérique (DFA) trouve à peine son compte. Qui plus est, dans les DFA le théâtre n'est enseigné ni à l'université, ni dans des écoles de théâtre professionnelles. Le Diplôme d'études théâtrales de l'Université des Antilles et de la Guyane, conçu en 1996 par Michèle Césaire, directrice artistique de la troupe Théâtre Racines et responsable de la mission du Centre dramatique régional de la Martinique (CDR), n'est plus offert depuis 1998¹. L'absence de formation professionnelle suivie² et de recherche théâtrale sur place confirme le malaise de ces sociétés face à leur théâtre, malaise exacerbé par la quasi absence d'une critique journalistique³.

Le présent DOSSIER, qui se veut une contribution modeste à une recherche en voie d'épanouissement, tient compte des trois DFA : la Guadeloupe et la Martinique, deux îles sous-le-vent de l'archipel caraïbéen, et la Guyane, un département situé sur la côte est du continent sud-américain, au nord du Brésil et au sud du Surinam. Dans son étude sur le théâtre créolophone, Marie-Christine Hazaël-Massieux parle brièvement de l'Île de la Réunion, située dans l'Océan indien⁴ certes, mais les auteures portent leurs regards uniquement sur les trois entités partageant une aire géographique, une histoire, ainsi qu'une communication suivie entre les artistes, communication qui se reflète dans leur activité créatrice.

1. Information obtenue de Michèle Césaire elle-même, au cours d'un entretien qu'elle m'a accordé à Fort-de-France, le 18 juillet 1999.

2. Selon Michèle Césaire et Élie Pennont, directeur artistique du Théâtre de la Soif nouvelle (TSN), le CDR propose des stages de formation professionnelle d'une durée de plusieurs semaines, et le TSN donne des formations de différentes natures. Actuellement il collabore avec l'Académie expérimentale des théâtres, dans le cadre des formations sous la direction de Serge Ouaknine, professeur au Département de théâtre à l'Université du Québec à Montréal.

3. La journaliste Béatrice Perrin tient la rubrique « Critique de théâtre » dans le quotidien *France-Antilles Martinique*. Selon Greg Germain, directeur de la compagnie Axe sud et responsable du Théâtre d'outre-mer en Avignon (TOMA) qui produit des spectacles au Festival « off » depuis 1998, les productions du TOMA sont bien reçues par la critique locale, mais elles sont boudées par la critique nationale (entretien téléphonique qu'il m'a accordé à Paris, le 2 août 2000).

4. Les trois DFA et l'Île de la Réunion constituent les départements d'outre-mer (DOM) ; le DOM est une catégorie administrative qui, comme le « Territoire » et la « Collectivité », a des liens juridiques avec l'État français (voir Emeri, Sainton, Reno et Ménon, 2000 : 43-50).

L'absence de Haïti, une autre île francophone et créolophone du bassin caraïbéen, ne signifie pas que son théâtre est de moindre importance. Au contraire, il faudrait y consacrer un dossier tout entier pour rendre justice aux multiples expériences haïtiennes qui ont souvent servi de modèle aux praticiens des DFA. La troupe Kouidor, fondée par Syto Kavé en exil à New York au début des années 1960, fut une des sources du nouveau théâtre antillais postcésairien, celui qui s'est épanoui dès la fin des années 1960. Il faudrait également tenir compte du travail de Hervé Denis, de Max Kenol, de Jean Mapou, ainsi que des spectacles fulgurants du dramaturge, metteur en scène et comédien haïtien Fran-kétienne qui allie le jeu d'un corps populaire rabelaisien et un propos contestataire, présenté dans un créole poético-mystique à la limite du délire. Nous avons décidé de ne pas en parler ici à cause de différences fondamentales entre Haïti et les DFA. Ceux-ci, en tant que territoires de la France, jouissent d'une stabilité politique et d'un niveau de vie très élevés alors que Haïti, une république indépendante depuis 1804, qui a deux langues officielles – le français et le créole –, est l'un des pays les plus pauvres d'Amérique, un pays où, selon Raoul Peck, cinéaste et ancien ministre haïtien de la culture : « La peur est de retour sous toutes ses formes : l'autocensure, la lâcheté, la corruption » (2000 : 12). Par conséquent, les thèmes abordés par la dramaturgie antillaise – relations problématiques avec la métropole française, tentatives de se définir par rapport à un pouvoir colonial ou réflexions sur la légitimité de la langue créole – ne sont pas ceux de la dramaturgie haïtienne, beaucoup plus préoccupée par des questions de violence, de pauvreté, d'oppression interne, d'émigration légale et clandestine. Ces questions donnent lieu à un théâtre didactique où le créole joue un rôle prépondérant, surtout dans les communautés de la diaspora des États-Unis où le français tend à disparaître au profit de l'anglais⁵. En revanche, parmi les créateurs du nouveau théâtre des DFA, la problématique d'un déplacement en dehors du territoire français fait partie d'un autre type de vocabulaire scénique. Haïti, cette première république noire libre, est souvent l'objet d'un discours qui transforme l'histoire en mythe, modèle inébranlable d'une société fondatrice, révolutionnaire, postesclavagiste et postcoloniale qui a su remettre les Français à leur place. Cette image nourrit l'imaginaire de tout créateur antillais. L'article de Marie-Agnès Sourieau sur le Martiniquais Vincent Placolý aborde cette question dans toute sa complexité, par le biais du personnage éponyme de la pièce *Dessalines ou la passion de l'indépendance*, celui qui change le cours de l'Histoire. Plus récemment, l'image de Haïti a été celle du prolétaire qui perd ses

5. Françoise Kourilsky, metteuse en scène et directrice artistique du Ubu Repertory Theater à New York, assure la diffusion en anglais des œuvres des répertoires haïtien, guadeloupéen et martiniquais.

moyens, comme Wilnor dans *Ton beau capitaine* de Simone Schwarz-Bart, ou celle d'une « bourgeoisie haïtienne collaborationniste » qui se retrouve dans *La Pension des Alizés* de Maryse Condé (Makward, 2000 : 132). Quant à la langue, le recours au créole est toujours dicté par le public visé : un public antillais vivant aux îles ou en métropole qui cherche un théâtre populaire en créole ; un autre public, antillais, plus cultivé, méfiant à l'égard d'un théâtre populaire en créole trop « vulgaire », qui souhaite à la fois un théâtre dans un créole plus soutenu, mais surtout un théâtre en français ; finalement, un public métropolitain et international qui ne comprend pas le créole.

L'ensemble des articles permet d'effectuer un survol des tendances majeures de l'activité théâtrale des trois départements. Marie-Christine Hazaël-Massieux présente diverses formes de la dramaturgie des créoles basilectaux français. Odile Pedro Léal, elle-même comédienne, metteuse en scène, dramaturge et fondatrice de la troupe Guyane Art Théâtre, analyse la nature théâtrale d'un rituel populaire, le carnaval créole de Guyane française, et une de ses conventions : le personnage du Fem'Touloulou. Marie-Agnès Sourieau présente un texte du dramaturge martiniquais Vincent Placol, primé par La Casa de las Américas. Pour ma part, j'analyse le théâtre politique du Martiniquais Daniel Boukman. Les deux auteurs martiniquais en question sont les voix les plus retentissantes du théâtre anticolonial de la période postcésairienne. Quant à Christiane Makward, elle retrace le parcours de la Guadeloupéenne Gerty Dambury, figure très active de la nouvelle dramaturgie antillaise.

Pour ce qui est de la période postcésairienne, il s'agit d'une période de transition qui s'ouvre, vers la fin de la décennie 1960, autrement dit, au terme de la création dramaturgique et scénique d'Aimé Césaire, étroitement associé à la pensée de la Négritude – la prise de conscience d'une identité noire et de l'africanité essentielle de la Caraïbe, pensée fer de lance des mouvements anticoloniaux en Afrique et ailleurs au cours des années 1960 –, à une dramaturgie anticoloniale et à une collaboration scénique avec Jean-Marie Serreau largement documentée par les chercheurs (Laville, 1970). Toutefois, à partir des années 1970, les notions identitaires se recentreront sur la Caraïbe. Ce glissement, marqué par de nouvelles catégories où l'africanité devient un élément parmi tant d'autres, est représenté dans les écrits d'Édouard Glissant, de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant (voir Glissant, 1981, 1990, 1995, 1997 ; Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1998 ; Lucas, 2000). La pensée de Glissant, ancrée dans la théorie du chaos et de la géométrie fractale, est articulée sur des métaphores tirées de la biologie (« identité hybride », « identité rhizomatique »),

empruntées à Gilles Deleuze. Dans un mouvement comparable, la notion de « créolité » voit le jour, élaborée par Bernabé, Chamoiseau et Confiant (voir Bongie, 1997). Quant à la production théâtrale, la consécration de Césaire par l'institution métropolitaine a eu pour effet, paradoxal certes, non seulement d'accréditer les initiatives de Césaire dans le domaine culturel (dont l'une des plus importantes fut la création, en 1982, du Théâtre de la Soif nouvelle, la première troupe professionnelle en Martinique), mais aussi de reléguer dans l'ombre presque toute l'activité dramaturgique qui s'est manifestée par la suite dans la région⁶. Nous croyons qu'il faut rectifier cette perception.

Les préoccupations anticoloniales qui ont nourri le théâtre de Césaire cèdent le terrain à une réflexion sur la manière d'assumer la diversité dans toutes ses manifestations : par la pratique textuelle, par l'esthétique scénique, par une réflexion sur les formes de jeu, les thèmes abordés et les orientations idéologiques inhérentes à certaines formes d'expression. Ce brassage est parfois difficile à articuler. Certains, parmi lesquels figurent Placolý et Dambury, visent une expression « universelle » par le recours au français. Placolý passe par l'histoire de Haïti pour cerner le nouvel « homme américain », dans l'acception de José Martí qui distingue entre l'homme de « nuestra América hispanica », qui englobe la Caraïbe et les pays au sud des États-Unis, et l'homme « del otra América », les États-Unis (voir Martí, 1974 : 7-18). En revanche, Dambury fait l'économie des références sociales et géographiques précises dans un théâtre poétique, après avoir investi beaucoup dans l'expression en créole. Boukman entreprend un trajet inverse. Après avoir produit une œuvre théâtrale en français, il s'intéresse désormais à l'évolution de la langue créole et à ses répercussions sur l'écriture poétique et théâtrale. Quelle que soit la manière individuelle de gérer ces préoccupations culturelles où la langue joue un rôle primordial, le théâtre antillais postcésairien est le produit d'une réflexion approfondie sur les diverses pratiques de la scène, ce qui en fait la preuve que cette forme de création n'est plus vue comme une simple extension de la pratique littéraire.

En effet, Hazaël-Massieux pose les jalons de la spécificité d'une pratique théâtrale en tant que genre autonome aux DFA, une activité dotée de ses propres composantes : le texte oral ou écrit, publié ou non ; une activité inscrite dans un processus de conceptualisation scénique qui comprend un travail sur le jeu et sur le dire, l'intégration des éléments scénographiques appropriés, l'élaboration

6. Toutefois, les relectures scéniques plus actuelles des pièces de Césaire par des troupes martiniquaises et haïtiennes ne font pas défaut (Ruprecht, 1996).

d'une partition sonore et chorégraphique, bref, une vision esthétique d'ensemble, fruit d'une collaboration entre un dramaturge, un metteur en scène, des comédiens et un public. Malgré une pratique qui témoigne de ce genre de collaboration (l'ouverture de lieux de performance et l'impact grandissant des festivals), la majorité des observateurs des scènes antillaise et guyanaise évoquent rarement la spécificité de la pratique théâtrale. Même Chamoiseau et Confiant, en qualifiant le théâtre de « parent pauvre de la littérature antillaise » (1999 : 183), pensent le théâtre en fonction de la littérature, sans tenir compte de l'ensemble des activités qui contribuent à l'événement spectaculaire.

En outre, les articles mettent en valeur une orientation particulière de la double appartenance du théâtre : à la fois à la littérature et à la mise en représentation du monde sur la scène, voire, dans certains cas, dans les lieux publics non destinés à ce que la tradition européenne appelle « théâtre ». En effet, les théâtres des Antilles et de la Guyane reposent sur une tension profonde entre un théâtre dans l'espace, si cher à Antonin Artaud, et un théâtre dont le point de départ est le texte écrit, quoique les deux catégories ne soient jamais parfaitement étanches. Pedro Léal, s'inspirant d'expériences de première main ou de témoignages oraux, livre une analyse des Touloulous du bal paré-maské du carnaval guyanais, en insistant sur la performance « cachée-montrée » du Fem⁷Touloulou, à la fois personne et personnage de ce moment liminal qu'est le carnaval. Fête ritualistique, elle revêt toutes les qualités d'un théâtre dans l'espace dont le corps du Fem⁷Touloulou, par son habillage, sa voix, ses attitudes et sa chorégraphie, devient « hiéroglyphe », signe ou élément d'une écriture dans l'espace de la performance, pour reprendre la notion d'Artaud. Désormais le carnaval se fait théâtre-rituel, par l'intervention d'une opération esthétisante (maquillage, costume, etc.) où la femme, parée du masque total, entretient le jeu d'une identité « cachée » à la limite de l'érotique. Ne sommes-nous pas en plein jeu carnavalesque bakhtinien, celui qui repose sur le renversement des valeurs par le jeu du bas du corps populaire dans le contexte contraint d'un événement (re)présenté chaque année ? Le Fem⁷Touloulou laisse également deviner que ce recours aux sources traditionnelles revêt une forme de résistance culturelle devant les conventions d'un théâtre inspiré du texte écrit.

Par ailleurs, l'article de Sourieau, le mien, puis celui de Makward proposent des exemples d'un théâtre en français dont le point de départ est une voix, porte-parole d'un texte, qui convie le public à l'écoute d'un récit, à l'élaboration d'un message idéologique ou aux murmures d'un état d'âme. Sourieau expose le dilemme de Dessalines, héros analphabète de la révolution haïtienne (1804)

qui a profondément marqué l'imaginaire du monde caraïbéen. Sous la plume de Placolý, le personnage, soumis au processus historiographique, devient le dépositaire de toutes les tensions, de tous les pièges et conflits qui se présentent à la nouvelle nation indépendante. À travers ce personnage, le dramaturge martiniquais mène une réflexion personnelle sur le statut de l'homme caraïbéen et l'ambiguïté de ses relations avec la France actuelle. Pour ma part, j'analyse l'écriture didactique et contestataire de Boukman qui, afin de conscientiser le spectateur de la nécessité d'une mémoire culturelle, établit un rapport dialectique entre le discours violent du corps hautement théâtralisé (mimes, danseurs, acrobates) et le discours écrit ironique qui aliène les personnages de leur corps, signes matériels des conséquences de la politique d'acculturation du Bureau de migration et des départements d'outre-mer (BUMIDOM). Dambury, par l'entremise de Makward, livre des drames intérieurs chuchotés par de multiples voix alimentées de rêves déçus ou d'une mémoire blessée, des grondements souterrains d'une conscience trouble ou des silences d'une parole qui ne peut s'articuler. Dans son inédit, que nous publions ici (p. 91-116), nous repérons la voix du narrateur qui, à l'instar du conteur transformé par l'esthétique de la scène, tisse un monde à sa propre mesure en maniant les possibilités prosodiques de la voix énonciatrice. Ce théâtre, dont le point de départ est malgré tout le texte écrit, ne peut faire abstraction des pulsions d'un corps marqué par une culture de l'oralité. C'est ce que Makward veut démontrer.

Le français et le créole, et leurs rapports de pouvoir respectifs, question déjà abordée par Placolý et par Boukman, sont décortiqués dans l'étude de Hazaël-Massieux. Sa recherche, qui se situe dans l'entreprise plus large de la constitution d'un canon littéraire en créole, insiste sur l'importance et la diversité du répertoire en créole : textes improvisés, pièces populaires non publiées mais enregistrées sur bande vidéo, surtout des adaptations en créole du canon européen : tragédies grecques ou œuvres de Shakespeare. Et même si elle croit que « le théâtre se prête beaucoup plus que le roman à l'usage d'une langue essentiellement orale » (p. 21), elle semble cristalliser sa vision d'un théâtre en créole autour de la pièce écrite, seule forme qui conférerait à ce théâtre toute sa légitimité.

*
* * *

En terminant, je tiens à exprimer toute ma gratitude aux collègues et aux artistes qui ont contribué à la préparation de ce DOSSIER et du DOCUMENT.

On aura constaté, ou on constatera, que beaucoup de travail reste à faire sur les théâtres francophones et créolophones. Il reste à voir des spectacles, à dépouiller des documents ; il reste à sortir affiches, programmes, manuscrits, correspondance et photographies des archives du Service municipal d'action culturelle de la Martinique (SERMAC) ou des praticiens.

Dans cette optique, j'aimerais attirer l'attention des lecteurs et des lectrices sur le travail de défrichage réalisé par Bridget Jones, la première à avoir posé un regard global sur les théâtres francophones dans le contexte de l'ensemble des théâtres de la Caraïbe. Nous lui devons le remarquable *Paradoxes of French Caribbean Theatre* (1997), un bilan de toute la production dramaturgique dans les DFA depuis 1900, qu'elle cosigne avec Sita E. Dickson Littlewood, ainsi que plusieurs autres textes éclairants (1986, 1996, 1999a, 1999b, 1999c). Bridget prépare une étude sur le metteur en scène martiniquais José Alpha, pour ce numéro, lorsque la maladie l'a emportée. En guise d'hommage à la personne qu'elle fut et à la contribution inestimable qu'elle a apportée à la recherche sur le théâtre caraïbéen, nous lui dédions ce vingt-huitième numéro de *L'Annuaire théâtral*.

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.

Bibliographie

- ARTAUD, Antonin (1978), « Sur le théâtre balinais : le théâtre et son double », dans Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, t. IV.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT (1998), *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- BONGIE, Chris (1997), « Francophone conjonctures », *New West Indian Guide*, vol. 71, n° 3-4, p. 291-307.
- CHAMOISEAU, Patrick, et Raphaël CONFIANT (1999), *Lettres créoles*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio/Essais ».)
- EMERI, Claude, Jean-Pierre SAINTON, Fred RENO et Julien MÉNON (dir.) (2000), *La question statutaire en Guadeloupe, en Guyane et en Martinique : éléments de réflexion*, Pointe-à-Pitre, Éditions Jasor. (Coll. « CAGI ».)
- GLISSANT, Édouard (1981), *Le discours antillais*, Paris, Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1995), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1997), *Le traité du tout-monde*, Paris, Gallimard.
- JONES, Bridget (1986), « Theatre in the French West Indies », *Carib*, n° 4, p. 35-54.
- JONES, Bridget (1996), « French Caribbean, an overview », dans Don RUBIN (dir.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, v. 2 : *Americas*, Toronto, Routledge, p. 276-284.
- JONES, Bridget (1999a), « Approaches to political theatre in the French Caribbean », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n° 1, p. 36-44.
- JONES, Bridget (1999b), « Theatre and resistance. An introduction to some French Caribbean plays », dans Sam HAIGH (dir.), *An Introduction to Caribbean Francophone Writing, Guadeloupe and Martinique*, Oxford/New York, Berg, p. 83-100.
- JONES, Bridget (1999c), « We're going to found a nation... : Dramatic representations of Haitian history by three Martinican writers », dans Bridget BRERETON et Kevin A. YELVINGTON (dir.), *The Colonial Caribbean in Transition. Essays on Postemancipation, Social and Cultural History*, Kingston/Gainesville, The Press of the University of the West Indies/The University Press of Florida, p. 247-260.
- JONES, Bridget, et Sita E. DICKSON LITTLEWOOD (1997), *Paradoxes of French Caribbean Theatre. An Annotated Checklist of Dramatic Works. Guadeloupe, Guyane, Martinique, from 1900*, Londres, Roehampton Institute.

- LAVILLE, Pierre (1970), « Aimé Césaire et Jean-Marie Serreau : un acte politique et poétique : *La tragédie du roi Christophe*, et *Une saison au Congo* », dans Denis BABLET (dir.), *Les voies de la création théâtrale 3*, Paris, Éditions du CNRS, p. 237-296.
- LUCAS, Raphaël (2000), « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité », *Dérades*, n° 5 (1^{er} semestre), p. 93-112.
- MAKWARD, Christiane (2000), « Haïti on stage : Franco-Caribbean women remind (on three plays by Ina Césaire, Maryse Condé, and Simone Schwarz-Bart) », *Sites*, vol. 4, n° 1 (spring), p. 129-137.
- MARRANCA, Bonnie, et Gautam DASGUPTA (1991), *Interculturalism and Performance*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- MARTÍ, José (1974), *Nuestra América*, présentation et préface de Roberto Fernández Retamar, La Havana, Casa de las Américas.
- PAVIS, Patrice (1996), « Introduction : Towards a theory of interculturalism in theatre ? The possibilities and limitations of intercultural theatre », dans Patrice PAVIS (dir.), *The Intercultural Performance Reader*, London/New York, Routledge.
- PECK, Raoul (2000), « Haïti, le retour de la peur », *Le Monde*, 2 août, p. 12.
- RUPRECHT, Alvina (1996), « Staging Aimé Césaire's *Une tempête* : Anti-colonial theatre in the counter-culture continuum », *Essays in Theatre/Études théâtrales*, « Shakespeare and Post-Colonial Conditions », vol. 15, n° 1 (November), p. 59-68.