



Project
MUSE[®]

Today's Research. Tomorrow's Inspiration.

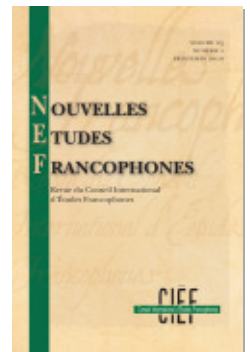
Daniel Boukman Un regard caribéen sur le théâtre

Jason A. Allen

Nouvelles Études Francophones, Volume 25, Numéro 1, Printemps
2010, pp. 1-18 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: [10.1353/nef.2010.0031](https://doi.org/10.1353/nef.2010.0031)



 For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/nef/summary/v025/25.1.allen.html>

Daniel Boukman

Un regard caribéen sur le théâtre

Jason A. Allen

Né le 15 avril 1936 à Fort-de-France en Martinique, Daniel Blérard prend le nom de plume Boukman en hommage au célèbre prêtre de vaudou haïtien qui organisa la cérémonie de Bois Caïman sur la plantation Normand de Mézy à Saint Domingue, une cérémonie marquant le début de l'insurrection des esclaves de St. Domingue qui aboutirait à l'indépendance d'Haïti. Boukman déserte les rangs de l'armée française en 1961, refusant de cautionner la répression algérienne. Il restera en Algérie où il travaillera comme enseignant pendant plusieurs années après l'indépendance et ne retournera en France qu'en 1981, après avoir bénéficié d'une amnistie en 1975. Ses premiers écrits, publiés chez P. J. Oswald entre 1967 et 1971, comprennent trois œuvres dramatiques: *Chants pour hâter le temps de la mort des Orphée*, (1967); *Les Négriers* et *Ventres pleins, ventres creux* (1971).

Les Négriers, la plus connue de toutes les pièces, a comme toile de fond la création en 1963 du BUMIDOM (Bureau des Migrations d'Outre-mer), un organisme censé ouvrir le marché du travail français aux Antillais venus en métropole exécuter des travaux que refusent les Français. Officiellement, le décret de 1963 doit faciliter les procédures de départ et d'accueil des migrants en les aidant à résoudre les problèmes liés à "leur insertion socioprofessionnelle dans la métropole française." Toutefois, Boukman voit dans le BUMIDOM une stratégie d'acculturation et de dislocation des populations pour bâillonner les contestations politiques et sociales qui sévissaient dans les départements d'Outre-mer à l'époque. Pour l'auteur, il s'agit d'une nouvelle "Traite négrière"¹ qui cherche à "puiser dans ces îles aphrodisiaques les énergies humaines inactives pour les déverser sur les métropolitaines turbines afin qu'elles tournent tournent tournent" (*Les Négriers* 8). À ce titre, le BUMIDOM est âprement satirisé dans cette pièce, étant surnommé DUBIDON — lire "du bidon" — par les personnages martiniquais de la pièce.

La pièce *Ventres pleins, ventres creux*, quant à elle, est une œuvre à tendance

1 Cette politique de "nouvelle Traite négrière" fut le résultat de la Loi du bureau pour la migration et le développement de l'Immigration des Départements d'Outre-mer (BUMIDOM) décrétée en 1963. Voir Alvina Ruprecht 59–72.

marxiste qui évoque les contradictions entre ceux qui détiennent la richesse et ceux qui en sont privés; entre ceux à qui leur classe donne accès à l'argent, aux privilèges, et aux moyens de créer la richesse et ceux qui quémandent dans les caniveaux. Les personnages ne sont pas développés psychologiquement de façon à établir une connexion entre eux et les spectateurs. C'est justement l'effet que cherche à créer Boukman, puisque l'esthétique brechtienne qu'il préconise veut que le jeu de scène se rapporte toujours à la réalité sociale, aliénant le spectateur, tout en démontrant des processus sociaux. En effet, le fait qu'il n'existe aucun personnage "central," que les personnages sont présentés rapidement les uns après les autres dans des rôles relativement courts, fait obstacle à l'identification caractéristique du "théâtre dramatique." Le rejet du sentimentalisme et de l'identification affective est d'autant plus encouragé qu'il n'y a pas d'intrigue (au sens traditionnel) menant à un dénouement et permettant à l'acteur d'*incarner* son personnage. En revanche, le drame de Boukman se veut didactique. Le dramaturge récuse tout développement esthétique du personnage, optant plutôt pour une révélation sans équivoque de la fonction sociale de celui-ci et de l'engagement politique de l'écrivain. L'usage que fait Boukman des personnages est donc l'une des façons dont l'auteur renonce à "l'illusion" du théâtre en les faisant représenter par des forces politiques et sociales ayant tout leur poids dans la vie du prolétariat.

Finalement, les *Chants pour hâter le temps de la mort des Orphée* sont un recueil de trois "poèmes dramatiques" qui traitent des questions du colonialisme et des effets de l'impérialisme français en Martinique de différentes façons. Le plus connu est sans doute *Orphée nègre*, l'œuvre dans laquelle Boukman s'attaque virulemment à la Négritude qui est, selon lui, une propagande qui romance le passé avant "la Chute" et renforce les clichés attribués à l'homme noir sans le libérer des problèmes créés par l'histoire immédiate. De plus, la Négritude ne sous-entendrait aucune action politique concrète. Ainsi, son principal défenseur, Aimé Césaire (autre Martiniquais) est surnommé Orphée pour avoir anéanti les espoirs de ceux qu'il s'était engagé à libérer en se tournant vers le passé (comme dans le mythe grec).

Dans le "poème dramatique" *La Voix des sirènes*, il s'agit d'un homme coupable qui est présenté devant un tribunal pour avoir assassiné un colon blanc. On suppose qu'il est, soit un esclave, soit un habitant de la Martinique post esclavage. Il refuse de déplorer son acte mais, pire encore, il refuse de l'expliquer. Cela crée une intense atmosphère psychodramatique où les individus bataillent les uns contre les autres pour ce qui est manifestement une hégémonie morale et idéologique d'une extrême importance. Il suffit de lire la litanie de "trésors" que La Mort (un des personnages) offre au coupable en échange de son "seul remords" (36-49) afin de mesurer l'importance accordée à cette hégémonie. Ce duel évoque celui qui oppose Caliban à Prospero dans *Une Tempête* de Césaire, dont l'expression "atmosphère de psychodrame" fait, d'ailleurs, partie de la didascalie. Dans les deux œuvres, "l'acte illocutoire

du refus est enchevêtré dans les situations dramatiques d’une violence extrême” (H. Ruprecht 142). De plus, le scénario souligne le fait que la violence est inévitable dans la récupération de l’humanité de l’homme subjugué. En effet, il n’est pas difficile d’y entendre des résonances fanoniennes:

Nous avons dit [. . .] que l’homme était un *oui*. Nous ne cesserons de le répéter. Oui à la vie. Oui à l’amour. Oui à la générosité. Mais l’homme est aussi un *non*. Non au mépris de l’homme. Non à l’indignité de l’homme. À l’exploitation de l’homme. Au meurtre de ce qu’il y a de plus humain dans l’homme: la liberté. (Fanon 180)

L’entretien qui suit a été fait dans le cadre d’un mémoire de master (M. Phil.) à l’Université des West Indies (Kingston, Jamaïque) intitulé “Daniel Boukman: a poetics of ‘détour.’”² Ce terme fait référence à une forme de représentation théâtrale obtenue grâce à des moyens détournés, une “déviation” des modes de représentation “directs” c’est-à-dire conventionnels—ou privilégiés, dans le but d’opposer une résistance ou d’obscurcir. Il encode les pratiques du marronnage littéraire—de la *carnavalisation* de la littérature et du jeu verbal. En somme, il évoque une manière d’écrire pleine de fantaisie qui pervertit les discours établis grâce à sa nature trompeuse et énigmatique. Ce mode déviant de représentation caribéenne prend souvent la forme d’un humour irrévérencieux et d’un discours lourdement chargé de voix conflictuelles et de sous-entendus ironiques. Chez Boukman cela constitue la base de son acte d’écriture car passer par des détours pour dire les choses est un stratagème incontournable pour un auteur voulant discréditer certains discours “établis” liés à l’impérialisme français et à la condition martiniquaise en particulier. De fait, le détour littéraire textualise l’esprit de marronnage. En d’autres termes, il traduit les stratégies de combat des nègres marrons dans l’imaginaire littéraire sous la forme d’actes de résistance culturelle envers un ordre ou un discours imposé (voir notamment Glissant 104).

En outre, le détour inclut les pratiques littéraires de cooptation, appropriation et réadaptation. Le théoricien cubain Antonio Benítez-Rojo dans son essai *La Isla que se repita* (encore inédit en français) affirme que les Antillais ont une tendance à parcourir le monde à la recherche des “centres de leur *antillanité*,” affirmation que je redéploie comme une structure qui permet de comprendre la manière dont Boukman intègre certaines idées et philosophies provenant de l’extérieur de la Caraïbe. L’intégration de nombre de ces idées et philosophies est paradoxale dans le sens où le dramaturge valorise des conceptions et une esthétique du théâtre qui sont résolument caribéennes tout en se servant de théories émanant du centre de l’Europe. À ce titre, le détour représente, en outre, la notion de prendre des chemins jusque-là non pratiqués, d’explorer des routes indirectes qui ramènent le dramaturge au cœur de son antillanité. Il s’agit des

2 “Daniel Boukman: une poétique du ‘détour.’” Mémoire de M. Phil. UWI, Mona, 2005.

routes de la réadaptation, où le dramaturge regroupe ou restitue des notions philosophiques et théoriques qui existent dans une nouvelle relation, et de l'appropriation—une nouvelle dynamique transculturelle (Ortiz) où le mélange des apports européens de Piscator, Brecht et Genet avec des notions caribéennes du théâtre produit du nouveau.

En définitive, la “poétique du détour” est une théorie selon laquelle l'écriture devient une expression de l'opacité culturelle antillaise (au sens glissantien). En d'autres termes, l'écriture devient un espace dans lequel on accorde une valeur primordiale aux pratiques perpétuelles de l'errance et du nomadisme, d'une part, et de la ruse, de l'autre—c'est-à-dire où le caractère non conventionnel de l'écrit littéraire est consacré par la réinterprétation de genres littéraires à travers de nouvelles rencontres entre univers antillais et autres milieux culturels et où “le droit à l'opacité” (Glissant 11) se traduit dans un langage qui cherche constamment à se camoufler à l'aide de différents actes de subterfuge, car en se camouflant, il se fait plus traître et donc plus efficace en tant qu'arme de subversion.

À l'époque, l'existence de la voix contestataire et anti-hégémonique de Boukman dans une Martinique largement à l'aise dans son statut “français” semblait être digne d'intérêt. Par ailleurs, la singularité tout à fait saisissante du style de l'auteur a retenu notre attention et inspiré un questionnement sur son esthétique théâtrale.

En effet, l'œuvre de Boukman s'inscrit dans un programme anti-hégémonique, ce qui la place dans la continuité de ce qu'on pourrait appeler la littérature “postcoloniale” caribéenne (sans oublier toutefois que le drame, et surtout celui de Boukman, est plus que “littérature”). Le théâtre de Boukman présente un grand nombre d'éléments qui mettent à nu le projet colonialiste et celui de l'impérialisme culturel, surtout en matière de langue, d'identité, d'aliénation culturelle et d'assimilation. Boukman s'est sans doute estimé chargé d'une responsabilité le destinant à contrer les mensonges prononcés à l'égard de son peuple, mensonges dont on a oublié que ce sont des mensonges concernant sa civilisation et sa culture. Le sérieux, le poétique, le comique et même le grotesque s'unissent dans cette œuvre afin de saboter les “fictions” de l'Europe. Par ailleurs, ces éléments s'allient de plusieurs façons inhabituelles qui transmutent l'esprit de résistance culturelle sur la page littéraire et se déploient dans des mélanges littéraires corroborant l'esprit antillais de *marronnage* et illustrant l'intention de l'auteur de subvertir les représentations de l'Europe hégémonique.

Dans *Chants pour hâter le temps de la mort des Orphée et Ventres pleins, ventres creux* notamment, le jeu linguistique (parodie et intrusion astucieuse de voix “déstabilisantes” dans les échanges) et la ruse, en tant que techniques de résistance et subversion, brouillent l'esprit du colonisateur—l'égarent et le sabotent—tout en jouant sur son désir d'entendre sa propre voix. À ce titre, le

concept du détour comprend aussi la carnavalisation du discours—voix “étrangères” creusant le dialogue de l’intérieur, inversion de certaines valeurs culturelles à travers le langage—et les techniques de résistance politique par la littérature.

Les trois œuvres dramatiques qui ont formé la base de cet entretien *Chants pour hâter le temps de la mort des Orphée* (1967), *Les Négriers* et *Ventres pleins, ventres creux* (1971) se sont avérées très fertiles pour illustrer le lien entre le drame martiniquais et d’autres tendances dans le domaine caribéen du théâtre. Non seulement l’univers des trois œuvres témoigne des liens historiques qui existent entre l’auteur et son peuple et l’ensemble de la communauté caribéenne à travers le choix des personnages, les références à des expériences historiques communes et à des figures et personnages emblématiques, mais l’utilisation que fait l’auteur de formules littéraires rappelle un esprit artistique caribéen qui est indéradicable, forgé par cette même expérience historique. Citons, à titre d’exemple, le marronnage, déployé autant comme fond idéologique que comme technique littéraire—‘codes’ qui influencent la création dramatique de Boukman et qui forment en même temps un tampon anti-hégémonique vis-à-vis de l’Europe tout en renforçant le point de vue communal de l’auteur. Qui plus est, la présence des nègres marrons dans son œuvre contribue à solidifier une poétique caribéenne de la performance scénique à travers l’hybridation de l’oralité et la tradition de la scène.

Le fait que l’auteur choisisse de mettre en scène des situations et des personnages qui évoquent les liens de parenté unissant son peuple et son drame, d’un côté, et l’ensemble de la région des Caraïbes, de l’autre, est l’un des facteurs inhérents à la décision d’explorer son théâtre et de solliciter cet entretien. C’est d’ailleurs un fait qui mérite plus d’attention et d’investigation.

Nombre de questions figurant dans cet entretien représentent le début de notre processus de recherche. En effet, si l’opportunité de faire cet entretien s’était présentée à nouveau, sans doute aurions-nous sollicité des éclaircissements sur certaines des réponses de l’écrivain.

D’abord, le Martiniquais affirme que la forme de son théâtre militant (avec son décor complexe, la foule de personnages, etc.) est en contradiction avec son “propos initial” d’atteindre un public, voire un large public, car pour ce faire, ce théâtre nécessiterait des moyens matériels et financiers beaucoup plus importants que ce dont il dispose actuellement. Ici, la question se pose de savoir pour qui il écrit, car tout théâtre vise un public, et *a fortiori* celui de Boukman qui se veut politique et engagé. Pourquoi y a-t-il cette contradiction entre le propos et la forme de ses pièces? Écrirait-il seulement pour être lu? Nul ne saurait accepter cette proposition, car le dispositif scénique est d’une importance primordiale dans le théâtre de Boukman.

De plus, quand le dramaturge évoque la possibilité de faire des pièces à un ou deux personnages (ce qui, en réalité, ne le séduit pas vraiment) avec le

changement de forme que cela suppose, pourquoi cela impliquerait-il un changement de contenu? Ne peut-on être contestataire avec deux personnages? Certes, le problème n'est pas celui qu'il évoque. Boukman en est-il inconscient lui-même? Le problème, c'est que le Martiniquais est inévitablement un "dramaturge de la scène": son théâtre ne peut pas exister sans dispositif scénique. Toutefois, ce qui reste sans réponse est la question de savoir pourquoi la matérialité de la scène est incontournable dans sa vision théâtrale.

Par ailleurs, grâce aux connaissances théoriques acquises au cours de nos recherches, il nous est devenu évident que les techniques d'Erwin Piscator ont eu une influence importante sur l'œuvre de Boukman, bien que cela semble avoir échappé à l'attention de l'écrivain. En effet, Boukman affirme ne pas être "un lecteur assidu des théories de Piscator," évoquant en revanche l'influence brechtienne sur son œuvre. Néanmoins, c'est un fait connu que Brecht a été très influencé par ce compatriote allemand dans ses techniques de mise en scène. On constate, en outre, que les techniques brechtiennes qu'adopte Boukman sont précisément celles qui sont d'influence piscatorienne—les fonctions d'agitation et de propagande rendues puissantes grâce à certaines techniques scéniques, ainsi que par les films, le chant, la musique et une construction stratégique de la scène. Sans aucun doute, les pièces de Piscator sont de la propagande. Elles avancent une certaine vision du monde. Piscator est explicitement politique et ses positions politiques sont claires, se distinguant de l'ambivalence de Brecht qui construit ses pièces selon une dialectique mettant en évidence les contradictions présentes dans les pensées de ses personnages. Et bien que Boukman fasse preuve de cette ambivalence brechtienne par moments, comme nous le signalons d'ailleurs dans notre travail, son utilisation très répandue de stratégies piscatoriennes est indéniable et nous aurions très probablement poursuivi la première interview de façon différente si nous avions détenu cette information à l'époque.

Cela dit, il est évident que cet entretien représente le début d'un long processus de travail qui révèle un état de savoir naissant mais qui indique surtout tout ce qui reste à apprendre en matière de théâtre martiniquais en général et au sujet de Boukman en particulier (matière d'une thèse de doctorat, par exemple). D'ailleurs, c'est seulement en avançant dans la recherche que nous nous rendons compte du progrès qui a été fait et de tout ce qui reste à faire. En effet, la recherche, comme la création théâtrale, est, elle aussi, un processus qui ne finit jamais.

Entretien avec Daniel Boukman

Réalisé à Campus Schoelcher, Martinique, le 23 mai 2003

Q: Vous avez passé au moins dix-neuf ans hors de la Martinique. Voulez-vous bien me raconter les événements qui vous amenèrent à cet "exil?"

R: J'en ai eu plusieurs. J'ai quitté la Martinique en 1954 lorsque j'avais dix-

huit ans. Je venais d’avoir mon baccalauréat et je voulais poursuivre mes études. À cette époque, il n’y avait pas d’université en Martinique. Il y avait seulement un institut qui permettait de faire les premières années de droit. Donc, en novembre 1954, je pars pour faire des études de Lettres Classiques—latin, français, grec. D’octobre 1954 à octobre 1961, je suis étudiant.

Pendant cette période, je prends conscience d’un certain nombre de choses sur le plan politique, concernant, par exemple, les relations entre la France et la Martinique. Il ne faut pas oublier que c’était une période fertile en événements historiques: mai 1954, c’est Dien Bien Phu, c’est la victoire des combattants vietnamiens sur l’armée coloniale française. Novembre 1954, c’est le déclenchement de la guerre de libération nationale d’Algérie. Janvier 1959, c’est le triomphe de la révolution cubaine.

C’est aussi l’époque de Bandoeng, de la Tricontinentale; c’est la politique française de “décolonisation” de l’Afrique. Tous ces événements ont contribué à me former politiquement.

En octobre 1961, je reçois l’ordre de rejoindre l’armée française. À ce moment-là, pour être en accord avec moi-même—étudiant militant—, je refuse de répondre, puisque cela aurait signifié que j’accepte inéluctablement de participer à la guerre contre les patriotes algériens. J’ai eu la chance d’être en contact avec une organisation clandestine antillaise, ce qui m’a permis d’être un insoumis. Je fus acheminé vers le Maroc et accueilli par les militants du FLN (Front National de Libération algérienne). En juillet 1962, je suis rentré en Algérie indépendante où j’ai séjourné pendant dix-neuf ans. De 1966 à 1981, j’ai enseigné les français dans un lycée algérien. En décembre 1981, après avoir bénéficié en 1975 d’une amnistie, je quitte l’Algérie pour la France où, de nouveau, je séjourne jusqu’en 1999. J’ai repris mes activités militantes au sein de la diaspora martiniquaise en France. Et je suis rentré en Martinique en octobre 1999. Voilà les étapes de ce que l’on peut appeler mes “exils.”

Q: Pourriez-vous me parler un peu plus de votre engagement au sein du FLN? Est-ce que vous y avez joué un rôle particulier? D’ailleurs, comment cette période passée au sein du FLN a-t-elle influencé votre théâtre?

R: Au risque de décevoir, je n’ai rien à dire concernant “mon engagement au sein du FLN” dans la mesure où, suite à mon insoumission et à mon séjour au Maroc, de novembre 1961 à juillet 1962, je n’ai pas intégré le FLN, je n’y ai occupé aucun poste, ni joué aucun rôle. Et s’il est vrai que j’ai séjourné, pendant cette période, dans une caserne algérienne située dans le Rif marocain, ça a été pour nous cinq (trois étudiants guadeloupéens insoumis eux aussi, un déserteur martiniquais et moi-même) l’occasion de suivre dans cette caserne une formation militaire dans la perspective de la mise en place (en Martinique et en Guadeloupe en liaison avec leur diaspora en France) d’une organisation révolutionnaire, opération alors envisagée sous l’égide de cette organisation clandestine (basée

en France et en relation avec le FLN) qui nous avait permis d'assumer notre refus de participer à la guerre coloniale engagée par le gouvernement français contre le peuple algérien.

Q: Entendu. Mais toujours est-il que vous avez séjourné au Maroc dans les circonstances que vous m'avez décrites, à cause de votre refus de participer à cette guerre. Cette expérience n'aurait-elle pas contribué à vous former artistiquement? Ne vous a-t-elle pas confronté à une réalité qui aurait un impact sur votre écriture, de même que votre séjour en Algérie? Je reconnais que vous êtes entré dans un pays déjà indépendant, mais si vous pouviez m'éclairer davantage sur cette période de votre vie (dix-neuf ans) et l'influence qu'elle a eue sur votre théâtre, je vous en serais extrêmement reconnaissant.

R: Mon séjour au Maroc n'a pas eu d'impact particulier sur mon écriture théâtrale dans la mesure où mes préoccupations et occupations avaient comme centre ma formation militante et l'expérience consécutive à mon choix d'être insoumis . . . Sans doute, y a-t-il eu une accumulation inconsciente de tous les aspects de cette "aventure" et un prolongement de mes engagements politiques antérieurs d'étudiant.

C'est au cours de cette période (1962–1965) de mon séjour en Algérie que ce que j'avais accumulé porte ses fruits et se matérialise par l'écriture de mes premières pièces, dont *Les Négriers*. C'est aussi à ce moment-là que j'ai une expérience concrète du théâtre, que je participe à la mise en place du Théâtre Universitaire Algérien et que seront mises en scène et jouées *Les Théâtres*, comédie satirique qui ridiculise ces comédiens algériens déracinés du moment, ainsi que *Monsieur Mandibule d'acier trempé*, bouffonnerie faisant le procès d'un bourgeois cupide. Cette pièce fut traduite et jouée en arabe populaire. Mais cette participation à la création du théâtre universitaire a été interrompue lors du coup d'État du 19 juin 1965.

Q: Outre votre séjour en Algérie, il y a un aspect de votre histoire personnelle qui m'intéresse énormément—votre enfance en Martinique. Pourriez-vous m'en parler un peu? Est-ce que votre éducation a orienté votre vision d'écrivain?

R: Mon enfance s'est déroulée (1940–1950) dans une Martinique où le livre était une denrée rare, d'autant plus rare que ma mère, veuve dès 1941, n'avait ni le temps ni surtout les moyens financiers de m'en procurer.

Au cours des années lycéennes (1947–1954), je n'ai eu à lire que des extraits de textes exclusivement d'auteurs français qui n'ont pas été au-delà de Baudelaire, l'aliénation de mes professeurs amplifiant la mienne. Je me souviens alors que quand j'étais en première, j'avais tenté de faire une version condensée du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière, mais cela n'a pas débouché sur la représentation théâtrale envisagée.

Je me souviens, quelques années auparavant, d'avoir participé à une représen-

tation (mise en scène par le curé catholique de la paroisse de mon quartier) de *La Passion du Christ*. Comme “émotion théâtrale,” dans la première moitié de l’année 1950, je n’ai assisté qu’à une ou deux pièces de théâtre et opérettes jouées par de minables troupes venues de France . . . C’est tout! Ah! J’allais oublier que durant mon adolescence, j’ai dévoré (sans jamais tout comprendre) Alexandre Dumas. C’est peu pour trouver de quoi susciter en moi une vocation d’écrivain . . .

Q: Qu’est-ce qui vous a poussé vers l’acte d’écrire?

R: À mon arrivée en France, pour poursuivre mes études de Lettres Classiques (latin, français, grec) à la Sorbonne, ma première émotion théâtrale a été enclenchée lors de la représentation de la pièce *Le Cercle de craie caucasien* de Bertold Brecht et un peu plus tard, j’ai vu *Les Nègres* de Jean Genet.

J’ai ensuite suivi des cours de théâtre à la rue Blanche (école de formation théâtrale parisienne) sans avoir eu le temps d’y recevoir une formation pertinente car j’ai quitté la France en octobre 1961. C’est dans les années 1950, avant mon départ pour la France, que j’ai fait mes “premiers pas en littérature.” J’ai écrit mes premiers poèmes en français, ou plutôt j’ai essayé d’adapter (en français) un épisode de *L’Enéide* de Virgile (le naïf que j’étais!); j’amorçais l’écriture d’un roman policier dont le fond et la forme révéleraient aujourd’hui l’aliénation dont j’étais alors la victime. J’avais aussi en chantier une nouvelle dont, cette fois, le cadre et les personnages avaient à voir avec le pays et les personnes qui m’entouraient.

Mais, en définitive, ce qui va m’amener à écrire du théâtre au début 1960, ce sont les conséquences de mon choix d’insoumission, ce choc salutaire qu’a sans aucun doute provoqué cette option politique fondamentale. Écrire du théâtre, ce théâtre militant soucieux aussi de réflexion esthétique, découle sans doute de mon incapacité à transformer concrètement le monde, mon monde. Cette impuissance réelle, j’ai dû la compenser par l’écriture théâtrale, une façon symbolique de politiquement agir.

Q: Depuis votre retour, quelle est la réaction du public martiniquais à votre égard en ce qui concerne vos écrits et comment vivez-vous cette réception?

R: Je vis la chose très sereinement . . . Pourquoi? Parce que, bien sûr, j’ai mes ambitions, mais elles ne sont pas démesurées. Un jour, un compatriote, écrivain renommé, m’a dit que j’étais un “écrivain de proximité.” Oui, je suis un écrivain de proximité. Je n’écris pas pour être connu au-delà de l’Océan Atlantique . . . Si j’avais choisi cette option, il est évident que je ne me serais pas exprimé de cette manière-là—je n’aurais écrit ni de la poésie en langue créole, ni des pièces en français et en créole, ni des pièces militantes qui, tout en ayant un souci esthétique, dénoncent les travers du système qui étouffe la Martinique et son peuple. Il est évident que ces écrits ne garantissent pas cette “popularité” qui passe par la médiatisation . . . Une telle option littéraire ne me donne pas de la notoriété—et surtout pas dans le monde tel qu’il est—de la “notoriété universelle.” Les faiseurs

de renommée, ce n'est pas ce qui les intéresse. En effet, ce que j'écris en créole ne me donne même pas la renommée au pays. Mais qu'importe! Je me sens très bien comme ça. Je continue à apporter ma contribution à la prise de conscience nationale martiniquaise, à m'exprimer, à communiquer aux autres mon expression littéraire. Je n'éprouve ni déception ni frustration. Et si, avant de quitter la vie, je réussis à assembler mes petites pierres aux autres petites pierres qu'apportent d'autres personnes, je serai satisfait . . .

Q: Combien de vos pièces ont été représentées et quelle était l'envergure de ces mises en scène? Quel genre de public est venu à ces mises en scène?

R: Il m'est difficile de répondre à ces questions dans la mesure où je n'ai pas eu l'opportunité d'assister à la représentation de quelques-unes de ces pièces en France, en Guadeloupe, en Martinique et même à Cuba où *Orphée Nègre* a connu une adaptation télévisuelle.

Q: À propos de vos pièces manifestement politiques, en quoi êtes-vous redevable à certains théoriciens d'influence marxiste, comme Piscator? Je veux dire que la forme de vos pièces rappelle beaucoup l'esthétique de Piscator qui dit, entre autres choses, que le théâtre prolétaire doit être fait selon les principes de la simplicité de l'expression et de la construction; qu'il doit avoir un impact sans ambiguïté sur les émotions de la classe ouvrière; que toute intention artistique doit être subordonnée aux principes révolutionnaires. Ce sont autant d'interrogations qui témoignent de préoccupations mutuelles entre lui et vous . . .

R: Très honnêtement, si Piscator il y a, j'ai fait du Piscator sans le savoir. Je veux dire par là que, autrefois et même aujourd'hui, je ne suis pas un lecteur assidu des théories de Piscator. Celui qui m'a plus ou moins influencé, c'est peut-être Brecht. En vérité, je pense que j'ai écrit des pièces à la manière de Brecht. Par contre, l'auteur qui a déclenché en moi le désir d'écrire du théâtre est Jean Genet avec *Les Nègres*. En ce qui concerne Piscator et la "simplicité" qu'il prône, étant donné ce que j'ai écrit, je ne pense qu'il y ait "simplicité," ne serait-ce qu'en ce qui concerne le dispositif scénique . . . Quant aux personnages, il n'y a pas de personnage central, de "héros" au sens classique du terme. Il y a une grande profusion de personnages. En outre, je n'ai pas l'impression de répondre aux critères de Piscator puisque, si mes pièces s'adressaient essentiellement au prolétariat, les personnages ne parleraient pas qu'en français (du moins dans les toutes premières de mes pièces) . . .

Réflexion faite avec le recul du temps, je crois que ces pièces sont le produit d'un transfert. C'est-à-dire que, lorsqu'on est jeune, qu'on a les idées que j'avais et que je continue à avoir et que l'on est alors politiquement impuissant à changer le monde, on transforme la réalité par le biais du théâtre. Et ces pièces refont le monde, refont la Martinique, rêvent d'une Martinique autre. C'est en définitive une proposition pour une Martinique nouvelle . . . Ces pièces, je crois, sont très liées à mon histoire, à mes convictions.

Q: Effectivement. En lisant *Les Nègres* de Genet, j'ai vu des similitudes entre votre écriture et la sienne au niveau des paravents ou de la scénographie. Cependant, ce sont, à mon avis, des éléments scénographiques d'inspiration piscatorienne auxquels vous avez recours pour faire de l'agitation/propagande dans la salle, pour émouvoir et convaincre les spectateurs d'adhérer à votre cause. Dans les indications scéniques, vous parlez de la présence des écrans pour projeter des extraits filmés, vous découpez les praticables en plusieurs niveaux pour indiquer la division hiérarchique des classes sociales, surtout dans *Ventres pleins, ventres creux* et *Les Négriers*. Tout cela me semble très "piscatorien."

R: Oui, bien sûr . . . Il y a aussi l'utilisation du bruitage, de la voix *off*, du mime, des marionnettes, des projections de diapos . . . Oui, c'est une pratique qui me séduit assez, mais qui est quelque part en contradiction avec le propos initial. À cette époque-là, je faisais (et continue à faire) du théâtre militant, mais en réalité ces pièces sont destinées à une troupe nationale, c'est-à-dire un groupe qui a les moyens matériels et les comédiens, et qui bénéficie de l'appui financier de l'État. Un théâtre militant et contestataire comme le mien ne pouvait pas se déployer dans un tel décor complexe, avec plein d'accessoires, avec une foule de personnages. Et là, il y avait une contradiction. Par ailleurs, ce théâtre était un peu abstrait, non pas par les propos, mais par le fait qu'il manquait de réalisme.

Ceci dit, est-ce que je vais céder à la mode actuelle qui veut qu'une pièce n'ait qu'un ou deux personnages. Cette option ne correspond pas à ma vision des choses. Le théâtre psychologique, métaphysique, existentiel ne m'intéresse pas . . . À la limite, si je devais absolument écrire pour deux personnages, il y aurait autour d'eux des mannequins, des marionnettes, des masques, des sons, de la musique pour remplir l'espace.

Au stade où j'en suis, je vais essayer de faire une synthèse entre mon théâtre d'avant et un théâtre plus réaliste au sens de la pratique. Tout cela est encore assez flou dans ma tête, mais ça va se préciser.

Q: S'agissant des pièces que vous avez écrites dans les années soixante et soixante-dix—*Les Négriers*; *Ventres Pleins, ventres creux*; *Chants pour hâter le temps de la mort des Orphée*, pensez-vous que les questions évoquées sont toujours aussi pertinentes à l'heure actuelle?

R: Oui, je crois qu'elles continuent à être d'actualité, bien sûr avec quelques distorsions non fondamentales . . . Si on prend *Orphée Nègre*, c'est l'histoire d'Orphée et de sa trahison politique. Alors, là je vous renvoie à l'actualité martiniquaise. Je ne sais pas si vous avez rencontré Orphée?

Q: Ah . . . [*Éclats de rire*] non, je ne l'ai pas encore rencontré.

R: Eh bien, ne lui parlez surtout pas de moi. J'ai bien peur qu'il ne me porte pas dans son cœur parce que j'ai osé, quand j'avais vingt-cinq ans, le critiquer, l'attaquer et le faire assassiner (comme dans la légende grecque) symboliquement, bien entendu.

Des Voix dans une prison, c'est l'histoire d'un homme qui a accompli un geste fondamental—lancer une bombe dans un poste de police. Arrêté, il sera guillotiné (dans les années 1970, en France, on guillotinaient). Au petit matin, dans l'attente de son exécution, il entre en dialogue avec sa conscience, il est le siège de plusieurs voix contradictoires.

Dans *Voix des sirènes*, l'enjeu, c'est de savoir si un homme qui a participé à l'assassinat d'un *béké* (un colon martiniquais) va accepter de se laisser envahir par le remords; va-t-il s'agenouiller et demander pardon suite à son acte et ainsi se renier, ou bien au contraire va-t-il revendiquer son acte? Autre tentation d'un autre type, dans la même pièce, celle du retour à l'Afrique, ou bien celle d'assumer sa condition de Martiniquais.

Q: Faites-vous allusion dans *Les Négriers* à un moment précis dans l'Histoire?

R: L'événement-source important, c'était décembre 1959. La Martinique était en pleine crise socio-économique (c'est la fin de la société de plantation avec la monoculture de la canne à sucre); les ouvriers agricoles désormais sans travail émigrent vers la capitale de l'île; un incident raciste déclenche trois jours d'émeutes avec une répression policière féroce . . .

Q: Est-ce que vous avez joué un rôle important, bien qu'étant en France, dans ces manifestations? Est-ce qu'elles font partie des circonstances qui vous ont poussé à "faire la révolution" par le théâtre? Et quel impact ces émeutes ont-elles eu sur les intellectuels de l'époque comme vous-même?

R: De France, je n'ai joué aucun rôle dans cet événement . . . Mais il faut savoir qu'après décembre 1959, le gouvernement français du moment met en place une politique d'immigration forcenée et organisée, et c'est ainsi que des centaines de Martiniquais et Martiniquaises vont être victimes de cette "nouvelle Traite négrière." Il est évident que ces événements sont à la source de la pièce *Les Négriers* et d'autres écrites dont, en autres, *Eia manmaille*, pièce d'Auguste Macouba . . . Oui, les événements de décembre 1959 ont eu une répercussion importante sur nous les étudiants. Et je crois que cet épisode important de l'histoire martiniquaise a donné un coup d'accélérateur à nos contestations, nos analyses, nos espérances de jeunes, d'étudiants.

Q: Passons à un autre point d'histoire . . . Hier (22 mai 2003), c'était la commémoration de l'abolition de l'esclavage.

R: Moi je ne dis pas "abolition," mais "la fin du système esclavagiste." L'esclavage auquel ont été soumis mes ancêtres africains, c'est un phénomène qui a une histoire: un début, une suite et une fin, qui est le résultat de tout un ensemble de facteurs complexes.

Il y a un autre événement très important en Martinique, très peu honoré. C'est septembre 1870, et l'insurrection du Sud. C'est à ce moment qu'il y a eu une véritable lutte de classes entre les descendants des anciens esclaves et les propriétaires *békés*. Des mulâtres ont joué à cette occasion le jeu des *békés*. Il y a eu

une insurrection armée à Rivière Pilote, commune du sud de la Martinique. Les petits paysans des *mornes* de Rivière Pilote ont occupé des terres; ils avaient réalisé le début d'un territoire libéré. Eh bien, officiellement, on n'en parle pas; on ne parle guère non plus de décembre 1959 . . . Je crois qu'un rappel, une analyse de ces événements du passé, de notre passé, obligerait à effectuer une analyse plus critique du présent. Il faut savoir que la commémoration de septembre 1870 fait émerger la question de la "libération" et celle de la voie à choisir pour la libération . . . Je ne pense pas, vu l'état du monde actuel, qu'il soit, aujourd'hui, productif de faire le choix de la guérilla dans un petit pays comme celui-ci, dont le territoire, déjà militairement quadrillé, est topographiquement bien connu de la police et de l'armée françaises.

Quant à évoquer décembre 1959, c'est évoquer le point de départ de notre seconde "Traite négrière," qui d'ailleurs est en train de recommencer à petites doses, étant donné que les mêmes causes (le chômage: 30% de la population des jeunes en particulier) produisent les mêmes effets, à savoir le départ des forces vives de la nation martiniquaise pour l'exil en France et pour d'autres pays de l'Europe occidentale, puisque nous sommes "européens."

Q: Je voudrais aiguiller la discussion sur un autre terrain . . . Est-ce que vous prénez la violence comme manière de résoudre les problèmes politiques et sociaux dans la Martinique d'aujourd'hui?

R: J'ai répondu à cette question à propos des leçons de septembre 1870 . . . Il est évident qu'il faut être réaliste. La situation n'est pas comme à la Jamaïque où il y a les *Blue Mountains* . . .³ Mais il y a des principes qui demeurent incontournables: il y a un peuple martiniquais; il y a une nation martiniquaise et, puisqu'il y a un peuple martiniquais, il a droit, au moment où il l'aura choisi, à l'autodétermination. L'autodétermination va jusqu'au choix de l'indépendance. Cette affirmation est bien sûr une violence puisqu'elle est à contre-courant de l'opinion politique dominante. Cette violence des principes doit demeurer d'actualité; elle doit être cultivée par le renforcement de la prise de conscience nationale martiniquaise, d'où la nécessité de la clarification, de l'organisation sur le plan culturel, idéologique, économique: vaste chantier déjà commencé.

Q: Et concrètement, est-ce que vous préconisez l'indépendance de la Martinique aujourd'hui et si tel est le cas, sous quelle forme?

R: Je viens de vous dire que le peuple martiniquais a le droit de jouir du droit qu'on appelle le droit d'un peuple à disposer de lui-même. Ça se prépare dans les têtes surtout . . . Aujourd'hui, l'*idée* de l'indépendance ne peut plus,

3 Les Blue Mountains sont une chaîne de montagnes de l'île de la Jamaïque dont le sommet le plus haut (Blue Mountain Peak), s'élevant à 2.200 mètres d'altitude, en fait la montagne la plus haute des Antilles. Autrefois, lorsque l'économie jamaïcaine était dominée par les plantations de canne à sucre labourées par les esclaves africains, de nombreux "maroons" (esclaves fugitifs jamaïcains) ont pu s'enfuir dans ces montagnes, s'y installer et mener une vie indépendante.

comme autrefois, être utilisée par certains comme un épouvantail. Ceci dit, oui, je suis indépendantiste, mais je ne suis pas pour une indépendance *immédiate*. Pourquoi? Parce que le désir de l'indépendance n'existe pas encore dans le cœur et l'esprit d'une majorité suffisante de mes compatriotes.

D'ailleurs, s'il en était autrement, cela voudrait dire que nous nous serions libérés des effets néfastes de trois siècles d'aliénation, de déculturation, tous azimuts. Cela voudrait dire que nos cerveaux n'auraient pas été intoxiqués. Cela voudrait dire que le peuple serait prêt à choisir cette voie avec tous les risques que ce choix implique. La Martinique d'aujourd'hui ne serait pas, globalement, un pays aux ventres bedonnants, un pays chloroformé, *pavlovisé* . . . Au niveau de la dignité, du désir de responsabilité, nous en serions à un autre stade de plus grande exigence.

En outre, il ne faut pas oublier que le monde est aujourd'hui dominé par une puissance qui s'appelle les États-Unis. Une indépendance irréfléchie nous ferait courir le risque de tomber sous les griffes du vautour américain, d'où la nécessité, en guise de contrepoids, d'établir de nouvelles relations dans un respect mutuel entre la France et la Martinique. Aujourd'hui, si les gouvernements français successifs tiennent tant à la Martinique, c'est pour des intérêts non pas tant militaires mais commerciaux en direction des Amériques, la Caraïbe comprise.

Q: Dans votre théâtre, très souvent, vous dialoguez directement avec le lecteur.

R: Très juste! Et surtout dans ma pièce *Et jusqu'à la pulsation de nos veines*, il y a beaucoup de didascalies. Je les utilise en grande quantité parce qu'en définitive—et en ce qui concerne surtout cette pièce sur la Palestine—je me dis qu'une telle pièce risque de n'être pas montée, mais elle sera éditée (peut-être lue), d'où la nécessité, par le biais de ces indications scéniques, de la visualiser.

Q: Quel est le rapport de l'utilisation des masques avec votre esthétique théâtrale? De plus, y a-t-il un rapport avec le carnaval?

R: Je crois que le carnaval est à l'origine de ce recours au masque. Le carnaval et son monde fait d'imaginaire, de fantaisie, de merveilleux font partie intégrante de la culture martiniquaise et caribéenne en général. Le masque et son utilisation multiforme participent d'un univers baroque d'une créolisation où danses, mime, paroles et gestes obscènes, chansons satiriques et grivoises, caricatures, masques se mêlent.

Q: Sur la question de la caricature, pourquoi avez-vous opté pour tant de bouffonnerie dans *Ventres pleins, ventres creux*?

R: Parce que le monde est bouffon. Le monde, quand on regarde bien aujourd'hui, propose un spectacle souvent grotesque avec les gesticulations des uns et des autres, un théâtre où les paroles, les masques dissimulent, travestissent l'essentiel. Aujourd'hui, le monde est bouffon et tragique à la fois. Alors l'humour devient la meilleure des armes pour démystifier.

Toutefois, il faut savoir manier cet instrument qu'est la caricature avec précaution. Il ne faut pas user de la caricature pour la caricature sinon on brouille le message, l'on plonge l'artiste et le spectateur dans un mortifère nihilisme . . . Tout l'art est de savoir se servir de ce *medium*, la caricature, comme moyen et non comme une fin en soi.

Q: Êtes-vous conscient, ou du moins, percevez-vous un lien, une relation entre votre œuvre et un mode antillais de théâtre plus général? Est-ce qu'il y a une continuité de préoccupations qui vous motive?

R: Il y a un mode antillais de théâtre qui se cherche et dont la recherche est souvent sinon entravée, du moins contrariée par le système en place. Les structures officielles qui régissent la culture en Martinique (je n'aime pas le terme "antillais," je préfère dire "martiniquais" ou bien "caribéen") ne favorisent guère la tâche à ceux qui proposent des pièces de théâtre dont le propos répond à la commande sociale et historique d'ici et maintenant.

La préférence est donnée sinon en exclusivité, du moins en priorité, par ceux qui détiennent le pouvoir culturel, à des troupes (souvent médiocres) venant d'ailleurs (de France en particulier) ou bien à des troupes autochtones qui privilégient le rire grivois et le populisme qui divertissent sans donner à réfléchir.

Q: Quel est le rôle, selon vous, du dramaturge martiniquais?

R: Le rôle d'un dramaturge martiniquais, dans la Martinique d'aujourd'hui, est le même que celui de tout producteur de culture, c'est-à-dire de contribuer à aiguïser l'esprit critique, de clarifier l'obscur environnant, et, ce, avec un souci d'esthétique puisant sa forme et ses beautés dans l'imaginaire et, le patrimoine (au sens large du terme) qui sont nôtres, sans exclure des apports propres à l'universel, mais sans être inféodé à celui-ci non plus.

Q: Y a-t-il un quelconque élément de votre écriture ou de votre mise en scène que vous changeriez avec le recul?

R: Toutes les pièces que j'ai éditées fourmillent de personnages; le héros classique en est absent. Mais cette profusion de personnages, choix esthétique-idéologique lors d'éventuelles mises en scène, pose un problème de nature économique (problème réel ou bien prétexte?). La complexité des décors aussi est problématique, si bien que, sans en arriver à la mode du *one man show*, à la mise en face à face de deux personnages (ce qui donne à de telles pièces une allure de débat de nature existentielle) au détriment du social, de l'historique. Je réfléchis à de nouvelles structures tenant compte de ces obstacles afin d'aboutir à une forme de théâtre populaire plus opérationnel.

Q: Quels seraient vos commentaires sur l'avenir du théâtre martiniquais?

R: Il est évident qu'il y a beaucoup de pièces qui se jouent actuellement en Martinique. Il y a des pièces en français qui sont jouées parfois par des troupes martiniquaises mais il y en a aussi qui viennent d'ailleurs, plus précisément de France (beaucoup trop, selon moi). Et puis, il y a des pièces en langue créole et,

parmi celles-ci, on trouve deux catégories: il y a des troupes qui font un travail remarquable et puis des troupes qui font un peu n'importe quoi—la gaudriole, le rire gras pour le rire. En créole, il y a un théâtre de recherche (par exemple *En attendant Godot* et aussi *Fin de partie* de Beckett ont récemment été traduits en créole). Il y a aussi d'autres pièces en créole de facture plus classique. Il y a donc un répertoire de pièces en créole que le système ne permet pas d'exploiter suffisamment parce qu'il préfère un type de théâtre ne répondant pas, comme le dirait Maïakovsky, à la commande sociale.

Le théâtre martiniquais, qu'il soit en français ou en créole, doit s'inscrire dans un projet culturel répondant aux besoins culturels fondamentaux de ce pays. Cela implique une politique de décentralisation (l'essentiel se passe dans la capitale); et cela demande une prise en charge financière, en particulier par les collectivités martiniquaises; une formation de comédiens, de metteurs en scène, de costumiers, de décorateurs, enfin de tout ce monde qui tourne autour du théâtre. Il ne faut pas oublier non plus le rôle d'information que doivent jouer les médias, l'entrée du théâtre dans les programmes scolaires qui devraient évoquer son histoire particulière et universelle, la mise en place d'un espace critique pour stimuler les productions de qualité et susciter chez le spectateur le savoir et l'échange avec l'ailleurs par le biais de rencontres inter-caribéennes en particulier. Actuellement, tout cela existe fort peu. Et ceux qui tentent de faire ce travail ne sont pas écoutés, ne sont pas vus.

En Martinique, en définitive, tout est un rapport de forces sociales. Pour le moment, c'est la petite bourgeoisie martiniquaise qui mène le jeu, avec la complicité de l'État français. Cette catégorie sociale se donne le théâtre qu'elle veut, un théâtre de "divertissement" au sens pascalien du terme, c'est-à-dire des spectacles qui évitent de penser le fondamental. Il n'y a pas un jour où on ne trouve pas, en Martinique, une exposition de peinture, un spectacle de danse, du théâtre, un colloque, un congrès . . . On n'a pas le temps de respirer. Comment alors s'occuper des graves problèmes de ce pays? On s'étourdit, on vit dans l'instant, on vit même en accéléré l'instant présent, on ne se nourrit que de l'instant, faute d'avoir ou de vouloir avoir une vision claire du futur.

The College of the Bahamas

Publications de Daniel Bouckman

Théâtre

Agoulouland. Paris: L'Harmattan, 2005. Imprimé.

Chants pour hâter la mort du temps des Orphée. Paris: L'Harmattan, 1993. Imprimé.

Délivrans! Une farce sérieuse. Paris: L'Harmattan, 1995. Imprimé.

Es lakou dò? Schoelcher (Martinique): Éditions Mabouya, 2003. Imprimé.

Et jusqu'à la dernière pulsation de nos veines. Paris: L'Harmattan, 1976. Imprimé.

- Les Négriers*. Paris: L'Harmattan, 1971. Imprimé.
Poulbwa ek bwabwa. Fort-de-France: K. Éditions, 2007. Imprimé.
Ventres pleins, ventres creux. Paris: L'Harmattan, 1998. Imprimé.
La Véridique Histoire de Hourya. Paris: New Legend Éditions, 2001. Imprimé.

Poésie en créole

- Anba fèy*. Paris: Éditions Radio Mango, 1987. Imprimé.
Chilktay pawòl. Schœlcher, Martinique: Éditions Mabouya, 1994. Imprimé.
Mas. Fort-de-France: K. Éditions, 2007. Imprimé.
Pawòl bwa sèk. Paris: Éditions Zandoli, 1992. Imprimé.
Zizing pawol. Schœlcher, Martinique: Éditions Mabouya, 1998. Imprimé.

Autre

- Bé a ba jou démaré, an ti-liv pou aprann li épi matjé kréyol. Manuel d'alphabétisation en langue créole*. En collaboration avec Igo Drane, Conrad Caesar et al. Paris: Éditions Radio Mango, 1989. Imprimé.
 "Interview" avec Daniel Boukman et "La négritude en question." *Jeune Afrique* 531 (9 mars 1971): 59–61. Imprimé.
Maskoko. Textes d'accompagnement du poète martiniquais Monchoachi. Photographies de Robert Charlotte. Schœlcher, Martinique: Éditions Mabouya, 2003. Imprimé.

Ouvrages cités

- Beckett, Samuel. *En attendant Godot. Fin de partie. Acte sans parole 1. Acte sans parole 2*. Paris: Minuit, 1971. Imprimé.
 Benítez-Rojo, Antonio. *La Isla que se repite: El Caribe y la perspectiva postmoderna*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989. Imprimé.
 Brecht Bertold. *Le Cercle de craie caucasien*. Paris: l'Arche, 1989. Imprimé.
 Césaire, Aimé. *Une tempête*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. Imprimé.
 Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil, 1952. Imprimé.
 Genet, Jean. *Les Nègres*. Précédé de *Pour jouer les nègres: clownerie*. Décines: L'Arbalète, 1963. Imprimé.
 Glissant, Edouard. *Le Discours antillais*. Paris: Éditions du Seuil, 1981. Imprimé.
 Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint: Tobacco & Sugar*. Trad. Harriet de Onis. Durham: Duke UP, 1995. Print.
 Macouba, Auguste. *Eia manmaille*. Paris: P.J. Oswald, 1968. Imprimé.
 Molière. *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris: Livre De Poche, 1985. Imprimé.
 Ruprecht, Alvina. "Stratégies d'une dramaturgie politique: le théâtre anti-colonial de Daniel Boukman." *L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales* 28 (automne 2000): 59–72. Imprimé.
 Ruprecht, Hans-George. "Le théâtre engagé de Daniel Boukman: masques, chants et révolte dans la situation post-coloniale." *Les Théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe: Haïti, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*. Coord. Alvina Ruprecht. Paris: l'Harmattan, 2003. 135–154. Imprimé.

Virgile. *L'Enéide*. Paris: Garnier, 1944. Imprimé.

Ouvrages consultés

Jones, Bridget. "Theater and Resistance? An Introduction to Some French Caribbean Plays." *An Introduction to Caribbean Francophone Writing. Guadeloupe and Martinique*. Ed. Sam Heigh. New York: Berg, 1999. 83–100.⁴ Print.

Pallister, Janis L. "Daniel Boukman." *Dalhousie French Studies* 26 (Spring 1994): 121–129. Print.

Upton, Carol-Anne. "The French-Speaking Caribbean: Journeying from the Native Land." *Theaters Matters. Performance and Culture on the World Stage*. Richard Bloom and Jane Plastrow, eds. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 97–125. Print.

4 Les pages 94–98 sont consacrées à la pièce *Les Négriers*.