

L'influence occidentale dans le théâtre noir africain francophone contemporain

Dahou Malika

Université de Mostaganem, Algérie

L'ouverture de la scène occidentale aux expressions théâtrales d'autres civilisations est une ouverture qui se traduit par le nombre sans cesse croissant de ses animateurs qui vont à la rencontre de l'Orient, de l'Afrique.... L'élan authentique qui anime ces hommes de théâtre n'est pas sans rappeler la disposition favorable dont ont fait preuve les jeunes Africains dont la scolarisation sous le régime colonial a mis en présence de normes dramatiques occidentales. Le théâtre noir africain francophone est né de cette rencontre forcée et ne peut, de ce fait, être directement rattaché à ses antécédents traditionnels.

Nous tenterons à travers l'analyse de quelques pièces noires africaines francophones de présenter et de commenter quelques exemples de cette symbiose des cultures (noires africaines et occidentales.)

Le dramaturge béninois José Pliya dans *Le masque de Sika* (1999) expose le terrible secret enfoui dans la mémoire de trois amis de jeunesse qui se réunissent quelque part en France après vingt ans de séparation. Felipe est écrivain au désespoir et Prudencio, leur hôte, un homme « de Dieu ». Pancraccio est sans famille, flottant dans un monde superficiel : « *Je vois les absences mais je ne vois pas mon prochain* » (35). Ne sachant plus quel cadeau offrir à celui des trois qui était le plus grivois, le meneur de tous les jeux sexuels d'une adolescence débridée, Pancraccio, choisit pour Prudencio un livre érotique sur papier Bible. Le malaise évident que provoque ce choix sous-tend la conversation maladroite, mélancolique et parfois amère que les trois entreprennent, alternativement, se grisant de leurs réminiscences d'attachements amoureux et d'aventures sadiques ou s'apitoyant sur leur situation actuelle.

Quand un jeune livreur arrive avec un cadeau mystérieux pour les trois – un masque Yoruba d’une femme pleurante – la conversation prend un tournant qui démontre le fond de peur qui gâche la paix intérieure de chacun.

Que représente le masque de Sika? Quel est le rapport entre le messenger et le donateur? C’est Prudencio qui leur révélera la vérité à l’aboutissement d’une caricature d’un rite voudoun entamé par Felipe et Pancracio. Sika est la fille qu’ils ont violée dans leur village africain il y a vingt ans. Et le garçon, qui reviendra encore une fois, serait donc le fils de l’un des trois.

Ces trois personnages subissent une sorte d’exorcisme. Il s’agit d’un exorcisme raté. Felipe, Pancracio et Prudencio ne seront ni transformés, ni soulagés à la fin de la pièce. Après des retrouvailles qui tournent à l’échec, une amitié réduite en miettes, ils vaqueront à leurs affaires, seuls. Ils erreront, sans structure – à l’exception de Prudencio qui se sauve dans l’Église dans un présent qui n’a ni saveur ni valeur. Les souvenirs qui étaient censés les préserver les perdront. Même Prudencio, curé de son état, n’a pour lui tenir compagnie dans le dernier moment de la pièce que le silence du seigneur et sa propre angoisse.

Cependant, nous avons assisté à un vrai mystère : Sika a su prendre sa vengeance grâce à un dédoublement d’elle-même. En masque probant et en fils offert ou moins révélé à ce monde d’hommes sans attaches, Sika, le porte-parole de Pliya, nous fait prendre conscience d’un comportement masculin inexcusable. Avec José Pliya, la quête identitaire est plutôt d’ordre psychanalytique, c’est un apprentissage à l’altruisme et au dévouement.

Dans *Le masque de Sika*, il n’y a pas d’harmonie entre le passé et le présent. Les personnages errent dans un temps indéterminé. Ils ignorent la vérité qui se cache sous le masque, ce qui provoque en eux une certaine frustration. Cette absence du sens et du devoir, nous la retrouvons dans d’autres personnages du théâtre du 20^e siècle – ceux de Samuel Beckett en particulier.

En cela, ils témoignent d'une détresse qui ne connaît pas de frontières continentales, détresse palpable parce que leur situation particulière nous est présentée par des images à la fois spécifiques et généralisables. En mouvement figé, les personnages de Pliya tournent et se retournent sur eux-mêmes. Dans une lignée plutôt beckettienne, l'œuvre de Pliya nous livre une représentation du monde psychique où les personnages errent parce qu'ils ne sont ancrés nulle part. Ils habitent un vide, un entre-deux angoissant et leur conflit consistera en une tentative, souvent avortée ou à moitié réalisée, d'échapper à l'emprisonnement mental.

Une telle œuvre découvre manifestement la vision sans nul doute religieuse qui est celle de Beckett. La perception douloureuse de l'absurde et, par suite, la lutte pour trouver un sens à la vie reflètent une attitude plus profondément religieuse que toute adhésion commode à des croyances héritées. L'influence de Beckett sur la pièce de José Pliya est manifeste. Cette pièce nous rappelle *Comédie* de Beckett (1964) : Feydeau est vu d'outre-tombe comme c'est le cas de Sika à travers le masque : trois voix parlent parmi les éclairs d'outre-tombe, trois vases sans âge d'où sortent trois masques bleus et blancs, des phrases, des bribes de souvenirs proférés par enchaînements rapides, éléments qui évoquent la mort. Trois masques parlants révélant cette histoire cachée se manifestent tour à tour.

Pliya, comme Beckett, enlève aux créatures leurs mouvements puis leurs corps, il ne leur laisse que la voix. Dans *Comédie*, il n'y aura pas de jugement dernier; l'existence humaine est mise à nu, une existence qui nous conduit à une paix profonde.

Lorsqu'ils se mettent à parler, les héros de Beckett ont déjà beaucoup vécu. Ils ont épuisé tout pouvoir d'émerveillement, s'il leur reste un goût espiègle pour les éternelles plaisanteries, ils sont usés, victimes d'un monde concentrationnaire. Ils connaissent toute l'histoire, rien ne peut les surprendre. Ils ne parlent pas que pour raconter leurs souvenirs, mais pour s'en purger. La parole cependant, agit comme un piège. (Roudaut 22)

Sika est absente dans toute la pièce mais c'est son masque qui a dévoilé progressivement dans la pièce la face cachée des personnages. Son absence-présence les tourmente et provoque le remords et la frustration.

Tous ces éléments se retrouvent dans la pièce de José Pliya :

Pancracio : - C'est ce que je lui reproche : Faire rêver, corriger le passé, donner l'illusion qu'avant tout été, soleil et volupté, un monde parfait. C'est illusion. Sans dévaloriser la force des souvenirs, je pense qu'il faut les conserver dans le musée fantasque de nos mémoires. (32)

Prudencio : - On est toujours déçu par le réveil des souvenirs. Le temps est un allié vindicatif. Il masque à gré nos vilénies et nos laideurs. Complice, il polit nos souvenirs pour nous laisser en tête de belles histoires. Mais, le passé, ne le provoquons pas. Ne soulevons pas le masque ...

Felipe : - Murmures du cœur qui disent
 Tout bas
 L'oubli du temps
 Les peines du corps et l'innocence
 Du Masque sercin, du Masque tranquille. (44-45)

Dans *Le complexe de Thénardier* du même auteur, les personnages entament au début de la pièce un dialogue violent et discriminatoire. Ils tentent de retrouver une libération psychique en dévoilant leurs secrets les uns aux autres. La mère avoue avoir sauvé la fille d'une tuerie, puis décide de l'engager à vie chez elle comme une bonne. Cette dame égoïste et autoritaire n'accepte pas de la laisser partir car elle ne peut ni se passer de ses précieux services, ni se priver de se sentir maîtresse. La bonne, elle, semble avoir le besoin de la bénédiction toujours retenue de la mère pour pouvoir prendre son envol, se libérer complètement du foyer, abri et cachot mental à la fois.

Dans cette pièce que nous retrouvons au cours du siècle dernier dans l'Europe occupée, l'ex-Yougoslavie, au Rwanda et aussi dans la maison d'enfance de l'auteur J. Pliya, le dramaturge a su adapter les faits de l'histoire en apportant une portée universelle aux faits racontés dans la pièce. Il s'agit des conséquences néfastes de la guerre (la guerre sous toutes ses formes). Malgré tous les services et les sacrifices que la bonne a fournis, elle ne réussit pas à obtenir la bénédiction de sa maîtresse pour retrouver l'homme de sa vie et jouir de sa liberté.

Cette femme met toute sa force dans une malédiction pour la décourager et finit par mourir sans lui accorder cette grâce. C'est la misère de toute l'humanité qui fait qu'un maître restera toujours un maître même après sa mort et qu'un esclave ne fait que subir l'injustice de son sort. Ce drame social nous rappelle le roman social *Les Misérables* de Victor Hugo même si les visions exposées sont différentes. Chez Victor Hugo, la fille finit par trouver le bonheur auprès d'un homme qu'elle épouse et qui la délivre du calvaire dans lequel elle vivait, alors que chez José Pliya, la fin reste ouverte puisque la mère (adoptive et exploitant la jeune fille) finit par se suicider sans lui accorder sa bénédiction pour qu'elle puisse partir avec l'homme qu'elle aime et retrouver sa liberté.

Le moteur dramatique (dans la pièce de Pliya), celui de la quête de libération faite de disputes et de révélations, ne s'arrêtera pas à la fin de la pièce. D'ailleurs, il n'y a pas de fin, ce qui pourrait ne faire que prolonger l'errance. Le suicide de la mère (qui précède l'action de la pièce jouée en flash-back) est une sorte de délivrance de son propre cachot mental.

L'acte de purification – frottements, nettoyages – de la bonne ne réussiront plus à rétablir l'ordre et le bien-être dans la maison (invasion des rats). Chez Pliya, on a beau balayer, la lumière au bout du tunnel reste trouble. On pourrait évoquer, à partir de cette image, le monde théâtral sartrien plus encore que celui de Beckett qui est comparable au théâtre de l'errance de Pliya.

Comme chez Jean Paul Sartre, Pliya nous mène droit dans un monde où les questions posées sont plutôt existentielles que métaphysiques. Son questionnement évoque la communauté et la responsabilité de l'individu. Nous trouvons même chez Pliya des sentences qui suggèrent une éthique, un code moral, une vocation didactique et moralisatrice : « En temps de guerre comme dans la vie, il n'y a ni monstres ni héros. Il y a des hommes et plus des femmes aux prises avec eux-mêmes et leur enfance » (La mère, *Le complexe de Thénardier* 44).

D'autre part, dans *Tout bas...si bas* de l'auteur tchadien Koulsy Lamko, le gosse, incarné par le reporter, exploite la sphère du dogmatique : devant

lui pas seulement la vie mais aussi le mensonge se font légendaires. C'est un créateur d'aliénation qui suscite la distanciation du mécanisme théâtral du témoignage. Dans cette pièce, le bidonville africain est tout aussi international; nous percevons la quête identitaire à travers la vieille qui scrute chaque matin l'eau d'une calebasse et qui ne reconnaît pas son visage dans cette eau. Quant à cette violence médiatique qui n'a aucun scrupule à remuer la misère, nous la retrouvons ici encore en la personne d'un reporter prêt à tout pour un sou.

L'aliénation brechtienne brise l'illusion théâtrale par le commentaire d'un personnage qui crée une relation « italique » avec le public. Le reporter, personnage très récurrent dans ces œuvres, incarne ce commentaire et l'intériorise pour brouiller l'illusion qui reste à moitié brisée seulement. Tout à fait dans son personnage, il jette depuis le cœur du texte un regard vers l'extérieur. Etant à la fois inquisiteur et propagandiste, il n'observe jamais sans l'intention de reproduire et de disséminer. Opérant par la parabole du renversement du regard, il pointe la figure de l'aliénation par réification en masque : la vie se fige en masque parce qu'il la redit dans une forme consommable et emblématique. Le reporter : « Entre nous, je fais mon boulot. Vraisemblance des faits, exactitude, objectivité. Déontologie oblige. Il faut servir au lecteur un menu digeste » (10).

Koulsy Lamko considère qu'une écriture masquée par l'aliénation brechtienne est la seule manière de laisser vivre son œuvre sans l'étouffer par le poids de sa propre situation. Mais cette distance risque le gouffre et ce discours d'aliénation doit lui-même s'accuser.

Plutôt que de reproduire les idées ou les sentiments qu'entretiennent des personnages, K. Lamko, comme Brecht, s'attache à leur comportement. Il s'agit de fournir par le théâtre des hommes capables de déchiffrer leur propre situation sociale et historique. Citons à titre d'exemple, *Mère Courage* et *Homme pour Homme* dans lesquelles il y a un engagement total. Comme le dit Brecht, « Pour refaire de ce peuple un peuple majeur, le théâtre qu'il fallait construire devait être un théâtre de la culture » (L'Art 62).

Dans la pièce *Jaɣ* de Koffi Kwahulé, Oridé essaie de soigner son aliénation avec un masque. Mais Oridé ne trouve pas la paix derrière cette surface immobile : la distance étant illusoire, le masque devient partie de son visage et la tue. Sa mort reste un avertissement : Oridé, dit Alix de Morant, est elle-même un masque « créé(e) de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature » (54-55).

Chez Koffi Kwahulé, le recours à la tradition classique occidentale de la tragédie se retrouve dans sa pièce *Bintou* (1997) dans plusieurs éléments tels que le crime final, le viol accompli sur scène et la présence du chœur. C'est justement le chœur qui introduit Bintou et se fait finalement l'interprète de la souffrance de l'héroïne en dévoilant en même temps l'indicible. Le drame de l'excision dont Bintou est victime est le sujet de la diégèse réaliste de la pièce et n'est finalement que le symptôme d'une grave maladie qui menace les sociétés modernes : la violence d'une jeunesse délinquante. Le rite de l'excision est surtout la conséquence d'un désir qui mène jusqu'à la mort.

Bintou finit par mourir et par se libérer des contraintes sociales hypocrites qui divisaient son âme rebelle : se résigner à son sort en tant que femme se devant d'obéir aux us et aux coutumes de son pays ou de mener une vie libre et sans tabous comme elle l'espérait.

Ce monde met surtout en évidence un mélange de tons et un métissage culturel sur lesquels l'œuvre fonde son actualité. Pièce qui s'approche du théâtre classique occidental en même temps que de la tradition africaine, elle s'échappe des définitions normatives et parvient à enfanter une forme originelle d'une problématique ancienne que la société moderne n'arrive évidemment pas à extirper.

Par ailleurs, c'est dans le plus grand respect des unités d'action, d'espace et de temps que Koffi Kwahulé réduit *Big Shoot* aux dimensions d'un seul grand acte. S'il se montre avec cette unification de la forme fidèle à la tradition de la dramaturgie classique, c'est pour mieux la dynamiter

de l'intérieur puisqu'elle ne garantit plus – contrairement à son dessein originel – une compréhension certaine, claire et limpide du drame.¹

Dans *Big Shoot*, la violence explose dès la première réplique avec le premier usage fait du verbe (une logorrhée d'insultes) et s'exerce à plusieurs niveaux : entre les deux hommes enfermés dans la cage de verre, entre ces protagonistes et tous les anonymes qui assistent à leur jeu de mort, entre ce public et une société qui se plaît à engourdir à l'aide de scabreux divertissements tout sentiment moral. Elle s'exerce aussi à un niveau hyper-individualisé (de soi à soi) autant qu'à un niveau international (entre pays ou continents). Elle s'est exercée encore dans le passé évoqué par l'un ou l'autre des personnages, entre « Stan » et sa présumée (bien qu'incertaine) victime, ainsi qu'entre l'enfant qu'a été « Monsieur » et son père.

Mais en deçà même de l'univers fictionnel, la violence s'exerce également dans le contrat de lecture tacitement instauré par l'auteur au sein même des mécanismes textuels mis en œuvre, ce qui nous rappelle *Fin de partie* de Beckett qui avait déjà adopté une telle posture :

Hamm, Nagg et Ney sont empêchés dans leur déplacement en raison d'infirmités diverses; le premier, aveugle, est assis sur un fauteuil roulant tandis que les deux autres, ses parents, vivent chacun dans une poubelle. Seul Clov parvient encore à bouger, à passer de la cuisine à la chambre où se tiennent les autres personnages, à se hisser à la hauteur des fenêtres pour observer et raconter ce qui se passe à l'extérieur de la maison. Mais plus d'une fois, Hamm et le lecteur le surprennent en train de mentir :

- Hamm : Tu te rases?
- Clov : Oui.
- Hamm : (cherchant en tâtonnant le mur) : Ce n'est pas vrai!
Pourquoi me mens-tu?

¹ Le respect scrupuleux de la règle des trois unités garantit la vraisemblance : « l'unité de la fable, sa juste longueur, bref, cette vraisemblance si recommandée et si nécessaire en tout poème, dans la seule intention d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de la réalité » (Chapelain, « Lettre sur le règle des vingt quatre heures » (1630). Cité par Pavis, 406-407).

- Clov : Attends. (Accroupi, il essaie de faire tenir le chien debout, n'y arrive pas, le lâche. Le chien tombe sur le flanc.)
- Hamm : Alors quoi?
- Clov : Il tient. (41-42)

Dès lors l'un et l'autre ne peuvent que douter de l'authenticité des déclarations relatives à tout ce qui se passe dans le hors-scène.

Koffi Kwahulé laisse aussi le soupçon du mensonge s'installer dans *Big Shoot* en opposant des interlocuteurs aux certitudes et aux univers de savoir le plus souvent inconciliables, avant de l'être définitivement ou en faisant se contredire entre eux les énoncés et les indications scéniques. Lorsqu'il remarque dans une didascalie que l'inculpé est « manifestement à cours d'imagination » (Kwahulé, *Big Shoot* 34) ne considère-t-il pas en effet que ses révélations sont mensongères? Mais en signalant par ailleurs que des hurlements de chien retentissent par trois fois, n'atteste-t-il pas aussi de l'authenticité possible d'une partie, voire de l'ensemble des déclarations de « Stan »? Dans cette pièce, le jeu des personnages se fait sous forme de questions-réponses, de quête d'aveux (entre deux amis).

Chaque être doit passer par la mort, aussi stupide, aussi banale soit-elle malgré tout ce qu'on peut avoir comme force physique et morale. The Big Shoot qui terrorisait tout le monde et qui commettait des actes criminels depuis son enfance finit par s'éteindre après un défi lancé entre lui et son ami.

À la fin de *Big Shoot*, avec l'intrusion de cet élément qui provoque un ultime retournement, le lecteur partage le même sentiment de désarroi que « Monsieur ». Par un effet de surprise induit par la déclinaison d'une forme classique qui ne répond avant tout plus au principe de la vraisemblance – davantage qu'à celui des bienséances qui est pourtant également mis à mal (notamment par le registre du langage choisi) – il vacille dans la réception intellectuelle et émotionnelle de la fiction qui lui a été – et qui lui est encore – présentée. La lecture des actes tant représentés que narrés et les mobiles qui les déterminent lui échappe.

Par ailleurs, de la tragédie grecque aux deux œuvres citées de Koffi Kwahulé, le chœur présente un certain nombre d'invariants; il est, en premier lieu, un élément structurant des pièces : la première apparition du chœur fonctionne comme le parodos de la tragédie grecque et le chant alterné entre Bintou et le chœur dans le tableau intitulé « Jazz » rappelle le *kommos* des textes grecs. Oridé dans *Jazz* de Koffi Kwahulé essaie de soigner son aliénation avec un masque. Mais Oridé ne trouve pas la paix derrière cette surface immobile; le masque devient partie de son visage et la tue.

De plus, les passages réservés au chœur dans *Bintou* sont des parties strophiques dans lesquelles le langage est essentiellement métaphorique. Elles contribuent à donner à la pièce une structure musicale qui est aussi l'une des caractéristiques de la tragédie grecque. De même, Koffi Kwahulé revendique l'imprégnation de son écriture par la musique et par le jazz en particulier:

Le jazz n'est plus quelque chose qui vient en aval, mais en amont, il est dans le projet. Je me considère vraiment, sincèrement, comme un jazzman. C'est mon rêve le plus absolu. Je ne produis pas de sons au sens où en produit un musicien, mais j'aimerais que l'on éprouve la même chose au contact de la musique de Jazz. C'est une musique profondément théâtrale, dans sa brutalité, dans l'évidence de sa présence. (*Entretien*, 6 octobre 2000)

Le chœur africain recouvre en outre les fonctions dramaturgiques traditionnelles répertoriées du chœur grec : comme dans les textes antiques, il a une complicité étroite avec le héros, personnage mis en valeur par une énonciation ambiguë, intégrant dans le discours du chœur la parole de Bintou : « Pourtant j'avais un rêve, un rêve pour lequel j'étais prête à tout » (6). Il lui est par ailleurs fidèlement attaché et s'affiche comme interlocuteur privilégié : les jeunes filles qui composent le chœur font figure d'assistantes dévouées. « Une des filles lui présente le miroir tandis que les deux autres l'aident à se maquiller » (8).

Enfin, le chœur de *Bintou*, dans la scène finale où il entoure l'oncle et le poursuit, mime l'attitude vengeresse des Erynies à la fin des Choéphores. Ces permanences dramaturgiques entre le chœur grec et le « chœur africain » inscrivent ainsi les textes de Koffi Kwahulé dans une tradition tragique millénaire dans laquelle le héros est soumis au destin.

Cependant, l'on voit bien que ces coïncidences sont pour ainsi dire éclatées dans les textes; on retrouve intact dans *Bintou* le modèle grec; ses empreintes sont décelables mais en même temps brouillées, éparpillées par une écriture iconoclaste qui refuse la sacralisation du modèle occidental : la fonction traditionnelle est déplacée, décalée, et cette dramaturgie n'est pas sans rappeler les techniques d'incrustation dans les montages vidéo, grâce auxquelles l'image initiale n'est plus décelable qu'en transparence, déformée. Le chœur apparaît ainsi en éclats, imprimé de façon hétérogène dans le texte.

Dans *Bintou*, l'engagement vers le sacrifice et l'excision mortelle sont évoqués. Elle finit par mourir. Elle est l'incarnation désespérée d'une jeunesse qui subit la spoliation et la violence. Le sujet de la diégèse réaliste de la pièce n'est finalement que le symptôme d'une maladie tragique qui ronge les sociétés modernes, la violence d'une jeunesse délinquante (au lycée, dans les rues...), « c'est une tragédie antique qui se lève et met à vif le nerf de l'archaïsme resté au cœur de la modernité » (Chalaye 32).

Pour conclure, nous pouvons dire que parfois, la relation établie entre l'institution sociale et la figuralité théâtrale amène certains auteurs à inverser les termes de l'équation. Ils s'écarterent des typologies originelles des rituels gestuels ainsi que de celles des expressions festives pour ne s'attacher qu'à des principes théoriques qui fondent l'« institution-théâtre », telle qu'elle fonctionne dans le monde contemporain. C'est pour cela qu'ils s'appliquent avantagement à une relecture de la tradition dramaturgique en termes sociologiques, plus précisément fonctionnalistes.

Le théâtre se définit alors comme une pratique de représentation de récits et excède les limites les plus strictes de la représentation scénique. En même temps qu'il abolit les frontières des « interdits de langages », comme pour ce qui est du conte de l'oralité. Il se déploie en un espace « poétique » c'est-à-dire celui où se pratique une action concrète de « création », de transformation de l'univers.

Les lieux de démarcation entre le ludique et le rituel perceptible dans les incantations, les invocations ou les imprécations, dans la pièce *Bintou* permettent de marquer les temps de la transition dont il s'agissait dans les paragraphes précédents, et même de distancier la mémoire des mythes originels. Une telle fonction sort du contexte purement culturel; elle opère peut-être dans une forme expressive par laquelle est rendue la définition de la dramaturgie.

Nous assistons à la germination de nouvelles dramaturgies dans laquelle fantaisie, humour et dérision s'entremêlent, dans une Afrique qui se veut universelle. C'est un théâtre qui se veut le lieu de toutes les transgressions, à travers une cohérence et une rigueur de langage. Nous nous retrouvons donc face à tous les possibles, à tous les ailleurs.

Cette mise à mort des modèles classiques – qui n'affecte d'ailleurs pas l'ensemble de la production – passe en effet par une écriture du dérèglement et de la dissidence. Finalement, nous pouvons affirmer que nulle culture ne peut vivre ou survivre qu'en s'actualisant, c'est-à-dire non seulement en se remettant en cause sans cesse mais aussi en se faisant riche de l'apport des autres cultures et civilisations.

Liste d'œuvres citées

- Aslan, Odette (dir). « Bertolt Brecht ». *L'Art du théâtre*. Paris : Éd. Seghers, 1967.
- Beckett, Samuel. *Fin de partie*. Paris : Minuit, 1957.
- Bonnabel, Anne-Marie et Marie Lucille Milhaud. *À la Découverte du théâtre*. Ellipses Éditions, Février, 2000.
- Chalaye, Sylvie. *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire Francophone*. Éd. Plurial 12, 2004.
- Cheniki, Ahmed. *Théâtre en Afrique noire, Itinéraires et tendances*. Algérie : Éd. Dar El Gharb, 2005.
- Duchâtel, Eric. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique, synthèse*. Paris : Éd. Armand Colin, 1998.
- Kwahulé, Koffi. *Pour une critique du théâtre ivoirien*. Paris : Éd. L'Harmattan, 1996.
- _____. *Big Shoot*. Éd. Théâtrales, 2003.
- _____. *Binton*. Éd. Lansman, 1997.
- _____. *La Dame du café d'en face*. Éd. Théâtrales, 2000.
- _____. « Entretien avec Gilles Mouellic ». *Afrique noire : écritures contemporaines d'expression française*, 6 octobre 2000.
- _____. *Jaç*. Éd. Théâtrales, 1998.
- Koulsy, Lamko. *Tout bas... si bas*. Éd. Lansman, 1995.
- _____. *Le mot dans la rosée*. Éd. Acte Sud-Papiers, 2000.
- Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique (Sa nature et ses procédés), Manuel (Le dit et le non-dit)*. Éd. Quadrige, PUF, 2001.
- De Morant, Alix. « Koffi Kwahulé : de Koltès à Coltrane, l'autre côté du crépuscule ». *Afrique noire : écritures contemporaines* 158 (mars-avril 2001).
- Ngandu, Nkashama Pius. *Théâtres et scènes de spectacles : études sur les dramaturgies et les arts gestuels*. Paris : Éd. L'Harmattan, 1993.
- Pavis, Patrice. « Vraisemblable, vraisemblance ». *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
- Pliya, José. *Le complexe de Thénardier*. Éd. l'Avant- Scène, 2002.
- _____. *Le masque de Sika*. Éd. Acoria, 2001.
- Roudaut, Jean. « La parole de Beckett ». *Magazine Littéraire* 35 (décembre 1969).
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Éd. Nathan, 2001.
- Scherer, Colette (S/ D). *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française conservées à la bibliothèque Gaston Bay*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- Theuret, Françoise-Rullier. *Le texte de théâtre*. Éd. Hachette. Supérieur, 2003.
- Übersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Éd. Le Seuil, 1996.