



Ahmed Cheniki

Le théâtre en Afrique noire, itinéraires et tendances

EVOQUER LE PARCOURS DU THEATRE dans les pays d'Afrique Noire n'est pas chose aisée. Tous les chercheurs connaissent les innombrables problèmes documentaires qui entravent toute étude sérieuse sur ce domaine encore tout à fait récent dans le monde africain. C'est vrai qu'on confond souvent un certain nombre de formes artistiques africaines avec le théâtre qui est avant tout une production européenne. Ce malheureux malentendu traverse la plupart des travaux sur l'art dramatique en Afrique noire.

On s'efforce souvent, on ne sait pour quelles raisons, à faire des manifestations rituelles et artistiques africaines une sorte d'appendice du théâtre européen comme si ces peuples étaient incapables de produire leurs propres structures artistiques. Ce qui est affligeant et tragique, c'est le fait que des auteurs et des universitaires africains considèrent ces formes comme des structures pré-théâtrales, emboîtant ainsi le pas à certains anthropologues qui ne pouvaient accepter une autre culture que si elle correspondait aux normes de leur propre pensée. Cette façon de voir, sous-tendue par d'évidentes marques idéologiques et entretenue par un racisme latent qui parcourt l'espace de l'altérité, provoque d'irréparables dégâts dans l'univers intellectuel et impose un discours culturel exclusif, c'est-à-dire installant dans l'univers de la marge et de la péjoration toute représentation différente.

Le fait de ne pas considérer les formes artistiques africaines comme n'obéissant pas sérieusement aux normes du théâtre, même si ces structures comportent quelques éléments de théâtralité, ne constitue nullement une sorte de péjoration de ces manifestations culturelles. Bien au contraire, les formes africaines correspondent à la réalité des peuples de cette région qui, comme

toutes les autres populations, possèdent leurs représentations artistiques propres. Quelle logique poussent certains chercheurs à considérer que les instances culturelles africaines sont des formes pré-théâtrales, comme si ces sociétés étaient toujours plongées dans un mode de développement primitif ? Pourquoi cherche t-on souvent à "coller" à l'Europe et à emprunter son discours sans l'interroger et sans tenter de comprendre le fonctionnement de sa propre culture sans tomber dans le piège des éloges du folklorisme aliénant et passiste ? N'est-il pas plus utile de re-voir les formes dites traditionnelles comme par exemple le griot, le mvét ou le kotéba et les appréhender comme formes artistiques à part entière ?

Il serait utile, pour ne pas tomber dans les travers de la subjectivité, de définir la notion de théâtre et de déceler les différences avec les formes dramatiques populaires. Les questions d'ordre épistémologique et ontologique sont importantes, elles permettent de déblayer le terrain et d'apporter des définitions sérieuses des instances et des structures artistiques en jeu.

Les formes africaines obéissent à des normes et à des logiques discursives qui leur sont particulières. Elles ne peuvent donc, en aucun cas, être considérées comme des structures pré-théâtrales, c'est-à-dire soumises au schéma de type européen. Le regard porté sur ces représentations populaires, prises en charge le plus souvent par des artistes particuliers et adoptées par la communauté, est étranger, extérieur, c'est à dire marqué du sceau de l'étrangeté et de la minoration des autres cultures. Tout doit obéir à l'image que l'Europe se fait d'elle-même et des autres, au regard de certains anthropologues européens. Cela ne veut nullement dire que tous les chercheurs occidentaux péjorent les formes de représentation des diverses ethnies, peuples et sociétés non européens. C'est vrai que la Grèce comme le souligne si bien Jean Duvignaud est une création européenne, réalité qui marginalise et dévalorise de grandes civilisations comme celles d'Afrique, de l'Égypte ou de la Mésopotamie par exemple. Le fonctionnement des représentations dramatiques populaires se caractérise par une singularité opératoire et une légitimité populaire certaine. Le griot, par exemple, est à la fois acteur, metteur en scène, décorateur et auteur. Il est porteur et producteur d'une parole qui donne à l'espace une certaine réalité et met en branle toute une série de médiations. Ces formes orales participent de tout le système social qui inclut dans son fonctionnement ces performances artistiques qui contribuent à la cohésion des groupes sociaux et à la manifestation de vérités et d'espaces esthétiques souvent latents. La parole est donc un lieu de liberté et un univers marquant les différents échanges qui s'opèrent dans la société.

Le théâtre est, à notre avis, une discipline encore récente en Afrique Noire. C'est avec la colonisation que les Africains ont découvert l'art théâtral et ont adopté une autre manière de faire, ce qui a, dans un certain nombre de cas, marginalisé les formes populaires. C'est vrai que les responsables de l'Ecole William Ponty, une institution scolaire spéciale qui a permis aux Africains de se familiariser avec l'art théâtral, insistaient le plus souvent sur l'exploitation par les élèves des formes populaires. D'ailleurs, les textes écrits par les étudiants de cette école obéissaient à cette logique qui consistait à recueillir les différentes structures artistiques populaires marquant l'univers des pays africains. La colonisation a permis la manifestation de l'altérité, imposée, non consentie et l'adoption de formes nouvelles qui, il faut le dire, séduisirent essentiellement les élites.

C'est donc grâce aux écoles de Bingerville et de William Ponty que les Africains ont commencé à faire du théâtre. Les missionnaires contribuèrent également à faire connaître cet art en mettant en scène des pièces à caractère religieux et didactique. L'objectif de ces missions était d'assurer un enseignement biblique et de soutenir la présence coloniale. On se limitait souvent à la reproduction de scènes tirées de la Bible. Mais c'est l'école de Bingerville et surtout William Ponty qui permirent aux Africains de se familiariser avec le théâtre. Un homme, Charles Béart, directeur de l'école normale supérieure de Bingerville en Côte d'Ivoire en 1931 et de l'établissement William Ponty (au Sénégal) en 1934, permit l'introduction de l'art dramatique dans les programmes scolaires. A la fin de chaque année scolaire, les élèves, sur les conseils de leurs enseignants, présentaient des spectacles mettant essentiellement en scène les rites et les traditions de la région et du pays d'origine des étudiants. Ce furent les Dahoméens (aujourd'hui, Béninois) qui montèrent la première pièce; elle était intitulée, *La dernière entrevue du roi Béhanzin et de l'explorateur Bayol*. Cette troupe présenta d'ailleurs une de ses productions à la comédie des Champs Elysées à Paris en 1937, *Sokamé* et les Ivoiriens mirent en scène un texte intitulé *Les prétendants rivaux*. L'administration coloniale encourageait les Africains à monter des pièces de théâtre qui ne devaient nullement, cela allait de soi, contester la présence coloniale ou poser des problèmes sociaux ou politiques.

Ce type de spectacles soutenus par les autorités tentait de mettre en situation les formes dites traditionnelles et la structure européenne de représentation, mais celle-ci conservait la primauté en "broyant" les lieux de l'espace populaire. La forme dramatique "traditionnelle" perdait ainsi son essence et se transformait en un

simple lieu d'illustration ajoutant peut-être à la représentation "moderne" une dimension folklorique.

L'école William Ponty permit l'éclosion d'un groupe de futurs animateurs du mouvement théâtral africain. Bernard Dadié, Amon d'Aby, Coffi Gadeau, Keita Fodéba et bien d'autres auteurs et metteurs en scène, formés dans l'établissement dirigé par Charles Béart, marquèrent de leur empreinte l'art scénique et donnèrent le ton à la pratique dramatique qu'ils orientèrent grandement sur les plans thématique et esthétique, du moins durant une assez longue période. C'est vrai qu'après les indépendances, de jeunes dramaturges et metteurs en scène, nourris des nouvelles techniques de représentation et influencés par les nouveaux courants dramatiques de l'époque représentés par Brecht, Piscator, Beckett, Artaud, Craig... apportèrent une dimension sociale et politique à la représentation dramatique et essayèrent de nouvelles méthodes de mise en scène. C'est d'ailleurs dans ces conditions que les premières pièces techniquement abouties commencèrent à voir le jour. Avant cette période, on ne pouvait nullement parler de mise en scène puisque on ne se souciait que de la mise en place des comédiens et des entrées et des sorties qui constituaient d'ailleurs les seuls éléments qui mettaient en valeur en quelque sorte la notion d'acteur. Le lieu théâtral n'était pas stable. C'est vrai que durant la colonisation, l'administration s'intéressa quelque peu, non sans arrière-pensées, à cette pratique culturelle. Elle institua d'ailleurs des concours, ouvrit des cercles culturels et accorda des subventions à certaines troupes d'amateurs qui commençaient à naître un peu partout en Afrique. Les indépendances acquises, certains États Africains ont tenté de prendre en charge l'activité théâtrale. Ils ont construit des salles, formé des comédiens et des metteurs en scène. Mais il en est autrement dans certains pays qui considèrent le théâtre comme non prioritaire, c'est-à-dire marginal. Au Mali par exemple, dans le cadre des semaines de la jeunesse qu'organisait le gouvernement, l'État prenait en charge l'élaboration de compétitions théâtrales à tous les niveaux: quartier, village, ville. Mais ces dernières années, des troupes « indépendantes » ont vu le jour grâce à des animateurs de renom qui ont permis l'existence de ces structures quelque peu singulières. Tchikaya U Tamsi et Sony Labou Tansi, des écrivains de renom, créèrent leurs propres troupes. De nombreuses formations d'amateurs virent le jour un peu partout dans les pays africains. En France, quelques ensembles théâtraux se sont constitués.

Le théâtre en Afrique noire, traversé par la présence de traces de formes populaires et marqué par la prééminence de l'appareil du théâtre de type européen, allait, après les

indépendances, commencer à traiter de sujets politiques et sociaux et à mettre en scène les bourgeoisies arrivistes. On peut délimiter quatre grands thèmes qui dominèrent la représentation dramatique africaine:

1. la critique de certains éléments de la vie "traditionnelle" ;
2. la contestation du système colonial ;
3. la critique de certains travers de la société et le désenchantement après les indépendances ;
4. la remise en question du pouvoir politique considéré comme le responsable de tous les maux des sociétés africaines.

L'Afrique noire, mal partie, selon l'heureuse expression de René Dumont, allait être l'objet de nombreuses pièces d'auteurs résidant essentiellement en Europe. L'Histoire et la politique constituent les sujets de choix des dramaturges qui tentent une plongée dans le passé pour dénoncer un présent décevant. On peut distinguer deux types de pièces:

- a) des pièces ayant pour supports essentiels l'Histoire et la mythologie. Ces œuvres ont pour objectif la reconstitution et la réhabilitation du passé. C'est le cas de Hadj Omar, de Gérard Chenet et de Tarentelle noire et diable blanc de Sylvain Bemba ;
- b) des pièces liées à l'actualité: ces pièces mettent en scène les nouvelles bourgeoisies africaines qui exploitent toujours leurs peuples, expliquent les contradictions et les équivoques des pouvoirs africains. C'est le cas notamment de *Continent-Afrique* de Condetto-Nénékhaly Camara et du *Président* de Maxime N'débéka. *Le Président* met en scène les courtisans hypocrites et opportunistes qui grouillent autour du tyran.

Mais cela ne veut nullement dire que les sujets sociaux et moraux n'occupent pas une importante place dans ce théâtre. Le nom de Bernard Dadié constitue à lui seul tout un programme. La dénonciation de certaines coutumes et traditions compose une grande partie des sujets abordés. D'ailleurs, les élèves de l'école William Ponty ont été les premiers à aborder ce thème. On peut citer, entre autres, les pièces suivantes, *Kwao Adjoba*, *Entraves* et *La sorcière* d'Amon d'Aby, *mini Adjao* de Bernard Dadié et *Trois prétendants, un mari* de Guillaume Oyono.

L'absence de liberté d'expression et de démocratie dans les pays africains pousse les auteurs à s'exiler en Europe, ce qui pose

un sérieux problème de communication avec le public auquel ils sont censés s'adresser. Les textes les plus contestataires sont édités à l'étranger (en France essentiellement). Les dramaturges vivant à l'extérieur du pays dénoncent les bourgeoisies arrivistes et mettent en scènes des problèmes sociopolitiques. L'Ivoirien Charles Nokan, par exemple, dans *Les malheurs de Tchakô* et *La traversée de la nuit dense* tente de démonter les mécanismes du fonctionnement des structures sociales et politiques. Ce type d'attitudes thématiques est aussi perceptible dans la production romanesque et cinématographique. D'ailleurs, la plupart des textes sont édités à l'étranger alors que les films sont souvent produits par des européens. Alexandre Kum'a N'dumbe III (*Le soleil de l'aurore*, *Amilcal Cabral*, *Lisa, la putain de...*, *Kafra Biatanga*, etc.) évoque lui aussi les problèmes nés après les indépendances. Cette phrase tirée de *Kafra-Biatanga* donne une idée sur cette réalité thématique qui caractérise une bonne partie de la production dramatique: "Nous avons appris quelque chose, une leçon que personne n'oublie: les pauvres deviennent pauvres, les riches deviennent riches".

Ce discours du désenchantement et de la désillusion nés après les indépendances traverse une grande partie des œuvres artistiques. Les romans de Kourouma, Ouologuem, Sony Labou Tansi, Mongo Béti, Fantouré et d'autres écrivains mettent en situation des personnages, déçus, désabusés, gagnés par une amère désillusion après des indépendances décevantes. La corruption, le pouvoir absolu, le charlatanisme, le clientélisme constituent les éléments-clé de la situation post-coloniale. Les cinéastes comme Souleymane Cissé, Ousmane Sembène, Oumarou Ganda, Ouedraogo posent également les mêmes problèmes. Le théâtre de langue française est souvent un théâtre de dénonciation et de mise à nu des diverses oppressions subies par les peuples africains. Il prend en charge, de manière explicite, les nouveaux problèmes surgis après les indépendances. La répression, le pouvoir absolu, la corruption sont les attitudes les plus manifestes dans les textes. *Le soleil de l'aurore* d'Alexandre Kum'a N'dumbé III et *Le Président* de Maxime N'débéka présentent un président de la république cruel, dictateur qui refuse de partager son pouvoir ("L'État, c'est moi", dit le président dans la pièce du même titre de N'débéka). "Je veux un pouvoir sans limites et je m'en servirai sans limites pour le mal parce que le mal est la seule vérité de ce monde"¹. Ainsi, le leader révèle t-il ses véritables intentions. Il fonctionne comme un véritable psychopathe qui n'admet nullement que les autres se mêlent de "ses" affaires. La même logique se retrouve dans le discours du président, corrompu et charismatique, qui ne reconnaît

¹ Maxime N'débéka, , *Le Président*, Oswald, Paris, 1970, p.27.

même pas son propre peuple: " peuple, un mot aussi creux que la vallée de la mort".²

La lecture de nombreuses pièces africaines nous permet de comprendre qu'elles mettent souvent en question le pouvoir du président, du chef, du dictateur. Ce personnage chargé de plusieurs qualifications négatives représente l'Etat dans ce continent toujours marqué par une absence de liberté d'expression et de parole. C'est pourquoi nous analyserons le fonctionnement de ce personnage qui figure comme élément rhétorique. Il est la métonymie de l'Etat. Dans *Le Président*, il déclare à plusieurs reprises: " L'Etat, c'est moi"³. Il est Dieu: " le règne du Dieu de l'héroïque vérité"⁴, "L'Etat, c'est le président"⁵. Le personnage dans le théâtre est l'unité de base du texte. Le président est donc la métonymie d'un référent historico-social précis. Tout un fonctionnement connotatif du mal sous-tend le discours du personnage du leader.

Les personnages sont parfois situés et non localisés dans un lieu géographique précis. Le président, personnage de la pièce du congolais Maxime N'débéka, n'est ni nommé, ni décrit physiquement. Il s'approprie parfois le langage de Proudhon ("La propriété, c'est le vol"); il ne vit que pour faire du mal. C'est un tyran marqué par une mégalomanie extrême, espace névrotique caractérisant de nombreux dictateurs africains ("homme gonflé de tous les pouvoirs possibles et impossibles, maître des hommes, maître des choses"). A côté de pièces se revendiquant du théâtre dit politique, existent d'autres textes qui posent surtout des problèmes sociaux. C'est le cas des œuvres de Bernard Dadié qui privilégie surtout la problématique sociale. Mais cela ne veut nullement dire que cet auteur ne traite pas des questions politiques. Ainsi *Monsieur Thôgô Gnini* est une très subtile et intelligente critique des pouvoirs absolus en Afrique.

Mais en Afrique noire, comme d'ailleurs dans d'autres pays anciennement colonisés, la question linguistique traverse tous les débats et sous-tend même la notion de spectacle et des choix esthétiques. Ecrire des pièces implique la rencontre avec un public qui, souvent, ne maîtrise pas la langue française utilisée par la plupart des hommes de théâtre qui, dans de nombreux cas, préfèrent l'exil dans les pays européens à une vie morose, sans éclat dans leurs pays marqués par une absence manifeste de la liberté d'expression et des pratiques démocratiques. Il faut ajouter à tout

² Alexandre Kum'a N'dumbe III, *Le soleil de l'aurore*, P.J. Oswald, Paris, 1976, p.12.

³ Maxime N'débéka, *Le Président*, p.22.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

cela l'existence de plus d'une centaine de langues parlées mais souvent ne disposant pas de tradition textuelle et d'écriture. Les choix linguistiques déterminent fondamentalement les publics-cibles. Ainsi, écrire en français, c'est convoquer une élite, un public ayant fréquenté l'école française et exclure le public populaire auquel on veut, en principe, s'adresser. Les intentions des auteurs qui veulent mettre en place un théâtre populaire sont vite contredites par la réalité. Le peuple ne fréquente pas le théâtre. Il préfère de loin les formes populaires. Ainsi, le griot, le mvét ou le kotéba, espaces populaires utilisant les lieux linguistiques et esthétiques de la cité, séduisent encore, même si leur diffusion rétrécit dramatiquement, et réussissent à drainer un certain nombre de personnes, d'autant plus que le lieu où se déroulent les spectacles est ouvert, non clos. Ce qui facilite la communication et renforce l'idée de la proximité qui convoque un spectateur actif qui n'hésite pas à participer à l'action.

Le problème linguistique demeure encore posé. Des tentatives d'écriture en langues locales n'ont pas connu le succès attendu. Le théâtre reste encore une discipline récente, étrange et étrangère, réservée surtout à une élite occidentalisée qui épouse les valeurs européennes. Ecrire en ouolof ou en bambara implique la présence de réseaux de distribution fiables, encore indisponibles en Afrique.

Les problèmes artistiques sont déterminés par la position de l'écrivain vis à vis de son héritage culturel et de l'appareil culturel occidental, producteur de la structure théâtrale et romanesque. Dualité des formes. Ambivalence. Syncrétisme latent. L'adoption des formes européennes s'est souvent accompagnée d'une marginalisation des structures locales et la valorisation des espaces culturels européens. Les formes africaines portent ainsi, dans une situation conjoncturelle confuse, les oripeaux du conservatisme et de la péjoration.

Le théâtre dans les pays d'Afrique Noire rencontre surtout de sérieux problèmes matériels : manque de salles, aides presque inexistantes des pouvoirs publics, absence de formation et de recyclage. Les conditions d'ancrage de cette discipline artistique, nouvellement installée, restent très aléatoires et marquées par une sorte d'anomie qui maintient l'art théâtral dans une semblant d'asphyxie provoquée par les limites économiques et le manque flagrant de moyens matériels et financiers. C'est souvent grâce à des structures extérieures comme le festival international de la francophonie, l'ACCT ou la radio R.F.I, entre autres, que certaines troupes arrivent à vivre et à présenter leurs productions à des publics souvent peu conformes à leurs intentions de départ. Ce théâtre d'élite est en quelque sorte sérieusement piégé par les

conditions d'élaboration du spectacle qui correspondent à des réalités étrangères aux formes culturelles africaines : lieu théâtral, outil linguistique, techniques de jeu... Certes, les dramaturges réutilisent certains éléments de la tradition orale mais les façonnent de telle sorte qu'ils correspondent au schéma de la représentation théâtrale de type européen. Les formes populaires deviennent des espaces d'illustration, des "instantanés" folkloriques et des marques locales d'identification. Nous avons affaire à un simulacre formel, à un masque.

C'est en France que se trouvent les grands espaces s'intéressant à la culture de ce continent. Même les textes les plus sérieux sont édités en France (Présence Africaine, P.J. Oswald, Le Seuil...). Les films sont souvent également produits par des structures françaises. On ne peut être reconnu dans son pays que si on est édité à Paris ou à Bruxelles. C'est un passage obligé. Une fois consacré, le dramaturge peut rentrer sans trop de risque. Mais parfois, la réputation et la consécration internationale ne semblent pas décourager les pressions et la persécution. C'est le cas de l'écrivain nigérian Wole Soyinka qui fut condamné à mort par le pouvoir en place. Un écrivain connu, Ken Saro-Wiwa fut exécuté après une parodie de procès par le président Abacha, mort dans les bras d'une prostituée en 1998. De nombreuses difficultés matérielles et institutionnelles rendent difficile la pratique théâtrale. Ainsi, on fait souvent appel aux moyens du bord. Les années 1990-2000 ont certes connu un certain regain d'activités, mais les choses restent encore très limitées. De temps en temps, des associations françaises aident quelque peu certaines productions, mais cela reste insuffisant. C'est le cas de l'association "Planète tam tam" pour la promotion des artistes étrangers qui a soutenu en 1999 le travail de la troupe Yelemba d'Abidjan, *Kantana*, pièce mise en scène par Lassana Coulibaly. Malgré toutes ces failles, les troupes se multiplient et les metteurs en scène tentent des expériences originales associant danse et théâtre et traitant de thèmes nouveaux. C'est le cas du Guinéen Siba Fassou qui a magistralement mis en scène une pièce au titre ouvert : « *ça peut arriver* ». Au Mali et en Guinée, des metteurs en scène talentueux comme Habib Dembele du Guimbana national du Mali et Siba Fasou, comme d'ailleurs Perkys Mbainoudjim de l'atelier théâtral de Centrafrique, n'ont pas peur de tenter des aventures risquées en faisant cohabiter formes populaires, danses et images plastiques.

La parole est souvent clandestine, ce qui pose le problème du rôle et de la fonction sociale de l'art théâtral dans les pays d'Afrique Noire. Que peut un texte dramatique s'il n'est pas diffusé dans le pays qui sert d'espace thématique? Quel est l'impact réel d'une pièce jouée en français dans des sociétés à majorité

analphabète? Les intentions explicites de l'auteur ne sont-elles pas contredites par les dures réalités de la pratique concrète?

Ahmed Cheniki (Université d'Annaba, Algérie)

Bibliographie :

Actes du colloque d'Abidjan, Le théâtre négro-africain, Présence Africaine, Abidjan, 1970.

Alternatives théâtrales, Spécial Théâtres d'Afrique noire, 1998

D'ABY Amon, DADIE Bernard, GADEAU Coffi, *Le théâtre populaire en République de Côte d'Ivoire*, Cercle culturel et folklorique de Côte d'Ivoire, Abidjan, 1966.

D'ABY Amon, *La Côte d'Ivoire dans la cité africaine, L'évolution du théâtre indigène de Côte d'Ivoire*, Abidjan.

BEART Charles, *Recherche des éléments d'une sociologie des peuples africains à partir de leurs jeux*, Présence Africaine, Paris, 1960.

CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris, 1955.

CESAIRE Aimé, *Cabier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1956.

CHALAYE Sylvie, *Théâtre africain de langue française*, Théâtre public, Paris, 1998

CHALAYE Sylvie et Jacques Chevrier, *Afrique noire et son théâtre au tournant du XXème siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2001

CONFORTES Claude, *Afrique en scènes. 50 pièces pour connaître le théâtre africain de langue française*, Ed. Afrique en créations, Paris, 1997

CORNEVIN Robert, *Le théâtre en Afrique Noire et à Madagascar*, Le livre Africain, Paris, 1970.

CORNEVIN Robert, *Littératures d'Afrique Noire de langue française*, PUF, Paris, 1976.

La culture Africaine, *Actes du Panaf d'Alger*, SNED, Alger, 1969.

DELAFOSSÉ Maurice, *Contribution à l'étude du théâtre chez les Noirs*, in Annuaire et Mémoire du comité d'études scientifiques et historiques de l'A.O.F., 1916.

FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Maspéro, Paris, 1961.

GOURDEAU Jacques, *Littérature africaine*, Hatier, 1974.

KANE Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Julliard, Paris, 1961.

KEITA Fodéba, *Les hommes de la danse*, Lausanne, 1955.

KANOUTE Moussa, *Notes sur le théâtre total*, Ed.Jamana, Bamako, 1989

LABOURET Henri, TRAVELE Moussa, *Le théâtre Mandingue*, Africa, Paris, 1928.

NANTET Jacques, *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Fayard, Paris.

- NKASHAMA Pius Ngandu, *Théâtre et scènes des spectacles*, L'Harmattan, Paris, 1993
- PROUTEAUX M., *Premiers essais de théâtre chez les indigènes de Côte d'Ivoire*, B.E.H.S. A.O.F, 1929.
- RICARD Alain, *Théâtre et Nationalisme, Wole Soyinka et Le roi Jones*, Présence Africaine, Paris, 1972.
- SCHERER Jacques, *Théâtre en Afrique noire francophone*, PUF, Paris, 1992
- TANGU Denis, *Les débuts du théâtre négro-africain d'expression française en A.O.F*, université de Liège, 1970.
- TRAORE Bakary, *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Présence Africaine, Paris, 1958.
- LIKING Were Were, *Théâtre moderne d'Afrique noire*, Université du Québec.