

- simple série de coups rythmés sur les deux lèvres, créant une mélodie agréable à l'oreille, mais qui ne signifie rien;

- nombreuses phrases stéréotypées dont la plupart d'entre elles sont le nom amplifié de la personne ou de la communauté à laquelle l'on s'adresse, avec tous les éléments qui peuvent le caractériser. Par exemple : « J'appelle un tel (nom simple + nom amplifié), fils d'un tel (noms du père), du clan de (nom amplifié du clan), etc.

D'après les renseignements recueillis, trois formules semblent avoir une occurrence plus élevée que les autres. Il s'agit de la formule qui introduit les textes 4 et 10; de celle qui introduit les textes 8 et 12 et d'une autre, absente dans nos textes sans doute à cause de l'heure de la récolte : **Badi bálaalé, badi bálaalé biiká** : vous qui dormez, vous qui dormez, réveillez-vous.

● message ou corps du texte

Il se présente sous deux formes selon les circonstances : il est constitué de louanges lorsqu'il s'agit du cyóndo d'exaltation, et comprend le message proprement dit dans les autres cas.

● clausule

Pour marquer la fin du message, il ne semble pas y avoir de formule de clôture. Chaque batteur insiste tout simplement sur ce qui lui semble important. Certains cependant achèvent par **kwajiki**, c'est fini, répété deux ou plusieurs fois, ou par **mwetu mwa kwámá mubáájiki**, ce qu'on avait à dire est achevé.

Il s'agit ici d'une division du message en niveaux hiérarchiques. Cependant à l'intérieur de chaque partie existent des sous-divisions dont l'analyse permettrait de mieux comprendre la voix du cyóndo à travers la savane. Mais le cadre de cette publication ne nous autorise pas à développer davantage ces aspects.

C. FAIK-NZUJI Madiya,
*Chef de Travaux,
 Université nationale
 Lubumbashi*

en collaboration avec
KATENDE CYOVO,
*Paroisse Nkongolo
 Ngandanjika (Kasaayi).*

un nouveau genre oral : le concert

Les genres de la tradition orale sont variés et ne se limitent pas aux contes et aux mythes, même si ceux-ci constituent un matériau privilégié. On connaît les travaux sur les genres longs tels que la poésie panégyrique ou épique, on connaît moins les textes oraux dramatiques c'est-à-dire faisant à l'heure actuelle l'objet de véritables représentations populaires. Ils nous paraissent d'autant plus intéressants à étudier qu'ils constituent un phénomène nouveau, en plein développement en Afrique de l'Ouest et qui conduit à réviser certaines idées toutes faites sur les rapports de l'oral et de l'écrit.

Le mode de diffusion de ces textes est oral : c'est la représentation dramatique. Leur mode de transmission fait lui un usage résiduel de l'écrit, les acteurs gardent une liste de scènes et des canevas. D'autre part à l'intérieur des scènes, les jeux de mots supposent une présence de l'écriture comme les jeux sur les sigles, ou même une présence de l'enregistrement.

Le principal intérêt de ce type de textes est de nous conduire à une réestima-

tion des possibilités de la tradition orale dans le contexte actuel de l'Afrique urbaine. C'est là qu'ils se développent aujourd'hui même si leur canevas vient de beaucoup plus loin. Ces textes « jouent » une nouvelle culture. Au narrateur dont les possibilités expressives se limitaient au corps et à la voix, ils donnent de nouveaux moyens, de nouveaux media en multipliant les rôles, en utilisant les costumes et les accessoires. Il est certes des conteurs actuels dont le jeu se rapproche de celui du concert (1).

Les textes d'Okro récemment édités en Côte-d'Ivoire (2) mentionnent :

- L'usage d'acolytes,
- Les chansons,
- L'usage de costumes.

(1) Sur cette question, il serait bon de se référer au numéro de janvier-mars 1975-1 de la revue d'histoire du théâtre, 98, boulevard Kellerman, 75013 Paris, conçu par l'auteur de cet article. Il présente une série d'études sur les origines et les formes du concert-party suivant les différents pays où il s'est développé. N.D.L.R.

(2) Cf. les travaux du **Groupe de Littérature orale** de l'université d'Abidjan sous la responsabilité de Zadi Zaourou.



Le texte est porté par un seul véhicule, le conteur, mais autour de lui apparaissent de nouveaux personnages à qui il suffirait peut-être de donner la parole pour obtenir un type tout à fait différent de représentation. Il est d'ailleurs significatif que la troupe d'Okro ait été invitée au festival de Nancy en 1975 où une troupe de concert l'avait précédée en 1973. On assiste à une redéfinition du théâtre en terme d'émission simultanée de signes dans les divers media en situation de co-présence avec le récepteur.

Celui-ci dispose d'une possibilité de feed-back (3) qui fait sauter les cloisonnements ethnocentriques entre des activités telles que la représentation orale et les représentations théâtrales et permet de mieux saisir les liens du théâtre – forme occidentale moderne – institutionnalisée – avec des formes culturelles « folkloriques », c'est-à-dire relevant d'un code propre au groupe où elles naissent et non pas d'un genre institutionnalisé et universel.

Ces textes oraux « théâtralisés » présentent pour nous un double intérêt dont nous espérons que notre premier travail de transcription rendra compte. Tout d'abord un intérêt spectaculaire : il s'agit d'un théâtre musical qui s'alimente aux sources orales de la chanson populaire. Or la chanson populaire a partie liée avec le folklore, c'est-à-dire la tradition orale, mais aussi les multiples formes de communication lu-

dique à l'intérieur d'un groupe qui connaît l'écriture. Ainsi la chanson utilise-t-elle souvent autant les rythmes non écrits des batteurs ewe que les mélodies transcrites et importées des hymnes religieux. Il y a là tout un secteur de recherche ouvert à un ethnomusicologue des sociétés de transition qui aurait sûrement beaucoup à apprendre de l'histoire et de la pratique actuelle de cette musique « illettrée » qu'est le jazz. Nous ne pourrions que signaler quelques pistes de recherche dans cette direction.

La deuxième voie très fertile et dont cet essai voudrait montrer les premiers résultats est celle de l'enquête sociolinguistique sur des textes oraux recueillis en situation de « représentation » mais dont la qualité documentaire a reçu la sanction du public. Nous avons avec ces textes oraux des exemples à notre sens très remarquables de la langue parlée aujourd'hui à Lomé, et en particulier de la place qu'y tient le français. Il s'agit certes d'une exploitation ludique des possibilités du code linguistique ; mais cela n'enlève rien à notre sens à la qualité documentaire de ces textes. Nous essaierons d'analyser les fonctions remplies par les divers emprunts et interférences.

le concert-party

Le Concert-Party est la création théâtrale orale d'un groupe de jeunes hommes qui se réunissent toutes les semaines pour préparer des spectacles. Les acteurs sont âgés de 18 à 35 ans, habitant Lomé ; la plupart d'entre eux sont chômeurs, ou apprentis – situations souvent assez proches – ; le groupe est une libre association avec une structure hiérarchique très précise : il a un président, un vice-président, un directeur, un contrôleur et deux équipes. Les membres sont rangés par ordre d'arrivée dans le groupe et il n'est pas possible de sauter les étapes. Les plus hauts gradés sont seuls parmi les titulaires d'emplois rémunérés, mais il n'y a pas nécessaire concordance entre la hiérarchie des emplois et celle des fonctions dans le groupe. Les dirigeants se partagent les recettes, gèrent les fonds de réserve et investissent dans les équipements. Leur expérience du spectacle fait qu'ils ont souvent une fonction déterminante dans le choix des specta-



cles et qu'ils y tiennent souvent les premiers rôles ; mais cela n'est pas toujours le cas.

Chaque acteur a un type de personnage qui lui convient plus particulièrement et avec lequel il s'identifie. Les principaux acteurs sont même connus par leur surnom : Blacky par exemple pour le comédien des entrées clownesques ou Jaski gentleman pour ce qui est de Lucas le meilleur chanteur du groupe.

Le membre du groupe a donc une fonction de personnage dans l'équipe. La composition sociale du groupe est d'une relative homogénéité : tous les acteurs sont citadins, certains depuis moins de 10 ans, tous sont originaires du Sud-Togo ; un seul vient du Sud-Dahomey. Le fait a son importance pour l'analyse sociolinguistique du spectacle. Tous les acteurs habitent à Lomé et en parlent la langue qui est celle du spectacle, la variante véhiculaire de l'ewe de Lomé, le mina.

A cette communauté des acteurs, correspond la communauté du public. Une enquête effectuée en 1975 auprès du public et portant sur un échantillon d'une centaine de personnes, confirme le caractère du public : lui aussi est « sudiste », de langue maternelle ewe, comme la plus grande partie de la population de la capitale composée surtout de jeunes adultes hommes et femmes.

Le groupe théâtral produit à partir d'une situation donnée par un de ses

(3) Feed-back : boucle de rétroaction.

membres – en l'occurrence nous n'avons pu identifier l'auteur – un canevas. Sur ce canevas sont distribués les rôles et c'est ainsi que le spectacle commence. A partir d'un récit, s'opère un travail de théâtralisation qui laisse intacts les éléments du récit et les traduit en situation dramatique. Il s'opère donc un passage du narratif au dramatique. Le texte dramatique dérive du texte narratif; mais la théâtralisation n'est pas spontanée. Elle procède d'une situation, d'un canevas élaboré en groupe, et d'une distribution à partir des personnages du groupe. C'est le groupe qui est l'auteur du texte théâtral sur un canevas individuel.

la musique et le texte

Le spectacle dure un peu plus de trois heures et commence en général vers 21 h 30; dès 20 h, l'orchestre a commencé à jouer une sélection de morceaux à la mode.

La musique annonce le spectacle et en soutient la progression. L'orchestre est composé de six musiciens : une guitare basse, une guitare d'accompagnement (toutes deux électriques), une batterie, deux congas, une paire de marracas – appelés castagnettes, un triangle.

Prenons l'exemple du premier spectacle transcrit (4) : il contient vingt-cinq morceaux de musique. Sur ces vingt-cinq morceaux, vingt et un sont chantés, dont trois sans accompagnement. On observe la répartition rythmique suivante :

- 11 sont des Highlife,
- 2 des Highlife lents aussi appelés Blues,
- 6 des « Afro cha-cha-cha »,
- 5 des « Rock »,
- 1 un hymne religieux.

Les morceaux chantés le sont dans les langues suivantes :

- **Akan** : (c'est-à-dire, dans un dialecte Akan : ashanti, twi ou fanti) : 8 Highlife;
- **Ewe** : 3 Afro cha-cha-cha, 2 Blues, 2 Rock, 1 hymne;
- **Anglais** : 2 Rock, 1 Afro cha-cha-cha;



- **Français** : 1 Afro cha-cha-cha;
- **Un mélange de français et d'ewe** : 1 Afro cha-cha-cha.

Notre travail de transcription et de traduction a d'abord visé le **texte de la pièce** et non sa **structure musicale**. Celle du Highlife est **extrêmement complexe** (5) car il s'agit d'un **syhcrétisme** de rythmes traditionnels akan, de rythmes afro-cubain et d'hymnes religieux protestants.

Les chansons ewe, dont nous donnons la traduction, ont un rôle dynamique dans la progression de l'action : un rôle de provocation dans les relations entre les « ashao » – prostituées – et le boy. Cette fonction provocatrice donne lieu

à un duel chanté entre le boy et la doyenne des « ashao » qui est à notre sens un grand moment du théâtre musical. La provocation en chanson est aussi le fait des « ashao ». Il s'agit en fait de séduction, non plus sur la mode du duel mais sous celui du « concours », chaque « ashao » entonne sa chanson avant d'en recueillir les bénéfices immédiats.

La chanson contribue enfin à l'édification et ce à la fin du spectacle. La morale de la pièce est d'abord exprimée par la contrition d'Atameklo qui se repend de sa conduite. Puis Papa Zinsou s'adresse aux spectateurs et leur enjoint, sous forme d'un hymne, de respecter leurs parents.

La musique rythme le spectacle : elle assure les transitions et les entrées des personnages. Elle ouvre et clôt le spectacle et elle s'insère d'une manière dynamique dans le déroulement de l'action.

emprunts et interférences

Le texte s'inscrit et fonctionne dans une communauté linguistique dont nous avons dit que la langue était l'ewe (avec ses variantes dialectales). Cette communauté linguistique – ici Lomé – est en situation de diglossie. C'est-à-dire que les fonctions linguistiques sont réparties entre les langues différentes et que certaines langues jouissent de

(5) Il n'y a pas sur les rythmes du Highlife et de la musique populaire de la Côte du Bénin d'étude d'ensemble. Les articles consultés signalent tous le caractère de synchrétisme de cette musique issue de traditions diverses et comprenant en particulier le rythme traditionnel des batteurs akan et ewe, des influences antillaises, et des influences de la musique religieuse protestante. Nous donnons aussi le cadre d'une étude musicologique que nous ne sommes pas actuellement en mesure de mener à bien. De même en l'absence d'une étude sur le Highlife ghanéen nous avons renoncé à transcrire et à traduire les chansons fnati|twi interprétées par Atameklo. Apprises par la radio dans une langue que ni l'interprète, ni le public ne comprend, les chansons sont un élément du « décor » et non un élément dynamique, à la différence des chansons ewe. Sur le Highlife on peut consulter :

– E.J. Collins, « **Comic Opera in Ghana** », *African Arts*, 1976, vol. 9.
– J. Nketia, « **Modern trends in Ghana Music** », *African Music Journal*, I, 1957, 5, pp. 13-18;
– Edna Smith, « **Popular music in West Africa** », *African Music Journal*, III, 1962, 1, pp. 11-17.

(4) **Mister Tameklor**, à paraître à la SELAF, traduction, introduction et notes de Nosle Akam et Alain Ricard.

ce fait d'un statut supérieur. Le français est la langue du pouvoir et du savoir, de l'administration et de l'école, et non celle de la rue ou des bars. Il est la langue des institutions officielles : il est la langue écrite ; l'ewe est lui aussi écrit, mais perçu par la majorité comme en situation d'infériorité par rapport au français, puisqu'il n'est pas la langue qu'écrivent les institutions.

Le texte théâtral est en ewe ; pourtant de nombreuses répliques sont en anglais, les interférences avec le yoruba sont fréquentes chez Babatunde et de nombreux emprunts au français apparaissent à l'intérieur du texte ewe.

Le texte théâtral se construit à l'intérieur de la situation diglossique : les emprunts ou les interférences sont donc là pour assumer cette situation, la contester, voire la nier ? Ou bien n'en sont-ils que la traduction littéraire ? Il importe d'analyser la fonction de ces éléments non ewe, à l'intérieur du texte théâtral.

Les chansons ewe et yoruba servent à marquer l'origine ethnique des personnages. Alors, cependant qu'à leur entrée les personnages « iwi » – c'est-à-dire les ashaos venus de Takoradi et le personnage yoruba, c'est-à-dire Tunde sont signalés comme étrangers, il est remarquable que, dans le reste du texte, les répliques des ashaos ne soient plus marquées comme étrangères alors que celles de Babatunde le sont à plusieurs reprises et sous diverses formes signalées en note.

C'est qu'il y a entre la prostituée et le boy une grande différence du point de vue de la stéréotypie ethnique et de sa traduction linguistique. La prostituée est d'abord une passante dans toutes les cultures et ne répond pas à un type ethnique particulier. Tout tend à faire oublier ses traits propres pour se fondre dans la généralité de « l'objet sexuel ». Le cas du boy est très différent ; il est le serviteur toujours présent par son rapport avec le maître, et nous savons toute la charge d'agressivité de ce rapport. Or, cette agressivité se transforme en racisme.

On constitue le serviteur en type racial pour mieux masquer l'oppression économique. Et, en l'occurrence, avec bonne conscience, puisque Babatunde est un « nagot » (6) pauvre, c'est-à-dire un représentant d'une ethnie de banquier, mais qui, lui, n'a pas d'argent. Le

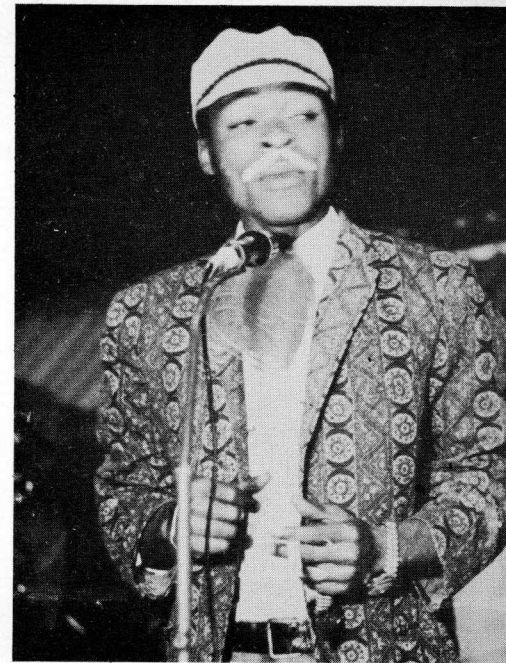
ressentiment contre le riche et l'aversion pour le serviteur trouvent leur lieu dans la stéréotypie raciale, dont le discours de Babatunde sera l'expression. La langue yoruba a donc à la fois une fonction « dénotative », l'étranger, et ludique, « l'étranger qui fait rire ».

Les emprunts de langues européennes se détachent nettement du texte ewe. Sont empruntés les lexèmes non lexicalisés, c'est-à-dire non inclus dans les structures tonologiques. Ils créent donc une rupture dans le discours qui pourrait s'analyser comme une rupture d'intonation, si l'on avait pu mettre précisément en valeur les contours de celle-ci en ewe, ce qui n'est pas le cas.

Les emprunts anglais sont en général un ensemble de signifiants tous rattachés à un signifié qui connote le « paraître » ; « That's right », « Hello », sont tout comme les lunettes ou l'attaché-case, les signifiants du prestige. Cette fonction ostentatrice est rendue plus manifeste par les situations précises dans lesquelles le héros fait assaut d'anglisme : face à son père, à ses maîtresses, à son créancier. Là où il faut s'imposer par le « paraître », arrive l'anglais. Cette ostentation caricaturale qui connote l'homme sûr de lui qui veut en imposer aux autres, appelle aussi les expressions de fausse décontraction, « I don't mind » ou « one time » employé à la manière ghanéenne.

Plusieurs des lexèmes anglais semblent en outre être empruntés à l'anglais à travers le pidgin. Pour les non-locuteurs d'anglais ou de pidgin, il semble bien que la différence s'efface entre les deux langues et que soit appelé « anglais » ce qui souvent est du pidgin. Du point de vue phonologique, la chute du -t- final (I don't) est un trait propre au pidgin, mais ici Tameklos veut parler anglais...

Les lexèmes empruntés au français sont plus nombreux et dans des situations plus variées. Ils ont d'abord une fonction supplétive. Dans certains domaines, l'ewe ne semble pas produire les termes nécessaires à son lexique : domaine administratif, scolaire, militaire. C'est là une situation bien connue où la langue officielle « phagocyte », la langue parlée en assumant ses fonctions officielles et donc en la suppléant progressivement dans ces domaines lexicaux. Nombre des emprunts français sont issus de ce processus : « degré », « refoulé ». Cette capacité supplétive fonctionne aussi d'une manière connotative. Choisir le terme ewe



serait perçu comme une recherche précieuse et il est des moments où l'usage du terme français n'est pas justifié mais manifeste seulement un désir d'ostentation. Quelques rares exemples, de cette fonction « latente » du signifiant français existent et nous les signalons en note.

jeux de mots

L'usage du français a une fonction que nous qualifierons de « critique » grâce à une utilisation spécifique du jeu de mots. Le jeu sur le français est plus qu'un jeu : dans la première tirade de Papa Zinsou, nous apprenons que, si sa femme « arrête son shoot », elle mérite de devenir « internationale ». Il y a donc là un jeu de mots à partir du vocabulaire sportif qui est un des domaines d'usage où le français prédomine qui se transporte dans le vocabulaire de la plaisanterie érotique. L'expression française a été resémantisée. Elle s'est déplacée d'un domaine à un autre et c'est là un procédé du « concert » qui nous paraît typique du fonctionnement du « français » dans un texte ewe. Il faut en effet que certains domaines soient confiés à une langue, qu'il y ait cette distribution fonctionnelle pour qu'un changement dans la distribution soit d'abord perçu et ensuite ressenti comme « comique ». Ainsi la prostituée dirige-t-elle le « convoi » ; le vocabulaire militaire vient lui aussi à la rescousse

(6) Nagot : nom donné aux Yoruba à Lomé.



du vocabulaire érotique. Les expressions « glissent » d'un domaine d'usage dans un autre où elles disent ce qu'elles ne diraient jamais en français. La ré-sémantisation de l'emprunt extrait d'un des domaines où la langue dominante règne est donc un procédé qui suscite à tout coup l'hilarité. L'emprunt se charge d'un sens comique en changeant de domaine. Mais ce comique traverse les deux langues, le texte français joue en français et en ewe.

Ainsi on ne subit pas seulement la diglossie, on peut parfois en jouer, s'en jouer. Faire dire au français ce qu'il n'a jamais dit, et sans doute ce qu'un français ne dirait pas, étant donné qu'il existe un rapport tout à fait différent entre les champs sémantiques, administratifs, militaires, sportifs et érotiques, qui est possible dans un concert. Il s'agit certes toujours d'un même mouvement : du domaine administratif, etc. au domaine érotique, mais ce faisant, il s'agit néanmoins, croyons-nous, d'un effort de réappropriation de la langue. Faire jouer le français c'est un peu se jouer de lui. Ainsi Rosko en épelant le sigle d'une importante société commerciale rend opaque un signifiant français pourtant présent dans la vie quotidienne des Togolais. Ces déplacements, cette façon de rendre opaque sont autant de velléités contestataires à l'égard de la situation diglossique.

Elles ne peuvent évidemment pas la nier ou même l'inverser. Mais elles en manifestent une conscience critique et c'est là très important.

Toute l'histoire du héros de la pièce est à vrai dire l'histoire d'un effort avorté pour s'intégrer à la culture dominante. Le changement en apparence minime de son nom – simple ouverture de la voyelle finale – ferait passer Atameklo du côté des européanisés. Du côté même du signifiant ewe se poursuit un jeu de contrôle de l'expression qui est lui aussi l'effet de la situation diglossique. Mais le héros perd, il garde le nom de son père, et ne réussit pas, en modifiant le signifiant, à passer dans la catégorie dominante. Son échec est même spectaculaire et son châtiment devrait être exemplaire. La morale de la pièce est « écoutez vos parents », elle pourrait être aussi « n'essayez pas de prononcer votre nom à la française ». Une autre pièce a précisément cette morale : le polygame « diglossique »⁽⁷⁾ essaie d'introduire le « français » à la maison. Son épouse francophone meurt à cause d'une sauce trop pimentée. Là aussi, une barrière très forte est érigée contre les empiètements de la langue dominante dans les domaines privés où elle n'a pas accès.

une parole dominée

Genre oral, produit par un groupe de jeunes, le concert témoigne de la pratique orale de l'ewe à Lomé. En effet, le texte est un véritable document sociolinguistique sur la langue parlée à Lomé en 1973. Les acteurs, en parlant leur rôle ont bien conscience de faire œuvre originale. Ils sont partagés entre un complexe d'infériorité dû à leur dénuement et à celui de leur « théâtre », et le sentiment – de surcroît légitime – de fierté devant leur succès et l'estime du public. Ils savent, puisqu'ils ont pour la plupart échoué à l'école, soit au brevet, soit au certificat d'études, que la voie de l'ascension sociale par la maîtrise du français scolaire leur est bouchée. Aussi ont-ils conscience d'une infériorité linguistique alors qu'ils sont les maîtres de la parole ewe et qu'ils peuvent retenir par leurs bons mots des centaines de personnes. Cette intériorisation du statut second de l'ewe est

très forte chez les acteurs, ou du moins chez certains d'entre eux, ceux qui composent les scènes et les chansons.

Ce sont des poètes et des dramaturges mais personne ne les reconnaît comme tels là où il faudrait les reconnaître, c'est-à-dire par écrit. D'où, au début, leur désir de traduire en français certaines pièces pour montrer de quoi ils étaient capables ; désir mis à exécution lors d'une tournée en France et qui devait aboutir à un échec total auprès du public – les acteurs étant soudain rigides et empruntés – mais qui devait libérer le groupe de ce désir. Il n'en demeure pas moins que leur spectacle est un spectacle de pauvres dans la langue de la rue, et non dans celle de la plupart des livres et des grandes salles de spectacles. Pourtant, tous les acteurs savent lire et beaucoup on lu des ouvrages ewe à l'école élémentaire ou au Ghana voisin. Mais là aussi ils souffrent du statut second de cette lecture qui semble confirmer le statut second de leur langue. En somme, leur culture est une culture de seconde zone, une culture du pauvre que les institutions s'emploient à marginaliser alors qu'elle a le plus grand succès auprès du public de la capitale.

Ce ressentiment à l'encontre de la situation du français est donc prise de conscience de la situation diglossique par des sujets restreints à l'un des codes, celui du bas, la langue africaine. La situation diglossique n'est pas niée, mais bien reconnue comme telle. L'assumer demanderait une maîtrise des deux langues, des deux codes que les acteurs n'ont pas. Tout se passe donc à l'intérieur de l'ewe. Les personnages jouent de la diglossie pour provoquer des jeux de mots, non pour inverser celle-ci. Les valeurs reconnues par les personnages, les aspirations à la réussite sociale, les critères de cette réussite sociale sont ceux de la classe dominante qui parle français et anglais. L'aspiration majeure est d'aller étudier en Europe et de s'en revenir « grand intellectuel », comme Atameklo et avec un bon métier, dont on ne dit que rarement ce qu'il sera. Le souci de profiter du prestige de la langue et de l'éducation importée ne doit pas conduire à des excès : on ne chasse pas son père et l'on ne change pas de nom. Le texte oral est à la fois le reflet des aspirations du groupe et la sanction des excès du parvenu. Cette dualité nous paraît typique de l'expression théâtrale.

Alain RICARD.

(7) Dans *l'Africaine de Paris*, trad. de S.W. Zinsou Lomé, ministère de la Culture, 1976, à paraître.