

LA COMEDIE ANGLOPHONE D'AFRIQUE DE L'OUEST : UN DOUBLE HERITAGE

A l'image des villes en cette deuxième moitié du XX^{ème} siècle la comédie anglophone en Afrique de l'Ouest peut se réclamer d'un héritage double, africain et européen, qui en est souvent encore au stade de la juxtaposition (parfois anarchique) plutôt qu'à celui de l'harmonieuse fusion.

A Ibadan, à Lagos, à Accra, (tout comme à Abidjan ou Lomé) se dressent d'arrogants gratte-ciel au pied desquels l'on continue imperturbablement à vendre des arachides par petits tas ou des noix de kola à la pièce (mais aussi des postes de télévision japonais). Il en va un peu de même pour la comédie - et en fait pour tout le théâtre anglophone ouest-africain, c'est-à-dire celui provenant du Nigeria, du Ghana, de Sierra Leone, de Gambie et du Cameroun : il se situe à la croisée de nombreuses influences.

Le théâtre que nous allons envisager, même lorsqu'il s'inspire de prédécesseurs en langues vernaculaires, est presque exclusivement de langue anglaise, ce qui pose parfois un curieux problème. Du fait qu'il est écrit en anglais, ce théâtre s'adresse *ipso facto* à une frange éduquée de la population, une "élite" ayant bénéficié d'un enseignement un peu poussé ; bien que langue officielle au Nigeria et au Ghana, l'anglais n'est pas, tant s'en faut, parlé par l'ensemble de la population. Mais d'un autre côté les comédies rédigées en anglais se réduisent parfois à de simples farces, plutôt rudimentaires, dont on se demande si elles ont une chance d'intéresser "l'élite", mentionnée plus haut et fière de l'être. A qui donc sont destinées ces farces qui auraient ravi les "groundlings" du temps de Shakespeare ou le "petit peuple" venant chez Molière ? Heureusement, il reste les étudiants, future élite sans doute, mais point trop chiches de leurs rires.

Revenons à cet apport double sur lequel s'appuie la comédie et commençons, en bonne logique, par l'*apport africain*, lequel peut lui-même se subdiviser en "*traditionnel*" et "*moderne*".

Il existe encore à l'heure actuelle dans les villages d'Afrique de l'Ouest, ignorant les frontières laissées par la colonisation, une tradition bien vivante de critique sociale dévolue au théâtre, dont fait état l'ouvrage de Bakary Traore (voir notes). Ce théâtre plus ou moins improvisé, joué par les villageois eux-mêmes et en langue vernaculaire, remplit manifestement une fonction cathartique : la mise en scène de la femme adultère, du marchand ambulant peu scrupuleux, du paysan borné, etc, a pour but d'ouvrir les yeux de la communauté, de remettre les choses à leur juste place et ce faisant d'éliminer du corps social ce qui risquerait de le parasiter.

Nous ne sommes guère éloignés d'un tel objectif avec *Magic in the Blood* de James Ene Henshaw. Le scandale qui agite le village est le vol et le découpage d'une chèvre. Chief Mboli est chargé de juger le délit, assisté de quelques citoyens, à savoir un vieil ivrogne, un homme superstitieux, deux

jeunes gens irrévérencieux et une féministe acharnée. Les débats vont si bon train que l'accusé lui-même est obligé de séparer ses juges qui en venaient aux mains. Chief Mbolì, ayant vu défiler le vol, la corruption, le mensonge, la bêtise, le fanatisme et l'intempérance, congédie le tribunal dans son entier et préfère décider seul du verdict. Le village traditionnel ne peut certes prétendre être le refuge de toutes les vertus ; heureusement une constatation aussi désabusée n'entame en rien la vivacité de l'ensemble, ce qui est peut-être le garant de son efficacité sur les esprits.

Le matériau fourni par le monde traditionnel, c'est-à-dire rural, outre les gens simples, les paysans, la hiérarchie sociale, peut inclure les légendes populaires ainsi que le panthéon yoruba.

Parmi les légendes, l'une des plus populaires est celle, ou plus exactement celles, qui ont pour sujet Ananse l'araignée. Ce personnage originaire du pays akan (maintenant à cheval sur le Ghana et la Côte d'Ivoire) joue dans le folklore ouest-africain, en zone de forêt, le rôle que tient Renart le goupil dans le folklore européen. C'est un trompeur de profession, d'une supériorité intellectuelle et d'une astuce incontestables, qui parvient invariablement à bernier son entourage. Signalons au passage que cet escroc a réussi une belle carrière outre-atlantique, puisqu'on retrouve sa trace dans les contes des Caraïbes (Trinidad, Jamaïque, Grenade), et jusqu'en Guyane, dans le Sud des Etats-Unis et Curaçao. Martin Owusu, auteur ghanéen, fait d'Ananse son héros dans *The Pot of Okro Soup* et *A Bird called "go-back-for-the-answer"* ; dans la première pièce, Ananse arrive à échanger une pierre prétendue miraculeuse contre un sac de victuailles, dans la seconde il parvient à manipuler tout un respectable conseil de village chef compris : c'est à chaque fois un plaisir de voir Ananse, fourbe mais intelligent, piéger dans sa toile les mouchérons écervelés que sont ses concitoyens.

A un niveau plus exalté, les occupants du panthéon yoruba (Les Yoruba sont l'une des ethnies dominantes au Nigeria) fournissent des personnages que l'on hésite à traiter de comiques lorsqu'on sait qu'il s'agit d'Olodumare, le Dieu suprême, d'Ogun dieu du fer et de la guerre, de Sango, dieu du tonnerre, d'Obatala, dieu de la création, etc. Mais leurs discussions et leurs agissements manquent souvent de la dignité qui sied aux divinités et dans les Yoruba folk operas où ils apparaissent le plus fréquemment ils étalent les mêmes faiblesses que les humains : gloutonnerie, abus de vin, versatilité, etc. Ces immortels se disputent avec la même futilité frénétique qu'un conseil municipal ... ou qu'une assemblée d'Olympiens. Cela se vérifie dans *Eshu Elegbara* de Wale Ogunyemi (écrit en yoruba puis traduit en anglais).

Le "Yoruba folk opera" offre d'ailleurs l'exemple d'une forme-charnière, "métissée", puisqu'elle a déjà réalisé la synthèse entre apports africain et européen. Cette forme naquit vers la fin du XIX^{ème} siècle, au Nigeria, et peut se réclamer d'une part de l'opéra yoruba traditionnel ("masque theatre"), à la fois célébration rituelle et divertissement de cour, que l'on peut dater du XVI^{ème} siècle environ, et d'autre part des cantates exécutées dans les églises de missions ("church-cantatas") ; les spectacles de variété du vaudeville victorien, en vogue à Lagos dès la fin du XIX^{ème} y ont également laissé des traces substantielles. Jusque vers les années 1930-40, le Yoruba folk opera,

que certains préfèrent appeler "Yoruba operatic theatre", s'appuyait surtout sur des thèmes bibliques ; puis les sujets contemporains, dont politiques, fournirent à leur tour de la matière, ouvrant la porte à la satire et à la comédie. Il est intéressant de voir là l'exemple d'une forme désormais considérée comme extrêmement africaine (les opéras se jouent en yoruba), dans la mesure où elle a assuré la continuité avec le genre traditionnel et intégré des éléments extérieurs au point de les faire siens.

L'opéra yoruba s'appuie souvent sur la satire, de longue date prise en pays yoruba, surtout lorsqu'elle est politique. Wole Soyinka en a donné de multiples exemples dans ses pièces, et en particulier dans *Before the Black-Out*, qui n'est pas un opéra yoruba mais une série de sketches basés sur l'actualité nigériane houleuse de l'année 1965. On y voit apparaître tour à tour un dictateur qui échappe de peu à la vivisection, un Pape qui vend des indulgences pour le compte de l'Etat, un ministre qui étale complaisamment ses diplômes, un professeur qui se laisse envahir de crainte de perdre son titre de Sir, des hommes du peuple bourrés d'euphorisants, des politiciens qui aspirent à "dissoudre le peuple", etc. La satire est corrosive, et le comique très réel, mais le tableau reste sombre d'un pays livré à la corruption et à l'abrutissement.

Comme on le voit, l'Afrique moderne n'est pas en reste pour fournir des situations nouvelles : nombreux sont les problèmes contemporains auxquels l'Afrique n'échappe pas. Il peut s'agir de l'affrontement entre ville et village ; dans *Scholarship Woman* de Derlene Clems, on brosse un tableau des pièges tendus par Accra, la grande ville, pour le bénéfice du jeune homme fraîchement arrivé de sa brousse. Le statut des femmes : dans *The Chief's Bride* de Desmond Dudwa Phiri, la jeune épouse revendique énergiquement de son mari l'égalité des droits au foyer et finit par obtenir gain de cause, à la suite d'une fugue. Le choc de cultures : l'opposition entre respect rigide des traditions et soif de modernisation, tel est l'enjeu de *This is our Chance* de James Ene Henshaw, une sorte de *Roméo et Juliette*, puisque les deux amoureux proviennent de villages ennemis, qui se terminerait bien. L'occidentalisation forcée : dès 1915, Kobina Sekyi peignait dans *The Blinkards* la bonne société de Cape Coast, Gold Coast, acharnée à singer la vie à l'européenne, pianos, faces-à-main, garden-parties, jaquettes, whisky et marmelade compris. La culture anglaise, mal assimilée, tournée en ridicule lors des débats pseudo-érudits du Cosmopolitan Club ou des toasts lyriques portés à l'occasion d'un mariage "romantique", est source garantie de comique.

L'apport africain est donc riche de situations, anciennes ou nouvelles, de personnages, souvent pittoresques, mais rarement de types, de décors et de couleurs, de préoccupations fréquemment d'ordre social.

L'apport européen n'est pas moins important.

Mentionnons en premier lieu des pièces européennes purement et simplement adaptées. *La farce de Maître Pathelin* est devenue *The Wizard of Law*, de Zulu Sofola, mettant en scène un avocat impécunieux mais astucieux, un marchand de tissus roublard, et un humble gardien de chèvres qui se révèle plus malin que les deux autres larrons. Femi Osofisan a emprunté à Gogol le schéma de *La visite de l'inspecteur* pour en faire *Who's afraid of*

Solarin? Et le personnage de Scapin semble avoir fait des émules en terre africaine ; *That Scoundrel Suberu*, l'un des premiers succès de la troupe théâtrale créée à l'université d'Ibadan, dans les années 60, n'était autre qu'une adaptation des *Fourberies* ; on retrouve Scapin sous les traits d'Idikoko (*The Game*, de Femi Euba), mendiant intelligent qui fait chanter son entourage, ou peut-être même sous ceux de Brother Jero (*The Trials of Brother Jero*, de Wole Soyinka), qui dupe ses adversaires par la puissance et le charme de sa parole.

(Signalons pour mémoire que les emprunts au théâtre européen ne se limitent pas à la comédie, et que les Tragiques grecs ont fourni matière à plusieurs pièces ; Œdipe, Antigone, Alceste, Dionysos réapparaissent, plus ou moins transposés, dans des pièces d'auteurs nigériens et ghanéens).

Le schéma du trompeur trompé se retrouve à maintes reprises. Un exemple parmi d'autres est celui tiré de *Mr No-Balance* de Victor Eleame Musinga : ce commis échafaude des plans compliqués pour soutirer des "cadeaux" aux employés qu'il embauche, mais finit par être démasqué.

Certaines intrigues rappellent fortement certaines comédies anglaises ou françaises. Dans *Sons and Daughters*, de J.C. de Graft, James Ofori surprend son vieil ami Lawyer Bonu en train de faire des avances à sa fille, ce qu'il se refusait à croire : le procédé rappelle *Tartuffe* ou *The School for Scandal*. Dans *The Corpse's Comedy*, de Kweku Wartemberg, les amoureux contrariés doivent, pour arriver à leurs fins, user d'un stratagème que ne renierait pas Molière : il s'agit, ni plus ni moins, que d'annoncer par télégramme la mort du chef de famille, dans l'espoir de brusquer des mariages auxquels s'opposent les parents.

Allant plus loin dans l'emprunt, il est un théâtre africain que, si les noms des personnages et quelques détails ne signalaient leur appartenance, l'on aurait du mal à distinguer de son modèle européen. James Ene Henshaw a, semble-t-il, parfaitement intégré les règles du théâtre de boulevard. *Dinner for Promotion* pourrait porter comme sous-titre "comment réussir dans la vie lorsqu'on est un jeune employé impécunieux". La solution la plus efficace semble d'épouser la fille de son patron ... mais encore faut-il y arriver. Dans la meilleure tradition du boulevard, les catastrophes s'enchaînent et s'arrangent : belles-sœurs brouillées qui se réconcilient, plombs qui sautent, parents de brousse qui font irruption, repas qui brûle ; tout se termine bien évidemment par des mariages. Peut-être faut-il voir dans cette pièce si européanisée l'influence de l'époque (les années 60), des écoles et surtout de leur programmes encore sous l'emprise de la métropole, de l'urbanisation et de l'entrée du Nigeria dans un système d'économie moderne et occidentale.

La surface brillante, les répliques alertes, le mécanisme d'horlogerie qui caractérisent la comédie de boulevard ne devraient cependant pas dissimuler l'aspect sociologique d'une telle pièce. J.E. Henshaw ne peint plus le village traditionnel mais ce qui est maintenant une réalité quotidienne dans ces énormes villes du Nigeria : il faut lutter pour survivre, l'argent est devenu la préoccupation première, la société s'est profondément transformée. Dans le genre "jungle sociale", Lagos ou Ibadan n'ont sans doute rien à envier à New York ou Londres.

Dans le même ordre d'idées, *The Ant-hill* de Obi Egbuna pourrait facilement passer pour une comédie européenne : elle a une excuse, elle se passe à Londres et deux personnages seulement sont africains. Autre élément qui renforce cette impression : un écho lointain d'Oscar Wilde, la résurgence au bout de plusieurs années d'une faute ancienne, grave, soigneusement dissimulée jusqu'à ce jour.

Wilde a également légué à nombre d'auteurs le goût de l'esprit et de l'humour. Certains personnages de *The Ant-hill* sont les dignes descendants des blasés de Wilde.

"Bobo (étudiant tongolais) : Je me vante d'être ardent supporter de la personnalité africaine et j'ai mes titres politiques et universitaires anglo-saxons pour le prouver".

L'humour s'infiltre parfois dans des pièces qui ne sont pas explicitement des comédies mais comportent des scènes de comédie ; ainsi dans *The Bacchae of Euripides* de Wole Soyinka, Kadmos montre fièrement à Tirésias son thyrses pliant, gadget unique en son genre ; Dionysos, la bouche pleine d'épingles comme une couturière à un essayage, arrange la robe de bacchante sur Penthée, etc.

Et l'ironie ne manque point dans *The Dilemma of a Ghost* de Ama Ata Aidoo, concentrée dans le dilemme d'Eulalie, jeune Noire américaine, mariée à un Ghanéen, et rejetée par la famille de son mari comme descendante d'esclaves. *Black is not always beautiful*.

Autre acquisition venue d'Europe : l'absurde, que l'on retrouve dans les pièces de Kole Omotoso. *Regardless of how Heavy or Light my Purse may Be* (Dum Spiro Spero vend ses enfants nouveaux-nés pour s'assurer quelques ressources), *The Beggar* (un mendiant qui dispose soudain d'une grosse somme achète des ballons pour le plaisir de les crever et plante un champ de fleurs en plastique et de fruits sans graines), *The Coffin-maker* (un fabricant de cercueils a poussé le zèle jusqu'à enterrer son client, afin de vérifier la résistance humaine à l'ensevelissement). On se place ici dans la lignée de Beckett et Ionesco, dont Wole Soyinka reprend les procédés dans *Madmen and Specialists* : jeux de mots et calembours ont pour mission de démolir les mots et l'usage abusif qu'en font les leaders des pays totalitaires ; lorsque les mots basculent, ils renvoient à un monde déséquilibré qui nie l'homme : "The end shall justify the meanness".

Il conviendrait enfin de mentionner l'influence du cinéma et en fait de tous les moyens audio-visuels. Le personnage du dictateur Kongi, dans *Kongi's Harvest* de Wole Soyinka, doit beaucoup au Dictateur de Chaplin, c'est-à-dire la synthèse de tous les dictateurs du monde.

Le cinéma et la télévision ont aussi fourni des techniques nouvelles, en particulier celle du flash-back, dont Soyinka fait un usage efficace dans *The Lion and the Jewel* pour expliquer les situations précédentes.

Et le cinéma a fourni un langage : Say Tokyo Kid, le chauffeur de camion (dans *The Road* de W. Soyinka) parle un anglais fortement américanisé, ce qui est peut-être pour lui le dernier cri du snobisme.

Il semblerait donc que le théâtre occidental ait fourni plutôt des formes nouvelles dans lesquelles viennent s'intégrer à la fois des situations anciennes et des préoccupations plus caractéristiques de l'Afrique contemporaine. Faut-il en déduire que les sujets modernes appellent des formes modernes ?

Avant de tenter une classification de la comédie africaine qui ferait ressortir une synthèse des apports, il conviendrait de remarquer que vouloir lui appliquer à toutes forces des normes européennes, comme par exemple séparer les "comédies" des "tragédies" serait futile à une époque où le théâtre occidental s'emploie précisément à se débarrasser de ces carcans. Nombre de pièces, non seulement ambitionnent d'être du "théâtre total", intégrant chants, danses, musique, texte et mime, mais alternent passages comiques et passages tragiques, ce qui empêche toute classification. Néanmoins, pour la commodité de la présentation, nous résoudrons-nous à reprendre les termes en vigueur.

D'autre part, il faut bien admettre que les apports respectifs de l'Afrique et de l'Occident ne sont pas toujours détectables à coup sûr ; ils peuvent coïncider, se recouvrir, et il est parfois sans objet de vouloir les démêler.

S'il fallait dresser un panorama, nous trouverions en premier lieu des *farces*, pièces à structure simple, à intention didactique claire, à rebondissements en série peu soucieux de vraisemblance, à défilé de personnages et à dénouement heureux ; dans ce cas, il semblerait que le souci d'éduquer et surtout de divertir provienne aussi bien du support africain que de sa contrepartie européenne.

Partant du même principe, mais un peu plus élaborées dans leur forme, sont les comédies de boulevard/comédies d'action, basées sur le comique de situation, de répétition et de caractère. Ainsi Mohammadu Casterbridgia, témoignant lors d'un procès (*The Trial of Busumbala*, de Gabriel J. Roberts) refuse un interprète : "I can incomprehend the English language like anyone in Georgetown", affirme-t-il. Ainsi *Medicine for Love*, de J.E. Henshaw, se termine-t-il par une cascade de cinq mariages ; le comique de répétition joue à plein lorsque les couples défilent et n'en finissent pas d'échanger des félicitations.

Ces comédies, bien que dites "légères", abordent souvent des thèmes très sérieux : ainsi dans celle immédiatement citée, la polygamie traditionnelle et les traquenards de la politique.

D'autres pièces s'attellent plus explicitement à la peinture (souvent la satire) de la société contemporaine : comédies de mœurs donc. Politique et conflit des générations forment l'essentiel de *Dear Parent and Ogre* de R. Sarif Easmon. La corruption des notabilités sous-tend *Who's Afraid of Solarin?* puisque sont impliqués le Conseiller pour l'Education, le Conseiller pour l'Agriculture, le juge, le Directeur de l'hôpital, le Contrôleur des Prix, le premier édile local, et quelques ministres du culte, tous terrorisés par l'arrivée prochaine du Commissaire aux Réclamations du Public. La visite de ce haut personnage est en fait récupérée par un petit escroc de Lagos, qui se fait passer pour Solarin, et empoche les pots-de-vin destinés au Commissaire.

La religion n'échappe pas à la corruption et à l'hypocrisie comme on peut le voir dans *The Trials of Brother Jero*. Prophète de sa propre initiative, Jero a installé son quartier général sur une plage de Lagos et se délecte à manipuler les insatisfaits qui constituent sa clientèle de fidèles. Le personnage et les situations sont des produits typiques du Nigeria contemporain, la corruption à tous les niveaux un thème souvent exploité par les auteurs ; mais la construction de la pièce évoquerait plutôt une comédie occidentale, encore que l'esprit de satire yoruba n'en soit pas absent.

Du même auteur, *The Lion and the Jewel* est une comédie intéressante à plus d'un titre. Elle repose sur un suspense à première vue peu original : Sidi, la belle du village d'Ilujinle, épousera-t-elle Baroka, le Bale (chef) traditionnel, polygame et fin politicien, ou Lakunle, le jeune instituteur "progressiste" ? Tradition et modernisme s'affrontent de plein fouet. La question sera résolue grâce à un stratagème apparemment emprunté à *The Country Wife* de Wycherley. Autres aspects "occidentaux" de la pièce : la construction, très élaborée, très équilibrée, en trois parties, "Morning", "Noon", "Night", qui reflètent l'évolution des événements et de l'importance respective des personnages au long de l'intrigue ; les flashbacks, utilisés par deux fois, sous formes de mimes, afin d'expliquer comment un photographe est un jour arrivé au village et comment le Bale a réussi à détourner le tracé du chemin de fer. Mais cela ne doit pas dissimuler le fait que les éléments africains sont tout aussi présents : les mimes sont aussi prétexte à danse et musique qui apparentent la pièce à un opera yoruba. Et qui plus est cette histoire superficiellement sans prétentions pose tout le problème d'une société en mutation : ce que vivent Sidi, Baroka, Lakunle et tout le village peut s'étendre à l'échelle de l'Afrique, condamnée au changement, et un changement qui exige la fusion de l'ancien et du nouveau. Le thème du changement, cher à Soyinka, peut prendre une forme extrême, évoquée dans le poème "Ageo" placé en tête d'une autre pièce, *The Road*. L'ageo est un culte de la dissolution de la chair, "transition de l'essence humaine à l'essence divine" : Soyinka joue fréquemment sur ce qui est passage, transformation, qu'il s'agisse de religion, de culture quotidienne enrichie d'apports étrangers, d'individus ou de société, et par ce biais *The Lion and the Jewel* rejoint le rituel yoruba.

Il faudrait encore citer la rénovation du panthéon yoruba opérée par Soyinka dans *A Dance of the Forests*. En conservant aux divers esprits et divinités leurs caractéristiques, et en leur accordant souvent le sens de l'humour, il les a remodelés et enrichis à sa manière, en faisant des personnages accessibles aux humains.

Encore plus intéressant est le travail effectué par Efua Sutherland sur les légendes d'Ananse dans *The Marriage of Anansewa*. Le personnage d'Ananse est bien celui des contes populaires, astucieux, beau parleur et trompeur. Dans la forme traditionnelle, ses exploits sont contés par un narrateur spécialisé, et de temps à autre interrompus par le "Mboguo", intermède fait de musique, de danse et de mime. Voilà pour la partie divertissement. L'aspect éducatif n'est pas négligeable ; Ananse reflète les travers de l'individu et de la société et en fait prendre conscience les auditeurs.

De ce schéma traditionnel, beaucoup de narration et un peu de mime, Efua Sutherland a tiré beaucoup de théâtre et peu de narration. De plus, l'on est passé de l'idiome akan à l'anglais, langue susceptible de toucher un plus grand nombre de spectateurs et de ce fait d'élargir la portée des problèmes abordés.

L'intrigue respecte la ligne des contes : Ananse, à court d'argent, a la brillante idée de marier sa fille Anansewa ... en la proposant à quatre prétendants différents : il s'ensuit un afflux de cadeaux, puis la situation se détériore, puis s'améliore à nouveau ; à chaque fois Ananse est forcé de déployer des trésors d'ingéniosité ; structure en dents de scie qui maintient le suspense intact. Le passage de la narration à la pièce augmente le nombre des personnages et modifie le rôle du narrateur, ravalé à une position secondaire de commentateur et d'accessoiriste.

Les Mboguo n'ont pas disparu, bien au contraire, et ne diffèrent pas sensiblement de leur contrepartie ancienne. L'on peut dire que du conte au théâtre l'histoire d'Ananse a conservé son caractère de divertissement doublé d'un enseignement moral, dont la communauté peut tirer le même profit. L'on peut même ajouter que la transposition à la scène, en renforçant musique, danse et mime, a enrichi le conte par rapport à la façon dont le traitait Martin Owusu ; en particulier Efua Sutherland a considérablement approfondi le personnage d'Ananse, tirant un être humain d'une caricature.

Conclusion

Que ressort-il de tout cela ? L'impression que la synthèse, parfois, n'est pas réalisée, et cède le pas, soit au choix de l'une ou l'autre tendance, soit à une juxtaposition des apports. C'est d'ailleurs souvent cette capacité de synthétiser qui distingue les bons écrivains ... des autres.

Il apparaît aussi qu'il est souvent plus facile d'utiliser des thèmes africains que d'élaborer des formes spécifiquement africaines modernes ; d'où le réemploi de schémas déjà en place.

La comédie ouest-africaine de langue anglaise se caractérise donc par ... une absence de caractéristiques, tant est variée la palette dont elle se sert : des simples sketches aux comédies de l'absurde sophistiquées et politisées, en passant par la comédie de boulevard, la comédie de mœurs, la satire yoruba, les pièces inspirées de Molière, les légendes et les contes, la variété défie toute classification, et sans doute faut-il s'en réjouir. On ne peut s'empêcher non plus de reconnaître à cette comédie un bel appétit et un solide estomac, puisqu'elle a réussi à absorber, sans malaise apparent, des apports aussi divers et à les digérer pour en faire sa propre substance.

Michèle LURDOS,
auteur de "Côté cour, côté savane. Le théâtre de Wole Soyinka
(Presses Universitaires de Nancy, 1990)

Université de PARIS X - Nanterre

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages critiques

Joel ADEDEJI, "The Origin and form of the Yoruba Masque Theatre", in *Cahiers d'Etudes Africaines*, n° 46, vol. XII.

Bakary TRAORE, *Le théâtre négro-africain*, Présence Africaine, Paris, 1959.

Pièces de théâtre

Cameroun

Victor Eleame MUSINGA, *The Tragedy of Mr No-Balance*, in *African Plays for Playing*, ed. M. Etherton, London, Heinemann, 1976.

Gambie

J. Gabriel ROBERTS, *The Trial of Busumbala*, in *Nine African Plays for Radio*, ed. G. Henderson et C. Pieterse, London, Heinemann, 1973.

Ghana

Ama Ata AIDOO, *The Dilemma of a Ghost*, Accra, Longmans, 1965.

Derlene CLEMS, *Scholarship Woman*, in *African Theatre*, ed. G. Henderson, London, Heinemann, 1973.

J.C. DE GRAFT, *Sons and Daughters*, London, O.U.P., 1964.

Martin OWUSU, *The Pot of Okro Soup* et *The Bird called "go-back-for-the-answer"*, in *The Sudden Return and other plays*, London, Heinemann, 1973.

Kobina SEKYI, *The Blinkards*, London, Heinemann, 1975.

Efua SUTHERLAND, *The Marriage of Anansewa*, London, Logmans, 1975.

Kweku WARTEMBERG, *The Corpse's Comedy*, in *Three West African Plays*, Ibadan, O.U.P., 1977.

Nigeria

Obi EGBUNA, *The Anthill*, London, O.U.P., 1965.

Femi EUBA, *The Game*, in *Ten One-Act Plays*, ed. C. Pieterse, London, Heinemann, 1968.

James Ene HENSHAW, *This is our Chance*, London, University of London Press, 1956.

Magic in the Blood, in *Children of the Goddess*; London, University of London Press, 1964.

Medicine for Love, London, University of London Press, 1964.

Dinner for Promotion, London, University of London Press, 1967.

Wale OGUNYEMI, *Eshu Elegbara*, Ibadan, Orisun Acting Editions, 1970.

Kole OMOTOSO, *The Case of the Coffin-Maker*, polycopié.

The Beggar, polycopié

Regardless to how Heavy or Light my Purse may Be, polycopié.

Femi OSOFISAN, *Who's Afraid of Solarin?*, Ibadan, Ogunbiyi Printing Works, 1978.

Desmond Dudwa PHIRI, *The Chief's Bride*, London, Evans, 1968.

Zulu SOFOLA, *The Wizard of Law*, London, Evans, 1975.

COUP DE THEATRE n° 9
COMEDY, COMEDIE

Wole SOYINKA, *Before the Blackout*, Ibadan, Orisun Acting Editions, s.d.

The Lion and the Jewel, London, O.U.P., 1963.

A Dance of the Forests, London, O.U.P., 1963.

The Road, London, O.U.P., 1965.

Kongi's Harvest, London, O.U.P., 1967.

The Trials of Brother Jero, in *Three Short Plays*, London, O.U.P. 1969.

Madmen and Specialists, London, Methuen, 1971.

The Bacchae of Euripides, London, Eyre Methuen, 1973.

Sierra Leone

R. Sarif EASMON, *Dear Parent and Ogre*, London, O.U.P., 1964.