

# Arts et textes en Afrique

Textes réunis et présentés  
par Guillaume Cingal et Michel Naumann

Association pour l'Etude des Littératures Africaines

2000

# Arts et textes en Afrique

*Cet ouvrage est le résultat d'une journée d'études  
organisée à la Maison des Sciences de l'Homme  
(54 boulevard Raspail – Paris)  
le 22 septembre 2000.*

© A.P.E.L.A. et les auteurs.

Contact A.P.E.L.A. :

M. Daniel Delas  
5, rue Broussais  
75014 Paris

## SOMMAIRE

Avant-Propos .....	7
<b>1. Pratiques divergentes ou convergentes ?</b>	
Anny Wynchank, "Textes et Septième Art : de l'écrit à l'écran chez Sembène Ousmane" .....	9
George Lang, "L'Art photographique de Roger Dorsinville" .....	18
Guillaume Cingal, "Du pareil au même : les aquarelles et les proses poétiques de <i>All One Horse</i> " .....	26
<b>2. L'écriture en point de mire</b>	
Philip Whyte, "La Photographie dans <i>The Famished Road</i> de Ben Okri" .....	39
Michel Naumann, "Musique et rythmes dans l'œuvre d'Okigbo" .	49
Nicolas Martin-Granel, "Autoportrait de Sony en artiste" ...	56
<b>3. Au-delà du dialogue : vers la synthèse des arts ?</b>	
Boniface Mongo-Mboussa, "Produire en Afrique : l'aventure ambiguë de Chéri Samba et Sony Labou Tansi" .....	73
Mamadou Bari Diallo, "Senghor : du poète au griot" .....	82
Peter Hawkins, "La synthèse des arts dans le théâtre multi- culturel d'inspiration africaine : le <i>Ki-Yi Mbock</i> de Werewere Liking et le Théâtre Talipot de Philippe Pelen Baldini" .....	93

## **Produire en Afrique :**

### **l'aventure ambiguë de Chéri Samba et Sony Labou Tansi ; entre dépendance, ruse, insolence et autonomie**

Parler de la production littéraire et artistique en Afrique implique de poser, ne serait-ce que de façon sommaire, le problème des conditions de production et de circulation des biens matériels sur ce continent.

On sait depuis les travaux de Samir Amin (1968 ; 1970 ; 1971 ; 1985) qu'à la différence des économies occidentales assumant leur propre cohérence interne, les économies africaines sont subordonnées aux besoins de métropoles industrielles. S'inspirant des travaux de Samir Amin, le philosophe Paulin Houtondji trouve une similitude entre le mode de fonctionnement de l'économie et l'activité scientifique africaine. Pour Paulin Houtondji, l'extraversion scientifique de l'Afrique est un aspect particulier de son extraversion économique. Cette thèse est développée dans le dernier chapitre de son livre : *Combats pour le Sens* (1997). C'est en tenant compte de la théorie cette l'extraversion intellectuelle de l'Afrique, que nous nous proposons d'analyser conjointement la démarche littéraire de Sony Labou Tansi et la pratique artistique de Chéri Samba.

#### **Deux théoriciens malgré eux**

Même s'ils ne l'expriment pas de façon théorique, Sony Labou Tansi et Chéri Samba s'interrogent sur le statut de l'écrivain et de l'artiste en Afrique francophone. Lorsqu'on analyse les parcours respectifs de ces deux artistes, on est frappé par leur grande

conscience du contexte (national et international) dans lequel ils élaborent leurs œuvres.

Si Chéri Samba, avant sa consécration internationale, était le protégé des anthropologues, Sony Labou Tansi, lui, a de suite bénéficié du soutien de ce que Sylvain M'bemba appelle "la phratrie des écrivains congolais"<sup>1</sup>. Malgré tout, ces deux artistes font usage des stratégies de contre-pouvoir (notamment la ruse) pour s'opposer aux idéologies officielles de leurs pays respectifs : le marxisme dans le cas de Sony Labou Tansi ; l'authenticité chez Chéri Samba.

### Chéri Samba

Chéri Samba procède à un art populaire au sens où l'entend Bogumil Jewsiewicki<sup>2</sup>. La peinture naïve de Chéri Samba participe, au même titre que la rumeur populaire, d'une volonté de subversion. Une peinture que l'on peut, selon Bogumil Jewsiewicki, lire comme un discours sur la société et une représentation de la mémoire populaire. Sa pratique picturale prenant la forme d'enseigne, fait preuve d'un savoir-faire répertorié dans un registre narratif à des fins publicitaires, et vise à toucher un public très large par la présence simultanée d'image et de texte. Il y a là une stratégie de communication, dont on sent qu'elle emprunte au populaire un fil narratif que le spectateur/lecteur suit au fil des transpositions plastiques de textes bilingues (français-lingala). Cette narration redoublée dans les mots, tente de "nommer" un environnement social.

Ainsi, l'image peinte explicitée par les mots, telle l'enseigne guidant le citadin-consommateur à travers les rues, peut-elle guider l'homme, le prévenir, le faire réfléchir, en le rendant plus contemporain de son époque. Autrement dit, le style narratif et naïf

---

<sup>1</sup> Sur ce plan, lire Jean Michel Devésa. *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris : L'Harmattan, 1996. Lire également Boniface Mongo-Mboussa. *Congo portatif / Congo immobile, la phratrie des écrivains congolais*. Pointe-Noire : Ruptures, n° 11, 1998.

<sup>2</sup> Bogumil Jewsiewicki. "Chéri Samba, un Henry Morton Stanley de la modernité postcoloniale". In Jean-Hubert Martin et al.. *Chéri Samba*. Paris : Hazan, 1999.

de Chéri Samba raconte bien plus que ce qu'il laisse penser au premier regard. Une telle forme d'expression est parfaitement habile à nous faire réfléchir. A ce titre, le tableau intitulé '*La femme zairoise n'a pas droit au pantalon*' montre une critique habile de l'authenticité de Mobutu (recours aux valeurs des ancêtres). '*Le nid dans le nid*' fait le procès des aînés sociaux par des cadets sociaux, une dénonciation de *l'odeur du père* pour parler comme V.Y. Mudimbe.

On le voit : Chéri Samba est bien conscient du contexte socio-politique dans lequel il produit son œuvre plastique. A travers des stratégies picturales naïves, il instruit à la fois un procès social et politique.

### **Du Zaïre au monde**

Mais là où la critique de Chéri Samba se fait plus féroce, c'est lors de la prise en compte du contexte international dans lequel il produit. Chéri Samba est-il toujours un peintre africain, une fois racheté par les institutions occidentales (musée, galeristes, collectionneurs) ? Là est la grande question posée dans ses tableaux : '*Pourquoi ai-je signé un contrat ?*' et '*Une peinture à défendre*'. Achète-t-on une œuvre ou l'œuvre d'un africain ? Pour quels motifs défend-on la peinture de Chéri Samba ?

Cette interrogation sur la perception de son propre œuvre fait de Chéri Samba le sujet de son travail.

Je suis peintre, je peins en Afrique des sujets qui traitent de mon univers ; suis-je en cela un peintre africain par nationalité ou par typologie de sujet, par mes préoccupations ou par mon type d'expression ?

Tel est l'axe majeur de son questionnement d'artiste, ravivé par le succès international de sa production et de son entrée dans la logique du marché. Ainsi, la présence de Chéri Samba dans ses tableaux renvoie à une interrogation sur le statut de l'artiste et plus précisément sur celui de l'artiste africain. Il ne s'agit pas exactement d'autoportrait, puisque Chéri Samba vise à l'universel : le sujet devient seulement sujet à réflexion. La Logique de production de Chéri Samba cherche à faire valoir sa spécificité d'artiste peintre tout en ayant parfaitement conscience du fait que l'on a déjà défini pour lui une spécificité, un terrain de lieux communs irréductibles. A ce titre, le terme '*corde au cou*', qui

traverse certains de ses tableaux véhicule un double sens. Sous son aspect économique, il renvoie à sa dépendance vis-à-vis d'un marché européen de l'art. Sous son aspect esthétique, il renvoie aux lieux communs de la critique. C'est ainsi que dans le tableau *'Pourquoi ai-je signé un contrat ?'*, on peut lire les craintes des spécialistes du milieu (critiques, conservateurs, journalistes, galeristes) quant à sa prétendue spécificité ; on y découvre aussi cette double dépendance esthétique et économique gérée par un seul et même manager, à la fois mécène et critique !

Dans ce contexte, Chéri Samba veut ne faire confiance qu'à son seul travail pictural, puisque c'est ce qui lui permet précisément de prendre de la distance. A qui pourrait croire le tenir, il met en scène celui qui le tient, et par cette pirouette le tient à son tour. Dans son tableau intitulé : *'Hommage aux anciens créateurs'*, Chéri Samba se met lui-même en scène derrière un castelet de statuettes africaines issues d'une collection européenne. Par la présentation conjointe de sa propre image et de celles répertoriées comme relevant de l'art africain, il pose la question de l'authenticité des œuvres au regard du marché européen de l'art.

Par là même, il interroge la validité du discours des spécialistes sur les productions de l'art africain ; spécialistes, qui pour beaucoup, n'ont jamais mis les pieds en Afrique, ne connaissent pas l'Afrique. La mise en scène est elle-même symptomatique d'une volonté de théâtraliser la révérence aux anciens. Le bandeau d'écriture inversée leur rendant hommage oblige à penser à un renversement du sens. Ne s'agit-il pas plutôt ici d'une présentation ironique ? Car les objets à valeur mystique cohabitent avec la valeur marchande d'un Chéri devenu marchandise artistique.

Par là, ses peintures véhiculent les ambiguïtés de la perception / réception des manifestations artistiques africaines par l'Occident. A ce propos, Bogumil Jewsiewicki écrit : "A partir du moment où 'chéri' a particularisé Samba - personnage public -, l'esthétique de son œuvre n'a cessé d'inventer sa propre réception en Occident"<sup>1</sup>. Autrement dit, à partir du moment où le peintre Samba a mis en scène l'artiste Chéri, il y a mise en abîme de sa situation inventant le personnage permettant d'interroger tout en le pratiquant son propre statut.

---

<sup>1</sup> Bogumil Jewsiewicki, *art. cit.*, p. 18.



## **Sony Labou Tansi et l'usage de la ruse**

Prenons par ailleurs le cas de Sony Labou Tansi. Lorsqu'il commence à écrire, il s'aperçoit qu'il vit dans un Pays où le parti dirige l'Etat, pour reprendre une expression de l'époque. Ce constat fait, la première démarche de Sony Labou Tansi consistera à s'appuyer sur des parrains littéraires qui sont à la fois des écrivains et des hommes politiques, notamment Henri Lopès et Tati Loutard. Le premier le présente à Emmanuel Ngouolondélé, à l'époque directeur de la Sécurité d'Etat, comme étant son protégé ; le second joue dans une certaine mesure un rôle de mécène auprès de l'écrivain.

Dans cette optique, il crée pour lui le poste de chef de service de la coopération et à la recherche scientifique au sein du Ministère de la Culture. Mais par-delà Henri Lopès et Tati-Loutard, tous les écrivains congolais qui étaient écoutés par les politiques ont tenu dans une perspective stratégique à tracer une ligne de démarcation entre le champ littéraire et le champ politique, en refusant, malgré l'adhésion du pays à l'idéologie marxiste, d'imposer le réalisme socialiste comme doctrine littéraire au Congo, et surtout en se situant, face aux censeurs de l'ex-parti unique, comme les défenseurs de la liberté de l'écrivain et de l'espace littéraire. A ce propos, Maxime N'Debeka déclare :

Chaque fois qu'on a voulu interdire un livre dans notre pays, des écrivains qui pouvaient parler et qui étaient écoutés se sont mis debout. Si certains n'avaient pas défendu cet espace, je me demande si Sony pourrait écrire et résider au Congo.<sup>1</sup>

Ce soutien des parrains "politiques" assure à Sony Labou Tansi sa sécurité physique et parfois matérielle. Mais tout en assurant ses arrières, Sony Labou Tansi s'attelle à un travail de sape de ce même pouvoir politique. De même Sony Labou Tansi s'appuie au Congo sur les écrivains politiquement influents, de même il tisse des liens au niveau du service culturel de l'ambassade de France au Congo, et en France tisse des liens notamment à RFI et des interlocuteurs privilégiés (Françoise Ligier et José Pivin) ; interlocuteurs qui, dans

---

<sup>1</sup> *Notre Librairie*, n° 92-93, p. 12.

une certaine mesure, sont les caisses de résonance de son œuvre et de son discours public.

### **Le carnavalesque**

Sur le plan strictement littéraire, Sony Labou Tansi se sert de la fable pour fustiger à mots couverts le pouvoir congolais. Mais il use surtout du carnavalesque, faisant généralement l'éloge de ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le bas matériel.

Si l'on en croit Bakhtine, le bas matériel est un ensemble de symboles renvoyant à la partie inférieure de la topographie du corps humain. Dans son livre consacré à l'œuvre de François Rabelais, Mikhaïl Bakhtine analyse le bas matériel et corporel comme l'héritage de la culture comique populaire dans le contexte médiéval. De sorte qu'en célébrant le corps, considéré par l'idéologie chrétienne comme la source de notre chute, François Rabelais a opéré un travail de renversement, faisant subir au monde hiérarchisé selon un axe vertical une inversion. Il ne s'agit plus de tendre vers le haut idéal, abstrait, mais de trouver en bas, dans la matière et le corps, la clef du bonheur.

Sony Labou Tansi opère un renversement identique à celui de Rabelais, mais dans le contexte congolais des années 70 où le marxisme est l'idéologie officielle du pouvoir. De même que le christianisme promet à l'individu un bonheur abstrait, de même le marxisme prône l'avènement d'une « fratrie » communiste fondée sur les notions de convivialité, d'abondance, etc. Et c'est justement pour s'opposer à cette chimère, qui occulte le présent pour se consacrer à un hypothétique futur, que Sony Labou Tansi fait l'éloge du Corps. Vue sous cet angle, l'exploitation de la problématique du bas matériel et corporel (boire, manger, copuler) apparaît comme une démarche de subversion. En mettant en scène, dans *l'Etat Honteux* (1981), un chef d'Etat dont la luxure est l'activité principale, Sony Labou Tansi dénie à Martillimi Lopez son statut de gardien de la Cité. De la sorte, il procède à un acte carnavalesque qui réduit les différents dictateurs qu'il met en scène au rang de simples citoyens, car :

Le sexe, comme l'écrit si bien Octavio Paz, est subversif. Non seulement, parce qu'il est spontané et anarchique, mais aussi parce

qu'il est égalitaire : il n'a ni nom, ni classe. Et surtout : il n'a pas de visage. Il n'est pas individuel : il est générique.<sup>1</sup>

L'originalité de la démarche de Sony Labou Tansi ne réside pas dans la dénonciation des tyrans, comme l'ont écrit les critiques, mais plutôt dans la critique du langage monologique imposé par le pouvoir politique. Un pouvoir qui se présente comme l'expression d'une doctrine argumentée : le marxisme avec tout son cortège de jargons. A cette langue stérile du pouvoir, Sony Labou Tansi oppose une langue "personnelle", comme nous le montre la postface de son livre posthume, *L'autre monde*. Dans ce livre, Sony Labou Tansi nous livre le sens de sa démarche littéraire. Il dit :

Pour un africain, vivant dans ce pays-ci (le Congo, je souligne), où tu as eu pendant 22 ans une dictature, ou 25 ans peut-être, et où la parole n'avait pas d'autre sens possible que le sens officiel, où la vie avec toutes ses dimensions, la chanson, la poésie, la littérature, en général l'expression populaire même dans la famille, même chez les jeunes gens étaient surveillée, il y avait une telle pauvreté dans le langage qu'on devait se déclarer l'amour en passant par Marx. Il fallait que je cherche le mot qui me fasse rire moi-même en tant qu'écrivain pour que j'avance.<sup>2</sup>

Ce mot qui fait rire, Sony Labou Tansi l'obtient en ayant recours à ce que l'on pourrait appeler l'esthétique du carnavalesque, manipulant l'ironie, l'humour, le pastiche, la parodie et surtout en s'appuyant sur la force de la rumeur.

### **La poétique de la rumeur**

A l'instar des grands écrivains comiques (Gogol, Hasek), Sony Labou Tansi est fasciné par l'affabulation et la dérision de la rumeur comme "une arme" de contre-pouvoir. La rumeur est tellement puissante dans les romans de Sony Labou Tansi qu'elle devient parfois une sorte de personnage autonome du récit. Ainsi, dans *La vie et demie*, elle réhabilite le personnage de Martial en annonçant ici et là ses apparitions publiques, en construisant des mythes autour de sa personne, en décrétant le bleu couleur de Martial. Par ailleurs, elle donne naissance à toute une littérature

<sup>1</sup> Octavio Paz. *L'Arc et la lyre*. Paris : Gallimard, 1975, p. 27.

<sup>2</sup> Sony Labou Tansi. *L'Autre monde*. Texte publié par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette. Paris : Editions Revue Noire, 1998, p. 143.

anonyme baptisée *l'Évangile selon Martial*. Ecrite par des "pistolégraphes" selon l'expression de Sony Labou Tansi, cette littérature abreuve les édifices publics de graffitis subversifs, expédie des télégrammes incendiaires au guide providentiel pour dénoncer sa pratique autoritaire du pouvoir.

### **Sony Labou Tansi et la République mondiale des Lettres**

Cette audace littéraire, qui consiste à faire le procès des tyrannies dans une langue flamboyante, a contribué à la renommée de Sony Labou Tansi dans la République mondiale des Lettres à Paris. Ce même Paris a paradoxalement contribué quelques années plus tard à sa "chute". Célébré à Paris ainsi qu'au Festival de Limoges, où il est joué chaque année, Sony Labou Tansi se sert du capital symbolique que lui donne la scène littéraire pour investir le champ politique de son pays.

Si, au départ, il prenait la parole pour revendiquer l'autonomie de la littérature sur la politique, dorénavant Sony Labou Tansi revendique également une parole politique en s'appuyant sur une généalogie illustre de résistants congolais (André Matsoua, Massamba-Débat) et choisit pour compagnon Bernard Kolélas, considéré à tort ou à raison, comme un fondamentaliste Kongo. Ce qui est dans une certaine mesure une façon d'attaquer frontalement le pouvoir politique en place dans son pays et, par ricochet, à ce que les politologues ont appelé la Françafrique. Démarche qui, semble-t-il, n'a pas toujours été appréciée dans l'Hexagone qui le consacre. Ceci explique peut-être en partie sa "déchéance" au cours des dernières années de sa vie.

Car, comme l'a bien montré Pascale Casanova, si certains écrivains illustres, James Joyce et Samuel Beckett par exemple, se sont servis du rayonnement de Paris comme capitale de la République mondiale des Lettres, pour se libérer de l'emprise politique et esthétique de Londres, Sony Labou Tansi, lui, malgré ses audaces littéraires, malgré son besoin d'autonomie politique, est resté tout de même dépendant de Paris, qui est "inséparablement la capitale de la domination politique et / ou littéraire"<sup>1</sup> pour tout écrivain francophone. Aucune alternative ne lui permettait

---

<sup>1</sup> Pascale Casanova. *La République Mondiale des Lettres*. Paris. Seuil, 1999, p. 177.

réellement d'échapper à l'emprise de Paris pour inventer une dissidence esthétique et politique. C'est peut-être ici que réside l'une des clefs de l'ambiguïté sonyenne.

Cette ambiguïté est également présente chez Chéri Samba. Mais il a su la dédramatiser en mettant en scène sa propre dépendance, ainsi que sa stratégie de ruse consistant à se servir des instances de légitimations parisiennes pour bâtir sa carrière internationale.

L'aspect réflexif de cette démarche consistant en une espèce de distanciation ayant pour effet un retour de sens sur les conditions mêmes de production, caractérise l'œuvre de Chéri comme une interrogation sur la nature même des relations de l'auteur à son œuvre. Le piège est nommé, pointé du doigt mais en même temps utilisé comme vecteur de sens des conditions de production de l'œuvre.

Pour Sony Labou Tansi, le traitement du problème est différent, même s'il avait visiblement conscience de cette dépendance. Il a lui, plutôt essayé de l'évacuer en misant sur l'idée de fraternité dans ses rapports avec l'Autre, et en voulant oublier que son œuvre, ainsi que sa personne, étaient dans une certaine mesure un produit obéissant aux logiques de production. D'où l'aspect tragique (au sens existentiel du terme) des dernières années de sa vie, où l'on a assisté dans ses discours à un nationalisme féroce, teinté parfois d'une nostalgie de ce paradis perdu pour (presque) tous les Kongo : l'ancien Royaume Kongo<sup>1</sup>.

**Boniface Mongo-Mboussa**

*Centre Texte-Histoire (Université de Cergy Pontoise)*

---

<sup>1</sup> Cette nostalgie apparaît à la fois dans ses entretiens et certains passages de ses romans où il pense être dépossédé de quatre siècles d'Histoire. Lire à cet égard sa conférence du 24 Avril 1993 à l'Université de Brazzaville. (reproduite dans l'essai de Jean Michel Devésa. *Op. cit.*, p. 359) ou l'un des épigraphes de *Les sept solitudes de Lorza Lopez* (Paris, Seuil, 1995).