

# Arts et textes en Afrique

Textes réunis et présentés  
par Guillaume Cingal et Michel Naumann

Association pour l'Étude 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<br>chez Sembène Ousmane" .....   | 9  |
| George Lang, "L'Art photographique de Roger Dorsinville" .....   | 18 |
| Guillaume Cingal, "Du pareil au même : les aquarelles et les<br>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<br>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<br>ambiguë de Chéri Samba et Sony Labou Tansi" .....   | 73 |
| Mamadou Bani Diallo, "Senghor : du poète au griot" .....   | 82 |
| Peter Hawkins, "La synthèse des arts dans le théâtre multi-<br>culturel d'inspiration africaine : le <i>Ki-Yi Mbock</i> de Werewere<br>Liking et le Théâtre Talipot de Philippe Pelen Baldini" ..... | 93 |

## Avant – Propos

L'A.P.E.L.A. (Association Pour l'Étude des Littératures Africaines) a organisé le 22 septembre 2000 une journée d'études consacrée à la thématique "Arts et textes en Afrique". Fidèles en cela à la longue tradition d'interdisciplinarité de l'association, les intervenants se sont plu à mélanger les genres, à croiser les analyses et à confronter des pratiques esthétiques distinctes.

Ainsi, diverses pratiques artistiques furent étudiées. En comparant les deux versions de *Xala*, roman et film de Sembène Ousmane, Anny Wynchank s'est intéressée aux deux versants d'une œuvre fascinante. George Lang retrace le voyage au Liberia du romancier haïtien Roger Dorsinville, devenu, à cette occasion, photographe. L'étude de Guillaume Cingal porte également sur un artiste double, créateur aux facettes multiples : le Sud-Africain Breyten Breytenbach, qui est tour à tour poète et peintre.

Le second angle d'approche fut celui de l'écriture, qui utilise d'autres formes artistiques. Michel Naumann étudie les rapports séminaux entre la musique et la poésie du Nigérian Christopher Okigbo. Philip Whyte s'intéresse à un autre écrivain nigérian, le romancier Ben Okri : il pose la question de la photographie dans *The Famished Road* ; en effet, la photographie est un art qui, contrairement au narrateur *abiku*, ne parvient pas à voir l'invisible, mais qui témoigne d'un point de vue politique, une activité qui pénètre le quotidien et en célèbre les grandes occasions, un peu à la manière des griots. Nicolas Martin-Granel part d'un Sony Labou Tansi qui prend la pose (un point de départ qui évoque la photographie ou la peinture) pour insister ensuite sur l'artiste-prophète (phase paranoïaque) puis sur l'artiste qui ruse pour déjouer les pièges du pouvoir (phase schizoïde).

Enfin, nous avons exploré l'au-delà du dialogue des arts, avec Boniface Mongo-Mboussa qui évoque les ruses de ce même Sony Labou Tansi afin de produire une littérature qui déjoue la littérature (institutionnalisée). Mamadou Bani Diallo pose la question de l'authenticité de l'écrivain-griot de Senghor à Kourouma. Pour Peter Hawkins, enfin, le théâtre est, en soi, un dialogue, voire un "polylogue" des arts, en Afrique encore plus qu'ailleurs : son étude comparative d'une troupe d'Abidjan et d'une troupe réunionnaise lui permet de contraster leurs pratiques et leurs engagements.

*Michel Naumann*

*Guillaume Cingal*

## Textes et Septième Art : de l'écrit à l'écran chez Sembene Ousmane

Sembene Ousmane n'était pas satisfait du peu d'impact que ses écrits avaient sur le grand public sénégalais qu'il visait. "La littérature ne s'adresse qu'à une minorité. De nos jours, c'est presque un luxe de trouver le temps de lire et un luxe d'acheter des livres. De plus en plus de gens en Afrique vont au cinéma ou regardent la télévision", affirmait-il, dans un entretien accordé à Margaret Novicki et Daphné Topouze pour *Africa Report*<sup>1</sup>.

De plus, "soixante-dix pour cent de nos populations ne peuvent pas lire et sont avides d'images" expliquait le Malien Sega Coulibali à Guy Hennebelle et Catherine Ruelle<sup>2</sup>. Sembene vit donc l'immense potentiel du cinéma et dès 1964, avec *Niaye*, il commençait à porter certains de ses écrits à l'écran. En 1974, il transposait son roman *Xala*, publié en 1973<sup>3</sup>, pour en faire le film du même titre. Ainsi, grâce au septième art, Sembene espérait pouvoir atteindre un public friand de cinéma plus immédiatement et plus directement que par ses romans.

Par ailleurs, Sembene était conscient de la disparition de l'artiste de la tradition orale, le griot, ou conteur traditionnel, et il avait un sens aigu de sa responsabilité vis à vis de cette tradition orale. "Il n'y a plus de conteur traditionnel de nos jours, déclarait-t-il dans un entretien avec Noureddine Ghali, et je pense que le cinéaste doit le remplacer"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sembene, Ousmane. "Entretien", in *Africa Report*, Margaret Novicki & Daphné Topouze eds., 1977, p. 55.

<sup>2</sup> Guy Hennebelle et Catherine Ruelle. "Cinéastes d'Afrique Noire" in *L'Afrique littéraire et artistique*. Paris : 1978, p. 49.

<sup>3</sup> Ousmane Sembene. *Xala*. Paris : Présence Africaine, 1973. Toutes les références figureront entre parenthèses, avec le numéro de page.

<sup>4</sup> Hennebelle & Ruelle. *Op. cit.*, p. 113.

Aussi, loin de s'isoler dans la tour d'ivoire de la littérature, Sembene se veut "la bouche et les oreilles du peuple"<sup>1</sup>. Ces déclarations lui ont valu le titre de *conteur-cinéaste* et celui de *griot du peuple*.

On peut considérer le film *Xala*<sup>2</sup>, que Sembene a réalisé avec Paulin Soumanou Vieyra, comme une création artistique appartenant à la tradition orale. Il est marqué par cette tradition: de structure linéaire, à l'exception d'une analepse et d'une prolepse — les deux scènes liées aux féticheurs, introduites avec des intentions ironiques par le cinéaste —, il est caractérisé, comme le conte oral, par :

- des répétitions, par exemple le proverbe "Ce qu'une main peut faire, l'autre peut le défaire"
- des leitmotifs, comme le chant du mendiant, ou le gros plan des bottes militaires, qui revient trois fois dans le film
- des digressions, comme la question de la langue, le wolof, et celle de la polygamie

Par ailleurs, El Hadji peut être considéré comme un archétype, celui du Décepteur des contes oraux ; le sujet du film est fondé sur l'irrationnel — le *xala*, ou sort jeté sur El Hadji. Finalement, on peut comprendre le film comme une allégorie qui illustre un enseignement moral.

Mais tandis que le griot, et évidemment l'écrivain, utilisent des mots pour s'exprimer, le cinéaste emploie surtout des images visuelles pour transmettre le sens. En effet, il existe tout un langage cinématographique qui supplée à l'absence de voix et de texte. Le cinéaste utilise une chaîne narrative visuelle plutôt que linguistique pour communiquer avec le spectateur et il a à sa disposition des moyens très variés. Je me propose de démontrer comment Sembene utilise toutes les techniques mises à sa disposition par le septième art — le filmage, le montage, tous les ingrédients du langage connotatif et dénotatif, les effets spéciaux audiovisuels, la bande sonore, etc., pour faire de son roman une œuvre d'art frappante, qui parle à tous les publics.

<sup>1</sup> Ousmane Sembene. *Africa Report. Op. Cit.*, p. 80.

<sup>2</sup> *Xala*. Réalisé par Sembene Ousmane et Paulin Soumanou Vieyra. Producteur: Films Domirev. 1974.



Tout d'abord, les thèmes du film sont mis en relief d'une manière visuelle. L'un d'eux, important, celui du vol et du voleur, est introduit en abîme dans le film. Rappelons que El Hadji Kader Bèye devait sa richesse à une escroquerie et à un vol: il avait falsifié des papiers et spolié ses frères claniques de leurs terres. Le mendiant toujours assis à la devanture du magasin de El Hadji et dont le chant agace ce dernier est l'un d'eux que El Hadji avait fait emprisonner. La scène du pickpocket répète, en abîme, visuellement, le motif du vol: un petit camée montre un voleur délestant un fermier venu en ville vendre les récoltes du village, des profits de cette vente. Le fermier, consterné et honteux d'avoir perdu l'argent du village, reste en ville et se joint au groupe des mendiants qui entourent la victime de El Hadji. A la fin du film, le pickpocket prendra la place de El Hadji quand ce dernier aura été expulsé de la Chambre de Commerce par ses pairs. Le spectateur voit un voleur remplacer un autre voleur.

Le thème de la corruption de ces nouveaux hommes d'affaire qui, dans le passé, s'étaient battus pour l'Indépendance du pays, est également illustré d'une manière éloquente. Dans le roman, l'auteur mettait entre guillemets l'expression "Hommes d'affaires" (*Xala*, p. 7), indiquant ainsi que ces hommes qui se sont arrogé un titre pompeux, ne sont en fait que "des imposteurs, des intermédiaires, des commis d'une espèce nouvelle", comme l'indique Sembene dans le livre (*Xala*, p. 94). Le film montre le mensonge qui se cache derrière cette expression et révèle la vanité et la corruption de ces hommes d'une façon beaucoup plus dramatique et frappante, d'abord, en les montrant, affublés de smokings, remplaçant les Européens, après les avoir expulsés de la Chambre de Commerce, puis, dans la séquence suivante, d'une manière très effective, par une scène qui ne se trouve pas dans le roman: dans un grand silence, les "conseillers" européens déposent, devant chaque membre de la Chambre, une mallette noire que chacun entrouvre pour y jeter un bref coup d'œil. Un gros plan plus loin nous montre qu'elles sont remplies de billets de banque.

Un autre thème du roman — l'arrogance d'une bourgeoisie de nouveaux riches arrivistes qui exploite le peuple — est exprimé d'une manière visible et audible par le contraste entre le cortège retentissant des Mercedes Benz transportant à travers Dakar le contingent de la Chambre de Commerce, et le défilé des mendiants,

unijambistes, culs-de-jatte, aveugles, estropiés, etc., montré en contrepoint. Dans le roman, la simple phrase annonçant le cortège des Mercedes — “Les rues de Dakar virent ce train de véhicules poussant leur sérénade mécanique”(Xala, p. 23) — est beaucoup moins expressive que la séquence où les effets mêlés des images, du mouvement lent des voitures, des hurlements des sirènes et des klaxons sur la bande sonore, laissent une impression saisissante. Dans le roman, les mendiants sont décrits à la fin, alors qu'ils envahissent la maison de El Hadji. La description est alors cauchemardesque. Il faut avouer que dans ce cas, Sembene n'a pas réussi à surpasser par les images de son film, le pouvoir évocateur des mots et la puissance d'imagination du lecteur. Dans le film, Sembene nous montre bien des infirmes, éclopés et culs-de-jatte, mais - peut-être à cause d'un manque de moyens, le cinéaste n'ayant pas à sa disposition les facilités pour créer des effets spéciaux frappants - ces images ne provoquent pas l'horreur et le dégoût que suscitent les phrases du roman lorsque Sembene décrit un “cul-de-jatte souriant de toute sa denture ébréchée, la lippe pendante; un autre, le visage véreux, le nez crevassé, difforme, le corps balaféré” (p. 161); “un éclopé avec sa tête dégénérée, ses yeux pisseux fourra[nt] la vaisselle dans une besace” (p. 162). Le lecteur éprouve le même frisson d'écœurement et de nausée que Adja Astou.

La matière première du cinéaste n'est pas la parole ou le texte écrit, comme dans la communication entre le griot et son public ou l'écrivain et ses lecteurs, mais l'image visuelle. Et ceci est d'autant plus vrai, en Afrique, que le film est montré à des publics multilingues.

C'est la raison pour laquelle, dans beaucoup de films africains, les dialogues et la narration sont réduits au minimum et occupent une place secondaire. Les images et les techniques cinématographiques transmettent le sens aussi éloquemment que les paroles. Dans *Xala*, différentes formes de langage autres que le langage parlé permettent de traduire la pensée et les intentions de l'artiste: le langage des objets, des gestes, des actions, les expressions de visage, les techniques cinématographiques, le

filmage, le montage, etc. Au cinéma, comme le déclare Christian Metz, "les images deviennent langage"<sup>1</sup>.

Il y a dans le film toute une série de signifiants visuels éloquents qui traduisent l'acculturation de cette riche bourgeoisie singeant les coutumes étrangères: outre les smokings, déjà mentionnés, qui ont remplacé les caftans africains, il y a aussi les bouteilles de Coca-Cola et d'Evian, la seule eau que boit El Hadji, le champagne, le whisky, la pièce montée surmontée de deux figurines blanches: un marié et une mariée. La carte de l'Afrique sur le mur du bureau de El Hadji connote son ancien idéal panafricain généreux et son désir d'une Afrique unie, démenti par son souci présent purement égoïste. Le grand portrait d'un couple royal européen imprimé sur le devant du pagne de deux invitées au mariage de El Hadji, pagnes certainement tissés en Hollande pour les Africains, révèle aussi que ces gens ont leur regard tourné vers l'Europe comme source d'inspiration.

Rien n'est plus éloquent que le diadème et le voile de la mariée volant au vent alors qu'ils sont transportés dans la voiture, après la chute de El Hadji, vers la maison de Adja Astou, la première femme de El Hadji, ou que ces mêmes objets se tenant piteusement dans son salon. Ils forment un commentaire ironique sur la situation et révèlent le manque d'authenticité de la vie de cet homme.

La mallette noire et plate, remplie de billets de banque, qu'on le voit transporter chez sa jeune femme, même alors qu'il se rend à la réception offerte pour son propre mariage, est peut-être un signifiant pour son *xala*: il est devenu impotent dès qu'il a acquis cette mallette qui neutralise le symbole phallique placé devant la porte de la chambre de la jeune mariée — le pilon dans le mortier — qu'il raille et dédaigne. Ce n'est que lorsqu'il se débarrasse de cette mallette, dont hérite un autre voleur, et qu'il est purifié par l'ordalie ordonnée par le mendiant, qu'il regagne sa virilité.

Les actions et les gestes sont signifiants. Ainsi, pour illustrer les transformations qui ont eu lieu après l'Indépendance, et la fin de la présence française au Sénégal, Sembene montre les Africains jetant hors de la Chambre de Commerce le buste de Marianne, les bottes militaires et le képi français. Lorsqu'il veut révéler le caractère

<sup>1</sup> Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma* (1968). Paris: Klincksieck, 1983, p. 54.

d'Oumi, ce ne sont pas seulement les paroles aigres et les plaintes acrimonieuses de la jeune femme qui le dévoilent, mais ses gestes: elle n'arrête pas de tapoter et de réarranger sa perruque — Sembene montre qu'elle en a d'ailleurs tout une série! —, attitude qui contraste avec la pose digne et sereine d'Adja Astou, en train de manipuler son chapelet, ou son sotiou (un long cure-dents, objet associé à la tradition). Le geste d'Adja Astou retirant les lunettes noires d'Oumi indique son désir de communiquer directement avec la personne authentique qui se cache derrière le masque et qui est en réalité une femme aussi peignée qu'elle-même.

Les expressions de visage, évidemment, sont significatives: le sourire sur le visage de chaque membre de la Chambre de Commerce alors qu'il jette un coup d'œil sur le contenu de la mallette déposée devant lui par le conseiller français, est éloquent, tout autant que le geste de chacun, alors qu'il recouvre d'un bras protecteur cette mallette pleine d'argent.

Les techniques cinématographiques si flexibles permettent également à l'artiste de s'exprimer. Ainsi, le film commence à un très haut point, à l'avènement de l'Indépendance du pays, quand l'enthousiasme et l'espoir sont à leur apogée, par une vue aérienne du fronton de la Chambre de Commerce de Dakar. Le spectateur plane, avant de descendre de plus en plus bas dans la dégradation des valeurs, jusqu'au gros plan qui montre la botte militaire d'un soldat écrasant sur le sol la piécette destinée à un petit mendiant, que le soldat empoche ensuite.

Le son et la bande sonore sont aussi significatifs. Comme nous l'avons mentionné, les sirènes retentissantes des motards escortant le cortège des Mercedes Benz dénotent la suffisance et l'arrogance de cette nouvelle élite, son amour de l'apparat et du cérémonial.

Le cinéaste utilise les leitmotifs auditifs pour communiquer le sens: la phrase musicale légère et gaie qui accompagne El Hadji, lorsqu'il est heureux, pendant la cérémonie du mariage, ou lorsqu'il se croit débarrassé de son *xala*, contraste avec l'étiquette musicale attachée au mendiant — plus un cri de colère qu'un chant, qui résonne d'une manière obsédante et même menaçante. Cette incantation toujours liée au mendiant correspond aux formules qui introduisent ou accompagnent un personnage dans les récits de la tradition orale. Ici, elle exprime la profondeur de la misère et le désespoir de ces *damnés de la terre*. Comme le déclare Christian

Metz, dans les films, "on peut admettre la bande sonore à défaut de la parole", ce qui permet "d'enrichir le contrepoint visuel d'une dimension auditive"<sup>1</sup>.

La disjonction entre l'image et le son permet à Sembene d'introduire des commentaires ironiques. Le film offre deux exemples frappants de ce phénomène. Au commencement du film, le spectateur entend une voix *off* prononçant un discours pendant que la caméra filme le haut du fronton de la Chambre de Commerce, puis nous montre les Français expulsés, chassés par les Africains en boubous. Immédiatement après, alors que la voix - celle du Président de la Chambre - continue à énoncer des phrases remplies de notions élevées telles qu'authenticité, socialisme, nationalisme, volonté et lutte du peuple, etc., la caméra nous fait pénétrer à l'intérieur de la Chambre de Commerce et le spectateur voit les Africains, tous en habit, prenant la place des Européens autour de la grande table. La disjonction entre son et image est évidemment voulue comme un commentaire ironique. Le sens est clair: rien n'a changé. Une bande de parasites a remplacé la première. Après cette scène, la caméra montrera deux conseillers français apportant plusieurs malles qui s'avéreront remplies d'argent, qu'ils distribueront aux membres de la Chambre... Les paroles du Président ne sont pas définies par leur contenu. Elles sont un signifiant pour une autre réalité: la malhonnêteté, l'hypocrisie et le mensonge de cette nouvelle élite.

A un autre moment, la bande sonore déphasée par rapport aux images, révèle également l'intention ironique du réalisateur: El Hadji quitte la maison de sa nouvelle épouse, le matin, abattu parce qu'il n'a pas pu consommer cette union, pendant sa nuit de nocce. Alors qu'il traverse le jardin vide maintenant, il est accompagné des sons de la fête de la veille, alors qu'il était si fier de lui: les bavardages, les rires, la musique, le tintement des verres. L'asynchronie est voulue comme un commentaire ironique de la part de Sembene.

Enfin, le montage par juxtaposition et contraste est aussi effectif comme signifiant que les images, les gestes, les expressions de visage et la bande sonore. Ainsi, au milieu de la conversation entre El Hadji et le Président de la Chambre de Commerce, après

---

<sup>1</sup> C. Metz. *Op. cit.*, p. 59.

que El Hadji a posé la question: "Mais qui, d'après toi, a pu me donner ce *xala*?", la bande sonore laisse entendre le cri du mendiant aveugle. Sembene introduit une coupure et montre au spectateur ce mendiant, chantant à l'extérieur du magasin. L'intrusion de cette scène au milieu de la conversation donne la réponse à la question de El Hadji. Puis la caméra nous fait pénétrer à nouveau dans le bureau du commerçant qui demande au Président de faire arrêter ces mendiants.

Le contraste entre les deux scènes de danse dans le film est aussi expressif et accentue les changements qui sont survenus dans le pays. Au début du film, une danse frénétique devant la Chambre de Commerce qui vient d'être occupée par les libérateurs, célèbre l'avènement de l'Indépendance. Cette danse endiablée par des jeunes femmes aux seins nus, accompagnée des battements vibrants des tam-tams, dénote l'euphorie et l'espoir qui règnent dans le pays et le ravissement de la population qui s'est débarrassée de l'opresseur. Cette scène offre un contraste frappant avec les danses occidentales au cours de la célébration du mariage de El Hadji, des danses lentes, raides et guindées. Les danseurs semblent glacés et sans vie, en particulier les hommes dans leur smoking noir. La caméra s'arrête sur le couple formé par Oumi, la deuxième épouse de El Hadji, une grande femme surmontée de sa perruque, dansant avec le minuscule Président de la Chambre. Les intentions satiriques et ironiques de Sembene sont évidentes.

Les spectateurs comprendront les connotations de toute la scène de la réception. Le sens est clairement transmis: une nouvelle élite s'est glissée dans le vide laissé par le départ des colonisateurs et a pris sa place dans tous les domaines. Elle forme maintenant une nouvelle classe de parasites qui a adopté les manières et l'attirail des anciens maîtres.

Le film illustre de manière visible et frappante les paroles de El Hadji à la fin du roman: les nouveaux dirigeants, en fait, ne sont pas maîtres chez eux, mais seulement des marionnettes entre les mains de la puissance étrangère. C'est ce que révèle la présence constante de Dupont-Durand, muet et impassible, toujours derrière le Président, à l'arrière plan. Dupont-Durand représente visiblement le colon "caché en nous", dont parle El Hadji, dans son discours accusateur :

Les banques appartiennent à qui? Les assurances? Les usines? Les entreprises? Le commerce en gros? Les cinémas? Les librairies? (...) De tout cela et autres choses, nous ne contrôlons rien. Ici, nous ne sommes que des crabes dans un panier. Nous voulons la place de l'ex-occupant. Nous y sommes. Cette Chambre en est la preuve. Quoi de changé, en général comme en particulier? Rien. Le colon est devenu plus fort, plus puissant, caché en nous, en nous ici présents. Il nous promet les restes du festin si nous sommes sages. Gare à celui qui voudrait troubler sa digestion, à vouloir davantage du profit. Et nous? ... Culs-terreux, commissionnaires, sous-traitants, par fatuité nous nous disons "Hommes d'affaires". Des affairistes sans fonds." (*Xala*, p. 139)

Sembene Ousmane s'était donné la mission du conteur de la tradition orale, le griot. Se voulant éducateur et éveilleur de conscience, il désirait atteindre le plus vaste public possible. Il s'est donc tourné vers le cinéma, car la perception visuelle varie beaucoup moins que les idiomes, à travers le monde. Le cinéma est presque universel car les images visuelles parlent à tous les groupes linguistiques. Maintenant, savoir si les films de Sembene ont atteint le grand nombre de spectateurs qu'il espérait toucher est une autre question, celle de la distribution des films africains.

En utilisant une écriture cinématographique tout à fait personnelle pour traduire ses textes, l'écrivain Sembene a réussi à unir l'art du conteur traditionnel et celui du cinéaste pour transcrire ses romans et en faire des films — des créations appartenant au septième art — très valables et très appréciés.

**Anny WYNCHANK**

*Université de Cape Town, Afrique du Sud*

## L'Art photographique de Roger Dorsinville

---

*Ce texte est la version papier — passablement appauvrie — d'un article disponible sur le Web. Toutes les photographies auxquelles il est ici fait référence sont présentées dans la version en ligne de l'article :*

---

Tout au long de sa carrière de diplomate et de romancier et surtout durant son exil en Afrique de l'Ouest, le Haïtien Roger Dorsinville (1911-1992) était amateur-photographe, trimballant dans ses voyages son appareil d'origine soviétique Zorki.

La relâche relative de l'oppression en Haïti vers la fin des années 80 a permis à l'écrivain de rentrer au pays, ensuite de faire récupérer les négatives qu'il avait dû abandonner au Sénégal et d'en faire préparer une sélection pour un livre paru chez L'Harmattan en 1991, *L'Homme derrière l'arbre: Un Haïtien au Libéria*.

Je traite ce sujet en trois temps:

- bio-bibliographie
- analyse visuelle
- analyse idéologique



## Bio-bibliographie

Les détails de la carrière militaire et politique de Roger Dorsinville avant son arrivée au Liberia sont racontés avec franchise dans le recueil *Marche arrière*. Collaborateur de première heure de François Duvalier (dit "Papa Doc"), Dorsinville partageait avec celui-ci un dédain pour l'élite mulatte haïtienne. On l'oublie: avant d'être dictateur, Papa Doc a été poète dans la foulée de l'indigénisme, et de la *Revue des Griots*, fondée en 1938.

Alors jeune soldat toujours à la caserne, Dorsinville, à la demande insistante de Jean Price-Mars, est devenu secrétaire de la Société Haïtienne de Folklore, et par la suite un des militants de la *Revue des Griots*, bien qu'il n'y publiât pas, son inspiration littéraire restant toujours en herbe.

Très vite, le régime Duvalier a pris le tournant macoutiste que l'on connaît. Pour des raisons stratégiques — c'était le moment du triomphe de Fidel Castro et d'obscènes manigances impérialistes états-uniennes — Dorsinville a accepté de servir sous Duvalier comme diplomate, restant en contact avec la gauche latino-américaine et tâchant d'infléchir la politique obscurantiste qui a déferlé sur Haïti à partir de 1958, évidemment sans succès.

Pour Duvalier, Dorsinville restait toujours un "ancien compagnon Griot"<sup>1</sup>, mais celui-ci reconnaissait bien le danger qu'il courait. Dès 1963, Dorsinville cherchait avec de plus en plus d'urgence une sortie de secours. Finalement, il a négocié un poste de conseiller culturel auprès du président libérien William Tubman, chargé en particulier de préparer la délégation libérienne au Festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966, et ensuite de gérer le Centre culturel de Monrovia, symbole de la politique d'unification nationale de Tubman.

Les photographies en question remontent à cette époque, celle où Dorsinville a aussi amorcé sa carrière de romancier :

L'Afrique [m'a été] un lieu de ressourcement, au contact de la vie tribale. Non pas que tout dans la tribu soit beau, édénique, je ne verserai pas dans cette négritude d'Épinal, mais là j'ai rencontré mes origines.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Roger Dorsinville. *Marche arrière*. Montréal: Editions Collectif Paroles, 1986, p. 175.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 181.

## Visuelles

### I.

Les photographies de Roger Dorsinville s'inscrivent d'abord dans les traditions muséologiques qui fondaient la représentation de l'art (et de l'âme) africaine aux années soixante, ainsi lorsqu'il photographie un beau masque Dan figurant un visage féminin, ou une danseuse Dan fin prête pour sa danse (photo reproduite p. 18).

### II. Murale d'une case d'initiation

Un autre exemple de la fidélité de Dorsinville aux traditions muséologiques de l'époque, c'est la photo d'une peinture murale prise dans une case d'initiation бага.

Peuple islamisé de la Guinée proprement dite, les Baga pratiquent quand même les rites d'initiation de la sodalité dite *sande*.

Notez bien les parapluies, qui ont remplacé depuis quelque temps les pavillons de toile indigène — *country cloth* — anciennement élevés à la sortie des initiées, afin de les protéger. A remarquer également au centre à droite une phrase en ajami, script d'origine arabe pour les langues de l'Ouest africain comme le бага, le mende, et le vaï.

### III. La sortie des initiées

Quand même, c'est nettement l'esthétique qui l'emporte dans cette photo (reproduite ci-après), qui transmet une tension ironique entre la délicatesse des parapluies et l'aspect morne et compréhensiblement sournois des jeunes femmes. Pour Dorsinville, une image comme celle-ci avait bel et bien un intérêt ethnographique, les pratiques initiatrices en question jouant un rôle important dans plusieurs de ses romans, surtout dans *Renâître à Dendé*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Paris : L'Harmattan, 1980.

Voir aussi mon article "One Man's Sande: Roger Dorsinville's *L'Homme derrière l'arbre: un Haïtien au Libéria*, a Photographic Initiation", in *Research in African Literatures*, pp. 151-67. J'y parle de l'image des rites de mutilation génitale pratiquées par la sodalité sande.

#### IV. *Le heaume*

L'objet d'art africain qui hante le plus les photographies de Roger Dorsinville, c'est le masque-heaume, dit *sowo*, de l'esprit qui l'habite lors des rites d'initiation féminins *sande*. La forme "canonique" du masque-*sowo* est celle sculptée par les Mende en Sierra Leone, mais le culte est trans-ethnique, ses valeurs étant partagées par les femmes *vaï*, *gola*, et par d'autres encore.

Coiffure, ici sous forme simple et sans ornement emblématique, donc de plus grand prestige selon les valeurs du culte.

Grand front haut et bombé, marque de beauté féminine: "que Dieu vous donne beau front".

Oreilles schématisées, de portée symbolique dans la sous-culture *sande*, mais ici scellées.

Fentes oculaires, qui protègent l'esprit *sowo*; les yeux mi-clos attirent l'attention.

Bouche fermée, silence, discrétion.

Plis de chair, *cut-neck* en krio, autre marque de beauté féminine.<sup>1</sup>

#### V. *L'entrée des sowo*

La majorité des images prises par Dorsinville sont dramatiques, en ce sens qu'il aime représenter la représentation (comme dans l'image des danseuses pendant de leur maquillage), mais aussi parce qu'il y a souvent contraste entre les plans divers de la photo : dans la photographie représentant l'entrée des *sowo*, il y a un net parallélisme entre la déesse porteuse de masque à gauche, et la simple femme humaine à droite.

#### VI. *Déesse et femme enceinte*

On retrouve le même contraste entre esprit et femme humaine ici. En arrière-plan, on voit des jeunes initiées en blanc se préparant à la procession. Comme le texte ethnographique classique, l'image ethno-photographique se veut directe et naturelle, selon des axes objectifs.

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails, voir Sylvia Boone. *Radiance from the Waters : Ideals of Feminine Beauty in Mende Art*. New Haven : Yale University Press, 1986, pp. 165-239.

Celle-ci n'est qu'une des nombreuses photographies à valoriser l'image de portée ethnographique en l'insérant dans un vécu animé. Comme Pierre Bourdieu l'a affirmé, "seul un réalisme naïf fait tenir pour réaliste la représentation photographique du réel: si celle-ci apparaît comme objectif, c'est que les règles qui en définissent l'usage social sont conformes à la définition sociale de l'objectivité.<sup>1</sup>" Reste à déterminer les critères de l'objectivité auxquels un photographe haïtien devaient se plier quand il se retrouvait en Afrique dans les années soixante, en quête de son identité.

### *VII. Le portrait*

En ce qui concerne la photographie amateur, le portrait posé ainsi que l'image de groupe posé dépendent, justement, d'un accord social, d'une convention générale, selon laquelle le(s) regard(s) statique(s) et tourné(s) en direction de l'appareil est/sont objectif(s), quels que soient les moyens techniques.

De même, l'ethnophotographie, initiée de façon explicite par Gregory Bateson et Margaret Mead<sup>2</sup>, accepte aussi l'artifice de la pose. Les portraits, comme celui de Rebecca Busselle, une jeune initiée ornée d'argile, ont droit de cité.

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu. *Un art moyen*. Paris : Éditions de Minuit, 1965, p.12.

<sup>2</sup> Gregory Bateson et Margaret Mead. *Balinese Culture*. 1942.

Je laisse de côté les débats méthodologiques récents de l'ethnologie déconstructionniste, menés par ceux qui remettent aussi en question la nature et la prétendue objectivité du texte ethnographique.

Sur cette question, mais avec pertinence directe à l'ethnophotographie, voir Beryl L. Bellman et Bennetta Jules-Rosette. *A Paradigm for Looking : Cross-Cultural Research with Visual Media*. Norwood, NJ : Ablex Publishing, 1977; ainsi que Marcus Banks et Howard Morphy, *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven : Yale University Press, 1997.

## **Idéologiques**

### *I. Même dans ses répétitions...*

De par ses origines et ses orientations négritudinistes, Dorsinville n'était pas ethnographe pur et simple. De toute façon il ne voulait pas occulter l'artifice ni de la représentation photographique, ni les spectacles politico-culturels dont il était responsable. C'est lui-même qui a qualifié les spectacles de Dakar 1966 comme étant "des projets à l'italienne", c'est-à-dire des transformations spectaculaires de la danse rituelle et sacrée. Il ne faut pas confondre la représentation du rite et le rite en tant que tel, tout en rappelant le lien entre les deux qu'évoquent des gestes, rythmes et mouvements. Ce qui explique la légende de telle photo : "Même dans les répétitions, la gestuelle renvoie au sacré."

La quasi-totalité des images reproduites dans *L'Homme derrière l'arbre* représentent des spectacles présentés au Centre Culturel de Monrovia, dirigés par un Haïtien en exil.

### *II. Les yeux désormais baissés...*

Comme les fentes oculaires du masque-heaume *sowo* attirent justement par détournement de regard, le regard détourné d'un sujet posé ne fait que confirmer le rapport complice entre photographe et photographiée, celle-ci se laissant photographier, celui-là choisissant les postures et les attitudes.

La légende de cette photo, "Les yeux désormais baissés de celles qui ont été initiées", est trompeuse, dans la mesure où l'initiée en question faisait partie d'une troupe de danseuses qui montaient sur scène à Monrovia pour des raisons spectaculaires. C'est tout de même un portrait au sens strict, "photographie d'une personne, un individu".

### *III. Marchande de cola*

Rien à voir (peut-être) avec la séquence dans laquelle elle est insérée, la photographie en question est un souvenir personnel de la dame maintenant anonyme de qui j'achetais presque tous les jours, en 1968, deux par deux des sèches, et des noix de cola, qui comblaient mes besoins en caféine.

On ne peut pas comprendre l'art photographique de Roger Dorsinville sans rendre compte de l'histoire de l'ethnologie du Liberia — je dis bien ethnologie et non ethnographie.

L'amorce de cette tradition tant textuelle que visuelle est à trouver dans l'étude de George Schwab, *Tribes of the Liberian Hinterland*, parue en 1947. Trois ans plus tard, l'assistant de Schwab, George Harley, a fait paraître *Masks as Agents of Social Control*.

Quoiqu'on puisse en dire aujourd'hui, ces deux chefs-d'œuvre ont façonné la réception à des cultures libériennes dites "tribales". Dorsinville les connaissait bien, les textes lui étant disponibles dès son arrivée au Libéria.

Dans ses écrits, et plus pertinemment encore dans ses photographies, Dorsinville, qui en avait été manifestement influencé, a considérablement nuancé leurs propos. Eux, ils prétendaient que dans les sociétés tribales de l'hinterland libérien les masques ne faisaient que servir des fonctions de donations sociales obscurantistes. C'est une notion qui aurait pu intéresser un ancien collaborateur de Dorsinville.

Or, arrivé au Liberia, Roger Dorsinville voyait les choses sous un œil moins sévère. Il reconnaissait bien que "celui qui est derrière le masque [...] possède toutes les clefs qui régissent la société". Mais il voyait une autre dimension du phénomène, celle qu'il a su exprimer plus tard dans son œuvre romanesque, mais que, pour le moment, il n'explorait que dans son art photographique.

#### *IV. Godillots*

Il semble que, pour Roger Dorsinville, les aspects "insolites" de l'image photographique en constituaient le principal intérêt, son regard se posant sur le détail superflu qui va à l'encontre des idées reçues et de la conception d'une tradition figée et stérile.

Autrement dit, il cherchait dans la "réalité" des éléments disjonctifs susceptibles de dévoiler l'artifice des rites, mais aussi leur insertion dans un vécu social.

Ainsi les bottes dans cette image: "Avec leurs gros godillots et leur aspect viril, ces masques font oublier qu'ils sont portés par des femmes" (p. 110)

### *V. Fardées outrancièrément*

On retrouve cette attention prêtée à l'hétéroclite, à l'hybride, à la synthèse dans une photographie représentant la phase définitive de l'initiation *sande*, qui porte la légende "Fardées outrancièrément, les initiées jouent le rôle des femmes".

### *VI. Le mot-clé*

Cette sensibilité à l'hybride était peut-être "post-moderne" avant la lettre, mais, dans le contexte des années 1960, il faudrait plutôt parler d'un projet "anti-muséologique". L'art africain, comme le démontre Dorsvinville, surgit de contextes sociaux donnés et non d'un cadre formel esthétique quelconque.

L'idée n'était pas originale, même à l'époque, mais la photo représentant les esprits *sowo* au sein de la foule exprime mieux cette notion que toutes les formules.

Cette confusion des plans signale, pourtant, une fusion du réel et du sacré par l'instrument du rite : "Ville ou village, en cet instant, seule compte la communication avec le Sacré" (p. 132)

Elle signale aussi une frénésie qui gagne la représentation, le bois du masque, et jusqu'à la pellicule. "Dans les faubourgs de Monrovia règnent, comme dans la forêt, deux maîtres mots : le masque et l'initiation." (p. 129)

**George LANG**

*Université d'Alberta*

## Du pareil au même ?

### Les aquarelles et les proses poétiques de *All One Horse*

Le poète sud-africain Breyten Breytenbach est aussi connu pour ses activités de peintre. Si l'on se fie même à la diffusion de son œuvre sur Internet (un exemple comme un autre), il semble que le peintre soit plus "médiatisé" que l'écrivain.

Dans *All One Horse. Fictions and Images*, publié en afrikaner en 1989, puis en anglais en 1990 (Londres, Faber and Faber), Breyten Breytenbach livre une alternance de 27 "fictions" (des proses poétiques de 2 ou 3 pages) et de 27 "images" (des aquarelles). Alors que le sous-titre implique une forte distinction générique (écriture vs peinture), le titre est une expression dont l'équivalent français serait "bonnet blanc et blanc bonnet". Breytenbach s'en explique dans un avant-propos signé 'A. Uthor' :

The book is called *All One Horse*. If you really must know, the title is culled from a Chuang Tzu saying : 'Heaven and earth are one finger, all things are one horse.' This, by the way, also precisely indicates the contents, made up of a structure wrapped in themes or motives. Arguments of course are informed and/or illustrated by imagery or texture, or both. (p. 9)

Ce qu'il faut déterminer, par conséquent, outre les éventuelles correspondances thématiques et formelles entre les aquarelles et les textes, c'est si Breytenbach exploite les différences fondamentales entre peinture et écriture, ou s'il cherche à les abolir. Tout semble être une question de méthode : l'approche sémiotique parie plus sur l'interaction que sur le cloisonnement. L'illustration a lieu dans les



deux sens, sans primauté de l'une des deux formes d'expression sur l'autre, comme l'indique l'avant-propos. En effet, une des affirmations les plus caractéristiques de Breytenbach est qu'il n'y a pas de différence essentielle entre la poésie et la peinture :

Writing is a continuation of painting just as painting is a prolongation of writing. I don't indulge in one in the place of the other, or elucidate the one form of expression by means of the other. These two disciplines of being share the same means.<sup>1</sup>

Dans *Painting the Eye*, Breytenbach va même jusqu'à dire que l'interaction entre ces deux formes esthétiques a tout de la métamorphose : la poésie se fait peinture, et inversement<sup>2</sup>.

Une affirmation théorique aussi catégorique, qui tout pour séduire, mais aussi pour surprendre, passe-t-elle l'épreuve de la mise en pratique ? Marilet Sienaert, qui a consacré un article passionnant aux affirmations théoriques de Breytenbach sur l'équivalence des formes esthétiques, s'est surtout attachée à caractériser l'œuvre peint et poétique selon les modalités de l'esthétique de la réception. Elle en a conclu que ce qui primait, c'était la déstabilisation du lecteur ou du spectateur et l'indétermination des signes :

This persistent feature of a shifting 'I' suggests a general inability to *know* : there is no reassuring sense of closure, hence the reluctance or even resentment with which one often faces those paintings and poems which forcefully undermine one's conventional perceptions and relatedness to the world. [...] By remaining open-ended, the poem or painting evokes the right of the individual *not* to know.<sup>3</sup>

En revanche, Marilet Sienaert ne consacre pas d'analyse à *All One Horse*, qui est, selon moi, la tentative *concrète* la plus aboutie et la plus passionnante de Breytenbach, par-delà les affirmations théoriques. C'est bien en artiste que Breytenbach affronte ici le mélange des genres, et qu'il cherche à faire se rencontrer la plume

<sup>1</sup> Breyten Breytenbach. *Hart-Lam*. Emmarentia: Taurus, 1991, p. 72.

<sup>2</sup> Breyten Breytenbach. *Painting the Eye*. Le Cap: David Philip, 1993, p. 67 (cité in Sienaert, Marilet. "Ut pictura poesis? A Transgressive Reading of Breytenbach's Poetry and Painting", in *Current Writing*. vol. 8, n° 1, 1996, pp. 102-112).

<sup>3</sup> M. Sienaert, *art. cit.* p. 109.

et le pinceau, les mots et les couleurs. Reste à savoir si la pratique vérifie la théorie, ou s'il y aura toujours solution de continuité entre des moyens d'expression techniquement différents que l'écriture et la peinture. Comme on le verra, tout, en l'occurrence, est affaire de *traduction*, au sens large du terme.

### 1. Faire copuler fictions et images...

*All One Horse*, on l'a compris, n'a rien du livre d'art occasionnel. Ce n'est pas un "beau livre" que l'on offre à Noël, et dans lequel un écrivain plus ou moins inspiré se com(prom)met à apposer ses textes à des œuvres picturales... ou l'inverse... Ici, un même artiste peint et écrit, et nous livre équitablement ses proses et aquarelles (27 de chaque). Dans un ouvrage aussi concerté (aussi schizophrène ?), la structure a un intérêt fondamental.

Ainsi, il convient de préciser que le terme d'*alternance* employé plus haut est impropre. Il s'agit d'un abus de langage, car les aquarelles ne se trouvent pas toujours, loin s'en faut, *entre les textes*. La première aquarelle se trouve à la page 5, juste avant la table des matières et le premier texte en prose, qui commence à la page 9. En revanche, le livre se termine par les deux dernières pages du dernier texte, 'Letter to a Mummy'. L'antépénultième aquarelle, qui figure à la page 116, est aussi reproduite en couverture de l'ouvrage. Par ailleurs, les aquarelles des pages 13, 20, 25, 53, 60, 64, 69, 73, 77, 113 (soit dix aquarelles sur vingt-sept) figurent au milieu d'un texte ; par ce procédé, elles semblent, à première vue, se rapporter à un seul texte (celui qu'elles "coupent"), alors que les dix-sept autres aquarelles sont dans une situation intermédiaire qui peut permettre de supposer qu'elles se rapportent au texte qui précède ou au texte qui suit.

Toutefois, ce genre de conjectures disparaît dès que le lecteur se plonge plus avant dans le livre. En effet, pas d'"illustration" ici, en quelque sens que ce soit : les textes ne se rapportent directement à aucun tableau ; aucun tableau n'est une *ekphrasis* immédiatement reconnaissable de tel ou tel texte. C'est comme si fictions et images étaient juxtaposées à la suite sans lien explicite. L'avant-propos, que je citais en introduction, s'il invite à trouver des correspondances, ne précisait pas si elles étaient, ou non, explicites.

Mieux, même, l'“auteur” de l'avant-propos, A. Uthor, signale leur parfaite irréconciliabilité :

Images, again, depend on how far the horse association can travel, as do textures which would be blank were it not for imagination — and there the finger goes galloping over uncharted regions covering unplumbed depths because the colour and the feeling of the above are determined by the life from which they echo forth. And life, the translation in other words, is nothing if not severable. The horse needs no rider. (p. 9)

Breytenbach parle de “prolongement”, mais, à tout prendre, on a plutôt l'impression que les textes et les aquarelles suivent leur logique respective en toute autonomie<sup>1</sup>. Si prolongement des uns par les autres il y a, c'est au lecteur de le chercher.

*All One Horse* est donc caractéristique de l'esthétique breytenbachienne, en ce sens qu'il s'agit à la fois d'un labyrinthe — d'une forêt de signes dans laquelle le lecteur doit se retrouver — et d'une chambre d'échos<sup>2</sup>. Certains échos sont relativement évidents. Il me serait impossible de les citer tous, mais, pour montrer que la structure n'est pas totalement *ab-errante*, je donne dans le tableau ci-dessous les correspondances sémiotiques qui mettent en relation un texte et une aquarelle qui en est proche :

---

<sup>1</sup> Notons d'ailleurs que les aquarelles n'ont pas de titre. Les titres n'apportent pas de “supplément de sens” aux textes, dans la mesure où, à chaque fois, le titre reproduit les derniers mots du texte. On a donc, d'un côté, des textes à part entière, et, de l'autre, des expressions picturales “pures”. Aucun “croisement” explicite n'est possible.

<sup>2</sup> Il va de soi qu'une telle esthétique est fortement influencée par des modèles occidentaux ou européens. A ce titre, Breytenbach est une figure d'artiste africain dont les ambiguïtés sont comparables à celles d'un Borges en Amérique du Sud. Pour ce qui est de l'“échographie” dans les textes de Breytenbach, se référer à mon article “Du merle à l'oiseau noir”, à paraître dans la revue *Imaginaires*, Actes du Colloque ‘Lire le Détail’ (Reims, 10-11 mars 2000).

|   | <b>Signes picturaux</b>  | <b>Signes textuels</b>  |
|---|--|---|
| 1 | L'aquarelle de la page 13 développe l'idée de dualité. Elle représente un Victor Hugo nu, au visage noir, vêtu d'un étui pénien (cf titre du texte). Il porte, en guise de bouclier, une carte à jouer qui représente le "vrai" Victor Hugo, et un stylo-plume à queue de poisson. | "On the first day he creates <i>firstness</i> and therefore <i>two</i> and the so ons followed by copulation, as also <i>day</i> which calls up <i>night</i> (since otherwise it could not be 'day'), or the warm hollow for copulation. As the mirror creates the image. The image creates the mirror. Imagine Imago ! Imagine I !" ('Between the Legs', p.12) |
| 2 | L'aquarelle de la page 36 représente un homme de dos en train de peindre un paysage qui se fond avec son tableau (référence à Magritte). Au deuxième plan, un arbre. Un masque ouest-africain (ou une tête masquée) est accroché à la branche inférieure de l'arbre.               | "In parts of Africa — in Senegal, Mali and Niger, for instance — when a griot dies, and please remember that the griot constitutes the word-weaving memory of his people, his fellows take the mortal remains to be hidden in the hollow trunk of a baobab." ('This Unmemorable Memory Exists', p. 38)  |
| 3 | L'aquarelle de la page 64 représente une pièce, dans laquelle se trouve un homme barbu ; une toque lui recouvre le visage et il foule aux pieds une tête (décapitée ?). Au mur de la pièce, une tête de cheval (vivant et décapité).   | 'Horse Gallops on Post-haste' (pp. 63-66)   |
| 4 | L'aquarelle de la page 84 est un portrait plié en quatre. Les raccords entre les pliures sont marqués au moyen de chiffres ou de petits clous blancs peints sur les bords. Il s'agit d'une version gauche et masculinisée de la Joconde.   | "I wish to introduce you to my twin brother. [...] Physically he is my spitting image. To the extent that when he does a self-portrait I often wonder whether he's not trying to picture me. (I forgot to specify that he's a painter.)<br>Let me tell you about his favourite painting. It is the Mona Lisa, or La Gioconda as some people think they know it. |

|   |   |  |
|---|---|--|
|   |   | <p>'Why do you like that one best?' I ask.</p> <p>'Because it is a self-portrait,' he answers. 'More precisely : because it is a painting of myself. You smile? Look at my smile and then try to remember. Isn't it exactly the same?' ('And This Mirror', pp. 85-87)</p>                      |
| 5 | <p>L'aquarelle de la page 100 est un portrait de groupe. Au centre, une personne de sexe indéterminé (femme?), sans yeux, assise, les mains croisées, avec un oiseau perché sur l'épaule gauche. Derrière elle, debout, deux femmes. Celle de gauche a le visage jaune, et deux paires d'oreilles. Celle de droite n'a ni bouche, ni nez, ni oreilles, mais a quatre paires d'yeux. Chacune des deux femmes a une main posée sur l'épaule de la personne assise.</p>  | <p>Dans le texte 'Bathed in Tears' (pp. 101-105), le narrateur raconte sa rencontre avec sa mère morte. Ils se rendent ensemble chez le frère du narrateur. Le texte est une exploration de divers fantasmes ou traumatismes liés à la relation entre frères ou à la relation mère-enfant.</p> |
| 6 | <p>L'aquarelle de la page 113 représente une pièce aux murs verts. Au premier plan, à gauche, une table, avec bouteille de vin, cahier et pinceau. A droite, un homme (qui ressemble à Breyten Breytenbach), une serviette autour du cou, est pendu au mur. La corde est tenue par une main qui sort du mur. Le pendu tient une corde dans la main droite et, dans la main gauche, au niveau du sexe, un pinceau dégoulinant. Au second plan, à gauche, une fenêtre, un oiseau anthropomorphe regarde de l'extérieur et montre du doigt le pendu.</p> | <p>Le dernier paragraphe du texte 'No Longer' (pp. 111-115) décrit un pendu. La description est différente du tableau, mais plusieurs éléments y font écho<sup>1</sup>.</p>  |

<sup>1</sup> Ce texte, comme 'And This Mirror', est une mise en abyme très complexe de la structure de l'ouvrage, avec notamment la figure du frère jumeau et de l'artiste double (peintre-poète). J'y reviendrai.

|   |   |   |
|---|---|---|
| 7 | L'aquarelle de la page 116 représente une cellule aux murs jaunes. Un homme nu (de dos) est juché sur un cheval et regarde au-dehors, à travers les barreaux. Un oiseau multicolore est perché sur le derrière du cheval. | "When you are all in prison, the walls are thick, the windows barred, it is too late now. Strange animals may be howling the night. When you are all dressed in tuxedos very smartly, it is essential to keep up appearances. Drinks are doing the rounds, bottoms up and mud in your eye, 'For he's a jolly good fe-hello and so say all of us!' The walls of the cell are of an autochthonous yellow colour, plaster is flaking off, detainees have over the many years been urinating in the corners when they couldn't hold it any longer and banging against the door brought no attention. Traces of saltpetre, of animal fear. You may be in a stable and you cannot see far enough. Far away the sea is eating the land."<br>( <i>'Too Late Now', incipit, p. 117</i> ) |
|---|---|---|

Intéressons-nous au dernier exemple. L'aquarelle et le texte se font face, et l'*incipit* de 'Too Late Now' est très proche de ce que le lecteur/spectateur voit en regardant l'aquarelle. L'avant-dernière phrase de la citation met en place deux signes qui sont repris dans l'aquarelle :

"You may be in a stable" (équivalence prison - étable)

"you cannot see far enough" (impossibilité de bien voir)

La métaphore de l'étable est prise au sens propre dans le tableau : le prisonnier est juché sur un cheval. L'aquarelle littéralise la métaphore inscrite dans le texte. Quant à l'impossibilité de voir, qui semble connotée négativement, elle fait l'objet d'un traitement moins pessimiste dans le tableau : le prisonnier regarde au loin, mais nous ne voyons pas ce qu'il voit. Le bleu suggère le ciel, de façon toute verlainienne, et non la mer vorace, comme dans le texte.

Avant de clore cette analyse des divers rapprochements thématiques et/ou formels, j'aimerais signaler une collusion particulièrement marquante entre signes textuels et signes picturaux : il s'agit de la présence, dans plusieurs aquarelles, de

graphèmes ou d'inscriptions<sup>1</sup>. Ainsi, dans l'aquarelle de la page 113, dont il a déjà été question dans le tableau ci-dessus, le mur de droite, auquel l'homme est pendu, porte l'inscription suivante, en lettres blanches :

BETTE  
TOD/  
TO DIE

L'inscription est inachevée, car elle est interrompue par le cadre de l'aquarelle. C'est au *lecteur* de l'aquarelle de compléter la phrase, probablement de la façon suivante : BETTER TODAY TO DIE. A moins que l'on ne juge peu convaincante la syntaxe de cette phrase et qu'on lui préfère "BETTER TO DIE THAN TO DIE" ; il faut en effet se rappeler qu'il y a deux cordes dans le tableau, celle à laquelle l'homme est pendu et celle qui tient dans la main droite. Enfin, l'inscription, telle quelle, met en place une formule plurilingue et redondante : BETTER TOD TO DIE.

Dans le texte 'Remnants of my Story', Breytenbach parle d'une vache, qui, dit-il, cherche partout un M inversé et disloqué<sup>2</sup>. Dans l'aquarelle de la page 40, qui fait face au texte 'The Thieves and the Word', il y a, dans le coin inférieur gauche, un W que l'on peut lire soit comme l'initiale du mot 'Word', soit comme ce M inversé dont il était question quelques pages auparavant... Les échos sont multiples, puisque l'aquarelle de la page 53 représente un homme en train de nager et un caméléon ; il y a trois séries de trois lettres oranges en relief, qui forment trois fois le mot "MOT" ; à chaque "M" est accroché un pinceau. On le voit bien, l'inversion de la lettre M en W permet à Breytenbach de jouer sur un registre plurilingue et sur la traduction de 'WORD' en 'MOT'. Le caméléon est ici emblématique du principe de transformation.

<sup>1</sup> La présence d'inscriptions témoigne, tout autant que la fascination pour les portraits hiératiques et codifiés, de l'influence majeure qu'exerce la peinture européenne des 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> siècles sur Breytenbach. L'aquarelle de la page 69 représente un homme barbu, à qui un œil vient d'être arraché. On voit, au premier plan, les mains de l'artiste, qui tiennent le pinceau... et l'œil. Dans le coin supérieur gauche figure l'inscription suivante, qui rappelle les inscriptions en latin de la Renaissance : "J. E. Liotard de Genève Surnommé le Peintre Turc peint par un ami à Villeblanche 198". Le dernier chiffre de la date est illisible.

<sup>2</sup> "a bloated cow bobs along for all the world a dislocated upside-down M" (p. 29)

## 2. "Doubling the point"<sup>1</sup>

Le tour de force de Breyten Breytenbach, c'est qu'il échappe à une *écho-graphie* trop dualiste, qui reposerait sur une accumulation de *motifs parallèles*, en faisant du dédoublement un principe esthétique fondamental. Il ne s'agit pas seulement, pour lui, de croiser signes picturaux et signes textuels, mais de créer un gigantesque labyrinthe où tous les chemins sont en métamorphose continue.

Pour me limiter aux exemples les plus évidents, je signalerai ci-dessous quelques-uns des types de dédoublement qui font intervenir soit les fictions, soit les images, soit les deux conjointement :

### a) dédoublement de la fonction auctoriale

Le Prologue est signé "A. Uthor". D'emblée, l'auteur est conçu comme un personnage pseudonyme. L'auteur, même quand il prend la parole de façon aussi *autoritaire* que dans le Prologue, n'est jamais une garantie absolue, puisqu'il n'apparaît pas sous son nom véritable. De même, le texte 'And This Mirror', déjà commenté, voudrait faire croire à une réelle dissociation du poète et du peintre : A. Uthor et son frère jumeau se partagent les tâches.

### b) synonymie et mondes virtuels

Le premier texte, 'Between the Legs', est une réécriture ironique de la Genèse. Breytenbach y fait du dédoublement un principe logique et infini, placé, comme le reste du livre, sous le signe de la différence entre le *soi* et son *frère* :

(But if I am it must be because you are, my brother. And since there's a consciousness conscious of its being in the act of searching for synonyms, it must be an I. If the looking is written down it must emanate from a First Person, even if anonymous, even if produced by the words. The unsayable must be hemmed in. Welcome to the Land of If !) (p. 11)

L'insistance sur le "pays des si" (ou "pays des hypothèses") va de pair avec l'affirmation "Imagine Imago !" (p. 12). L'imagination et l'utopie, qu'elles prennent la forme d'un tableau ou d'une fiction

<sup>1</sup> Ce titre est emprunté à un célèbre recueil d'essais de J.M. Coetzee.



(d'une *fable*), permettent l'ouverture sur des mondes virtuels, autres, sur une réalité foncièrement multiple. Ainsi, les noms de lieux qui parcourent les textes en prose sont à la fois des inventions *u-topiques* et des doubles de la réalité : 'Nomansland' renvoie à l'Afrique du Sud sous l'apartheid ; 'Wet Country' est une allusion probable à la France, ou, en tout cas, à un pays européen ; 'Urbi' et 'Orbi' sont deux villes d'Afrique du Sud (Le Cap et Johannesburg ?).

### c) **dédoublement du point de vue dans les aquarelles**

Dans la dernière aquarelle, qui porte dans sa partie supérieure l'inscription 'Autorretrato'<sup>1</sup>, un peintre se peint dans un miroir. Le reflet de son visage n'est qu'une ombre blanche, mais la main qui tient le pinceau se reflète en couleur dans le cadre. Ce procédé de mise en abyme, qui identifie l'image au miroir, est fréquent dans les aquarelles. On le retrouve à la page 32 : l'image peinte dans le miroir est l'inverse symétrique de l'image du peintre.

Dans l'aquarelle de la page 20, le premier plan représente deux mains appuyées sur un rebord de fenêtre : ce sont les mains du spectateur. Au second plan, un hermaphrodite est allongé sur un arbre. Une tête de cheval sort du sol et semble regarder l'hermaphrodite. Au dernier plan, deux personnages dont on ne voit que les yeux et le crâne regardent la scène par-dessus le mur du fond. Le point de vue est ici multiplié : au regard (*a priori* originel) du spectateur, s'ajoutent ceux du cheval et des deux personnages du fond. Le fait que la figure vers laquelle convergent les regards soit un hermaphrodite insiste sur l'idée d'hybridité, de dédoublement.

### d) **l'intra-textualité**

Outre les nombreuses allusions au frère ou à Mfowethu ("mon frère" en xhosa), il y a plusieurs occurrences d'un même personnage, Nascimento Watsenaam. Le nom lui-même est hybride et ironique. Hybride, car le prénom est portugais et le patronyme afrikaner. Ironique, car le patronyme dénote l'absence de nom ('Watsenaam' rappelant, dans sa version afrikaner, le 'what's your

---

<sup>1</sup> Il s'agit, au demeurant, d'un jeu de mots sur *auto*, qui marque le mouvement réflexif (autoportrait, introspection), et *autor*, qui rappelle la mutabilité du concept même d'auteur.

name ?' anglais)<sup>1</sup>. Dans "Brother", Nascimento est le narrateur ; son frère vient lui rendre visite et lui remet un papier officiel du gouvernement lui annonçant qu'il sera exécuté prochainement (p. 78). 'The Essence of his Teaching' (pp. 97-99) est un portrait de Nascimento Watsenaam. L'aquarelle qui y fait face, à la page 96, est un portrait d'une créature hybride, dont les oreilles et le front font penser à une chèvre, et dont le menton barbu et le nez pourraient être ceux de Breytenbach lui-même.

#### e) le système formel repose sur le second degré

On le voit, si Breytenbach prétend, dans ses écrits théoriques, que la peinture et l'écriture sont deux formes d'expression équivalentes, c'est qu'il se livre aux mêmes manipulations sémiotiques dans les deux champs, par-delà les spécificités de chacune. Là où, dans les aquarelles, la perspective et le point de vue sont constamment déplacés, décentrés, déstructurés, le second degré intervient de manière quasi systématique dans les proses. Voici quelques exemples parmi les plus frappants :

- "In the beginning there is the Word. (This is plagiarism.)" (p. 11)
- "She is more stubborn than a mule and she is self indulgent. It is an inappropriate metaphor for where she hails from there are no horses. [...] She fights a war of attrition against death. She doesn't have a snowball's hope in hell. It is an inappropriate metaphor because where she hails from there is no snow. [...] She watches the old fig tree which is like an elephant. This is only half an inappropriate metaphor because although there are no fig trees where she hails from there are elephants crashing through the forests of rain." (pp. 81-83)
- "You think : this can't be happening to me. You think : if this were a dream some fool would be sure to give it a Freudian reading." (p. 21)

---

<sup>1</sup> Cette labilité des signifiants, et en particulier des noms de personne, est caractéristique de Breytenbach. Dans son très beau roman *Memory of Snow and of Dust* (Londres : Faber and Faber, 1988), Mano, un métis sud-africain, revient dans son pays et prend le pseudonyme d'Anom Niemand, dans lequel on peut lire une ironie semblable : le français *a-nom* ("privé de nom), l'afrikaner *niemand* ("personne") et même la contraction d'*anonym* ("anonyme" en afrikaner).

### 3. Tout est semblable, ou discordant... tout se transforme.

J'aimerais conclure en signalant que, si la tentative de Breytenbach de concilier peinture et écriture en les faisant parler d'une seule voix, tout en leur conservant leurs caractéristiques techniques propres, n'échoue pas, c'est que le principe de dédoublement s'accompagne d'une conception très particulière de l'idée de traduction. Le texte 'Like a Whiplash' fait état d'un traducteur qui se nomme Horse. Ainsi s'explique le titre : si tout est un, c'est que tout, en fin de compte, est *traduisible*. Le jeu sur les diverses langues, sur les signes, s'en trouve éclairé.

A cet égard, les figures du miroir et du labyrinthe ont une importance primordiale. Le miroir marque un déplacement de l'image, dédoublement qui est synonyme tant de conservation que d'altération. Dans tous les miroirs peints ou évoqués par Breytenbach, l'équivalence n'est pas absolue. Il y a toujours un détail ou une couleur qui change. Les formes sont en constante transformation, comme, dans l'aquarelle de la page 60, l'épée du mousquetaire se mue insensiblement en pinceau.

La figure du labyrinthe permet d'échapper à une trop grande polarisation. Dans la mesure où chaque écho se trouve confronté à d'autres échos, les figures (qu'elles soient picturales ou sémantiques) ne prennent jamais place dans un diptyque. La logique de l'ouvrage, c'est que chaque signifiant renvoie à un autre signifiant, mais de façon asymétrique. Ainsi, une idée chasse l'autre, et le cercle ne se referme jamais. Une fois encore, on ne peut que constater la pertinence des analyses de Marilet Sienaert :

Frequent transgressions of binary oppositions invite the viewer / reader to move beyond the conventions ascribed to 'signs', whether linguistic or pictorial. [...] By remaining open-ended, the poem or painting evokes the right of the individual *not* to know.<sup>1</sup>

Le croisement de deux formes esthétiques, la peinture et l'écriture, se fait dans des circonstances très particulières, puisque l'œuvre de Breytenbach se place incessamment sous le signe du paradoxe, du dédoublement infini et de la recherche formelle. Une œuvre aussi particulière — on pourrait quasiment dire qu'il s'agit

<sup>1</sup> M. Sienaert, pp. 106-109.

de l'œuvre d'un individualiste — permet de pousser l'interdisciplinarité à son extrême limite. En ce sens, qu'il soit permis d'en terminer sur le paradoxe suivant, dont il n'est plus permis de s'étonner :

By all means, let us not be distracted from the horrors of our everyday realities ; let us continue denouncing and combatting the killing and maiming and the slow indifference and death of memory. But to be a poet — that is, to aspire to the grace of pain — however obscurely, means not to lie. Let us, therefore, then also validate that other reality, the blacker one of primordial poetry. Let us be where water flows and a tree grows, where there's no conflict, where snakes make us dream and touch the deeper layers of integration. We must be intimate with ourselves, we must uncover the earth in us, the icy walls of eternal ecstasy, where stones live out their colours like the washed-up petrified breaths of whales. (p. 39)

*All One Horse* témoigne de cette recherche d'une réconciliation rêvée de soi avec soi, de cette remémoration qui doit s'ouvrir à des formes différentes pour ne pas sombrer dans l'univocité. Pour Breytenbach aussi, la diversification des formes d'expression est un enjeu politique et multi-culturel.

**Guillaume CINGAL**

*Université de Paris-10 / Université de Dijon*

## La photographie dans *The Famished Road* de Ben Okri

Le *topos* de la confrontation entre tradition et modernité a connu une mutation intéressante dans la littérature africaine anglophone des années 1990 avec l'arrivée d'auteurs tels que Ben Okri, Syl Chesney-Coker et Kojo Laing dont l'inspiration — quoiqu'ils s'en défendent<sup>1</sup> — se rapproche du réalisme magique sud-américain. L'œuvre de ces auteurs suggère une ouverture nouvelle, plutôt positive, aux apports de la modernité tout en revendiquant l'existence toujours vivace d'un monde traditionnel qui résisterait encore aux intrusions de l'Occident.

A la différence de la littérature traditionnelle d'Amos Tutuola, calquée sur le conte oral, ainsi que des romans majoritairement réalistes des auteurs nationalistes des années 1960 et 1970, Ben Okri tente, dans son roman *The Famished Road* (1991), de rendre compte, en les épousant pleinement, des contradictions d'un monde hybride où "les gratte-ciel surgissent à côté des cabanes"<sup>2</sup>. Une telle tentative implique un type de narration dont la réussite s'articule sur le respect scrupuleux d'une vision à la fois traditionnelle et moderne du monde.

De ce point de vue, la photographie constitue une sorte de baromètre susceptible de mesurer l'impact de la technologie

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos Brenda Cooper. *Magical Realism in West African Fiction*. Londres : Routledge, 1998, p. 15. Jusqu'aux années 1990, la contestation des conventions réalistes reste largement l'apanage du domaine francophone (cf Séwanou Dabla. *Nouvelles écritures africaines*. Paris : L'Harmattan, 1986).

<sup>2</sup> Ben Okri. *The Famished Road*. Londres : Jonathan Cape, 1991, p. 113. Les citations en français renvoient à la traduction d'Aline Weill, *La Route de la faim* (Paris : Laffont, 1997). Les références de pagination entre parenthèses, dans le corps de l'article, renvoient à l'édition anglaise.

occidentale sur une société en pleine mutation — l'action du roman se déroule dans un pays ouest-africain à la veille de l'indépendance.

Par ailleurs, elle entre dans une stratégie narrative ambivalente dont le but est de permettre à l'auteur de communiquer une vision totalisante et complexe, mais qui me paraît également problématique.

A première vue, l'avancée de la modernité est présentée chez Okri sous un jour assez négatif. La forêt qui sépare la ville du village est progressivement abattue pour laisser place à des routes, puis à des rues (113) ; les villageois découvrent, stupéfaits, de nouveaux modes de transport, d'éclairage, voire de consommation : le vin de palme et l'*ogogoro* laissent place à la bière et au Coca-Cola (215, 383).

Or, la photographie — nouvelle façon de se représenter le monde s'il en est — n'apparaît pas ici comme le symptôme d'une évolution brutale. L'attitude des villageois à l'égard de l'appareil indique que celui-ci a perdu depuis longtemps son éventuelle capacité d'effrayer : on retrouve l'appareil photo dans une casserole au lendemain d'une fête particulièrement arrosée (49). D'une certaine façon, le photographe du village sert de lien entre les différentes sections de la communauté dans la mesure où sa présence est exigée lors des événements publics : enterrements (263), mariages (141), fêtes diverses. A ce titre il en vient à assumer les fonctions traditionnelles dévolues au chanteur de louanges — c'est à lui que revient l'honneur de photographier le notable du village (67) — voire même au griot dont il reprend le rôle de chroniqueur : il est "notre premier journal" (142), ainsi que l'appelle le narrateur.

En revanche, le comportement de Jérémie (c'est ainsi qu'il se nomme, p. 45) agit comme le symptôme d'une société dont la mutation n'est pas sans rappeler celle de l'Europe lors de l'émergence du daguerréotype un siècle auparavant. Comme Félix Nadar autrefois, il est recherché principalement comme portraitiste, ainsi que l'indiquent les vieilles photos dans lesquelles le jeune narrateur, Azaro, contemple ses parents vêtus de leurs plus beaux habits et tentant de prendre des poses avantageuses (33).

Plus encore, le photographe apparaît comme un pionnier dont les activités illustrent le nouveau rapport au monde introduit par la

technologie. Les historiens de la photographie ont souligné les conséquences de ce pouvoir que s'approprie la caméra, par contraste avec le pinceau, de rendre possible une reproduction quasi instantanée des choses — l'une d'entre elles étant l'omniprésence, au 19ème siècle de ces photographes qu'un romancier victorien (Samuel Butler) compare à des lions prêts à bondir sur leur proie<sup>1</sup>.

Comme son collègue du célèbre film de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929), le photographe d'Okri est constamment en mouvement, courant "en tous sens" (153) dans le seul but de trouver "des sujets intéressants" (141).

"Le photographe intrépide", ainsi qu'on l'appelle à trois occasions (125, 158, 230), symbolise l'âge héroïque de la photo, époque où l'appareil contribua à une accélération du temps et à un rétrécissement de l'espace en permettant aux gens de voyager par procuration vers des lieux jusqu'alors inaccessibles à l'œil nu. Comme le disait H. de Lacretelle en 1852 au vu des premières photos des tours de la cathédrale de Strasbourg : "ce que nous n'aurions jamais pu découvrir à travers nos propres yeux, [le photographe] l'a vu pour nous"<sup>2</sup>. Dans le sillage de ses prédécesseurs occidentaux, le photographe d'Okri se lance à la poursuite des constellations d'étoiles (173) et revient de ses voyages la valise remplie de clichés de belles femmes, certes (159), mais également de lynchages dans le sud des Etats-Unis (263) ou de plages réservées au blancs en Afrique du Sud (263).

C'est en effet à travers son rôle politique que la photographie se révèle chez Okri comme le signe d'une ouverture en direction de la modernité. Témoin privilégié de la turpitude politique — c'est lui qui donne à voir les images de villageois rendus malades par une distribution de lait avarié —, Jérémie se transforme en une figure "mythique" (155) dont la puissance est magnifiée en retour par la violence dirigée contre lui par les pouvoirs publics. Arrêté, torturé, il rappelle l'héroïsme des premiers photojournalistes (la publication directe des photos par les journaux date de 1880), dont l'activité contribua de façon décisive à cette consommation généralisée des événements publics que l'on ne tarda pas à appeler "les nouvelles". Comme les célèbres photos de la Guerre Civile américaine prises par les équipes de Matthew Brody, celles de Jérémie ont pour

<sup>1</sup> Susan Sontag. *On Photography*. New York : Doubleday, 1977, p. 15.

<sup>2</sup> Cité in Sontag, *op. cit.*, p. 190.

principal effet de rapprocher la population des événements qui se déroulent autour d'elle. Selon les termes du narrateur : "Nous étions les héros de notre propre drame" (156).

A l'instar de son homonyme biblique, Jérémie se transforme ici en un prophète de mauvais augure dont le rôle consiste à se servir de la technologie moderne comme mise en garde contre les aspects négatifs de cette même modernité visibles à travers la présence de plus en plus envahissante du personnage appelé Madame Koto. Le bar de celle-ci, lieu de rencontre des esprits au début du roman (133), se métamorphose peu à peu en quartier général pour hommes d'affaires en costume colonial (449), personnages représentatifs des nouvelles forces politiques issues de l'indépendance, événement tout récent.

C'est ici, cependant, que nous prenons conscience des difficultés auxquelles doit faire face l'auteur dans sa tentative pour faire de la caméra le symbole d'un bon usage de la modernité. Arme de défense contre les dangers d'un certain modernisme, l'appareil photo demeure néanmoins l'emblème de la puissance industrielle de l'Europe à la veille de la phase décisive de la colonisation. Indissociable de l'essor technologique de l'Occident, l'émergence de la photographie, selon Gisèle Freund, sonna le glas de la société pré-industrielle<sup>1</sup>. Les historiens ont noté qu'une des premières fonctions de la photographie fut de préserver l'image d'un monde en voie de disparition<sup>2</sup>, comme si un des premiers rôles historiques de la nouvelle technologie fut de compenser les dégâts occasionnés par les forces mêmes qui lui avaient donné naissance. Ce sentiment transparait dans la manière dont Jérémie, à l'instar d'un anthropologue ou d'un explorateur occidental, parcourt la forêt pour capter les vestiges du monde traditionnel, comme cette photo d'un vieux sorcier se tenant à proximité d'un autel délabré (159).

Le roman laisse entrevoir également à quel point l'avènement de la photographie est susceptible d'aboutir à une perception quelque

<sup>1</sup> Gisèle Freund. *Photographie et société*. Paris : Seuil, 1974, p. 101.

<sup>2</sup> Pierre-Jean Amar cite l'exemple du député britannique, Sir Benjamin Stone, qui créa en 1894 l'Association Nationale des Archives Photographiques dans le but de rassembler des témoignages sur les vieilles coutumes de la Grande-Bretagne. (*La Photographie : histoire d'un art*. Aix-en-Provence : Edisud, 1993, p. 82).



peu modifiée de la réalité. Tout en reconnaissant la possibilité de la manipulation — les prises de vue de Jérémie sont ainsi conçues pour souligner la cruauté des hommes de main (159) —, le roman laisse néanmoins entendre que la photographie possède un rapport au réel dont l'authenticité ne peut être égalée par aucun des autres moyens de représentation. On se souvient de la célèbre phrase d'Emile Zola affirmant en 1901 qu'il ne pouvait prétendre avoir réellement vu quelque chose tant qu'il ne l'avait pas photographié<sup>1</sup>.

Le poids de cette constatation est telle que le narrateur, Azaro, enfant *abiku* et, à ce titre, théoriquement aussi à l'aise dans le monde des esprits que dans celui des humains, en vient à douter de l'existence d'une réalité suprasensible. Ayant cru voir les morts du village se portant à la rescousse des habitants, il regrette ensuite l'absence de Jérémie dont l'activité, en corrigeant ce qu'il appelle le "délire des légendes", aurait, selon lui, donné "une réalité" aux événements de la nuit (182).

Ce qui est souligné ici, c'est la priorité accordée par la photographie aux rapports indiciels, et non pas iconiques, entre la réalité et sa représentation visuelle. Comme le dit Régis Debray : "On peut peindre les anges, on ne peut pas photographier des anges"<sup>2</sup>. Une des forces de la photographie — Susan Sontag l'a souligné (S.Sontag, 1977, p.154) — réside dans le fait qu'elle constitue non seulement une interprétation du réel (comme un tableau), mais aussi une trace matérielle de celui-ci, à l'instar d'une empreinte ou d'un masque mortuaire. Sontag considère que le pouvoir ainsi dévolu à la photographie constitue un des symptômes de la modernité elle-même : "Une société devient moderne lorsqu'une de ses principales activités est constituée par la production et la consommation des images"<sup>3</sup>. Une idée similaire se retrouve chez Roland Barthes, lorsqu'il affirme que "c'est l'avènement de la Photographie, et non celui du cinéma, qui partage l'histoire du monde"<sup>4</sup>.

Comme le note Gisèle Freund, les premières photos étaient considérées par certains hommes d'église comme une atteinte

<sup>1</sup> Cité in P-J.Amar, *op. cit.*, p. 82.

<sup>2</sup> Régis Debray, entretien publié dans *Re-inventer le réel*, n° 20 de *GRAAT*, revue de l'Université de Tours, Tours, 1999, p.258.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 153. La traduction est de moi.

<sup>4</sup> Roland Barthes. *La Chambre claire*. Paris : Seuil, 1980, p. 136.

sacrilège dans la mesure où elles avaient la prétention de fixer le créateur invisible en captant les corps physiques créés à son image<sup>1</sup>. Chez Okri, le lecteur peut aisément établir un rapport entre ce qu'on peut appeler la tyrannie du visuel, imposée par la photographie, et les lumières aveuglantes émises par les innombrables ampoules qui constellent le bar de Madame Koto. Dans les deux cas, on peut y lire une menace sacrilège pour le monde traditionnel dont les lieux de prédilection, selon la cosmologie yoruba, se trouvent dans les obscurités profondes de la forêt<sup>2</sup>.

Dans le roman, les esprits sont littéralement abasourdis par les flashes et les explosions émanant de l'appareil et se trouvent violemment projetés au sol (46). Le potentiel tragique de la scène est occulté dans la mesure où les esprits se relèvent sans dommage et continuent à suivre avec intérêt les agissements du photographe. Mais ce rapprochement incongru de deux réalités constitue un des indices de la façon dont Okri se sert des ambivalences mêmes de la photographie pour tenter de rétablir l'équilibre déjà évoqué entre la modernité et une vision traditionnelle du monde.

Certains commentateurs parmi les plus prestigieux ont souligné le paradoxe selon lequel la photographie, bien qu'imperméable à toute réalité suprasensible, demeure entourée depuis son invention d'une aura de magie et de mystère. Etant littéralement, ainsi que le dit Barthes, "l'émanation du référent, d'un corps réel qui était là"<sup>3</sup>, une photo peut prétendre au statut de relique. Cette idée est présente chez Susan Sontag lorsqu'elle écrit que la possession hypothétique d'une photo de Shakespeare aurait pour celui qui la posséderait la même valeur qu'un clou provenant de la vraie croix<sup>4</sup>. Dans un sens, la photo a la capacité de transformer le référent en un objet, tel le fétiche ; aussi est-elle compatible avec une vision traditionnelle selon laquelle l'objet représentatif est cosubstantiel avec l'objet représenté. D'une certaine façon, la photographie peut même

<sup>1</sup> Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 71.

<sup>2</sup> Andrew Apter. *Black Critics and Kings*. Chicago : University of Chicago Press, 1992, p. 175. Voir aussi Margaret Drewal, *Yoruba Ritual : Performers, Play, Agency*. Bloomington : Indiana University Press, 1992, p. 26.

<sup>3</sup> R. Barthes, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>4</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 154.

sembler plus réelle que l'objet représenté dans la mesure où celui-ci ne survit qu'à travers l'image — bonne ou mauvaise — produite par l'appareil ou l'art du photographe. La valeur spécifique du référent devient dépendante de l'attitude adoptée par l'entourage à l'égard de l'objet qui le représente. Celui-ci peut être abandonné comme les photos qui jaunissent dans la cabane du photographe (142). Il peut, au contraire, être conservé comme un talisman, vestige précieux d'une personne morte ou distante. C'est ainsi que le père d'Azaro découpe avec vénération la photo de sa femme en dépit de la mauvaise qualité de la reproduction (157), ou qu'Azaro contemple avec nostalgie les photos jaunies de ses parents comme pour ressusciter la chaleur qu'il ne ressent plus (33).

En exploitant ce pouvoir dévolu à la photographie de préserver la trace concrète, tangible, d'une existence révolue — Barthes n'hésite pas à comparer les plaques métalliques de l'appareil au métal précieux de l'alchimiste<sup>1</sup> —, Okri parvient à faire passer son photographe pour un de ces êtres surnaturels qui peuplent les visions d'Azaro : immunisé contre les forces maléfiques grâce à un parfum magique (263), capable d'apparaître et de disparaître à la vitesse d'un flash photographique (362, 419, 421, 465) ou de voyager dans l'espace sur les traces d'une lumière argentée. Vêtu, comme le légendaire joueur de flûte de Hamelin, d'un costume bigarré couleur or et sang (189), il extermine les rats qui pullulent dans la maison d'Azaro grâce à une poudre magique ramenée de la lune (236).

A ce stade, l'écart entre ce qu'Azaro appelle la "réalité crue" (5) du monde sensible et "l'autre réalité" (12, 240) des contes et des légendes a atteint son point culminant. Le point convergent de ces deux réalités est constitué par Azaro lui-même, à travers sa fonction d'*abiku*. Par ses innombrables pérégrinations, il permet une juxtaposition des trois espaces de l'univers okrien : la forêt, la ville et le bar de Madame Koto, qui occupe dans le roman le rôle d'espace intermédiaire dévolu dans la symbolique yoruba aux marchés et aux carrefours. En fonction de la stratégie narrative déjà évoquée, cette volonté de juxtaposition se manifeste, entre autres, à travers la variété des attitudes adoptées par Azaro à l'égard de la photographie.

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 127.

Représentatif des angoisses les plus primitives provoquées par l'appareil photo, comme lorsqu'il s'imagine emprisonné, telle une photo, dans le cabinet en verre de Jérémie (173), il est capable, à l'opposé, d'emprunter la perspective d'un adepte sophistiqué du dadaïsme comme lorsqu'il compare un ballon de football abandonné par hasard dans ce même cabinet à un montage artistique (143). En soulignant avec perspicacité la dimension misérabiliste d'une photo représentant un groupe de villageois (91), il assume le rôle d'un critique avisé s'adonnant avec ironie à une démonstration de l'attirance démesurée exercée sur la photographie dite sociale par les conditions sordides des pauvres : on pense aux célèbres photos prises par Jacob Riis dans les bas-fonds de New York, ou à celles de Lewis Hines représentant la pauvreté rurale. Devant la photo d'un lynchage, Azaro retrouve, en revanche, toute sa naïveté de jeune enfant, se laissant déconcentrer par l'apparition d'un oiseau blanc saisi par hasard par l'objectif au moment de la mort (263). La présence de l'oiseau apparaît ici comme une sorte de pied de nez à la prétention mimétique de la photo, comme si le monde surnaturel reprenait ses droits à travers cette visualisation de l'âme du défunt sous la forme d'un volatile suspendu au-dessus de sa tête.

Enfant *abiku*, certes, mais dont le cerveau est équipé d'un appareil photo (315), Azaro en vient à voir la nature tout entière sous l'aspect d'une photo géante. Lors d'un orage particulièrement violent, il est saisi par la façon dont la forêt se fige sous l'effet d'un éclair et assimile aussitôt cette manifestation des éléments à un flash gigantesque émis par Dieu lui-même dans son rôle de "Grand Photographe" (285).

Cette superposition de deux réalités fait que le texte est parcouru par une tension constante dont la nature apparaît en comparant la technique narrative d'Okri à celle de Tutuola. Chez ce dernier, les instruments de la technologie occidentale sont absorbés dans un monde traditionnel homogène. Si on prend comme exemple la scène de l'arbre blanc dans *L'Ivrogne dans la brousse* (1953), le protagoniste n'est guère surpris par la façon dont l'arbre suit ses mouvements telle une caméra pivotant sur un trépied<sup>1</sup>. Ce qui l'effraie, ce sont les mains géantes qui surgissent de l'arbre comme

<sup>1</sup> Amos Tutuola. *The Palmwine Drinkard*. New York : The Grove Press, 1984, p. 246.

pour le saisir. Contrairement aux villageois d'Okri, qui restent abasourdis devant l'invisibilité des musiciens dont les sons sont retransmis par le phonographe de Madame Koto (373), le protagoniste tutuolien accorde peu d'attention à l'appareil, et réagit tout d'abord en fonction des peurs ancestrales qu'éveillent en lui les pouvoirs de la forêt. Dans un épisode célèbre de *Ma vie dans la brousse des fantômes* (1954), le protagoniste aperçoit sa maison à travers l'écran d'un téléviseur incrusté dans les paumes d'une mystérieuse déesse<sup>1</sup>. Les commentateurs ont sans doute raison de relier cette scène à des rituels de divination qui n'ont que peu de rapports avec les fonctions techniques ou sociologiques de la télévision<sup>2</sup>. Dans *The Famished Road*, en revanche, la mère d'Azaro retrouve sa trace grâce à une photo dans le journal (31). Nous sommes déjà entrés dans un monde bureaucraté où la photographie, en tant que reproduction brute de la réalité, permet une exploitation toute pragmatique de la *mimesis*.

En présentant telles quelles les merveilles de la forêt, Tutuola rend saugrenue toute velléité, de la part du lecteur, de mettre en doute la réalité du monde ainsi décrit. Chez Okri, en revanche, l'omniprésence de la photographie ne permet pas une lecture aussi innocente. Pour préserver l'ambivalence nécessaire à son projet, Okri a souvent recours à la technique dite de "la double causalité"<sup>3</sup>, qui vise à ôter au lecteur la possibilité de déterminer si tel événement relève d'une cause naturelle ou d'une cause surnaturelle. Mais l'extravagance même des qualités de magicien attribuées à Jérémie menace l'équilibre en soulignant la crédulité et l'ignorance des villageois. Une fois connue l'existence de certaines techniques liées à la photographie — l'art de la retouche ou de la prise de vue, les possibilités de duplication —, les pouvoirs immenses revendiqués par Jérémie, comme celui de transformer la laideur en beauté par exemple (233), ou de faire connaître ses clichés au monde entier — entreprise "magique" selon lui (262) — apparaissent sous leur jour véritable. Jérémie, pour sa part,

<sup>1</sup> Amos Tutuola. *My Life in the Bush of Ghosts*. New York : The Grove Press, 1984, p. 166.

<sup>2</sup> Bernth Lindfors. *Folklore in Nigerian Literature*. New York : Africana Publishing Company, 1973, p. 66.

<sup>3</sup> Roger Chemain. *L'Imaginaire dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 1986, p. 148.

n'hésite pas à exploiter sans vergogne la crédulité ambiante en exagérant ses gestes lors de la prise d'une photo de groupe de sorte à se donner l'allure d'un prestidigitateur (46), ou en s'affairant seul dans sa chambre noire jusqu'à ce que celle-ci finisse par revêtir l'allure d'une "chambre secrète" (142).

Cette attitude souligne les dangers auxquels doivent faire face les auteurs, que, comme Okri, l'on peut compter parmi les représentants de la fiction mondiale. Écrivains cosmopolites, dont les ouvrages ont été couronnés par l'obtention des prix littéraires les plus prestigieux, ceux-ci s'évertuent à transcender ce qu'ils considèrent comme la frilosité d'une certaine écriture nationaliste en s'ouvrant aux contradictions d'un monde en pleine mutation. Mais cela implique souvent le passage par une littérature sophistiquée qui aurait tendance, à l'instar des prétentions de Jérémie, à s'éloigner considérablement d'une vision traditionnelle. Cette écriture court ainsi le risque de donner du monde traditionnel une image réductrice qui confine dans les cas extrêmes au ridicule.

Pour autant, cela ne remet pas en cause la force d'un roman monumental dont l'intérêt ne saurait être épuisé par cette courte étude. Toujours est-il que la suite qu'Okri a donné à cette œuvre, *Les Chants de l'enchantement* se distingue par le retour à une présentation plus traditionnelle — ou, disons, tutuolienne — du monde d'où est exclue, à l'exception d'une unique allusion<sup>1</sup>, toute référence à la photographie.

**Philip WHYTE**

*Université de Tours*

---

<sup>1</sup> Ben Okri. *Songs of Enchantment*. Londres, Vintage Books, 1993, p. 207.

## Musique et Poésie dans l'œuvre d'Okigbo

L'œuvre poétique de Christopher Okigbo, tué en 1967 durant les opérations de Nsukka au Biafra, se développa avant et après l'indépendance nigériane. Elle appartient au courant orphique. Si elle est influencée par Virgile, Dante, Pétrarque, Shakespeare, Milton, Keats, T.S. Eliot, Malcolm Cowley, Peter Thomas, E. Pound, Hopkins, Raja Ratman, Tagore, Mallarmé, Lorca, Saint Jean de la Croix, les symbolistes et les surréalistes français, les mythes grecs, latins, mésopotamiens, hébreux, égyptiens, aztèques, la peinture de Picasso et la musique de Ravel, Frank et Debussy, elle n'en est pas moins africaine car elle assume les fonctions rituelles que Christopher Okigbo, réincarnation d'un prêtre, aurait dû assurer au sanctuaire de la Déesse Idoto. L'ensemble de ses poèmes constitue le recueil *Labyrinth*, qui évoque les labyrinthes par lesquels passaient les pèlerins, d'Aro, en pays igbo, pour pénétrer dans le sanctuaire de Chukwu, le créateur, Dieu du ciel<sup>1</sup>. La musique est au service de cette quête, certes mystique, mais nullement désincarnée car le lien à la tradition que tente de renouer le poète est revitalisante pour le corps comme pour le devenir révolutionnaire du Nigéria. Le rôle de la musique a considérablement varié dans le développement de l'œuvre<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Christopher Okigbo. *Labyrinth*. Londres: Heinemann, 1971.

<sup>2</sup> Donatus Ibe Nwoga. *Critical Perspective on Christopher Okigbo*. Washington D.C.: Three Continents, 1984.

## 1. HEAVENSGATE

Orant nu et repentant, fils prodigue, angoissé (*"out of the depth my cry"*), auprès des totems de la Déesse (*"leaning on an oilbean"*), le poète se présente au sanctuaire de la rivière Idoto. Il est sombre et angoissé (*"dark waters"*, *"gloom"*, rayons de teinte violette qui évoque le deuil ; l'arc-en-ciel, pourtant signe d'alliance est menaçant comme un serpent), encore dans un entre-deux incertain (le héron lié à l'élément liquide et l'oiseau solaire, la pluie et le soleil, l'orant sur un pied, le carrefour). Sa renaissance passe par une traversée du vide où, en faisant table rase des religions importées, l'orant peut espérer entendre sa Déesse : *"watchman for the watchword"* (p. 3). Il est dans un bois sacré qui évoque ironiquement la croix : *"tangled wood"*, le bois inextricable, peut aussi être les bouts de bois croisés. Il récuse le christianisme colonial : sombre fête, visages tristes, la bible fermée et enfermée dans une couverture de cuir. La musique (cloches, orgues, chants) est liée au christianisme alors que le poète doit traverser le silence pour retrouver ses racines.

Il rejette trois voies aliénantes symbolisées par Kepkanly, onomatopée du pas militaire (*aka-ekpe, aka-nli*), l'instituteur ; Jadum, onomatopée du son du tambour (*jam jam dum dum*), le poète qui pose des interdits ; Upandu, enfin, le philosophe qui déconseille tout approfondissement (ses lunettes de soleil le rendent aveugle aux secrets) et réduit la poésie à une logique formelle. Le poète fait une impitoyable description des fanatismes et hypocrisies de l'aliénation. D'autre part, la vie sans péché des Chrétiens est une vie sans vie, barrée par les deux plans et les angles du crucifix, marquée au fer rouge de la croix. Mais le poète entend ne pas rester à un niveau superficiel d'appréhension du réel : il veut saisir les ignames qui poussent en profondeur.

Alors apparaît la Déesse sous la forme d'une sirène blanche, lumineuse, sensuelle (*"armpit fragrance"*), reine (*"crowned with moonlight"*) et lionne, mais fugitive, car l'orant, insuffisamment préparé, doit encore se purifier et tuer son ego : il est comparé à Midas, détenteur d'un secret honteux lié à son avidité (*"secret I have told into no ear, save into a dughole"*, *"grown are the ears of the secret"*). Le rythme s'est accentué, il est rapide, fulgurant même, comme la vision fugitive.



Les eaux lustrales (la rosée), un sacrifice (un œuf et une poule), sa pénitence (les cinq morceaux de craie), une mort traversée (les larmes de Marie, la fleur, qui attend la résurrection, les chants eucharistiques sur le vin, les cloches muettes dans l'attente du Christ) ouvrent une voie. La musique africaine, les tambours de deuil et les coups de feu, jouent désormais un rôle d'accompagnement de l'orant qui apprend à se connaître ("*I have visited ; on palm beam imprinted my pentagon*" (symbole du moi)).

La renaissance commence par un rejet des masques chrétiens, des cloches de l'exil, de l'angélus, de l'ange gardien. Anna l'y aide, mère de Marie, antérieure au Christianisme donc, mais aussi un nom qui rappelle Ani, la Déesse igbo de la terre, des arts et de la paix. D'abord fragile (allusion à la parabole de la maison construite sur le sable), cette renaissance devient ensuite un matin clair et frais, un jardin vert, le rire des eaux cristallines, l'écoute des encens (une très belle et étrange catalyse), le paradoxe d'une trahison (l'oubli des cultes africains) qui ouvre sur un salut (comme pour Pierre qui trahit le Christ avant le troisième chant du coq) et enfin une marche parmi les joncs qui évoque la renaissance du mort égyptien et, comme le Christ à Tibériade cette fois, sur les eaux. Les éléments musicaux d'abord repoussés sont désormais susceptibles d'inspirer une composition : un nouveau monde commence (p. 19).

## 2. LIMITS

Le cycle de la désillusion se déclenche avec *Limits*. Dans l'humide présence de la Déesse et des bois sacrés jonchés d'objets rituels, le poète, pourtant revitalisé ("*he-goat-on-heat*"), se sent incertain ("*offside*") au moment où il doit exprimer son expérience. En fait l'arbre qui renaît, l'Afrique indépendante, ressemble au buisson devenu tyran de la fable biblique. Les paroles de cette renaissance chevauchent l'écho, signe d'une insuffisante créativité, et si l'espoir est encore présent (le nuage vert sur la forêt), cette chevauchée évoque aussi les quatre cavaliers de l'apocalypse (p. 24).

Les chasseurs, la classe d'âge des jeunes adultes, opposée aux aînés, porteurs des valeurs démocratiques, alors même que le mortier où devait renaître l'Afrique n'est pas encore sec, avancent

en fait en silence, de crainte de la répression qui pourrait s'abattre. Ils sont comparés aux Hébreux de l'exil du psaume 137 : "*Then we must sing, tongue-tied, without name or audience, making harmony among the branches.*" (p. 25). Ils n'ont pu mener l'éléphant (l'indépendance) au terme du processus de libération (le pèlerinage d'Asba à Cable Point), le ruisseau n'a pu atteindre le lac (p. 26). Pourtant la Déesse, avec la cruauté de la rose ne cesse de tourmenter et de déchirer le moi aliéné du poète pour le réveiller.

Mais les hommes, aliénés (ivrognes), séduits par la facilité (refus de la soif de liberté, rejet des clefs de la liberté au profit des slogans creux), enfermés dans l'erreur comme dans une armure, avides comme les soldats qui se partagent les dépouilles du juste souffrant (préfiguration du Christ dans l'exégèse chrétienne) au psaume 22, ne veulent que des faux prophètes (p.29). Dans le recueil suivant, les fossoyeurs de la révolution africaine seront comparés à des charognards, à un Moloch, ou à des lucioles éphémères (p. 40). Ils tuent le lion (Lumumba), prêchent la mort (les nonnes noyées), sèment des graines de feu (p. 30) et rejettent leurs prophètes (le chien aveugle, symbole igbo des dons prophétiques). Les espoirs de jeunesse du poète, symbolisés par les chants d'Eunice, qui s'occupa de lui dans son enfance, sombrent dans l'abîme comme le cocher naïf du char solaire (p. 32).

Images de déluge, de guerre (armures, vautours, aigles), de mort (Irkalla la Déesse des enfers babyloniens, le sarcophage, l'incendie du marché d'Onitsha), de métamorphoses espérées ("*a branch of fennel*") et de vaines quêtes de l'immortalité (Enkidu et Gilgamesh), chassent les animaux (le python et la tortue) de la Déesse Idoto, symbole de l'authenticité culturelle de l'Afrique, et laissent le poète, l'oiseau solaire, la langue collée à la peinture d'un Guernica africain (p. 35).

*Limits* utilise donc les psaumes de l'exil et du juste souffrant, mais ce recueil ouvre sur *Silences*, qui fait appel à Debussy et à la musique africaine.

### 3. SILENCES

*Silences* pleure la mort de Lumumba et du fils d'Awolowo, un opposant progressiste au régime néo-colonial nigérian.

Les sœurs silencieuses évoquent le *Nocturne* de Debussy : deux rêves dissonants, un chœur et un crieur, associés dans le motif dominant du refus du tonnerre, symbole du chaos qui emporte l'Afrique. La tempête qui ravage le continent nous rappelle la mer en furie du musicien français. Le chœur entame ensuite un chant du cygne. Finalement l'alchimie de l'inspiration poétique est invoquée pour répondre à l'horreur de l'agression dont est victime l'Afrique (p. 43).

Les lamentations des longs tambours prennent alors le relais. Les animaux dont la peau est utilisée pour les fabriquer sont invoqués (p. 45). Les instruments sont sortis de leurs chambres pour un chant de lamentation (p. 46). Les thèmes de la capture babylonienne, du martyr, du calice (métaphore de la Passion du Christ), suggèrent la trahison. Les cors, en italiques, et les tambours évoquent Palinurus, le timonier d'Enée, une métaphore souvent utilisée en Afrique pour désigner une grande figure nationale et politique (p. 47). Un dialogue de tambours suit, puis les cors interprètent le chant d'Ishtar pleurant Tammuz (p. 50).

La musique est donc devenue un moyen d'expression essentiel, mis au service du deuil et du sentiment de dépossession qui saisit le poète. Le lien avec Debussy pourrait reposer sur une commune culpabilité transcendée dans une œuvre qui utilise magistralement l'élément liquide et particulièrement la mer. Le musicien français avait renoncé à suivre la voie dont rêvait pour lui son père, devenir officier de marine. Okigbo de son côté n'a pas assumé les fonctions sacerdotales qui lui revenaient de par sa lignée, et sa poésie dit la trahison du passé dont s'est rendue coupable sa génération. Le thème de la tempête exprime leur tourment et évoque ce qui l'a causé, mais, pour l'un et l'autre, l'art est aussi réparation par l'hommage qu'ils rendent à l'élément liquide, la mer pour le musicien, l'humide présence de la Déesse pour le poète.

#### 4. DISTANCES

*Distances* décrit une anesthésie qui est transformée en voyage orphique au pays de la mort. Le réveil du patient est un éveil dans les chambres (métaphore des degrés supérieurs d'intimité entre le mystique et Dieu) de la Déesse Idoto.

La table d'opération devient donc un autel où le poète est sacrifié. Son inconscience est une plongée dans ce qu'un jeu de mot nomme l'"*anti-hill*" (p. 53), l'anti-monticule, donc un trou, le trou de l'*abwissi* par où passent les novices des sociétés masquées. Fantôme, cadavre, il séjourne dans les chambres de la mort évoquées par les murs blancs de l'hôpital. Ses visions de sang et de corps démembrés vont de pair avec la transformation du chirurgien en blanche allégorie de la mort (p. 55).

La vision d'une longue procession évoque un jugement, notamment par le mot "*shibboleth*" (p. 56) qui rappelle la guerre des tribus d'Israël contre Benjamin : les Benjamites, qui le prononçaient mal, étaient reconnus par ce mot et mis à mort pour le viol d'une femme lévite. Une arche (le passage à une nouvelle dimension de vie) se profile, qui associe le cercle du ciel et le carré de la terre au triangle du moi, et conduit à un étroit passage qui rappelle un épisode de la descente d'Ulysse aux enfers. La dualité du ciel et de la terre est matricielle dans la culture igbo et elle traverse toute l'œuvre d'Okigbo marquée par les polarités du soleil et de la terre dont l'équilibre, manifesté par l'humidité, est la source de la fécondité terrestre alors que leur déséquilibre entraîne sécheresses ou déluges.

L'orant se réveille alors dans les chambres de la Déesse au son des instruments de musique qui symbolisent la culture africaine retrouvée à l'issue du voyage orphique :

*I have fed out of the drum*

*I have drunk out of the cymbal* (p. 60)

## 5. PATH OF THUNDER

Janvier 1966: les jeunes majors révolutionnaires balayent les politiciens corrompus, mais sont finalement relayés par les généraux conservateurs : la panthère a donné naissance à un lapin ! (p 68). Okigbo défend ces putschistes de gauche, le tonnerre qui a triomphé de la maladie (la corruption) de l'éléphant (la classe régnante). Il demande qu'ils soient jugés et leurs motifs connus. Il se moque de la démagogie (« *token gestures* ») de leurs vainqueurs (p 63), prompts à promettre, lents à tenir (« *one tongue full of fire/ one tongue full of stone* »).

Il sent que son pays est à un tournant, il espère voir le continuum culturel authentique et révolutionnaire des générations s'accomplir (« *the man remembers the song of the innocent* ») et la blessure coloniale (« *the bleeding phallus* », allusion à l'émascation des guerriers africains que fut la conquête coloniale) guérir (« *the medicinal leaf* »). Certes, la route sera dure, mais l'espoir (le serpent à plume, le Dieu libérateur aztèque) pointe derrière les nuages. (p. 65) L'éléphant, tétrarque (l'armée, la police, la banque nationale sont symbolisées par cet animal au Nigeria), est mort, le tonnerre, métaphore de la révolution, loin d'être craint, est au contraire appelé.

Le pays, dont les composantes sont symbolisées par divers animaux, se divise et devient un tambour déchiré dans l'élegie ponctuée par le mot « *condoléances* » comme un refrain. Mais les chants d'un peuple (le Biafra qui se constitue en Etat indépendant porte désormais les espoirs déçus de la décolonisation), soutenus par un accompagnement de tambours, affrontent aigles, politiciens, voleurs. (p. 71) Le poète est devenu la voix de la nation, le bélier courageux des contes : il supplie la Déesse de la terre, des arts et de la paix de le laisser partir au combat. Nous savons qu'il n'en revint pas.

La musique en sourdine des moments mystiques, la musique rejetée des réminiscences des périodes d'oppression, les tambours porteurs du deuil des héros de l'Afrique, la musique martiale et patriotique des derniers poèmes, ont accompagné les recherches poétiques autant que politiques d'un des plus grands poètes de l'Afrique. Ses motifs profonds étaient enracinés dans une terre et une culture qu'il aima jusqu'à la mort. La force de ce lien seule lui permit de mettre à son service des musiques européennes sans perdre une authenticité que plus personne ne songe désormais à lui contester.

**Michel NAUMANN**

*Université de Metz*

## Autoportrait de Sony en artiste

Au retour de son séjour en France en 1973, Sony Labou Tansi connaît une intense période d'écriture, dans tous les genres mais surtout dans le roman : *La France qui rend fou* alias *La Planète des signes* puis *Riposter à sa gueule* et enfin *la Gueule de Secours* alias *la Raison et le Béret*. Dans cette série d'avatars, la fiction s'écrit à la première personne ; plutôt qu'autobiographique, elle se donne à lire comme un autoportrait : l'écrivain s'y dépeint en romancier et essayiste, s'interrogeant en abyme sur sa place dans le système politique et littéraire dans lequel il se voit entrer à son corps défendant. Au début il prend la pose : "Quand j'écris un roman, c'est tout qui ne cesse de me dire : t'es pas un historien mais un artiste" (épigraphe à *La planète des signes*), puis, condamné à s'enrager dans le maquis, il prend peu à peu ses distances pour "voir plus loin" car "Le beau reste à venir...?" comme il l'écrit en exergue au premier chapitre de *La gueule de secours*. Dans cette tentative avortée, le rôle de l'artiste est tenu par Ibrahim, le peintre caricaturiste photographe qui œuvre dans le journal des maquisards. Sa mort brutale sonne le glas de la tentation artistique chez Sony : "Je comprends pourquoi les Africains ont eu peur d'inventer l'écriture : ils sont plus malins qu'elle." Reste à inventer une autre identité esthétique (réalisme merveilleux, tropical...)

### Questions préliminaires en forme de paradoxe

Première interrogation : les boutiques ou "ateliers d'art" qui prospèrent dans la rue à Brazzaville (fabrication artisanale de lettres et dessins publicitaires, inscriptions mortuaires, cachets et tampons) ; même paradoxe apparent pour les "théâtres d'art",

comme s'il y avait du théâtre qui ne soit pas, inconditionnellement, de l'art.

Deuxième interrogation : le coup de colère de Sony dans "Brouillon de lettre à Sylvain Bemba" (écrite à New York tandis qu'il écrivait *L'Etat honteux*). Réplique cinglante à son frère diplômé de grec et de latin qui affirmait que "les Africains n'ont pas d'esthétique, ils n'ont que des symboles".

Il soutient :

*ma grand-mère et sa grand-mère et la grand mère de la grand-mère de sa grand, en plus, disons à côté de l'art symbolique, ont eu leur cul sur le beau, que mon père et ses pères ont eu la belle possibilité de faire parler le beau parce qu'il est beau. (...) il y a bien un art de chez nous qui consiste à satisfaire le besoin humain de donner la parole au Beau.*

Et de citer un peintre congolais, Gotène, disant :

*"Je ne suis pas un boulanger pour faire mes tableaux suivant un poids et une mesure donnés", fin de citation comme on dit chez ma mère. (...) Parce que c'est tuer l'art que de lui faire bouffer des questions-réponses. C'est à mon avis tuer l'art que de lui demander des comptes au-delà de son état de parole.*

Paradoxe : Sony n'invoque pas la musique pour faire parler le Beau. Comment la peinture peut-elle être l'art de référence pour la parole ?

Le corpus de cette étude s'intéresse à des textes inédits des années 1970 (correspondance et tentatives d'écriture romanesque), après le premier séjour en France de Sony : il est en saison de paroles, en état d'effervescence créative et critique.

Point de méthode : prise en compte à la fois du contexte congolais et du corpus ; il s'agit ici d'une démarche anthropologique et non d'histoire littéraire. Ainsi, je me livre à un bricolage à partir de citations, à un va-et-vient entre la correspondance et les brouillons des œuvres de fiction. Il s'agit d'hypothèses de travail.

## Riposter à la politique : la posture hystérique

*“Quand j’écris un roman, c’est tout qui ne cesse de me dire : t’es pas un historien mais un artiste”* (épigraphe à *La planète des signes*, ex *La France qui rend fou*)

Sony s’avance pour la première fois à visage découvert avec l’ambition de se mesurer à l’art, au grand art, en l’occurrence le roman.

Passage de l’histoire autobiographique à la fiction, sur des thèmes politiques :

*Tu sais? mon voyage. J’en fais un bouquin. Avec des parties imaginées et des parties vraies. Avec des lettres et des conversations. J’appelle cela la France qui rend fou. Tu verras. Il faut que ça tourne. L’histoire d’une vie et demie, dans un seul type. Le merveil assassinant. L’irrésistible départ vers le tout ça que je compte. Parce qu’il faut compter. Savoir qu’on compte, qu’on est une folie inépuisable. On n’est quand même pas un croûton de merde.*  
(à José, sans date)

*C’est un chapitre du roman nocif, le roman vénéneux que je suis en train de monter et qui va s’intituler peut-être “La France qui rend fou” (...) C’est un regard sur la forme de pipi qu’on fabrique ici. J’appelle pipi la politique. C’est plus esthétique.* (au même, 8 mars 1974)

La nausée comme moteur de la fiction :

*Je t’envoie le premier cahier de ce que je veux que ça devienne mon premier “roman”. Il faut chercher, tu comprends, fouiller jusque dans son propre sang. Mais cela bien sûr pour la simple beauté du geste. (...) Tu constateras que dans le “roman” je pars toujours d’une situation vécue, pour me perdre dans l’imaginaire, un imaginaire toujours imaginable, permis. Le 23 mars, il y a trois ans, on a zigouillé près de quatre cent mecs qu’on est allé jeter dans une seule fosse comme des ordures et que leurs parents ne devaient pas pleurer sous prétexte qu’ils étaient des contre-*



*révolutionnaires. Et aujourd'hui, la révolution, la police, ou les bérets rouges, ça dit la même chose, ça donne envie de cracher. (..) Tu verras bien dans cette première partie du "roman" ce qui colle et ce qui ne colle pas.*

La fiction commence par l'art de nommer, de s'inventer un "gros nom" : Sir Legang Yster Shaba.

*...tu remarqueras que dans le prochain manuscrit que je t'enverrai je prends un gros nom : il faut pas trop montrer la tête. Paraît que je fais de la contrebande idéologique du fait que je refuse de brouter les slogans des autres. Alors il faut prendre des précautions, du temps. Le temps qu'ils vous reconnaissent. J'ai donc pris le nom fantastique et bien sûr fantaisiste de "Sir Legang'Yster SHABA". C'est long et c'est bête, mais ça m'amuse. Et puis mon Dieu, ça respire la foudre. J'écris une sale histoire de vendeurs de slogans à côté d'un groupe de vendeurs de viande humaine, tout se passe dans la boue (Labou) de Brazzaville. (12 mai 1974)*

Le signataire prend le nom (au moins partiellement) du narrateur héros (Yster) :

*PS J'ai envie de signer sous le nom fantastique de Sir Legang'Yster Shaba. Pour sentir le mystère. C'est plus mystérieux que Sony Lab'ou-Tansi bien que moins poétique, moins documentaire. Qu'est-ce que tu en penses ? (20 juin 1974)*

Inflation des langages, du pseudonyme **hystérique** : l'histoire de ce roman se résume à "comment on devient Yster".

Position éthique (essayiste enragé, militant). Tentation de l'art "enragé" :

*Le patriote est un artiste; et comme tel il rehausse l'idée de nation à un degré métaphysique qui interdit toute transaction, temporelle, définitive, instinctive ou délibérée de la foi dans l'Homme. La conscience. (Le Bilan, n°56, article intitulé "Délinquance idéologique")*

C'est là qu'intervient l'artiste, c'est-à-dire la position d'une patrie presque ou totalement métaphysique :

*Ce dernier temps j'écris un essai qui s'appelle "La délinquance idéologique". C'est un long, long entretien entre vous et moi - au port du Havre J'avance mes deux projets "La Raison, le Pouvoir et le Béret" et le "Monde des Profils". C'est pénible parce que c'est trop près de moi. (16 Novembre 1974 ?)*

Il y a nécessité d'une prise de distance.

Mais il dresse deux objections — l'une externe et l'autre interne — à l'artiste essayiste :

On retombe dans le cliché des mains sales, dans le petit jeu de la dialectique de l'innocence et / ou de l'inconscience qui renvoient dos à dos les intellectuels des deux bords.

L'écrivain Yster est traité tantôt de "petit rêveur **innocent** qui faisait rêver le monde" (version 1) tantôt de "petit rêveur **inconscient** qui affolait le monde pour pas grand chose du tout" (version 2).

Ce à quoi il réplique par "petit sanguinaire **inconscient** qui versait tous ses crimes au compte de la libération" (version 1) tantôt par "petit sanguinaire **innocent** qui virait ses propres déficits de cerveau au compte de la libération" (version 2).

L'innocence renvoie à l'inconscience, le tourniquet se met à tourner, qui renvoie tout le monde à "la kermesse idéologique de Paris".

Jeu sur le mot "conscience", non plus morale mais critique, lucide :

*Elle rencontrait le plus grand écrivain noir de tous les (notre) temps. Ah si elle savait ce qu'on se boxait mes écrits et moi ; ce qu'on se traquait. Toutes mes théories avaient jeté de l'ombre sur ma façon de respirer et aucune ne m'avait jamais convaincu tout à fait. Mes écrits : des fils révoltés qui ne me connaissaient plus comme père. (...) Nul n'était prophète de ses mots. Mes livres se vengeaient de moi en me boxant comme un petit poltron qui voulait vivre sur ses idées; On s'était posé tellement de question qu'on se haïssait pour ainsi dire (...)*

La conscience lucide renvoie l'art à plus tard, car la conscience morale n'est pas forcément créatrice d'esthétique. Si le patriote est un artiste, l'inverse n'est certainement pas vrai, d'un point de vue esthétique. Epuisement du sens, retour à la forme.

Moment de doute dont on trouve la trace dans la correspondance :

*Je continue avec le boulot. C'est impitoyable ce que je doute, ce que je n'ai pas le droit, ce que je m'engueule avec mes manuscrits, ce qu'il faut éviter d'avoir du cran. Et l'envie de brouter l'univers comme une queue de persil, par la racine. Il y en a qui joue leur boulot d'écrivain, moi je le vis. je n'ai rien écrit encore. C'est vrai. Même pas une ligne. Même pas un mot. Tout est à faire. Et je le ferai. Quand même ça devait me coûter la tête. (4 mai 1974)*

Besoin d'un art plus pur, dégagé des idées encore trop engluées dans l'ordre moral et politique.

L'image de l'artiste qui s'impose alors, c'est l'artiste de l'image visuelle : peintre, dessinateur, photographe, et même cinéaste.

Seule l'image permettra une certaine prise de distance avec l'histoire "sale", une mise à distance du discours théorique.

Celui-ci lui vaut déjà d'être suspect, de faire l'objet d'une surveillance de la part d'un certain Che... Et le narrateur constate la distance qui se creuse entre lui en tant qu'énergumène et son public :

Je restai pensif, outragé, mais surtout indigné de constater le fossé qui se creusait entre moi et le maquis. Je sentis un transport de supériorité au fond de moi. J'acceptai ce sentiment avec beaucoup d'hésitation : je n'allais tout de même pas devenir plus sérieux que la révolution et le maquis. Hélas !

Il faut adopter une position plus distante, où la critique passerait par des formes moins sérieuses : l'image satirique par exemple, la caricature.

## **Riposter au cerveau : la posture paranoïde**

*(Le beau reste à venir...?)( épigraphe au premier chapitre de La gueule de secours)*

Il s'agit là d'une position mystique, épiphanie de l'instant poétique, du prophète visionnaire, de l'illumination rimbaldienne

(Le monde n'est pas au monde, il reste à l'accoucher. C'est le travail de l'artiste, du plasticien qui travaille directement sur les images.)

La correspondance garde trace de l'abandon de la forme essai pour une ambition artistique d'un autre ordre :

*J'écris L'apprenti-Dieu. J'ai arrêté le Pétrole Quinze. Sylvain m'a gâté. Il a dit : Faut tout faire pour ne jamais écrire deux fois la même chose. Je lui ai rendu mon stylo, symboliquement pour lui signifier que je déchirais ma propre théorie du parler aller et retour. (...)*

*PS mon roman, La Raison et le Béret, est avalé par tous les copains, si bien que je ne peux pas encore l'envoyer. Patience. (15 octobre 1974) ?*

Par ailleurs, une année auparavant, il mentionnait la mise en chantier d'une pièce qui met en scène un héros artiste, un peintre. Ma pièce, ça vient petit à petit. J'ai changé le titre : "Gueule de Rechange" ou peut-être "Le Museau Provisoire" Je crois que ce sera fantastique. Il s'agit d'un peintre qui a peint un truc sensationnel. Une sorte de drogue; Suffit qu'on le regarde pour entrer en possession de facultés incommensurables. (...)

Puis dans la même lettre il revient sur ses ambitions poétiques, dans des termes qui ont à voir avec ces facultés incommensurables : "Le Dieu en herbe. Le moi atomique, je veux dire le moi nucléaire. Le défonceur d'univers."

On n'entendra plus parler de cette "pièce", mais le roman homonyme *La gueule de secours* présente un personnage de peintre qui pourrait bien en être l'avatar romanesque. Il prend le nom d'Hibrahim mais il est souvent appelé aussi par sa fonction : photographe ou dessinateur. Avec le héros narrateur qui s'occupe de rédiger les textes théoriques, il collabore au journal des maquisards. C'est lui qui est chargé de "mettre les dessins sur le journal" : "il illustre la plus grande plaie du Lewango : la corruption".

Voici un échantillon de son travail :

*Hibrahim et moi travaillions toujours. J'avais beaucoup d'estime pour le photographe dessinateur. Il parlait peu. A*

*cause du boulot. En plus des dessins pour le journal et de ses propres peintures à l'aquarelle, on lui apportait des photos à truquer, à retoucher ou à développer, et parfois des films à greffer.*

On voit que son talent couvre tous les genres de signes iconiques, sans distinction de l'image en régime subjectif (dessin, aquarelle) ou objectif (photo, film). Toutes sont traitées comme des arts graphiques sur lesquels l'artiste a les pleins pouvoirs (trucage, retouche, greffe, etc.)

Car le point essentiel est que l'image artistique, si elle est de l'art, est douée de parole ; tout comme l'écriture elle doit se traduire en paroles, en texte.

*Ce soir-là, il s'énervait beaucoup et maudissait son dessin. Il répétait nerveusement que "le maudit truc était décidé de ne pas parler. Le dessin représentait une course des maréchaux d'Afrique vers une banque suisse qui flambait avec le vent de la course qui voulait arracher galons et médailles mal fixés. Le dessin parlait, il criait presque - mais Hibrâhim était un artiste difficile, exigeant.*

Cette exigence du caricaturiste nous rappelle celle de l'écrivain qui boxe avec ses écrits. Mais surtout elle souligne la parenté profonde des deux arts, dans leur façon de faire signe. Tous deux ne sont des arts, ne sont de l'art qu'à cette condition intrinsèque : que la signifiante transforme comme par magie le signe graphique — mot ou dessin — en signe verbal. Sony s'en explique dans un "autoportrait d'écrivain" où il expose avec une extrême conséquence cette théorie :

*L'écriture est une intention de parole, une langue est tout le contraire. Une langue est d'abord et avant tout faite pour être mise en bouche et en oreille. L'écriture est une tout autre démarche, un choix précis, avec des contraintes précises. Si je devais écrire en yiddish, je le ferais. Ce qui importe dans ce cas-là, c'est mon intention de parole. Ma manière de mise en mot. Car l'écriture vise la communication aussi bien que l'obscurité sécurisante du langage.*

Par ce geste théorique qui sépare absolument la langue orale de l'écriture, Sony fait de celle-ci un art ; il tranche en faveur des arts de la vue. D'ailleurs, la suite de la fiction illustre sa théorie du clair-

obscur. Son écriture tire le portrait du peintre-photographe selon les techniques mêmes des arts plastiques :

*Une ombre limpide baignait le visage du photographe. C'était un doux visage malgré les effets de cette impatience qui rongeaient l'homme. Hibrhim s'aperçut que son état d'âme me préoccupait. Il alluma un grand sourire. Ses dents blanches firent éclater les ténèbres autour de sa bouche.*

Et dans la conversation qui s'engage ensuite entre les deux artistes, le portrait du peintre par lui-même complète, voire corrige, celui de l'écrivain. Hibrhim est ce que Sony appelle un "sensuel sensitif" ; il avoue volontiers préférer les cinq sens de la vie au sens unique des idées : "les filles, les cigares, les bons vins - c'est la peinture de ma vie - ma peinture".

On verra que l'écrivain semblera se convertir à cette vertu qui consiste à s'ajuster à sa peinture de chair. Retenons juste combien elle est tactique : elle permet de riposter à l'intelligence cérébrale :

*Mais qu'est-ce qu'on peut aimer dans les hommes sinon ce qu'on aurait voulu qu'ils fussent? La séduction. On dirait : Autrement j'estime que je suis perméable à l'autre en face; contagieux même. Et puis, on dirait que ça sert un peu qu'il soit comme moi, un sensuel sensitif qui a rangé l'intelligence au fond de ses souliers. (...) (3 octobre 1974)*

Et le peintre de tirer la conséquence de sa philosophie hédoniste, à moins que ce n'en soit la cause, l'origine :

*J'ai beau essayer, je suis persuadé que je n'arriverai jamais à m'enrager comme vous. J'ai un petit faible pour la beauté, surtout pour la beauté des formes.*

La séduction des formes n'est pas qu'érotique, elle relève aussi d'une mystique de la création pure. Imparfaite dans l'écriture qui voudrait "enfermer le monde dans un petit tour de salive", le créateur plastique aurait la possibilité de la réaliser quasi magiquement, par un simple coup de crayon car la beauté est chose fugace et volatile, semblable à la pureté :

*La pureté ne dure jamais qu'une seconde. La pureté c'est l'étincelle, l'éclair, la fraction de lumière. Elle brille, se tait et le noir redevient complet. On ne peut pas dompter cette explosion qu'on appelle pureté ou bonheur, ou naturel, ou encore beauté. Oh le petit univers des techniciens.*

Sony commence ici à développer sa théorie esthétique de l'explosion avec toutes ses métaphores (le cri, le volcan, la tropicalité...) Ici, dans ce roman, il use de l'image de la tempête comme d'un leitmotiv : tempête de l'inspiration, de la respiration, du sexe, des croyances... :

*je veux sortir la tempête de ma petite boîte d'aquarelles. La tempête*

*impuissance de respirer - impuissance du sexe (...) qui ne connaît pas la tempête*

*Entre nous, Mr Yster, est-ce que vous croyez à tout ce que vous jetez dans vos livres ?*

*- on ne peut croire à tout ce qu'on raconte même si on en avait le temps. Mais dans la tempête il y a bon nombre de choses qui se justifient et c'est au nom de ce bon nombre de choses qu'on fait tout le reste. Evidemment on peut se tromper.*

L'esthétique de la tempête fait le vide des idées à communiquer et, à l'inverse, le plein des formes à communier. Sony trouve ainsi à réintroduire sa poétique de la contagion. Dans sa correspondance d'abord la contagion est un mot mana :

*Moi je suis un obsédé esthétique; un obsédé du plein; j'exige le bonheur. Pas un bonheur de simple brouteur de camembert. Pas un simple bonheur de brouteur des slogans des autres : j'aime être, et me sentir plein et contagieux. (22 octobre)*

Echo dans le roman, dans la bouche du peintre :

*Je hais le vide (...) Il faut respirer. Ce bruit-là a une douce odeur, a quelque chose d'ensorcelant, quelque chose de sorcier. Et quand tout est mort - reste le machin.*

Ce mot commun, ployable dans tous les sens, vise à représenter l'irreprésentable, l'innommable ; peu importe le moyen ou la technique de faire signe, pourvu qu'il laisse une trace graphique et magique.

L'artiste est une sorte de sorcier ; ses œuvres relèvent de la sorcellerie du "machin" plastique, lettre, trait, couleur, forme - qui se transmet de proche en proche par delà la mort physique de son

auteur : *“Hibrahim est mort (...) tout le monde aimait le photographe > aimait sa peinture extravagante et capricieuse.”*

Il en va de même pour l'écrivain de la fiction, Yster : *“vous êtes notre idole, Monsieur Yster. Et je suis fiévreusement heureux que vous soyez vivant.”*

Il est pris au piège de la photo qui le pétrifie, le mortifie, et par des journalistes étrangers :

*André Machélé me serra la main et prit trois photos avec la permission de Kabacha. La même permission servit à Monsieur Hells Hells de prendre deux photos que l'homme acheta avec un grand shakehand meublé d'un rire - compliment.*

*— Je prépare un livre sur le maquis Lewangolais, ajouta-t-il dans un français torturé par l'accent.*

Plus loin, sa popularité va jusqu'à la légende, avec le risque de dévoiement vers le faux sacré que l'auteur pointe ici. L'artiste a le même destin ou le même pouvoir que le béret qu'il était censé combattre :

*Ils voulaient me sacrer. Il fallait un passeport au sacré. Et on retombait dans l'abominable culte de la personnalité. Ça me gênait. Le culte est un produit de l'égoïsme. Il garantit l'adoration. (...) Dieu, le vrai Dieu, le Dieu authentique n'a pas créé la terre pour jouer aux billes. (...) Il créa par contagion - par simple contagion - <avec l'élan d'Ibrahim devant son pinceau>*

Ainsi, malgré lui, l'artiste demiurge devient l'homme légende, un symbole. On le fait rentrer dans la chambre noire où siègent les autorités, les auteurs. Le produit fini a effacé le mouvement de la production. D'où la nécessité de reprendre ses distances, d'adopter un profil d'artiste plus bas. Il s'agira à présent de se débarrasser de cet encombrant passeport, c'est-à-dire du livre où les lettres sont mortes, où les mots sont des cadavres, et les images des images pieuses, des photos..



## Riposter à la forme : la posture schizoïde

*“Je comprends pourquoi les Africains ont eu peur d’inventer l’écriture : ils sont plus malins qu’elle” (épigraphe à La gueule de secours )*

Position au départ nihiliste, voire anarchiste : *“Je ne suis nulle part. Je suis le néant.”*

Et le peintre renchérit : *“Tu es nulle part et tu ne peux être nulle part, même pas avec nous”*. Pour échapper à l’atopie, Sony, dans une lettre, renverse la proposition :

*Il y a un couillon qui a écrit : “Nulle part au monde on ne pense à moi.” Cette maudite phrase. Elle m’a fait peur et j’ai eu envie d’écrire. Ce n’est pas de la littérature. Non. C’est beau. Simplement. Et j’écris.*

Dénégation de la littérature, affirmation du beau qui coïncide désormais avec le sujet de l’écriture, un sujet forcément instable, “sui-référentiel” comme on dit en linguistique pragmatique. Le repère se déplace avec le sujet de l’énonciation. Il devient irreparable par son nom.

L’écrivain autofictif adopte la posture égocentrique de l’artiste peintre, ou plutôt son imposture :

*J’aimais plutôt ma petite viande qui m’obéissait en un corps sain et ordonné... et qui me laissait toujours le dernier mot. Il respectait mon petit besoin de cette pureté limpide qui était ma propriété essentielle et qui me permettait de me taper une définition honorable de moi. Mon corps était la seule partie de moi qui j’arrivais à chausser juste, ni trop ample ni trop étroite : la seule partie de moi qui restait éternellement à ma peinture.*

*Je chaussais du 46 de chair*

La position trop “ample” correspond à l’artiste magique, au génie incommensurable. La position trop étroite correspond à l’écrivain théoricien, à la littérature des idées.

Recentrage sur le moi incarné en un corps qui assure l’ipséité : *“Au fond j’ai le monopole du moi. Au fond je n’avais pas d’autre pensée profonde que moi.”*

On est alors dans ce Nietzsche appelle la "Pensée du corps" : ("Il y a plus dans ton corps que dans le meilleur même de ta sagesse"). Mais ce corps doit s'avancer masqué : poétique du devenir, du mouvement contagieux, de la passe d'identités.

Ainsi, dans la fable du pêcheur et du poisson,

*Les poissons de cette contrée ont tellement connu l'hameçon qu'ils ont fini par se construire des techniques contre cet engin. Des techniques très sûres. Comme le maquisard ils ont attrapé un sens supplémentaire. (...) La lutte qui nous oppose aux bérets rouges devient celle qui les oppose à nous, à notre hameçon.*

Une homologie qui fait glisser l'art vers la **technique** - de l'esquive, du faux-fuyant, de la "fuite d'identités, ce déficit contagieux de gueule".

*La plus grande réalité de ce pays, Monsieur Yster, c'est le mouvement d'identités - une sorte de déficit de gueule. Et on s'en sert merveilleusement dans les deux diptyques : chez les bérets, aussi bien que chez les enragés. Une technique sale mais payante, rentable pour le poisson comme pour le pêcheur.*

Dans ces eaux troubles, l'artiste doit tenir compte de la technique, qui s'apparente à celle du théâtre. Un théâtre d'ombres bien sûr. Il y a tout un lexique de cette technique du camouflage, du maquillage d'identités :

*D'ailleurs le vocabulaire technique en disait long : échangeur d'identités, récupérateur d'identités, confirmateur d'identités, réviseur d'identités, réflecteur d'identités, refondeur...*

La seconde version parle de "vocabulaire des coulisses" et ajoute "Ouf, je sais maintenant pourquoi les Africains n'ont pas inventé l'écriture : ils sont trop malins pour elle."

Les identités peuvent passer, la mort aussi ; reste le corps comme lieu du désir du beau.

Mais, à présent, le modèle du romancier, de l'art de la fiction, ce sera plutôt la musique, la voix lumineuse que nulle mort ne peut baïllonner. Dans la fiction, l'écrivain reprend l'identité d'un

chanteur, un nom qui fait allusion à un deuil autobiographique, l'assassinat politique de Franklin Boukaka :

*Il me tendit un passeport et une carte d'identité en soufflant : "Tu n'es plus Obamy Wassa. Tu es maintenant Bemba Okaka, un chien de chanteur qui va crever pour toi.  
> Tu deviens Bemba Okakalou qui va crever à ta place.*

Au delà de la clé biographique, on comprend que la musique corresponde mieux à cette esthétique du devenir. Le chanteur a l'avantage de pouvoir travailler sans identité, c'est un sans papiers.

Au contraire les arts de la vue semblent se discréditer par leurs accointances avec le pouvoir d'en haut. Plusieurs indices le laissent à penser :

Premier indice : le personnage du régisseur de la prison s'appelle Dali. Or, on lit dans la correspondance : *"On a insulté tous les Noirs sauf moi. Salvator Dali, Hitler, Iaan Smith. Je vois plus loin que tout cela."* (5 juillet 1975). Le régisseur se présente ainsi : *"le vrai Dali, c'est moi"*. Il y a là tout un jeu trouble sur l'identité du génie de la peinture.

Deuxième indice : ce même régisseur présente son prisonnier à un grand béret à qui Sony attribue un certain don pour l'art. *"Le voici, désigne le régisseur (Dali) à un officier général qui balance artistiquement sa canne dorée"*. Certes l'adverbe est très ironique, mais il n'y pas d'ironie inconsciente ni innocente...

Enfin et surtout, de façon générale, l'art du romancier se rapproche dangereusement de celui du cinéaste : *"et je suis peut-être là pour faire couleur locale. Comme dans un de vos romans. Ou comme dans un film"*.

La critique est formulée par un personnage féminin, qui incarne la beauté des formes et qui va trahir le maquis. Elle est bien placée pour noter la liaison dangereuse du roman et du cinéma Or on sait que Sony voyait dans le cinéma un rival pour son théâtre (cf le texte intitulé *"quel théâtre dans un monde atteint d'un vicieux traumatisme cinématographique d'essence américaine ?"*) Et on trouve dans sa correspondance un emploi péjoratif du septième art :

*Et la révolution, ici, c'est d'abord le béret rouge. Les généraux et les maréchaux. Ils sont très folkloriques, la plupart des présidents africains. La plupart des régimes africains sont cinématographiques. Mais il ne faut pas trop y penser sinon on te coupe la gueule. (25 juin 1975)*

### **Quelques jalons en vue d'une conclusion**

Affinité graphique de la lettre, du dessin, de la couleur, de la photographie, de la cinématographie. Il y a une liaison — certes dangereuse mais féconde, “sale mais payante”— entre ces types d'inscription visuelle. Ils permettent une vision en deçà et au delà de la réalité présente.

Cela donnera dans l'œuvre à venir :

— “la littérature de Martial” écrite à l'encre noire, indélébile

— les pistoletographes de *la Vie et demie* qui écrivent “je ne veux pas mourir cette mort”. Ce néologisme était en germe dans *La gueule de secours* : “Avec des mots; Parce que le mot est un fusil” (version 1) > “Avec des mots, des vrais mots. Parce que le mot est plus fort que le fusil : il peut tuer ce que le fusil ne tue pas.”

— les frontoglyphes du *Commencement des douleurs* : “les cinq cent douze mille frontoglyphes creusés dans la paroi nord des menhirs : une douzaine de phrases écrites de mille et une façon”

Écriture rusée, qui échappe au piège du récit. Elle permet une littérature de **contrebande** :

*Est-ce que c'est bien d'être écrivain? Je ne sais plus pourquoi je doute tant de moi, d'un peu de tout, sur un peu tous les plans. Et on dirait que ça m'agace. (...) Tu sais ce que c'est maintenant La Gueule? une petite histoire de vendeur de chair humaine. La contrebande. C'est très parfumé mais ça me demande des comptes ; ça me demande pourquoi. Je l'écris ce truc-là. Enfin! j'essaye. Tu verras. Nous verrons. (2 juin 1974)*

En fin de compte — puisque Sony fait bien ses comptes —, on pourrait dire que la peinture est une métaphore de l'écriture, son double ou plutôt sa doublure. Toutes deux sont des nouvelles sorcelleries dont le graphisme conjugue pouvoir de vie et pouvoir de mort. Ainsi pourrait-on lire ce passage de *La gueule* où Dali s'adresse à l'écrivain narrateur :

*Vous savez ce que chez nous on appelle un donneur d'identités au moins. (...) ce petit rat de ville qu'on égorge pour filer son oxygène à un homme politiquement ou socialement plus ample que lui. (...) < ce que vous avez si merveilleusement peint dans "Le temps de tuer".*

Cette peinture de fiction, aux antipodes du réalisme, ne pourrait-on l'appeler "piction"?

Quelques années plus tard, Sony verra, avec, justement, les "Yeux du volcan" justement, ces yeux tournés vers un impossible narratif : passage du moi au nous, passage de l'écriture dessin au mot collectif mais clandestin, intelligence mais rusée, innocence ou inconscience dépassée, transcendée dans un non-lieu obtenu par la fulgurance — l'éclair qui aveugle et où se résout l'introuvable beauté :

*C'est pour lutter contre elle (la misère spirituelle) que nous nous évertuons l'inflation des langages. Nous avons toujours réussi des échappatoires fulgurantes au tribunal des mots. Nous sommes le seul peuple au monde à avoir obtenu un non-lieu devant la dictature du Verbe. Que diable ! Nous sommes plus malins que les mots. (Les Yeux du volcan)*

**Nicolas Martin-Granel**

*Université de Yaoundé*



## **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, 199.



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 zaïroise 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 carnivalesque, 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).

## Senghor : du poète au griot

En Afrique, la littérature d'expression française entretient des rapports très complexes avec la tradition orale, qui apparaît tantôt une simple source d'inspiration, tantôt comme un stock de modèles à reproduire, tantôt comme un élément capital dont l'œuvre tire sa justification. La poésie de la négritude offre, comme le constate Georges Ngala, quelques exemples éloquentes à cet égard :

L'écrivain de la négritude use volontiers du vocable tam-tam, pour créer l'illusion du rythme africain ou de son équivalent brésilien "batouque". L'important dans l'utilisation de cet arsenal est l'idée de vouloir reproduire le style oral, véritable genre littéraire (à ne pas confondre avec le style parlé). Ce style qui donne le cachet d'authenticité à la culture africaine indique également à l'écrivain ses normes et ses règles.<sup>1</sup>

Une telle exploitation de la tradition orale par l'écrivain africain, soumis aux contraintes d'ordre esthétique et linguistique, passe nécessairement par l'appropriation d'un objet conçu dans un autre contexte et qu'il est pratiquement impossible de restituer dans sa totalité. Il revient en réalité à chaque auteur, avec ses moyens propres, de faire face à ce genre de situations. Le cas de Léopold Sédar Senghor a particulièrement retenu notre attention, d'autant que, malgré le nombre important de travaux qui ont été consacrés au poète-académicien, peu de critiques ont abordé cet aspect de son œuvre.

---

<sup>1</sup> Georges Ngala. *Création et rupture en littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1994, p. 23.



## La démarche poétique de Senghor

La poésie de Senghor est sous-tendue par une théorie patiemment élaborée, à travers une série d'articles et d'ouvrages, où il expose ses points de vue et sa démarche. Il convient, pour les nécessités mêmes de la recherche, de cerner les lignes de forces de cette œuvre pour en apprécier la portée. Infatigable théoricien de la négritude, l'auteur entreprend, dans la postface d'*Ethiopiennes*, de lever le voile sur ses sources d'inspiration. "si l'on veut nous trouver des maîtres, déclare-t-il justement, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique."<sup>1</sup> Ce sont, en l'occurrence, les poétesses populaires de son village — Koumba Ndiaye, Marône Ndiaye et Siga Diouf — qui lui ont fait goûter les délices de la poésie sère, étroitement liée chez lui à la poésie négro-africaine. Dans sa démarche, le poème négro-africain se reconnaît à certains traits :

Ces vertus de la parole poétique nègre, outre l'image analogique, sont essentiellement le rythme et la mélodie. Je dis vertus et non qualités, car il s'agit de la puissance de la mélodie et du rythme. C'est de lui qu'il faut partir, qui engendre aussi l'image par son élan itératif et, partant suggestif, créatif.<sup>2</sup>

Dans les poèmes de Senghor, l'image analogique apparaît comme un lien qui unit les différents éléments de son univers poétique et mental. Le rythme y occupe une place essentielle : anaphores, homéotéleutes, assonances, allitérations, parallélismes, répétitions et autres procédés poétiques constituent, selon Renée Tillot, la toile de fond du verset senghorien<sup>3</sup>. Faut-il pour autant assimiler les fonctions de la répétition senghorienne à celles de la poésie orale ? Il semble, comme l'a du reste souligné Isidore Okpewho<sup>4</sup>, que l'artiste traditionnel dispose dans ce domaine d'une gamme plus étendue de techniques : il peut s'en servir, contrairement à l'écrivain, pour lancer un appel direct aux auditeurs ou établir des

<sup>1</sup> L.S. Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964, p. 158.

<sup>2</sup> L.S. Senghor. "Dialogue sur la poésie francophone", in *Œuvre poétique* (1964). Paris : Seuil, 1990, p. 394.

<sup>3</sup> Cf Renée Tillot. *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*. Dakar : N.E.A, 1979.

<sup>4</sup> Isidore Okpewho. *Littérature orale en Afrique*. Mayenne : Mentha, 1992.

liens affectifs avec eux par la simple reprise de formules phatiques. Par ailleurs, le soliste et le chœur peuvent eux aussi reprendre, avec une variante de ton, un couplet quelquefois dicté par une circonstance donnée. L'artiste, quant à lui, a besoin du soutien de la musique non seulement pour lui permettre de souffler mais aussi pour imprimer un certain rythme, une certaine vitalité, au texte oral ; il ne s'agit plus dès lors d'une simple pause musicale ou d'un ornement gratuit mais d'un véritable complément indispensable au poème. Ne disposant pas des mêmes moyens, l'écrivain est quelque peu tenté de recourir à des artifices pour surmonter les limites assignées à l'écriture, dans ce domaine en tout cas. Ce qui est le cas du poète-académicien :

L.S.Senghor fait une « mise en musique » astucieuse du texte, mais certainement pas une transposition de cette musicalité, de ce rythme africains qu'il voudrait retrouver en français. La musique est censée traduire l'Afrique en français et élimine toute difficulté de traduction : conscience poétique et conscience linguistique se dissolvent dans une conscience musicale, qui n'est plus de l'ordre de la raison mais de l'émotion.<sup>1</sup>

A la lumière de cette remarque, on comprend aisément qu'il y a un décalage entre les intentions ou les projets de Senghor et l'exercice poétique auquel il se livre. Pour lui, en effet, les poètes africains sont "sollicités par, pris dans les ondes du tam-tam... leurs poèmes répondent aux ondes du tam-tam, les épousent : rêves objectivés, ils sont tam-tam."<sup>2</sup> Aussi faut-il, à la limite, se demander si l'écrivain ne se sert pas de la tradition comme d'un prétexte pour justifier la négritude dont il est un des plus éminents défenseurs et théoriciens.

### **De l'oralité à l'écriture : rupture ou continuité.**

Senghor s'identifie, en tant que poète négro-africain, à l'artiste traditionnel et, surtout, au gardien de la tradition : le griot. Sous sa plume, les mots qui suivent se passent de tout commentaire : "Je dis bien : je suis le Dyali."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Alain Ricard. *Littératures d'Afrique noire*. Paris : Karthala, 1995, p. 190.

<sup>2</sup> L.S. Senghor. *Liberté 1 : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964, p. 144.

<sup>3</sup> L.S. Senghor. "L'Absente", in *Œuvre poétique*, p. 110.

Il choisit, ici, un terme malinké pour désigner un personnage dont le rôle consiste à conserver et transmettre la tradition, à remplir les fonctions de médiateur voire de maître de cérémonies à l'occasion de mariages, baptêmes et autres événements à caractère social<sup>1</sup>. Il se trouve que, dans la société malinké, on ne devient pas griot, on naît griot<sup>2</sup>. Sous la plume de Senghor, le mot "Dyali" ne peut être pris au sens propre, puisque le poète sénégalais est loin d'être un homme de caste et, mieux, il appartient à une famille princière. Une telle référence à la tradition pourrait, dans une certaine mesure, s'expliquer par la lointaine origine malinké de son père. Mais il semble, à la lumière d'un souvenir restitué de manière précise, que le poète ait voulu simplement se mettre dans la peau du griot qui s'épanouit dans et par le verbe :

Le voilà donc, le poète d'aujourd'hui, gris par l'hiver dans une grise chambre d'hôtel (...). Et puisqu'on lui a confisqué ses instruments que les remplacent tabac, café et papier blanc quadrillé ! Le voilà comme le griot dans la même tension du ventre et de la gorge, la joie au fond de l'angoisse.<sup>3</sup>

L'écriture apparaît ainsi comme un passage obligé, une contrainte imposée par les nécessités du moment. Porté par "la même tension du ventre", l'écrivain semble vivre une passion pratiquement identique à celle du griot.

Senghor use, en effet, de procédés courants chez les professionnels de la parole en Afrique de l'Ouest. Il lui arrive ainsi de célébrer ou de louer une personne à partir de son nom de famille. Quand il s'écrie "Sall ! Je proclame ton nom Sall ! du Fouta-Danga Cap-vert"<sup>4</sup>, c'est l'identité sociale du destinataire qu'il met en exergue. Cette seule évocation suffit pour que rejaillisse sur l'intéressé les hauts faits de ses ancêtres et qu'il soit, par la force des choses, poussé à se hisser à leur niveau, sinon à les dépasser. Le sociologue Diango Cissé souligne, à ce sujet, l'importance que revêt le nom de famille, "le diamu", dans la société malinké, par exemple :

<sup>1</sup> Cf Sory Camara. *Gens de la parole*. La Haye/Paris : Mouton, 1976.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> L.S. Senghor. *Œuvre poétique*, pp. 156-157.

<sup>4</sup> L.S. Senghor, *ibid.*, p. 108.

Ces remarques permettent d'écrire que le diamu est bien ce qui honore en rendant grand... le seul fait de le prononcer est « un hommage éclatant à celui qui le porte. Dire le diamu de quelqu'un c'est le magnifier par la proclamation de son origine authentique. »<sup>1</sup>

Pour Senghor aussi le "diamu" est source de grandeur :

Mbaye Diob ! Je veux dire ton nom et ton honneur.  
Diob ! Je veux hisser ton nom au haut mât du retour,  
Sonner ton nom comme la cloche qui chante la victoire  
Je veux chanter ton nom Dyobène !<sup>2</sup>

Dans le même ordre d'idées, il évoque, avec une fierté à peine déguisée, la figure splendide du lion, incarnation et double de l'Ancêtre. "Ne suis-je pas, rappelle-t-il avec assurance, fils de Dyogoye ? Je dis bien le lion affamé."<sup>3</sup>

Il parvient aussi, faisant d'une pierre deux coups, à tirer de l'onomastique quelques effets poétiques : Dyogoye se rapproche par la sonorité de "ndyogoye" qui signifie lion en sérère. Il joue sur le registre de la plaisanterie et procède, pratiquement, comme ces poétesses sérères qui font un jeu de mots sur son nom : "Sédar, sediro ?..." que je traduis : "qui n'a pas honte, n'as-tu pas honte" de t'assoupir sous notre incantation?"<sup>4</sup>

La tradition orale offre au poète d'autres possibilités de travailler son matériau poétique. Certaines exclamations ou onomatopées puisées dans le wolof peuvent ainsi traduire un attendrissement difficile à contenir :

Grâces pour la jeune fille nubile au ventre de douceur  
ndéissane ! à la croupe de colline à la poitrine de fruits  
de rônier.<sup>5</sup>

ou un contentement sans borne :

Woï ! donc salut à la souriante qui donne le souffle à mes  
narines, qui coupe le souffle à mes narines et engorge  
ma gorge...<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Diango Cissé. *Structures des malinké de Kita*. Bamako : Ed. Populaires, Coll. 'Hier', 1970.

<sup>2</sup> L.S. Senghor, "Taga De Mbaye Dyob", in *Œuvre poétique*, p. 79.

<sup>3</sup> "Le chant de l'initié", *ibid.*, p. 196.

<sup>4</sup> "Lettre à trois poètes de l'Hexagone", *ibid.*, p. 388.

<sup>5</sup> "Messages poétiques", *ibid.*, p. 107.

<sup>6</sup> "L' Absente", *ibid.*, p. 114.

Les termes “ndéissane !” et “woï !” n’ayant pas d’équivalent en français, le poète n’hésite pas à les glisser dans son texte. Cependant, dans la mesure où la syntaxe ne subit pas de transformation majeure, leur portée paraît limitée. Par-delà ces problèmes d’ordre syntaxique, il importe de mesurer également à sa juste valeur le phénomène de la communication littéraire. Paul Zumthor en a bien perçu l’importance :

Dans la littérature orale, « les genres », quels qu’ils soient, présentent une conventionnalité particulière, nécessaire au fonctionnement de la communication : les marques en résident dans la situation autant que ou plus que dans le texte.<sup>1</sup>

En effet, l’artiste traditionnel compose, récite et déclame son texte, mi-chanté mi-parlé, avec forces gestes et jeux de physionomie, tout en essayant autant que possible de l’adapter à son public. Chaque inflexion de la voix, chaque ralentissement ou accélération du rythme verbal, chaque mot enfanté dans un échange fécond avec son auditoire, contribuent à mettre en valeur sa performance. L’écrivain, au contraire, crée dans et à la faveur de la solitude, incapable de réaliser ce que le poète oral accomplit avec sa voix. Et Senghor, le chantre de la négritude, s’en est bien aperçu :

Oho ! Congo oho ! Pour rythmer ton grand nom sur les  
eaux sur les fleuves sur toute mémoire  
que j’émeuve la voix des koras koyaté ! L’encre du scribe  
est sans mémoire.<sup>2</sup>

L’écriture ne peut, quoi que fasse le poète, restituer cette chaleur émotionnelle, presque physique, qui se dégage de la parole traditionnelle toute vivante et palpitante de vitalité. Kele Monson Diabaté, le célèbre griot originaire de Kita, centre de d’enseignement et de diffusion de la tradition malinké, parle avec une certaine commisération des écrits de Massa Makan Diabaté qu’il compare à “des paroles qui ne respirent plus”<sup>3</sup>. Ce sont, en quelque sorte, des objets dont une partie du charme s’est envolée. Senghor de son côté travaille, mais en vain, à la reconquête de ce charme perdu ; ce n’est pas qu’il manque de talent. Bien au

<sup>1</sup> Paul Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983.

<sup>2</sup> L.S. Senghor. “Congo”, in *Œuvre poétique*, p. 101.

<sup>3</sup> Massa Makan Diabaté. *Le lion à l’arc*. Paris : Hatier, 1986, p. 32.

contraire, les raisons semblent résider dans la nature de l'objet écrit :

Dès son jaillissement initial, la poésie aspire comme un terme idéal, à s'épurer des contraintes sémantiques, à sortir du langage, au-devant d'une plénitude où tout serait aboli qui ne soit simple présence. L'écriture occulte ou réprime cette aspiration. La poésie orale, au contraire, en accueille les fantasmes et tente de leur donner forme ; d'où les universels procédés de rupture du discours : phrases absurdes, répétitions accumulées jusqu'à l'épuisement du sens, séquences phoniques non lexicales, pures vocalises. La motivation culturelle varie ; l'effet demeure.<sup>1</sup>

Si le poème écrit fait l'objet d'une savante élaboration où rien n'est laissé au hasard, la poésie orale tire sa force de toute cette énergie humaine qu'elle draine et canalise ; de sa grande motivation culturelle, ainsi que de sa constante capacité d'adaptation à plusieurs situations. Le phénomène mérite d'être analysé en profondeur. Les propos de Geneviève Lebaud-Kane viennent en quelque sorte relancer le débat à ce sujet :

L'influence profonde que les poètes traditionnels de son pays ont exercée sur L.S. Senghor ne réside pas seulement dans la manière de manier le verbe, mais aussi dans cet art de faire sourdre la parole du silence et conjuguer les deux par-delà une antinomie qui n'est qu'apparente. L'ouverture et la fin de ses poèmes se trouvent souvent détachées typographiquement par rapport au reste du poème. Le blanc typographique correspond au blanc de silence et d'attente ménagé par le griot entre les trois phases principales de son rituel de la parole.<sup>2</sup>

Le blanc de silence et le blanc typographique fonctionnent certainement, de part et d'autre, comme une composante essentielle du poème ; ils jouent un rôle déterminant dans l'articulation interne du poème. Produisent-ils pour autant les mêmes effets, à l'oral et à l'écrit ? La réponse semble résider dans l'étude de quelques textes tirés de la littérature orale africaine. Il serait intéressant, à ce propos, d'aborder un autre volet de l'œuvre de Senghor, en l'occurrence la traduction des poèmes traditionnels.

<sup>1</sup> Paul Zumthor, p. 161.

<sup>2</sup> Geneviève Lebaud-Kane. *Imaginaire et création dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor*. Paris : L'Harmattan, 1995, pp. 44-5.

## Les poèmes traditionnels : un retour aux sources ?

Dans *Négritude et humanisme*, il fait éclater son admiration pour les poèmes gymniques de son village et, en guise d'illustration, choisit quelques morceaux qui feront l'objet d'une analyse littéraire :

Nous trouvons, ici, l'essentiel du style poétique : suppression des mots outils, usage de l'expéditif. J'ajoute l'ellipse, l'hypallage, la métonymie. Il n'est pas dans mes intentions de vous signaler ces constructions d'économie ou de substitution, qui rendent l'expression plus intense.

C'est à cette intensification que tend plus précisément toute alchimie verbale des poèmes négro-africains, qui feraient les délices d'Isidore Isou et de ses lettristes.<sup>1</sup>

Ces commentaires portent sur un poème wolof qui est exceptionnellement présenté dans sa version originale et accompagné d'une "traduction difficile entre toutes"<sup>2</sup>.

Les traits relevés dans ce passage viennent, en quelque sorte, confirmer la thèse du théoricien Senghor sur la particularité des langues négro-africaines, essentiellement bâties sur la syntaxe de juxtaposition, outil permettant à la pensée de progresser "intuitivement par bonds"<sup>3</sup>. Il y voit la manifestation de la célèbre opposition entre l'émotion nègre et la raison hellène qui ne nous aide pas tellement dans la définition des caractéristiques de la poésie orale d'Afrique. Les problèmes ayant trait à la taxinomie ne peuvent être occultés, d'autant qu'ils interviennent de manière déterminante dans la conception aussi bien que dans la critique des textes oraux. Comme l'a fait remarquer Isidore Okpewho, "chaque groupe a sa propre conception de ce qui caractérise un genre "poétique" ; sa conception aussi de la virtuosité nécessaire pour la composition et la représentation de ses poèmes à l'intérieur d'un cadre esthétique"<sup>4</sup>.

Les poèmes africains publiés par Senghor, dans la partie de son œuvre poétique intitulée "Traductions", permettent de confirmer

<sup>1</sup> L.S. Senghor. *Négritude et humanisme*, p. 167.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>4</sup> Isidore Okpewho, p. 26.

cette remarque. Appartenant à des aires culturelles données, ils portent la marque de préoccupations esthétiques et sociales qui déterminent en grande partie leur orientation. Ce sont des textes culturellement marqués dont la composition et la récitation sont soumises à des règles précises connues des artistes. "Dongo le vautour", par exemple, ne peut être dédié à n'importe qui, en milieu bambara et malinké ; c'est la célébration d'une personne de grand mérite :

Vous soldats qui jamais n'avez peur,  
 Ecoutez le chant du vautour  
 Le chant immortel.  
 Je chante Mansou, le vautour de gloire. <sup>1</sup>

Massa Makan Diabaté classe le "Douga" ou "Dougo" dans la même catégorie que le "Janjo", la "Tara" et le "Nyaro"<sup>2</sup>, puisque toutes ces œuvres visent à magnifier l'action par des mots inoubliables. Ce qui change, en revanche, c'est la manière de structurer le chant, selon qu'il s'adresse directement à l'intéressé ou à son ancêtre. Certains griots procèdent à une multiplication des noms et des titres d'honneurs, en respectant les normes implicites qui régissent la louange chez les mandéka. Parmi les poèmes choisis par Senghor figure également un texte peul qui est l'équivalent de la "Tara" bambara. "La ballade toucolore de Samba Foul" célèbre, en effet, les exploits de samba, le héros qui parvient à reconquérir le pouvoir après en avoir été dépouillé par son oncle, l'usurpateur Abou Moussa. La phrase "il est parti", répétée plusieurs fois dans le poème, n'est pas dénuée de signification. Massa Makan Diabaté en donne l'explication :

"A tara" veut dire il est parti (pour la guerre). "A tara" veut dire aussi il est parti (pour le dernier voyage). Mais les paroles de Tara nient la mort, car Tara est le souvenir de ceux qui ont "bâti de pierres vives" pour être continués. <sup>3</sup>

Dans ce type de poèmes, l'artiste dispose d'une certaine marge de liberté, à l'intérieur d'un cadre fixé par la tradition. Il en est de même pour le "chant du feu" appartenant au répertoire bantou.

<sup>1</sup> L.S.Senghor. *Œuvres poétiques*, p. 410.

<sup>2</sup> Cf Massa Makan Diabaté. *Janjon et autres chants populaires du Mali*. Paris : Présence Africaine, 1970, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 85.



C'est un poème rituel où reviennent des formules incantatoires. L'invocation des génies du feu par le père du héros, dans *L'enfant noir* de Camara Laye, relève à peu près de la même veine.

Les poèmes traditionnels, tels qu'ils apparaissent dans la traduction de Senghor, semblent donc s'inscrire dans une conception, différente de la prosodie de type occidental dont le poète de la négritude reste, en définitive, tributaire. Il est indéniable que l'œuvre de ce dernier porte nécessairement la marque de l'univers culturel au sein duquel il a reçu ses premiers enseignements. Senghor reste encore, toutes proportions gardées, l'enfant prodigue dont seize ans d'errance n'ont pas entièrement entamé l'identité sérère. En revanche, il n'est pas non plus possible de faire l'impasse sur les influences occidentales qui ont aussi façonné sa personnalité, faisant de lui une sorte de "métis culturel". La tradition orale a ses exigences qui ne sont pas celles de la littérature africaine d'expression française.

Les réflexions sur la place de l'oralité dans l'œuvre poétique de Senghor soulèvent des questions qui s'adressent, d'une manière générale à tous les écrivains africains : la transposition d'expressions ou de textes issus de l'Afrique profonde ne les dépouille-t-elle pas de leur vitalité ? Il ressort de cette brève analyse que la démarche de l'écrivain ne peut être assimilée à celle de l'artiste traditionnel ; ce qui rend difficile toute tentative de reproduction ou de restitution fidèle. De nombreuses adaptations ou traductions d'œuvres orales ont été réalisées, avec plus ou moins de bonheur et, quelquefois, au prix d'une certaine dénaturation. Leur introduction dans les programmes d'enseignement peut poser des problèmes, au niveau même de leur exploitation pédagogique :

Les adolescents scolarisés à un certain niveau, qui plus tard joueront un rôle important dans la politique culturelle de leur pays, continueront à entretenir des rapports avec la littérature africaine, mais ils n'en rencontrent la plupart du temps l'aspect traditionnel qu'à travers des recreations qui ont été faites en langues européennes par des écrivains eux-mêmes imprégnés de culture occidentale.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jean Derive, cité par A. Ricard, in *Littératures d'Afrique noire*, p. 42.

Pour surmonter cet obstacle, certains écrivains transcrivent intégralement le texte original et, parallèlement, procèdent à la traduction en français. Cette solution ne résout pas, il est vrai, tous les problèmes, mais elle constitue un progrès par rapport à certaines adaptations.

En tout état de cause, le cas de Senghor donne à réfléchir. La question de la relation entre poésie orale et poésie écrite d'expression française paraît, en définitive digne d'intérêt pour la critique littéraire. Il apparaît, avec le recul historique, que les poètes de la négritude ont été dans une certaine mesure marqués par le contexte politique et social des années qui ont précédé les indépendances africaines. Il importe, aujourd'hui, de transcender les discours théoriques à connotation culturelle ou idéologique pour analyser en profondeur le phénomène de la récupération de la tradition orale par l'écrivain négro-africain. L'avenir de la littérature africaine est à ce prix.

**Mamadou BANI DIALLO**

*Université du Mali  
BP.3061 Bamako(Mali)*

## **La Synthèse des Arts dans le théâtre multiculturel d'inspiration africaine :**

### **le *Ki-Yi M'bock* de Werewere Liking et le *Théâtre Talipot* de Philippe Pelen Baldini**

#### **Préambule**

Cette communication s'attache à présenter une réflexion sur les enjeux d'un certain type de théâtre multiculturel, qui essaie de synthétiser non seulement plusieurs langues et plusieurs cultures, mais fait appel également à différentes formes d'expression artistique, telles que la danse, le mime, la musique, les costumes, l'art plastique, dans une tentative ambitieuse de créer une expérience esthétique complète qui se voudrait universel, sinon mystique. Je prends pour exemple deux compagnies théâtrales assez célèbres et, par certains aspects, très ressemblantes dans leurs démarches : il s'agit du Théâtre Ki-Yi M'bock dirigée par Werewere Liking et installée à Abidjan en Côte d'Ivoire; et le Théâtre Talipot que dirige Philippe Pelen Baldini, qui est basé à Saint-Pierre-de-la-Réunion.

Les deux compagnies sont très connues, ayant pu tourner en Europe et aux Etats-Unis dans le cas du Ki-Yi M'bock, et un peu partout sur la planète, non seulement dans la zone de l'Océan indien, dans le cas du Théâtre Talipot. Leur spectacle *Les Porteurs d'Eau* a remporté un très grand succès partout où il a été joué, et d'après les dernières nouvelles tourne encore avec succès en Australie et dans les îles du Pacifique. Le spectacle le plus connu du Ki-Yi M'bock est sans doute celui d'*Un Touareg s'est marié à une*

*Pygmée*, qui a été présenté au Festival des Francophonies de Limoges en 1993<sup>1</sup>.

## Ressemblances

Afin de familiariser le lecteur avec le travail de ces deux troupes, je vais d'abord esquisser leurs principales ressemblances, et ensuite les différences les plus marquantes entre les deux compagnies. En premier lieu tous les deux pratiquent un théâtre multilingue, qui tente de brasser plusieurs cultures linguistiques. Ce parti pris les amène nécessairement à minimiser l'apport du texte dramatique en tant que tel et à jouer des autres techniques de communication théâtrale que sont le mime, la danse, la musique, les bruitages, le décor, les costumes, etc. qui, tout en étant de signification moins précise, franchissent plus aisément les clivages culturels et linguistiques. Pour les deux compagnies, leur travail se base en grande mesure sur une recherche ethnographique, les fruits de laquelle ils déploient à volonté dans leurs spectacles. C'est ainsi que Werewere Liking aime adapter les énormes marionnettes du Mali, personnages masqués et drapés d'étoffes africaines et animés par des comédiens perchés sur des échasses. Dans le cas du Théâtre Talipot, par contre, c'est davantage dans le déploiement des accessoires que cet aspect ethnographique se fait sentir: c'est dans l'utilisation de grandes tiges de bambou comme instruments de musique, comme armes, comme baguettes magiques ou symboliques, que le souci ethnographique se manifeste. Les deux compagnies entendent ainsi enraciner leur travail dans des traditions ethniques spécifiques, tout en s'octroyant une grande liberté dans leur utilisation théâtrale.

Les deux compagnies font appel également à l'art plastique dans les transformations qu'elles opèrent sur les éléments de culture traditionnelle. C'est ainsi que Werewere Liking fait élaborer des masques d'inspiration africaine pour ses marionnettes, et les habille d'étoffes africaines riches de couleurs mais également de valeurs

---

<sup>1</sup> Werewere Liking. *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*. Morlanwelz, Belgique : Lansman, 1992.

symboliques. Dans le Théâtre Talipot, un travail du même type est assuré dans *Les Porteurs d'Eau* par l'artiste comorien Modali qui est responsable des décors, minimalistes mais saisissants, et qui jouent habilement sur les contrastes de surface.

Sur le plan de la musique des deux spectacles, la ressemblance est encore plus frappante. Tous les deux privilégient le mélange des percussions et du chant polyphonique, en mettant en valeur en même temps des instruments traditionnels. La percussion est largement présente, mais non pas dominante, et l'on emploie des instruments harmoniques typiques, tels que le valiha malgache, une sorte de harpe construite autour d'une tige de bambou, qui sert de caisse de résonance, et fournit une tonalité subtile et délicate. L'harmonisation qu'utilise Ray Lema, l'orchestrateur du spectacle de Werewere Liking est sans doute moins exotique, mais utilise également des instruments traditionnels tels que le balafon, le xylophone ouest-africain.

A part la ressemblance musicale, ces deux exemples illustrent aussi la politique multilingue que pratiquent les deux troupes. L'extrait des *Porteurs d'Eau* où l'on entend le son du valiha se trouve chanté dans une langue qui n'est pas le malgache des hauts plateaux, comme on pourrait s'y attendre, mais sans doute le *vazimba*, une langue régionale du sud-est malgache, qui serait une survivance d'avant les migrations mélanésiennes. Les autres morceaux mélangent à tour de rôle le français, l'anglais, le malgache. Le spectacle de Werewere Liking utilise quant à lui toute une panoplie de langues africaines : tel morceau est en langue Bété ou Dida, une langue du nord de la Côte d'Ivoire; d'autres sont en yorouba, en zoulou, en lingala. Les deux compagnies font ainsi entendre un échantillon du Babel linguistique africain, tout en gardant au minimum l'utilisation des langues véhiculaires que sont le français ou l'anglais. L'efficacité du spectacle repose dans les deux cas sur les éléments non-verbaux que sont le mime, la danse, etc. Les différentes langues sont utilisées pour leur résonance, pour leur valeur symbolique ou pour leur mystère, leur pouvoir d'évocation, et non pour leur fonction communicative et dénotative.

## Dissemblances

Les points communs dans la pratique théâtrale des deux troupes ne manquent pas : toutes les deux manifestent l'ambition de créer un spectacle complet, enraciné dans la culture traditionnelle mais dépassant celle-ci vers une vision plus largement humaine. Mais c'est dans la justification idéologique de cette pratique que les deux ensembles divergent. Pour Werewere Liking, la pratique esthétique s'inscrit dans le mouvement panafricain : son théâtre se veut une célébration de la diversité et de l'unité sous-jacente du continent africain. Pour elle, la synthèse des arts pratiquée par le *Ki-Yi Mbock* a toujours été un trait caractéristique des cultures africaines traditionnelles. Quand je l'ai interrogée sur une éventuelle influence de l'avant-garde européenne, elle a insisté sur le fait que les traditions comme celle du Mvet de son Cameroun natal ont toujours comporté un mélange des genres d'expression, des techniques dramatiques multiformes et une esthétique de juxtaposition d'éléments hétéroclites<sup>1</sup>. Il y a évidemment un élément de provocation, de polémique dans ses déclarations, mais il est clair que son but est l'élaboration d'une esthétique proprement africaine du théâtre qui engloberait tous les aspects des arts du spectacle.

Le *Théâtre Talipot*, lui, vient d'une tradition plutôt européenne. Philippe Pelen, dans une conférence-manifeste adressée à l'UNESCO en 1996, qui s'intitule 'Théâtre et Métissage', s'inscrit dans une lignée humaniste:

Le mélange des styles pour l'union des hommes, pour la réconciliation, pour un être plus: voilà ce qui nous anime, voilà ce qui nous anime, voilà aussi l'espérance d'une forme théâtrale et l'on pourrait citer de nombreux créateurs qui travaillent dans ce sens, chacun avec sa sensibilité; parmi eux: Peter Brook, Maurice Béjart, Ariane Mnouchkine, Eugénie Barba, le Footsbarn Theatre et tant d'autres voyageurs.<sup>2</sup>

Il va sans dire que le contexte réunionnais est tout à fait approprié à cette ambition, étant dès le départ une société fortement métissée,

<sup>1</sup> Voir Peter Hawkins. 'Werewere Liking at the Villa Ki-Yi', in *African Affairs*, 1991, t. 90, pp. 207-222.

<sup>2</sup> 'Théâtre et métissage', in Philippe Pelen, *Mâ*, Saint-Denis-de-la-Réunion : Grand Océan, 1996.

un véritable 'melting pot' de toutes les traditions culturelles de la zone de l'Océan indien. Mais Pelen entend dépasser les spécificités locales et régionales pour découvrir, à travers les formes particulières à chaque culture, des essences profondément humaines, des archétypes aux résonances universelles. Le succès quasiment mondial de son spectacle ferait croire qu'il a, en grande partie, gagné son pari ambitieux; mais cette entreprise n'est pas sans cacher quelques pièges, à commencer par celui du poncif symbolique. C'est que parfois la démarcation entre l'universel et le banal n'est pas toujours très clairement balisée.

### **Evaluation critique**

Il serait intéressant d'examiner la pratique synthétisante des deux troupes à la lumière de quelques réflexions critiques qui ont récemment animé l'étude des littératures africaines, et qui pourraient éclaircir la problématique sous-jacente des prises de position esthétiques respectives des deux directeurs de troupe.

La première serait celle des aspects primitivistes de la pratique des deux compagnies<sup>1</sup>. Toutes les deux donnent à voir à un public théâtral de type occidental ou bien africain urbanisé, globalisé, sophistiqué, l'image d'un 'retour aux sources', l'illusion d'une authenticité originelle, récupérable au niveau d'un inconscient collectif quelconque. A ce niveau l'on serait fondé à parler d'une célébration quasi mystique, sinon par certains côtés mystifiante. Bien sûr le travail de Werewere Liking comporte une résonance politique, mais les deux compagnies occultent en quelque sorte l'analyse des rapports économiques de dépendance de ces sociétés dites 'primitives' à l'égard de l'économie globale; à tel point que l'idéalisme unanimiste affiché par les deux troupes sert à masquer la véritable nature des rapports entre ces cultures aujourd'hui de plus en plus menacées et la puissance économique globale qui risque de les balayer. De là sans doute l'attrait de ce théâtre primitiviste, mais

---

<sup>1</sup> Pour une discussion des aspects néo-primitivistes du travail de Werewere Liking, voir Peter Hawkins, 'Un Néo-primitivisme africain? L'exemple de Werewere Liking,' in *Revue des Sciences humaines*, numéro spécial sur les 'Primitivismes', 1992, vol. CI, n° 227, pp. 233-41.

qui sert trop souvent à donner bonne conscience aux élites privilégiées de la planète.

Une autre optique serait celle d'une analyse post-coloniale de ce type de pratique théâtrale. Il est à signaler que les deux troupes ont bénéficié d'aides matérielles considérables de la part des ministères français de la Culture, de la Coopération, ainsi que de l'Agence de la Francophonie. Si elles ont pu atteindre un public aussi large, c'est en grande partie grâce à ce soutien, et il y a certes lieu de s'en réjouir. C'est à ce prix que j'ai pu moi-même apprécier les qualités esthétiques de leur travail théâtral, et disposer d'enregistrements de leurs spectacles<sup>1</sup>.

Il n'empêche que cette dépendance des troupes théâtrales périphériques, venant d'endroits aussi éloignés des circuits de diffusion occidentaux que la Côte d'Ivoire et l'île de La Réunion, sur le bon vouloir des élites métropolitaines, a de forts relents d'une pratique néo-coloniale, pas si différente de celles des expositions coloniales des années 1900 ou 1931. Malgré les principes esthétiques affichés par les directeurs des deux compagnies, ce rapport de dépendance économique nous amène à nous interroger sur la véritable signification de cette synthèse des arts pratiquée par les deux troupes. Le frisson humaniste et universaliste qu'elle provoque ne sert-elle pas d'alibi à la constatation de l'écart économique grandissant entre les cultures riches et les laissés-pour-compte de la planète? Mais par un autre côté l'on peut également affirmer qu'il est important que le mécénat des pays nantis serve à mettre en valeur ces formes d'expression tirées des cultures non-occidentales, ne serait-ce que pour affirmer qu'elles font partie, elles aussi, du patrimoine humain, et méritent d'être célébrées.

## Conclusion

Ces réflexions quelque peu désabusées n'enlèvent rien aux prouesses purement artistiques de ces deux troupes qui ont démontré qu'on peut créer un art du spectacle profondément

<sup>1</sup> Ki-Yi M'Bock, Werewere Liking, Ray Léma. *Un Touareg s'est marié à une Pygmée*. Amiens : Indigo/Label Bleu, LBLC 2510, 1993.

Théâtre Talipot. *Les porteurs d'eau (The Water Carriers)*. Saint-Pierre-de-la-Réunion : Théâtre Talipot, MP 9901, 1998



enraciné dans les traditions spécifiques et locales, et en même temps accessible à des publics diversifiés à travers la communauté planétaire. Le choix d'une conception totalisante du spectacle théâtral leur permet de franchir les clivages culturels en privilégiant l'apport de la musique, de la danse, du mime, de la conception plastique aux dépens de celui du texte, de sorte qu'on pourrait véritablement parler, à l'instar de la 'World Music', des Musiques du Monde, de la création d'une forme théâtrale équivalente, celle d'un 'World Theatre', un Théâtre du Monde, d'inspiration africaine à l'origine, mais capable d'inspirer une audience à l'échelle du globe.

**Peter HAWKINS**

*Université de Bristol*