

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

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 Ngal, quelques exemples éloquents 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.¹

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.

¹ Georges Ngal. *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."¹ 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 sérère, 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.²

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 senghorien³. 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 Okpewho⁴, 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

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

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

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

⁴ 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.¹

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."² 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."³

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

² L.S. Senghor. *Liberté I : Négritude et humanisme*. Paris : Seuil, 1964, p. 144.

³ 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 social¹. Il se trouve que, dans la société malinké, on ne devient pas griot, on naît griot². 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.³

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"⁴, 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 :

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

² *Ibidem*.

³ L.S. Senghor. *Œuvre poétique*, pp. 156-157.

⁴ 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. »¹

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 !²

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."³

Il parvient aussi, faisant d'une pierre deux coups, à tirer de l'onomatopée 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?"⁴

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.⁵

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...⁶

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

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

³ "Le chant de l'initié", *ibid.*, p. 196.

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

⁵ "Messages poétiques", *ibid.*, p. 107.

⁶ "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.¹

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.²

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”³. 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

¹ Paul Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983.

² L.S. Senghor. “Congo”, in *Œuvre poétique*, p. 101.

³ 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.¹

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.²

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.

¹ Paul Zumthor, p. 161.

² 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.¹

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

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"³. 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"⁴.

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

¹ L.S. Senghor. *Négritude et humanisme*, p. 167.

² *Ibid.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 165.

⁴ 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. ¹

Massa Makan Diabaté classe le "Douga" ou "Dougo" dans la même catégorie que le "Janjo", la "Tara" et le "Nyaro"², 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. ³

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.

¹ L.S.Senghor. *Œuvres poétiques*, p. 410.

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

³ *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.¹

¹ 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)*