

Arts et textes en Afrique

Textes réunis et présentés
par Guillaume Cingal et Michel Naumann

Association pour l'Etude des Littératures Africaines

2000

Arts et textes en Afrique

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

© A.P.E.L.A. et les auteurs.

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

M. Daniel Delas
5, rue Broussais
75014 Paris

SOMMAIRE

Avant-Propos	7
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

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 ciel¹. 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'œuvre².

¹ Christopher Okigbo. *Labyrinth*. Londres: Heinemann, 1971.

² 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'émasculatation 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'élégie 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