

L'Artiste Africain : Tradition, critique et liberté créatrice

Position du problème

En choisissant comme thème général :

"Le critique africain et le peuple comme producteur de civilisation" la S.A.C. a fait une option : elle affirme ainsi le primat de la communauté sur l'artiste, la suprématie de la tradition sur l'individu créateur. Dès lors se trouve reposé le problème des rapports auteur - tradition et, en général, des rapports de la création et de la société en Afrique. Qui est le véritable créateur ? Le peuple ? L'Artiste ? Ou les deux à la fois ? Dans ce dernier cas quelle est la part réelle de l'initiative de l'Artiste ? Le problème posé ainsi brutalement permet de nous demander : le griot, le chanteur de kasala luba, le narrateur Bwami, le conteur qui, le soir, sous l'oeil du public "approbateur" ou "désapprobateur", déclame, déroule son récit, serait-il une simple marionnette que ce même public manierait au gré de ses caprices ? De sorte que le véritable créateur du récit serait le public ! Tous nos textes oraux seraient-ils des "créations collectives, anonymes" ?

Nous sommes (voilà) confortablement installés dans une tradition qui voit l'artiste africain, "face à ce monde qu'il va amener à l'existence, entièrement démuné" : il "recevrait" tout de la tradition. Nos textes oraux, en effet, ne nous donnent trace d'aucune personnalité-artiste exceptionnelle.

Certes, ils ne manquent pas d'être esthétiquement très élaborés : toutes les figures, la métaphore, la métonymie, le synecdoque etc...y prennent place. Figures héritées, reçues de la tradition, sans doute ! Mais le problème se repose. Aux sources de la composition linguistique de ces textes, qui est à l'origine des rapports métaphoriques ? Effet du hasard ? Associations inconscientes ou voulues ? Un narrateur ? La communauté anonyme ? Faudrait-il faire nôtre la remarque suivante, prise dans un autre contexte, de J. RICARDOU : "L'auteur d'une oeuvre, ce n'est positivement personne" ? (1)

En schématisant le problème aussi bien sur le plan thématique, idéologique que langagier, on pourrait le cerner comme l'a fait mon éminent collègue et ami de Yaoundé, Thomas MELONE :

(1) J. RICARDOU : "Esquisse d'une théorie des Générateurs", in Positions et Oppositions sur le roman contemporain, Klincksieck, p. 162

Lorsque "l'artiste se présente devant ce monde de symboles qu'il va nommer, il se présente les mains vides, ne possédant rien : il n'est propriétaire ni des symboles qui peuplent le monde ni des mots qui nomment ces symboles, ni de l'organisation du discours en ce mouvement dit proverbial. Il n'invente rien de ces proverbes, de ces aphorismes, de ces tours, qui existent avant lui, en tant qu'héritage philosophique, oratoire, juridique, métaphysique légué par les générations antérieures et s'offrant à lui dans une forme définitive et figée qui ne laisse plus aucune initiative, aucune liberté à sa capacité d'invention technique et même thématique. Il doit se soumettre à la loi "iconographique" des proverbes. Et si à la fixité iconographique de la structure, s'ajoute bien, mutatis mutandis, la multiplicité "dynamo-plastique" des thèmes, celle-ci est en principe déterminée par le désir al-lusif du peuple collectivement considéré et non par le génie créateur de l'artiste individuel" (1)

Telle est l'image abondamment répandue, schématique, de l'artiste africain. Ne court-on pas le danger de méconnaître le caractère complexe de la création elle-même ? Ses ressorts, ses mécanismes secrets qu'enveloppe le mystère du travail artistique ne se laissent apprivoiser que lorsque, sortant des lieux communs, on essaie de saisir l'oeuvre à son jaillissement, dans ses rapports avec son auteur, avec la société qui la voit naître. Nous nous situons à ce point où l'oeuvre d'art n'est pas encore figée en formules, en oeuvre de musée "iconographique" mais dans sa créativité naissante.

Mais avant de décrire cette démarche, il convient de délimiter le champ de notre exposé. Dans un premier point nous examinerons la démarche de l'artiste traditionnel. Dans un deuxième, nous nous demanderons dans quelle mesure l'artiste africain moderne peut s'en inspirer. Dans les deux parties nous nous limiterons à la création littéraire.

A. L'Artiste traditionnel :

On n'aborde pas le domaine littéraire traditionnel sans une certaine appréhension. Son champ est immense. Cela nous interdit de donner un même trait à tous les genres littéraires. On a l'habitude de distinguer les genres liés et les genres complexes. Cette division comme on le sait, se fonde précisément sur la présence ou l'absence de cette fixité iconographique des structures formelles. En langage plus simple, la prose orale à laquelle se rattache les mythes, légendes, récits historiques, récits étiologiques et récits esthétiques se distinguent des autres par sa forme libre, non caractérisée par des éléments formels, alors que la poésie est dominée par la présence des règles auxquelles le poète se soumet malgré lui.

Quel que soit le genre que l'on considère, l'artiste puise ses thèmes dans la tradition, dans la culture, matière première d'où s'alimente toute création authentique. Nous disons création. Le terme est retenu pour désigner le dynamisme du faire. Lequel est affecté du coefficient de libre initiative, d'invention, que ne connaissent pas les activités

(1) Th. MELONE : "Critique littéraire et problème du langage en Afrique" in Présence Africaine, n° 73

de pure exécution. L'inventivité, la puissance créatrice, supposent que tout n'est pas dit de façon définitive, claire et manifeste, qui condamne à la simple redite littérale; à l'infinie reprise du commentaire de la tradition. Dans un autre contexte, le philosophe P. RICOEUR soulignait justement : "La création échappe à toute prévision, à toute planification, à toute décision d'un parti ou d'un Etat. L'artiste - pour le rendre comme témoin de la tradition culturelle - n'exprime son peuple que s'il ne se le propose pas, et si nul ne le commande. Car si on pouvait le lui prescrire, cela voudrait dire que ce qu'il va produire a déjà été dit dans la langue de la prose quotidienne, technique, politique : sa création serait une fausse tradition." (1)

Ce qui semble caractériser la littérature africaine traditionnelle c'est précisément qu'elle se crée dans le cadre d'une apparente contradiction : d'un côté, la création semble obéir à une prévision, en tant que fidélité à la tradition : incessant renvoi au passé comme à une norme ... De l'autre, cet art semble se déployer "au sein de la tradition, en un art de variation et de modulation" (2) Qu'est-ce que finalement cette liberté désinvolte du poète Nzakara qui raille, qui plaisante, qui manie le calembour avec une aisance étonnante ? Pourquoi cette grande richesse d'associations d'images qui se déploient en catachrèses, en allusions, en métalepses et surtout en antiphrases, figures qui disent un art de suggestion de la liberté, de puissance créatrice ?

Il serait contraire à la vérité de croire que l'antinomie signalée soit spécifique à l'Afrique. Un médiéviste ouvert aux courants de pensées modernes, Paul ZUMTHOR, nous avertit que "à toutes les époques, le rapport auteur-tradition a été dialectique, l'auteur reproduisant, déformant ou refusant un certain donné à lui transmis. Mais la distance entre les deux termes du rapport, leur poids respectif, leur résistance réciproque, différent beaucoup selon les cultures. Jusque dans le cours du XIIIe siècle, ou même du XVe siècle, tout, dans la civilisation médiévale joua en faveur d'une suprématie de la tradition" (3)

Notre situation n'est pas loin de celle du Moyen Age européen littéraire, à cette différence près, que le lieu de l'écriture repose, chez nous, essentiellement en un continuum mémoriel tandis que là il se constitua vite en un espace textuel et graphique.

On a parlé de rapport dialectique dans la relation auteur-tradition. C'est toucher du doigt le coeur de la création littéraire en Afrique. Comment démontrer les mécanismes qui conduisent à ce niveau où s'effectue le travail créateur ? C'est ce que je vais essayer de faire devant vous.

(1) P. RICOEUR : Histoire et Vérité, p. 28

(2), (3) P. ZUMTHOR : Essai de poétique médiévale.

Il est une croyance qui voit d'abord dans l'art africain une soumission à la fixité. La masse littéraire léguée par la tradition que j'appelle "vaste texte virtuel et objectif de la tradition", imposerait à l'artiste comme une réalité extra-personnelle, pré-existant, comme une concentration des déterminismes. Qu'advierait-il si l'on renversait les termes du problème ? Au lieu de l'équation création - soumission, si l'on avait l'équation : création = production ? Les rapports création - tradition ou mieux : création - peuple - culture - tradition, ne recevraient-ils pas un éclairage nouveau ?

I. La création = production (relecture dynamique)

A la notion de création-soumission à la tradition il faut substituer celle de production. Si les proverbes, les devinettes, les dictons, les prières, les formules solennelles etc... ont une existence extra-personnelle, les utilisations particulières se présentent comme l'actualisation de potentialités multiples en fonction des exigences de telle communauté ou des choix particuliers des individus. Nous sommes en présence de relectures dynamiques donnant lieu à de nouvelles formules. "Chaque (re) lecture n'est jamais qu'un parcours possible, et d'autres chemins restent toujours ouverts" (1). Un proverbe invoqué au niveau de la conscience pratique dans telle circonstance, bien que cité identiquement dans sa matérialité dans une autre circonstance, ne reçoit jamais une signification identique. Soit le proverbe pende suivant :

"Monzo monzo
Muavula ndaga

Dans toute maison
Il y a beaucoup de problèmes

ou

Les problèmes ne sont pas les mêmes dans toute

maison.

Le mot "monzo" revêt un multiple sens : maison au sens propre, famille, société etc... le proverbe reçoit une coloration particulière suivant que le mot "monzo" désigne un de ces sens. Tel autre proverbe luba :

"Nè ùlelà wavudija
Kùdi nè wákumanya"

= "Si tu es capable de mettre au monde, augmente (le nombre de tes enfants), il y en aura un qui te reconnaîtra".

Le sens profond : tous les enfants ne sont pas reconnaissants vis-à-vis de leurs parents. Si vous en avez beaucoup, il s'en trouvera un qui vous sera reconnaissant. Suivant les circonstances, ce proverbe est susceptible de revêtir une multitude de significations : le fond du proverbe reste permanent, mais ce qui peut lui donner des significations nouvelles c'est le pouvoir qui engendre : un père, une institution scolaire, une entreprise quelconque etc...

(1) J.P. RICHARD : Poésie et profondeur, Paris, Le Seuil, 1955
p. 10

Quatre proverbes koongo :

- 424 Lufwa ka luviminaa mfumu ko
a. La mort ne respecte aucun chef (littéralement)
b. La mort appelle riches et pauvres (littéraire)
- 858 Nkulu fwa tuwaana, nkulu ziinga ku tuwaana ko
a. Nous rencontrons le vieux qui meurt, nous ne rencontrons pas le vieux qui reste en vie.
b. Nous devons tous mourir.
- 1010 Nzambi go utubokele mbila, yina mbila nani utuna yaawu?
a. Si Dieu nous appelle, qui peut refuser de répondre à cet appel ?
b. Personne ne peut se dérober à la mort qui est un appel de Dieu.
- 1015 Nzaambi ugaanga biwaalu, ye yu dudi yeyu ka dudi ko, fwa kaka.
a. Dieu a créé la plante biwaalu, et celui qui en mange et celui qui n'en mange pas, tous devront mourir.
b. Tous les hommes retourneront auprès de Dieu.

N.B. L'idée commune à tous ces proverbes est que "tous les hommes devront mourir un jour. "Mais chacun de ces proverbes ne s'emploie que suivant des circonstances bien précises :

le 424 s'emploie pour un riche ou un pauvre,
le 858 lors d'une palabre pour des terres,
le 1010 pour consoler un agonisant
et le 1015 pour signifier qu'il y a plusieurs façons de mourir (1).

Une prière luba :

"Mulopo maweja Nangila
Diiba katangila tshishiki"

"Grand Dieu d'amour
Soleil qu'on ne peut regarder en face."

Pour quelqu'un qui est dans le malheur, quelle que soit la gravité de celui-ci, si Dieu le veut, il pourra toujours l'en délivrer. Tel est le sens profond de cette prière. C'est ce qu'on pourrait appeler l'élément immuable (fixité iconographique), potentialités préexistant à l'acte producteur du récitant et survivant à cet acte. Les variations individuelles de cette prière sont des innovations qui se réfèrent à ces potentialités comme la parole à la langue.

Il y aurait lieu d'évoquer ici aussi tout ce qui occasionne ces improvisations spontanées des ouvriers aux chantiers, des porteurs en caravanes, des paysans aux champs, des femmes à la pêche, etc... Les grands événements naturels tels que la naissance, l'initiation, le mariage, la mort, le deuil..., par le retentissement intime qu'ils causent, donnent lieu souvent à des relectures de textes oraux archaïques (proverbes, dictons; etc...) que l'on aurait tort de considérer comme de simples

(1) VAN ROEY, Hubert e.a. : Proverbes kongo, Tervuren, 1963, p. 127

redites littérales, de simples reprises du commentaire. Il s'agit de relectures qui recréent ainsi la tradition qui sans elle resterait lettre morte. C'est ici le lieu de rappeler ce que RICOEUR écrit : "une tradition culturelle ne reste vivante que si elle est recréée sans cesse". (1)
En Afrique, cette mission est dévolue à la création artistique.

Nous avons voulu, pour illustrer cette thèse, nous en tenir surtout au genre où le degré de fixité ou de stéréotypie atteint son maximum dans notre littérature orale.

La relecture de la tradition est donc créatrice. Cependant, cette expérience de création, dans le cas du proverbe, aboutit à un autre terme objectif : bien que dans sa matérialité nous ayons la même formule répétée des milliers de fois, la création dont nous parlons ici, est à désigner par un terme plus heureux : "recréation". Une analogie avec la lecture d'une oeuvre écrite moderne peut être éclairante. G.-André VACHON distinguait dans un intéressant article de la revue Etudes françaises, trois sortes de lecteurs : chez les premiers, les simples "liseurs", "la re-création de l'oeuvre s'opère au niveau de la conscience pratique : les romans de Balzac imprègnent, colorent, transforment, recréent en quelque sorte les comportements intellectuels de Guermantes". (2)
Chez d'autres, la lecture aboutit à un discours sur l'oeuvre qui devient une véritable création. Ainsi, un R. Barthes; un G. Poulet qui de simples lecteurs de Racine devinrent des "critiques créateurs".
Une troisième manière de lire "débouche sur la création d'une oeuvre, poétique ou romanesque, la critique devenant alors un simple sous-produit de l'activité proprement littéraire."
C'est le cas des méditations de Proust sur Balzac.

Lequel, de ces trois lecteurs, répond le mieux au portrait de notre artiste traditionnel ?
Ecartons d'abord l'idée d'une lecture qui déboucherait sur une activité critique quelconque, au sens où nous l'entendons chez Roland Barthes et Marcel Proust. Tout au plus, nous avons affaire à de "simples liseurs", recréant la tradition (texte) en elle-même. On pourrait alors, dépassant l'aspect linguistique dans lequel nous nous sommes surtout cantonné, décrire toutes les pulsions motrices qui interviennent dans la production d'un texte oral littéraire : depuis le plus élémentaire (devinette, proverbe, dicton maxime) jusqu'au genre le plus complexe (conte, légende, épopée).
Il n'y a pas de pulsion motrice type. Celle-ci varie avec les genres et les sociétés. Il y a lieu cependant de signaler que certains genres sont plus expressifs que d'autres et, par conséquent, comportent une plus grande théâtralisation.

II. Les relectures et la communauté (peuple)

a. Les relectures brèves et la communauté :

Par "relectures brèves" nous désignons la production de maximes, de dictons, de sentences, d'énigmes, de devinettes, de proverbes. L'ensemble formé par les corps de ces différents

(1) II, 2, 1966.

(2) Ibidem.

textes ressemble à une immense encyclopédie, source inépuisable de modèles de comportement sociaux et de conduites pratiques; de conseils, de principes théoriques etc..." Livre collectif écrit à des moments différents par des auteurs différents qui s'ignorent" (1), cet ensemble apparaît comme l'oeuvre de la communauté toute entière. Comment situer le rôle de l'individu par rapport à celle-ci dans les moments que nous avons appelés "variations et innovations individuelles" ? Ce qui semble certain, c'est que les relectures des maximes, des dictons, des devinettes, des énigmes, des proverbes... supposent une communauté. Se lancer (dans) des énigmes, des devinettes... appelle la présence d'au moins deux individus ou groupes d'individus. En outre la structure de ces relectures est essentiellement dialogale, ou du moins implique la présence de deux locuteurs :

-Question ?

-Réponse

ou

une première partie : idée-souche

une deuxième partie : réponse ou conséquence pédagogique de la première (2)

La question et la réponse constituent le corps. Celui-ci peut être précédé d'une formule d'introduction comprenant à son tour une invitation à participer à la citation et une acceptation. Et l'on a ainsi la structure suivante :

A - D (demande de participation)

B - Acc. (Acceptation de participation)

A - Q (Question posée : devinette : énigme)

B - R (Réponse à la question-devinette)

Ce bref dialogue entre deux individus (ou groupe d'individus) occasionne ainsi une manifestation littéraire, et dans le cas présent : la citation d'une devinette ou d'une énigme. Je dis bien occasionne. Qui, en fait, est l'auteur de cette production? A ? ou B ? ou la communauté : c'est-à-dire A et B à la fois ? Le rôle de la communauté semble se limiter à celui de déclencher et dans le cas des "relectures longues" à celui d'une certaine "censure" comme je l'indiquerai dans un instant.

b. Les relectures longues ou les récits :

Ce groupe comprend le conte, la fable, l'épopée, le fabliau, bref tous les genres dont le langage ne diffère généralement pas du langage journalier. Un examen de genre par genre s'imposerait particulièrement ici. Cependant, il est à remarquer que ces récits ne se racontent pas pour soi. La présence d'au moins un interlocuteur, communauté réelle ou fictive, est requise. Le problème soulevé précédemment se repose ici : où situer ces relectures ? Dans la "conscience" de la communauté ?

(1) N. AGBLEMAGNON, Sociologie des sociétés orales d'Afriques noires, p. 105

(2) idem, ibidem, p. 99

Qui doit-on considérer comme "conscience créatrice" ? "Conscience re-lecture" ? Un conte en tant qu'oeuvre proprement littéraire n'existe formellement que pendant qu'il est-en-train-de-se-faire (création proprement dite ou simple re-lecture) ou pendant qu'il est-en-train-d'être-relu par un narrateur. Entre ces deux moments (ou actes) il est un simple objet matériel un "texte", pure potentialité douée d'une capacité infinie polysémique, susceptible d'une variation et d'une modulation multiple. Les nouvelles organisations (relectures) sémantiques ne rompent pas le continuum mémoriel (fidélité à la tradition). Grâce à celle-ci les conflits sémantiques possibles que pourrait engendrer la polysémie se résorbent en harmonieuses intégrations sémantiques. Nous brisons encore ici le mythe d'un sens passif, institué, que chaque génération transmet à la suivante, que la communauté conserve jalousement avant de le léguer en héritage. Ces conflits sémantiques, intégrations sémantiques, sont possibles parce que le conte comporte deux composantes : 1. "Une partie rigide, sorte d'enveloppe conservatrice, de souche ou de racine, mais qui, pour survivre dans la société en perpétuelle transformation, doit cependant être vivante." 2. Une partie adaptable qui exprime les potentialités, les possibilités, les "ouvertures" vers le présent et l'avenir d'une tradition donnée à un moment quelconque de l'histoire d'une société(1)

La re-création littéraire est fonction de cette adaptabilité du texte. Le passage de la potentialité à l'"existence littéraire" est déclenché dans et par une communauté détentrice (représentée par les interlocuteurs du narrateur) de "l'enveloppe conservatrice" du conte, un "déjà-là", un contenu, souvent morcelé. Nous accédons à l'acte proprement littéraire (acte créateur) à ce moment où le narrateur prononce le traditionnel "il y avait une fois...". La petite communauté (représentant la société entière), suspendue à ses lèvres, se répand en éclats de rire, des applaudissements, désapprobations, ponctuent ça et là le récit, on en modifiant le rythme, le débit. C'est une manière de censure qu'elle exerce. Extérieure à la création même proprement dite, celle-ci n'a jusqu'ici fait l'objet d'aucune analyse approfondie. Pourquoi ces approbations et ces désapprobations ? A quels critères obéissent-elles ? Il est imprudent de nous aventurer dans des généralisations hâtives avant d'avoir entrepris des études particulières sur chaque genre. Certaines indications cependant, peuvent orienter la recherche. Ainsi, ce qui fait apprécier le kasala chanté du Kasal c'est le "débit, l'agencement du contenu, la voix" (2) Chez le poète Nzakara, d'après les études de DAMPIERRE (3) le piquant, le mordant, les détails pris dans l'actualité, le figure de style semblent aussi constituer les critères du jugement du public. On dira qu'en poésie, ce sont les valeurs de rythme, de tonalité, d'images, qui fondent une certaine critique spontanée du public (autre lecteur).

c. Communion avec le noyau créateur de la culture :

limiter les rapports créateur-communauté au niveau où nous les avons arrêtés, c'est manifestement rester au-dessus d'une profondeur latente, c'est se fermer à la voix de l'arrière-fond du "vaste texte virtuel et objectif de la 'tradition', univers de référence à la fois imaginaire et verbal,

(1) AGBLEMAGNON : Sociologie des sociétés orales ..., p. 139
(2) P. MUFUTA : Le chant kasal, Paris, Julliard, 1969, P.68-72
(3) Poètes Nzakara, Paris, Julliard.

qui constitue le lieu commun" du créateur et de l'auditeur". (1) Mais il semble qu'il faille dépasser ce lieu commun pour atteindre le niveau où se soude la cohésion culturelle de la communauté, c'est-à-dire le noyau constitué par la nappe d'images et de symboles fondamentaux qui font la culture d'un peuple. A titre d'exemple, la "relecture" du chant kasala luba par l'artiste, le Kangimba, poursuit un seul but qui serait non seulement de "provoquer la nostalgie" mais d'affirmer la grandeur du passé luba. Nostalgie qui fait communier le poète et son auditoire à une constellation d'images et de symboles évoquant les hauts faits des clans luba; nostalgie, source d'émotion créatrice de ce sentiment de se sentir appartenir à une histoire commune : le kasala, qu'il soit chanté par les Bakwa kalonji, les Bena Mpiana ou autres..., donne au Muluba cette émotion de se sentir concerné personnellement; tandis que l'étranger sera surtout charmé par le rythme et la mélodie (2). Communion de l'artiste ici et de son auditoire dans la nostalgie qui se fait compensation de la "banalité quotidienne." Communion de l'artiste au-delà de l'auditoire immédiat avec tout les lignages luba. Réactualisation à travers l'émotion esthétique de cette expérience existentielle éprouvée en Afrique par tous les consanguins et que nous appelons solidarité. Communion avec toute la nature car dans le kasala le héros chanté est présenté comme étroitement lié à l'Univers : la majeure partie des comparaisons métallogiques, péjoratives, mélioratrices ou neutres, se fait par référence à l'Univers animal ou végétal, illustrant ainsi le caractère éminemment solidaire de la pensée associative africaine avec la Nature. (3)

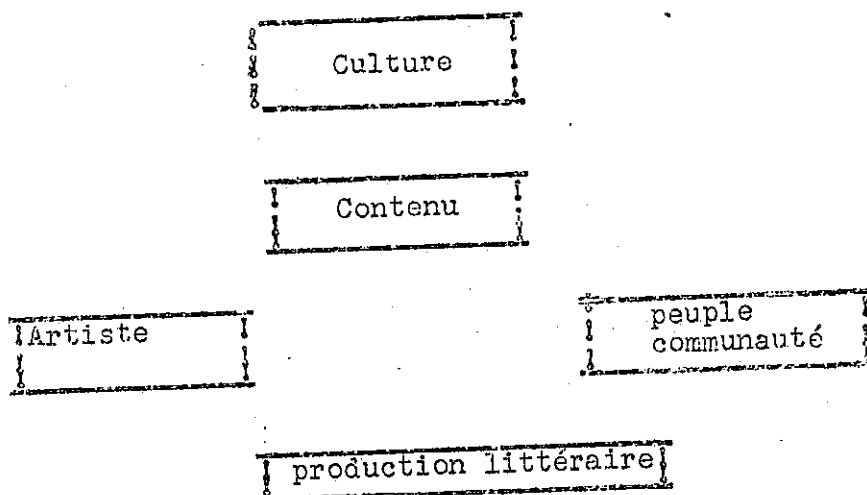
Que l'artiste - dans le cas précis le Kangimba - comme l'a souligné P. RICOEUR - ait communiqué à ce fond permanent de la culture luba (ancêtres ayant émergé dans un cadre déterminé tout au long de l'histoire de ce peuple) cela on ne le sait qu'après coup; la création échappe en effet à toute prévision. Le chant kasala illustre par là que les rapports entre création et culture sont bien spécifiques : la culture n'est pas un simple décor extérieur, un cadre permettant à la création de se déployer. Toute création, tout comme le langage à partir duquel elle prend naissance, est une réalité de culture. On ne peut donc séparer la littérature du milieu culturel. Pré-tendre qu'on peut cerner la création littéraire en l'isolant du contexte dont il dépend est certainement illusoire. L'oeuvre naît dans et à partir de la culture. Vérité banale mais dont l'importance ne se dissimule pas. On peut concevoir les rapports création-culture dans l'interdépendance : la culture est dans la création et la création est dans la culture. Les contes, les proverbes, les devinettes, les énigmes etc..., non seulement reflètent la société dans sa globalité mais sont des agents de transmission de la culture traditionnelle. Par ailleurs, la tradition ne vit, ne croît, ne se renouvelle que par la recreation incessante : les relectures dont nous avons fait état dans les pages précédentes ont précisément pour fonction de redonner vitalité à un dépôt figé, de redonner élan au contact de multiples possibilités qu'offre l'expérience. La culture est relancé à chaque (re) création; enrichie parce qu'ainsi nous savons dans quel sens elle va. Elle-même - la création - n'acquiert le cachet d'authenticité que si elle n'est pas coupée de la culture du peuple, que si elle exprime le peuple, que si le peuple se reconnaît en elle.

(1) P. ZUMTHOR : Essai de poétique médiévale, le Seuil, 1972, p. 82

(2) Tous les baluba ne sont pas d'accord entre eux sur ce pro-

III. Relation : communauté-artiste-culture-production littéraire.

Le schéma suivant aiderait à saisir les relations que je crois pouvoir établir entre la communauté, l'artiste, la culture et la production littéraire :



- 1° La relation entre l'Artiste et la culture est une relation non-verticale, une relation oblique. Par le contenu qu'il développe, l'artiste "dépend" de la culture dans laquelle il vit. La culture fournit à l'artiste des "déjà-là" auxquels il va donner des variations individuelles appelées communément cachet individuel. Et c'est ce cachet individuel qui constitue la littérature.
- 2° La relation entre artiste et peuple est une relation horizontale où le rôle du peuple (communauté) est "plus extérieur" à l'acte créateur au sens défini plus haut, puisqu'il ne crée pas. C'est l'artiste qui crée; pour cela, il faut qu'il soit en présence (ou dans) d'une communauté; une relation : stimulant-stimulé.
- 3° Le rapport artiste-communauté d'une part et production d'autre part. Ce rapport contient deux relations :
 - a) une relation directe artiste-production littéraire : elle est oblique, puisque la culture semble dicter au narrateur une vérité à extérioriser sous une forme.
 - b) une relation communauté-production : elle est indirecte, plus extérieure à la production littéraire, en occasionne la manifestation.

"Intratextualité, intertextualité, distinction" (1)

La création littéraire en Afrique, nous l'avons souligné, est une "oeuvre d'art verbale", elle s'effectue à partir de ce que j'ai appelé "vaste texte virtuel et objectif de la tradition". C'est mettre là en relief que la "production textuelle" orale, tout comme chez l'écrivain moderne ainsi que j'aurai l'occasion de le montrer plus loin, réside dans la transformation d'un "écrit" en un autre

De sorte que toute lecture désormais n'est possible qu'à partir de l'immense tissu de relations formé par la tradition. Je n'irai pas jusqu'à nier les phénomènes de possession ou d'inspiration qui peuvent se produire chez tel artiste. La croyance selon laquelle la source de l'inspiration serait les esprits ou le souffle des ancêtres ou, comme chez les Ngwi (Ngoli), la bâton magique légué par le père à son fils, ne vient pas contredire la thèse de l'intertextualité dans la création littéraire. Tout au plus, elle met encore en évidence l'aspect initiative, "inventivité" de la puissance créatrice individuelle. Ce qu'on appelle "originalité", pour paraphraser RICARDOU, n'est plus que "l'ensemble des différences qui séparent" la version d'un texte oral d'un autre tissé autour du même thème (motif) puisé dans la tradition.

Théâtralisation

Une création quelconque en Afrique est-elle possible ? La production d'un texte par un artiste est presque toujours une mise en scène suivant un scénario réglé on ne sait par quel comité d'organisation. La moindre manifestation littéraire appelle un dialogue. Dans la palabre, les joutes oratoires tissées d'allusions que nous avons appelées "relectures brèves", la narration d'un conte, constituent un langage théâtral dont on peut analyser, chez l'artiste, les pulsions motrices. F. N'SOUGAN AGBLEMAGNON souligne avec raison que "l'ambiance du conte, bien que théâtrale, imaginaire, ludique, revêt une signification sociale immédiate car ce jeu, cette mise en scène, cette théâtralisation, cette imagination même ne sont, en un sens, qu'une sorte de répétition pour rire, pour "voir", de mécanismes fondamentaux de la société qui est de cette manière, réellement démontée, jouée et pas seulement imaginaire" (2)

Nous avons tous vécu ces soirées de Saint-Petersbourg noires où, sous le clair de lune, tantôt amusés tantôt inquiets, nous suivions suspendus à ses lèvres, le conteur, mimant les mouvements de la gazelle ou ceux du léopard. Ce jeu dramatique, fait de spontanéité et d'expressivité, qui oserait dire qu'il était l'expression d'une création mécanique et anonyme, réglée suivant une stéréotypie implacable ? Nous nous souvenons qu'elle

(1) titre repris à J. RICARDOU : "Penser la littérature aujourd'hui" in Marche Romane, T. XXI, 1-2, 1971

(2) op. cit. p. 138

a été pour nous une "tribune de libre expression."

B. L'Artiste moderne

Nous nous sommes jusque maintenant cantonnés dans le domaine traditionnel. La création littéraire nous y est apparue essentiellement comme une relecture de l'ensemble massif de textes constitué par la tradition. L'introduction de l'écriture a transformé les rapports entre l'écrivain et la tradition. L'écrivain africain moderne peut-il encore apprendre de l'artiste traditionnel ? Le mécanisme de la création en Afrique traditionnelle peut-elle réellement inspirer une écriture dans ses ressorts, ses démarches, ses motifs secrets, ses connexions cachées ? Une critique qui voudrait s'en inspirer, élucider une oeuvre moderne africaine, en démonter l'architecture, se verrait-elle contrainte de refaire la démarche de l'artiste traditionnel ?

Nous avons testé nos écrivains. AHMADOU KOUROUMA nous a semblé d'une puissance créatrice et d'une inventivité exemplaires. Exemplaire parce que, chez lui, tradition et inventivité s'équilibrent dans une démarche où la fidélité au peuple est source de fécondité. Comment l'écrivain y parvient-il ? C'est ce que je me propose de traiter à l'instant.

Une élucidation implique toujours une certaine idée de la littérature. Un implicite qui en vient à l'explicitation appelle une certaine conception de la critique. Une certaine école étrangère veut voir l'écriture avant tout comme le produit "des enchaînements, des associations logiques ou phoniques, des rappels, ou des barrages de souvenir" (1)

On reconnaît le principe générateur que RICARDOU à son tour explicite : "La production littéraire n'est pas une création ex "nihilo". Toute base peut s'offrir comme un langage. Disons par exemple un texte ou un mot" (2) C'est là une démarche justifiable de l'impérialisme exercé par l'apport des analyses linguistiques en littérature. Elle est insuffisante à rendre compte de la démarche d'un auteur africain qui crée non seulement à partir des relectures du vaste champ de possibles constitués par la tradition, mais aussi à partir de ce lien écologique, terrien qui a façonné sa sensibilité esthétique.

Dans la masse des romans africains, "Le Soleil des Indépendances" semble se détacher tant sur le plan langagier, de la création littéraire que sur celui de la valeur humaine. Sur le plan langagier : tout est neuf. Images, tournures, vocabulaire, syntaxe, tout jaillit d'une source neuve, tout est continuellement renouvelé. La langue française s'en trouve rajeunie. La raison essentielle je crois la trouver d'abord dans le fait que la culture africaine n'est plus ici un décor.

(1) P. DAIX : Nouvelle critique et art moderne, Paris, 1968, p. 78

(2) J. RICARDOU : "Esquisse d'une théorie des générateurs", in Actes du colloque.

Il y a chez KOUROUMA une double exigence : celle d'une redécouverte de la réalité africaine et celle de la transformation (recréation) de cette même réalité au contact d'un outil d'importation. Le vaste ensemble textuel "virtuel" de la tradition est exploité avec une liberté obéissant à son tour aussi à une double nécessité : la référence continuelle à la tradition (proverbes, dictons, sentences) comme à une source inépuisable de possibles, seule condition de fidélité à soi-même et l'exigence d'une transformation intérieure de celle-là et de l'outil. Le résultat : c'est qu'on arrive à une harmonie réalisée - consciemment ou inconsciemment - au niveau de la création littéraire. Les conflits sémantiques surgis des interférences sur les plans phonologique (phonèmes nouveaux), lexical (signifiés et signifiés nouveaux), morphosyntaxique (création de temps périphrastiques) semblent se résoudre dans une intégration équilibrée. D'où cette impression de jeunesse et de nouveauté des "Soleils des Indépendances."

La fécondité étonnante de KOUROUMA vient de ce que, nourri de la culture natale, installé dans la culture natale, il crée une oeuvre à partir d'une "relecture" de la tradition. Les nombreuses allusions aux mythes, légendes, les références aux proverbes, dictons, sentences etc... sont toujours rapportées avec à-propos : nous retrouvons ici la démarche de l'artiste traditionnel qui produit "des variations et innovations individuelles" pour répondre aux exigences d'une communauté particulière. Nous n'avons plus un simple "liseur", "recréateur", mais un critique "créateur" dont les méditations sur la tradition débouchent sur la création d'une oeuvre romanesque, où fidélité et création reposent sur une "sorte de consonance, en l'absence de tout accord" (1). On parle de "base" dans la création littéraire. Dans "Les Soleils des Indépendances", elle est constituée par des relectures. Elle peut s'appeler phrasillon (Bâtard de bâtardise), phrases nominales (génies des forêts sombres... Mêmes des prestigieux aïeux, vertèbres de la terre nourricière; p. 198; Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, ma mère Doumbouya ...); symbole (Les Soleils des Indépendances); proverbe (un seul pied ne trace pas un sentier; et un seul doigt ne peut ramasser un petit gravier par terre p. 181-182). KOUROUMA crée non dans un cadre qui s'appellerait "culture malinké" mais crée en communiquant avec la culture malinké. La méditation ne s'évade jamais de celle-ci, de sorte qu'il est difficile de dire s'il écrit "le français" ou s'il "écrit en français". Elle est lecture en profondeur, écoute critique, et jamais simple répétition de la tradition. Car ce tel son écriture est exemplaire. Exemplaire parce qu'elle nous apprend à dépasser la fausse autonomie traditionalisme-modernisme. L'écrivain africain à venir, plus particulièrement le critique, devra lui aussi être un maître de et en lecture. Lecture essentiellement "critique", c'est-à-dire "créatrice" qui dépasse d'abord le circonstanciel; qui évite de canoniser la tradition. Certaines normes véhiculées par celle-ci sont incompatibles avec les exigences de tout développement. Lecture critique aussi qui juge tout ce qui manifestement vient

(1) P. RICOEUR : Histoire et Vérité, p. 287

dissoudre nos valeurs traditionnelles : la tradition fournit elle-même les normes d'appréciation. Il s'agit pour le critique de dévoiler ce que l'oeuvre peut signifier et très précisément pour nous africains affrontés à notre "devoir être" de notre histoire. Il y a le sens donné par l'auteur; il y a aussi que la réflexion du critique doit pouvoir atteindre à travers celui-là et au-delà de celui-là; ce sera la signification véritable pour nous.

Sociologiquement parlant, un des problèmes majeurs de la littérature africaine est le problème du public. La critique n'y échappe pas. La littérature moderne n'atteint que quelques milliers de personnes. La grosse majorité des gens auxquels le critique s'adresse sont analphabètes. Et même quand ils savent lire, la plupart d'entre eux n'ont pas un niveau d'instruction qui leur permette de lire les langues occidentales dans lesquelles l'Africain est contraint d'écrire s'il veut prétendre à une large audience. Il existe une rupture entre le critique et son public. Celle-ci a pour conséquence l'existence de deux publics : l'un "intellectuel et cultivé" et l'autre "non cultivé." Le grand danger, c'est qu'il s'installe dans cette situation et devient l'homme d'un public. Cependant la situation n'est pas irrémédiable. Le critique peut atteindre un très large public grâce à la radio et aux techniques audio-visuelles. Leur impact sur les masses peut avoir des résultats considérables.

Le problème de la littérature orale se présente un peu différemment. La tâche la plus urgente semble être d'abord la collecte de ce patrimoine en voie de disparition. Chaque vieux qui meurt emporte avec lui une bibliothèque. Nous parlons tant de culture. Mais la part de nos efforts consacrée à ce qui constitue l'essence de la nôtre - l'oralité - est dérisoire. Nous cherchons des textes à mettre entre les mains de nos élèves et l'idée ne vient à personne de constituer des bibliothèques sonores à partir des enregistrements de nos textes oraux. Il y a des efforts louables dans certains pays mais, à l'échelle du Continent, ils sont très maigres. Si, au lieu de quelques mémoires de licence et thèses de doctorat isolés, on consacrait une part des budgets nationaux à l'achat de magnétophones et qu'on entreprenait la collecte systématique de la littérature orale de chacune des tribus africaines, le continent pourrait constituer le plus grand musée sonore mondial de la littérature. La question : "qu'est-ce que le critique peut apporter au peuple ?" serait résolue de trois quarts.

Le critique et l'écrivain africains pourront jouer le rôle qui leur revient dans nos sociétés si une politique d'information et de consommation s'instaure réellement. Les difficultés signalées ne sont pas insurmontables : problèmes d'alphabétisation, problème de public, problèmes de marché potentiels, problèmes de maisons d'édition accessibles aux africains et enfin problème du langage. Problèmes extérieurs, comme on le voit, à la fonction même de critique, pour la plupart. Problèmes, par conséquent, plus facilement maîtrisables si l'on se place à l'échelle internationale. Nos gouvernements pris collectivement ont la possibilité technique d'apporter une aide efficace.

Au départ, c'est la conscience d'une personnalité africaine à former en ce domaine. Conscience qu'une révision totale s'impose. Conscience que la culture nationale doit être sauvée, renouvelée par les critiques, les écrivains et les artistes. Conscience à créer dans le public, si malgré soit-il quantitativement parlant, de l'urgence d'une revalorisation du critique, de l'écrivain et de l'artiste nationaux. La création de tribunes de publication, de bibliothèques et de musées municipaux, de maisons d'édition bon marché, la création d'associations culturelles interafricaines, la valorisation des publications africaines de qualité à insérer dans nos systèmes d'éducation respectifs grâce à la confection de manuels largement représentatifs de nos littératures respectives dans des langues largement répandues, la création d'une association permanente de critique et d'écrivains africains ayant son siège en Afrique soutenue par les différents ministres de la culture, détourneraient nos regards de Paris, de Londres, de Bruxelles ... qui continuent à nous apprendre comment, que, pourquoi lire ! Hélas avec des yeux qui n'ont d'africains que la couleur noire. Un renversement des perspectives s'impose. Il n'appartient qu'aux africains eux-mêmes. Il faut conclure. Le problème essentiel de la critique est un problème de langage. Il s'agit pour le critique de révéler au public non seulement les profondeurs des signifiants mais de trouver les techniques les plus appropriées au dévoilement des signifiés. La problématique du langage impose alors au critique l'intelligence, le sens de la pudeur, du tact et du mystère. La création est, après tout, cette ineffable imprévue qui échappe à la prévision, soumise aux surprises de ce que jadis on appelait à tort ou à raison inspiration.

Le critique doit pouvoir se taire, s'effacer pour laisser parler le texte qu'il a à interpréter.

NGAL MBWIL a Mpaang