

# 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 chez Sembène Ousmane" .....	9
George Lang, "L'Art photographique de Roger Dorsinville" .....	18
Guillaume Cingal, "Du pareil au même : les aquarelles et les proses poétiques de <i>All One Horse</i> " .....	26
<b>2. L'écriture en point de mire</b>	
Philip Whyte, "La Photographie dans <i>The Famished Road</i> de Ben Okri" .....	39
Michel Naumann, "Musique et rythmes dans l'œuvre d'Okigbo" .	49
Nicolas Martin-Granel, "Autoportrait de Sony en artiste" ...	56
<b>3. Au-delà du dialogue : vers la synthèse des arts ?</b>	
Boniface Mongo-Mboussa, "Produire en Afrique : l'aventure ambiguë de Chéri Samba et Sony Labou Tansi" .....	73
Mamadou 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

## 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 Kojou 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 19<sup>ème</sup> 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.