

# 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
<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

## Autoportrait de Sony en artiste

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

### Questions préliminaires en forme de paradoxe

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

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

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

Il soutient :

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

Et de citer un peintre congolais, Gotène, disant :

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

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

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

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

## Riposter à la politique : la posture hystérique

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

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

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

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

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

La nausée comme moteur de la fiction :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Il y a nécessité d'une prise de distance.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Voici un échantillon de son travail :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Echo dans le roman, dans la bouche du peintre :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Riposter à la forme : la posture schizoïde

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

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

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

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

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

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

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

*Je chaussais du 46 de chair*

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

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



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

Ainsi, dans la fable du pêcheur et du poisson,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cela donnera dans l'œuvre à venir :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Nicolas Martin-Granel**

*Université de Yaoundé*

