

auxquels se joignent parfois d'autres jeunes du village : création et cohésion des groupes, organisation du travail à l'intérieur de ces groupes, amélioration des connaissances techniques des membres du groupe, investissements et réalisations communes à tous les membres du groupe, etc.

Cette façon de poser le problème de la place et du rôle de l'ancien stagiaire dans son milieu d'origine conditionne les autres moments de la formation : le recrutement d'abord, puis-que prioritairement on cherchera des candidats susceptibles de constituer des groupes cohérents et homogènes (âge, entente, intérêts communs); ensuite, la formation au centre visera à renforcer l'entente et l'habitude du travail commun entre stagiaire du même village (champs communs), privilégiera la formation technique au détriment de la formation d'« animateurs » susceptibles d'influencer l'ensemble du milieu (dont c'est pourtant le but officiel des centres). **Une autre problématique de l'après-formation basée sur le rayonnement maximum des anciens stagiaires privilégierait par exemple le recrutement de candidats déjà influents dans leur milieu, sans doute plus âgés, accorderait la priorité à la formation d'animateurs.**

Les buts de l'institution de formation tels qu'ils sont affirmés visent cependant à former des animateurs du milieu, susceptibles de faire évoluer celui-ci et de démultiplier les effets de la formation. **La constitution de groupes homogènes d'anciens stagiaires n'est, certes, en soi, pas opposée à une telle visée; mais la pratique de ces groupes, leur tendance à considérer le groupe en tant que tel plutôt que le village dans son entier, leur tentative pour faire reconnaître cette spécificité ont engagé une stratégie de l'après-formation basée exclusivement sur les groupes d'anciens stagiaires, renforçant ainsi leur tendance à la particularité et à un certain isolement dans le village.** Ceci est encore accru du fait que cette politique, admise par l'institution de formation bien qu'elle ne la recherche pas, n'est pas sans poser quelques problèmes à ses responsables dans la mesure où elle n'est pas conforme à la philosophie des centres de formation telle qu'ils la présentent eux-mêmes.

J.-M. Elliautou
formateur

D'UN LIVRE



AHMADOU KOUROUMA*

Les niveaux de signification dans « Les soleils des indépendances »

Ahmadou Kourouma, dans **Afrique littéraire et artistique** (1970, 10, p. 6), écrit cette confession réservée : « Certains critiques ont parlé d'innovation dans l'écriture et de mise en scène originale. Moi je n'ai fait qu'écrire pour exprimer une situation autant sociale que politique propre au pays où je suis né sans me préoccuper de recherches formelles. Il faut en finir avec ceux qui veulent bien nous accorder la grâce de l'innocence et de la virginité culturelle. On avance souvent le fait que nous sommes issus de la tradition orale. En quoi, je vous le demande, cet état de fait nous empêcherait-il de prendre la plume et de créer ? En ce qui me concerne, je n'écris pas en malinké, mais en français ».

Le livre d'Ahmadou Kourouma, **Les soleils des indépendances** (Montréal, 1968, puis Paris, 1970) est l'une des œuvres les plus originales de la littérature néo-africaine de langue française.

Nous ne nous étendrons pas sur le contenu du roman cela a déjà été fait, quoique, proportionnellement à d'autres œuvres, ce livre a inspiré, nous semble-t-il, assez peu de commentaires. Faudrait-il supposer qu'il eut quelques difficultés à passer la rampe ? Son originalité contiendrait-elle en elle-même un obstacle ? Aurait-on suggéré que l'auteur aurait écrit en malinké puisque, justement, il croit

bon de s'en défendre et de préciser qu'il écrit en français ? Puisque lui-même fait référence à l'oralité n'aurait-il pas assumé le passage de l'oralité à la picturalité d'une manière très personnelle ? Cette dernière question est-elle justifiée, malgré la réserve qu'émet l'auteur selon laquelle son oralité ne sait pas l'empêcher d'écrire et de créer ? Bref ! N'y a-t-il pas chez Ahmadou Kourouma une propriété de style qu'on trouve rarement, du moins avec une telle constance chez d'autres auteurs africains de langue française ?

Nous avons nous-même fait une expérience qui conduisit à cette conclusion : quiconque n'a pas ancré sa sensibilité dans le terroir africain, même plus abstraitement dans l'africanité, éprouve des difficultés à comprendre certains passages de l'œuvre. Le corollaire de cela est que les lecteurs qui remplissent la condition mentionnée ont le sentiment d'ancrer leur lecture dans une sensibilité discrète mais, profonde quant à ses racines stylistiques et sémantiques.

Qu'on en juge déjà par ceci :

Le roman s'ouvre sur cette phrase : « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima... » A la dernière page, quelques lignes avant la fin : « Fama avait fini, était fini ».

Cette double fin, de père en fils, plutôt qu'une suite chronologique, est l'axe autour duquel se construit le roman, et dans lequel vient s'inscrire le mouvement des Indépendances. Or

À L'AUTRE



un tel mouvement apparaît comme une rupture dans cet axe tant que les événements se veulent répétitifs et ne valent que par l'accumulation d'actes d'adhésion aux dires des ancêtres, que par une référence à la tradition où se confondent mécanismes ou fixité et garanties solides du présent.

Notre propos n'est pas toutefois d'analyser le contenu du roman, mais d'attirer l'attention sur une qualité de style marquée par l'interférence et sur la signification de ce fait.

L'auteur a certes écrit en français, mais a laissé affleurer son langage propre. Celui-ci, la langue malinké, se projette sur le discours français Koné Ibrahim et Fama sont finis : ils sont morts.

Un travail d'analyse contrastive de ce beau roman vaudrait la peine d'être fait, à condition que celui qui l'entreprendrait se soumette aux structures linguistiques du malinké, de même qu'à la spécificité des champs sémantiques et des connotations.

Sur ce dernier point, il est bien des expressions qui, d'après le sens strict du français, ne rejoignent pas la valeur qu'elles prennent dans le mouvement même de leur création : « Salimata, tu es la plus belle chose vivante de la brousse et des villages du Horodougou » (édit. Montréal, p. 42). Cette « chose vivante » – **fénnyenema** en malinké – n'est précisément une « chose » que parce qu'elle n'est pas exactement concevable dans sa réalité, qu'elle dépasse l'intelligence limitée ; elle est doublement mysté-

rieuse, en tant que réalité infraconceptuelle, en tant que participant à ce monde la brousse auquel s'attache le sentiment du numineux.

« Salimata... poussa la porte pour regarder l'approche de la blancheur de l'aurore » (p. 33). Il pourrait s'agir d'un cliché, mais ce n'en est pas un quand on sait que l'aurore est exprimée en malinké par l'idée que la terre blanchit : **dugu jélén**.

Il ne s'agit pas d'une recherche de style, mais d'une salutation telle qu'elle se déroule dans le terroir malinké, dans ce passage (p. 40) :

– « Avez-vous connu une nuit paisible ? »

– Grâce à Allah, la paix seulement. »

Citons encore ceci (p. 78) : « Toutes les mamans Doumlouja versaient des libations, tuaient des sacrifices pour que de leur giron descendit l'enfant qui serait le chef de la dynastie. C'est un éclairage de réalisme, une concrétisation qu'apporte la perception sémantique du malinké **jigi**, « descendre, accoucher, loger » : à **jigira denké là**, « elle a accouché d'un fils ». La femme africaine accouche généralement sans être étendue soutenue par des matrones, elle « descend » son enfant.

Les enfants qui balancent « de petites gourdes de ventre poussiéreux » (p. 90) : une image en français, heureuse, explicable à partir du malinké **bara** qui désigne une protubérance telle que le fruit du calebassier, le ventre, l'hermie, une espèce de bruiteur, etc.

Nous pourrions encore avancer de

nombreux exemples, et beaucoup d'autres pourraient l'être après une analyse du livre dans le sens que nous indiquons.

N'est-ce qu'une affaire de stylistique ? C'est cela, et beaucoup plus.

Nous sommes face à un « signifiant » : le texte écrit. Quant au « signifié », il est double, il est en deçà et au-delà du texte.

En deçà, il y a la **source de création**, faite d'imaginaire et de symbolisme, dont les racines sont dans la culture et la sémantique d'une langue, l'une et l'autre éprouvés par l'auteur au sein du terroir malinké.

Au-delà, il y a une **création proposée** aux lecteurs, et aussi aux auditeurs car « **Les soleils des indépendances** » pourrait être proféré.

Entre cet en deçà et cet au-delà du texte se sont tissés des liens subtils et solides : d'une part la projection des sources qui donne, à travers le style, une spécificité, une fermeture de l'auteur sur lui-même qui ne livre son roman qu'aux lecteurs patients, pénétrants, intuitifs, attentifs à l'Afrique. D'autre part, le projet d'un message par lequel l'auteur s'ouvre sur un public, et lance une interrogation sur les indépendances.

Celle-ci ne met pas en jeu l'indépendance, mais elle dessine le craquement progressif que la colonisation a entamé et que l'indépendance poursuit vers une finalité que par définition exprime un auteur africain à partir du moment même où il s'affirme comme auteur.

Ce livre eut-il pu être écrit en malinké ?

C'est une question démagogique, car les conditions actuelles, politiques et économiques, en auraient pratiquement annulé la diffusion. Ce livre est en français, mais il est bien africain si on le lit en se mettant dans l'éclairage de sa création.

On ne peut que souhaiter qu'une telle littérature ne tarisse pas. Toutefois un roman est une œuvre publique, un dire en direction des autres. Il reste aux autres à se découvrir disponibles pour une œuvre, quelle que soit la langue, spécifiquement africaine.

Maurice Houis

* Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

THÉOPHILE OBENGA,**La Cuvette congolaise.**

Les hommes et les structures.
Contribution à l'histoire traditionnelle de l'Afrique centrale,

Présence africaine, Paris, 1976,

Avec quatre ouvrages d'histoire en moins de cinq ans (1), Théophile Obenga, ce philosophe de formation converti à l'histoire africaine, s'affirme davantage dans sa science d'adoption. Mais, que nous apporte-t-il dans son dernier livre ?

La Cuvette congolaise répond à une double préoccupation, politique et méthodologique. D'une part, l'auteur veut fournir à l'autorité politique des éléments d'information qui lui manquent pour l'élaboration d'un plan de développement réel et intégré à la région étudiée; et de l'autre, il souhaite que les intellectuels africains, qui se veulent « progressistes » (le mot vient de lui), mènent des recherches analogues sur d'autres régions (2). L'auteur nous apprend aussi que cet ouvrage est le fruit d'un travail collectif effectué dans un des groupes ethniques (les Mbochi) qui se partagent la Cuvette congolaise (nous sommes en République populaire du Congo). Cette précision sur le sujet exact de la monographie décevra probablement quelque lecteur qui s'attendait (par le titre) à une étude englobant les différents peuples de cette vaste dépression de l'Afrique centrale et dont un seul ne peut donner une image complète. Car, si les hommes se ressemblent à travers la Cuvette, il n'en est pas de même quant aux structures sociales, politiques ou économiques des diverses régions.

(1) Cette liste des ouvrages provient du livre recensé :

- L'Afrique dans l'Antiquité. Égypte pharaonique. Afrique noire, Paris, *Présence africaine*, 1973.
- Introduction à la connaissance du peuple de la République populaire du Congo, Brazzaville, Librairie populaire, 1973. Imprimé en U.R.S.S.
- Afrique centrale précoloniale. Documents d'histoire vivante, Paris, *Présence africaine*, 1974.
- La Cuvette congolaise. Les hommes et les structures. Contribution à l'histoire traditionnelle de l'Afrique centrale, Paris, *Présence africaine*, 1976.

(2) L'auteur signale cette motivation en termes clairs ou voilés dans les pages suivantes, VIII, 29-30, 69-70, 153 et 154.

D'une dizaine de pages, le premier chapitre localise les Mbochi par rapport aux foyers des cultures préhistoriques de l'Afrique centrale; il essaie de les suivre dans les grands mouvements de migration bantou, et, enfin, donne un tableau des différents groupes, sous-groupes et villages. Cette subdivision s'établit presque uniquement sur une base linguistique. De ce chapitre nous retiendrons le rôle que peut jouer la toponymie dans la confection d'une histoire locale africaine. Pour les Mbochi, par exemple, l'auteur constate que les noms des villages expriment une situation ou rappellent un fait historique. Un lecteur connaissant la géographie de l'Afrique centrale remarquera une petite erreur dans cette partie de l'ouvrage. La localité de Sanga (au Zaïre), site archéologique de métallurgie près du lac Kisale, est mal située. Elle se trouve au Shaba et non dans le Haut-Zaïre (3). Nous pensons que l'erreur est due à une faute d'inattention du fait que la céramique kisalienne (provenant des fouilles effectuées sur les rives du lac Kisale) est bien signalée dans sa véritable région.

Au second chapitre, Th. Obenga traite du système de parenté et de la structure familiale mbochi. Par sa brièveté et sa forme, il nous paraît être une introduction au chapitre suivant qui analyse l'organisation sociale et politique. C'est une description de la terminologie mbochi sur les liens de parenté, et ce, dans un seul groupe, celui de Boundji. Le choix de l'échantillon s'explique par le fait que c'est ce groupe que Th. Obenga connaît le mieux, et où s'est menée la grande partie de l'enquête. La méthode descriptive est inspirée de la pensée marxiste.

Pour présenter l'organisation sociale et politique, l'auteur se limite aussi à décrire les termes utilisés pour désigner le chef et ses dignitaires. Il présente de la même façon les insignes du Pouvoir. Avant cela, une page introductive revient sur les migrations mbochi. Ce peuple aurait pris son origine vers l'an 3 000 avant notre ère dans la région des Grands Lacs africains. L'installation dans la Cuvette se situerait entre le I^{er} et le XVI^e siècles après J.C., et ce, en groupes et sous-groupes constituant un État confédéré. « Les émiettements actuels doivent être attribués » au système colonial (4). Deux pages d'annexe

consacrées aux résistances mbochi à la pénétration coloniale, terminent ce chapitre.

Les Mbochi actuels participent à deux courants de système économique, moderne et traditionnel. C'est ce dernier qui retient l'attention de Th. Obenga, il essaie de l'analyser « à la lumière du marxisme » ainsi qu'à la suite d'autres chercheurs qui ont fait ou font des études sur « le mode de production africain » (J. Suret-Canale, Pathé Diagne, Cheikh-Anta Diop, C. Coquery-Vidrovitch,...). Si, dans l'annexe au chapitre politique quelques phrases nous ont semblé exagérées (5), Th. Obenga aboutit cependant aux mêmes conclusions que C. Coquery-Vidrovitch dont l'ouvrage (**Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires, 1898-1930**) paru chez Mouton en 1972 est devenu un classique. Il est regrettable qu'il ne le mentionne pas en ce qui concerne cette économie traditionnelle, il nous parle du statut de la terre, des calendriers agricoles, des transactions commerciales (produits, jours et lieux de marché), du commerce à longue distance et enfin des moyens d'échange. En conclusion, il pose le problème de l'intégration de la conception économique traditionnelle au nouveau modèle de développement adopté par le pays.

Un des aspects importants de l'ouvrage apparaît à plusieurs endroits dans cette partie, c'est le rattachement continu de la société Mbochi à celle de l'Égypte pharaonique. Des techniques aux conceptions économiques une ressemblance surgit. Nous lisons par exemple ce commentaire sur les calendriers agricoles « Une idée générale se présente ici, avec force, irrésistiblement. Depuis l'Égypte pharaonique (de laquelle il faut toujours partir en tant que référentiel culturel capital pour l'Afrique subsaharienne), les Noirs africains se sont révélés être de grands connaisseurs du temps de l'Univers (le monde et la nature), sous les cieux

(3) Th. Obenga, *La Cuvette congolaise*, p. 4.

F. Engels, « L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État », Paris, Éd. Sociales, 1954, p. 34.

(4) Ibidem, pp. 38-39.

(5) Ibidem, p. 71 : « Il faut voir dans ces résistances armées une origine des luttes révolutionnaires d'aujourd'hui. »

qui étaient les leurs » (6). Ajoutons que cette thèse est plus amplement développée dans son ouvrage de 1973, **L'Afrique dans l'Antiquité. Égypte pharaonique, Afrique noire.**

L'étude de la langue mbochi constitue l'avant-dernier chapitre. Elle se fait au niveau de la structure phonologique. La matière analysée est empruntée au parler du groupe Boundji, « le plus grand de tous les dialectes Mbochi » et aussi « le seul dialecte Mbochi écrit actuellement (7). En annexe à ce chapitre, l'auteur commente un poème élégiaque dont le texte s'accompagne d'une double traduction, littérale et littéraire. Les écrits de Staline sur le rôle de la langue dans le développement de la société semblent avoir inspiré ce chapitre (8).

Théophile Obenga termine son ouvrage par un chapitre sur la philosophie mbochi. Il nous la présente sous forme d'un dialogue (imaginaire) entre un jeune homme instruit à l'école du Blanc et un vieillard du village, symbole et gardien de la sagesse séculaire. On y reconnaît le style socratique où le maître (Mwene Alomba) répond aux questions que lui pose un enfant (Opombo), assoiffé de savoir (il vient d'être reçu aux épreuves du baccalauréat, option latin-philosophie). Le récit est tout émaillé des termes mbochi que l'auteur estime sans doute essentiels et dont la traduction exprime mal ou pas assez le sens. « La pensée de Mwene Alomba », comme les autres aspects de cette société étudiés plus haut, provient du groupe de Boundji. Le dialogue Mwene Alomba/Opombo a porté sur le problème de l'existence, de la réalité et de la modalité, de la totalité et enfin du travail humain et de sa signification ontologique. « Mvula » (Totalité absolue – Unité unifiante), « Idza » (Être avec – Exister), « Tsina » (Devenir – Cause) et « Omo-ro » (Essentialité humaine – Activité concrète) sont les quatre catégories de la Pensée Mbochi d'où sortent toutes les autres valeurs de la vie.

(6) Ibidem, pp. 83-84, 87 et 90-91.

(7) Ibidem, p. 112.

(8) Ibidem, p. 111 : « Ce point de vue juste de concevoir la langue, moyen de communication entre les hommes, comme l'œuvre de toute la société et un produit de l'histoire sociale, nous le devons à Staline. »

Terminons cette recension par quelques observations. La tradition orale, parfois soutenue par les éléments de la culture matérielle, constitue l'unique source utilisée de façon exclusive. L'utilisation des souvenirs oraux n'est pas une technique neuve en histoire africaine, mais, nous pensons que notre histoire ne sera pas moins « traditionnelle » ni que les souvenirs seront de moindre valeur si l'on donne, pour les faits récents (période coloniale par exemple), une référence à d'autres sources existantes. Nous songeons entre autres aux récits de voyage, aux documents administratifs et autres qui peuvent mentionner ces faits même en une ligne. Ce recouplement apporte parfois aux souvenirs oraux, la dimension chronologique qui leur manque et aux chercheurs non convaincus de la valeur de cette source un élément de réponse. Dans le cas de **La Cuvette congolaise**, Th. Obenga aurait dû le faire ne fût-ce que pour présenter (pp. 71-72) son inventaire sur les résistances mbochi à la pénétration coloniale. Le lecteur remarquera aussi qu'à plusieurs endroits (pp. 4, 45, 46, 83, 84, 87, et surtout 90, 91), il rattache la culture mbochi à celle de l'Égypte pharaonique. Il s'agit d'une application des thèses de Cheikh-Anta Diop aux populations de l'Afrique centrale. Enfin, la pensée marxiste-léniniste sous-tend telle une trame des idées de déroulement d'un bout à l'autre de l'ouvrage (pp. 69-70, 76-77, 109, 111-112). Les principes et modes d'analyse de cette école servent d'introduction aux chapitres ou de conclusion à certains autres. Tradition, égyptologie, marxisme : ces trois mots peuvent résumer « La Cuvette congolaise ».

Ntambwe Luadia-Luadia

CLÉMENTINE FAIK-NZUJI MADIYA

Kasala : Chant héroïque luba

Presses universitaires du Zaïre, 1974.

Avec **Le Kasala** : Chant héroïque luba, Mme C. Faïk-Nzuji Madiya nous offre une étude intéressante dans

un domaine caractéristique de la littérature de son peuple, les Luba du Kasayi.

Une telle étude, non seulement sauve une partie d'un patrimoine culturel qui risquait de périr, mais apporte sa contribution à une véritable renaissance africaine.

C. Faïk-Nzuji Madiya a publié plusieurs autres études sur la littérature orale luba, parmi lesquelles des travaux sur les proverbes, les énigmes et les devinettes.

L'étude qu'elle consacre au Kasala aborde l'aspect esthétique de cette forme de poésie. Avant elle, son compatriote M. Mufuta Kabemba avait, de son côté, publié un livre sur le Kasala (Le chant Kasala des Luba, Julliard, 1968, Classiques africains), mais lui étudiait la poésie kasala dans ses apports avec les faits sociaux.

Le livre de C. Faïk-Nzuji Madiya contient environ 2 000 vers, répartis en 11 chants ou morceaux.

L'auteur nous parle de la façon dont elle a été en possession de cette collection. Les 2 000 vers ont été sélectionnés par elle pour leur qualité esthétique spéciale parmi 3 000 vers qui furent en sa possession.

Une partie de ces onze chants que contient son ouvrage avait été recueillie, il y a 40 ans, par R. Van Caeneghem et cinq cents autres vers lui ont été transmis, en 1971, par son compatriote Mukalenge I. Katanga.

Elle dut résoudre la question de savoir s'il y avait une réelle homogénéité entre des recueils retrouvés séparément à de nombreuses années d'intervalle. Des spécialistes luba se livrèrent à un examen sévère et reconnurent l'homogénéité entre les différentes pièces. Puis, parmi d'autres tâches difficiles que l'auteur dut affronter, il y eut le travail de traduction. Il fallait, d'une part, arriver à une traduction claire en français, mais, d'autre part, conserver à l'intérieur de cette traduction ce que le texte luba a d'original et de spécifique.

Après les pages consacrées aux onze chants et à leur traduction, le livre comprend bon nombre de notes. Ces notes expliquent les termes luba qui n'ont pas été traduits, ou ceux traduits mais qui demandent une explication complémentaire.

La présentation au public des onze chants ou morceaux de la poésie ka-

sala, fut pour l'auteur l'occasion de donner quelques informations générales sur le kasala en tant que tel. Et c'est le sujet des deux premières parties du livre.

Dans la première partie, l'auteur traite du Kasala, de ses branches et de ses éléments culturels; dans la deuxième partie, elle traite de la « littéralité » du Kasala. Le Kasala, ses branches, ses éléments culturels : **Le Kasala (tusala au pluriel), , nous dit-elle, est un long poème qui évoque les différentes personnes et événements d'un clan, exalte, par de grandes louanges, ses membres défunts et vivants et déclame leurs hauts faits et gestes. Ces événements, personnes et hauts faits y apparaissent, dans l'ensemble, en petites unités narratives ou descriptives achevées, présentant apparemment peu de liens entre elles. (Ceci explique la question d'homogénéité dont il était question plus haut.) Ce poème est chanté dans les différentes circonstances de la vie du groupe ou des individus qui font partie de ce groupe. »**

Le Kasala comprend deux branches, la poésie lyrique et la poésie héroïque.

La branche lyrique tantôt exprime la nostalgie ou les peines provoquées par les épreuves de l'individu ou du groupe, tantôt c'est plus précisément un chant de deuil qui célèbre les mérites d'un défunt... C'est parfois un chant de joie exaltant un « héros de circonstances » et invitant les siens à être fiers de lui.

La branche héroïque (sujet étudié spécialement dans ce livre) comporte plusieurs subdivisions. L'une des plus connues est le « Kasala ka mvita » (le chant de combat). Sur un champ de bataille, le chantre soutient le moral des combattants pour qu'ils soient inaccessibles à la peur ou au découragement.

Les éléments culturels du Kasala : héros, chantres, intentions et thèmes.

Les héros sont toutes les personnes qui, pour des raisons diverses, sont chantées par le Kasala.

Il y a le héros de circonstances. C'est une personne dont l'action d'éclat, les mérites, ont été à l'origine de l'exécution du Kasala. Il y a les héros claniques; des personnes qui ont des liens de parenté avec le héros de circonstances ou qui sont supposées en avoir.

Un héros peut être authentique si lui-même, comme le héros de circonstance, a été réellement marqué par une action d'éclat. Il peut être fictif si son nom a été retenu au sein du clan, mais sans qu'on puisse appliquer le nom à quelque personne bien connue.

Le chantre du Kasala, c'est un homme ou une femme. Une personne qui, comme tout poète, possède au départ un réel don naturel. Elle s'initie à son métier auprès de spécialistes reconnus. Le Kasala est constitué par un fond ancien que le chantre peut amplifier, modifier par des ajoutes d'ordre secondaire. Et, surtout, ce qui revient au chantre du Kasala, c'est tout l'art de l'exécution du morceau poétique : débit, mélodie, pause...

Intentions et thèmes. – Les uns et les autres sont multiples et ont trait aux faits les plus divers. Mais fondamentalement le Kasala a une mission de cohésion et d'intégration sociale. Tantôt il a, pour fin précise, de redonner confiance lors d'un échec, d'un revers commun, tantôt il regroupe les individus pour défendre le patrimoine ou le territoire commun... Le chantre du Kasala est bien le témoin de son temps et prête son art pour l'expression des sentiments que suscitent les événements.

La littéralité du Kasala.

Mme C. Faïk-Nzuji Madiya écrit à ce sujet : « **La tendance générale est longtemps restée de considérer le matériel oral comme véhicule de la culture dans les sociétés sans écriture et de ne s'en tenir uniquement qu'à cet aspect. Ce qui explique qu'il existe beaucoup plus d'études portant sur ses aspects ethnologiques, anthropologiques et socio-culturels que d'études portant sur ses aspects purement littéraires. Le terme « littérature » lui est prêté avec indulgence étant donné qu'il a souvent été considéré comme un genre mineur d'expression.** »

Outre des préjugés tenaces, héritage de la colonisation et qui expliquent une telle attitude, on peut tout simplement dire, à ce sujet, que **prétendre qu'une littérature orale est forcément inférieure à une littérature écrite dénote souvent une ignorance totale de cette littérature orale en cause.** Dans la partie « littéralité » du Kasala, l'auteur parle du texte du Kasala, sa composition, les règles de la syntaxe, les rapports entre les diverses parties du poème... Vient ensuite l'expression

verbale du Kasala : pause, tonalité, intonations...

Enfin, l'auteur traite des images, procédés et moyens littéraires pour donner à l'expression d'une idée, d'un sentiment, de la force, de l'agrément... Il s'agit essentiellement des procédés et des figures littéraires dont fait usage le Kasala : la métaphore, la métonymie, la répétition...

Un travail de ce genre n'est donc pas une œuvre purement académique. Il participe au combat culturel qui s'impose aujourd'hui.

Pendant longtemps, l'idée de progrès, de civilisation, pour beaucoup de gens, a été associée à l'abandon de leur langue et de leur culture dans quantité d'autres domaines. L'homme d'élite était celui qui parlait le français, l'anglais... et qui affectait un détachement incompréhensible à l'égard de sa culture nationale. On peut espérer, par contre, que de plus en plus, l'élite intellectuelle africaine se fera remarquer par un enracinement solide à la tradition de son peuple, sera, mieux que quiconque, instruite de l'histoire, des langues et des valeurs spirituelles de son pays, se servira de l'acquis de sa formation pour les épanouir et leur apporter un vrai rayonnement.

Touchant la poésie kasala, l'auteur formule une appréhension qui paraît bien fondée. Elle écrit : « On ne peut cependant s'empêcher d'exprimer une certaine crainte en ce qui concerne l'avenir du Kasala. Nous assistons aujourd'hui, non à son abandon, comme tel, mais à sa mise en retrait, surtout dans les milieux extra-coutumiers, où malgré la politique de mise en valeur des richesses traditionnelles du pays, le temps commence sérieusement à se mesurer et les cérémonies deviennent de plus en plus programmées. Qu'advient-il dans quelques dizaines d'années du Kasala ? »

Il n'y a pas de doute, certains genres littéraires se trouvent affrontés à des difficultés particulières, résultant de nouvelles situations économiques et sociales. Il reste cependant que l'une des tâches essentielles pour un pays africain est de tout faire pour être en possession des productions des siècles passés et ensuite d'adapter sa culture aux nouvelles conditions d'existence.

La politique mise en œuvre par le gouvernement zaïrois pour la renaissance des valeurs africaines est bien connue. Un travail comme celui de C. Faïk-Nzuji Madiya est sûrement un de ceux qui contribueront à donner à cette politique une pleine efficacité.

A la lecture des poèmes contenus dans ce livre, beaucoup d'Africains retrouveront sans peine un vocabulaire et une manière de penser qui s'apparentent aux leurs. De toute façon, qu'il s'agisse de l'unité africaine ressentie comme un besoin, qu'il s'agisse, d'une manière générale, de la coopération entre les États, il n'est pas de voie plus sûre que la découverte d'un peuple par sa littérature.

Justin Kalibwami

(Extrait de *Présence africaine*, n° 96, 4^e trimestre 1975.)

AMOS TUTUOLA

Tradition orale et écriture du conte

Michèle Dussutour-Hammer, *Présence africaine*, Collection Adire, Paris, 1976.

« Comment étudier le conte africain ? » C'est par cette interrogation que Michèle Dussutour-Hammer entame son livre. Et la réponse à cette question, elle nous la donne tout au long de cette étude consacrée au « cas Tutuola » : il faut partir de la culture où est née le conte. L'on ne peut parler de Tutuola, auteur yoruba, sans se pencher sur les Yoruba eux-mêmes, leur histoire, leur culture. Toute approche basée sur des critères occidentaux, refusant de reconnaître l'existence d'un système de pensée radicalement différent et possédant sa propre spécificité, ne serait qu'artifice et ne permettrait en aucun cas d'étudier Tutuola, conteur qui **transmet** les contes comme le veut la tradition orale en Afrique depuis des millénaires, mais qui le fait en utilisant un moyen d'expression moderne : l'écriture.

Qui est Tutuola ?

Celui qu'Alain Ricard dans son ouvrage « Livre et Communication au Nigeria » (1) nomme « le planton inspiré », reste un cas particulier et défie toute classification. Planton au ministère du Travail à Lagos, après avoir fait trop d'études pour se résigner à cette condition médiocre, et trop peu pour faire partie de l'élite, du clan des « nantis du savoir », des diplômés qui accèdent aux plus hautes fonctions, Tutuola n'accepte pas de « gaspiller » sa vie, il veut prendre sa revanche et il trouve le moyen : il écrit et... en anglais, la langue de cette élite à laquelle précisément il n'appartient jamais.

« J'avais trouvé un poste de planton à Lagos, en 1946 au ministère du Travail. Je restais là, dans cet état pénible et misérable, quand une nuit, il me vint à l'esprit d'écrire mon premier livre « L'ivrogne dans la brousse », et j'ai réussi parce que j'étais déjà conteur, quand j'étais à l'école. C'est comme ça que je suis devenu écrivain » (2).

Le cas Tutuola pose avec acuité le problème de la position de l'écrivain africain de pays anglophone ou francophone, cette victime de l'impérialisme de la langue : pour se voir reconnaître quelque valeur, il doit manier la langue du colonisateur avec précision, en connaître toutes les finesses, s'il en est incapable, qu'il utilise les langues locales et voit sa diffusion restreinte ou qu'il n'écrit pas. Et Tutuola a enfreint la règle, voilà pourquoi les critiques européens mais aussi les intellectuels africains le rejettent, sont irrités de ses écrits, de son succès... il bafoue cet objet sacré qu'est à leurs yeux l'anglais. Aussi lui refusent-ils le droit de l'utiliser à son gré comme un simple moyen de communication.

Parlant de l'anglais de Tutuola, l'auteur nous dit : « Artisan et artiste à la fois, il crée sa forme de création. A l'anglais tel qu'on le parle dans les villes du Nigeria, il imprime la courbe du yoruba natal et lui donne sa marque ». Il joue avec la langue : fabrique des mots (superlady, flash-eyed mother), accumule les adjectifs, ne ré-

pugne pas aux répétitions. En quelque sorte, il crée sa propre langue, défie la syntaxe, et il a doublement raison : d'abord au niveau du résultat si surprenant, si intéressant, mais aussi et surtout par rapport au but qu'il voulait atteindre : faire connaître les contes de son pays à l'étranger. En effet, tout porte à croire, comme le souligne l'auteur, qu'écrits en yoruba, les récits de Tutuola n'auraient jamais été édités.

Si, comme nous venons de le voir, les écrits de Tutuola sont une véritable innovation quant à la forme, en ce qui concerne le fond, il n'a rien inventé. Mais on ne saurait lui en faire reproche, puisque tous ses récits et nouvelles s'inspirent de la tradition orale, des contes populaires yoruba. Tutuola est avant tout un conteur, et le rôle du conteur n'est pas de création mais de transmission. S'il doit rester fidèle à l'histoire, il ne dispose pas moins d'une certaine marge de liberté : il pourra arranger le récit, donner une explication, poser une question, en un mot ajouter sa note personnelle. L'originalité de Tutuola est de faire passer le conte de l'oral à l'écrit, et il ne le fait pas mécaniquement, il réussit à donner l'impression d'un récit improvisé de bout en bout. C'est ce que l'on a souvent appelé les qualités « orales » de son écriture, mais souligne l'auteur, « c'est à la lecture des yeux que l'on perçoit le caractère oral de son écriture et que l'écriture parle le mieux ». Plusieurs éléments concourent à donner ce « caractère oral » à l'écriture de Tutuola : l'emploi du « je » tout d'abord, Tutuola s'identifie totalement au héros du conte, mais aussi le recours aux guillemets, parenthèses, tirets, qui font vivre le texte.

A travers l'étude de Tutuola, c'est sur la tradition orale, les contes populaires, que nous invite à nous pencher Michèle Dussutour-Hammer. Nous découvrons tout au long de son livre les éléments constitutifs, la trame générale du conte populaire. Le héros quitte son village, et les péripéties commencent : au prise avec des monstres hideux et des forces surnaturelles, il subira les pires tortures, connaîtra d'innombrables aventures, sera châtié pour avoir osé pénétrer dans un monde étranger au sien, bénéficiera parfois d'aides providentielles... « Il n'est rien par lui-même. Mais il peut tout dès lors qu'il sait se trans-

(1) Cf. *Recherche, Pédagogie et Culture*, mars-avril 1976, n° 22.

(2) Amos Tutuola, « A short biography », lettre écrite à Faber and Faber, Londres, le 14 juillet 1964.

former. Il le fera d'abord en se donnant un nom ». C'est ainsi que le buveur de vin de palme devient « Père-Des-Dieux-Qui-Peut-Tout-Faire-En-Ce-Monde ». « Au nom s'ajoute un autre pouvoir magique : les gris-gris. Dès le début du conte, le héros prend la précaution de les emporter, de s'assurer de leur présence et par-là même de nous rassurer. »

Si la lecture des livres de Tutuola est divertissante et surprenante à bien des égards, elle est aussi et surtout instructive : elle reflète la réalité du pays yoruba, sa culture. L'auteur le souligne : « Tutuola est en effet un trésor pour celui qui s'intéresse aux religions, aux sociétés africaines en général et yoruba en particulier ».

L'ouvrage de Michèle Dussutour-Hammer est une précieuse introduction pour qui veut lire Tutuola. C'est une sorte de passeport, tant pour les lecteurs africains qui connaissent ces contes traditionnels, mais que le style, la forme employés par Tutuola pourraient dérouter, que pour les lecteurs européens qui ont oublié depuis longtemps cette fuite vers le merveilleux que constitue le conte.

L'analyse de Michèle Dussutour-Hammer se développe en une quinzaine de chapitres rédigés en un style précis et incisif, émaillés de passages tirés des écrits de Tutuola. L'on trouve en outre en appendice, un bref résumé des principaux livres de Tutuola, une courte biographie, et une bibliographie offrant, au-delà de son œuvre et des ouvrages critiques le concernant, une perspective générale pour une initiation à la littérature orale yoruba et à la littérature orale africaine.

E. Teneguy

