

EN DIRECT...

... de Paris

«...je ne peins que les Antilles
d'une certaine forme de souvenirs»

entretien avec Maryse Condé essayiste et romancière Antillaise

Maryse Condé est Guadeloupéenne. Après ses études supérieures à l'Université de Paris et un long séjour en terre africaine (Guinée et Ghana), elle s'établit à Paris où elle collabore à diverses publications tant en français qu'en anglais, présente des émissions culturelles et littéraires à Radio-France International et dispense des enseignements aux Universités Paris VII et Nanterre.

Auteur dramatique, elle a publié chez P.J. Oswald **Dieu nous l'a donné...** dont Lilyan Kesteloot dans sa préface n'a pas hésité à souligner « la cruauté objective » et le « langage cru ». Et **Mort d'Oluwémi d'Ajumako**.

Romancière, Maryse Condé nous offre avec son premier roman **Heremakhonon** (1976) un autre regard sur l'Afrique.

L'entretien qui suit n'est autre qu'un essai d'exploration de la personnalité de l'auteur de **Heremakhonon** dans ses multiples rapports avec la littérature, l'écriture romanesque, ses personnages et surtout la société – africaine, antillaise – dont elle se fait témoin et juge.

– Après avoir publié chez P.J. Oswald deux pièces de théâtre, « Dieu nous l'a donné... » et « Mort d'Oluwémi d'Ajumako », dont j'aimerais bien que vous disiez un mot ici, vous

en venez au roman avec « Heremakhonon ». Faudra-t-il voir dans ce passage du théâtre au roman un élargissement de registre ou simplement un changement de gamme ?

– Je n'aime pas tellement parler de mes premières pièces de théâtre. Je les considère un peu comme des brouillons où j'apprenais à écrire, à dire ce que j'avais envie de dire. J'avais commencé par le théâtre, non par goût, mais parce que j'étais victime d'une illusion. On répète « le théâtre est le meilleur-moyen-de-parler-au-peuple-surtout - dans - les - pays - du - Tiers - monde-où-le-livre-est-réservé-à-une-élite... ». Or une double censure pèse sur le théâtre. D'abord l'argent. Il faut de l'argent pour monter un spectacle, engager des comédiens, faire des décors, etc. Même si on travaille avec des amis, on ne peut leur demander de se dépenser pour rien et de créer avec rien. Si, pour éviter cette pression, on décide de solliciter des subventions officielles, alors c'est le contenu de ce que vous écrivez qui est mis en question. On veut corriger, changer, infléchir. Je suis d'avis que dans le monde où nous vivons, le théâtre est la forme d'expression la plus difficile qui soit...

– Mais vous n'abandonnez pas le théâtre ?

– Je crois bien que je n'écrirai plus de pièces.

– Vos pièces ont-elles déjà été jouées ?

– En dépit des difficultés que j'ai indiquées, ma première pièce a été jouée en 1973 au Festival de la Martinique organisé par Césaire. Et même, une pré-première pièce si j'ose dire, en ce sens qu'elle n'a pas été publiée et qui s'appelait **Le Morne de Massabielle**, au Théâtre de Puteaux. Une aventure dont je n'aime plus me souvenir. C'était en 1971.

– Pensez-vous que non jouée une pièce peut toujours, si elle est lue, avoir son rôle, du moins dans le Tiers-monde, de transformateur de société ?

– Je crois que le théâtre ne change rien à rien. Qu'une pièce jouée ou non n'est qu'une œuvre littéraire et je ne crois pas que la littérature ait grande influence sur les événements socio-politiques, quoiqu'on dise.

– En fait, que représente le théâtre pour vous ?

– J'aime beaucoup le théâtre. J'y vais souvent. J'ai d'abord pensé (ce qui est

une grave erreur) que l'écriture théâtrale était moins complexe, que la structure théâtrale, permettait d'aller à l'essentiel sans tous ces « temps morts » que comporte le roman, mais je n'en suis plus si sûre.

– Vous êtes également romancière. « Heremakhonon » est votre premier roman. Ce titre énigmatique, que peut-il bien signifier ?

– L'expression **Heremakhonon** est une expression malinké qui signifie « Attends le bonheur ». **Here**, le bonheur. **Makhonon**, le verbe à l'impératif : attends. On m'a reproché ce titre « impossible, dit-on, à prononcer et à retenir ». En fait, j'ai précisément voulu jouer sur cet hermétisme pour le non-initié afin de symboliser l'incompréhension de l'héroïne, complètement perdue dans les problèmes africains. Et jouer sur le sens de l'expression, « le peuple attend le bonheur » qu'on lui a promis et il me semble qu'il ne vient pas.

– Dès la première page de votre livre, vous écrivez : « Franchement on pourrait croire que j'obéis à la mode. L'Afrique se fait beaucoup depuis peu. On écrit des masses à son sujet, des européens et d'autres, etc. ». Pensez-vous que l'« Europe connaît actuellement une nouvelle vogue du nègre comme celle de l'entre-deux-guerres, avec l'irruption du jazz et la diffusion des travaux d'ethnologues ?

– Oui, je pense qu'il y a une certaine vogue de l'Afrique parmi les touristes. On emmène le troisième âge en Côte-d'Ivoire. Et aussi parmi les gauchistes. Tout étudiant de gauche a fait son petit séjour en Afrique sans compter les innombrables travaux sur l'Afrique qui continuent de paraître.

– Comment expliquez-vous cet intérêt pour l'Afrique ?

– Il y a beaucoup de raisons. Pour les touristes, troisième âge compris, c'est l'attrait classique de paysages et d'un climat inhabituel, de danses et de chants. Pour les gauchistes, c'est une façon de se prouver qu'ils ont des liens avec le Tiers monde, qu'ils le

connaissent, l'aiment, sympathisent avec ses problèmes. Pour les chercheurs, hé bien, c'est un beau champ d'étude.

– Revenons à « Heremakhonon ». Pourquoi tant de pessimisme ? Ce même pessimisme qui crispe vos pièces de théâtre ? On croirait à vous lire que l'Afrique est vraiment irrécupérable...

– Je ne crois pas être pessimiste. Irrécupérable, l'Afrique ? Qu'est-ce que ça veut dire ?

– Certes, il n'y a pas que l'Afrique dans votre roman, mais il y a également les Antilles qui restent tout au long du récit un cadre de référence pour l'héroïne. Car, en fait, si *Veronica*, l'héroïne, s'embarque pour l'Afrique, ce n'est pas tant pour assouvir une quelconque soif de l'inédit, mais pour guérir une blessure qu'elle porte au plus profond d'elle. C'est donc en réaction contre sa famille, contre sa dignité apprise de « négro-bourgeois » qu'elle tente l'aventure à la fois physique, intellectuelle, spirituelle et morale...

– J'ai quitté les Antilles très jeune et n'y ai plus vécu, à part de brèves vacances. Il est fatal que la vision que j'en donne soit surtout celle de la révolte presque enfantine contre le milieu, la famille. L'héroïne n'est pas « rentrée depuis neuf ans », elle ne sait pas ce qui se passe dans le pays. Et en fait, sa conclusion, c'est qu'elle doit « rentrer » chez elle, si elle espère résoudre ses problèmes. Donc, je ne peins que les Antilles d'une certaine forme de souvenirs.

– Ne trouvez-vous pas que les raisons de l'échec de *Veronica*, s'il y a réellement échec, résident dans les mobiles mêmes de l'aventure ?

– Évidemment. Il y a échec parce qu'elle est partie chercher les réponses à des questions qui ne pouvaient être résolues là où elle se trouvait. Questions qui ne sont importantes que pour elle-même.



– Puisque nous parlons d'échec, je voudrais éclaircir un point. Les commentateurs d'« Heremakhonon » n'ont pas hésité à considérer le retour précipité de *Veronica* à Paris comme la matérialisation d'un échec. Et pourtant il me semble que loin d'être un échec, l'aventure africaine de *Veronica*, cette jeune coopérante antillaise, a permis à celle-ci de se découvrir, de se mieux connaître, de s'assumer, de s'accepter comme telle. D'ailleurs ses derniers mots dans le roman sont à cet égard riches de renseignements : « Cette erreur, cette tragique erreur, dit-elle, que je ne pouvais pas ne pas commettre, étant ce que je suis. Je me suis trompée, trompée d'aïeux, voilà tout. J'ai cherché mon salut là où il ne le fallait pas ». Où est donc l'échec dans une prise de conscience qui arrache au néant et sauve ?

– Là, je laisse chaque lecteur libre de ses conclusions.

– Je voulais pour terminer vous demander si vous vous considérez comme un écrivain « engagé », quoique le mot soit galvaudé aujourd'hui. Mais vous avez largement devancé ma question...

– Qu'est-ce qu'un écrivain engagé ? Pour moi, le roman le plus engagé, c'est *Madame Bovary*. Si par engagé, on entend quelqu'un qui se coule dans un certain moule étroit défini par les théoriciens de la politique, qui ne s'en écarte pas et qui après reçoit leur satisfecit, alors non, jamais !

Propos recueillis par
Mukala Kadima-Nzuji.

... des Pays-Bas

texte et contexte

*Conférence de Leiden
sur la critique littéraire africaine,
20-25 septembre 1976*

C'est une initiative très heureuse, due à Mme **Mineke Schipper De Leuw**, qu'a eu l'**Afrika Studie Centrum de Leiden** – institution indépendante de recherche sur l'Afrique, associée à l'université – en convoquant du 20 au 25 septembre 1976 une conférence sur la critique littéraire africaine. **Texte et contexte en Afrique.** Le titre appelait le débat sur les méthodologies des études littéraires africanistes et en particulier sur le thème de la spécificité de la critique littéraire africaine.

Débat en partie vain, comme on devait l'admettre – et ce n'était pas là mince nouveauté, car si les objets et les contextes, c'est-à-dire les environnements, sont spécifiques, les méthodes pour les appréhender relèvent des procédures généralisables.

La formule du séminaire – une série d'exposés – a permis de discuter de manière approfondie plusieurs points. La présence de plusieurs universitaires zairois et nigériens, et, dans la conférence, d'une majorité d'Africains, faisait mieux mesurer le développement des études de littérature africaine en Afrique même, et leur relative stagnation en Europe. Aucune université allemande ou anglaise n'était représentée; seules la France, la Belgique, la Hollande et la Norvège représentaient avec l'université de Wisconsin, les non-Africains dans cette rencontre.

Cette indifférence tient sans doute au caractère souvent trompeur des études littéraires africaines: veut-on traiter de littérature orale, de littérature « manuscrite », de théâtre moderne? Toutes ces disciplines ont leur spécialistes qui parfois ne cherchent pas à regrouper leurs recherches sous le titre de littérature africaine. Le risque serait grand de reconstituer les disciplines en fonction du domaine de

leur application. Cette relative marginalité maintient la littérature africaine à l'écart des débats sur le statut des textes littéraires qui agitent les universités de l'Europe de l'Ouest.

L'interrogation sur le statut du texte, sur son caractère scientifique – clôture, construction – et sa fonction sociale, centrale chez nous, liée à celle sur le discours critique, et à la mise en cause du « discours de l'école », ne trouvent que peu d'échos en Afrique. Ces problèmes ont été posés par le professeur Mudimbe à propos de la distinction souvent faite entre deux littératures africaines, l'orale et l'écrite? Que recoupe une telle périodisation? La distinction entre l'Afrique et l'Europe, le noir et le blanc, la tradition et la modernité?

Une refonte conceptuelle s'impose qui admettra que la critique est – en Afrique comme ailleurs – scientifique seu-

lement quand elle vise à construire un méta-langage. En ce sens, la conférence de Leiden a été fructueuse en montrant le caractère trop facile de mises en cause des chercheurs en littérature orale. A la base de toute étude de texte, il y a son établissement et un travail philologique dont un excellent exemple nous a été donné par les travaux de C. Faïk - Nzuj Madiya.

La Hollande où se publient de remarquables revues de théorie littéraire – PTL, notamment –, où l'enseignement littéraire est ouvert sur les recherches les plus variées et les plus novatrices, était un lieu approprié à ces échanges de vues sur une discipline en voie de constitution, pour laquelle l'intérêt des étudiants est vif. La littérature africaine est à l'âge de la critique, nous annonçait Roger Caillois, il y a quelques années. Le séminaire de Leiden a permis de mesurer la nouvelle cohérence du discours sur les textes africains en train de prendre corps, en particulier grâce aux travaux d'A. Irele (Ibadan), d'A. Gérard (Liège), de Dan Kunene (Wisconsin) et de bien d'autres.

Tous les renseignements sur les communications peuvent être obtenus en écrivant à :

Afrika Studie Centrum
Stationplein 10
Leiden

A. Ricard

... du Festival d'Avignon (France)

à propos de la République Populaire du Congo

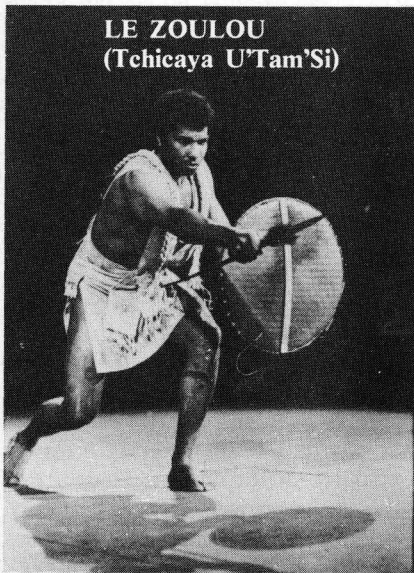
L'Afrique, ou, plus largement, le monde noir fut, cette année, assez bien représenté au festival d'Avignon par trois pièces : « Solitude, la Mulâtresse » de Simone André Schwartz-Bart, « Le Zoulou » de Tchicaya U'Tam'Si, et « Dépossession » de Saï-

dou Bokoum, ce dernier spectacle « off » Festival.

N'ayant pas pu assister à la représentation de la pièce de Simone André Schwartz-Bart, nous n'en pouvons rien dire sinon qu'il s'agit, bien évi-

demment, d'une adaptation pour la scène de son deuxième roman « La Mulâtresse Solitude ».

Pour présenter la pièce de Tchicaya U'Tam'Si, la critique a évoqué Shakespeare, Corneille, le théâtre grec. Nous évoquerons l'Afrique.



LE ZOULOU
(Tchicaya U'Tam'Si)

« Le Zoulou » retrace la grandeur et la chute de Chaka, personnage historique, héros de la période anté-coloniale, en Afrique Australe. Il tenta, une décennie avant le « Grand Trekk », de contruire un royaume unifié capable de faire obstacle à la pénétration européenne. Un certain vertige du pouvoir dont il est saisi, les conspirations des généraux, entraîneront sa perte. Dans l'interprétation de la légende ou de l'histoire que donne Tchicaya, Chaka fait exécuter les chefs ses vassaux, il tue son épouse qui réclamait vengeance, « monstre » contre lequel sa propre mère conspire, il se suicide, obsédé par son propre sang.

Alors le royaume affaibli – et divisé – sera la proie des envahisseurs blancs : il faut se méfier de « l'écume de la mer ». La colonisation se profile à l'horizon, annoncée à la fin de la pièce par la voix grondante de la mer qui mugit, menaçante, couvre les paroles de Nlebe resté debout. « Un raz de marée arrive. Il faudra des siècles pour qu'un autre raz de marée lave l'opprobre » prédisait Chaka.

Comment expliquer l'ascension et la chute du Zoulou, présenté dans la pièce comme un chef au rôle constructif et pourtant précipité vers sa perte ?

Chaka est un surhomme, un homme au-dessus du commun. Le Zoulou, dans le langage Suto, dit l'auteur, veut dire le grand (ou l'homme au grand nez), l'homme venu des montagnes, ou venu du ciel. Il se présente aux diverses tribus comme auréolé d'une mystique. Confert la scène initiale, le rêve prémonitoire (« tout est parti d'un rêve ») et l'arc-en-ciel : « Ceux qui voient un arc-en-ciel au lever du jour sont investis d'un pouvoir ». Chaka illustre donc une conception mystique du pouvoir. Dans une scène délirante au milieu de la pièce, l'on célèbre le culte de NZouloukou, avec force, libations et fumigations. Chaka se présente comme un messie. Il est le sauveur du peuple Zoulou, investi d'une mission. Il veut créer « l'Homme Zoulou », « l'homme qui serait un peu plus homme ». « J'ai tout fait pour qu'ils soient fiers d'être Zoulous » proclame le meneur.

Unifier

« Construire une digue ».

L'ascension de Chaka prend appui sur une action constructive. Chaka a un rôle d'unificateur. Il veut mettre fin aux luttes entre des tribus qui s'épuisent en rivalités qui les affaiblissent, les rendant ainsi vulnérables à l'envahisseur blanc. Par deux fois le héros rappelle « la digue qu'il veut construire ». Seul un royaume unifié saurait résister à l'agression venue de la mer.

Faisant le bilan de son règne, à l'apogée de sa puissance, Chaka pourra énumérer les noms des cheffillons qu'il a évincés et leur opposer le nom unique du Zoulou, opposant au pluriel qui divise le singulier symbole de force : « Un ciel uni ouvert à un peuple uni sera le destin du Zoulou. » « Aujourd'hui encore si l'Afrique veut être forte, elle doit constituer un tout unifié », commente l'auteur (Verger d'Urbain V, 9-VIII-76).

Cette force s'appuie sur une action économique. Prévenant les critiques de ses détracteurs, le héros de la pièce décrit les organisations sociales qu'il a créées. Dans les villages :

« Il y a ceux qui construisent

« Il y a ceux qui font la guerre

« Il y a ceux qui jugent selon les coutumes

« Il y a un champ que tous cultivent

« Un homme a toujours ce qu'il lui faut de viande. »

Ailleurs Chaka déclare : « J'ai donné des terres à tout le monde, que veulent ceux qui fuient ? » Il procède à la redistribution des terres et entreprend les premières réformes des structures agraires.

« Chaka a organisé la société juridiquement, institutionnellement » commente l'auteur. « Il a légiféré en faveur du peuple.

Les réformes militaires.

Chaka s'est imposé grâce aux perfectionnements apportés à l'armement militaire. La scène initiale du bouclier et de la lance courte découverte, au petit matin, que les curieux croient cassée, ou « l'arme d'un nain », représente sous une forme allégorique les améliorations techniques réelles. La substitution à la longue sagaie, de la lance courte, d'un maniement plus facile est un fait historique non étranger à la supériorité militaire conquise par Chaka.

L'appui du peuple.

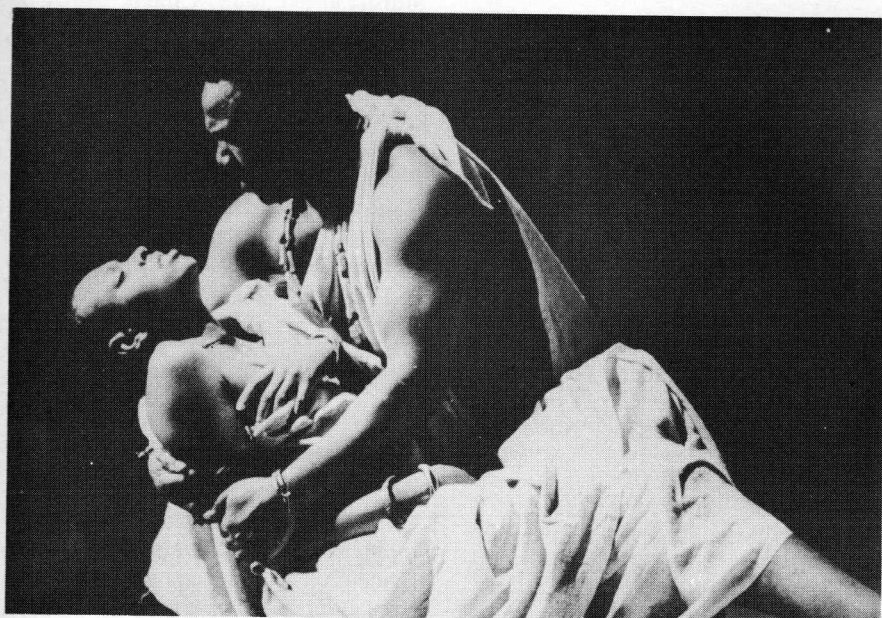
Le pouvoir de Chaka prend appui sur les coutumes, sur les femmes et sur le peuple.

Sans doute a-t-il été reproché à Jules Benjamin Rosette une mise en scène trop « classique » au sens dix-septième du terme, un gommage de la couleur locale, un refus du typique et du folklore africain habituellement mis en valeur par les défenseurs de la Négritude.

Cependant le pouvoir de Chaka est cautionné par sa mère. Nandi intro-nise son fils conformément à la coutume. C'est elle qui investit le chef de son pouvoir. Elle aura par voie de conséquence le devoir de le destituer s'il trahit la confiance mise en lui. Sur la portée réelle du pouvoir ainsi concédé à la reine mère, il y aurait un long commentaire à écrire, mais ce n'est pas le lieu ici.

Noliwe est l'épouse avec laquelle Chaka a contracté un mariage selon les règles traditionnelles (« dix vaches me séparent de Noliwe », dix vaches que la mère portera comme présent symbolisant la demande en mariage). Noliwe apporte à Chaka le soutien de la tribu des Kube, selon la meilleure tradition des alliances conjugales et politiques. « Les femmes ont un rôle important dans la pièce. J'ai réécrit la

scène avec Noliwe, qui m'était apparue trop sommaire dans une première version », explique l'auteur. Épouse et mère ont une responsabilité vis-à-vis de Chaka, homme de pouvoir. Les femmes représentent une force non négligeable qui soutient le Zoulou.



Mais elles se désolidarisent lorsque Chaka perdra le contrôle de lui-même et le sens de la mesure. Noliwe porte le deuil, tête rasée et pagne blanc, précisons-le pour les amateurs de couleur locale, et fait retentir ses lamentations telles les pleureuses antiques en demandant vengeance pour son frère Ding'Iswayo assassiné avec la complicité de Chaka.

Nandi qui a donné l'investiture à son fils, pactise avec l'Épervier et le peuple pour le supprimer quand il est devenu indigne. Les femmes sont vues dans leur rôle séculaire de gardiennes des traditions et de dépositaires des valeurs morales ancestrales.

Le peuple est présent à travers les femmes et à travers le personnage de l'Épervier, seul personnage non historique, introduit par l'auteur. Ce chef de guerre, par son parler simple et sa faconde, reste proche de son origine populaire. L'Épervier admire Chaka et l'organisation communautaire qu'il a créée. Il apprécie l'effort d'unification entrepris. Il est sensible à l'action constructive de Chaka. L'Épervier représente le peuple qui adhère aux réformes entreprises par le tyran mais le trahira lorsque celui-ci faillira à sa mission.

Mis en accusation par le peuple,

Chaka ne pourra tuer son conseiller. Il lève le bras sur lui mais ne peut accomplir le geste qui écraserait l'Épervier et le peuple.

La pièce laisse entendre que Chaka a eu l'appui du peuple tant qu'il a cher-

ché le bien de celui-ci et qu'il a perdu cet appui lorsqu'il a été saisi du vertige du pouvoir. La pièce contient certes une leçon de politique.

Faiblesse de Chaka.

Mais le cas de Chaka est complexe. Il veut l'unité, la prospérité, il le réalise. Et pourtant il échoue. Quelle est sa faiblesse profonde ? Sa perversité ?

En Chaka, « la perversion du pouvoir est plus forte que l'œuvre concrète accomplie et entraînera sa mort ».

La mission de Chaka est en elle-même difficile et tyrannique. Il lui faut imposer l'unité, le progrès. Est-ce à dire que sa mission contenait en germe cette perversion ?

Chaka est-il condamné à échouer, comme Lumumba, Guevara, Allende ? s'interroge lui-même l'auteur. Est-il condamné à échouer parce qu'il est seul, en avance sur son peuple, comme tout leader révolutionnaire ? (« Au Congo, ils étaient trois autour de Lumumba, et pourtant ils ont échoué »).

« En fait, Chaka est un damné, comme tous ceux qui rêvent de pouvoir absolu » est-il prédit au début de la pièce par les esprits. L'œuvre est une réflexion sur le pouvoir qui per-

vertit l'homme. Chaka est condamné à partir du moment où il veut un pouvoir absolu.

L'apogée du règne (et du pouvoir) est atteint dans la scène à peu près médiane où est institué le culte du Dieu Zoulou, le culte de Nzouloukou. Dans les vapeurs et les fumigations colorées rougeoyantes se signe un pacte de sang entre Dieu, Chaka, et ses généraux : sang humain mélangé au sang d'un veau, Ndlebe faisant fonction de prêtre, Chaka boit : puis la terre est aspergée du sang qui reste. La scène est bruyamment orchestrée : tam-tam, voix off, répétition à l'infini par les échos du cri de « Zoulou Zoulou-Zoulou... ». Les planches vibrent.

La chute.

Le tableau suivant, sans transition, nous précipite dans une atmosphère de crime et de machinations politiques. Les meurtres vont se succéder et s'enchaîner avec une intensité et une gravité croissantes.

Les victimes sont d'abord les chefs rivaux : Ding'iswayo pour assurer la domination sur les Kube, supprimé par l'intermédiaire de Zwide, puis Zwide lui-même pour effacer les traces de la responsabilité de Chaka dans la mort du premier, et ajouter à la domination des Kube celle des Mouassa. A ces vassaux, le chef était lié par le pacte de sang si bien que ses exécutions sont un geste fratricide. (« Ils avaient mon sang. ») La malédiction professée par Zwide – voix off – poursuivra Chaka. (« Ton propre sang t'étouffera. »)

Noliwe demande vengeance pour son frère et pour les Kube maltraités. Exacerbé par ses lamentations, troublé par sa conscience qu'elle incarne, ou craignant d'être saisi par le remords, Chaka tue sa femme, et en même temps le fils qu'elle portait. « La folie est contagieuse, je l'ai guérie. » Elle agonise soutenue par l'Épervier – c'est-à-dire le peuple. Sur ce 3^e crime, nous reviendrons plus avant.

L'assassinat de l'épouse et de l'enfant en gestation fait de Chaka un monstre aux yeux de sa mère (« mon fils est un monstre ») et aux yeux du peuple. Nandi conspire avec les généraux et le Conseiller pour éliminer le tyran. Ndébe ayant trahi le complot, Chaka condamne sa propre mère que les gar-

des emportent et exécutent. Il semble que l'ivresse du pouvoir culmine dans le matricide.

Poursuivi de cauchemards, Chaka voit réapparaître Noliwe. Le spectre le croise sans le toucher dans une scène d'une assez grande intensité dramatique, avec utilisation des spots verts et des effets de voix off. Accusé, fou, bafoué par Ndèbe au rire satanique, pendant ce cauchemard prémonitoire : « C'est médiocre un tyran qui dort », Chaka est acculé au suicide. Réalisant la prédiction de Zwide, il mourra de son propre sang.

Points de vue.

La pièce est-elle seulement une réflexion sur le pouvoir politique, illustrant l'engrenage et les dangers du pouvoir absolu ?

La faute de Chaka n'est pas seulement un abus de pouvoir.

Ce qui le perd est une malédiction familiale (de type mycénien) et la hantise du sang. Les deux se rejoignent et forment « Le mauvais sang », expression empruntée au titre du 1^{er} recueil de vers de Tchicaya (1954).

Les premières scènes sont, en même temps que l'intronisation d'un nouveau chef – scènes attendues dans ce théâtre africain d'habitude volontiers historique et traditionnaliste – une confrontation postume entre le père défunt et le fils. « Ton père est mort sans avoir eu le temps de te bénir », déplorent les notables.

Le fils refuse de pleurer et refuse la sépulture à son père : « Il t'a répudiée » objecte-t-il à sa mère en pleurs. Il a renié son fils, premier-né. « Et le père qui a renié ne vit pas dans le cœur du fils. »

Les données initiales contiennent en puissance la tragédie ultérieure qui n'est que la continuation, le développement du drame familial : Chaka, fils renié d'une mère répudiée, à son tour tuera son fils et la mère de son fils, puis sa propre mère.

Sur le thème du fils rejeté, exclu, il y aurait beaucoup à dire, ainsi que sur la provisoire alliance de la mère et du fils. La mère cautionne le pouvoir de Chaka, mais déjà, lui reproche sa froideur. Lorsqu'il appelle Nandi celle-ci tremble d'émotion et s'étonne : « Il est si rare que tu veuilles me voir. Excès d'amour maternel ou reproche justifié ?

La mère fait le mariage de Chaka mais déclame en s'extasiant :

« pour la bonne gorge de Noliwe

« pour le ventre de Noliwe

« pour les reins de Noliwe,

en s'impatiant :

« Que me donnera le ventre de Noliwe ? »

elle vante en sa bru la reproductrice. Or attirant l'attention sur la maternité, elle la voue indirectement à la mort puisque c'est la femme gravisque que Chaka supprimera.

Lorsque Chaka a tué Ding'iswago, Zwide, et Noliwe, la mère se retourne contre son fils : « Que sait le ventre de ce qu'il donne ? » « Mon fils est un monstre. » Donc celle qui avait intronisé puis marié Chaka projette de le détruire. Il est une scène où la mère rêve à la mort de son fils. « La mère doit tuer » confirment Ndèbe et l'Épervier.

Ceci est conforme à la tradition, précise l'auteur. Il est dans les attributions de la mère de porter au pouvoir son fils puis de le destituer s'il le faut. (Sur la portée réelle du pouvoir ainsi concédé aux reines-mères, il y aurait un long commentaire à écrire, mais ce n'est pas le lieu ici.) Quels que soient les crimes de Chaka et le rôle imparté à la mère selon la coutume, ceux-ci ne doivent pas masquer un autre aspect de cet acte : Nandi, dans son rôle de justicier, est une mère infanticide. (Donc une mère, bien qu'approuvée par le peuple et animée d'un souci de justice, commet l'énormité de projeter et d'organiser le meurtre de son fils.)

Mais la situation est réversible, et voici illustré le mythe inverse : le complot éventé, Chaka n'hésite pas à éliminer sa génitrice « m'est amer ce mot de mère ». Ce n'est plus la situation oedipienne dans laquelle le fils hostile au père cherche l'inceste avec la mère. C'est un nouvel exemple de matricide.

Chaka s'installe dans la situation qu'il reprochait au père : d'une part par l'élimination de la mère, en son temps répudiée, d'autre part par l'élimination de sa propre épouse (cas extrême de la répudiation !) et de son fils (forme extrême du reniement !).

Noliwe représente-t-elle la tentation de la douceur, le piège de la tendresse comme dans la légende et comme dans le poème de Senghor ? Le prince pour prouver sa force de caractère doit éliminer ce qu'il a de plus cher. Il

tue Noliwe pour accéder au pouvoir. Le pouvoir s'acquiert par une transgression.

Ici, le surhomme ne peut se permettre aucune faiblesse. « Je n'ai aucune infirmité. Pourquoi aurais-je un cœur ? » « Elle voulait que je sois infirme » explique Chaka après le crime. Il a tué la partie faible de lui-même.

Cependant Tchicaya substitue au personnage de la douce fiancée encore requis par Mofolo et Badian celui de l'épouse en puissance de maternité. Cette modification de détail entraîne un surcroît de cruauté et fait de l'époux un infanticide – si ce n'est pas là le mobile principal du crime.

La pièce remplace le sacrifice de la jeune fille par le meurtre de l'épouse-mère et de l'enfant en gestation. Nous nous éloignons de la légende et nous trouvons exprimée la haine du père pour le fils.

Chaka porte la main sur Noliwe au moment où elle lui annonce la présence d'un enfant dans son ventre. Le père élimine sa propre descendance. Il craint son propre fils. Il n'est pas supposé un instant que ce puisse être une fille. En fait le geste de Chaka prévient un parricide toujours possible. « Tu l'as tuée de crainte que ton fils t'étouffe. » Chaka a tué un rival potentiel, cas inverse mythe d'oedipe où le fils tue le père. C'est le second exemple, dans la pièce, du refus du fils par le père, la reproduction du schéma décrit au début de la pièce, du père ayant renié son fils premier-né. (On peut voir dans l'œuvre poétique de Tchicaya d'autres exemples de fils renié par le père.)

Mais il est une seconde motivation profonde aux abus de pouvoir criminels, c'est l'obsession de sang.

Cette hantise du sang est manifestée plusieurs fois dans la pièce, dès le début « La rosée sur ce bouclier, c'était du sang » s'inquiète Chaka dans le rougeolement de l'aurore et sous les reflets de l'arc-en-ciel, au lever du jour. « Le sang sur ce bouclier, était-ce le mien ? »

Le rôle du sang est évident dans la scène où est institué le culte Nzouloukou. Les hommes mêlent et boivent leur sang, sang d'hommes et sang d'un veau, qu'ils offrent ensuite en libation à la terre et aux dieux.

Le rôle du sang apparaît dans la prédiction de Zwide : « Ton propre sang

t'étouffera ». Cette prédiction explique à son tour, a posteriori ou non, chacun des crimes. Le sang est menace de mort.

Chaka tue ses généraux sous l'impulsion de cette obsession du sang. « J'ai peur de mon sang dans leur sale peau. Il me le faut », confesse-t-il. Outre qu'ils sont ses pairs, Ding'iswago et Zwide sont du même sang, depuis le pacte religieux conclu.

Le meurtre de Noliwe s'explique par la hantise du sang : « il y avait dans le ventre de Noliwe un peu de mon sang mêlé à beaucoup de folie », explique Chaka. « Elle a dit que mon sang coulait déjà dans les veines d'un autre. » « Tu l'as tuée de crainte que ton fils ne t'étouffe, que ton sang rejaillisse sur toi et t'étouffe », commente la mère, reprenant les termes mêmes de la prédiction de Zwide. « Le sang de ton enfant t'a fait peur et tu l'as tué », confirme l'Épervier.

Ce qui explique la condamnation de la mère est encore l'obsession du sang et la prédiction qui la renforce. « Il reste ma mère. Elle a mon sang. Le danger viendrait-il de là ? » Ainsi Chaka tue rivaux, épouse, fœtus et mère, tous êtres auxquels il est lié par le sang, par phobie de son propre sang. Il se donnera la mort lui-même (se faisant hara-kiri) réalisant ainsi la prédiction : « Ton propre sang t'étouffera ». Ce qui perd Chaka c'est donc, autant que la folie du pouvoir absolu, la malédiction du sang, tare ou lien familial et objet d'horreur.

Quelle est la faiblesse profonde, avions-nous demandé, la « perversité » de Chaka qui explique sa chute malgré ses œuvres positives ?

« Il n'en a pas sinon de trop rêver. Tout est parti d'un rêve », répondait l'auteur. Nous ajouterons que sa perversité n'est pas d'avoir échoué dans sa mission économique, sociale et militaire, sa faute n'est pas de s'être détaché du peuple (« en avance sur son peuple »). Le vertige du pouvoir s'explique dans « Le Zoulou », de Tchicaya, par la perversion du sang.

Ainsi l'œuvre créée à Avignon vient-elle couronner et rejoindre l'œuvre poétique en évoquant le sort du leader isolé de son peuple, souvent décrit dans **Épitomé**, **Le ventre**, et en revenant au thème du « **Mauvais sang** »

(premier recueil) aux significations multiples.

DÉPOSSESSION (Saïdou Bokoum)

« Dépossession » était joué hors festival par la troupe du Calao dirigée par l'auteur, Saïdou Bokoum.

On sait que, depuis la grande remise en question de 1968, parallèlement aux diverses troupes invitées par les organisateurs, une multitude de jeunes troupes viennent tenter leur chance en Avignon. Les multiples couvents, cloîtres, églises désaffectées de l'ancienne cité des Papes, les cours des hôtels particuliers, les places publiques de la vieille ville, voire les carrefours de quelques ruelles étroites et peu passantes, se transforment en autant de lieux scéniques.

Cette prolifération, où le meilleur côtoie le pire, est sans doute pour beaucoup dans le « second souffle » du festival.

Outre l'animation qu'elle crée, chaque après-midi, sur la place de l'Horloge, par la parade des acteurs venus, grimés, recruter le chaland, à grands bruits de grosse caisse et de cymbales, dans la pure tradition des bateleurs, la multitude des spectacles « off » présente bien des tentatives originales, parfois réunies, parfois non, presque toujours stimulantes.

Or, en août dernier, à l'heure de la parade, on remarquait une troupe d'Africains et d'Africaines qui, au tambour et à la grosse caisse traditionnelle avaient substitué tam-tam, et, comme il se doit, kora et balafong.

Le spectateur suffisamment inspiré pour les suivre jusqu'à la Maison des Artisans pouvait alors, assis sur les bancs sans dossier d'un minuscule préau, découvrir « Dépossession » de Saïdou Bokoum.

Ce jeune écrivain avait donné en 1975 un premier roman « Chaîne ». Il contait l'histoire d'un étudiant noir de Nanterre à la dérive, ses déambulations nocturnes dans un Paris fantasmagorique, sa découverte du monde des travailleurs noirs immigrés.

Prometteur, ce livre souffrait pourtant d'influences littéraires mal assimilées : les aventures du héros dans Paris la nuit rappelaient un peu trop celles du Raymond Spartacus Kassoumi du « Devoir de violence ». Les réminiscences de Miller, de Céline, ce fatras étouffait trop souvent la voix pourtant prometteuse du jeune écrivain.

Sans doute S. Bokoum est-il davantage homme de théâtre que romancier, car sa pièce est une réussite.

Comme dans « Chaîne » nous sommes chez les travailleurs immigrés, dans une gargotte au fond d'un bidonville où se rencontrent étudiants et éboueurs en grève.

Il n'y a guère d'intrigues à proprement parler, mais une succession de tableaux qui nous peignent en traits forts l'aliénation des immigrés et celle de l'Afrique, l'une expliquant l'autre. Les scènes réalistes s'enchaînent avec les scènes oniriques ou les séquences symboliques. Le tout avec la plus grande économie de moyens : pour tout décor une table, quelques tabourets et une énorme poubelle ; et pourtant nous sommes transportés de l'Afrique aux banlieues misérables et toutes les misères, toutes les répressions sont dénoncées – jusqu'à la psychanalyse !

Et le tout est parfaitement dominé, parfaitement agencé par l'auteur-acteur-metteur en scène.

C'est à cette triple qualité de son directeur que la jeune troupe du « Théâtre du Calao » doit l'homogénéité et la précision de son jeu, qualités qui, il faut bien le dire, manquaient un peu au « Théâtre Noir » desservant ainsi légèrement le très beau texte de Tchicaya U'Tam'Si.

Pourtant cette jeune troupe a du mal à subsister, grâce aux cachets de quelques représentations dans des Maisons de la Culture de la grande banlieue parisienne. Quel profit pourtant, pourraient retirer de ses représentations où les procédés de l'avant-garde théâtrale sont mis avec maestria au service d'une inspiration authentiquement africaine, les spectateurs d'Afrique et les troupes théâtrales nationales qui, parfois, ont du mal à se renouveler et souffrent un peu du manque de contact avec l'extérieur.

... du Zaïre

quelle crise de la littérature africaine ?

Depuis bientôt un demi-siècle, soit de 1925, date de la parution de ce qu'on a longtemps considéré comme le premier roman africain, en l'occurrence *Force-Bonté* de Bakary Diallo, à 1975, les lignes de forces qui y prédominent se sont différenciées et diversifiées au point qu'il s'avère particulièrement ardu, au chercheur, au collecteur, d'entreprendre lucidement un travail sur ce roman.

Il y eut une période où, dans l'enthousiasme de la découverte, la « critique » dégagait facilement des thèmes et des tendances. Très vite, on en arrive à des classifications, à des schèmes, à des structures : par exemple, on décrétait la prééminence de la contestation (Mongo Beti et Ferdinand Oyono). Ainsi le débat se trouvait-il faussé au départ. Tout comme en poésie où la « négritude » constituait un critère à la fois herméneutique (1), épistémologique (2), méthodologique et stylistique. La thématique du roman ainsi dégagée devait affirmer la cohérence et l'homogénéisation de la production romanesque en Afrique.

La vanité et la prétention – qui allait jusqu'à la fatuité d'une telle attitude « a-critique » dans l'analyse de textes littéraires entraînait comme conséquence que la dimension sémiologique (3), la résonance stylistique de chaque nouvelle production littéraire, si elle n'était pas méconnue, se réduisait souvent à des éléments ténus. D'une part, toute création romanesque qui s'inscrivait dans la ligne d'une telle thématique recevait l'assentiment et l'approbation des critiques ; tandis que celle qui s'en écartait et proposait de nouveaux thèmes, ou en tout cas instaurait des rapports nouveaux en-

tre l'espace littéraire et l'auteur, se trouvait dédaigneusement rejetée dans la catégorie d'« inclassable ». Et les plus pessimistes de crier à la crise. Mais quelle crise pour la littérature africaine ?

A notre avis, le cri d'alarme tel qu'il est lancé s'effectue à plusieurs niveaux, soit le discours théorique, la thématique, la lecture (et l'écriture) et la publication. La même crise se prolonge en poésie, au niveau de ce qu'on pourrait appeler la « fonction poétique » africaine, certains voyant dans le fait qu'une nouvelle métaphorisation, ou en tout cas, un nouveau processus de poétisation et de révolte personnelle du poète, d'une part, s'écarte de la trajectoire qui semblait être irréversiblement tracée par la négritude ; et d'autre part, se laisse récupérer par une poétique étrangère : en l'occurrence la poétique occidentale. Par le truchement des créations théâtrales, s'affirmerait également, semble-t-il, entre le signifié littéraire et le signifiant qui est l'espace scénique et dramatique ; on irait même jusqu'à souligner le clivage angoissant qui s'impose de plus en plus goissant qui s'impose de plus en plus entre la scène et le public, entre le créateur et ceux pour qui il crée.

Au niveau du discours théorique, en ce qui concerne la critique, la littérature africaine, se reconnaît facilement par son refus de tout caractère référentiel, et de tout caractère provisoire. Des études se sont multipliées, certaines plus virulentes, d'autres plus dogmatiques que les autres : Th. Melone, Mohamadou Kane, Lamine Niang, etc. Longtemps on a pu tracer

les axes majeurs de la thématique (poétique ou romanesque), installer des barrières à l'imagination créatrice, délimiter la part de l'onirisme et du rêve, pondérer la part de l'intégration et de l'indifférenciation. En partant par exemple du fait que « l'intention fondamentale » (du roman, de la poésie, du théâtre africain) peut se circonscrire autour de la volonté d'affirmer « la prise de conscience de l'Afrique d'elle-même, de son identité, de son potentiel spirituel, de la dimension historique dans laquelle elle doit s'insérer », on oubliait d'observer que ce principe ne devait aboutir qu'à quelque chose comme de « l'idéalisme pur ». Jean Laude qui parle ainsi à propos de l'art africain, continue cette idée avec plus de force encore : « cet art est vivement (inquiet) du concret, se soucie tant de son enracinement dans son espace géographique, que dans son espace social, dans sa dimension historique ».

Mais précisément, quelles sont les composantes de cet enracinement qu'énumère Jean Laude ?

Négritude et matrice culturelle.

La référence géographique peut constituer un critère valable, mais une analyse attentive peut démontrer la ténuité de sa portée vectorielle et factuelle. Car en fait, il ne suffit pas d'appartenir à l'Afrique pour faire de la littérature africaine, ou inversement, on peut ne pas appartenir à l'Afrique et faire de la littérature africaine. Le paradoxe qui apparemment s'insinue ici, s'explique aisément, si on songe par exemple à l'assimilation abusive des écrivains noirs d'Amérique et des Antilles qu'on s'efforce de maintenir dans le courant de la négritude, d'une part ; et d'autre part, si on rappelle avec E. Mphahlele que la négritude elle-même est née (et ne pouvait naître) qu'à Paris, c'est-à-dire en dehors de l'Afrique. Nous voudrions conserver toute sa dimension subser-

(1) Herméneutique : science de l'interprétation.

(2) Épistémologie : étude des sciences ayant pour but d'apprécier leur valeur pour l'esprit.

(3) Sémiologie : science des signes, synonyme de sémiotique.

vice à notre principe de ne plus considérer les Noirs de la diaspora comme appartenant à part entière à la littérature africaine, et sur ce principe, il faut bien s'expliquer.

En ouvrant un texte aussi prenant que « **Orphée noir** » de Sartre, on reste profondément secoué par la force de « l'orthodoxie thématique » qui véhicule la poésie des Noirs : « La poésie noire n'a rien de commun avec les effusions du cœur : elle est fonctionnelle, elle répond à un besoin qui la **définit exactement** (nous soulignons). Feuillotez une anthologie de la poésie blanche aujourd'hui : vous trouverez cent sujets divers, selon l'humeur et le souci du poète, selon sa condition et son pays. Dans celle que je vous présente (celle de Senghor), il n'y a qu'un sujet que tous s'essayent à traiter, avec plus ou moins de bonheur. De Haïti à Cayenne, une seule idée : manifester l'âme noire. La poésie nègre est évangélique, elle annonce la bonne nouvelle ; la négritude retrouvée » (dans **Situation III**, pp. 236-237).

Sans renier la pertinence de cette observation de Sartre, on peut cependant faire quelques remarques à propos de ce texte : bien sûr, dans l'anthologie de Senghor, un seul thème (ou presque) est retenu pour tous les poètes noirs. Mais une anthologie est, dans son principe même, un choix de textes, une sélection, que ce choix soit motivé, idéologiquement marqué, il n'y a rien d'étonnant à cela. Mais il ne s'agit jamais que d'une partie de l'ensemble des productions. Pour Senghor, ce thème, ce « leitmotiv » a été la revendication de l'**âme noire**, comme dit Sartre. Senghor lui-même a cédé beaucoup à un souci méthodologique et épistémologique, propre aux étudiants noirs en France, depuis les recherches ethnologiques de **La revue du monde noir** et le militantisme virulent de **Légitime défense** jusqu'à clamera Damas dans **Pigments** et les autres étudiants noirs : Césaire, Ousmane Socé, Birago Diop, Senghor. On peut même prolonger cette inspiration « évangélique » et « orphique » (pour parler comme Sartre), avec cette observation que ces étudiants noirs n'ont fait que reprendre la longue lutte des écrivains noirs américains autour de la « Nègro-Renaissance » et les écrivains haïtiens autour du mouvement de « l'Indigénisme ».

Déjà la revue **Légitime défense** préconisait : « Le vent qui monte de l'Amérique noire aura vite fait, espérons-le, de nettoyer nos Antilles des fruits avortés d'une culture caduque. Langston Hughes et Claude Mac-Kay, les deux poètes noirs révolutionnaires, nous ont apporté, marinés dans l'alcool rouge, l'amour africain de la vie, la joie africaine de l'amour, le rêve africain de la mort. Et déjà des jeunes poètes haïtiens nous livrent des vers gonflés d'un futur dynamisme. Du jour où le prolétariat noir, que suce aux Antilles une mulâtraille parasite vendue à des blancs dégénérés, accèdera en brisant ce double joug, au droit de manger et à la vie de l'esprit, de ce jour-là seulement, il existera une poésie antillaise ». (Elero : **Misère d'une poésie**, pp. 10-12.) en partant de ces prémisses, on aboutirait à une certaine homogénéisation des thèmes littéraires. Mais depuis longtemps, cette homogénéisation ne s'avère plus opératoire ni fonctionnelle : d'où son caractère illusoire et superficiel.

Déjà Fanon avait mis fin, une fois pour toutes, à ce débat, quand il écrivait dans **Les damnés de la terre** : « Les chantes de la négritude n'hésiteront pas à transcender les limites du continent. D'Amérique, des voix noires vont reprendre cet hymne avec une ampleur accrue. Cette obligation historique dans laquelle se sont trouvés des hommes de culture africains de radicaliser leurs revendications, de parler davantage de culture africaine que de culture nationale va les conduire à un cul-de-sac... Les nègres qui se trouvent aux États-Unis, en Amérique centrale ou latine avaient en effet besoin de se raccrocher à une **matrice culturelle** (nous soulignons). Le problème qui se posait à eux n'était pas fondamentalement différent de celui auquel se trouvaient confrontés les Africains. A leur égard les Blancs d'Amérique ne se sont pas comportés différemment de ceux qui dominaient les Africains. Les Blancs s'étaient accoutumés à mettre tous les Nègres dans le même sac. Les hommes de culture africains en parlant de civilisation africaine décernaient un état civil raisonnable aux anciens esclaves.

Mais progressivement, les Nègres américains se sont aperçus que les problèmes existentiels qui se posaient à eux ne recoupaient pas ceux aux-

quels étaient confrontés les Nègres africains. Les Nègres de Chicago ne ressemblaient aux Nigériens et aux Tanganyikais que dans l'exacte mesure où ils se définissaient tous par rapport aux Blancs. Mais les premières confrontations passées, dès que la subjectivité s'est trouvée tranquilisée, les Nègres américains se sont aperçus que les problèmes objectifs étaient fondamentalement hétérogènes. Les cars de la liberté où Noirs et Blancs tentent de faire reculer la discrimination raciale n'entretiennent dans leur principe et leurs objectifs que peu de rapports avec la lutte héroïque du peuple angolais contre le colonialisme portugais. La négritude trouvait donc sa première limite dans les phénomènes qui rendent compte de l'historicisation des hommes. La culture nègre, la culture négro-africaine se morcelait parce que les hommes qui se proposaient de l'incarner se rendaient compte que toute culture est d'abord nationale, et que les problèmes qui maintenaient Richard Wright ou Langston Hughes en éveil étaient fondamentalement différents de ceux que pouvaient affronter L. Senghor ou Jomo-Kenyata... » (pp. 146-149). Observation que prolonge M. Fabre dans **Les Noirs américains** (Paris, A. Colin) quand il écrit : « S'ils ne sont pas encore des Américains à part entière, les Afro-Américains ne sont plus des Africains. Dans ce monde de l'entre-deux, leur attitude envers la patrie de leurs ancêtres a considérablement changé... Le Noir américain doit clamer tout haut sa supériorité avant de trouver confiance en soi ».

Dès lors, on peut comprendre que le principe de Sartre, principe qui se voulait la genèse même d'une « poétique » africaine soit à dépasser : « Je dirai qu'il (le poète noir) tente de se faire posséder par la négritude de son peuple, il espère que les échecs de son tam-tam viendront réveiller les instincts immémoriaux qui dorment en lui. On aura l'impression en feuilletant ce recueil que le tam-tam tend à devenir un **genre de la poésie noire** (nous soulignons) comme le sonnet ou l'ode le furent de la nôtre » (Orphée noir). Un genre de la poésie, et donc une poétique particulière, qui aurait ses principes et ses lois, ses paradigmes (1) et ses préceptes. Or pré-

(1) Paradigme : terme de grammaire. Exemple : modèle de déclinaison de conjugaison.

cisément, dans l'anthologie de Senghor qui date de 1948, la part des Africains est minime, pour ne pas dire médiocre. L'anthologie compte, pour l'Afrique noire (si on excepte Madagascar) Senghor, quelques poèmes de Birago Diop (surtout des nouvelles et des contes) et David Diop (avec quelques extraits).

Ces deux derniers faut-il préciser, n'avaient pas encore à l'époque publié leurs recueils. **Coups de pylon** dont Senghor reprend des extraits publiés dans des revues viendra en 1955 (éd. **Présence Africaine**) et **Leures et lueurs** ne paraîtra qu'en 1960. De là ce paradoxe qui devient maintenant flagrant : comment fonder une poétique à partir de quelques extraits ? En 1970, l'Afrique noire comptera plus de quatre-vingt recueils de poésie publiés. On voit immédiatement la grande part d'arbitraire qu'il y aurait à raccrocher cet aspect « orphique » que proclamait Sartre pour tous ces poèmes.

D'ailleurs, la simple lecture suffit pour en démontrer la contradiction, en reprenant même le principe par lequel Sartre posait la négativité de cette poétique africaine : « Feuillotez une anthologie de la poésie blanche aujourd'hui : vous trouverez cent sujets divers, selon l'humeur et le souci, c'est ce qui arrive actuellement dans la poésie africaine. Faut-il alors crier au « viol » de la poétique africaine et à la négation de cette **âme noire**, ou parler de crise, parce que la poésie africaine ne s'accorde plus à un critère démiurgique ? Celui-ci posé préalablement à la créativité elle-même et à la production de texte comme un dogme que le poète ne devait pas transgresser, est un non-sens et une absurdité. là même pour qui se justifiait l'évangélisme et l'orphisme » de cette poésie marquent de plus en plus la différenciation dans leurs créations poétiques. Ainsi Césaire déclare-t-il à Lilyan Kesteloot dans **Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre (Présence africaine, 1973)**, à une question portant sur un retour éventuel en Afrique : « Mais c'est tout le problème d'un retour à l'Afrique que vous posez là. Non, le débat a été jugé une fois pour toutes, c'est tout le problème du « go back Africa » [...] je crois que c'est complètement dépassé. Parce que l'on ne retourne pas à l'Afrique comme ça. Parce que l'Afrique est formée de

nations. Non, l'histoire a passé par là, l'affaire est réglée depuis que nos pères ont été transportés hors d'Afrique, que nous avons chacun nos pays, et je suis maintenant Antillais. Par conséquent, ce serait une dérobade et une désertion que de quitter les Antilles même si le cœur m'en disait pour aller en Afrique ; ce serait une solution de facilité. » (p. 232).

A propos de la négritude, il avouera sans ambages : « Ma conception de la négritude n'est pas biologique, elle est culturelle et historique ». Et justement, les éléments culturels et historiques ont énormément changé depuis le gôbinisme et la lutte des étudiants noirs en 1934 ; on retrouve ici les critères de Jean Laude, cité plus haut.

A partir de là, parler d'une crise de la littérature africaine autour du pôle de la « négritude » est de nouveau une méconnaissance totale de ce type de déterminisme ; et les thèmes littéraires, à ce niveau, ne peuvent que tourner à vide. Ce qui explique l'exaspérante tautologie du colloque sur la négritude tenu en 1971, et qui se voulait une réplique sévère au Festival d'Alger de 1969.

Crise ou métamorphose de la littérature africaine.

Au niveau donc de la thématique et de la lecture des textes africains il doit s'effectuer, nous semble-t-il, une certaine transmutation de la méthodologie elle-même, car il n'y a pas, à proprement parler, une crise, mais une métamorphose dans une plus intense individualisation. C'est ainsi que la révolte du poète africain moderne se réalise à l'intérieur d'une poétique autrement sémantisée, autrement axialisée. Si, au niveau de la métaphorisation et de la cosmisation (dans les rapports poète-univers) se marque, de plus en plus, une plus grande intégration à la poétique occidentale, il ne faudrait pas pour autant considérer qu'il s'agit d'un trahison de l'**âme noire**, cette notion elle-même étant très mal définie, pour ne pas dire indéfinie, parce que indéfinissable. L'essence et la substance de la négritude apparaissent maintenant, plus clairement comme un leurre, comme une négation également d'une structuration équivoque de l'espace poétique, équivoque dans la mesure où elle était accordée à une idéologie ambiguë et contradictoire en elle-

même, équivoque parce qu'elle s'embrouillait dans ses propres confusions du théorique et du pragmatique, et qu'elle s'avérait, en définitive, incapable de sous-tendre une véritable praxis révolutionnaire, car c'est de cela qu'il s'agit désormais.

Parler donc de crise, parce que la poésie moderne s'engage résolument dans les voies de création poétique instaurées par le marxisme (Ndebeka, Matala Mukadi, Ndao, Nokan, Ouloguem, Neto...) est un aveu même d'une volonté décidée à prostituer et à débaucher l'écriture poétique. L'ancienne idéologie de la décolonisation prônée avant 1960 n'a plus de sens dans l'Afrique de 1976. Ce qui importe le plus à l'heure actuelle, c'est une démarche qui devrait tendre à une reconnaissance de nous-même dans notre passé, dans notre histoire et dans nos sociétés, mais aussi, et surtout, une intégration de cette tentative à l'acculturation technologique : il nous faut une véritable idéologie de développement dans nos sociétés du tiers monde, constamment paupérisées et mystifiées dans ce même paupérisme. Poésie d'identification donc, mais surtout de ressaisissement de soi dans l'histoire et dans la société actuelle : quête de soi qui devait conduire le poète, d'abord et avant tout, à son moi personnel.

Le roman africain.

Et le roman ? La référence à la « situation coloniale » demeure permanente, mais le roman africain actuel la dépasse souvent pour une plus grande intégration à l'angoisse métaphysique et/ou religieuse. Car le roman africain moderne est un roman d'angoisse. On rétorquera qu'il en a toujours été ainsi, que **L'enfant noir**, **Un piège sans fin**, **Sous l'orage**, **Le regard du roi** sont des romans de l'angoisse existentielle, que **Le pauvre Christ de Bomba**, **Fils du fétiche** et surtout l'inquiétante **Aventure ambiguë** expriment fortement l'angoisse métaphysique, particulièrement l'angoisse religieuse. Il demeure cependant que cette angoisse se circonscrivait dans une situation historique bien déterminée. La problématique que soulevait ces romans se situait au niveau du choix et de la décision : le choix entre la vie et la mort, fallait-il vivre ou fallait-il mourir, fallait-il ou non accepter la nouvelle religion

(chrétienne, occidentale) en détruisant les idoles (les fétiches) de l'Afrique traditionnelle ? Le roman africain actuel ne pose plus la problématique en termes de choix, mais plutôt en termes de valeurs. Comme en poésie, il s'agit d'une sémantisation. Ainsi **Les soleils des indépendances** souligne l'angoisse née d'une mutation déjà consommée, malgré le refuge artificiel et bien faible que s'était constitué Fama, dernier descendant des Doumbouya dans son orgueil et sa fidélité tragique à des traditions dépassées.

Mais il suffit de rappeler ici **Entre les eaux** et le choix d'un autre ordre qui s'impose à Pierre Landu : faut-il désacraliser le prêtre africain, fût-il un docteur en théologie ? Et puis, il faut rappeler **Buur Tillen** de Cheik Ndao, **Princesse Mandapu** de Bamboté, et plus particulièrement **Saint Monsieur Baly** de Williams Sassine et **Le cercle des tropiques** de Fantouré.

L'angoisse ici, surtout dans **Saint Monsieur Baly** se situe au niveau d'un accord et d'une adéquation, au niveau de la foi en elle-même, foi en Dieu (qu'il soit le Dieu chrétien ou le Dieu musulman).

Ainsi V.Y. Mudimbe posait-il cette question éminemment angoissante : croire en Dieu ou croire Dieu ? Le roman a donc choisi entre la vie et la mort, il a choisi la vie. Mais maintenant, quelle vie choisir et quel sens donner à cette vie ? Cette nouvelle thématique du roman africain, au niveau idéologique, appelle une autre angoisse : **Violent était le vent** de Ch. Nokan, **Le devoir de violence** de Ouloguem, **Xala** de Sembene Ousmane, pour ne citer que ceux-là. La dénonciation de la nouvelle oppression, de la nouvelle déshumanisation, de la nouvelle réification qui s'est installée en Afrique avec des régimes « fantoches », pour utiliser un terme à la mode, la dénonciation d'une bourgeoisie minée par ses propres contradictions et ses propres obsessions (de luxe et de luxure) ne fait pas que reprendre l'ancienne dénonciation de l'oppression coloniale : **Le vieux nègre et la médaille**, **Une vie de boy**, **Ville cruelle** ou **Les bouts de bois de Dieu** par exemple. Il s'agit surtout d'un débat idéologique qui va très loin. Ce que souligne Yambo Ouloguem dans une interview à Alger en 1969 : « Il y a une loi de l'écriture qui fait que l'on sent confusément en soi

une zone de ténèbres épaisses que l'on voudrait, non pas élucider mais à travers laquelle on voudrait se frayer une voie. Ce n'est pas du tout une littérature de l'inconscient ou autre chose. On se cherche bien entendu. Il arrive un moment, où quand on lit ce qui commence à être le corps primitif du texte, ce corps par lui-même arrive à exister de telle manière qu'il nous impose des corrections, qu'il nous impose son existence autonome.



Mais en partant de cette théorie de la structuration de l'espace littéraire, de la sémiotique littéraire en elle-même, Ouloguem en arrive à une autre dimension : « Dès lors, on se sent comme quelqu'un qui disposerait du monde et qui n'aurait pas de mains et qui n'aurait pas de bras. Il y a une espèce d'impuissance absolument désolante, quand on voit qu'il y a cette inadéquation de l'esprit de la chose que l'on veut faire et de la lettre que l'on voudrait atteindre, c'est ce qui explique que l'Afrique et le tiers monde en général, s'étant identifiés à une forme de manifestation de la conscience malheureuse, en arrivent à être cette conscience malheureuse, qui parle, qui fabule, qui s'est créée une panafernalia de fictions verbales, qui délire, parce que précisément, ne pouvant rien faire, elle n'a que la renaissance de la parole. Je crois que l'on peut, avec un peu d'inexactitude sans doute, mais non sans justesse, dire que l'homme blanc

de la société de consommation est devenu une sorte de nègre mythique du travail, de même on peut dire que le nègre de la civilisation du XX^e siècle est devenu une espèce de juif mythique de cette même civilisation. Il est évident qu'à partir de ce moment là, l'écrivain est juif, nègre, conscience malheureuse, drame, et en même temps désir d'authenticité. S'il n'est pas ça, il fabrique et il n'est plus l'homme d'une œuvre, mais d'un livre qu'il fabrique en fonction de la loi du marché. A ce moment, ce n'est plus une œuvre, c'est d'abord et avant tout un produit de consommation. » (Texte recueilli par Marc Rombaut dans **La nouvelle poésie négro-africaine d'expression française**, « Les cahiers du CEDAF », n° 5, 1972, p. 50.)

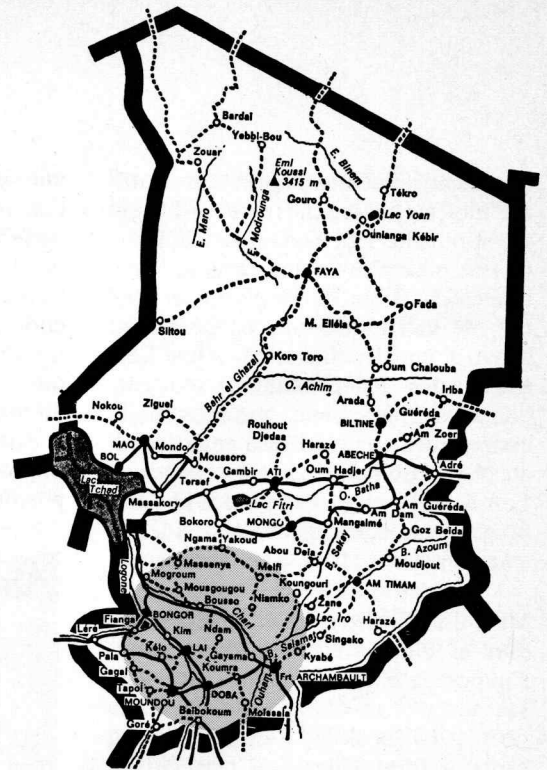
Quelle crise de la littérature africaine ? Les critiques parlent souvent d'une crise de consommation, propre à la loi du marché telle qu'elle est instaurée dans les maisons d'éditions parisiennes. A partir de là, la perspective sémiologique est faussée. Nous dirons simplement que la seule crise de la littérature africaine est cette angoisse existentielle, kierkegaardienne comme l'exprime ici Yambo Ouloguem, ou religieuse comme dans **Entre les eaux** et **Saint Monsieur Baly** que la crise du roman africain est une crise idéologique, qui sent confusément l'impossibilité d'un discours qui aurait dû instaurer, sans discontinuité, « la double articulation de l'histoire des individus sur l'inconscient des cultures, et de l'historicité de celles-ci sur l'inconscient des individus » pour parler comme Foucault (**Les mots et les choses**, Gallimard, 1966, p. 388). Il y a la rupture violente des rêves d'enfance (**Violent était le vent**, **Le devoir de violence**) d'avec les réalités imposées par les régimes des « **Soleils des indépendances** », ou encore les équivoques et les utopies de ces mêmes régimes, entortillés dans leurs propres mystifications et leur propre bêtise : **Xala**, **Princesse Mandapu**. Crise interne donc, qui marque paradoxalement la dynamique actuelle de la création littéraire, et non, comme le croyaient nos « millénaristes » et les prophètes des apocalypses, l'anéantissement des espoirs.

P. Ngandu Nkashama,
Professeur à l'Université Nationale
du Zaïre.

... du Tchad

les anciens stagiaires de formation professionnelle agricole au Tchad

étude sur la problématique de l'après-formation



Dans toute action de formation d'adultes, les problèmes posés par la permanence des connaissances acquises et leur utilisation pratique sont sans doute ceux qui préoccupent (ou devraient préoccuper) le plus les formateurs même s'ils ne mobilisent qu'accessoirement leur activité. Quand il s'agit de formation professionnelle en milieu rural dans les pays en voie de développement, la problématique de l'efficacité se pose en des termes qui dépassent largement le champ des interventions du formateur : en effet, les connaissances et les savoir-faire nouveaux véhiculés par la formation sont, la plupart du temps, déterminés en fonction de modèles étrangers – et souvent opposés – à ceux de la société traditionnelle qui est celle des formés. Si l'on prend comme exemple la formation agricole, les modèles selon lesquels sont déterminés les contenus de la formation font référence à des modes de comportement économiques et sociaux qui sont ceux de la société industrielle, par exemple : l'organisation du travail basée sur la rentabilité et le rendement, l'utilisation des revenus pour la consommation familiale et l'investissement, le rôle de l'argent comme élément de motivation dans l'activité économique, etc.

Dans l'évaluation de la formation, le problème posé sera moins de vérifier la permanence et l'exactitude des connaissances acquises, que d'apprécier la capacité du formé à mettre en œuvre les pratiques concrètes qu'il a apprises pendant la formation, pratiques nouvelles dans le milieu d'origine du

formé, et qui, souvent, se fondent sur des attitudes peu valorisées ou même non admises dans la société dont il est membre. Par exemple, la formation agricole « moderne » valorise le rendement dans le travail, la motivation monétaire, le calcul économique, la rentabilité des investissements, l'utilisation des surplus à des fins économiques ; la tradition privilégie au contraire, l'entraide dans le travail, les investissements « sociologiques » (signes de richesse), l'utilisation des surplus à des fins d'entraide, ou de prestige, la possession d'objets non monétaires à valeur de prestige (femmes, bœufs...).

Après son passage dans l'institution de formation, l'agriculteur formé se trouve donc en présence de deux systèmes de valeur dont les principes s'opposent, les uns s'inspirant des valeurs dites « modernes », les autres des valeurs traditionnelles. Comment le formé réagit-il à cette situation conflictuelle ? La nature des réponses qui sont données à cette question conditionne le contenu de la formation et la stratégie de l'institution de formation, dans ses rapports avec le milieu d'origine des formés, avant et après la formation.

C'est ce problème que nous voudrions éclairer en analysant le cas des anciens stagiaires des Centres de Formation Professionnelle Agricole du Moyen-Chari, dans le sud du Tchad.

Avant d'en écrire les mécanismes, il convient de situer le contexte géographique et humain et de préciser la nature de la formation dispensée dans les centres.

L'INSTITUTION DE FORMATION, LES FORMÉS, LE MILIEU D'ORIGINE.

Le sud tchadien est une région de climat soudanien relativement humide, à végétation de savane arborée de type soudano-guinéen. L'agriculture y trouve un terrain relativement favorable, une population assez nombreuse (10 à 20 habitants au km²) dont l'agriculture est l'unique moyen de subsistance. Depuis 1964, une action de formation des agriculteurs est engagée avec l'aide de la coopération technique suisse ; en 1975, sept centres de formation professionnelle agricole répartis dans tout le département du Moyen-Chari (1) fonctionnent avec un personnel entièrement tchadien et une organisation régionale chargée des problèmes de gestion et d'appui technique. Chacun de ces centres reçoit chaque année vingt-quatre agriculteurs adultes (âge moyen : 18 à 30 ans), obligatoirement mariés et venant au centre avec leur famille.

La formation donnée au centre est à dominante d'agriculture et d'élevage, mais consacre aussi une part importante à d'autres formations telles que : formation féminine, alphabétisation, commercialisation, gestion d'exploitation, artisanat d'entretien, etc. La pédagogie est surtout pratique, elle allie constamment les connaissances théoriques avec le travail réalisé au centre même qui sert de

(1) Au sud-est du pays : 45 000 km², 373 000 habitants soit 8,3 h/km² (1964).

base à l'apprentissage des nouvelles techniques culturales et à l'approfondissement théoriques de ces techniques. Chaque stagiaire est responsable de son travail agricole qui se fait dans des conditions identiques à celles du village, avec les améliorations apportées par les façons culturales modernes et l'utilisation du matériel de culture attelée. Responsable de ses productions au centre, le stagiaire en tire la subsistance de sa famille, garde ou vend le surplus dans les mêmes rapports économiques qu'au village.

Les thèmes de formation concernent l'amélioration des façons culturales, notamment le respect plus strict du calendrier agricole, l'utilisation des produits de traitement et les engrais, la sauvegarde et l'amélioration des qualités du sol, les techniques de la culture attelée les problèmes économiques et sanitaires du bétail, l'organisation rationnelle du travail agricole, la commercialisation, etc.

Le milieu rural tchadien dont sont issus les stagiaires de la formation est resté traditionnel dans ses modes de vie, dans sa culture, dans les relations économiques qu'il entretient avec le reste du pays. Les façons culturales pratiquées par la quasi-totalité de la population sont celles de l'agriculture traditionnelle semi-itinérante des zones soudanaises, bien que la culture attelée, introduite à partir de 1960, commence à être pratiquée par un nombre sans cesse croissant d'agriculteurs (environ 1/6 des agriculteurs possèdent un équipement de culture attelée); de même, les améliorations culturales apportées sur la culture du coton (culture de traite, obligatoire) sont largement pratiquées, dans la mesure où elles sont liées à un système de crédit à la production. Mais les améliorations apportées à la culture commerciale n'ont pratiquement pas influencé les façons culturales des autres cultures, notamment les cultures vivrières. Les revenus monétaires tirés de la commercialisation du coton, souvent très faibles d'ailleurs, sont utilisés prioritairement au paiement de l'impôt (cela a d'ailleurs été la raison essentielle de l'introduction de cette culture obligatoire en 1928), ensuite à l'achat de matériel de culture attelée, enfin, s'il en reste, à l'achat de produit de consommation courante.

Les investissements réalisés dans la culture attelée n'ont eu, depuis dix



ans, que peu d'influence sur le niveau de la production agricole qui reste quantitativement du même ordre de grandeur qu'avant son introduction. Ces investissements, considérables si on les compare au revenu réel des agriculteurs (2), apparaissent exercer essentiellement une fonction sociologique de prestige, de statut social supérieur, dont le caractère économique n'est que secondaire.

L'exploitation agricole reste encore dominée principalement par les finalités traditionnelles qui sont d'assurer la subsistance du groupe familial en ne faisant que très peu appel au circuit commercial monétarisé; de même, l'organisation du travail s'inscrit dans la structure familiale étendue et dans les réseaux d'entraide obligatoire.

Les candidats volontaires pour la formation sont recrutés chaque année à raison de deux ou quatre (et parfois plus) stagiaires par village pour suivre un cycle de formation qui dure une année complète coupée de deux retours longs dans le village. Le recrutement se fait toujours en accord avec les autorités traditionnelles du village. Les candidats sont généralement jeunes, mais toujours mariés; ce sont des agriculteurs déjà engagés dans le processus de production villageois. On compte parmi eux une proportion de lettrés variable d'un centre à un autre selon l'implantation plus ou moins dense des écoles dans la ré-

gion; la majorité d'entre eux sont analphabètes ou quasi-analphabètes (une à deux années d'école primaire). A la fin de leur formation, les stagiaires ramènent chez eux le produit des récoltes effectuées au centre; étant donné les rendements très supérieurs obtenus au centre par rapport à ceux du village, en particulier pour le coton (2 à 4 fois plus), les stagiaires peuvent s'équiper en une fois en matériel de culture attelée (2 bœufs plus une charrue) en vendant la production de coton (3). Cette acquisition, rendue possible par les hauts rendements du centre et surtout par l'organisation du travail qui y prévaut, est l'une des causes essentielles de la réussite des centres et la principale motivation à la formation.

PROBLÈMES ET OBLIGATIONS DES STAGIAIRES AU RETOUR DANS LE VILLAGE.

Quels sont les problèmes qui se posent aux stagiaires (en fait au groupe de 2 ou 4 stagiaires) du même village) quand ils reviennent dans leur village? Comment sont-ils perçus par les autres villageois? Quelles obligations morales s'imposent-elles à eux? On

(2) Une chaîne de culture coûte environ 30 000 CFA et le revenu moyen du coton est environ 12 000 CFA (1975).

(3) La production moyenne de coton au centre est de une tonne vendue à 43 F le kg, soit 43 000 CFA; la chaîne de culture coûte en 1975: 1 charrue à 7 500 F et 2 bœufs à 12 000 F l'un; dans les villages, la production moyenne de coton est de l'ordre de 250 à 300 kg par famille.

peut en faire schématiquement la liste suivante :

- Il faut d'abord au stagiaire se réintégrer dans le processus de production du village, en particulier dans le système de rotation des terres en culture et en jachère ; on ne cultive pas n'importe où et il faut obtenir l'accord des autorités du village pour cultiver les terres en jachère ou pour défricher la brousse. La règle générale est que le village entier cultive au même endroit et se déplace chaque année. **Le stagiaire est donc pratiquement obligé de suivre les décisions du village, même si les terres choisies ne correspondent pas à ce qu'il pourrait souhaiter ; en particulier, la pratique traditionnelle de la culture semi-itinérante empêche la constitution d'unités permanentes de culture continue ou semi-continue et dévolues (appropriées) à une même personne, condition selon les tenants de l'agriculture « moderne » de l'organisation rationnelle d'exploitations agricoles.**

- L'ancien stagiaire est aussi dépendant du reste du village pour obtenir les engrais et les produits antiparasitaires pour la culture du coton : ceux-ci ne sont pas accordés individuellement, mais seulement si les champs de coton des bénéficiaires sont regroupés en un bloc minimum de dix hectares. De plus, il faut que le village soit situé dans une zone dite « de productivité » et qu'il ait entièrement remboursé les crédits des années précédentes.

- En pays Sara, c'est passer pour un avaré que de vouloir retenir pour soi tout ce qu'on a ; la destination d'une richesse est d'être partagée entre les membres de la famille. Aussi, dans l'esprit des parents et des frères ce que le stagiaire ramène du centre doit servir à tous ; ils n'admettent pas que le stagiaire veuille réserver pour lui seul la charrue et les bœufs acquis au centre ; d'autant plus qu'il est mal vu qu'un jeune soit beaucoup plus riche que les anciens : être plus fortuné que son voisin, avoir des greniers trop bien remplis, surtout si on est jeune, est une anomalie qui entraîne la jalouse.

- Les chefs traditionnels, les aînés de la famille, les paysans riches font, surtout au moment des gros travaux (défrichage, sarclages, récoltes) appel

aux autres agriculteurs du village pour les aider ; ils les récompensent en leur offrant la « bil-bil » (bière de mil), de la nourriture, de la musique ; on appelle cela « aller au champ de boisson ». Il est parfois difficile de se soustraire à de telles invitations, surtout si c'est l'aîné de la famille ou le chef qui invite. Mais cela ne rapporte rien, et peut beaucoup déranger le travail sur ses propres champs.

- Les autorités administratives surveillent de très près l'avancement des travaux dans les champs de coton ; si certains agriculteurs sont en retard, ils obligent tout le village à aller les aider ; les autres agriculteurs se moquent alors des stagiaires trop ardents au travail, ce qui leur permet d'aller ensuite aider les autres. La pression des autorités s'ajoute donc à celle de la solidarité familiale. C'est ce qu'exprime un ancien stagiaire en constatant : « ce n'est pas la peine que je termine les semis et les sarclages du coton avant les autres, parce que je suis obligé d'aller aider ceux qui sont en retard au lieu de pouvoir sarcler mon mil et mes arachides ».

- Les moniteurs de vulgarisation agricole ont tendance à le considérer comme leur adjoint sur place chargé d'animer les autres paysans. Mais il arrive que les connaissances techniques et pratiques de l'ancien stagiaire soient d'un meilleur niveau que celles de certains moniteurs (le plus souvent formés sur le tas). Des conflits et des disputes éclatent assez fréquemment, le stagiaire ne voulant pas suivre les conseils ou les injonctions du moniteur, surtout quand les techniques de celui-ci ne sont pas tout à fait identiques à celles apprises au centre.

Attitudes des anciens stagiaires

Pédagogie de l'après-formation.

Après leur séjour au centre, les stagiaires rentrent dans leur village avec leur stock de nourriture (mil), le matériel de culture attelée (2 bœufs + 1 charrue) acheté seul ou en commun avec le coéquipier du même village, et quelques produits (ustensiles de cuisine pour la femme, matériel de jardi-

nage, petite pharmacie familiale...). Fréquemment durant la première année, un peu moins par la suite, les responsables du centre vont visiter les anciens stagiaires, non seulement pour voir s'ils pratiquent bien ce qu'ils ont appris au centre et pour les conseiller, mais aussi pour les aider dans les difficultés qui surgissent souvent pendant la période de réinstallation (choix d'un terrain de culture, obtention des engrais, etc.). Pour ceux qui savent un peu lire et écrire (des cours d'alphabétisation ont eu lieu au centre), un carnet d'exploitation les aide à se rendre beaucoup mieux compte de ce qu'ils font (temps des travaux, respect du calendrier cultural), et de ce qu'ils dépendent (budget familial). Le carnet d'exploitation est alors un outil précieux, non de contrôle, mais de base de discussion entre l'ancien stagiaire et le responsable du centre.

En principe, les anciens stagiaires du même village (au moins quatre par village) constituent un groupe de culture, afin de s'entraider et de se soutenir matériellement et moralement. Ce groupe n'est pas fermé, mais ouvert à ceux des agriculteurs du village qui veulent bien se joindre à eux. Dans l'esprit des responsables du centre, ces groupes doivent établir une protection contre « le poids coutumier » et sont la plus sûre garantie de la persévérance des stagiaires : isolé, l'ancien stagiaire ne peut, moralement ni souvent matériellement, progresser ; soutenu par tout un groupe, même petit ; il trouve dans ce groupe la force et le courage de résister, car il n'est plus le seul à agir comme il le fait, et de « progresser » (dans son équipement, dans ses productions, etc.).

Attitudes et stratégie vis-à-vis du village.

Dès leur retour au village, suivant le conseil des responsables du centre, le groupe de stagiaires tente d'intéresser les autres villageois à ce qu'ils ont appris au centre ; le plus souvent, ils proposent aux volontaires de constituer avec eux un groupe de travail pour la culture afin de profiter de leurs conseils. Ils se font de même les ardens défenseurs des méthodes de culture modernes. Généralement, l'accueil fait à de telles propositions est plutôt mitigé, et les volontaires peu nombreux. Devant la réticence des autres villageois à entrer dans la logi-

que de la culture moderne avec eux, les stagiaires ont alors tendance à se constituer en groupe de culture séparé de celui du reste du village, afin de rester maître du choix des composantes agricoles de leur travail : choix du terrain principalement, mais aussi rythme de travail, entraide et utilisation des matériels de culture attelée, etc. Individuelle, une telle attitude serait sévèrement jugée par les autres villageois qui y verraient une volonté de séparation ; en groupe, fondée sur le désir que les anciens stagiaires ont de continuer à travailler ensemble comme au centre, elle est plus facilement acceptée et justifiée par les autres villageois.

La solidarité familiale prime traditionnellement les relations électives ; déjà, le groupe de travail constitué entre stagiaires est une atteinte à cette primauté de la relation d'entraide à l'intérieur de la famille. Elle devient source de conflit quand les intérêts des membres du groupe et ceux de la famille deviennent antagonistes : prêt de matériel, aide aux membres de la famille, etc. Aussi, l'ancien stagiaire a-t-il tendance à voir dans le groupe un moyen d'échapper aux obligations et aux sollicitations des membres de sa famille : l'appartenance à un groupe et les obligations qui en découlent – surtout, comme s'est souvent le cas, si le matériel a été acheté en commun – lui permettent de mieux résister à la pression du groupe familial.

Attitudes et stratégie vis-à-vis de l'institution de formation.

La revendication la plus courante des anciens stagiaires est la demande de visites fréquentes. Ce qui est surtout demandé, ce n'est pas tellement des conseils (continuation de la relation de dépendance et sécurisation), mais la reconnaissance du travail effectué : « venez voir le bon travail que nous faisons pour nous encourager ». Ce que l'ancien stagiaire demande donc à l'institution de formation, c'est la sanction positive de son travail, reconnaissance que le village ne lui accorde que peu, surtout dans les premiers temps, jusqu'à ce qu'il fasse ses preuves.

Ils demandent aussi que les responsables du centre interviennent auprès de l'autorité administrative (sous préfet



ou chef de canton) et des agents de vulgarisation agricole (voir supra) pour revendiquer en leur faveur un traitement différent de celui appliqué aux autres villageois : ils revendiquent de ne pas avoir à aider les agriculteurs en retard à l'injonction des autorités ; ils demandent que les engrais et les produits phytosanitaires leur soient accordés quelque soit la situation du reste du village ; ils veulent constituer des blocs de culture plus petits que ceux exigés des autres villageois, etc. Leurs revendications ne se basent donc pas sur la situation de l'ensemble du village, ils cherchent avant tout à obtenir des avantages ou des traitements particuliers en se fondant sur leur qualité d'« anciens stagiaires ».

Ils demandent aussi que le centre organise plus souvent des réunions d'anciens stagiaires où ils puissent exposer leurs problèmes et se retrouver. De même, ils revendiquent d'être visités et conseillés par le personnel du centre à l'exclusion des agents de vulgarisation agricole.

Attitudes et stratégie vis-à-vis des agents extérieurs au village.

S'il est difficile aux stagiaires de revendiquer ouvertement contre l'auto-

rité si ce n'est pas le biais de l'intervention souhaitée des responsables des centres, il leur est plus facile par contre de marquer leur spécificité envers les agents de la vulgarisation agricole. Ces derniers ont souvent des difficultés avec les anciens stagiaires qu'ils qualifient de « têtus » (ils ne veulent pas écouter les conseils), ou de « rouspéteurs » (ils contestent). L'attitude des anciens stagiaires dépend pour beaucoup de la qualité professionnelle de l'agent de vulgarisation ; envers les moins compétents d'entre eux, on peut observer des attitudes telles que : moquerie devant l'incapacité professionnelle (par exemple réparer un appareil), contestation (« au centre, on n'a pas appris comme ça »), refus du conseil, etc. Chaque fois, les anciens stagiaires essaient de se faire considérer par les agents de vulgarisation d'une manière différente des autres villageois ; ceux-ci d'ailleurs contribuent à renforcer une telle attitude en leur confiant souvent un rôle d'animateur-relais auprès des autres villageois.

GROUPES D'ANCIENS STAGIAIRES ET PROBLÉMATIQUE DE L'APRÈS FORMATION.

La tendance de certaines institutions de formation agricole en milieu rural traditionnel est de ne vouloir considérer que les intérêts des anciens stagiaires de la formation, de chercher à renforcer la cohésion et la solidité des groupes constitués entre ceux-ci ; l'institution de formation prolonge ainsi son influence au-delà du temps de la formation proprement dit, elle cherche à faire preuve de son efficacité en essayant d'instaurer les conditions optimales à la mise en pratique des connaissances acquises pendant la formation. C'est ainsi que l'institution étudiée ici a toujours eu l'ambition de maintenir des relations privilégiées avec ses anciens stagiaires, a cherché à négocier pour eux des avantages matériels (obtempation des engrais par exemple), et à revendiquer pour eux un traitement spécifique de la part des autorités. Bien que les moyens mobilisables ne furent que rarement à la hauteur de ces ambitions, **la problématique de l'après-formation est basée sur la constitution de groupes homogènes d'anciens stagiaires**

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 conduit 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