

Annales de l'Université d'Abidjan. Abidjan.

Cahiers d'Études africaines. Paris.

Cahiers d'outre-mer. Bordeaux.

Cahiers de l'Orstom. Série Sciences humaines. Paris.

Études rurales. Paris.

L'Espace géographique. Paris.

Geographical Review. New York.

Geographical Journal. New York.

Hérodote. Paris.

Madagascar, revue de géographie. Tananarive.

Revue canadienne des Études africaines. Canadian Journal of African Studies. Montréal.

Tanzania, notes and records. Dar-es-Salam.

The Malayan Journal of Tropical geography. Singapour.

Uganda Journal. Kampala.

universités, centres d'études, institutions de recherche...

La plupart des universités et centres d'études africaines ont été répertoriés dans le numéro consacré à l'Histoire (janvier-février 1979). Nous ajoutons à cette liste quelques institutions présentant un intérêt pour la géographie de l'Afrique.

Bureau pour le développement de la production agricole. (BDPA)
202, rue de la Croix-Nivert, 75015 Paris (France).

Centre d'études et de géographie tropicale (Ceget)
Domaine universitaire de Bordeaux,
33405 Talence (France).

Centre d'études africaines (EHESS)
54, boulevard Raspail, 75006 Paris (France).

Center for african studies
University of Cambridge, Sidwick Avenue, Cambridge CB3 (G.-B.).

International African Institute
38, King street, WC278 JA London (G.-B.).

Institute of development studies
University of Sussex, Brighton BN1-9RE (G.-B.).

Musée royal d'Afrique centrale
Tervuren, Bruxelles (Belgique).

Office de la recherche scientifique et technique d'outre-mer (Orstom)
24, rue Bayard, 75008 Paris (France).

Société d'études et de développement économique et social (Sédes)
84, rue de Lille, 75007 Paris (France).

School of oriental and african studies
University of London, Malet street, London WC1E 7HP (G.-B.).

Luc CAMBRESIS.

entretiens

L'abbé Alexis Kagame (*), professeur à l'Université Nationale du Rwanda (Butare), a fait paraître seize ouvrages en français et huit en kinyarwanda. Sa bibliographie comprend, outre d'innombrables articles, des contributions à des ouvrages collectifs et des travaux importants qui circulent sous forme ronéotypée. Si elle comporte une majorité de travaux scientifiques consacrés à l'histoire, à la littérature orale, à la langue, aux institutions et aux modes de pensée du Rwanda traditionnel, elle révèle aussi que l'abbé Kagame n'a cessé d'être en même temps un écrivain et un poète, un philosophe et un humoriste, un polémiste et un homme d'Eglise. Publiée pour l'essentiel en Belgique et au Rwanda, dans des collections spécialisées, cette œuvre considérable et diverse n'a peut-être pas encore reçu toute l'audience qu'elle mérite dans un plus large public. C'est pourquoi nous avons demandé à l'abbé Kagame d'en évoquer quelques aspects à l'intention de nos lecteurs.

Les propos qui suivent ont été recueillis à notre intention par Pierre Smith (**), à Butare.

(*) Alexis Kagame, Docteur en philosophie, est membre du Comité scientifique international pour la rédaction d'une histoire générale de l'Afrique (Unesco), membre de l'Institut international de philosophie, ainsi que membre ou chercheur associé de plusieurs autres Instituts et Académies au Rwanda et dans des pays étrangers.

(**) Pierre Smith est chargé de recherche au Cnrs, membre du laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative de l'Université de Paris X.



Cher abbé Kagame, voici plus de 40 ans que vous avez commencé à vous consacrer à la collecte et à l'étude des traditions orales de votre pays. Les plus précieuses et les plus élaborées de ces traditions étaient aussi les plus fragiles, car elles étaient liées à la vie de la cour qui fut la première à être atteinte en profondeur du fait de la colonisation. Ainsi, ce que vous avez fait n'aurait pu être entrepris aujourd'hui, ni même il y a vingt ans ; c'eût été trop tard. On peut donc dire que vous avez, pratiquement à vous seul, sauvé de l'oubli, l'essentiel de ce que les Rwandais des générations précédentes considéraient comme leur legs culturel le plus précieux. L'immense documentation que vous avez ainsi rassemblée et dont une très grande partie attend encore d'être publiée, a non seulement fourni la base de vos travaux scientifiques, mais elle a aussi, je crois, déterminé votre carrière et inspiré toutes vos autres activités. Pouvez-vous nous dire comment vous vous êtes lancé dans cette aventure ?

avec...

l'abbé Alexis Kagame

Comme vous le savez, l'occupation effective du Rwanda par le colonisateur remonte à 1908, année où le résident allemand, Richard Kandt, fonda Kigali. J'entrai au petit séminaire 20 ans plus tard. C'est dire qu'à cette époque le Rwanda était encore imprégné de sa culture du passé avec ses bardes ambulants, ses mémorialistes de toutes catégories. Cette toile de fond expliquera plus naturellement les possibilités et les facilités dont je pus bénéficier. Plusieurs d'entre nous furent lancés dans la recherche en 1936, au grand séminaire de Nyakibanda, par le R.P. de Decker, Père Blanc qui était notre professeur de philosophie. C'était un artiste de grand talent et il eut l'idée de nous initier à l'art indigène. Nous nous partageâmes les matières. On m'assigna la poésie guerrière et la poésie dynastique. Quelque temps après, le Père invita le roi Mutara III Rudahigwa.

Celui-ci vint à Nyakibanda accompagné de plusieurs chefs. Chacun d'entre nous présenta des échantillons de ses travaux. A la sortie de la réunion, le roi me fit appeler et me demanda les noms des bardes qui m'avaient informé. Je lui en donnai trois. Il répondit : «Ceux-là, je les connais, mais ils sont secondaires. Je vais vous en envoyer de meilleurs !». Quelques semaines plus tard, je vis arriver à Nyakibanda les bardes de renom que le roi avait promis d'envoyer. Notre recteur d'alors, le Père Déprimoz, qui devait plus tard devenir évêque, me dispensa des travaux manuels quotidiens et je consacrai ce temps à prendre les dictées. Il m'adjoindit de la même façon d'autres séminaristes. Lorsqu'arriva

mon année de probation, mes supérieurs me nommèrent à la rédaction du périodique **Kinyamateka** (le Nouveliste) en vue de me permettre de continuer cette tâche. Après mon ordination en 1941, je fus de nouveau nommé au **Kinyamateka** et la documentation recueillie d'arrache-pied s'était déjà accumulée. Le roi créa alors une Caisse d'Editions pour la publication de ces matériaux en langue rwandaise.

La clairvoyance du roi et celle de vos professeurs se conjuguèrent donc avec bonheur ! Y eut-il d'autres facteurs qui favorisèrent votre entreprise ?

Soulignons d'abord une grande différence entre le Rwanda et les autres pays environnants de l'Afrique interlacustre. Pour ces derniers, les traditions que différents chercheurs ont recueillies étaient librement colportées d'une génération à l'autre par le premier venu. On recourt d'habitude aux vieillards ou à ceux qui les ont écoutées au petit hasard. Il n'en était pas ainsi au Rwanda. Ici, de temps immémorial, tel morceau déterminé avait été confié par la Cour à tel groupe familial, ou à telle catégorie sociale, et cette tradition devait être transmise de père en fils, chacune ayant ainsi ses dépositaires attitrés. On avait, par exemple, les généalogistes de la dynastie chargés du poème généalogique appelé **Ubucura-bwenge**, «Le Forgerment de l'intelligence». De temps immémorial, la cour en avait fait la fonction d'une famille, dont le fief était la localité appelée Karama près de Shyogwe, non loin de l'actuelle ville de Gitarama. Dès qu'un nouveau roi était intronisé, le chef de cette famille était

convoqué à la cour et chargé de composer la nouvelle strophe à ajouter au poème généalogique. C'est ainsi que le généalogiste Rwanyange a composé sous mes yeux la toute dernière strophe, comme son père Ntiyambeshye avait composé l'avant-dernière.

Et les strophes, au nombre de trente, fidèlement conservées et transmises par cette famille, continuent de la sorte, à reculer jusqu'au premier monarque de la lignée naguère régnante. Le poème généalogique ne fut cependant pas composé dès les débuts de la dynastie. La critique interne du morceau comparée avec les récits historiques permet d'en fixer la naissance sous les 16^e et 17^e ascendants de la lignée, soit sous Kigeli I Mukobanya et sous son fils Mibambwe I Mutabazi. Etant donné que la succession s'est opérée sans interruption jusqu'en 1959, si l'on donnait une moyenne de 33 ans à la durée d'une génération, les deux monarques se situeraient dans la 1^{re} moitié du XV^e siècle. Ainsi les généalogies antérieures à ces deux règnes-là, et détaillées dans le poème généalogique ne sont sans doute que des reconstructions tardives.

Vous venez de mentionner les récits historiques. C'est un genre dont la matière est particulièrement abondante et qui, sous sa forme populaire, est encore vivant dans le pays. Quel est son apport du point de vue de l'historien ?

Ces récits ne portent que sur les dix-neuf derniers règnes et le genre n'est pas homogène. Il se répartit en deux

parties : la première va de Ruganzu I Bwimba jusqu'à Yuhi III Mmzimha-ka. Le règne de ce dernier se situe au XVII^e siècle. Cette date est certaine, puisque nous savons désormais à quelle époque régnait son fils et successeur Cyilima II Rujugira. C'est du reste sous ce Yuhi III que les premiers produits manufacturés d'Europe ou d'Asie firent leur apparition au Rwanda et les fouilles du tombeau de son successeur ont amplement confirmé la vérité de nos traditions orales.

Au cours de cette première partie qui couvre onze règnes, les récits sont pour ainsi dire unilinéaires ; les événements sont centrés sur le roi, les sujets agissant dans l'anonymat. C'est le roi qui bataille, qui triomphe sur tel autre monarque et qui annexe tel pays, etc. La seule exception est constituée par le règne de Ruganzu II Ndoli dont la compagnie d'élite **Ibsumizi** (les «luteurs au corps à corps») comporte des héros nommément cités avec leurs éloges guerriers, exemple qui ne sera pas suivi sous ses quatre successeurs.

La deuxième partie débute avec Cyilima II Rujugira. A partir de ce monarque, les individus sortent de l'anonymat : les personnages importants et les grands héros sont exaltés pour leurs actions ou leurs hauts faits en parallèle avec le monarque. Les guerres se font sur plusieurs fronts, parfois simultanément, si bien qu'il devient impossible à un seul mémorialiste de connaître tous les récits concernant un règne.

Les récits sont de deux formes. La première est le récit en prose, dont le mémorialiste n'est pas obligé de retenir le texte mot à mot. L'essentiel est d'en conserver les idées centrales et de suivre un fil conducteur. La seconde forme est celle qui raconte les batailles et dont le texte est émaillé de poèmes héroïques. Ces derniers doivent être retenus par cœur dans les termes mêmes de leur composition. Voici un exemple de cette deuxième forme. L'action se situe à la fin du XVIII^e siècle :

Le Gisaka, actuellement province sud-orientale du Rwanda, était alors un royaume indépendant. Il y eut une bataille entre sa compagnie appelée **Abatishumba**, «Ceux-qui-ne-doivent-pas-éviter (les traits)», et celle du Rwanda appelée **Rugili**, «Les Puissants». Des péripéties de la bataille, extrayons un épisode :

«Dès qu'ils se trouvèrent face à face, les arcs se donnèrent mutuellement le dos,

leurs cordes se mirent à toussoter, les flèches vibrèrent en sens inverse, tandis que les javelines tournèrent la pointe inférieure vers le firmament ; La bataille devint d'une solidité telle que l'eau flanquée contre elle rebondit en arrière...

Mais Muvubyi, fils de Mutemura (capitaine des Rwandais) avait une idée : «Si la bataille continue sur la digue, se dit-il, l'issue de la bataille restera incertaine ; il faut chercher un passage à travers le marais en dehors de la seule voie praticable. Une fois au-delà, sur la terre ferme, nous attaquerons les ennemis par le flanc ; pour éviter l'encerclement, ceux de la digue seront obligés de reculer et les nôtres les poursuivront jusqu'à la terre ferme.»

*Il prit une poignée de guerriers éprouvés et s'engagea avec eux dans le marais mouvant. Mais Rujeba, fils de Bidibura, commandant des guerriers du Gisaka, avait eu la même idée. De cette manière, les deux groupes d'élite se trouvèrent nez à nez au milieu du marais mouvant. Muvubyi portait un bouclier, tandis que Rujeba était armé d'un arc. Rujeba encocha sa flèche. Son arc était d'une dureté de roche, de couleur roussâtre, et les deux extrémités s'en dégageaient telles des queues de vipères. — «Que portez-vous sur la tête ?» demanda-t-il à Muvubyi. — «C'est la couronne des armées, répondit-il, celle que Gahindiro m'a donnée pour diriger la milice **Abakemba** (Les découpeurs)».*

— «Le roi Gahindiro se trouve dans le Nduga, à Rukambura, reprit Rujeba ; pensez-vous pouvoir y retourner désormais pour lui remettre cette couronne ? Car, non seulement vous ne retournerez plus dans le Nduga lointain, mais même à Munyaga, si près d'ici, vous n'aurez plus l'occasion de rentrer.»

— «Je rentrerai bien, et à Munyaga, et au Nduga, répondit Muvubyi, pour célébrer ma victoire sur vous !»

Alors Rujeba étira la corde de son arc dont les deux extrémités en vinrent à se voisiner.

Sa pensée alla jusqu'au ciel des aigles et le petit doigt dit à l'index :

«décochez, car l'arc va se briser !»

Il toucha du doigt le fer du trait, renforça la tension de la poitrine ; Il lâcha le trait, frappa au-dessus de l'ombilic

du bouclier qu'il perça ;

il figea la flèche dans la main de Muvubyi et la hampe suivit l'avant-bras jusqu'au coude, puis alla se perdre derrière lui dans les papyrus.

«Je crois que je vous atteins, dit-il, bougez un peu de côté le bouclier pour voir !»

— «Gahindiro m'a envoyé à la frontière, dit Muvubyi, pour protéger le Rwanda de mon bouclier et non pour le bouger de côté !»

Alors, les compagnons des deux commandants engagèrent un combat confus en cet endroit impraticable, tandis que Muvubyi se retirait sous la protection des siens. De part et d'autre, on battit en retraite.

Pendant tout ce combat, Bigarurancuro, fils de Rukikira, était absent. Il avait été autorisé à aller accomplir une cérémonie en l'honneur de ses ancêtres à une certaine distance de Munyaga. Son père, Rukikira, siégeait dans le groupe de réserve avec les témoins venus de la cour pour assister au combat. Rukikira ne savait plus où cacher sa honte, car on lui faisait remarquer l'absence de son fils. Mais, dès l'engagement de la bataille, le tambour du camp des marches battait sans relâche, et Bigarurancuro l'avait entendu. Il s'était mis en route, redoutant d'arriver trop tard. Il arriva enfin sur les lieux. Ceux du groupe de réserve lui conseillèrent de reprendre haleine avant de descendre au combat. Lorsqu'il aperçut son père humilié qui ne voulait même pas le regarder, Bigarurancuro ne voulut pas reprendre haleine. Il dit à son père : «J'arrive en retard, certes, mais ils n'ont rien perdu pour attendre. Je vous prie seulement de me considérer !»

Il descendit vers la digue ; il était armé d'un bouclier, de deux javelines et d'un glaive lui pendant au dos, et ce glaive était orné d'une longue crinière blanche en peau qui se voyait de loin. Bigarurancuro s'élança avec impétuosité sur la digue, dépassa ses compagnons, ne fit aucune attention aux flèches que les ennemis lui lançaient. Comme il avançait tête baissée, tapi derrière son bouclier, les ennemis durent reculer devant lui et ce fut le débandade sur la digue. Les compagnons d'armes de Bigarurancuro le suivirent et il fut le premier à atteindre la terre ferme au pied du mont Kirwa. Il brandissait une javeline en atteignant la terre ferme et son père Rukikira qui avait suivi la scène en trépignant d'émotion, ne pouvant plus se contenir :

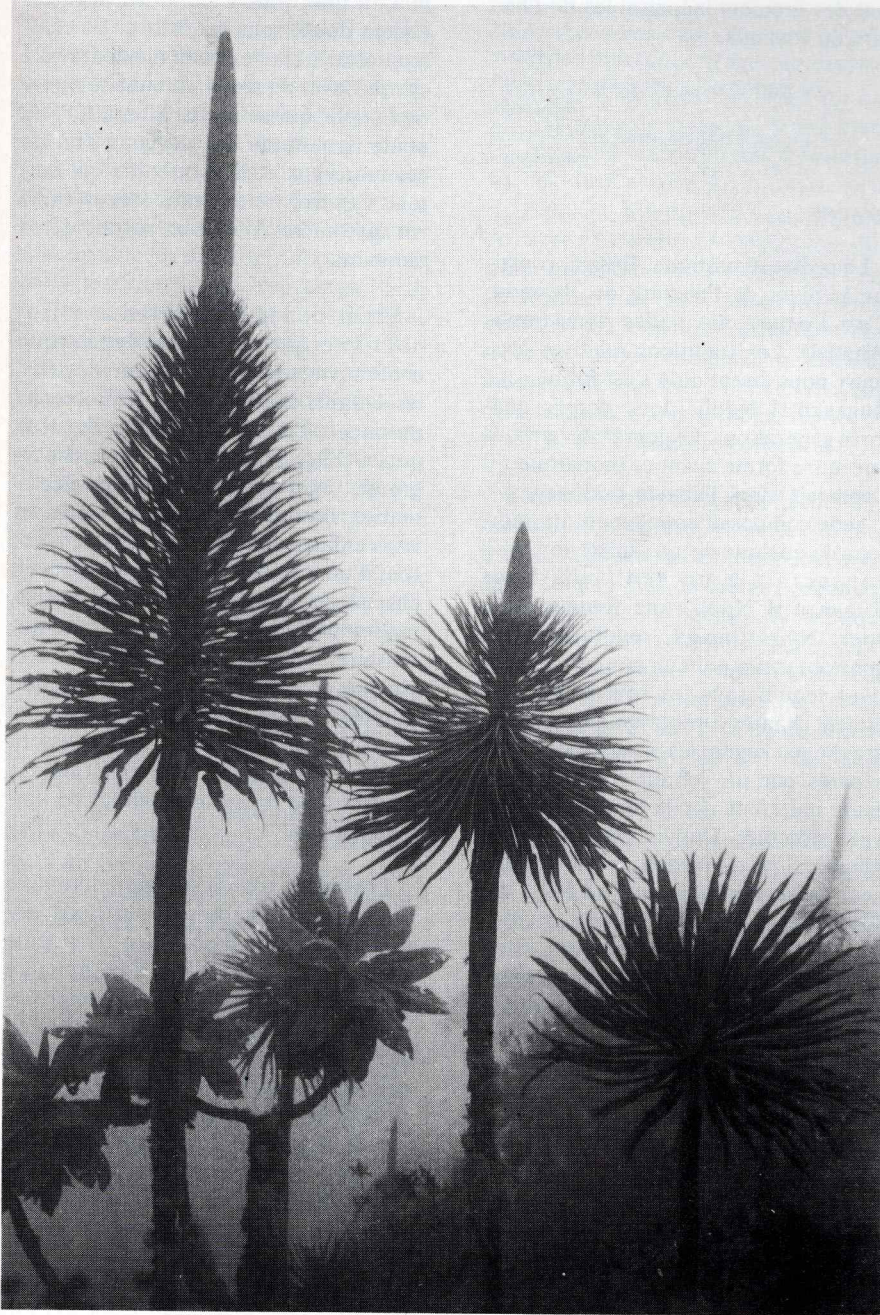
«Voilà, dit-il, comment un fils d'une belle épouse

remonte du marais aux trousses de l'ennemi

son dos tout éclatant de blancheur !»

Une fois la digue dégagée, la bataille se déploya au-delà du marais, le camp des marches de l'ennemi fut incendié et les Rwandais remportèrent la victoire. Le commandant Muvubyi reçut deux vaches en récompense de sa bravoure ainsi que Bigarurancuro, et leurs compagnons d'armes, chacun une.»

Ces poèmes héroïques que déclamaient les guerriers pour vanter leurs exploits, constituaient aussi un genre autonome, un des trois grands genres poétiques de cour auxquels vous avez donné toute votre attention et consacré une monographie.



En effet ! Ils sont l'œuvre des aèdes guerriers, **abahimbyi**. Leurs compositions doivent être déclamées dans les termes mêmes tissés par l'aède, au mot à mot. J'en ai recueilli un corpus de quelque 500 morceaux. Les plus anciens datent du règne de Ruganzu II Ndoli. Lorsque le conteur vous parle des hauts faits de tel héros du passé, il vous cite son éloge guerrier. L'apport historique de ces poèmes est justement de faire connaître ces héros anciens et plus récents, et de vous indiquer parfois les pays contre lesquels ces héros ont lutté.

Certaines de ces compositions sont même divisées en chants. Cette catégorie complète l'information en vous faisant connaître le nom de l'aède compositeur. Il faut noter que les héros chantés n'étaient pas nécessairement compositeurs eux-mêmes.

Prenons en exemple le Chant I de l'éloge guerrier que le compositeur Biraro, fils de Nyamushanja, composa pour Kigeli IV Rwabugili, lors de l'expédition dirigée contre la région du Bushunde (actuellement au Zaïre) en 1874.

La date en est connue grâce à la Comète du Coggia qui fut visible au Rwanda en juillet de cette année-là, coïncidant avec le retour de l'expédition :

*«Le vigoureux décocheur de flèches
(race) du Preux qui entasse les dépouilles
mortelles,
je suis un héros qui ai grandi pour les
triomphes
et ne sais jamais balancer quand il faut
livrer bataille.
Lorsque nous attaquâmes les Bahunde,
ce fut armé d'un arc que je me mis en
route,
Le tenant avec une poignée de flèches,
je n'engageai le combat
qu'après avoir foulé le pays du roitelet.
Devant moi apparut alors un guerrier
protégé d'un bouclier,
avec majesté, j'étirai la corde de mon arc.
Y fixant mon bras à l'instar d'un levier, je
m'en fis obéir.
Ayant de nouveau renforcé la vigueur du
coude,
je frappai du pied sur le sol et lâchai le
trait.
Les foudres éclatèrent au-dessus de
l'ombilic de son bouclier ;
une flamme s'élança de la partie
supérieure de l'orle (1)
et les doigts entrelaçant l'énarme (2)
furent carbonisés.
A travers son corps, la hampe pratiqua
une voie large
dans laquelle se déclara un violent
incendie.
Dans son dos, les empennées installèrent
un foyer incandescent
et le bouclier qu'il tenait devint de la
cendre.
Ce fut à l'état de braise qu'il s'affaissa sur
le sol,
son corps ressemblant à des charbons
ardents,
et il se recroquevilla sur place.
Frappé qu'il était par la foudre des airs,
les siens eurent peur de le toucher :
«Puisqu'il a été foudroyé par le
Lutteur-incontesté, se dirent-ils,
laissez-le sans y toucher,
afin que les oiseaux de proie le dévorent
sur place !»
Ceux-ci en firent de fait un banquet
nocturne ;
s'étant enivrés de son liquide vermeil,
ils passèrent la journée à louer mes
fournisseurs d'empennées.*

Ces 33 vers constituent le Chant I ; le Chant II, de 85 vers, décrit les solennités au cours desquelles le héros reçut la décoration de la Septaine (celle attribuée au héros qui a tué sept guerriers étrangers morts sur le champ de bataille). Celle appelée **Imhotore**, la Tor-

(1) Rebord du bouclier.

(2) Poignée du bouclier.

sade, était attribuée au héros qui en avait tué 14, et le cérémonial appelé «**Crémation-du-javelot**» récompensait le héros qui, dans les mêmes conditions, en avait tué 21.

Le second de ces grands genres poétiques est le genre pastoral qui, paradoxalement, a lui aussi des allures guerrières.

Le genre pastoral est un genre guerrier fictif, dédié aux vaches. Ces paisibles animaux ont été organisés en «armées bovines». L'aède pastoral les considère comme de farouches amazones armées chacune de deux lances, qui sont leurs cornes. Les compositeurs les ont divisées en deux clans opposés. Mais les «javelines» (cornes) ne transpercent pas les vaches du clan opposé : elles perforent leurs pasteurs. Prenons en exemple la description de la «javeline» de **Inka ya Muvunyi**, «la Vache (appelée) du Porte-secours» du troupeau **Bacanahe**, «Où — (les opposants) — pourraient-ils faire du feu ?» (c'est-à-dire : le troupeau ne les laisse se fixer nulle part). Elle fut chantée par l'aède Bwalike, fils de Mahânâne, autour de 1880, car ce troupeau vivait toujours à l'époque de la Comète de Coggia, dont je parlais plus haut. Ce passage est tiré du Chant IV qui nous décrit comment la «javeline» de cette héroïne a été forgée :

*Ils la forgèrent sans reprendre haleine :
ils l'emmanchèrent à un bois qui ne peut
manquer le but,
lequel, en futaie, était devenu séculaire.
Ils en modelèrent les tranchants,
ils multiplièrent en elle le bouillonnement
de l'eau de trempe ;
ils y accumulèrent de la hardiesse,
ils la surchargèrent d'ornementations,
ils la repolirent en jeu de flamboiement
et la changèrent en lumière
afin qu'elle ressemblât à celle du
Souverain Vacher...*

Le corpus de la poésie pastorale vient d'être mis au point. Il est prêt pour la publication. J'ai rassemblé l'œuvre complète, encore accessible depuis 1936, de nos douze aèdes pastoraux. Elle totalise 613 chants et 28 375 vers. Ils ont chanté 107 troupeaux, parmi lesquels 410 vaches. Or, ce vaste matériel comporte d'innombrables allusions à d'anciens troupeaux, à d'anciens pasteurs et chefs, à des localités. C'est donc pour guider le lecteur que j'ai composé un lexique historique de 1 622 articles annexés au corpus. J'ai, du reste, l'intention d'en faire autant pour les corpus des poèmes guerriers et dynastiques. Ce

sont des greniers inépuisables de l'histoire du Rwanda.

A cet égard, je crois que le troisième grand genre, le genre dynastique, qui était aussi le plus difficile et le plus prestigieux, vient, à vos yeux d'historien, en premier ?

La poésie dynastique, **Ibisigo**, constitue le pivot de l'histoire du Rwanda. C'est l'œuvre des aèdes dynastiques (**Abasizi**). Les traditions relatives à ce genre nous disent qu'il s'est formé sous Ruganzu II Ndoli, donc depuis quatorze générations. Le genre existait sous une autre forme avant ce monarque ; il s'appelait alors **ibinyeto** («louanges»). L'aède composait simplement un morceau de quelque dix ou quinze vers qu'il consacrait à un seul roi. Sous Ruganzu II Ndoli, une femme de la cour, Nyirarumaga, révolutionna le genre en composant un morceau étendu dans lequel tous les rois historiques étaient chantés conjointement, un paragraphe par règne, les paragraphes étant séparés par un refrain. Les compositeurs imitèrent par la suite cette nouvelle structure. Depuis 1936, j'ai pu recueillir 176 morceaux, dont certains sous forme de fragments. Le R.P. Van Overschelde, des Pères Blancs, en avait fait prendre des dictées en 1936. Etant donné que ce genre est un enchevêtrement de figures inaccessibles au premier venu, le Père, qui n'y pouvait rien comprendre, me céda ses cahiers. Ils m'ont été très utiles, surtout pour le collationnement avec les versions obtenues de par ailleurs et pour démontrer la fidélité de transmission de ces poèmes, ce qui est possible chaque fois que l'on dispose, pour un même morceau, de plusieurs récitations dont les généalogies de transmission sont tout à fait indépendantes sur plusieurs générations.

Dès le surgissement de ce genre, la cour en fit une véritable institution d'utilité publique. Elle installa un fonctionnaire au titre de **Intebe y'abasizi**, préfet des aèdes dynastiques. Il avait autorité sur les lignages qui avaient fourni des compositeurs du genre en question. Ces lignages étaient soustraits à l'autorité des chefs administratifs et déclarés sujets immédiats de la cour. Ils devaient avoir auprès du roi, à tout moment, un représentant et ces représentants se succédaient à la cour selon les mois lunaires. Ils étaient, pour ainsi dire, une bibliothèque royale vivante. Le dernier préfet des aèdes dynastiques, qui se nommait Karera fils de Pamenya,

m'a dit que, sous Yuhi V Musinga, ils étaient douze sous ses ordres. Le cérémonial de la cour exigeait d'ailleurs qu'à chaque lever du roi, il y ait une servante de la cour qui se mette à baratter, un poète dynastique qui déclame l'un de ces morceaux et les tambours qui battent. Ces trois cérémonies exécutées, le roi quittait sa couche et sortait de sa demeure.

Etant donné l'importance socio-politique que ce genre dynastique conférait aux familles ainsi privilégiées, les enfants apprenaient les morceaux propres à leur lignage dès qu'ils atteignaient l'âge de raison. Le patriarche du groupe organisait des soirées de déclamation durant lesquelles les pères et leurs enfants de tout âge rivalisaient autour d'une cruche d'hydromel à laquelle chacun ne goûtait qu'après une déclamation parfaite. Il ne surgissait pas nécessairement un aède compositeur à chaque génération au sein de chaque famille ; l'essentiel était que les morceaux anciens et les nouveaux fussent retenus et transmis d'une génération à l'autre, dans les termes mêmes de leur composition.

Lorsque le roi, de sa propre initiative ou à la demande de ses courtisans, exprimait le désir d'entendre tel poème (dont le titre s'identifiait à la première phrase), il le demandait au préfet des poètes dynastiques et celui-ci présentait alors celui de ses subalternes qui le connaissait. Lorsque personne d'entre ceux présents ce mois-là ne le connaissait, il était facile de repérer le dépositaire absent de la cour, puisque toutes les familles d'aèdes y étaient représentées et on le convoquait.

Le poète dynastique n'était pas considéré comme **historien**. Cela était la fonction des memorialistes et des chroniqueurs. Pour nous, cependant, il était plus **historien** que ces derniers. Imaginez-vous, en effet, un morceau composé au XVI^e siècle et transmis jusqu'à nous dans les termes mêmes de sa composition. Le compositeur y rapportait les événements de son temps, ceux de son actualité. Il y insérait les événements des générations précédentes, tels qu'on les racontait. De ce fait, lorsque les memorialistes nous racontent maintenant ces événements antérieurs à la composition du poème, celui-ci peut nous confirmer leur véracité, puisqu'il nous apprend qu'au XVI^e siècle, déjà les mêmes faits, alors récents, étaient connus et cités.

Pour démontrer la fidélité de cette transmission, disais-je, j'avais procédé au collationnement de certains morceaux dont je détenais plusieurs déclamations. A la suite d'une critique serrée, j'ai pu détailler d'abord la généalogie de la transmission. Les morceaux choisis à cet effet ne provenaient pas des mêmes répétiteurs, à l'échelle des générations, que les différents déclamateurs pouvaient citer. Analysés, vers par vers, sur toutes les copies, les différents textes comportaient certes des variantes inévitables, mais au bout du compte, ces variantes démontraient la fidélité de la transmission. En effet, si telle lignée de transmission oublie un vers, les autres restituent un texte complet. Si telle déclamation, par exemple, conjugue un verbe au passé indéfini, les autres le conjuguent au passé défini, etc. Et on constate ainsi que les versions ne présentent souvent que des différences insignifiantes.

Donnons en exemple un extrait du poème n° 70 de notre collection, intitulé **Ruhanga rucura inkumbi**, «O Front foudroyant !». Il fut composé par Nsambimana, fils de Nyabiguma, pour Mibambwe III Sentabyo. L'intronisation de ce monarque coïncida avec l'éclipse de soleil du 30 mars 1680. Etant donné que ce Mibambwe III aurait célébré la fête des Premices cinq fois seulement, ce qui veut dire qu'il aurait régné cinq ans, la composition de ce morceau aura eu lieu entre 1680 et 1685. L'occasion de la composition : le roi du Burundi, Ntare IV Rugamba, avait attaqué le royaume du Bugesera, en venant du Sud ; le Rwanda l'attaqua également en venant du Nord et les deux pays s'en partagèrent le territoire. Le roi du Bugesera, Nsoro IV Nyamugeta, se réfugia au Gisaka, auprès de Kimenyi IV Getura. L'aède en prend occasion pour composer une satire contre le fugitif et son recéleur :

*Frappe-t-il ? Pas d'agonie ! Inutile le second coup !
Lorsqu'il blesse rien ne peut subsister :
qui ne se soumet à Musimba est déjà pleuré !
A plus forte raison ce Nsoro,
glouton réfugié auprès de son pareil
dans le Gihunya, chez Bazimya...
Souffrant de la diarrhée, il assisterait celui
qui vomit !
Nsoro a fui sans s'être informé :
aussi le chemin lui devient-il interminable...
La famine de chez Bazimya commence à le sucer !
Il mendie un taurillon —
on lui en donne une moitié :
il s'est séparé de ses protecteurs*

*pour vivre de rationnement...
Nsoro donne des coups de pieds
avant de s'être concerté avec les fesses !
Aussi a-t-il provoqué l'incendie de
Kibamba
tandis que la faim, en son sein, va
s'éterniser.*

Le poème totalise 149 vers. En plus de l'aspect littéraire, les différentes allusions historiques nous replacent dans l'atmosphère de cette deuxième moitié du XVII^e siècle en nos régions. Que dire alors de l'étude comparée et complémentaire de tous les 21 poèmes dynastiques composés sous le même règne, du n° 57 au n° 76 de notre collection ?

En conclusion, soulignons que les mémorialistes nous racontent ces événements. Nous serions tentés de les considérer comme plus ou moins probables. Mais voici que les poèmes dynastiques de ce temps nous en confirment la véracité dans les termes originaux de leur composition. Ce genre poétique constitue donc le pivot de l'histoire du Rwanda et, par ricochet, de celle des pays limitrophes.

Une autre source particulièrement originale et qui aurait été définitivement et complètement perdue sans votre intervention, en 1945 je crois, est le texte de ce que vous avez appelé le code ésotérique de la dynastie. Ce recueil des procédures rituelles à suivre par le roi et ses ritualistes en diverses circonstances est, à ma connaissance, le seul texte fixe en son genre, de cette importance du moins, qui nous soit parvenu d'une civilisation purement orale de l'Afrique traditionnelle.

Le texte d'**Ubwiru**, synonyme de secret le plus inviolable, existait au Rwanda, au Burundi, et dans certains autres royaumes de l'Afrique interlacustre. Seul celui du Rwanda a été sauvé. Je savais qu'il existait et tout le monde le savait, mais personne ne savait en quoi il consistait, en dehors de ceux qui en avaient été «investis» par le roi. Or, depuis environ 1925, le monarque précédent avait mis fin à ces investitures du fait que les enfants des lignages détenteurs avaient appris à lire et à écrire et s'étaient convertis au christianisme. Il y avait danger que le texte fût mis par écrit et livré aux profanes ou aux Européens. J'exprimai à son successeur Mutara III Rudahigwa, le désir de mettre ce texte par écrit. Investi lui-même dans le cadre européen, il en ignorait le premier mot. Il en parla aux survivants des détenteurs qui firent la sourde oreille. Les pourparlers durèrent deux ans. Il les mit fina-

lement au pied du mur : «C'est donc que vous ne m'admettez pas comme roi, comme maître de l'**Ubwiru** !». Ils durent céder. Dix d'entre eux, choisis parmi les meilleurs déclamateurs, vinrent me trouver à Kabgayi et me déclamèrent en chœur leur précieux dépôt. Puis ils désignèrent trois d'entre eux qui me dictèrent le texte devant leurs collègues. Il ne s'agit pas, à proprement parler, de poèmes ni de récits. C'est un recueil de cérémoniaux dont on était obligé d'exécuter la moindre prescription lorsque la célébration en était exigée par les circonstances ou par les oracles divinatoires. Et c'est en raison de cette obligation imposée par un texte tenu secret que j'ai traduit **Ubwiru** par «code ésotérique». Etant donné que ces textes n'ont pas vraiment une allure poétique, il serait impropre de parler de vers à leur sujet. Pour faciliter les références, toutefois, je les ai découpés en simili-vers. Le plus long est celui intitulé «Voie des Abreuvoirs», qui se célébrait seulement une fois toutes les quatre générations de rois. Il totalise 1 257 «vers». Le deuxième est celui intitulé «Voie de l'Intronisation» qui se célébrait durant quatre mois pour conférer la dignité royale. Il totalise 1 250 «vers». Les autres n'en totalisent que quelques centaines. La collection complète compte 19 cérémoniaux. La section la plus fournie est celle qui concerne les pays étrangers. Ainsi y a-t-il la «Voie offensive» qui se célébrait durant les expéditions guerrières contre l'étranger ; la «Voie du Trophée», que l'on célébrait lorsque les armées rwandaises avaient tué un roi étranger ; la «Voie de la Décoration», lorsque sept fois de suite, sous le même règne, les armées rwandaises avaient tué des rois étrangers ; la «Voie de la Cachette», lorsqu'on apprenait la mort d'un roi étranger dont les Rwandais n'étaient pas les auteurs ; la «Voie de l'Invasion», lorsqu'un pays étranger attaquait le Rwanda.

Nous avons donné là une image presque exclusivement guerrière de la culture rwandaise. S'il est vrai que ces genres étaient les mieux conservés et sont les plus intéressants pour l'historien, il faut souligner qu'il existe au Rwanda de nombreux autres genres d'allure moins belliqueuse. Vous avez d'ailleurs, en 1947 et 1949, publié en kinyarwanda deux recueils de poèmes humoristiques traditionnels et vous avez vous-même composé, dans la même veine et à la même époque, un long poème sur le porc, qui fut sans doute la première œuvre littéraire écrite publiée dans votre langue.

Parmi ces poèmes humoristiques traditionnels, se détachent facilement ceux qui touchent à des sujets tabous comme décrire la **gloutonnerie** du roi et des princes, des chefs et des grands personnages de la cour. Dans la vie courante, les gens qui se respectent mangeaient dans le plus grand secret devant des domestiques assermentés. Aux yeux du reste du public, ils ne vivaient que de la boisson et du tabac. Or, il y avait une catégorie de poètes auxquels il était permis d'amuser le roi et tous ses grands en décrivant leur gloutonnerie. Ce sont les **Ibisigo by'ubuse**, «poèmes de plaisanterie». Voilà pourquoi j'écrivis et publiai **Indyohesha-birayi**, «Le Relève-goût des pommes de terre», c'est-à-dire le porc. A cette époque, les chefs rwandais d'un certain âge considéraient encore le porc, inconnu autrefois, comme aliment impur. Cette composition est un «poème de plaisanterie» de 2 010 vers, qui a tant fait rire tout le pays que l'on a désiré le voir réédité. La 2^e édition est sortie en 1977.

L'autre genre qui vous a attiré, en tant qu'écrivain, est l'épopée historique et didactique. Après la publication en kinyarwanda d'une première œuvre de ce genre consacrée à l'histoire du Rwanda et évoquant le style de la poésie dynastique, vous avez composé une autre œuvre de très longue haleine, intitulée «La Divine Pastorale», dont seul le tout début a été publié en kinyarwanda et en traduction française. Vous y évoquez, dans une perspective chrétienne et dans le style rwandais, à l'intention de vos compatriotes, toute l'histoire du monde depuis la Genèse jusqu'à nos jours.

Si vous le permettez, je vous dirai un petit détail sur ce poème. Je venais d'accumuler une vaste collection de poèmes guerriers, dynastiques et pastoraux. C'était encore avant mon ordination, qui eut lieu en 1941. Il me vint l'idée de composer un poème chrétien dans le style de l'un de ces genres : je choisis le pastoral. Je m'imaginais alors que le poème serait probablement appris par cœur et serait déclamé dans les «Veillées», d'où son titre général. J'ignorais que l'alphabétisation allait inhiber la mémoire. Nos bardes et mémorialistes étaient des bibliothèques ambulantes, parce qu'ils ne savaient pas lire. Ce poème fut composé durant 25 ans, de 1941, année de mon ordination, au 23 avril 1966. J'ai voulu qu'il fût l'œuvre de ma vie. Il comporte 150 chants, divisés en 18 «Veillées». L'ensemble totalise 35 732 vers, régulièrement répartis en

quatrains. Il existe du reste en français un manuscrit de 268 pages, qui n'a pas encore pu être publié, dans lequel j'ai fait une présentation générale de cette épopée, avec beaucoup d'extraits traduits et de notes de type ethnologique.

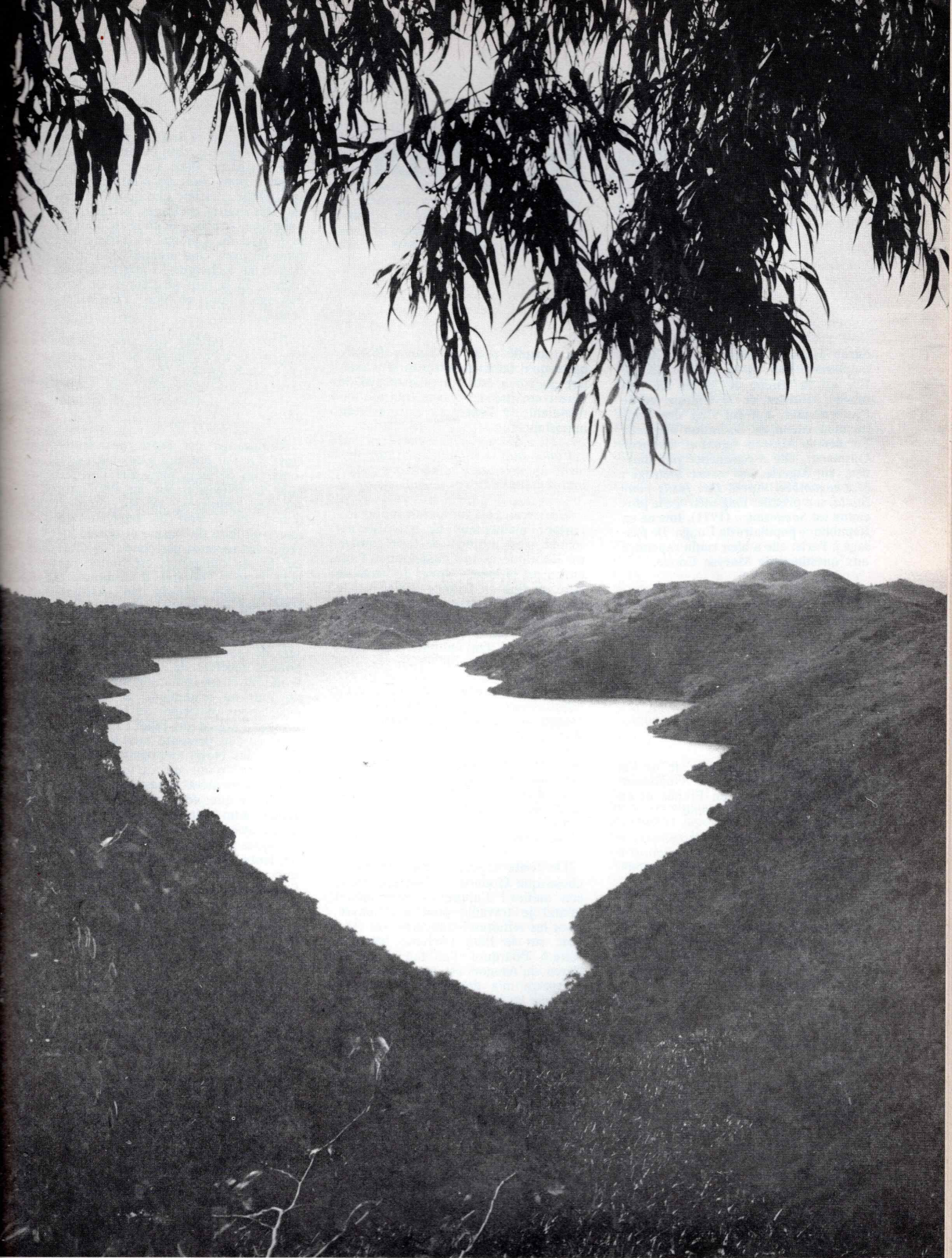
Abordons enfin, si vous le voulez bien, l'aspect philosophique de votre œuvre, qui est d'ailleurs très lié à ses aspects linguistiques, puisque c'est de l'analyse sémantique que vous partez pour tenter de reconstituer une philosophie propre aux peuples parlant des langues bantu. Votre thèse de doctorat, La philosophie bantu-rwandaise de l'être, publiée en 1956, est sans doute celui de vos ouvrages qui a été le plus largement diffusé, cité et aussi controversé. Vous avez récemment publié, à Présence Africaine, La Philosophie bantu comparée (1976). Avez-vous d'autres projets qui vont dans ce sens ?

Ma thèse portait sur la langue de ma région ; les mêmes principes ont été ensuite appliqués à toute l'aire Bantu et la tâche a duré 17 ans. Le résultat a été **La Philosophie Bantu comparée**. Compa-

rée, d'abord à la région de départ, et ensuite chacune à toutes les autres. Mais, entre-temps, j'avais publié deux autres études d'une certaine importance : un chapitre intitulé **A la perception empirique du temps** et **Conception de l'histoire dans la pensée bantu**, dans l'ouvrage collectif **Les Cultures et le Temps**, (Payot, Unesco, 1975, p. 103-133). Ensuite, «**L'Ethno-Philosophie des Bantu**», dans le volume IV de la **Philosophie contemporaine** (p. 589-612, La Nuova Italia Editrice, Florence, 1971). Je suis en train de rassembler et d'étudier les réactions de ceux qui en ont parlé. Certains l'ont fait d'une manière positive ; d'autres s'y opposent a priori, parce que, à leurs yeux, il ne peut y avoir une philosophie africaine, ni une ethno-philosophie, ni une philosophie qui ne soit personnelle, etc. Je me prépare à leur mettre sous les yeux les problèmes réellement philosophiques qui ont été incarnés dans le langage que nous ont légué nos ancêtres. Certains disent que c'est ma propre philosophie : il faudra nous entendre et savoir si le fait de prendre conscience de quelque chose d'autrui, en confère la propriété.

Principaux ouvrages en français d'Alexis Kagame :

- Mémoires de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer (Arsom, Bruxelles).
- **La Poésie dynastique au Rwanda**, 1951, 240 p.
- **Le Code des institutions politiques du Rwanda précolonial**, 1952, 136 p.
- **Les Organisations socio-familiales de l'ancien Rwanda**, 1954, 356 p.
- **La Philosophie bantu-rwandaise de l'être**, 1956, 448 p.
- **La Notion de génération appliquée à la généalogie dynastique et à l'histoire du Rwanda**, 1959, 120 p.
- **L'Histoire des Armées-Bovines dans l'ancien Rwanda**, 1961, 148 p.
- **Les Milices du Rwanda précolonial**, 1963, 196 p.
- Editions universitaires du Rwanda. Collection «Muntu», Butare.
- **Introduction aux grands genres lyriques de l'ancien Rwanda**, 1969, 332 p.
- **Un abrégé de l'ethno-histoire du Rwanda**, 1972, 286 p.
- **Un abrégé de l'histoire du Rwanda de 1853 à 1972**, 1975, 543 p.
- Autres éditions :
- **La Philosophie Bantu comparée**, Présence Africaine, 1976, 335 p.
- **La Langue du Rwanda et du Burundi expliquée aux autochtones**, Kabgayi, 1960, 254 p.
- **La Divine Pastorale**, Bruxelles, Ed. du Marais, 1952, 120 p.
- **La Naissance de l'Univers**, Bruxelles, Ed. du Marais, 1956, 100 p.



... Sarah Maldoror

Sarah Maldoror, cinéaste, est Guadeloupéenne. Elle vit en Guinée Bissau. Elle est la femme de Mario De Andrade, Ministre de la Culture et de l'Information, qui fut l'un des chefs du mouvement de libération angolais. Formée à Moscou (comme Sembène Ousmane), elle a commencé par tourner, en Algérie, un court métrage : *Monangambée*. Après *Des fusils pour Banta*, son premier long métrage le plus connu est *Sambizanga* (1971), tourné en République populaire du Congo. De passage à Paris, elle a bien voulu répondre aux questions de Maryse Condé.

Sarah Maldoror, vous vivez en Guinée Bissau, mais il nous faut établir un certain nombre de points de repère. L'autre jour, j'étais avec des étudiants qui m'ont dit : « La Guadeloupe a une cinéaste de grand talent, mais elle refuse de se faire connaître comme Guadeloupéenne ». Ainsi, vous voyez, il y a un certain nombre de malentendus qu'il faut dissiper.

Je suis Guadeloupéenne, je ne l'ai jamais nié, je suis une Guadeloupéenne qui travaille en France et en Afrique. Où est le problème ?

Le problème, c'est que les gens veulent toujours vous situer par rapport à une terre précise, et qu'ils sont embarrassés de ne pas pouvoir le faire. Vous-mêmes, ça ne vous gêne pas ?

Ça ne me gêne pas, moi, je suis Guadeloupéenne ! J'appartiens à une île ; je fais partie des esclaves qui ont été, comme ça, vendus dans le temps et dans l'espace.

Et maintenant ?

Et maintenant, je suis Guadeloupéenne !

Si vous le voulez, nous allons, non par revoir, mais énumérer un peu les phases de votre carrière, parce que c'est un point un peu mystérieux. La première partie est celle de l'engagement dans un certain nombre de combats, il faut en parler, c'est important.

Où est le mystère ? J'ai effectivement commencé à faire du cinéma, pour les mouvements de libération.

J'ai travaillé pour la Guinée Bissau, parce qu'il fallait montrer qu'il y avait une guerre, c'est tout. J'ai essayé de faire connaître des choses, qui me paraissaient, à l'époque, extrêmement importantes.

Vous dites « à l'époque, extrêmement importantes ». Cela vous paraît-il maintenant moins important ?

C'est vrai, cela me paraît moins important, maintenant. Ce qui reste essentiel, c'est toujours de faire connaître l'Afrique et la Guadeloupe. Pour moi, c'est la même chose. Je viens de faire un film en Guinée Bissau sur le carnaval, parce que je pense que la façon dont les enfants créent, fabriquent des masques, est assez étonnante. Je ne l'ai vu faire nulle part ailleurs.

Avant d'en venir à ce film, qui est certainement très intéressant, on peut essayer de dégager des étapes dans votre production. Première étape : cinéma engagé, mouvement de libération. Deuxième étape : on a l'impression que vous tournez un peu le dos à cette forme de cinéma et que vous faites des productions beaucoup plus artistiques : « Aragon », « le Père Lachaise », etc.

De toute façon, je dirai la même chose que Godard. Il faut apprendre son métier ! J'apprends mon métier quand je travaille pour une œuvre, pour les Affaires Étrangères, sur Aragon, sur le Père Lachaise, sur Césaire ! Pourquoi j'ai fait *Aragon* ? Parce qu'Aragon est un grand poète et qu'on m'a demandé de faire un film sur lui ! Je ne vois pas pourquoi j'aurais refusé. Pourquoi j'ai fait le *Père Lachaise* ? Parce que je crois que nous devons faire énormément de courts métrages. Ça me paraît absolument indispensable. Si je décide d'aller en Guadeloupe faire un court métrage, qui va le financer ? C'est ça le problème. Je travaille avec ceux qui paient, c'est tout !

Ce qui signifie qu'il n'y a pas de changement dans votre orientation ?

Il n'y a absolument pas de changement ! On ne doit pas rester sans travailler. Il faut travailler, pour vivre, bien entendu et travailler pour se per-

fectionner. Un réalisateur qui ne travaille pas quatre, cinq ou dix ans pour faire un grand film, s'il le peut tant mieux ! Mais moi, ce n'est pas mon cas ! Donc, j'estime que quand je réalise des courts métrages sur le Père Lachaise, Aragon, le théâtre noir ou le Musée du Cinéma en faisant des films de trois, cinq minutes, je perfectionne ma technique ! J'apprends mon métier. Et le jour où j'aurais un long métrage à faire, eh bien ! j'irai à l'essentiel.

Pour la plupart des gens, Sarah Maldoror, c'est d'abord la réalisatrice de « Sambizanga » (1). Ce film a-t-il compté particulièrement dans votre carrière ? Comment l'avez-vous abordé ?

Sambizanga est passé aux Etats-Unis. Or j'ai été aux Etats-Unis présenter les derniers films que j'ai faits pour la télévision sur les éboueurs, sur les immigrés. A un moment donné, on y voit un balayeur qui ouvre un livre de cuisine et qui en apprend les recettes par cœur. En effet, un de ses camarades est tombé malade. Il est à l'hôpital. Il va mourir et il veut aller mourir en Afrique. Comment trouver l'argent pour l'envoyer mourir en Afrique ? Il se trouve qu'il existe une émission télévisée de jeux où l'on demande de bonnes recettes de cuisine de 1880. Donc lui et un camarade apprennent, du jour au lendemain, le livre par cœur, pour participer au concours et trouver l'argent du billet. J'ai fait ce film. Je l'ai présenté aux Etats-Unis devant les Noirs américains qui, évidemment, n'ont eu qu'un cri d'insulte : Comment avez-vous pu faire ça, alors que vous avez fait *Sambizanga*, film engagé, etc. Je trouve qu'en ayant montré la solidarité des immigrés en France, pour envoyer un de leurs camarades mourir en Afrique, on me dit : « Vous avez fait *Sambizanga* »... Je suis toujours dans ma ligne. Maintenant, je voudrais faire autre chose, je voudrais continuer *Sambizanga*, c'est pour moi une étape.

On peut dire en fait que vous n'aimez pas tellement toutes ces étiquettes qu'on vous a collées sur le dos et que vous voulez vous exprimer un peu selon votre fantaisie, votre liberté, votre choix profond ?

Mon choix, parlons-en. Bien entendu, je suis Guadeloupéenne, Césaire est Martiniquais. Césaire a écrit *Et les chiens se taisaient*, que je vou-

(1) Tiré d'une nouvelle de Luandino Vieira, *La vraie vie de Domingos Xavier*, publiée par Présence Africaine, *Sambizanga* est un film dont le propos est de décrire, à travers une histoire réelle, les débuts de la résistance en Angola dans les années 1960 et comment une organisation politique de résistance essaie de se constituer.

drais porter à l'écran. J'ai pris le même principe que pour **Sambizanga**, j'ai demandé une avance sur recette au Centre national du Cinéma. On me l'a refusée trois fois. Là, je reviens de New-York, j'ai vu les Noirs américains, ce qu'ils font. J'ai trouvé ça absolument fabuleux, j'ai découvert une des plus belles villes du monde, j'ai vu des Noirs américains chanter, danser, je me suis dit, c'est là que je tournerai **Et les chiens se taisaient**, parce que ce serait bien de réaliser ce film là. Si j'y arrive, ce qui n'est pas sûr, à monter cette œuvre d'un Martiniquais, qui se passe à la Guadeloupe, à Harlem, on va encore me dire qu'on ne sait pas où me situer.

Vous pensez qu'on pourrait vous le reprocher ?

Bien sûr, de toute façon si on me le reproche, ça n'a aucune importance, j'ai décidé que je ferai ce film et je le ferai avec les Noirs américains, à Harlem.

Il y a quelque chose d'assez déconcertant en vous, c'est qu'en fait, on ne sait pas finalement qui vous êtes. On n'arrive pas à le savoir, parce que vous avez des positions qui sont contradictoires. Une fois nous discutons, vous m'avez dit : si Bokassa m'avait donné les moyens, je serais allée filmer le « Sacre ».

Bien sûr,

Dans votre bouche, on trouve ces propos un peu déroutants, vous ne pensez pas qu'ils le soient ?

Je ne le pense absolument pas, Bokassa se fait sacrer Empereur, je ne vois pas pourquoi c'est ElKabach qui a filmé Bokassa ; si c'est ElKabach qui filme Bokassa, il le fait pour des Français. Si, moi, je filme Bokassa, je le fais pour des Africains en montrant le côté ridicule, dépassé et en disant que ce n'est pas possible, en posant la question : pourquoi est-il empereur ?

Donc finalement, tout ceci représente beaucoup de subtilité ?

Je dis simplement, il faut mûrir avec son temps, le cinéma est un art présent. Il se passe quelque chose, quelque part, je ne vois pas pourquoi je n'irais pas.

Et finalement, vous vous exprimerez à votre façon sur un événement. Vous ne le choisissez pas ?

Je choisis l'événement qui passe et je me dis que c'était aux Africains de filmer le sacre, quel que soit Bokassa, le dictateur, le ceci, le cela, comment est-il arrivé à massacrer tous ces gens ? C'est ça qui m'intéresse. Moi, je me serais intéressée d'un autre point de vue qu'ElKabach. Donc je ne

vois pas ce qu'il y a de déshonorant à dire que tel ou tel événement doit être filmé, mis en image. Je pense que la génération suivante pourra se demander : mais qui était Bokassa ? Et pourquoi verrait-on Bokassa uniquement du côté des Français ? Pourquoi ne verrait-on pas Bokassa du côté des Africains ou des Antillais ?

Après vos films artistiques, j'appréhends que vous avez été en Guinée Bissau réaliser un film sur des enfants, pourquoi ?

Parce que ça m'intéresse. Je m'aperçois que des enfants créent des choses absolument fantastiques, je les filme, je les regarde créer ces masques, je vois leur travail. On dit bien des choses sur les Africains et l'art. Moi je prouve en disant : voilà ce qu'ils font, ces enfants. C'est donc la créativité des enfants de Guinée Bissau que je filme.

Pensez-vous que cette créativité, c'est peut-être une question que vous n'aimez pas, ait été renforcée par la question politique, ou bien la créativité des enfants, elle est la même partout ?

Non, la créativité des enfants n'est pas la même partout, c'est faux. En Guinée Bissau, la créativité des enfants est en relation avec la quête de l'unité, le problème c'est l'unité d'un Etat, de la culture, qu'est-ce qui fait la valeur d'un Etat ? C'est sa culture. Et, quand on développe la culture chez l'enfant, je trouve ça remarquable.

Vous attachez de l'importance à la technique, vous dites que les films africains doivent être bien faits. Pensez-vous que, jusqu'à présent, les cinéastes africains, et vous-même peut-être, ayez péché par des erreurs techniques ?

Je vous le dis, nous n'avons pas à réaliser des films pour de petits groupes de militants. Moi, si je fais un film, je ne le fais pas pour un groupe de cinquante bonshommes favorables à ma cause. Je veux qu'il soit vu. Or entre un film africain, un film japonais, américain ou italien, on choisira évidemment l'américain, le japonais, etc. Pour qu'on choisisse mon film, il faut donc qu'au moins techniquement j'aie la même valeur.

Vous allez là dans le même sens qu'un autre cinéaste africain nigérian, Ola Balogun, qui m'a dit : « Nos films jusqu'à présent n'intéressent pas notre peuple »... Pensez-vous qu'il avait raison ? Il estimait qu'on devait trouver une forme d'expression qui touche le monde.

Non, il a tort, parce que moi, j'estime qu'un film africain intéresse toujours les Africains, ça c'est sûr. Evidemment, entre un film africain et un western, les gens verront plus facile-

ment le western, parce qu'ils n'ont pas l'habitude de la culture africaine. Mais moi, je ne vois pas pourquoi les films africains ne seraient pas vus par les Africains. De toute façon, tant que le cinéma national ne sera pas créé, il n'y aura pas de cinéma africain.

Vous parlez du cinéma national, mais si un cinéma national se créait, vous, où vous situeriez-vous ?

Vous voulez parler des Guadeloupéens. Est-ce que je peux faire des films en Guadeloupe ? Non. Je fais des films où je peux. J'estime qu'un réalisateur n'a pas de nationalité à avoir, il est évident que quand je fais un film, c'est moi qui le fais, ce n'est pas Agnès Varda, c'est très spécifique. Agnès Varda s'intéressera à ce qui se passe en France, moi, je m'intéresse à ce qui passe en Afrique, en Guadeloupe ou en Martinique, mais je vais là où je peux travailler.

Parlons maintenant de ce point important qu'est l'écriture cinématographique. Vous dites que, dans un film, vous souhaitez mettre quelque chose de personnel, qu'est-ce que c'est ce facteur personnel : la façon de voir, la façon de sentir, mais avec une caméra, avec des images ?

Il y a trente six façons de filmer un arbre, une femme, un enfant ; chacun filme avec sa sensibilité.

Vous ne pensez pas qu'il y ait une écriture cinématographique africaine ?

Si, il y a peut-être une écriture cinématographique africaine, mais il n'y a pas, je pense, encore pour le moment, de cinéma africain comme il y a un cinéma japonais. On ne demanderait pas aux Japonais de faire des westerns. Vous ne demanderiez pas aux Américains de faire des films intimistes. Je trouve que chaque nation a sa façon de voir, mais si je vais voir un film japonais, ce n'est pas pour avoir une imitation de film américain. Si on va voir un film africain, c'est parce qu'il existe quelque chose de très particulier, de très personnel en Afrique. Je trouve que c'est cela que l'on doit trouver et faire ressortir.

Y a-t-il des cinéastes occidentaux ou américains et japonais que vous admirez particulièrement ?

Ah ! bien sûr, j'admire Kurosawa et pour la France : Resnais et Godard. Je trouve que ce sont vraiment de grands cinéastes.

Et pour l'Amérique ?

Pour l'Amérique : Coppola !

On a aussi tendance à penser que le cinéma africain devrait se mettre beaucoup plus à l'écoute, disons, du passé,

c'est-à-dire que le cinéma pourrait prendre la place des griots, qui sont en train de disparaître et fixer des légendes, des contes. Appréciez-vous cette vision un peu passéiste du cinéma ?

Oui, moi je crois qu'il faut connaître l'Afrique, son passé et son présent. Mais le problème, c'est qu'un film, si on veut le faire sur le passé, requiert des fonds et tant que le cinéma ne sera pas indépendant... Parce que c'est bien gentil, nous parlons du cinéma africain, mais qui fait le cinéma africain, d'où vient l'argent ?

Alors justement, parlons de cette dépendance du cinéma africain...

Eh bien ! malheureusement, il n'existe pas de pays qui dise : « Le cinéma est pour moi une chose importante, on va donc le développer. » Les cinéastes africains font des films avec des bouts de ficelle ça ne peut pas marcher, il faut que le cinéma soit considéré comme une culture indispensable à un pays.

C'est un peu dangereux, non ? Il y a un pays africain, qui, justement, a voulu favoriser ses cinéastes en leur donnant des moyens et en leur demandant de faire des films sur des scénarios conçus par le Président et la présidente ; cette direction ne vous paraît-elle pas un peu inquiétante ?

De quel pays parlez-vous ?

Du Gabon !

Je n'ai pas vu les films gabonnais, mais je considère cela comme un accident de parcours. Ce n'est pas grave. Il est évident qu'un président peut toujours dire : « Bon, il n'y a que moi qui compte, vous faites les films que j'écris ». Mais c'est secondaire, c'est passager.

Vous avez dit que vous aviez demandé une avance sur recette pour un film. Ça ne vous paraît pas du tout contradictoire que, faisant des films et se plaignant de la dépendance du cinéma africain, on demande en même temps des fonds ?

Bah ! qui peut faire des films ? Il faut bien prendre l'argent où il est. Tous les réalisateurs français ou étrangers peuvent s'adresser au Centre national du Cinéma. Si un Belge ou un Canadien s'adresse au Centre du Cinéma, pourquoi pas. Le gouvernement est très logique avec lui-même, il refuse. Nous sommes tous les deux logiques : moi de demander et lui de refuser.

Bien ; et s'il y avait par exemple une possibilité pour vous de filmer uniquement des films dans un pays donné, accepteriez-vous ?

Bien sûr !

Alors revenons encore à cette question de technique, qui m'intéresse beaucoup. Que direz-vous à un jeune Africain que vous rencontrez qui veut faire du cinéma, qui veut devenir, comme vous, metteur scène ?

Je lui dirais d'être d'abord assistant, je le prends !

Vous le prenez !

Bien sûr, je ne le paie pas, parce que, en général, on ne prend plus d'assistant dans les films, mais je lui dirais : « Venez quand même ! »

Et l'énorme problème de finances, vous pensez qu'il n'a qu'à se débrouiller... ?

Il n'a qu'à se débrouiller, c'est le problème. Je l'ai fait. La vie est faite comme ça, elle est mal faite.

Cet amour du cinéma qu'il y a en Afrique, est-ce que vous pensez qu'il va dans le sens d'une bonne connaissance de nous-mêmes ou d'une ouverture au contraire sur des valeurs et des mœurs étrangères, en un sens ? Quel est pour vous le rôle du cinéma ?

Le cinéma a d'abord un rôle éducatif, un rôle distractif et puis il faut aussi que l'on sache ce qui se passe ailleurs. J'estime qu'on vit dans une époque où il n'y a plus de frontière. Je ne vois pas pourquoi je ne connaîtrais pas la culture africaine, mais pourquoi les Africains ne connaîtraient-ils pas la culture des autres ?

Donc, vous n'auriez pas du tout de dirigisme dans la matière. Vous n'interdiriez pas certains films ?

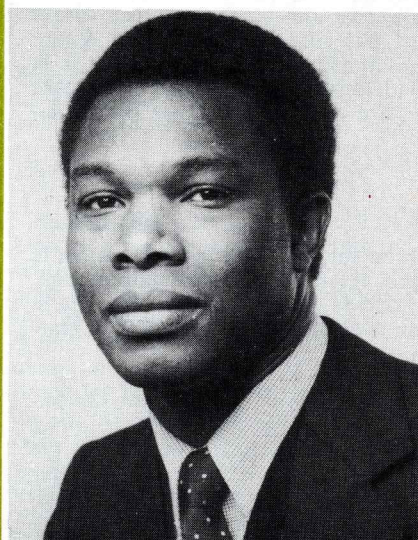
Non, je suis contre toute interdiction. Il est interdit d'interdire !

S'il y a quelque chose qui vous caractérise, c'est une sorte d'obstination au travail. Vous travaillez tout le temps. Je suis sûre que, maintenant, vous êtes en train de préparer un autre film ?

Mais oui, parce qu'un réalisateur doit travailler et effectivement, si on voit ce que je fais, ce que j'entreprends, on se dit : « Mais elle n'arrête pas de travailler. » C'est vrai, je n'arrête pas de faire des courts métrages. Par exemple, je viens de terminer un film sur le Musée du Cinéma et j'en commence un, sur un sculpteur argentin, qui fait des sculptures absolument extraordinaires, je filme ses sculptures. C'est par le court métrage que nous arriverons à avoir cette technique qu'ont les autres.

Propos recueillis par
Maryse Condé.

... Yves-Emmanuel Dogbe



Où en est la littérature togolaise ?

Jusqu'à ce jour quelques noms seulement nous ont été révélés : David Ananou, Félix Couchoro bien qu'il fût d'origine béninoise, Toussaint Mensah Viderot, Sénouvo Agbote Zinsou, Victor Aladjji, Paul Akakpo Typamm, Anani Akakpo-Ahiany, Yves-Emmanuel Dogbe. En dépit de l'effort déployé par John Dovi Madjri pour nous en décrire, dans sa Sociologie de la littérature togolaise*, l'itinéraire et les accomplissements, il n'en reste pas moins que la production littéraire du Togo en langue française est fort mince. Peut-être faudra-t-il qu'un jour quelqu'un nous explique le pourquoi de ce tarissement, alors que les toutes premières manifestations littéraires de ce pays promettaient une littérature abondante et originale.

Né en 1939 à Lomé, Yves-Emmanuel Dogbe, que nous avons rencontré à Paris où il vit depuis quelques temps, pour nous entretenir de ses activités d'écrivain et d'éditeur, est sans conteste l'un des représentants les plus importants de la littérature togolaise. Auteur de plusieurs livres — poèmes, fables, contes, romans, essais — il a obtenu en 1979 le Prix Charles-Vildrac décerné par la Société des Gens de Lettres pour son recueil « Le Divin Amour ».

Vous êtes écrivain et éditeur. L'un prime-t-il l'autre ?

C'est difficile à dire. Il est évident que j'ignorais quasiment, jusqu'au

Emmanuel Dogbe

début de l'année dernière, tout le travail passionnant qu'effectue l'éditeur, en collaboration avec l'imprimeur, pour sortir un livre : préparer le manuscrit dans ses moindres détails, déterminer les caractères du texte, les couleurs de la couverture, corriger les épreuves, etc. Actuellement, j'apprends le métier, et j'y consacre une bonne partie de mon temps de travail journalier. J'ai adopté, depuis l'année dernière, un rythme de travail plus accéléré pour ne pas être absorbé par l'édition. De mes deux occupations, si l'une devait primer sur l'autre, ce serait la production de mes œuvres, car je suis avant tout écrivain.

Qu'est-ce qui vous a poussé à vous lancer dans l'édition ?

Il y a, d'abord, le fait que mes œuvres, parce qu'elles étaient fortement engagées - c'est-à-dire critiques à l'égard du racisme, de l'exploitation néo-colonialiste de notre continent par les puissances industrielles et de la connivence de certains de nos dirigeants avec ces puissances pour pouvoir être maintenus à la tête de nos pays - étaient bien souvent refusées par les éditeurs. Alors, à l'instar de Marx, qui avait créé son propre journal pour diffuser sa méthode et se faire mieux entendre, j'ai pensé mettre sur pied ma maison d'édition pour transmettre plus facilement mon message militant. Il y a, ensuite, que mes difficultés personnelles m'avaient rendu plus sensible à la situation des jeunes écrivains africains, qui ont du mal à publier leurs écrits, et à la disposition de qui j'avais souhaité mettre une maison d'édition, d'autant plus que je reste persuadé de l'important rôle de sensibilisation et de mobilisation que les œuvres de cette jeunesse doivent jouer dans une nouvelle orientation à donner à la vie sociale, politique et économique de l'Afrique moderne. Le troisième facteur, enfin, qui a été déterminant c'est qu'après quelques mois de détention au Togo pour avoir écrit **Civilisation noire et devenir de l'Afrique** (1), j'ai été obligé de revenir vivre à Paris où il a fallu que je me trouve une occupation, en plus de l'écriture, qui n'assure quasiment pas le minimum vital.

(*) Lomé, Ministère de la Culture, 1975.

(1) In : *La crise de l'éducation* (édition augmentée), Ed. Alcagua, Paris, 1979, pp. 151-179.

Pourtant, il n'est pas du tout facile d'être éditeur à Paris.

C'est, en effet, très difficile, surtout quand on n'a pas un capital important, comme c'est mon cas, quand on n'a pas une garantie quelconque pour qu'une banque accepte de vous prêter de l'argent. En dehors des considérations financières, auxquelles évidemment tout le reste est subordonné, il faut arriver à créer un réseau de diffusion à travers le monde, en passant très souvent par les grands diffuseurs, qui ne s'intéressent pas beaucoup aux petites affaires parce qu'ils sont à la solde des grosses maisons.

Quel genre de livres comptez-vous éditer ?

Tous les genres (roman, nouvelle, poésie, œuvre dramatique, transcription de la littérature orale, essai, ouvrage scolaire, livre pour enfants), tout ce qui touche la vie culturelle, politique et économique de l'Afrique.

En ce qui concerne la littérature d'imagination, allez-vous vous limiter à la publication des seuls Africains, ou resterez-vous ouvert à toutes les sensibilités sans distinction de races ?

Le besoin de trouver un éditeur pour son manuscrit est bien plus grand en Afrique et parmi les Africains que partout ailleurs. Par conséquent, nous allons donner la priorité, et non l'exclusivité, aux Africains. Et nous pourrions être amenés à publier des Européens dont l'œuvre permette, de façon bien précise, de mettre en lumière tel ou tel aspect de la vie africaine, du développement de l'Afrique. Il est donc clair que cette œuvre-là ne saurait être une œuvre d'imagination, mais un essai, une étude.

Venons-en à vos propres œuvres. Vous publiez, coup sur coup, des poèmes, Flamme blême, Le divin amour, Fables africaines, un essai, La crise de l'éducation, deux romans, La victime, L'Incarcéré. Comment vous situez-vous dans la littérature négro-africaine en général et en particulier dans la littérature togolaise ?

A vrai dire, je ne me situe pas, j'écris et transmets mes idées, mes pensées, mes sentiments, à mes frères africains, et à tous les hommes de bonne volonté, qui se préoccupent du dénuement de plus en plus croissant des populations africaines, des relations économiques de l'Afrique avec le reste du monde. Je dis de ma littérature qu'elle est une littérature de sensibilisation à notre condition de vie, comportant presque à tous les coups des propositions pour tenter de nous sortir de la misère, de la tyrannie de nos dirigeants et de la domination européenne. Il y a bon nombre de jeunes écrivains africains dont l'œuvre se construit d'année en année, fondée sur le souci du devenir

de l'Afrique, et j'appartiens à ces jeunes écrivains-là, je suis solidaire de leur combat.

Les fables en 1980 ! C'est un genre qui vous plaît ? Vous ne craignez pas de voir votre œuvre littéraire rangée dans la catégorie d'œuvres mineures à cause de ce seul titre ?

D'abord, la fable n'est pas un genre mineur. Elle nécessite un exercice intellectuel tout à fait intéressant. Et il y en avait dans le patrimoine littéraire oral africain. Celles de mes fables qui sont tirées de la littérature orale, je n'ai fait que les mettre en vers en quelque sorte, à l'instar des Fables de la Fontaine. Les Fables de La Fontaine ont été, peut-être, trop galvaudées, vidées de leur substance poétique et éthique, et c'est probablement pourquoi on a tendance à se lasser de ce genre-là. Mais, entre nous, en entreprenant de mettre des fables **africaines** à la disposition de notre jeunesse scolaire et étudiante, j'ai surtout cherché à réduire sa servitude aux fables de La Fontaine, qui semblent bien enracinées dans les mœurs pédagogiques de nos écoles. Je vous rappelle que j'ai écrit mes premières fables pour mes élèves, au Bénin, en 1963, parce que nous avions eu besoin d'autres choses. Au demeurant, j'adore les exercices de philosophie et de moralisme, et toutes les quarante cinq fables que j'ai composées par la suite sont empreintes de ce goût-là. Lisez-les attentivement, vous verrez qu'elles n'ont rien de mineures. Les enseignants africains qui le voudraient pourraient en faire des adaptations pour leurs élèves.

Quels sont vos projets en tant qu'éditeur et en tant qu'écrivain ?

Des projets copieux, dans un domaine comme dans l'autre. Sur le plan de ma propre production, je prévois la sortie, vers la fin de l'année, de deux ouvrages auxquels j'attache beaucoup d'importance : **Négritude, culture et civilisation** et **Anthologie de la poésie togolaise**. Et je poursuis la préparation d'une trilogie pour les années à venir, sous le titre : **Les larmes paysannes**. Quant aux éditions Akpagnon, elles ont au programme cette année, modestement, en tout quatre livres : mes deux ouvrages, **Rythmes et cadences** du poète togolais Paul Akakpo Typamm et **Les corbeaux** du romancier congolais Dominique M'Fouilou. Nous sortirons ces quatre titres si nous trouvons le financement nécessaire. Avis donc à tous ceux qui peuvent nous aider. Et puis nous voudrions ici lancer un appel aux libraires africains, pour qu'ils nous aident en acceptant tout simplement la mise en vente de nos publications.

Propos recueillis par
Mukala Kadima-Nzuji.