

EN DIRECT...

...du Brésil

Cinquième congrès mondial de la fédération internationale des professeurs de français

(Rio de Janeiro, 19-24 juillet 1981)

Le nombre des professeurs qui enseignent, à travers le monde, le français comme langue maternelle, langue seconde ou langue étrangère, est difficile à évaluer. On cerne mieux les associations, régionales ou nationales, dans lesquelles nombre d'entre eux ont choisi de se regrouper, les unes anciennes et puissantes, d'autres récemment créées dans des pays qui s'ouvrent à un enseignement plus massif du français langue étrangère, certaines d'autant plus utiles qu'elles œuvrent dans des situations précaires. Se présumant, puis se reconnaissant solidaires dans leurs problèmes, leurs difficultés et leurs espoirs, plusieurs d'entre elles ont, il y a dix ans, souhaité se donner une instance de coordination et de rencontre.

Telle fut l'origine de la Fédération internationale des professeurs de français qui réunit, en mars 1981, soixante associations dans quarante-deux pays. Son activité d'information pédagogique et culturelle est permanente ; elle publie une forte revue annuelle, «Dialogues et cultures», et, tous les trois mois, «Une lettre de la Fipf» assure la liaison entre ses membres. Des commissions interrégionales organisent, à l'échelle de l'Amérique du Nord, par exemple, de l'Europe non francophone ou des associations enseignant le français comme langue maternelle, des en-

quêtes, des colloques, des sessions sur les questions qui les concernent plus particulièrement.

Mais l'impulsion principale est donnée par les congrès qui définissent, tous les trois ans, des orientations communes, au terme de travaux préliminaires auxquels participent, à côté de chercheurs éminents dans toutes les disciplines qui touchent à l'enseignement du français, le plus grand nombre possible de praticiens ; entreprises de longue haleine, tel le travail de documentation fondamentale sur les situations de l'enseignement du français (1) orientées par des questionnaires et documents divers, réseaux de réflexions, d'expériences, de publications convergeant vers la rencontre et rendant possibles, en peu de jours, des échanges enracinés dans le réel.

Dans la vie d'un organisme dont le rôle de liaison et d'impulsion est grand, mais la structure légère (2) face à des besoins immenses autant que divers, chacun de ces congrès est à la fois un risque nécessaire et la chance d'un progrès. Après le congrès constitutif de Paris (1969), Grenoble (1972) permit à la jeune fédération d'éprouver son utilité, la Nouvelle-Orléans (1975) établit son audience internationale, Bruxelles (1978) affirma, au milieu de divers orga-

nismes aux objectifs comparables, son apport spécifique, à savoir la volonté de situer toute réflexion particulière dans une perspective à la fois totalisante et concrète qui tienne compte de tous les niveaux, de toutes les situations, de toutes les implications de l'enseignement du français.

Ainsi, dans l'optique générale d'un constat prospectif, sous le titre général : «Apprendre le français, permanences et mutation», les membres de la Fédération, mobilisés d'abord par la nécessité de repenser leur pédagogie en fonction des apports récents des disciplines fondamentales (thème I : «Bilan critique des méthodes actuelles d'enseignement du français et orientations nouvelles»), étaient-ils, avec le thème II («Fonctions et contenus de l'enseignement du français dans ses différents contextes et situations») incités à prendre en compte l'ensemble des éléments conjoncturels

(1) *Les situations de l'enseignement du français, travail de documentation fondamentale, enquête dirigée par Andrée Tabouret-Keller, fichier consultable au Secrétariat général de la Fipf.*

(2) *Un Bureau international élu à l'issue de chaque congrès (cf. liste ci-après), un Secrétariat général siégeant au Centre international d'études pédagogiques de Sèvres.*

(3) *Littératures de langue française hors de France, Fipf, 1976. — 704 p. — 64 illust. — 15 x 22. — Disponible au Secrétariat général de la Fipf au tarif préférentiel de 55 F.*

qui, de façon évidente ou couverte, conditionnent l'efficacité de leur pratique, contextes institutionnel, économique, socio-culturel, etc. Une de ces données contextuelles, généralement peu perçue, avait retenu, dès l'origine, l'intérêt de la Fédération : la pluralité culturelle des sociétés qui, en cette fin de XX^e siècle, s'expriment de façon totale ou partielle en langue française. Du congrès de 1972 avait émergé, avec le projet d'une anthologie des littératures de langue française hors de France (3), l'image d'une certaine francophonie peut-être idéale, mais stimulante pour des éducateurs, communauté multipolaire où des groupes humains aux racines différentes peuvent se dire l'un à l'autre au moyen d'une langue commune. En 1978, l'objectif du thème III, «La langue française, un instrument du dialogue des cultures», était de mieux mettre en évidence les ressources nouvelles qu'apporterait à l'enseignement du français la prise en compte des littératures de langue française dans leur diversité, pour peu qu'elles soient étudiées en relation avec leur contexte originel. Il fut pleinement atteint, et l'on en peut trouver la preuve dans le fait que le numéro spécial édité à l'occasion de son X^e anniversaire par la Société allemande des professeurs de français (dont le président-fondateur est aussi l'actuel président de la Fipf) est tout entier consacré au Québec (pays, art, cinéma, chanson, littérature) et sera suivi, dans une importante collection scolaire allemande, d'un dossier pratique «Le Québec vous parle», réalisé par l'Association québécoise des professeurs de français, et premier d'une série consacrée aux diverses régions de la francophonie. Exemple, entre autres, des possibilités d'appui mutuel qu'apporte à des associations bien différentes leur commune participation aux activités de la Fipf.

Le cinquième congrès mondial se prépare actuellement. Il aura lieu du 19 au 24 juillet 1981 à Rio de Janeiro, et s'inscrit dans la continuité du projet essentiel de la Fédération : tenir rassemblées les trois perspectives pédagogique, politique, culturelle, qui interfèrent dans tout enseignement du français aujourd'hui. Comme précédemment, sa préparation, largement engagée, implique, en Amérique Latine et dans le reste du monde, un grand nombre d'associations et de personnes.

Un accent particulier, cependant, marque déjà ce cinquième congrès en gestation. Le libellé du thème général, le choix du lieu en témoignent de façon

analogue. **Le thème ?** «Le français, une langue pour notre temps».

Confortés par la manifestation de vitalité que fut le congrès de Bruxelles, ayant résolu, pour les avoir analysées ensemble, certaines de leurs interrogations, ayant, grâce à l'effort permanent de tant d'institutions universitaires, de bureaux pédagogiques, d'organismes de recherche appliquée dont la Fédération s'attache à faire circuler les travaux parmi ses membres, mieux décanté, mieux assimilé l'innovation en fonction de leurs besoins propres, ayant pris, par des vues mondiales sur la situation du français, conscience non seulement de leur difficulté particulière, mais de leur chance collective, les professeurs de français passent en quelque sorte de la défensive à l'offensive.

Contre un défaitisme qui ne leur est pas imputable, contre un consentement assez général à l'impérialisme unilingue et monoculturel qui submerge (en les désagrégeant) aussi bien les sociétés en développement que les sociétés avancées, ils se proposent d'affirmer, autour du français et par lui, le caractère positif de la diversité linguistique et de la rencontre interculturelle.

Le lieu ? Organiser, à l'invitation de l'Association des professeurs de français de l'Etat de Rio de Janeiro, un congrès mondial hors des terres traditionnelles de la francophonie, et de l'Europe où la Fédération compte vingt-trois de ses associations membres, c'est un pari, et c'est un pari symbolique. Il s'agit d'aller au-devant d'associations qui n'ont pu participer aux congrès précédents que par un trop petit nombre de délégués, alors que leur groupe (dix-neuf) est le plus important en nombre après celui des associations européennes, que certaines sont parmi les membres les plus anciens et les plus actifs de la Fipf, que leur action sur le terrain, leur apport réflexif et documentaire sont considérables. Alors aussi que la situation du français, dans l'ensemble latino-américain, connaît simultanément, selon les Etats, les hauts et les bas les plus spectaculaires. A qui veut prouver que le français est «une langue pour notre temps», l'Amérique Latine — continent en devenir dont les options devraient être déterminantes pour le XXI^e siècle — est un terrain d'élection pour manifester que la langue française est à la fois capable de répondre à un présent dominé par les sciences et les techniques et d'aider à ménager, à travers les cultures qu'elle véhicule, la

chance d'un avenir pluriel pour un homme moins asservi à la standardisation du pragmatique.

D'autres réunions, d'ailleurs, en ce même mois de juillet 1981, avant et après le congrès de Rio, témoigneront de l'importance que prend l'Amérique Latine dans le devenir du français. Les troisièmes Sedifrales (Sesiones para Docentes e Investigadores del Frances Lengua Extranjera), organisées par l'Association des professeurs de français en Colombie, pays où le français vient de devenir langue obligatoire au secondaire, en liaison avec l'Aupelf (Association des universités partiellement ou entièrement de langue française) et la Fédération ; un colloque international sur l'enseignement du français en Amérique Latine, organisé par la Société argentine de linguistique, contribueront à illustrer la même dynamique qui orientera les trois thèmes du congrès de la Fipf.

Avec le thème I : «Articulation des objectifs et des méthodes dans la classe de français», il s'agit de montrer concrètement que le registre des emplois du français dans la gamme des activités contemporaines est large, qu'à des finalités multiples correspondent des moyens diversifiés et que, de par le monde, nombreuses sont les expériences positives à répertorier, là où, précisément, l'articulation est bonne entre les objectifs et les moyens. Michael Buckby (Université de York, Grande-Bretagne) et Daniel Coste (Ecole normale supérieure de Saint-Cloud) encadrent les travaux préliminaires.

Le thème II, «Pluralité linguistique et identité», est pris en charge par le professeur Jürgen Olbert, président, et les commissions interrégionales de la Fipf. A travers lui, sera abordée une question sous-jacente à tout enseignement de la langue, longtemps occultée, mais que l'époque contemporaine oblige à considérer de front. L'évolution des sciences du langage d'une part, de l'autre les phénomènes d'exode, d'émigration, de décolonisation, la résurgence des particularismes linguistiques, l'exaspération des affrontements dans les pays multilingues, interdisent désormais d'enseigner le français en faisant comme s'il s'agissait d'une pratique neutre, aseptique, sans autre conséquence que l'acquisition plus ou moins parfaite d'une habileté, en tenant pour négligeable le fait que la langue n'est pas simplement un outil, mais un des facteurs essentiels

de cette image de soi par rapport aux autres, que l'on nomme identité culturelle.

Une réflexion éclairée par l'ethnopsychologie, l'ethnosociologie, la psychologie et la sociolinguistique, prendra en compte ces effets extralinguistiques (souvent et pertinemment analysés dans **Recherche, Pédagogie et Culture**) (*), en référence notamment aux situations de pluralisme qui sont pratiquement le fait de tous les pays francophones ; y compris la France avec ses quatre millions de migrants et la renaissance de ses langues régionales. Les incidences pédagogiques des interactions entre langue maternelle et langue seconde ne seront évidemment pas négligées, non plus que les problèmes «supranationaux» tels que «médias et identité culturelle», «pluralité linguistique et culture scientifique».

Les mêmes orientations restent sous-jacentes au thème III, «L'Amérique Latine dialogue avec la francophonie», conçu par une équipe brésilienne animée par Lilian Pestre de Almeida (Université fédérale Fluminense, Rio). Les pays d'Amérique Latine, en effet, ayant trouvé longtemps leurs pôles culturels hors d'eux-mêmes, à Lisbonne, en Espagne, à Paris même, soumis d'autre part à la prégnance des standards nord-américains, sont à la recherche de leur identité culturelle spécifique. De plus en plus, ils découvrent leur interdépendance, leur unité dans la diversité, leur originalité forgée à travers le temps et l'interpénétration féconde des éléments formateurs de leurs nationalités : l'Amérindien, l'Africain, l'Européen, et aspirent à définir leurs modèles propres. C'est un même processus que vivent aujourd'hui plusieurs communautés d'expression française, certaines en terre d'Amérique, elles aussi. Comme l'écrit Lilian Pestre de Almeida, «la langue française aujourd'hui est plus universelle qu'au XVIII^e siècle, elle est le bien de populations partout dans le monde, elle permet de découvrir de l'intérieur non seulement des Européens (Français, Belges, Suisses), mais aussi des Américains (Québécois, Antillais), des Africains, des Noirs et des Blancs. Il ne s'agit point de nier le rôle "nourricier" que la France et le français ont joué dans toute l'Amérique Latine, mais de comprendre que la langue française permet aussi de découvrir en profondeur les liens qui nous unissent, et que nous

apercevons souvent mal, à nos voisins américains, les Québécois et Antillais, et aussi aux Africains qui sont tous, à la fois et pour des raisons diverses, extérieurs et intérieurs à l'Amérique Latine. Latinité, négritude, créolité, américanité, expérience vécue de la colonisation, de la dépendance économique et/ou culturelle, tout nous réunit et l'un des instruments de la découverte de ces liens est le français, dont l'apprentissage, au lieu d'être une forme masquée d'aliénation aristocratique, reprendrait, de ce fait, sa face de véhicule d'une réflexion libératrice».

C'est dans cette perspective d'échange et de dialogue qu'ont été pensés les différents ateliers sur le cinéma, le théâtre, la chanson, la littérature orale,

les littératures francophones, la littérature enfantine, la télévision, la traduction. Dans une conférence de synthèse, Antonio Candido traitera de l'apport nègre dans les littératures d'Amérique. En conclusion du congrès, des écrivains venant de tous les horizons des Amériques, lusophones, hispanophones, francophones, apporteront leur témoignage sur le rôle qu'a joué le français dans leur œuvre de création. Romanciers, poètes, traducteurs, essayistes, dramaturges, Anne Hébert, René Depestre, Ernesto Sabato, Decio Pignatari conduiront, autour de Guilherme de Figueiredo, un dialogue qui devrait être la synthèse de toutes les lignes de force de la rencontre, et qu'illustreront d'autre part les pièces, les films, les activités musicales accompagnant chaque journée du congrès.

L'Afrique au Brésil

«Je vais vous faire découvrir l'Afrique au Brésil !», me dit un jour mon ami brésilien. Il n'ignorait pas que mon désir de connaître son pays ne pouvait se contenter du schéma habituel des agences de voyage : «Samba et Carnaval». Sa proposition spontanée me rendait doublement heureux : heureux de constater que le vrai visage du Brésil était autre que celui que le guide de l'agence de tourisme m'avait fait découvrir ; heureux de savoir que, même pour un enfant du pays, la vraie connaissance du Brésil passe par celle de l'Afrique.

C'était un samedi après-midi. Nous nous rendîmes dans un des faubourgs de Rio pour assister à une séance de Capoeira : spectacle merveilleux de lutte acrobatique entre deux ou plusieurs participants (auquel participait mon ami, «capoeiriste» de longue date), où tout le corps vibrait au rythme d'un arc musical à une seule corde (le «berim-

bau», à la fois instrument principal et symbole de la Capoeira) et de chansons qui évoquaient notamment les gestes d'anciens esclaves dans leur lutte contre les maîtres blancs. La séance eut lieu dans une cour, à l'air libre, et fut exécutée par des jeunes gens, garçons et filles, la plupart de couleur. «Elle est d'origine angola», me dit mon ami. «Jadis, elle était pratiquée par les esclaves pour se défendre. Aujourd'hui, après une longue période d'interdiction, elle est devenue notre sport national, au même titre que le judo pour d'autres.»

La séance ne dura qu'une heure, ce qui nous permit de nous rendre dans un autre faubourg pour participer à une séance de «Umbanda». Ce fut mon premier contact avec la religion et, en même temps, mon premier dépaysement, car, outre la succession de rites très différents (transe avec possession d'anciens esclaves africains — «velhos pretos» — transe avec séance de magie, transe avec possession d'esprits indiens

(*) Notamment, le numéro 43, «Langue, individu, société».

— «caboclos»), ce fut aussi la rencontre avec l'étrange et l'inexplicable. Il me suffira de citer deux faits : l'épreuve du feu pendant la séance de «magie», où non seulement ceux qui y étaient soumis restaient insensibles à la douleur, mais aucune trace de brûlures n'était visible ; ensuite, me concernant plus directement, le fait de ce jeune homme en transe qui, possédé par un vieil esclave noir, traversa péniblement la salle en s'appuyant sur son bâton de vieillard, pour venir me féliciter du fait que je parlais une langue africaine de son pays. Et pourtant, l'on ne s'était jamais rencontré puisque je venais d'arriver au Brésil pour la première fois et que je participais à la cérémonie à son insu !

«Il s'agit de la "Umbanda populaire"», me dit mon ami à la fin de la séance. «Il y a d'autres cultes aussi, le "Candomblé" par exemple. C'est différent. Nous aurons l'occasion de le voir. Mais tout cela se tient. C'est la "Umbanda científica" qui permet d'en voir toutes les connexions. On l'appelle aussi "Spiritisme de Umbanda". Connaissez-vous Allan Kardec ?...» «L'Afrique ?», je me suis dit à moi-même. «Quelle Afrique ?»

Depuis ce premier contact, ce fut une succession innombrable de cérémonies disparates auxquelles j'ai pu assister, toutes aussi étonnantes que spectaculaires : candomblés de rites différents (nagô, angola, caboclo), fêtes anniversaires, sortie de yaôs (nouvelles initiées), séances de magie, séances de divination (avec ou sans cauris, avec ou sans transe, dans le cadre de la Umbanda ou du Candomblé), offrandes individuelles à des divinités, cérémonies dans des temples ou en plein air, dans la forêt ou aux pieds d'une cascade, dans des «terreiros» (lieux de culte) riches ou pauvres, publics ou dans l'intimité familiale, devant des statues de saints catholiques ou devant des tambours africains, en langue portugaise ou en langue africaine (yoruba, kikongo, kimbundo)...

Ce contact diversifié et prolongé avec le «vécu», réalisé a-systématiquement au gré des circonstances, me permit d'entrevoir l'extrême complexité des situations : un véritable écheveau ! L'Afrique au Brésil ? Oui, sûrement, mais quelle Afrique ?

Il est une manière habituelle de parler de la présence de l'Afrique au Brésil en termes de «religion yoruba». Nul ne nie l'importance de la présence yoruba au Brésil. Il suffit de prendre en considération l'ensemble du vocabulaire uti-

lisé dans les différents cultes pour se rendre compte de l'importance de la langue yoruba : elle représente 35 % de la terminologie utilisée (ce calcul a été établi à partir de la terminologie inventoriée dans le «Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros» de Olga Gudolee Cacciatore. Cf. bibliographie). Toutefois, il serait inexact et trop restrictif que de confondre «religion yoruba» et réalité afro-brésilienne ou encore «religion yoruba» et «cultes afro-brésiliens», car la réalité afro-brésilienne ne se réduit pas à la religion, ni à l'utilisation d'un seul culte. C'est une réalité très complexe. Pour la saisir, il est préférable de la situer dans un mécanisme de va-et-vient — mécanisme lié à l'histoire — entre deux pôles : le maintien du passé et l'innovation dans le présent. C'est à ce mécanisme qu'a été soumise toute culture africaine débarquant au Brésil lors de l'esclavage. (Les pages qui suivent s'inspirent largement des travaux de Roger Bastide qui reste, en la matière, un guide sûr. Cf. bibliographie.)

le maintien du passé

Au départ, il y a la déchirure opérée par l'esclavage : le Noir est arraché de force à sa terre, à son lignage, à son village. De force, il est transporté dans un nouvel habitat, inséré dans une société différente de la sienne et placé dans une position de subordination sociale et économique. Avec le Noir, c'est aussi sa civilisation qui est arrachée de force à sa niche écologique. L'univers des symboles et des représentations collectives, celui des valeurs et de la conscience collective est détaché de son terroir.

Tout laissait supposer que la culture africaine, arrachée au sol d'Afrique, allait disparaître, définitivement. Il n'en fut rien. Face à la destruction raciale des lignages, des clans, des communautés villageoises ou des royautes, face aux Blancs qui tendaient à l'assimiler et à le «blanchir», l'esclave africain a résisté en s'attachant à ce qui lui restait de son pays natal : sa culture, seul trésor qu'il avait pu emporter avec lui. Mais, pour cela, il lui fallait ancrer ce trésor dans de nouvelles institutions destinées à remplacer les structures natives qui avaient été brisées. Sans nouveaux cadres institutionnels, les souvenirs collectifs, parce qu'ils étaient en contradiction avec le nouveau milieu, risquaient à la longue de s'estomper et de sombrer dans l'oubli. Cela est vrai pour tous les aspects de la culture, qu'il s'agisse des

aspects quotidiens de l'existence ou de ses «temps forts». C'est tout le problème de la maintenance du passé ou, plus exactement, celui de la mémoire collective.

Paradoxalement, ce sont les maîtres blancs qui ont fourni ces nouveaux cadres institutionnels. Si l'alimentation africaine a pu subsister, c'est que la maîtresse blanche prenait ses cuisinières parmi les femmes esclaves. Celles-ci ont pu introduire leurs recettes, leurs condiments, ainsi que leurs procédés de cuisson. Si les danses, les chants, la musique, les contes, les proverbes, les devinettes, les joutes entre chanteurs, les jeux (tels que la «Capoeira de Angola») ont pu persister, c'est que, pour faire face à l'effrayante mortalité des Noirs, due aux travaux pénibles, les maîtres blancs se sont vus obligés d'accorder aux esclaves noirs le droit de se détendre, à leur manière, les jours de dimanche et des fêtes religieuses.

Toutefois, c'est surtout dans le domaine religieux que s'est cristallisée la mémoire collective, permettant ainsi aux survivances africaines d'être plus spectaculaires, sinon plus nombreuses. Un double cadre a servi de support à cette survivance religieuse : les «nations», créées par les gouverneurs, et les «confréries», créées par l'Eglise.

La création des «nations» répondait au besoin de sécurité du Blanc. Sentant combien il serait dangereux, pour lui, de laisser se former une conscience de classe chez tous les Noirs dominés et exploités — vivant dans une misère commune — sachant aussi combien le «tribalisme» restait puissant en Afrique, il s'est attaché à perpétuer les différences ethniques et les luttes entre les ethnies, selon le principe romain : «divide et impera». Cette solution ne faisait qu'institutionnaliser un processus de fait qui commençait à se dessiner surtout dans les villes : les Noirs, plus nombreux que dans les campagnes, plus proches aussi les uns des autres de par leur habitat, avaient tendance à se retrouver ensemble lorsqu'ils étaient de même origine. La «nation» regroupait ainsi les esclaves d'un même pays. Ainsi furent créées des «nations Angola, Congo, Nagô (Yoruba), Ketou (nom d'une ville du Bénin)», etc. Ce maintien des rivalités tribales ou ethniques permettait de contrôler indirectement la masse des Noirs au bénéfice de la population blanche.

L'Eglise, de son côté, retenant que le catholicisme des Noirs ne pourrait ja-

mais s'identifier avec celui des Blancs, regroupa les Noirs en «**confréries**» ou en «**sociétés de secours mutuel**», souvent autour d'un saint de couleur. Des confréries furent réservées aux mulâtres et d'autres aux seuls Noirs foncés. Parmi ces derniers, il y avait des confréries spéciales pour les Yoruba, et d'autres pour les Congos, etc. L'organisation de l'Eglise s'alignait de cette manière sur l'organisation du gouvernement.

Ce sont ces différents regroupements, «**nations**» ou «**confréries**», qui devinrent un puissant instrument de conservation des civilisations natives, en particulier par la double perpétuation des langues et des croyances religieuses africaines. Ces mêmes nations, après la suppression de l'esclavage, se transformèrent en sectes religieuses ou «**candomblés**». Aujourd'hui encore, les Candomblés portent le nom des anciennes «**nations**» : Candomblés Angola et Congo (bantous), Nagô (Yoruba), Gegê (fon), etc. Si l'esclavage a provoqué la rupture avec le lignage, la «**nation**» a rétabli l'ethnie.

Cependant, à la suite de la suppression de l'esclavage et avec la généralisation des inter-mariages, les «**nations**» ont disparu en tant qu'organisations ethniques pour se transformer en traditions culturelles autonomes, devenant ainsi pures cultures sans base ethnique. Naquit, de cette manière, la possibilité pour elles d'attirer dans leur sein non seulement des mulâtres ou des métis d'Indiens, mais aussi des Européens. Il n'est pas rare de rencontrer dans des candomblés à dénomination africaine, des initiées «**blanches**» de peau, mais considérées comme «**africaines**» de par leur participation sans réserve à une culture originaire d'Afrique. Ce qui était lutte entre «**nations**», enfin, s'est transformé en lutte entre cultures. Cela explique la domination d'une culture sur une autre : le candomblé Nagô (yoruba), par exemple, a dominé les autres candomblés en leur imposant sa théologie.

Pour comprendre ce phénomène de dominance, il importe de distinguer entre «**folklore**» et «**religion**» d'une part, et entre «**peuples bantous**» et «**peuples de la côte occidentale**» d'autre part. En effet, le degré de résistance culturelle varie selon ces deux paramètres. Le «**folklore**» domine chez les Bantous, la «**religion**» domine chez les Yoruba et les Fon. Cela tient à la fois du nouvel environnement et du type de religion qui est à l'origine.

• **Les Bantous** étaient réputés pour leurs qualités d'agriculteurs. Ils étaient donc préférés pour les travaux des champs et placés dans les plantations, hors des villes. Plus pragmatiques peut-être, ils comprirent vite que leur ascension sociale ne pouvait se faire que dans l'acceptation des modèles européens des maîtres. Cette attitude les rendait donc plus perméables aux influences extérieures. Du reste, cette perméabilité était facilitée par la situation de départ liée à la nature même de leur religion. Caractérisée essentiellement par le culte des ancêtres, celle-ci faisait corps avec la vie domestique et le sacerdoce y était exercé par le patriarche. Or l'esclavage, en détruisant les lignages et toute l'organisation familiale, rendait impossible la perpétuation de ce culte. En outre, leurs esprits de la nature étaient très localisés, liés au terroir, attachés à certaines rivières, à certaines forêts, à certaines montagnes de leur pays d'origine. Les esclaves ne pouvaient donc pas les amener avec eux.

En arrivant au Brésil, les Bantous étaient donc totalement démunis face à la religion des Blancs, organisée, elle, en système. Pour survivre, ils ont donc été obligés d'accepter et de copier, en les réinterprétant, les religions considérées comme supérieures aux leurs. Ils adoptèrent différents modèles : soit celui des Yoruba-Fon en créant des candomblés «**angola**», ou «**congo**», calquant leurs rituels et faisant une correspondance entre leurs esprits et les dieux yoruba ; soit le modèle indien (qui sera appelé plus tard «**Candomblé de Cabocle**») ; soit, enfin, par l'adoption du modèle des Blancs, surtout le modèle catholique du culte des morts, ou, plus tard, celui de la réincarnation propre au Karcécisme.

Chaque adoption d'un modèle étranger comportait une perte du caractère ethnique initial. L'influence religieuse bantoue régressait, se limitant à une liste d'Esprits, aux instruments de musique et à la musique elle-même (différente de celle des autres candomblés), ou encore à certaines cérémonies, notamment mortuaires. Il ne reste donc aujourd'hui que quelques traces de la religion bantoue.

Par contre, leur folklore s'est maintenu en se qualifiant comme «**folklore des plantations**». **La danse et la musique bantoues**, n'apparaissant que comme de simples divertissements et non pas comme manifestation de paganisme, étaient considérées par les maîtres

blancs comme non dangereuses. De surcroît, elles pouvaient même être utiles, car leur caractère érotique laissait espérer une excitation de la sexualité des Noirs et donc aussi la naissance de petits futurs esclaves, main-d'œuvre gratuite. Même **les contes** avaient un côté utile : leur fonction de rêve, compensatoire pour les Noirs, se transformait pour les petits des Blancs en fonction d'apaisement. Racontés par les nourrices noires, ces contes remplaçaient auprès des enfants le rôle des contes d'ogres d'Europe. C'est pour ces raisons que le folklore bantou a été accepté et encouragé.

• **Les peuples d'Afrique Occidentale** (Yoruba, Fon, Mina), à la différence des peuples bantous, étaient choisis comme «**esclaves de maison**» et envoyés surtout dans les villes. Ici, ils étaient relativement nombreux et employés dans les travaux pénibles de portage de fardeaux et de déchargement des navires. De ce fait, ils bénéficiaient du voisinage de la rue et pouvaient se rencontrer plus facilement. Ce qui reste néanmoins fondamental, par rapport aux Bantous, c'est le fait que leur religion se présentait déjà, dans leur pays d'origine, comme un système bien organisé et de nature double : elle y était à la fois «**religion de lignage**» et «**religion de communautés**». Le culte des dieux (Orixa) comportait cette double dimension. Bien sûr, ils croyaient en un Dieu suprême, **Olorun**, mais ils ne lui rendaient pas de culte. Celui-ci était réservé à des divinités inférieures, intermédiaires entre Dieu et les hommes : les Orisha. En tant que réalité lignagère, l'Orixa était considéré comme l'ancêtre du lignage et son culte était pratiqué, sans transe, par le plus vieux chef du lignage. En tant que religion de communauté, l'Orixa pouvait être possédé par certaines personnes en transe, initiées, appartenant ou non au lignage. Ces personnes étaient regroupées en «**confréries**», à la suite d'un appel de la divinité. Lors du culte, ces personnes dansent pour l'Orixa et sont possédées par lui.

L'esclavage a détruit l'organisation familiale. En conséquence, la religion de lignage ne pouvait être exportée. Seule pouvait l'être la religion de communauté grâce à son caractère extra-lignager. Au Brésil, la «**nation**» est devenue, tout naturellement, le nouveau cadre d'accueil de la confrérie africaine d'origine, et par là un moyen puissant de maintien d'une partie de la culture ancestrale. Face au système religieux catholique des maîtres, à la diffé-

rence des peuples bantous, les religions d'Afrique Occidentale, surtout Yoruba et Fon, ont pu opposer un autre système, à vocation supra-lignagère, organisé autour d'une mythologie bien structurée. Cela explique pourquoi, de toutes les religions africaines transportées au Brésil, seule la religion des Yoruba est restée la plus fidèle aux modèles ancestraux. De toutes, elle a été la plus apte à assumer un rôle extra-territorial.

L'évolution divergente des peuples bantous et des peuples d'Afrique Occidentale dans le maintien du passé ancestral s'explique donc à la lumière d'une double opposition : celle de la campagne à la ville, et celle de la religion familiale à la religion de la communauté...

L'innovation dans le présent

Il serait néanmoins inexact de concevoir le maintien du passé comme une fixation qui équivaldrait à conserver l'identité du passé au présent. Qu'il s'agisse de «folklore» ou de «religion», des innovations successives ont modifié l'état initial en vue d'une adaptation constante à des situations nouvelles.

le folklore

Par transitions successives, le **folklore** s'est différencié en suivant deux directions :

- la «**créolisation**», suscitée soit spontanément comme réaction des Noirs face aux Blancs, soit artificiellement par les gens d'Eglise comme technique d'évangélisation des masses de couleur ;
- le «**blanchissement**» par la récupération de la part des Noirs du «folklore» des Blancs, dans leur désir d'intégration et d'ascension sociale, ou bien par la récupération de la part des Blancs d'éléments du «folklore» des Noirs.

Créolisation

Grâce au premier mouvement, de nouveaux **contes** ont vu le jour, inédits par leur contenu, bien que construits sur le modèle ancestral africain. Ce sont essentiellement des contes de revanche ou de compensation qui essayent de répondre aux situations nouvelles créées par l'esclavage. De même, de nouveaux symboles sont introduits dans les **devinettes**, symboles qui visent la réalité nouvelle : esclavage ou marronnage. Les **chants** changent aussi de contenu :

ils célèbrent les événements de la communauté de couleur, tout en gardant le côté africain de l'improvisation des vers, essayés d'abord par le soliste et repris ensuite par le chœur des danseurs. Il a été déjà signalé plus haut comment les chants de la Capoeira exaltent les exploits des anciens esclaves dans leur lutte contre les Blancs. Du reste, la «**Capoeira de Angola**» se transforme elle-même en plusieurs formes locales (Angolinha, São Bento Grande, São Bento Pequeno, Jogo de Dentro, Jogo de Fora...) jusqu'à survivre, sous une forme fragmentaire, dans le «**frevô**», danse du Carnaval de Recife qui est exécutée sous forme de marche militaire. La «**Samba**» (de «Semba» qui, en Angola, désigne la rencontre des nombrils, rencontre désignée par le terme «Umbigada» au Brésil), à l'origine, est essentiellement une danse à caractère érotique. Formée d'un cercle au sein duquel se détache un couple pour danser en son centre, elle mime le choix des partenaires sexuels. Petit à petit, elle perd son rôle d'excitation sexuelle pour n'assumer qu'une fonction sociologique d'expression de la solidarité des Noirs face aux Blancs : par la violence du coup de ventre, on essaye de faire tomber l'adversaire dansant. L'eros fait place à la lutte. Plus tard, la Umbigada disparaîtra aussi, pour se transformer dans la forme actuelle de la «Samba».

Un folklore nouveau s'ajoute à l'ancien, créé cette fois par les Blancs (surtout par les religieux) à l'usage des Noirs, en vue de leur évangélisation : la création d'une forme théâtrale où la danse accompagne les processions, les cortèges, et où interviennent des costumes aux couleurs très vives. Bien sûr, de ces spectacles sont éliminées toutes les danses à caractère sexuel. C'est le cas des «**Congadas**» ou «**Congos**», danses théâtrales qui avaient lieu annuellement à l'occasion de l'élection des rois du Congo (à la fois contrôleurs des esclaves et leurs intermédiaires auprès des maîtres blancs). Les pièces essentielles des Congadas étaient constituées par les cortèges (ceux de la Cour africaine), par les processions des ambassades des rois d'Angola ou du Mozambique, surtout de la reine Ginga, auprès du roi et de la reine Congo, par la mort et résurrection du fils du roi Congo (tué à la suite d'une bataille avec un peuple païen et ressuscité grâce à l'intervention d'un «sorcier»), enfin par la poursuite de la bataille et la victoire sur les païens qui demandent alors le baptême chrétien. La fête se termine par des chants à la Vierge et aux

saints «de couleur». A côté de cette représentation, il faudrait mentionner d'autres spectacles qui avaient lieu à l'occasion de la fête de Noël, dont «**Bumba-Neu-Boi**» est le plus connu : il conte l'histoire de la mort et de la résurrection du Bœuf.

Récupération du folklore des Blancs

L'innovation se fait aussi par la récupération du folklore des Blancs (symbole d'un statut social plus élevé) de la part des Noirs. C'est le cas du «**desafio**», joute oratoire entre improvisateurs noirs et improvisateurs blancs. Dans ce «desafio», c'est la réplique qui compte et c'est le public qui décide du vainqueur, à la manière des joutes littéraires du Moyen Age qui, en Europe, opposaient troubadours et trouvères.

L'exemple de récupération le plus connu est, sans doute, le **Carnaval**, qui, avec ses défilés, ses masques et ses danses, a permis au Noir d'y insérer les manifestations les plus marquantes de son folklore. Le carnaval de Rio comporte des éléments qui, de près ou de loin, se réfèrent à l'histoire culturelle du Noir : présence obligatoire du groupe des bahianaises («**alas das baianas**»), Porte-drapeau («**Porta-bandeira**»), Maître de cérémonies («**Mestre-Sala**»), batterie, samba. Ces éléments rappellent les cortèges et les processions des anciennes Congadas et interviennent, à égalité de points, dans l'évaluation du Carnaval à côté d'autres éléments tels que «thème», «harmonie», «évolution», «fantaisie», «allégorie», lorsqu'il s'agit de décerner le prix aux différentes «**Escolas de Samba**» qui y participent.

Cela n'a pas empêché le Blanc de récupérer, à son tour, des éléments africains en leur faisant subir des modifications essentielles. Ainsi, la «samba» s'est «blanchie» en perdant le heurt des nombrils qui la caractérisait, pour ne devenir qu'une danse chantée de Carnaval, longuement élaborée dans les «écoles de Samba», édulcorée par rapport à l'ancienne.

L'innovation ne s'est pas limitée au folklore. Elle s'est étendue à la **religion** aussi, grâce à deux facteurs :

- **modification** de la forme ancestrale de départ, ce qui a produit un écart entre la forme initiale de l'Afrique et celle attestée au Brésil ;
- **syncrétisme** avec les autres religions, ce qui a abouti à créer une religion nouvelle aux traits inédits.

la religion

Modification de la forme ancestrale

C'est surtout la religion **yoruba** qui présente des modifications par rapport au modèle africain de départ. Au Nigeria, cette religion se présente sous deux aspects : **religion de lignage, religion de confrérie**. Seul le second subsiste au Brésil, mais autrement.

Tandis qu'au Nigeria il existe une confrérie par Orixá et que chaque ville compte seulement deux, trois ou quatre confréries, au Brésil chaque candomblé regroupe tous les Orixá en une seule organisation. Cette différence se répercute dans l'organisation du culte : au Nigeria, un seul Orixá est appelé chaque fois et l'on s'arrête dès qu'une personne est possédée par cet Orixá ; au Brésil, on appelle tous les Orixá, les uns après les autres, dans un ordre hiérarchique, et c'est dans l'ordre inverse à cette descente que les Orixá repartent. Il y a ainsi, au Brésil, une multiplicité de possessions. De plus, au Brésil les Orixá sont en petit nombre, une quinzaine en tout, alors qu'au Nigeria ils sont très nombreux, bien qu'ils ne soient pas adorés partout. Une sélection s'est faite au Brésil et elle s'explique par les raisons suivantes : d'abord les esclaves n'étaient originaires que de certaines agglomérations urbaines, pas de toutes. Seules quelques divinités ont été importées au Brésil. Ensuite, parce que les esclaves ont privilégié les divinités qui leur permettaient de faire face à l'exploitation et à la domination des Blancs. Ont ainsi été privilégiés : **Xangô**, comme dieu de la justice, alors qu'il était originellement le dieu du tonnerre ; **Ogoun**, comme dieu de la guerre, alors qu'originellement il était surtout le dieu de la forge et de la métallurgie ; **Exu**, le dieu de la vengeance, alors qu'il était surtout le messager des autres Orixá. Bien sûr, d'autres transformations se sont produites à l'égard des dieux, par exemple celle concernant **Yemanjá**, aujourd'hui très populaire au Brésil, qui, de divinité de l'eau douce au Nigeria, est devenue déesse de l'eau salée et de l'amour chaste au Brésil. Toutefois, ces transformations sont mineures par rapport à celles signalées plus haut, qui, elles, ont été provoquées par la nécessité de lutter contre l'oppression des Blancs. C'est cette même lutte qui explique l'«oubli» total des divinités agraires au Brésil. Et pour cause ! Les divinités protectrices de l'agriculture, celles des récoltes et de

la fécondité des troupeaux, n'auraient fait qu'accroître la puissance des Blancs et donner un surplus de travail à l'esclave, un surplus de fatigue et de misère.

D'autres différences s'ajoutent au Brésil. D'abord la priorité donnée aux rites sur les mythes. Cela s'explique par l'organisation même de l'esclavage : les simples fidèles y étaient beaucoup plus nombreux que les prêtres. Or, les fidèles, à la différence des prêtres, ne connaissent surtout que les rites. D'où l'importance donnée à la fidélité respectueuse des différents types de cérémonies, fidélité à la langue d'origine, aux séquences rituelles, au lien de la divinité avec le jour de la semaine (avec cette seule différence qu'au Brésil la semaine est de sept jours au lieu de quatre), aux tabous alimentaires, aux couleurs des divinités, aux détails vestimentaires, aux objets rituels, aux préférences des divinités à l'égard des animaux sacrifiés, ainsi qu'au rituel de l'initiation, bien que celui-ci soit plus ramassé dans les temps et qu'il englobe, en un seul «bloc» (barco) des novices appartenant à des divinités différentes.

L'autre différence a trait à l'introduction, dans la hiérarchie sacerdotale, de nouveaux personnages, les **ogans**, chargés tout particulièrement de protéger les lieux de culte contre les poursuites policières ou de les représenter civilement. Comme on peut le constater, les modifications précitées sont nées à la fois du déracinement et de l'affrontement avec le milieu hostile de l'esclavage. Elles expriment le conflit avec la situation nouvelle et finissent par entraîner la religion sur un terrain nouveau, inconnu de l'Afrique, à savoir celui de la lutte des races et des classes.

Synchrétisme

Au Brésil, les Orixá portent deux noms : le nom africain (Oxala, Xangô, Yemanjá, etc.) et le nom catholique (Jésus, saint Jérôme, Notre Dame du Rosaire, etc.). Ce fait invite à considérer une autre innovation : le **synchrétisme**. C'est une nouvelle distorsion, plus radicale, due au contact avec d'autres systèmes religieux. Il se présente sous différentes formes : soit à l'intérieur d'un même système religieux africain (introduction, par exemple, d'éléments bantous dans le système yoruba) ; soit entre deux systèmes religieux différents, celui des Africains avec celui des Indiens, ou celui des Africains avec le catholicisme. C'est de ce dernier qu'il sera question ci-dessous.

Le synchrétisme, au temps des esclaves, est d'abord un «masque» qui permet de faire croire aux maîtres blancs que l'on célèbre les «mystères chrétiens» à la «manière des nègres», c'est-à-dire en chantant et en dansant devant des statues des saints, alors que, dans la réalité, on adore les Orixá ou les Vodun. Après la suppression de l'esclavage, le synchrétisme devient le fruit d'une double éducation, celle qui fait d'un même homme à la fois un chrétien et un Africain, et il s'explique par l'isomorphisme des deux religions auxquelles il participe : un seul Dieu, mais avec un ensemble d'intermédiaires entre lui et les hommes. Le nom du saint n'est alors que la désignation blanche de la même entité que les Noirs adorent sous son nom africain. Les deux religions se fondent ainsi en une seule, universelle, avec un système de correspondances qui permet au descendant de l'esclave de s'intégrer à la communauté nationale sans trahir son groupe d'intégration. Ce synchrétisme a été **plus fort** chez les Bantous que chez les Yoruba, **plus développé** dans les villes que dans les zones rurales. La **Macumba** de Rio est issue du synchrétisme entre religion africaine et religion catholique et entre religion africaine et religion indienne déjà synchrétisée avec le catholicisme (pagelança).

Deux autres synchrétismes sont à signaler, synchrétismes qui se sont ajoutés aux premiers : celui de la **magie** et celui du **spiritisme**.

Les Européens qui ont colonisé le Brésil n'ont pas manqué d'apporter avec eux leurs superstitions et leurs pratiques médiévales de sorcellerie. Parce qu'appartenant aux maîtres, la **magie** des Blancs a été tenue, par les Noirs, pour supérieure à la leur. A la différence de la religion, qui procède par correspondances, la magie procède par accumulation. C'est pourquoi les Noirs ajoutèrent les pratiques magiques européennes aux leurs, chaque fois que les leurs semblaient inefficaces. Les Blancs, de leur côté, n'ont pas manqué de recourir à la magie des Noirs, considérée par eux comme plus efficace à cause de son caractère étrange. De la fusion de la Macumba avec la magie naquit la **Quimbanda**.

L'autre synchrétisme est celui du **spiritisme**. C'est une réinterprétation du culte africain des morts et des ancêtres à travers le spiritisme d'Allan Kardec. Les «filles des dieux» (les initiées) deviennent des médiums. Les possessions

qui accompagnent les chants et les danses se transforment en possession par les esprits des morts. De la fusion de la macumba avec le spiritisme naquit la **Umbanda**, laquelle se différencie en **Umbanda populaire** et **Umbanda ésotérique** ou **spiritisme de Umbanda**. Cette dernière forme essaie de purifier la Umbanda populaire en la débarrassant de tout ce qui peut paraître «barbare» ou choquant pour la société des Blancs (sacrifices sanglants, travaux de magie noire, etc.) et de lui donner, en même temps, un support doctrinaire ésotérique acceptable, à l'aide d'éléments kabbalistiques. Le spiritisme de Umbanda introduit deux notions : celle des faisceaux de vibrations (linhas) qui correspondent à différents éléments naturels, et celle de hiérarchisation des esprits (entidades). Le réel est un ensemble de vibrations et chaque faisceau est représenté et dominé par une puissance spirituelle cosmique ou Orixá. Celui-ci commande aux différents esprits. Ceux-ci se distinguent en esprits «souffrants», esprits «obsesseurs», esprits «bénéfiques». A travers des réincarnations successives, d'abord sur la terre, ensuite sur d'autres planètes, ces esprits peuvent progresser jusqu'à devenir des «esprits de lumière». La Kabbale y ajoute le symbolisme des nombres. Les nombres 7 et 57 (c'est-à-dire : $1 + 7 + [7 \times 7]$) deviennent les nombres clés. Seuls 7 Orixá sont retenus : Orixala, Yori, Yorima, Xangô, Ogoun, Yemanjá, Oxossi. Chacun préside à 7 Orixá subalternes chefs de légions, et chacun de ces derniers préside à 7 autres chefs subalternes de phalanges qui, à leur tour, président à d'autres esprits, ainsi de suite.

Dans le culte, les possessions par les dieux sont remplacées par les possessions des esprits des morts, soit des anciens esclaves noirs (**Pretas** ou **Pretos Velhos**), soit des esprits perfectionnés d'anciens Indiens (**Caboclos** et **Caboclas**), soit, enfin, d'esprits d'enfants (**Crianças**). Avec la Umbanda, c'est une religion nouvelle qui voit le jour, aux formes très complexes. Il n'est peut-être pas inutile de consulter ici le tableau des différents cultes afro-brésiliens. Ce tableau est traduit et tiré de l'introduction (pp. 22-33) du livre déjà mentionné : «Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros» de Olga Gudolle Cacciatore.

Comment définir ces religions ? A vrai dire, il serait plus exact de parler, à leur égard, de «sectes», comme le suggère Roger Bastide dans ses travaux. En effet, les divers avatars des religions africaines semblent se résumer à ceci :

au départ, il y a passage de la religion familiale (culte des ancêtres) à la religion ethnique, l'ethnie se maintenant à travers les «nations» reconstituées et la religion devenant la forme africaine du patriotisme ; ensuite, à cause du mariage exogamique et du métissage avec les Blancs, l'ethnie disparaît et laisse la place à la «culture». Grâce à ce dernier passage, le Noir cesse d'être un Yoruba, un Bantou ou un Fon, pour n'être qu'un «Noir», mais un Noir participant soit à la culture yoruba, soit à la culture fon, ou encore à la culture bantou suivant la secte à laquelle il participe. De même, le «blanc» de peau peut participer culturellement à une de ces cultures africaines. Il peut même s'y identifier et prendre la direction d'un de ces cultes. Toutefois, ces «sectes» ne sont pas des Eglises, même si elles adorent les mêmes dieux, ou même si elles suivent le même rituel. Elles sont chacune autonomes et concurrentielles : elles se vantent de leur plus grande fidélité au passé, ou encore du plus grand nombre de leurs adeptes, elles se disputent les fidèles, elles se critiquent mutuellement. Elles restent des micro-sociétés. En tant que telles, elles sécurisent leurs adeptes, notamment contre la magie et la sorcellerie, et elles leur offrent un cadre d'épanouissement et d'élévation sociale. En cela, elles sont davantage des reli-

gions de la joie que des religions de la peur.

pour conclure...

L'Afrique au Brésil : quelle Afrique ? C'était la question du début du présent article. Le parcours suivi a été bref, trop bref, sans doute, pour un thème aussi vaste, un raccourci néanmoins qui a conduit à distinguer successivement entre «maintien» et «innovation», entre «folklore» et «religion», entre «peuples bantous» et «peuples d'Afrique Occidentale», entre «campagne» et «ville», entre «modification» et «syncrétisme». C'est dans ce parcours en zigzag qu'a évolué la réalité africaine initiale. Un cheminement plus droit aurait permis peut-être, d'y déceler une évolution sans discontinuité entre une réalité africaine du début et une réalité brésilienne de l'aboutissement, en passant obligatoirement par la réalité «nègre» intermédiaire. Ce qui est certain, c'est que cette réalité n'a cessé de changer, de devenir. C'est peut-être là la vraie réalité africaine qu'elle recèle : cette capacité surprenante d'inventer constamment de nouveaux systèmes symboliques pour faire face à la réalité changeante de l'aujourd'hui. N'est-ce pas la vraie africanité du Brésil ?

Emilio Bonvini
C.N.R.S.

CULTES AFRO-BRÉSILIENS : tableau récapitulatif

Cultes indigènes antérieurs à la découverte du Brésil	{ religions indigènes diverses religions des tribus amazoniques catholicisme populaire spiritisme kardeciste populaire occultisme (Kabbale hébraïque venue d'Europe)	} pagélance (AM)	
Cultes européens populaires au Brésil			
Plus tard			
CULTES AFRO-BRÉSILIENS			
1 ^{re} étape	{ Candombles Organisés seulement à partir du XIX ^e siècle	origine soudanaise origine bantoue	{ 1) Nagô (yoruba) - BA 2) Jeje (dahoméen) - BA 3) Jeje-Nagô - BA 4) Mina-Jeje (Casas das Minas) 5) Mucurumim (musulman) - BA 6) Angola - BA, RJ 7) Congo - BA, RJ 8) Angola-Congo - BA, RJ
2 ^e étape	{ nagô pagélance angola-congo pagélance		candomblé de caboclo - BA toré et catimbo (avec influences catholiques et kardecistes)
3 ^e étape	{ nagô mucurumim angola-congo + cabinda candomblé de caboclo		Macumba (primitive) - RJ
4 ^e étape	{ macumba primitive catholicisme spiritisme kardeciste occultisme macumba transformée	Umbanda (RJ) Quimbanda (RJ)	{ populaire ésotérique populaire
5 ^e étape valable pour tout le Brésil	{ Umbanda au rituel candomblé Umbanda à tendance kardeciste	{ mélange de Umbanda et de divers candomblés «Umbanda de Branco» ou «Umbanda de Caritas»	{ Umbanda-angola Umbanda-nagô Umbanda-jeje etc.

N.B. : AM = Amazonie ; BA = Bahia ; RJ = Rio de Janeiro

peu de kardecisme

Pour en savoir plus :

BASTIDE R. : **Le Candomblé de Bahia** (rite Nagô), Mouton et Co., La Haye, 1958 ; **Les religions africaines au Brésil**, P.U.F., Paris, 1960, 578 p. ; **Les Amériques Noires**, Payot (227), Paris, 1967, 236 p. ; **Estudos Afro-Brasileiros**, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1973, 384 p.

CACCIATORE O.G. : **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros**, Ed. Forense Univ., 1977, Rio de Janeiro, 279 p.

CASCUDO Luis da Camara : **Dicionário de Folklore brasileiro**, Inst. Nac. do livro, Brasília, 1972, 2 vol., 912 p.

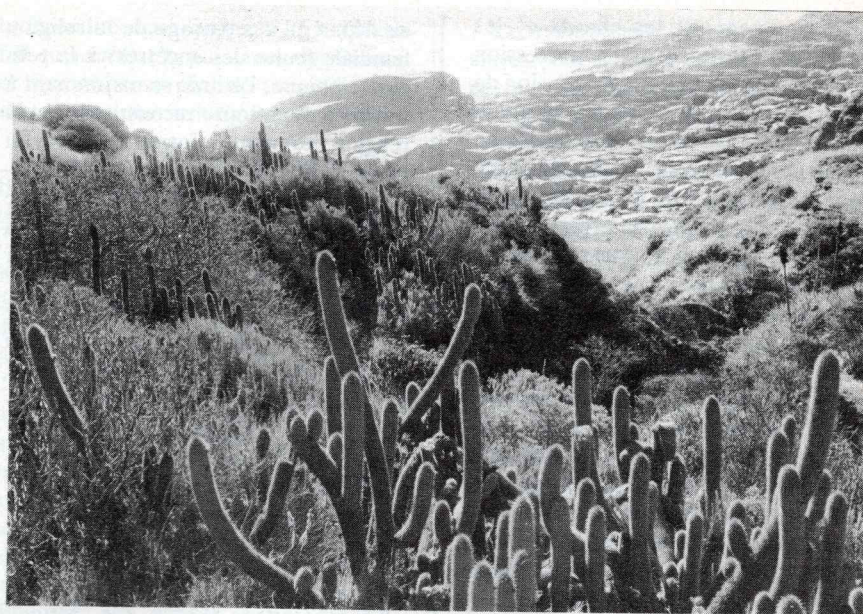
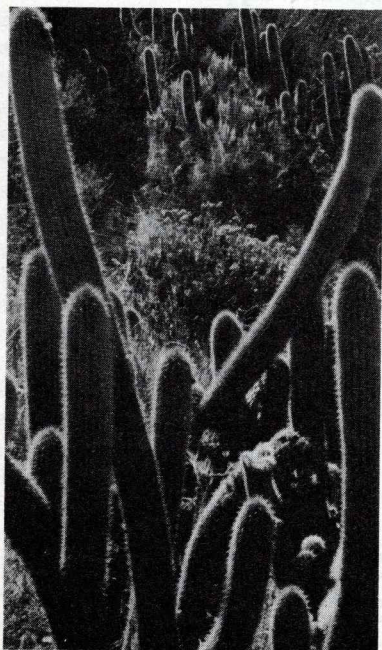
COSSARD Gisèle : **Le Candomblé Angola**, Paris, 1970, 418 p. (thèse) ; **Cultura**, Brasília, 6/23, out./dez., 1976 (numéro spécial dédié à la culture afro-brésilienne), 128 p.

DA MATTA E SILVA W.W. : **Umbanda do Brasil**, Livraria Freitas Bastos, Rio de Janeiro, 1969, 366 p.

FREYRE Gilberto : **Maitres et esclaves. La formation de la société brésilienne**, Tel-Gallimard, 1974 (1952), Paris, 551 p.

RAMOS Artur : **O folklore negro do Brasil**, Biblioteca de Divulgação Científica, IV, Rio de Janeiro, 1935, 279 p.

VERGER Pierre : **Notes sur le culte des Orisa et Vodun**, I.F.A.N., N° 51, Dakar, 1957, 609 p. + 159 photos hors texte ; **Les Afro-Américains**, (Collectif), I.F.A.N., N° 27, Dakar, 1952, 268 p.



panorama de la littérature brésilienne

Le 12 juillet 1980 s'achevait à Lisbonne un festival de trois jours organisé par le journal d'un parti politique. Au programme de clôture, uniquement de la musique populaire brésilienne. Les interprètes et compositeurs, parmi les plus réputés du Brésil, chantaient devant des milliers de spectateurs qui, dans l'enthousiasme, accompagnaient la plupart des chansons dont ils connaissaient parfaitement paroles et musique. Sur scène, Simone, Edu Lobo, le Groupe Mpb4 et Chico Buarque de Holanda interprétaient leurs succès les plus connus. Dans le public, un chœur de milliers de voix montrait combien est diffusée et appréciée au Portugal la musique brésilienne d'aujourd'hui.

Dans la suite du spectacle, Chico Buarque de Holanda demanda au public l'autorisation de chanter, en lisant un texte de sa composition, tout récent et qu'il ne connaissait pas encore par cœur. La chanson s'intitulait «Morena de Angola» et avait été composée lors de la visite qu'avait effectuée en Angola un groupe de chanteurs et compositeurs brésiliens avant leur venue à Lisbonne. Chico Buarque, inspiré par la terre afri-

caine avait composé une musique nouvelle.

Le fait est que, lors de cette soirée du 12 juillet, dans un lieu du Portugal, s'entre-croisaient les voix d'un autre chœur — celui de l'histoire de ces peuples qui, il y a cinq siècles, se rencontrèrent et commencèrent à échanger leurs mystères. Leurs magies, leurs rythmes, leurs coutumes, leurs peurs, leurs rêves, leurs désirs devinrent les composantes d'un échange symbolique qui n'est pas interrompu à ce jour. Au-delà de la dispersion des événements historiques concernant chacun de ces peuples, demeure l'élément qui perpétue la base commune, la tradition, la permanence de cet échange : le code linguistique du colonisateur.

Si le Portugal débarqua au Brésil, apportant l'homme blanc, la culture, la langue, la domination blanches, l'Afrique, en particulier l'Angola, rendit douloureusement possible la stabilisation économique de la conquête, au moyen du travail des esclaves, et l'échange racial et culturel entre les trois races qui se rencontrèrent là.

*Ce fut en changeant,
en changeant...*

Jorge de Lima

Le Conseil d'Etat de la Culture de Rio de Janeiro édite le n° 10, 2^e année (1980) de *Artefato*, journal de culture. Le titre de ce numéro : «Cultural negra, cultura viva». Sur la couverture sont transcrits des vers d'Agostinho Neto, alors chef de l'Etat angolais.

Dans les pages de la revue, divers spécialistes ont analysé la «culture noire» selon différentes approches, particulièrement en fonction de ses relations avec la «culture blanche».

C'est un petit exemple d'un important phénomène culturel : il existe actuellement au Brésil, en plus de professeurs, sociologues, anthropologues, noirs pour la plupart, des entités scientifiques, religieuses, récréatives qui se consacrent spécifiquement à l'étude, à l'information sur la culture afro-brésilienne.

Dans ces organismes sont éditées des anthologies poétiques, comme le numéro 3 de *Cadernos Negros - Poésie* (1) ; ou comme l'édition du livre signé de deux auteurs, Ele Semog et José-Carlos Limeira, avec des préfaces de Oswaldo de Comargo et Nair Monteiro, de 1978, *O Arco Iris Negros*, avec les mêmes motivations et objectifs.

Au moment où s'achevait l'année 1980, survint un épisode de répercussion internationale, dont le protagoniste fut un personnage assez populaire au Brésil et déjà présent dans la presse européenne. Il s'agit du Cacique Juruna, indien du Brésil, de la tribu Xavante, considéré comme un des leaders les plus importants de son groupe, élu président de la dernière session du tribunal Bertrand Russel, réuni en Hollande. On tenta d'empêcher le voyage qu'il devait effectuer pour participer à ce tribunal : le Cacique Mário Juruna figurait déjà, avec une certaine assiduité, dans les feuilles de la presse brésilienne, pour obtenir moyens et mesures afin d'améliorer les conditions de vie et la défense de sa tribu. L'indien du Brésil apprend à se défendre.

(1) (Sp. janvier-août 1980) œuvre de poètes noirs, conscients du fait que le «noir possède déjà un langage littéraire propre, rompt le discours officiel et se manifeste comme un élément de résistance à sa marginalisation sociale» (Préface de Clóvis Moura).

Le processus historique de la colonisation du Brésil par le Portugal engendra à l'intérieur des phénomènes de «colonisation dans la colonisation», Noirs et Indiens ayant été écartés du cours socio-historico-économico culturel.

Le discours du «savoir officiel» fut et continua à être énoncé par le Blanc, dominateur. Cependant, dans les dernières années, quelque chose de nouveau vint à se produire : la prise de conscience croissante des «dominés», leur exigence d'être reconnus comme sujets de la culture et de ne pas demeurer éternellement l'objet d'étude des Blancs, présentés comme de simples inspireurs de leur musique, leur littérature, leurs tableaux. Cela se passa avec les Noirs qui émergèrent peu à peu comme artistes, chercheurs, essayistes, artisans, faisant peu à peu reconnaître leur véritable participation au mélange de la culture de ce «pays tropical».

Quant aux Indiens, bien qu'ils soient restés dans la condition de membres de sociétés assujetties et sous la tutelle du gouvernement, ils commencent à défendre leurs droits, à exiger le respect pour leurs populations et à donner leur opinion sur les mesures qui leurs sont préjudiciables.

Il est important de noter que la culture «blanche» des groupes dominants ignorait le filon populaire des colons qui apportèrent d'Ibérie légendes, romans, devinettes, rites de danses et de poésie, qui furent acclimatés ici et engendrèrent un courant de littérature orale, populaire, qui jusqu'à présent conserve un grand nombre des formes originales héritées, cultivées dans diverses régions du Brésil, notamment au Nord-Est. Parmi ces manifestations, ressortent la littérature de Cordel qui fait vivre dans un même univers, Charlemagne, Geneviève, l'Impératrice Porcina, Teodoro, Roland, le Cangaceiro Lampião, les antihéros, Cancão de Fogo, Pedro Malazarte, João Gribo, le Soldado Jogador, les garde-chiourme qui surveillaient les esclaves attelés aux machines à broyer la canne à sucre, mères et marâtres de la forêt vierge, princesses médiévales et jeunes prisonnières de parents abusifs, personnages politiques actuels, Dieu, le diable, Padre Cicero, etc.

Sous-jacents à ce qu'on appelle la «culture érudite», courent les courants de l'influence noire, indienne et les manifestations populaires apportées par les colonisateurs.

Dans cette interaction non reconnue de tous, mais existant de fait, réside la vitalité qui anime une spécificité de la culture brésilienne, ne se limitant pas bien entendu au domaine de la littérature, mais comprise dans le sens plus large de ce qui peut être considéré comme la culture d'un peuple.

Le processus littéraire brésilien a été caractérisé, parmi d'autres facteurs, par une tension dialectique entre la recherche de modèles européens à tendance universelle, et la nécessité d'affirmer son identité en tant qu'expression d'un peuple. Cette tension, élément qui se révèle le plus à l'extérieur, est le produit d'autres tensions, celles qui palpitent à l'intérieur s'alimentant des signes et symboles des origines indigènes enrichies des contributions de l'Africain et de l'Européen, et pour ce dernier aussi bien sur le plan de l'«érudit» que du populaire de la tradition orale.

*littérature de voyage et
écrits des pères jésuites**

Tout commença en 1500.

Les Portugais, au moment de la conquête du territoire nouvellement découvert, apportèrent dans leurs navires une cargaison culturelle de plusieurs siècles, synthèse de rencontres entre différents peuples et civilisations. Ils étaient alors dans leur phase d'apogée politique et économique.

Devant un paysage nouveau, ils commencèrent à exprimer leur étonnement et leur fascination. La terre, les habitants leur inspiraient lettres, chroniques, rapports, récits. Ainsi naissait, en pleine Renaissance européenne, une nouvelle réalité naturelle et humaine et, fondée sur elle, une littérature renaissait — celle des voyageurs.

Le premier texte de ce qu'on appelle «littérature de voyages» fut la lettre du chroniqueur de la flotte de Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha qui rapporte à son roi les premiers faits et les premières impressions de la rencontre avec «des terres et des mers jamais encore sillonnées». L'expression de cet impact initial, non seulement celle du chroniqueur mais de tous ceux qui écrivirent sur la nouvelle terre, est celle d'une «vision de paradis», selon l'expression de Sérgio Buarque de Holanda. Le motif de la nature paradisiaque, du «locus amoenus», était présent

* Les intertitres sont de la rédaction.

dans tous ces écrits. A la curiosité géographique s'ajoute la curiosité pour l'élément humain. Ainsi apparaît le germe d'une historiographie du Brésil. Pero Magalhães de Gândavo, Gargil Soares de Sousa, Fernão Cardim, sont d'autres noms qui suivent celui de Pero Vaz de Caminha.

Parallèlement à la littérature de voyage, se développa une autre série d'écrits, ceux des pères jésuites qui accompagnaient les conquérants.

Avec les jésuites s'instaura, à partir du XV^e siècle, une ligne d'influence dans la pensée et dans l'action pédagogique qui allait se poursuivre durant les siècles suivants, avec des répercussions profondes dans le processus de la culture brésilienne jusqu'à nos jours. Divers genres furent développés comme la chronique, la poésie, le théâtre, le discours, le texte didactique, la lettre, entre autres. Leurs contenus, naturellement d'intention moralisatrice, portaient sur les questions religieuses, philosophiques, juridiques, sur la critique des coutumes, la défense de l'Indien et la contemplation de la nature.

Aux jésuites incombait également la tâche de maintenir les coutumes, de fonder les écoles, de faire le projet d'une société qui ne mettrait pas en valeur uniquement les biens matériels, de tenter d'imposer un projet d'éducation humaniste qui éveillerait l'intérêt pour l'activité intellectuelle. Ils établirent un réseau scolaire qui couvrait, dès le XVI^e siècle, divers points du territoire conquis.

On le voit bien, il est impossible de parler des débuts de la littérature au Brésil sans faire référence aux jésuites, puisque certains des premiers auteurs de cette littérature passèrent sur les bancs des écoles de la Compagnie de Jésus.

époque coloniale de la littérature brésilienne

Les premiers auteurs qui écrivirent la littérature du Brésil-Colonie s'inspirèrent du quinzième siècle portugais et du seizième siècle de la péninsule ibérique. Du quinzième, ils héritèrent la tendance de la renaissance et la tradition médiévale : chronique, théâtre populaire, l'épique et le lyrique de Camões sont les lignes prédominantes dans cette continuité culturelle. Au XVII^e siècle déjà se développe une forme littéraire proprement dite, un langage poétique qui, cependant, revenait toujours aux premiers thèmes. Germe de l'historio-

graphie et germe d'un sentiment national, ces thèmes se répandirent et s'approfondirent durant les siècles suivants.

En poésie, le modèle de Camões s'impose depuis le premier poète Brésilien, Bento Teixeira, jusqu'aux poètes des académies et salons du XVIII^e siècle. Depuis lors, nos modèles littéraires furent toujours au Portugal, se répercutant ici avec un décalage de plusieurs années, jusqu'au mouvement moderniste, au XX^e siècle, quand se modifiera la relation culturelle entre ex-colonisateurs et ex-colonisés.

Deux figures vont se détacher du tableau brésilien du seizième siècle : Grégorio de Matos et Padre Antonio Vieira.

Le premier dut sa notoriété à la lyrique sacrée, amoureuse, et à la poésie satirique.

Quant à Vieira, considéré par la critique comme la figure géniale du XVII^e siècle parmi les auteurs de langue portugaise, son œuvre est importante pour le Portugal, pour le Brésil et pour la littérature baroque en général. Elle se caractérise par la virtuosité avec laquelle il joue des idées et des mots, en même temps qu'il domine avec assurance une «structure logique intrinsèque» de la phrase.

La configuration historique de la colonie, à la recherche d'une organisation politico-administrative, sous le joug espagnol de 1580 à 1640, est un tant soit peu confuse.

De la même manière, se trouve confuse la configuration de l'espace littéraire brésilien. Le rapport est clair entre les facteurs historiques et économico-politiques et les faits culturels, littéraires. Les changements dans la structure sociale vont faire naître des tendances, ouvrir des chemins pour une nouvelle élite culturelle. Les relations entre les classes propriétaires de la Colonie et les groupes dominants de la métropole sont sérieusement affectées. Ainsi surgissent dans la zone des mines les premiers signes d'une «systématisation de l'élan national». Le commerce se développe. L'urbanisation peu à peu prend forme. Les fils des familles riches fréquentent les collèges religieux et vont poursuivre leurs études à Coïmbra. Les personnes de professions libérales possèdent des bibliothèques contenant des œuvres idéologiquement progressistes. L'influence française s'accroît. Le Néoclassicisme sera la proposition esthétique adoptée par la poésie de cette pé-

riode. Les Salons, les Académies, les Sociétés se créent aussi au Brésil.

On connaissait les modèles poétiques européens. La lyrique amoureuse, à travers sonnets, églogues, chansons, madrigaux, etc., suivait les modèles des salons portugais. L'épique s'inspirait encore de Camões. La satire avait une marque plus politique que littéraire.

Claudio Manuel da Costa (1729-1789), Frei de Santa Rita Durão (1722-1784), Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), Basilio de Gama (1741-1795), Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), Inacio José de Alvarenga Peixoto (1744-1793), Manuel Inacio da Silva Alvarenga (1789-1814) ont constitué ce premier groupe d'hommes de lettres qui ont compté dans notre processus culturel ; parmi eux quelque-uns étaient des métis.

Presque tous les poètes du groupe appelé «Escola Mineira», participèrent à l'Inconfidência Mineira, insurrection contre le Portugal qui les conduisit à l'emprisonnement, au jugement, à la déportation ou à la mort.

Claudio Manuel da Costa est le premier de ces poètes, auteur de sonnets beaux et parfaits, considéré par divers critiques comme le poète qui créa réellement une littérature brésilienne. Claudio, comme les autres de la «pléiade minière», exprime en ses vers un fort sentiment nationaliste. A côté de sa poésie lyrique, il commença un poème épique : «Villa Rica», qu'il laissa inachevé.

Parmi les autres productions du groupe, nous citerons les «Liras à Marília de Dirceu», de Tomás Antonio Gonzaga, auteur également de «Cartas chilenas», poème satirique. Rattachés par la forme aux modèles néo-classiques, des salons, ces poèmes présentent cependant les présages de ce que sera plus tard la poésie du romantisme brésilien. «J'ai un cœur plus grand que le monde» (Gonzaga). Il mit l'accent sur les scènes humaines de travail et sur les aspects de la réalité brésilienne.

Domingos Caldas Barbosa se détache des autres écrivains par le ton populaire de sa poésie. Viola de Leireno — son œuvre principale — porte le goût populaire du petit quatrain, du refrain, de l'heptasyllabe.

Frei de Santa Rita Durão et Basilio de Gama sont dans le groupe les représentants de la poésie épique. Le premier s'inspirant de Camões, composa le poème «Caramuru» — expression la plus vive et la plus claire du sentiment

nationaliste. Il est également précurseur d'un courant de la littérature brésilienne — l'indianisme.

De la même manière, Basilio de Gama, dans *O Uruguai*, valorise la figure de l'Indien. Son poème s'affilie nettement à la poésie de l'«Arcadismo» et les vers blancs sont la confirmation de sa fidélité à l'«Arcadia Romania». Il prend parti politiquement dans un poème en faveur de Pombal, despote éclairé, alors au pouvoir au Portugal, et contre les jésuites, persécutés par le Marquis.

La poésie lyrique de Silva Alvarenga et de Alvarenga Peixoto compose avec les poètes cités une production poétique qui constitua réellement les débuts d'une littérature brésilienne.

C'est d'Europe et surtout de France qu'émanaient les idées que cette élite culturelle absorbait. Les lumières pénétraient les mentalités, le progrès matériel accompagnait le progrès intellectuel. Les idées de liberté alimentaient les rêves de ces hommes qui avaient assez de lucidité pour repousser l'exploitation que la métropole imposait à la Colonie.

indépendance et nationalisme littéraire

Le Jeu de l'Histoire fit venir au Brésil, en 1808, le roi du Portugal, Joao VI, accompagné de la Cour. Ce fait eut une signification fondamentale pour le développement d'une pensée scientifique, artistico-littéraire, économique et politique dans ce pays. L'indépendance politique rêvée va devenir réalité en 1822. La tension entre les influences européenne et locale va s'accroître et devenir plus aiguë avec l'indépendance et le statut de nation.

Avec un certain retard, en 1836, est publié le premier manifeste romantique brésilien. «Adeus ficcoës de Homero !» ainsi s'exclame ce premier manifeste préfacé par Gonçalves de Magalhães, les *Suspiros Poéticos e Saudades*, significativement publié à Paris où l'auteur et d'autres écrivains brésiliens se rencontraient.

Le Romantisme va se constituer en un second «moment décisif» de notre formation culturelle, dont la synthèse Baroque/Néo-classique avait constitué le premier.

Le XIX^e siècle sera au Brésil l'époque de grandes transformations. L'indépendance politique va déclencher d'autres

processus de changement. La lutte contre le régime esclavagiste, la lutte pour l'institution de la République seront les principaux thèmes pour lesquels se battront aussi les intellectuels brésiliens.

En littérature, on constate un nationalisme croissant. Se tourner vers la réalité brésilienne, dans le temps et dans l'espace, en connaître les différentes régions géographiques, les divers groupes humains, reconstituer le passé et transposer dans la littérature les différents stades qui constituent l'histoire du peuple brésilien, ce sont des orientations communes du romantisme brésilien et à celui des autres pays, des autres littératures.

Quelques spécificités marquèrent pourtant ce processus au Brésil. L'indépendance récente exacerbait le nationalisme. Le retour aux origines nationales, en Europe, se tournait vers le Moyen Âge ; au Brésil ce retour menait à la valorisation de l'Indien. Si cet élément était présent dans la littérature romantique européenne comme mythe du «bon sauvage» hérité du XVIII^e siècle, comme symbole de pureté, de liberté, de vie intégrée à la nature, d'exotisme qui exalte l'imagination et la fantaisie, au Brésil, s'y ajoutait le prestige du premier habitant, véritable maître de la terre.

En littérature, dans les arts plastiques, en musique (opéra), l'Indien se retrouve comme thème. Idéalement représenté, c'est un bel indigène, herculéen, courageux, loyal, hautain, qui possède toutes les vertus du chevalier médiéval.

Gonçalves Dias, poète, et José de Alencar, créateur du roman au Brésil, sont les auteurs les plus importants de cette tendance. Nombreux sont les poèmes indianistes de Gonçalves Dias qui sont considérés comme la plus haute expression de toute la poésie brésilienne, le plus célèbre étant un court poème épique «Y-Juca-Pirama». De José de Alencar, correspondent en prose, au même niveau d'importance poétique et historique, les romans *Iracema* (1865), *O Guarani* (1857), *Ubirajara* (1874).

Une autre donnée particulière du Romantisme au Brésil est la polémique linguistique avec le Portugal. Les écrivains portugais critiquaient pour la plupart quelques procédés qui «agressaient» la norme de la langue portugaise. José de Alencar polémiqua et défendit ardem-

ment l'indépendance culturelle et linguistique du Brésil ; il proposa même que fût reconnu un idiome qui s'appellerait Langue Brésilienne. Alencar introduisit dans la langue littéraire un grand nombre de mots d'origine tupi, créant une imagerie dont il chercha les signes dans la nature brésilienne.

Il construisit son œuvre selon un plan qui couvrait la diversité régionale et les coutumes — de la forêt vierge au littoral, du Nord au Sud — les types humains qui habitaient ces régions. En même temps, il mettait en valeur le Brésil, depuis l'époque antérieure à l'arrivée des Portugais (Ubirajara), passant par les premiers contacts avec la race blanche et les indigènes (Iracema), par le processus de colonisation (O Guarani) et les stades intermédiaires jusqu'à l'époque de l'écrivain, avec des œuvres qui faisaient apparaître la réalité urbaine et les problèmes des relations entre individus et groupes d'une société, déjà fort complexes à cette époque.

La présence du Noir dans son œuvre est presque nulle. La prédominance absolue de l'élément ethnique dans cette phase du romantisme est, sans aucun doute, l'Indien.

Et toujours le mouvement se poursuivait sous l'influence du romantisme européen. Il ne manqua même pas le romantisme byronien, l'humour caustique, le «mal du siècle» et les contes inspirés d'Hoffmann.

Joaquim Manuel de Macedo écrivit les romans urbains de la famille bourgeoise, mettant en relief les coutumes — la vie quotidienne, les gens de la classe moyenne, les étudiants, les filles à marier, les tantes, les nourrices, les esclaves femmes de chambre.

Manuel Antonio de Almeida créa l'une des plus délicieuses œuvres de ce type, *Memorias de um Sargento de Milicias* (1854-55), son unique roman, plein d'un humour caricatural, désacralisation de divers motifs présentés dans la littérature de son temps. Dans son œuvre débute une lignée d'anti-héros, qui passera dans toute la littérature brésilienne, soit sous la figure du malandrin, comme Leonardo, de Manuel de Antonio Almeida lui-même, soit avec les caractéristiques de l'individu angoissé, héros problématique, comme Sergio de O Ateneu, de Raul Pompeia, autre livre singulier ; soit blasé, cynique et ironique (y compris envers soi-même), comme *Bras Cubas*, de Machado de As-

sis, ou **João Miramar**, de Oswald de Andrade ; passionné et jaloux comme Bentinho de **Dom Casmurro**, également de Machado de Assis, ou « sans aucun caractère » par ce qu'il les a tous, selon les circonstances, comme Macunaima, antihéros mythique (démythifié), du livre du même nom de Mario de Andrade. Cette veine se prolonge jusqu'à nos jours. Nous soulignons l'importance historique de l'œuvre de Manuel Antonio de Almeida, pour son extrême singularité.

Nationalisme et Cosmopolisme atteignent à ce moment le point maximum de tension. Il nous suffit d'examiner les épigraphes des poètes romantiques brésiliens qui chantaient leur terre, leur enfance, leurs amours, sous l'inspiration de poètes allemands, anglais, français, pour voir concrètement cette tension. Dans une troisième étape, une autre donnée, en rapport également avec le contexte socio-historique brésilien, va s'ajouter à la thématique de la poésie romantique. Lié à la lutte pour l'abolition de l'esclavage, apparaît le Noir — comme motif central de l'œuvre poétique du plus populaire, jusqu'à ce jour, des poètes romantiques que nous ayons eu : Castro Alves. Ce n'est que dans les arts plastiques, avec Debret, Rugendas et d'autres peintres, qu'au XIX^e siècle on mettra en valeur des scènes et des coutumes de Rio de Janeiro ; le Noir jusqu'alors faisait figure de fond, il n'avait jamais occupé le premier plan dans une production artistique brésilienne. C'est pour cela même que Castro Alves fut appelé « le poète des esclaves » — « Navio negreiro », « Vozes d'Africa », « A Cruz na Estrada » sont ses plus célèbres poèmes.

L'absence de l'américain du sud dans notre littérature n'en reste pas moins étrange. Avec l'exception du poète Sousandrade (1833-1902) — la littérature brésilienne va ignorer les pays colonisés par l'Espagne et leur problématique semblable à la nôtre.

Sousandrade est le poète le plus original de notre romantisme. Dès la première de ses œuvres, **Harpas Selvagens** (1858) on pouvait déjà remarquer dans son lyrisme des audaces originales. Il avait voyagé en Europe et connaissait New York, et il introduisit dans sa poésie des éléments qui en accentuaient la singularité. **O Guesa**, poème narratif, faisait la satire de toute la « modernité » de la vie dans les grandes villes, destruction de la culture originale des Amériques par les colonisateurs.

Castro Alves et Sousandrade sont les deux derniers grands noms de la poésie romantique brésilienne. L'histoire, le journalisme et le théâtre se développeront également beaucoup à cette époque. Après le Romantisme, le Réalisme, le Naturalisme dans la prose, le Parnasse et le Symbolisme en poésie, eurent leur influence. Le roman, avec Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, Anatole France, les idées d'Auguste Comte, Taine, Renan, la poésie des parnassiens et des symbolistes français se répercuteront directement ou indirectement, au travers des Portugais Eça de Queiros, Ramalho Ortigao, Antero de Quental, dans les arts et dans la littérature du Brésil. A côté des auteurs cités, d'autres comme les frères Goncourt, Fielding, Swift, Sterne, Jane Austen, Dickens, Schopenhauer, Pascal, seront également sources d'influence pour notre littérature.

Dans leur tentative de description du processus social au Brésil, les romanciers du Réalisme-Naturalisme ne purent pas ne pas aborder la question de la cohabitation du Noir et du Blanc. A cette époque là, l'Indien va demeurer dans la forêt et ne sera pas impliqué dans les conflits du paysage urbain que le roman réaliste-naturaliste prétend montrer. En 1881, Aluísio de Azevedo publie **O Mulato**, roman d'intention polémique et réaliste. **A Carne**, de Júlio Ribeiro, **O Bom Crioulo**, de Adolfo Caminha, **Luzia-Homen**, de Domingos Olímpio, **O Missionário**, de Inglês de Souza, s'inscrivent dans cette perspective. Raul Pompéia (1863-1895) est l'auteur du chef-d'œuvre **O Ateneu** (chronique de nostalgie) difficile à classer, dans lequel convergent déjà diverses tendances esthétiques de son temps, tout comme s'y anticipent d'autres qui seront seulement développées dans la littérature moderne.

Une place à part, dans le panorama de la littérature brésilienne échoit, sans doute, à la prose de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). Métis, d'origine tout à fait modeste, né sur une colline de Rio de Janeiro, autodidacte, il étudia le latin et diverses langues étrangères. Poète, chroniqueur, journaliste polémique, critique lucide et clairvoyant, autour de pièces de théâtre, Machado fut surtout auteur de grands romans et contes. Son style, harmonieux, classique, était l'expression d'une vision ironique de la précarité et de la mesquinerie de la condition de l'être humain — source permanente de sa réflexion. Originale, son œuvre

ignore les lieux communs, que ce soit dans le langage littéraire ou dans le comportement social de l'homme. Sa distanciation critique lui donnait les conditions d'analyse du réel et l'a conduit à mettre en question non seulement la situation existentielle de l'homme, mais aussi la manière de l'exprimer verbalement. Humour, ambiguïté, constructions bizarres, érotisme déguisé, métalangage, sont autant de réponses sublimant sa condition de métis, pauvre d'origine, épileptique, à la recherche de la compensation maximale. C'est surtout avec la publication de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, en 1881, que Machado s'impose comme auteur digne de figurer dans la galerie des écrivains universels. **D. Camurro**, **Quincas Borba**, **Esaú et Jacó**, **Memorial de Aires**, et les contes postérieurs aux **Memórias**, expriment tous l'antisensibilisme, l'anti-emphase, l'anti-idéalisation de la forme et des contenus littéraires, propres à cet écrivain. Tout se passe dans la sphère du quotidien et s'achève comme des destinées sans grandeur.

symbolisme, puis modernisme

Quant à la poésie, elle est forte, dans la décennie 70, avec l'influence d'Antero de Quental, poète portugais aux idées progressistes, auteur de **Odes Modernas** (1865). Le journalisme est le véhicule des nouvelles idées qui courent le monde et, une fois encore, les modèles esthétiques et idéologiques viennent de France.

Le Parnasse a ici ses adeptes et ses pratiquants. Olavo Bilac (1865-1918) est le plus connu de tous, suivi d'Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Vicente de Carvalho. Aujourd'hui l'opinion générale de la critique est que nos Parnassiens ne furent pas si parnassiens que cela. Ils conservaient encore beaucoup d'émotion romantique.

Dans le courant symboliste, on retrouve encore les modèles français et portugais. Deux personnalités sont dignes d'être signalées : Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) et Cruz e Souza (1861-1898). Ce dernier est considéré comme la plus grande figure de ce mouvement au Brésil. Poète noir, il cultiva la forme de poésie blanche la plus sophistiquée de son temps. Vient ensuite la figure très singulière de Augusto dos Anjos (1884-1914), lecteur précoce de Darwin, Haeckel, Lamarck, Schopenhauer, entre autres. Sa poésie est également un carrefour de diverses tendances esthétiques : Symbolisme, Parnasse,

Expressionnisme, se mêlent à une sensibilité singulière, tendant à la morbidité et au pessimisme et, surtout, capable d'«audaces» de langage poétique qui préfigurent le modernisme proche.

La période qui suit, entre la fin du siècle et la guerre de 1914-1918, est appelée Pré-Modernisme. Les figures les plus importantes de cette période sont celles de Lima Barreto (1881-1922), Euclides da Cunha (1866-1909), Monteiro Lobato (1892-1948), et encore Graça Aranha (1868-1931), qui voulut être un pont entre les courants philosophiques et esthétiques de la fin du XIX^e siècle et ceux de la révolution moderniste des années 20 du XX^e siècle.

C'est le XX^e siècle qui va donner l'occasion à la littérature brésilienne d'éclore pleinement. La dépendance absolue de modèles étrangers, aux XVI^e et XVII^e siècles, les débuts d'une émancipation du XVIII^e siècle, sont les étapes parcourues jusqu'à l'affirmation du XX^e siècle.

On note alors un phénomène d'inversion du trajet culturel : c'est la littérature brésilienne, avec le Modernisme, qui va influencer la littérature contemporaine du Portugal, antique métropole. Les auteurs du néo-réalisme ou de la littérature portugaise contemporaine vont recevoir des nouveaux romanciers, conteurs et poètes brésiliens, une influence qui renoue les structures de la prose et de la poésie.

Dans ce numéro de la revue *Artefato*, un article de Vilma Areas, intitulé «Pasárgada em Tempo Carboverdiano», étudie le rôle de «la littérature brésilienne dans le réveil des mouvements culturels d'Afrique». Partant du poème connu *Pasárgada*, de Manuel Brandeira, un des principaux poètes du Modernisme, elle montre le croisement culturel entre les peuples colonisés par les mêmes conquérants.

Si nous nous référons à ce fait, c'est parce que nous voulons montrer que de tels phénomènes sont devenus possibles grâce à l'inquiétude que produit le mouvement moderniste lequel, entre autres idées, affirme «la validité intrinsèque de notre complexe ethnique, attirant ouvertement l'attention sur nos tensions de peuple et de culture hybrides, métis».

La semaine d'Art Moderne organisée à São Paulo, pour commémorer le centenaire de l'Indépendance du Brésil, en 1922, marque le début du Modernisme.

Là encore, la tension dialectique entre régionalisme et universalisme apparaît plus aiguë que jamais.

Sensibles aux courants de l'avant-garde européenne, que certains connaissent «in loco» et qui correspondaient à leur désir de rénovation, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Menotti del Piccia, Cassiano Ricardo, Raul Bopp, en plus de Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, sont quelques-uns des principaux noms de cette révolution. Se joignent à eux les peintres, sculpteurs, musiciens, comme Anita Mafalti, di Cavalcanti, Tarcila do Amaral, Victor Brecheret, Lasar Segal, Heitor Vila Lobos, d'autres encore.

Nous pouvons distinguer dans le Modernisme plusieurs moments. Dans sa première phase, il se caractérise par une forte agressivité envers les valeurs établies, la littérature conventionnelle, mièvre, précieuse, verbeuse. C'est principalement dans le langage de la poésie et des manifestes que vont s'exprimer de nouvelles propositions, il faut créer des tensions, établir un ordre profond à l'intérieur du désordre apparent, etc.

Manuel Brandeira, Mario de Andrade, Oswald de Andrade sont les poètes les plus représentatifs de cet esprit ; les deux derniers, agissant d'une manière plus agressive, sont les leaders du groupe. Panacéia Desvairada (1924), de Mario de Andrade, est le premier livre de poésies modernistes. Oswald de Andrade écrit des poèmes parodiant la lettre de Pero Vaz de Caminha, typique de la littérature des voyageurs, des premiers historiographes. Il publie le manifeste de la poésie «Pau-Brasil» et le manifeste de la poésie «anthropologique» : il faut dévorer la culture européenne pour revitaliser la nôtre «Tupi or not tupi, that is the question» est la phrase synthèse de cette tendance. En 1924 encore, Oswald de Andrade publie le roman *Memórias Sentimentais*, satire de la haute bourgeoisie de São Paulo et remise en question du comportement verbal de l'époque car c'est au niveau du langage que s'engage la grande bataille de la rénovation. Cette œuvre constitue avec *Serafim Ponte Grande*, texte encore plus radical dans l'innovation linguistique, un type de romans expérimentaux d'une audace que retrouve, en 1928, *Macunaima*, de Mario de Andrade, narration mythique composée de mythes du Brésil et d'Amérique, paro-

die du roman indianiste *Iracema* de José de Alencar et réunion de légendes d'indiens, dictons populaires, régionalismes verbaux, stéréotypes de la satire populaire. Cette ligne expérimentaliste ne sera reprise qu'en 1946 par Guimarães Rosa et Clarice Lispector, par quelques prosateurs postérieurs, comme Osman Lins, et contemporains comme Inácio de Loyola Brandão, Gramiro de Matos, Márcio de Souza, entre autres.

En poésie et en prose, à partir de 1928, le Post-Modernisme oriente la littérature vers la redécouverte poétique du Brésil. Il recourt à des techniques de l'avant-garde européenne pour la réalité socio-culturo-historique du Brésil. Un courant domine cette époque, le roman brésilien, celui du régionalisme, de la thématique à dominante sociale, avec José Americo de Almeida, Jorge Amado, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Amando Fontes, Graciliano Ramos, d'autres encore, parmi lesquels le sociologue Gilberto Freyre, avec *Casa Grande et Senzala* (1933). La vision critique, la dénonciation sociale marquent ces créations romanesques. Tous croient que l'on atteindra probablement l'universalité quand seront analysés d'une manière plus approfondie les problèmes régionaux de la faim, du travail, de la relation dominant-dominé. L'audience croissante de ces auteurs, grâce à de nombreuses traductions, manifeste la répercussion internationale de ces œuvres.

Cette tendance va être reprise dans les années 40, avec João Guimarães Rosa qui ajoute au sociologisme des années 30 la recherche métaphysique, et tout en explorant la condition existentielle de l'homme, retrouve la ligne de l'expérimentalisme linguistique. On le considère comme l'écrivain qui a le plus exploité les possibilités de la langue à tous les niveaux, phonique, lexical, syntaxique, et de la structure narrative. **Grande Sertão : Veredas**, traduit en français, est son chef-d'œuvre.

L'expérimentalisme est également présent, dans les années 40, dans la prose de Clarice Lispector. Mais s'il y a une affinité entre les deux auteurs, dans la problématique du langage, chez Clarice, l'ambiance est urbaine, les personnages de la classe moyenne sont surpris dans leur quotidien au bord de crises existentielles dont le rapport constitue la trame de la narration. L'angoisse jusqu'à la nausée, la solitude, la difficulté de communiquer par la parole, l'existence de Dieu, du destin, sont des élé-

ments importants de l'univers de ces œuvres. Au roman intimiste et psychologique de Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Otávia de Fria, entre autres, Clarice Lispector imprime un approfondissement qui atteindra des dimensions psychanalytiques.

En poésie, la génération dite de 45, proposera le retour au culte de la forme, y compris dans le sonnet qui, rénové, saura exprimer même l'influence du surréalisme, comme dans le cas de *Invenção de Orfeu*, du poète Jorge de Lima. João Cabral de Melo Neto est le poète le plus connu de cette génération à laquelle appartiennent encore Geir Campos, Tjiago de Melo, Ledo Ivo.

Reprenons le fil de l'écheveau de la poésie post-moderniste. Après la phase du grand choc épistémologique du premier moment, la redécouverte poétique du Brésil va demeurer comme thème dans une phase d'équilibre formel, de véritable liberté à utiliser ou non la mesure, la rime, sans toutefois céder le moindre centimètre du territoire conquis. En même temps qu'ils parlent de leur région, de leur ville, leur rue, leur maison, leur famille, les poètes se tournent aussi vers le passé individuel en maintenant la dialectique vieux/jeune, universel/particulier. Carlos Drumond de Andrade est le grand personnage de cette période. L'individuel et le social établissent une tension, présente dans toute l'œuvre du poète. Il est important de faire allusion aux grandes transformations par lesquelles passe le pays depuis la révolution de 1930, avec le passage d'une société essentiellement agricole à une nouvelle structure économique de pays industriel. Jorge de Lima, Cassiano Ricardo, Raul Bopp révisent les mythes et l'histoire du Brésil.

Divers poètes maintiendront la diction intimiste : Cecilia Meireles, Guilherme de Almeida, Murilo Mendes et plus tard, Henriqueta Lisboa.

Dans les années 50 vont apparaître des courants d'avant-garde avec les propositions de «Poésie Concrète», «Práxis», «Processo» : d'autres éléments qui ne sont pas signes verbaux vont entrer dans la structure poétique, comme l'espace en blanc sur la feuille de papier. C'est encore de France, avec Mallarmé et Valéry, et d'Allemagne avec le Bauhaus, que viennent les impulsions de semblables mouvements.

depuis 1960...

Dans les années 60, la situation politique a réduit au silence ou réprimé par une censure implacable beaucoup des

possibilités de réalisations littéraires au Brésil. Le préjudice que ce fait a représenté sur le plan culturel n'a pas encore été suffisamment évalué. Ce n'est pas par hasard que s'est développée à cette époque, dans les centres universitaires, une sophistication exagérée de la critique et de l'analyse littéraires, par le biais de l'exercice d'un structuralisme dans la plupart des cas excessivement mécaniste. Il faut noter aujourd'hui, comme donnée nouvelle, ce qu'on appelle «poésie marginale», ou «poésie de miméographie», produite par des jeunes et publiée en dehors des circuits commerciaux habituels. On y retrouve certains procédés ludiques, parodiques et humoristiques de Oswald de Andrade et d'autres poètes du Modernisme. On y utilise la langue de tous les jours ; on parle de ses expériences, dans une fusion totale entre la vie et la poésie.

En prose on suit les lignes du récit de crises psychologiques, tournées vers l'intérieur des personnages. Après la prédominance du conte court, de la décennie de 60 jusqu'à nos jours, on revient aux romans, en confirmant la tendance à l'observation, à l'analyse de la réalité sociale brésilienne à travers la littérature.

La réalité historique de la forêt vierge ou des centres urbains va produire des récits forts, hyper-réalistes ; chez quelques auteurs se voit même la présence d'un réalisme magique, peut-être déjà l'influence des écrivains latino-américains d'aujourd'hui. Une autre source assez riche en cette période est celle du récit d'épisodes de persécutions et tortures vécues par les opposants politiques ; la frontière entre la fiction et le reportage journalistique y demeure difficilement discernable.

Dalton Trevisan, Samuel Rawet, Murilo Rubião, Tristan Paezzo, Autran Dourado, Maria Alice Barroso, Rubem Fonseca, José Louzeiro, João Antônio, Darci Ribeiro, J.J. Veiga, Antônio Calado, Inácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Roberto Drumond, Arthur José Poerner, Márcio de Souza, parmi beaucoup d'autres, composent une galerie enviable de romanciers contemporains.

Samina Nahid de Mesquita,
Professeur de Littérature
brésilienne de l'Université
Fédérale de Rio de Janeiro (Ufrj)
et de l'Université de l'Etat de
Rio de Janeiro (Uerj).

... de Côte-d'Ivoire

devant la critique

Il est bon, alors que Bernard Binlin Dadié vient, en cette année 1980, d'ajouter trois titres décisifs (*Les opinions d'un nègre ; Commandant Taureau et ses nègres ; Les jambes du fils de Dieu*) à une œuvre d'une ampleur et d'une diversité remarquables, de revenir sur le colloque que l'Institut de littérature et d'esthétique négro-africaine de l'université d'Abidjan lui a consacré du 24 au 28 mars 1980.

S'attachant à l'ensemble de son œuvre, ce colloque en a mis en relief les différents aspects : des plus connus, le théâtre (avec, principalement, *Béatrice du Congo, Iles de tempête* et *Papa Sidi*), le roman (avec *Climbié*), la chronique (avec *Un nègre à Paris* et *Patron de New York*), le conte (avec *Le chien de Coffi*), la poésie (avec *Afrique, debout !, La ronde des jours et Hommes de tous les continents*) jusqu'à l'aspect le plus neuf, parce que jamais inventorié jusqu'alors et pratiquement ignoré de ceux qui n'ont pas vécu la bataille de la création du Rassemblement Démocratique Africain et la lutte politique qui devait déboucher sur les indépendances africaines, le journalisme militant.

Si nous considérons l'ensemble des communications, une quinzaine, nous pouvons remarquer qu'elles se proposaient en général de rendre compte de l'œuvre du double point de vue de la forme et du contenu. La tendance critique dominante ressortissait à la critique structurale, une critique structurale moins liée à la perspective structuraliste dégagée par Léo Spitzer dans ses *Etudes de style*, permettant à sa méthode, qui subordonne l'analyse stylistique à l'explication des textes littéraires pris comme des «organismes poétiques en

Bernard B. Dadié tique d'aujourd'hui

soi», de s'ajuster avec souplesse à chaque cas singulier, exigeant pour cela une très grande familiarité avec l'histoire et les œuvres et une vaste et précise culture comparatiste et philologique, qu'à cette tendance, surtout française, de la critique structurale qui a cherché à définir une méthode à mettre pour ainsi dire entre toutes les mains, une sorte d'outil universel, en généralisant un peu abusivement aux genres littéraires l'application qu'en fit Propp au conte populaire.

En fait, si la sémiologie de la littérature est une démarche excellente pour tenter d'apprécier le problème du double texte, telle la pesée du texte antérieur, réduplication du conte oral au conte écrit, et/ou encore la réduplication interne, saisie de l'entrelac des codes, du plus explicite au moins explicite, particulièrement nécessaire pour une analyse fructueuse du «texte» théâtral, il apparaît que rechercher, comme l'a fait Greimas à la suite de Propp, un Modèle, matrice formelle de toute production textuelle d'un certain genre, débouche difficilement sur la mise en relief du style et donc de l'originalité du texte en question.

Ainsi, l'analyse structurale à la Greimas, très subtile par ailleurs, d'un conte de Dadié, nous laissait sur notre faim, cependant qu'une communication, intitulée «La vision théâtrale dans l'œuvre de Dadié», s'appuyant pour la démonstration sur l'exemple de *Béatrice du Congo*, permettait d'appréhender, tout en donnant à voir la mise en scène du Sens, l'épaisseur du texte dramatique. Cette direction davantage poussée, mais les limites d'une communication ou d'un article sont peut-être trop restreintes pour le faire... aurait pu permettre de répondre à la question du

«classicisme» ou du «modernisme» du texte de Dadié, tout au moins du texte dramatique : texte «fermé», ou texte toujours «à faire» ? La tentative intéressante d'une proposition scénique, selon l'esthétique du théâtre rituel, qu'on partage ou non cette esthétique, pour l'œuvre de **Papa Sidi, maître-escroc**, témoignait, en dépit même des assertions initiales de ses auteurs, en faveur d'un texte toujours «scriptible».

Le colloque sur Bernard B. Dadié aura eu le mérite, plus pour l'auditeur que pour les intervenants, pour qui ces approches critiques semblaient trop souvent aller de soi, de poser le problème, au-delà de l'œuvre de l'écrivain, de la pratique et de l'adaptabilité des méthodes critiques occidentales sur ou à une réalité, peu ou prou, africaine. «On ne creuse pas la montagne avec une daba» dit la sagesse africaine. Une certaine ouverture dans ce sens a cependant été faite, à propos du roman, quand il a été proposé par un intervenant que ce «genre littéraire» soit «défini par rapport à ses sources africaines». En fait, et cela ressortit au simple bon sens : la matière que je sculpte, pierre ou bois tendre, m'impose des outils et une technique adaptés comme elle m'impose une forme appropriée. Il n'en reste pas moins, et cela demande réflexion, que la préoccupation d'une «définition», quand ce ne serait que dans un souci opératoire, du roman ou de tout autre «genre», préoccupation qui a suscité de vives controverses au long du colloque, dénote de la part d'un public, essentiellement étudiant, que son jugement tente de s'établir par rapport à des **modèles**, selon la conception de la critique classique occidentale, dont les fonctions étaient didactiques, prescriptives et... répressives.

La critique d'interprétation de type occidental montrait encore plus ses limites, appliquée à l'œuvre d'un auteur africain, de Dadié en particulier, lorsqu'elle cherchait à rattacher son œuvre, en l'occurrence *Iles de tempête*, au schéma marxiste de la lutte des classes, pour conclure sur le résultat négatif d'une telle recherche. L'humanisme chrétien et africain de B. Dadié n'est certes pas coextensible à cette idéologie, il prend en compte tout le vivant (visible et invisible) et échappe aux définitions systématiques réductrices, aux tentatives de l'enserrer dans des grilles élaborées... ailleurs. Le résultat plutôt négatif de la recherche, loin d'infirmier l'épaisseur

idéologique de l'œuvre, devrait nous inciter à poser autrement la question : moins chercher à «retrouver» (le modèle restant alors, plus ou moins consciemment, l'Occident) que chercher à «trouver», en fonction du temps, de l'époque, du lieu donnés. On avait parfois l'impression, d'ailleurs, que ce qui faisait un peu défaut était justement la «lecture» («lectura») du ou des «textes», un peu comme si les écrits de Dadié étaient parfaitement transparents. Les deux communications déjà citées à propos du théâtre, manifestaient pourtant bien le contraire. On aurait dû aller plus loin...

Cette lacune est apparue, avec plus d'évidence encore, dans l'unique communication qui se voulait essentiellement axée sur la langue de l'écrivain et traitant de «La métaphore dans *Climbié*». Au niveau de ce qui a été communiqué à l'assistance, nous avons eu davantage un développement de type général sur la métaphore, avec quelques exemples pris dans *Climbié*, illustrant beaucoup moins sa fonction dans le texte de l'écrivain, que l'exposé de rhétorique générale. Il n'y a donc pas à s'étonner si les exemples cités étaient davantage des «clichés» que des métaphores conscientes ou personnelles, contribuant à l'élaboration d'un Style. Quant aux «clichés» eux-mêmes, ils mériteraient certainement quelques regards particuliers lorsqu'on sait quelle intention parodique Dadié met dans la saisie étymologique des mots et expressions de la langue française les plus usuels et, partant, les plus galvaudés. Quelle confiance accorder encore à un Occident dont les tournures de langue les plus quotidiennes ne disent plus ce qu'elles semblent dire... ? Mais peut-être les contraintes de temps ont-elles faussé des perspectives plus fructueuses. En tout cas, ces précautions prises, on eût peut-être assis sur des bases plus objectives le débat central du séminaire qui posait le problème de l'actualité ou de la signification présente de l'œuvre de Dadié.

Il reste que ce colloque, le premier du genre, tenu par l'Ileña, était fort intéressant par la diversité des problèmes soulevés par les intervenants (même quand ils allaient un peu au-delà du cadre du colloque). Aussi, faut-il saluer, comme il se doit, l'initiative de cet Institut et de son Directeur, Monsieur Dailly.

Nicole Vincileoni
Abidjan, E.N.S.

...du Cameroun

l'information en question : quelle formation, pour quels informateurs, pour quelle information ?

Devant l'évolution des médias et plus précisément «l'inflation» des moyens mis à la disposition de l'information, tant pour l'audio-visuel que pour la presse écrite, devant la place de plus en plus grande que prennent toutes les formes de communication dans nos sociétés, il est de notre droit — de notre devoir aussi dans certains cas — de nous poser un certain nombre de questions. Parmi ces questions, il en est une qui, pour n'être pas bien originale, présente l'avantage d'être rarement débattue. En public tout au moins. C'est celle de savoir «quel type de journaliste il convient de former». Autrement dit, quelle formation pour quels informateurs ? Problème trop souvent escamoté par les grands débats autour de la communication.

Examiner les raisons qui poussent les «théoriciens» et les «praticiens» de l'information à garder un silence prudent sur la formation, c'est peut-être apporter — en partie en tout cas — une réponse à la question que nous posons. C'est ce que nous allons tenter de faire dans un premier temps.

Poser la question «quel type de journaliste faut-il former ?», c'est aussi évoquer la conception du rôle de l'informateur dans la société où nous allons le projeter. Ce sera, dans un second temps, l'objet de ce propos.

Enfin, et peut-être aurait-il fallu commencer par là, nous poserons un autre problème : celui de savoir quelle information nous souhaitons, car il nous paraît difficile, sinon vain, de tenter de répondre aux précédentes questions,

tant qu'un choix clair n'a pas été formulé à ce niveau.

école et profession... tout reste à faire ou presque

Ce n'est pas sans raison que, dans notre introduction, nous avons parlé des «théoriciens» et des «praticiens» de l'information à propos du silence prudent gardé autour de la formation des journalistes.

Ils sont les protagonistes devenus habituels de joutes épisodiques, mais toujours spectaculaires, sur les problèmes de l'information.

Les uns, universitaires drapés dans leur dignité scientifique, préfèrent parler de communication et proclamer *urbi et orbi* que «l'information est chose bien trop importante pour la laisser aux seules mains des journalistes».

Les autres, chiens de garde vigilants — et souvent mal nourris — de la profession, croquent volontiers de «l'universitaire», prétendant — et pour cause — qu'une seule école est possible, la leur : sur le tas, dans la fumée des salles de rédaction, sur le marbre des ateliers et sur le pavé de la rue.

Les temps ne sont pas si lointains où il fallait pas mal de courage pour avouer, en entrant dans la profession, que l'on sortait d'une école de journalisme.

Parallèlement, c'est avec beaucoup de réticences et tout récemment que

l'Université a entrouvert ses portes à des professionnels en exercice pour venir participer à un enseignement considéré comme chasse gardée des universitaires de carrière, traditionnellement méfiants contre toute intrusion de l'empirisme dans le saint des saints de la science.

De ces oppositions en quelque sorte viscérales sont nées des situations ambiguës : ainsi, un enseignement rigoureusement universitaire, donné sous le voile pudique des Sciences sociales, débouchant sur une qualification peut-être de haut niveau, mais rarement en prise sur les réalités professionnelles et dénoncée comme inadaptée par la profession ; ainsi, un enseignement résolument professionnel, mais sans aucune garantie universitaire, laissant ses lauréats sur leur faim de diplôme et faisant d'eux — ils sont légion — des marginaux de la fonction publique, des laissés pour compte de l'indice.

Si le dialogue s'est engagé, malgré tout, c'est encore un dialogue de sourds. L'Université n'entend ouvrir le débat que sur l'information, persuadée que pour la formation elle est seule orfèvre en la matière et ne saurait la remettre en cause avec quiconque, fût-ce avec ceux qu'elle consent à peine à distinguer sous le vocable de «praticiens».

La profession, pour sa part, jalouse de ses prétendues prérogatives, ne tolère théoriquement aucune intrusion extérieure dans le domaine de l'information dont elle se prétend la dépositaire, puisque elle seule a reçu mission de la traiter. Si débat il doit y avoir, il doit

donc, à ses yeux, s'ouvrir sur les problèmes de formation, et eux seuls.

Dialogue de sourds, méfiance et réticences réciproques, tout reste à faire ou presque pour que s'engage réellement le débat entre l'école et la profession.

simple témoin, ou formateur ?

Se demander «quel type de journaliste il convient de former» c'est aussi et avant tout tenter de répondre à la question, s'interroger sur le rôle de l'informateur dans la société où nous nous proposons de le projeter.

Cet informateur sera-t-il un simple «témoin parmi les hommes», selon une conception traditionnelle, pour ne pas dire classique ?

Sera-t-il cette sorte d'aventurier consacré par l'imagerie populaire, invité permanent et privilégié de l'événement, au sens le plus spectaculaire du terme, chantre initié du sensationnel, voyeur professionnel, dépositaire des secrets des alcôves les plus intimes ?

Sera-t-il ce limier désinvolte et racé, perpétuellement guidé par cette sorte d'instinct que l'on appelle le sens de l'information ?

Dans une société où la caméra et le micro ont conquis à une vitesse foudroyante le marché de l'événement, apportant à son compte rendu une précision, une fidélité et une rapidité sans précédent, il nous semble que le rôle de simple témoin apparaît comme singulièrement dépassé. S'il suffit de décrire et de faire entendre, l'image et le son sont là pour le faire et à la perfection.

Aussi bien l'informateur devra-t-il être de plus en plus, un vulgarisateur d'abord, un incitateur à la réflexion ensuite.

Vulgarisateur, pour éviter dans un premier temps que le fossé ne se creuse davantage entre les maîtres de l'événement, ceux qui le «fabriquent», et les autres, nous allions dire qui le «subissent», et le terme n'est pas trop fort puisque, après tout, ils ne sont jamais conviés qu'à le constater.

L'évolution, la transformation de la société ne peuvent pas, ne peuvent plus être le fait de quelques-uns.

La modification des comportements, passage obligé de cette évolution, doit s'accomplir de manière concomitante

entre toutes les couches de la société, du sommet de la pyramide à sa base, sinon, le fossé se creusant, l'incompréhension s'installe et les tensions rapidement reviennent tout remettre en cause.

Témoin privilégié ? Non, mais plutôt intermédiaire conscient de ses responsabilités, de ses devoirs, mais aussi de ses droits.

Formateur, agent de développement, l'informateur, dont le rôle est devenu déterminant dans notre société, ne saurait plus en effet être livré à ses seuls instincts, ou à son seul talent. L'exercice de pareilles responsabilités suppose une qualification qui ne soit plus improvisée, d'où la nécessité des centres de formation.

De la même manière, l'exercice de ces responsabilités implique le recours permanent à des critères moraux qui ne soient plus laissés à la seule détermination ou indétermination de chacun. D'où la nécessité d'une déontologie professionnelle.

Enfin, et précisément parce que responsable, non plus seulement devant sa conscience, mais aussi devant ses pairs et au-delà même devant la société tout entière, l'informateur doit-il se sentir protégé, c'est-à-dire doté de certains droits dont celui, pour le moins, du libre accès à l'information, sans lesquels il ne saurait en aucune manière remplir sa mission avec la dignité et la sérénité que son exercice requiert. D'où la nécessité d'un statut de journaliste.

Mais la responsabilité individuelle de l'informateur n'est pas la seule en cause. Elle s'inscrit dans la perspective d'une responsabilité collective, celle de l'appareil tout entier de l'information. Information dont on sait, avec les moyens considérables mis en œuvre et qui caractérisent la communication de masse, qu'elle devient un levier de commande de plus en plus puissant dans nos sociétés contemporaines. Un appareil qui doit fixer ses propres limites, respecter sa propre déontologie. D'où la nécessité d'un statut de la presse.

un choix de société

Et voici, implicitement posée, la question fondamentale annoncée dans notre avant-propos : quelle information souhaite-t-on ?

Il convient ici, et pour éclairer le débat, de proposer une définition de l'information, à savoir : l'ensemble des moyens mis en œuvre — et ce, répétons-le, dans une perspective de communication de masse — pour sélectionner, conditionner et transmettre l'événement (ce qui a pour effet de le transformer en nouvelle).

Le problème qui se pose est donc de savoir au service de quoi ou de qui nous nous proposons de placer ces moyens.

Seront-ils mis en œuvre pour servir une idéologie politique, une doctrine économique, un parti ou un homme ?

Dans tous les cas, l'honnêteté intellectuelle la plus élémentaire nous conduit à constater que l'information est toujours manipulée et toutes les tentatives pour démontrer la liberté de la presse — depuis que la presse existe — nous paraissent peu convaincantes, même si elles répondent habilement aux critères de la plus élégante rhétorique.

En fait, et au-delà du choix d'un type d'information, il s'agit du choix d'un type de société.

Et c'est bien un problème politique, au sens le plus noble du terme. Un problème auquel il ne nous appartient pas d'apporter une solution, même si, consciemment ou non, il nous arrive de la suggérer...

Quelle formation donc, pour quels informateurs, mais surtout pour quelle information ?

On conviendra qu'un tel choix dépasse bien évidemment la seule compétence des théoriciens de la communication ou la simple bonne volonté des praticiens de l'information.

En fait, tous les hommes vivant en société sont directement et vitaleusement concernés par ce problème.

Et alors, pourquoi ne pas imaginer que l'information, au lieu d'être au service d'une idéologie politique, d'une doctrine économique, d'un parti ou d'un homme, pourrait être tout simplement mise au service de l'Homme ?

Jean-Paul Gauch*

* Journaliste, Sciences politiques. Ancien maître-assistant associé à l'Université de Bordeaux. Ancien secrétaire général académique de l'Institut des Sciences et techniques de l'information de Kinshasa (Zaire). Actuellement professeur à l'Ecole supérieure internationale de journalisme de Yaoundé.

...de la République populaire du Congo

le Rocado Zulu Théâtre

Ils ne sont pas racistes. Ils ne sont pas macistes. Ils apportent un souffle nouveau. Ils sont la génération montante des poètes et narrateurs du Congo.

Ils ont constitué une troupe théâtrale dont les débuts remarquables réveillent la société brazzavilloise devant laquelle ils fourbissent leurs armes, rodent leurs spectacles en attendant une plus large conquête, celle du public africain et au-delà.

La troupe doit son nom à l'esprit inventif de son animateur Sony et à la tragédie que l'ainé Tchicaya U Tam'Si fit jouer en 1976 à Avignon : «Le Zulu».

genèse de la troupe

L'âme de la troupe, le fondateur de la troupe, est Sony Labou Tansi, auteur d'un grand nombre de pièces de théâtre dont certaines primées (1), de plusieurs recueils de poèmes encore inédits (2), et du roman *La vie et demie*, publié aux éditions du Seuil en 1979 (3).

«J'ai eu trois paroles, explique Sony, la parole poétique, la parole romanesque et ce que, malheureusement, je dois appeler l'indicible.» Nous ajouterons : «la parole théâtrale».

«Le théâtre est pour moi une passion parce qu'il permet d'observer la vie sur plusieurs plans, parce qu'il permet de jouer l'existence sur une planche (parce qu'il crée le double du mensonge. Impunément, je veux dire). Parce qu'il prouve que le mensonge peut avoir le visage de la vérité. C'est une école incomparable. Même le rire qu'on y rit est faux, plus il semble vrai, plus faux il est, en réalité.» (4)

S'il a connu des difficultés : «J'ai donné mes manuscrits à des troupes qui en font des silences», explique Sony. «Mon

écriture est dérangeante.» (5) Il ne s'est pas laissé décourager.

Aujourd'hui, il regroupe autour de lui certains de ses anciens acteurs venus le rejoindre à Brazzaville ; Missakidi Mabele Gri, Marie-Djo Boumpoutou l'ont suivi. Car partout où il est passé, où il a enseigné, à Mindouli, à Boko, à Pointe-Noire, il a fait germer le théâtre.

Nommé dans la capitale au ministère de la Culture, des Sports et de la Recherche scientifique, Sony apporte avec lui un vent de renouveau. Il cristallise les rêves de jeunes acteurs, enseignants, universitaires en fin de cycle, bacheliers en mal d'emplois, chômeurs brevetés et j'en passe, praticiens ou novices, ils ont tous la même foi dans leur entreprise commune. Ils créent et travaillent beaucoup.

Rien n'est laissé au hasard. La spontanéité n'y signifie pas désordre et paresse. La direction d'acteurs est ferme, bien que la parole soit donnée à tous.

A la fin de chaque séance on forme le cercle. On se critique. On écoute. Une part importante des exercices est consacrée à la gestuelle, au mime, en plus des exercices de pose de voix et de travail de la voix.

Sony dirige sa troupe avec une conscience, un sens méticuleux des détails que l'on n'attendait pas forcément de ce créateur verbal. Il a surtout la générosité, la chaleur amicale dans le

(1) *Conscience de tracteur*, éd. RFI-NEA, 1979. *La parenthèse de sang*, *La coutume d'être fou*.

(2) *Le pays intérieur - Déjà j'ai habité tous ces mots*.

(3) Cf. *Recherche, Pédagogie et Culture*, vol. IX, N° 51.

(4) *Entretien avec Unti B'Kune, Mweti*, 1^{er} mars 1980.

(5) *Entretien avec Kaya Makhele à la télévision. République populaire du Congo, décembre 1979.*

contact humain, qui incitent ses coéquipiers à donner le meilleur d'eux-mêmes.

une grande première

«Sur la tombe de ma mère»

Le 13 mars fut une grande première qui marqua la sortie inaugurale de la troupe et la création de *Sur la tombe de ma mère*, adaptation d'un texte de Nicolas Bissi. La verve de Sony l'emporte, mais il faut s'en féliciter. La mise en scène ne laisse aucun spectateur indifférent.

l'argument

On peut définir la pièce comme «un affrontement entre la science et les sentiments, entre la raison et la bêtise» (6).

Son excellence nationale Faustino Uta Manuelli veut que le chemin de fer transafricain passe par le village de sa mère, malgré les données scientifiques des études faites qui démontrent les absurdités et les risques d'un tel projet. «Ce sera là ou nulle part ailleurs et dites à votre science d'être raisonnable, dites à notre science d'être humaine.» On essaye donc de faire des pieds et des mains pour que la science soit raisonnable. Ambassadeurs, ingénieurs, politiciens essayent de faire des pieds et des mains pour que la science comprenne qu'un chemin de fer, ça passe là où «maman a vu le jour». La nature les met tous d'accord : le terrain glisse dans la région de maman. Son Excellence nationale ministre de l'Environnement chargé de la santé des plantes et de la Condition féminine comprend qu'il est perdu à cause de la mort du petit frère national du roi : il demande alors une mort officielle par pendaison. Le roi ne veut pas lui donner cette mort : il en devient fou.

les prestations des acteurs

Marie-Léontine Tsibinda fait son entrée au théâtre dans un rôle difficile, pivot de la pièce. C'est en outre, pour elle, poétesse dont le charme est tout de finesse et de distinction, un contre-emploi.

Dans le rôle de Léa, la secrétaire — «à tout faire» dit le programme — tantôt envoûtante et passionnée, tantôt victime, secrétaire non anodine, elle ne sait pas assez qu'elle «fait marcher» trois hommes qui, tous, «rêvent de son ventre» ; le ministre Faustino Uta, certes («Est-ce que ton corps m'est favorable ce matin ?»), mais aussi le mari qui préfère démissionner plutôt que



d'être muté arbitrairement pour laisser le champ libre à la femme («C'est un bordel, ce garçon, autant vaudra le supprimer», rétorque le ministre), et Har-dos (J.-P. Satou) qu'elle tente de faire nommer garde du corps ; qu'importe s'il ne sait pas tirer !

Tour à tour sincère ou séductrice «Panthère», Léontine prend son rôle très au sérieux ; elle ne «distancie» pas assez. Elle n'affiche pas suffisamment de hauteur, de rouerie vis-à-vis de ses amants. Car enfin, c'est une coquette et une rouée qui, par son charme, cherche à «résoudre les problèmes de toute sa famille».

Même si elle finit brisée, sous les sarcasmes indignés du mâle jouisseur : «Tu veux que je sois le père de ta grossesse ?» — «Mon corps de femme déjà tombe sur moi», elle s'est défendue du bec et des ongles. La révolte contre la condition faite aux femmes est une composante de son rôle. Sa giffle à Faustino comme son cri en témoignent : «Je ne suis pas putain». La présidente de l'Urfc* qui assistait à la représentation a pu sortir ragaillardie, et la conseiller à ses disciples, membres de son organisation.

S.E. Faustino Uta

Missakidi Mabele Cri, dans le rôle du ministre qui détient le pouvoir, Faustino

(6) *Mweti*, n° 252, 8 mars 1980.

* Urfc : Union révolutionnaire des femmes congolaises.

Mannuello Uta, incarne l'arbitraire et l'incompétence qu'il érige en dogme : «On met les gens là où il y a de la place». Lui «n'a pas d'autre diplômes que ses poumons». Il se proclame «braguettologue». Il vocifère, tonitrué, «en congé de colère» ce matin-là.

Despote, phallocrate, il est pourtant lui aussi une victime. Accablé, surmené — «Quand je pense que je baise ma vie à faire fonctionner cette terre» — d'une bonne volonté sans limite : «Comment ! tu as un cousin qui chôme pendant que je suis ministre !» Lui non plus n'est pas libre, mais demeure sous l'autorité du roi, des gens de sa tribu, de ceux de celle de Léa. Il ne renvoie pas qui il veut. Il subit son tiraillleur comme les algarades au téléphone. «Ah ! maman, ton pauvre fils, si tu voyais comme ils le bouffent, comme ils l'ont mis par terre.»

La scène de la jalousie durant ses amours orageuses avec sa secrétaire est un morceau de bravoure : «C'est ma jalousie qui parle», «J'ai vu son museau de musaraigne sur les lèvres», «J'ai vu ses fourchettes de gorille sur ton ventre». Le haut personnage invente des mimiques bestiales et simiesques.

Le dialogue au téléphone, face à un interlocuteur invisible, entre Léa «en grossesse» et l'annonce de la catastrophe géologique nationale, est un second spectacle à un personnage où l'acteur se classe.

Il demande une mort officielle, mais ne l'obtient pas. La lecture de son testament par Sounda, le directeur de cour, entraîne le rire. Quand il sombre dans la démence, il se dépouille progressivement de ses attributs de commandement et laisse le plateau jonché des menus objets et détritiques qu'il sort de ses poches, vieux cornets d'arachides, pain de manioc, symboles de sa dégradation et de la souillure.

Mouchard et Ducotté

Les assistants techniques sont décrits comme de pauvres choses, accusés d'avoir combiné «les emmerdements climatiques que voici». Ils sont respectivement «bactériologues, ethnologues, tropicologues», «bêtisologues», «connerologues» ajoute Uta ou encore «géogrotologues, pygmologues».

Mme de Tenaillou (Véronique Bakatoula) est aussi mal à l'aise dans son rôle de prétentieuse scientifique, que vis-à-vis du ministre qui la lutine : «Vous avez de beaux muscles par devant et par derrière».

Pris entre deux feux d'insultes, celles de leur ambassadeur (Matondo) qui leur reproche leur honnêteté scientifique contraire aux intérêts de leur patrie («L'Afrique, c'est le fric») et celles du ministre qui leur offre des médailles en échange de leur complicité, dite «compréhension», ils finiront engloutis

avec le village de maman : «Ça ne fait rien», commente Faustino.

Dian Daba Labou dans le personnage de Mouchard, au nom significatif, et Christien Massamba dans celui de Alvaro Ducotté, créent des rôles de composition. Ducotté se dépouille progressivement de ses attributs de savant, des signes extérieurs de sa science : sous les coups de fouet oraux cinglants du ministre, il laisse successivement choir lunettes, cigarette, attaché-case, en même temps que s'affaissent les traits de son visage, pour mimer la défaite. Les gestes vont au-delà de la parole. Des silences sont plus éloquentes que le texte. Des numéros de mimes sont remarquables.

N. Bissi, *Majesté nationale*

Au sommet de la hiérarchie décrite se trouve son Excellence Majesté nationale, le roi — car «lorsque vous êtes subversif, il faut inventer un roi comme ceux qui furent destitués». Nicolas Bissi, dont la voix bien posée, au timbre grave, rappelle celle de Bachir Touré, s'impose par sa prestance, roi de tragédie plutôt que fantoche.

Il apparaît entouré de ses gardes : Batsima, Goma Adolphe, Akoudze Bernard, Mayombi Jean.

le chien de garde

Marie Djo Boumpoutou, devenu «Giovanno, tiraillleur de 3^e catégorie», se taille un succès avec maestria.

D'un pas automate (on a dit que le comique naissait du «mécanisme plaqué sur du vivant»), il parcourt la scène suivant des lignes géométriques savamment prévues qui dessinent autour de son chef un réseau carcéral. Ses va-et-vient difficiles à interrompre, comme le tic-tac de l'horloge, lui confèrent une présence obsessionnelle. Il rectifie sa position : «la poitrine haute, les reins dehors, l'air intelligible, les yeux pas comme ceux d'un cochon», ou encore : «l'œil rasant, les jambes pas comme des concombres».

Pour faire rire — «fais-moi rire», le prie Uta qui le hait autant qu'il le subit — il fait peur, il frôle la mort. Il braque les assistants. Léa s'effarouche. Le ministre détourne d'une pichenette le canon du fusil.

L'ambiguïté de son statut engendre le comique : le roi est son oncle. Mais on n'a pas créé de «ministère national des neveux». Il est à demi protégé seule-

ment, et demeure garde du corps soumis à l'autorité qui l'emploie. Se reconstitue le couple maître et serviteur avec ses ambiguïtés. Lequel est le plus tyrannique, du maître ou du serviteur ? de Uta ou du chien de garde ?

Lui seul reste en lice finalement, tous ses partenaires brisés.

les gestes denses

Ce qui est remarquable, dans ce premier spectacle, c'est que la direction d'acteurs, malgré la verve du texte pourtant si riche, n'interdit pas le jeu silencieux, la gestuelle, les tirades alternent avec des silences et des mimes d'une densité tout aussi riche.

Outre les acteurs, Sony a regroupé autour de lui un certain nombre de fortes personnalités, tous travaillés par le démon de l'écriture : le régisseur Charles Tchikou a dans ses cartons de quoi nous surprendre (maître-assistant au département de langues vivantes de l'Université Marien Ngouabi), Aughy Badjo qui a par devers lui son répertoire personnel, réalise à la Télévision congolaise une émission dont le titre **Livre et Lire** peut s'entendre **L'ivre et l'ire**. J.R. Unti B'Kune, poète et romancier novateur, risque d'être la révélation d'une saison prochaine. Marie-Léontine Tsibinda, de formation angliciste, poétesse, nouvelliste, voit sa discrétion naturelle trahie, trésorière et actrice. Nakouvoua est commissaire aux comptes, et Mayola chargée de l'administration, Bissi des relations extérieures.

la continuité assurée

D'autres représentations sont prévues les 4 et 15 avril à l'Inssed (7) et au Centre culturel français.

Cependant, le répertoire s'enrichit. La jeune troupe monte une adaptation des **Tribaliques**, d'Henri Lopes. Autour de M. le député Ngouakou Ngouakou s'ordonne tout un petit monde. Aurons-nous «seize personnages en rupture d'auteur» ou des créations fidèles à leur premier père ?

Un récital poétique est à l'étude, à partir de poèmes d'Edouard Maunick, de Tchicaya U Tam'Si, d'Eluard et d'Aragon, de Tati-Loutard, de NDébeka, de Neruda.

Des projections cinématographiques (vidéoscope) sont organisées afin de renforcer la cohésion de la troupe et de créer des thèmes de discussion. Une mini-bibliothèque a été constituée pour l'enrichissement culturel des adhérents, et pour faciliter les échanges d'idées.

Des rencontres avec le public sont prévues. «Nous prendrons vos idées pour faire rire les autres», invitent les acteurs. Une recherche sur le rire soutient cette entreprise théâtrale. Pourquoi le rire ? corrosif, exécutoire et aussi constructif. Et comment faire rire le plus efficacement ?

A. Chemain

*Maître-assistant
Université Marien Ngouabi
Brazzaville*

(7) Institut national supérieur des sciences de l'éducation.

entretien avec Sony Labou Tansi

Sony Labou Tansi, on a l'impression que vous vous réfugiez derrière l'écriture, que c'est dans vos livres que vous inscrivez toute la force, ou peut-être même la violence qu'il y a en vous. Alors, est-ce que vous vous considérez comme un homme timide, réservé, qui craint peut-être un peu la compagnie des autres hommes, ou même qui la refuse ?

Il faut d'abord dire une chose, nous sommes nombreux sur terre et chacun, à mon avis, a une vérité ; cette vérité vient vers lui sous forme de rêve, d'irréalité ; ensuite, si je crains la compagnie des hommes ? Je ne crois

pas, au contraire, parce que j'ai un grand amour pour eux, une grande confiance, alors je ne vois pas pourquoi je ne les aimerais pas. Cependant, il faut dire les choses comme elles sont, il y a plusieurs civilisations sur terre, et chaque forme de civilisation a son mode d'expression. La civilisation occidentale, à laquelle je crois être plus ou moins extérieur, se présente comment à moi ? C'est une civilisation de consommation, et la consommation ne s'arrête pas à la viande hachée ou au coca-cola. On a l'impression que toutes les fois qu'on a quelqu'un en face de soi, il a envie de vous consommer, et moi, juste-

ment, je n'ai pas le désir de me faire consommer ; c'est pourquoi j'observe plutôt que je ne parle.

Vous allez peut-être nous donner quelques clés sur votre vie, nous parler de votre enfance ?

Il aurait fallu que je m'en souviene, en tout cas je ne m'en souviens que très vaguement ; ça a bien sûr une certaine importance dans ma vie, mais mon passé est à venir, je ne sais pas si je m'explique bien quand je dis ça ; il me semble que la date, le lieu de naissance, le milieu familial dans lequel on a vécu, peuvent paraître dépendre du hasard ; j'aurais pu naître en Allemagne, en France, en Martinique, au Congo, en Afrique, n'importe où... Je crois que les choses deviennent intéressantes à partir du moment où je me prépare à une vie d'homme, et une vie d'homme parmi les hommes ; c'est là que tout commence. Je suis né de père zaïrois et de mère congolaise, et j'ai eu quelqu'un de très important dans ma vie, parce que c'était une femme d'abord, c'est ma grand-mère. Elle m'a, en quelque sorte, enlevé à ma mère, et j'ai vécu avec cette femme jusqu'à sa mort. Elle m'a beaucoup marqué parce qu'elle me racontait des histoires... Tout le monde dit ça peut-être, mais je crois que si je m'en souviens, c'est que c'est important.

Vous appartenez à une génération qui a ouvert les yeux, ou qui a commencé sa vie d'homme dans une Afrique qui n'était plus l'Afrique coloniale ; quels sont les souvenirs de ce temps-là, qui a entouré, disons, votre adolescence ?

Je n'ai pas vécu le colonialisme ; je ne peux pas dire que je l'ai vécu, parce que j'étais dans un petit village. C'est vrai qu'il y avait des choses qui n'y échappaient pas. Par exemple, mes parents étaient croyants, nous allions donc à l'église, et il y avait les Blancs devant et les Noirs derrière, ce qui amène un jeune enfant à se poser des questions. De temps en temps, aussi, quelqu'un venait à l'école pour dire : voilà ce qu'il faut faire, et voilà ce qu'il ne faut pas faire, et ce quelqu'un c'était souvent un Blanc ! Voilà mes souvenirs de la colonisation. Il y a eu aussi la fin de la colonisation, quand j'ai eu 8 ou 9 ans ; on nous a emmenés en groupe, pour aller fêter l'Indépendance. Je me rappelle bien, il y a eu pas mal de coups de fusil, je crois que je n'ai jamais entendu autant de coups de fusil que ces jours-là, en 1960 !

Ce n'est pas possible d'oublier ces moments, bien sûr, mais ce qui m'intéresse le plus, c'est la pratique de cette liberté, et il faut être courageux pour reconnaître qu'on ne trouve pas le bonheur ; le bonheur s'invente. De même qu'on ne trouve pas une identité, l'identité s'invente, et c'est le problème qui me préoccupe et qui préoccupe également l'Afrique d'aujourd'hui.

Si nous parlions un peu de vos études, pour ne pas aller trop vite ; vous avez fait vos études en Afrique...

J'ai commencé mes études au Congo Kinshasa, qui était, à ce moment-là, le Congo belge, chez les missionnaires. Généralement, qu'étudiait-on ? La langue maternelle, et c'est une chance d'ailleurs, puis le français, et enfin la Bible. J'ai fait toutes mes études primaires là-bas. Mon oncle ne voulait pas que j'y reste, il m'a donc fait venir au Congo, et je suis allé au collège à Boko, puis au lycée à Brazzaville ; après le lycée, je suis allé à l'Ecole normale supérieure, à Brazzaville également. Donc, voilà ce que j'ai fait comme études.

Peut-on considérer que c'est une chance pour votre culture à venir, puisqu'à ce moment-là vous n'êtes pas encore écrivain, de ne pas avoir été, comme la génération précédente, déraciné, c'est-à-dire de n'avoir pas eu à connaître cet exil à Paris, ou dans les grandes villes universitaires ? Pensez-vous que ça a été une bonne chose de rester au Congo tout le temps ?

Etre exilé, c'est une certaine situation, mais on peut aussi être exilé à l'intérieur de son propre pays et c'est, je crois, le plus dramatique.

Etait-ce votre cas ?

Je ne sais pas très bien, mais je crois qu'à partir du moment où vous avez une population, un monde qui grouillent autour de vous, vous avez l'impression d'être seul, et ça peut ressembler à une forme d'exil.

Oui... Nous allons en venir évidemment à l'écriture, puisque c'est l'élément essentiel de ce que nous connaissons de vous. Quand avez-vous commencé à écrire, et par quoi d'abord, des poèmes, des pièces de théâtre ?

J'avais commencé d'abord... c'est bizarre... l'écriture, ça ressemble à... comment dire... à un démon qui vous fait signe ; et vous regardez ce signe. Mais le moment où vous le regardez, n'est pas le moment le plus important. En tout cas, j'ai commencé à regarder l'écriture quand j'étais encore au collège. J'écrivais, et j'avais des ennuis avec mes professeurs. J'ai souvent changé de classe parce que, pendant les cours, j'écrivais dans le fond. J'ai été professeur aussi, je sais à quel point c'est ennuyeux d'avoir un élève qui est en dehors de la classe et dans la classe en même temps. J'ai commencé par écrire de la poésie, j'ai écrit des poèmes, comme tout le monde. La poésie peut paraître le genre le plus facile, mais je crois que c'est le plus difficile, et on y reste longtemps, on se cherche. Je pense que c'est par là qu'il faut commencer, on ne devrait pas être romancier ou dramaturge sans avoir écrit des vers, disons des poèmes...

Pensez-vous que la poésie que vous écriviez vous a préparé à passer au théâtre ensuite ?

Je ne pense pas tout à fait. Comment dire ? J'écris des poèmes comme j'écoute une chanson, comme j'écoute «le Beau». J'ai écrit des poèmes, et c'était une dimension de l'écriture. A un certain moment, je me suis rendu compte que l'écriture, c'est vrai, ça sert à soi et à ses quelques amis, mais que ça peut servir aussi aux gens qui sont alentour. Alors, j'ai voulu parler à plus de monde, et je me suis mis à écrire des pièces de théâtre. Et puis, il faut dire qu'il y a en Afrique une situation spéciale, vous écrivez, mais l'écriture est une forme de solitude, parce que la civilisation africaine n'est pas une civilisation d'écriture, mais de parole. Et je crois que la parole est plus vivante que l'écriture, qui est une forme de mort. J'écris, je suis africain, et plus j'écris, plus je me sens seul, c'est sans doute pourquoi je suis arrivé au théâtre, je ne sais pas...

Ce qui me frappe, c'est que vous ayez envoyé vos pièces à Paris, au concours théâtral ; n'est-ce pas un peu en contradiction avec tout ce que vous avez de profondément ancré dans le sol congolais ?

On écrit, et on n'est jamais sûr de ce qu'on a écrit, alors on voudrait bien que quelqu'un dise ce qu'il en pense, n'est-

ce pas ? Je pense que c'est la raison pour laquelle j'ai envoyé mes pièces au concours théâtral.

*Si vous voulez, on va parler un peu de ce théâtre. Je n'ai pas lu toutes vos pièces, j'ai lu **Je soussigné cardiaque**, et **Conscience de tracteur**, mais vous pourriez peut-être nous dégager quelques thèmes ? Il y a bien un lien entre toutes ces pièces, une unité ?*

Je parlerais plutôt d'une démarche d'écriture. Il faut le dire, j'ai commencé à écrire de façon inconsciente d'abord, puis, la conscience est née à partir du moment où j'ai commencé à avoir peur. Non pas peur de l'écriture, mais peur de ma génération, je veux dire de notre époque, notre civilisation, nos problèmes, notre monde... Ce monde qui, quand on le regarde, pourrait nous laisser penser que nous avons de quoi être heureux, alors qu'il m'apparaît, à moi, que nous sommes une des générations les plus malheureuses de l'histoire des hommes. Cela a créé en moi une peur, qui me « précipite » — c'est le mot — vers une forme d'écriture ; et que ce soit dans le théâtre, le roman, ou peut-être la nouvelle, cette « précipitation » se retrouve, je crois.

Mais pourquoi dites-vous que vous appartenez à la génération la plus malheureuse du monde ? J'ai l'impression que la génération précédente était encore plus malheureuse...

Parce qu'il y a eu la guerre, vous voulez dire ?

Oui.

Mais oui il y a eu la guerre ! mais la guerre, à mon avis, n'est pas plus dramatique que la destruction totale de l'humanité ! Il y a eu toutes ces atrocités, l'anéantissement des Juifs, des millions de cadavres. Mais notre génération est dans une situation spéciale, car quelque chose nous guette, qui ressemble à une fin de l'humanité, de la vie. Moi, j'aime beaucoup la vie.

Avez-vous l'impression que cette fin menace plus particulièrement l'Afrique, ou bien rattachez-vous cela à un destin général ?

L'Afrique et le monde pauvre occupent une place particulière dans le monde actuel. Il est difficile de vivre en Afrique, parce qu'on a l'impression que

l'Afrique est venue en retard dans l'histoire, mais une certaine histoire. On a forcé l'Afrique à un mode de civilisation qui lui est étranger, dans lequel elle se retrouve sans identité, sans rêve qui soit complètement lié à cette civilisation, et c'est dramatique. L'Afrique, les pays pauvres, sont malheureux. Mon malheur est un malheur d'exploité, de colonisé. Je suis donc malheureux, et sur le plan humain, celui qui exploite, qui dés-humanise est aussi malheureux que celui qu'il a déshumanisé. Et il faut placer les choses dans le cadre de l'humanité, parce que c'est ce dont il est question avant tout.

Alors, ni victime, ni bourreau, tout le monde finalement est malheureux !

C'est ce que je crois.

*Nous allons en arriver à votre roman : **La vie et demie**. Il y a deux choses qui frappent dans votre livre, d'abord un pessimisme extraordinaire, et ensuite une écriture somptueuse. N'y a-t-il pas une contradiction entre cette écriture, qui porte l'espoir d'un renouvellement de ce que nous avons connu dans le domaine du roman, et un contenu absolument tragique ?*

Ça ne me paraît pas juste de dire que je suis pessimiste, je ne crois pas que je le sois. Le genre humain a besoin de bousculade. Regardez, nous avons parlé de la guerre tout à l'heure ; quand Hitler est arrivé au pouvoir et qu'il préparait l'Allemagne à envahir l'Europe, personne n'a rien dit, les gens ont résisté, mais au dernier moment. Il y a eu un effet de surprise. A présent, je crois qu'il ne faut pas que cela se reproduise. Les Européens doivent comprendre, par exemple, qu'ils sont en train de martyriser l'Afrique, en pensant qu'il n'y a là que des matières premières, et pas d'hommes, et que c'est cette démarche qui conduit à une situation mondiale qui sera catastrophique pour tout le monde. Je disais, en plaisantant : hier encore on pouvait tuer Carthage pour sauver Rome, mais aujourd'hui, Rome, en blessant Carthage, peut mourir des blessures qu'elle lui aura infligées !

*Mais, dans **La vie et demie**, vous êtes beaucoup plus sévère à l'égard de ceux qui nous gouvernent en Afrique qu'à l'égard des Européens ; on a l'impression que ce n'est pas avec l'Europe que vous avez des comptes à régler.*

Ça peut s'expliquer : au cinéma, nous regardons un mur, n'est-ce pas ? nous avons toutes les images sur un mur, mais ce n'est pas le mur qu'il faut accuser, le vrai film se passe ailleurs ; c'est ce dont je parle dans mon livre.

On a dit : avec Sony Labou Tansi, l'écriture africaine se décolonise complètement ; vous êtes d'accord ?

Je dois écrire, j'ai de l'ambition, je dois faire mieux, je ne sais pas si ceux qui ont dit ça ont raison ou tort ; ce qui m'importe c'est d'écrire autrement que ceux qui ont déjà écrit, car il faut que chacun ajoute quelque chose à ce qui existe déjà.

N'avez-vous pas peur, en écrivant comme vous le faites, de dépasser votre but ? On a un peu une impression de répétition quand on vous lit. Vous êtes toujours à un ton très élevé, on a envie, parfois, d'un peu de tendresse, de douceur, de sentiments simplement humains, et pas toujours de ce ton prophétique...

Je crois que les hommes ont besoin de prophètes ; je ne suis peut-être pas un prophète. Mais le rêve a perdu sa place ; il faut des gens qui rêvent et qui fassent rêver.

Voulez-vous dire quelques mots de votre prochain roman ?

Je ne vois pas ce qu'il faut dire. J'ai écrit un roman.

Un deuxième.

Oui, le titre, c'est : **L'état honteux**. J'y traite de problèmes qui concernent notre génération, le pouvoir, le respect de la vie, la maîtrise, en quelque sorte ; peut-être pas la maîtrise, disons l'appréhension des choses. Qu'on le veuille ou non, beaucoup de gens croient que la vie n'a pas de sens, et je suis persuadé, moi, que la vie est belle ; elle est là, elle est ample, on peut y mettre pas mal de choses, et c'est ce dont j'essaie de parler dans **L'état honteux**.

Et vous espérez que vos romans vont aider ceux qui les lisent, éventuellement, à trouver ces belles choses qui sont dans la vie ?

C'est mon ambition, mais toute ambition n'est pas forcément une réponse.

*Propos recueillis par
Maryse Condé*