

EN DIRECT...

...d'Argentine

L'Afrique a déjà sa maison en Amérique Latine

La Casa de la Cultura Africana para América Latina (Caal) a été créée le 20 mars 1984 en Argentine*.

Pourquoi une Maison de la Culture Africaine pour l'Amérique Latine ?

D'abord parce qu'on constate, sauf quelques exceptions, qu'il existe une évidente méconnaissance de la réalité culturelle africaine en Amérique Latine. On constate aussi, qu'il existe un désir croissant, chez les Africains et les Latino-américains de mettre fin à cette situation de méconnaissance.

Tantôt l'Afrique, tantôt l'Amérique Latine, ont remarqué que leur dialogue individuel dans la direction Nord-Sud, serait plus efficace s'il passait au préalable, par une voie Sud-Sud, tenant compte des éléments communs aux deux continents.

En conséquence, il faudrait se hâter d'organiser des mécanismes précis, et surtout stables, afin de concrétiser l'existence de ce dialogue Sud-Sud, ou « dialogue horizontal », qui devrait précéder le dialogue Nord-Sud, dans l'intérêt d'une meilleure compréhension de part et d'autre.

La permanence du premier doit être assurée par le lancement d'actions cohérentes et systématiques à l'intérieur d'un projet de communication, permettant le rapprochement effectif des deux continents dont les liens solides, en matière de valeurs culturelles, constituent ce qu'on pourrait appeler la « Nouvelle Atlantide ».

La ville de Córdoba siège de la Caal

Le système fédéral de gouvernement ayant été remis en place, lors des élections d'octobre 1983, qui a rétabli l'ordre constitutionnel en Argentine, le choix de Córdoba comme siège de la Caal a été délibéré. Cette ville, capitale de la Province, qui porte aussi le nom de Córdoba, représente sans doute, un véritable bastion dans le processus historique de la culture argentine. Elle constitue en même temps l'un des pôles les plus importants du développement industriel de la région.

Ces deux raisons se combinent harmonieusement pour faire de Córdoba, le siège approprié d'un projet où s'intègrent les valeurs multidisciplinaires et intersectorielles de la notion de culture prise à l'intérieur d'une vision globale de développement.

Buts de la Caal

L'objectif principal de l'organisation est de promouvoir la diffusion des valeurs culturelles africaines en Amérique latine. Il est lui-même fondé sur trois autres buts plus spécifiques qui dévoilent l'originalité du projet lancé à Córdoba.

• **La Caal est une maison africaine**

Elle doit être considérée comme la Maison d'Afrique. De ce fait, les Africains comme les Latino-américains auront à leur disposition un véritable foyer culturel dont ils pourront se servir afin de contribuer aux échanges culturels entre leurs pays réciproques. La Caal n'est pourtant pas un centre régional comme ceux qui existaient déjà en Amérique Latine, voués à l'étude de la civilisation africaine dans le cadre bilatéral d'un échange culturel entre deux localités géographiques présentant les mêmes caractéristiques.

Le fait que le gouvernement de Córdoba prenne en charge le coût de l'infrastructure et de son fonctionnement ne modifie en rien l'esprit de sa création. Depuis le 20 mars 1984, l'Afrique possède sa propre maison en Amérique Latine.

• **La Culture est un facteur essentiel du développement.**

Lorsqu'on dit que l'objectif prioritaire de la Caal est la diffusion des valeurs culturelles africaines en Amérique Latine, il faut noter que ce but ne se limite pas au domaine des Beaux Arts, de la Musique, et de la littérature car ils sont déjà inclus dans tout projet culturel. Mais la Caal vise à inclure intégralement dans son programme, la diffusion des valeurs en relation avec les Sciences, la Technologie, (y compris les technologies agricoles et le développement rural), l'Economie, les Sciences Juridiques et Politiques, la Médecine, (et particulièrement, l'organisation des systèmes de Santé Publique, selon des techniques modernes, la pharmacopée et la médecine traditionnelle), l'Architecture et le Milieu Social. En conclusion, il s'agit d'envisager cette conception de la culture dans une prospective dynamique de développement. Il convient enfin d'insister sur cette notion de culture à laquelle nous donnons un sens global pluridisciplinaire et intersectoriel où sont intégrés tous les aspects de l'activité humaine découlant de la capacité de créativité de l'esprit humain, celui-ci parvenant toujours à fournir une réponse aux problèmes du présent. Et c'est bien là, qu'il faut établir le dialogue culturel opérationnel en direction Sud-Sud.

* Décret n° 1036/20 mars 1984.

● La parole est aux Africains

Ce dialogue opérationnel est un troisième facteur d'originalité du projet de la Caal qui peut s'énoncer ainsi : « la diffusion des valeurs culturelles africaines doit se faire à travers les Africains eux-mêmes ». Il s'agit de donner aux économistes, aux juristes, aux médecins, aux agents de Santé, aux techniciens agricoles et industriels, aux écrivains, aux sociologues, aux architectes, aux penseurs et aux artistes africains, l'occasion d'établir un dialogue personnel et pas uniquement par correspondance, avec leurs collègues latino-américains. Ainsi, les représentants africains ne seront pas seulement invités pour conter ce qu'est l'Afrique. Ils resteront, en Amérique, en qualité de **spécialistes** pouvant établir, sans doute, une communication interprofessionnelle plus étroite. Leurs rencontres en séances de travail bien structurées, planifiées et mises au point par la Caal, seront enrichies par l'étude des thèmes prioritaires de la problématique contemporaine.

La réalité africaine sera toujours présente dans ce dialogue, constituant le point de repère à partir duquel on peut dégager les expériences concrètes de vie.

Conclusion

Pour mettre fin à certains schémas stéréotypés qui donnent une fausse image de l'Afrique à l'étranger, on peut dire que celle-ci doit être considérée d'après la dimension **contemporaine** de son passé, si riche en apports culturels. Pensée et traitée comme un continent en marche vers l'avenir d'autant plus qu'elle est activement présente dans la problématique internationale de notre époque, l'Afrique a, bien sûr, des hommes et des femmes capables d'assumer cette responsabilité de l'heure en leur qualité de chefs, de décideurs culturels. Leurs pairs latino-américains doivent en conséquence les connaître et dialoguer avec eux. La Caal de Córdoba leur offre dans ce

but, son appui et l'infrastructure de ses services.

Methodologie prévue pour la réalisation des objectifs

Dans une première étape, la méthodologie de la Caal est

fondée sur deux modalités de fonctionnement prioritaires :

- Rencontres organisées grâce à la présence des spécialistes africains en Amérique Latine.

- Création d'un « Centre de documentation multimédia (livres, revues, publications,

enregistrements sonores et visuels, films, affiches, photos, diapositives, objets d'art, et de technologie, maquettes etc.) concernant la culture africaine dans l'optique globale déjà exprimée. Tout ce matériel est mis à la disposition des chercheurs et des étudiants de l'Amérique Latine.

Conclusion

Disons, en quelques mots, que les pays africains à travers leurs organismes spécifiques telles les institutions africaines ou autres, et toutes personnes développant des programmes de travail en rapport avec les différents secteurs de la culture africaine à laquelle participent aussi des Africains, doivent considérer la Caal comme une « vitrine » dynamique. Elle deviendra, ainsi une espèce de diffuseur actif et systématique de tout ce que ces pays et leurs institutions produisent, ainsi que les informations qu'ils envoient au centre de documentation de la Caal.

En outre, il faut que les organismes de caractère national, international et privé considèrent la Caal de Córdoba, en Argentine, comme leur **propre agence** ou filiale opérationnelle en Amérique Latine. Elle est chargée d'exécuter des actions et activités recommandées en relation avec les intérêts, les objectifs et les programmes développés par les instructions africaines.

Objectifs réalisés

Malgré le peu de temps écoulé depuis la signature du décret la fondant, il a été possible de mettre en œuvre et de consolider des réalisations importantes.

L'infrastructure

Grâce au dynamisme du gouvernement de Córdoba, il a été possible de concrétiser le premier des objectifs fondamentaux, soit la mise en fonctionnement du projet. La



Makondé : poteau sculpté makondé
Musée de Dar. Es. Saalam (Tanzanie)

Caal a déjà commencé ses activités car les autorités locales ont pris en charge, non seulement l'immeuble et le mobilier, mais aussi le personnel nécessaire.

Diffusion de la littérature africaine moderne

• Nouvelles éditions africaines.

Le Président de la Caal, Roberto di Pasquale, qui est le représentant littéraire des **Nouvelles Editions Africaines, (Nea)**, pour les droits de traduction en espagnol en Amérique Latine, a négocié la signature d'un contrat établi entre la Maison d'Édition **Emece** de Buenos Aires, et les **Nea** de Dakar, pour la publication en espagnol du roman « Une si longue lettre », de la sénégalaise Mariama Bâ. La traduction est déjà terminée et l'édition du livre est programmée dans le courant du premier trimestre de l'an prochain. La présentation du roman au public aura lieu à la Caal, dans la ville de Córdoba et à Buenos Aires, à la Foire du Livre. L'accord étant conclu, les Nea seront représentées par l'écrivain Papa Gueye Ndiaye, directeur littéraire. Le moment venu, la Caal préparera des Tables Rondes, avec la participation des écrivains latino-américains, et aussi du représentant africain. Celui-ci sera chargé d'exposer devant les divers auditoires et les médias, les aspects les plus remarquables de l'œuvre et de la personnalité de la romancière disparue Mariama Bâ. La Caal programme également une séance de travail pour Papa Gueye Ndiaye, qui est aussi membre du Conseil d'Administration des Nea, avec les directeurs de maisons d'édition locales, afin de traiter les problèmes touchant à l'édition du livre dans les deux continents et les stratégies employées pour y maintenir son essor.

Enfin, à la suite d'un accord passé avec le Directeur Général des Nea, Mamadou Seck, il a été convenu que cette maison d'édition enverrait un fond complet pour établir une bibliothèque Nea à l'intérieur du grand centre de documen-

tation Multimédia de la Caal. Elle constituera aussi la base de diffusion pour la réalisation de nouvelles traductions en espagnol des œuvres africaines mises en place par les éditeurs latino-américains.

• Présence africaine

Un accord de coopération mutuelle a été établi entre la Société Africaine de Culture, Présence Africaine et la Caal. La maison d'édition enverra toutes ses publications au Centre de Documentation Multimédia de la Caal, de sorte que le centre puisse collaborer à leur diffusion. Les modalités complémentaires en vue d'autres types de coopération, sont en cours d'études, menées par les deux institutions et elles feront l'objet d'un protocole d'accord qui fixera les règles de cette coopération permanente. Un exemple significatif des liens visibles existant entre l'Afrique et l'Amérique Latine est donné par deux écrivains, l'un africain et l'autre latino-américain dans le choix des titres d'un de leurs ouvrages. Au 19^{ème} siècle, un écrivain et penseur argentin, Domingo Fautino Sarmiento, (par ailleurs Président de la République Argentine) a écrit un livre intitulé « Civilización y Barbarie ». De nos jours, un penseur sénégalais Cheikh Anta Diop a publié chez Présence Africaine, un ouvrage intitulé « Civilisation ou Barbarie ». Autour de ce titre commun et de cette coïncidence historique, les responsables de la Caal, étudient la possibilité d'organiser un colloque entre intellectuels africains et latino-américains sur ce sujet « Civilización y Barbarie », où les deux livres mentionnés constitueraient les documents de base pour les travaux des participants.

Fondation Léopold Sedar Senghor

Il existe un principe d'accord entre les directeurs de la Fondation Léopold Sedar Senghor et la Caal afin de rapidement mettre en œuvre une coopération régulière et permanente. En vertu de celui-ci est déjà prévue la prise en charge par la Fondation du

voyage de deux écrivains africains, chaque année, qui seront reçus par la Caal.

Rencontres entre agronomes

Une fois mis au point les détails finaux pour leur réalisation avec l'assistance technique du Gerdar, (Groupement d'Études et des Recherches pour le Développement de l'Agronomie Tropicale), les dates précises d'un colloque prévu pour la période juin-juillet 1985, vont être fixées, où des agronomes africains et latino-américains analyseront les problèmes spécifiques de chaque région et confronteront des expériences techniques en cours.

Accords en cours d'établissement

• Unesco

L'Unesco en tant qu'institution majeure dans le domaine international en matière d'Éducation, de Sciences et de Culture, a suivi, dès le début, l'évolution de ce projet. Les modalités d'une collaboration mutuelle entre l'Unesco et la Caal sont en cours d'examen.

• Ocde

De son côté, le **Centre de Développement** de l'Ocde a déjà apporté son appui au mois de juin dernier, par ses conseils

en matière de coopération internationale et ses relations avec des institutions qui puissent favoriser le succès du développement de la Caal. Les modalités d'une coopération permanente entre le Centre de Développement de l'Ocde et la Caal vont être fixées prochainement.

• **Association Mondiale de Prospective Sociale**, suivant ces mêmes lignes, le Secrétaire Général de l'Association Mondiale de Prospective Sociale, Albert Tevoedjre, et le Président de la Caal, après un échange d'informations et une séance de travail à Genève, ont décidé les modalités concrètes de coopération permanente entre les deux institutions.

• Apela

L'Association pour l'Étude des Littératures Africaines (Apela) dont le but est de développer la connaissance, l'analyse et la diffusion des littératures africaines, notamment par leur enseignement, et de les promouvoir par des publications, l'organisation de rencontres d'expositions, et de manifestations diverses, est l'un des organismes interlocuteurs de la Caal. Un accord de collaboration est en cours. D'ores et déjà, il est prévu une participation de la Caal au colloque international, organisé par l'Apela en octobre 1985, à la Maison des Cultures du Monde, Paris, sur le thème « Littératures africaines et Islam ».

• Arepec

L'Association des Amis de Recherche, Pédagogie et Culture, Arepec qui a pour but, à partir de la revue Recherche Pédagogie et Culture (Rpc), de constituer au plan international, un réseau d'informations et de services dont l'objet est de promouvoir la rencontre, l'étude et la collaboration des cultures, se sent, tout naturellement, en liaison profonde, avec les buts de la Caal. Des modalités de collaboration sont en cours d'examen. Elles déboucheront sur un accord. D'ores et déjà, la revue Recherche, Pédagogie et Culture, se fera l'écho de tous programmes et réalisations de la Caal. La publication de cet article, est la preuve même du début de cette coopération.

Il n'est pas nécessaire de continuer la liste des institutions et des personnalités qui tout au long de la courte période d'existence de la Caal, ont promis leur participation effective à ses programmes. Cela prouve l'intérêt éveillé par ce projet de coopération internationale aboutissant au rapprochement culturel des deux continents : l'Afrique et l'Amérique Latine.

Prof. V.R. di Pasquale
Président de la Caal
Ministerio de Education
y Cultura
Córdoba - Argentine.

Les institutions et les personnes intéressées peuvent prendre contact avec la Caal en adressant leur courrier à l'adresse ci-dessus.

... DU CAMEROUN

*Dynamisme de l'histoire de mon peuple**Entretien avec Adamou Ndam Njoya**sur son théâtre*

Né en mai 1942 à Foumban, capitale culturelle de l'ouest camerounais, * El Hadj Adamou Ndam Njoya a fait des études de Droit public et de Sciences politiques au Cameroun et en France, couronnées par une thèse sur « Le Cameroun dans les relations internationales » ; parallèlement à une carrière universitaire et politique qui l'a mené à la tête de plusieurs ministères il est auteur de publications dans des domaines très divers : droit, sciences politiques, histoire, diplomatie, religion, architecture, poésie, théâtre. L'entretien qui suit a eu lieu à Yaoundé au moment où Ndam Njoya était ministre de l'Education Nationale.

Le poète et la politique

Monsieur le Ministre, vous êtes auteur dramatique et vous êtes Ministre de l'Education Nationale. Est-ce que l'éducation est aussi l'un des objectifs de votre théâtre ? Qu'est-ce qui vous a mené à faire du théâtre ? Quelles sont vos intentions en écrivant ? Pour qui écrivez-vous ? Théâtre de l'élite pour l'élite ? Vulgarisation de l'histoire pour les masses ? Donner des modèles d'hommes au peuple ? Prêcher un idéal et le concrétiser dans une fiction ? Littérature et politique, sont-ce pour vous deux champs d'action qui se complètent ?

Votre question est très longue ! Je ne sais pas si je vais m'en tirer ! Théâtre et éducation ? Il faut d'abord dire que pour moi le théâtre est une forme d'expression, une

forme d'immortalisation de ce qu'on ressent, de ce qu'on vit. C'est à partir de cette idée que, bien que n'étant pas littéraire d'origine, je me suis mis à écrire, j'ai fait du théâtre, car j'ai pensé que c'était là la meilleure forme d'expression. C'est le genre historique qui m'a le plus intéressé car il permet de situer l'action dans le temps et en conséquence de voir alors la dimension politique dans le temps et par rapport à ce qui se passe actuellement. C'est peut-être pour cela que vous relevez l'aspect politique et poésie, politique et littérature. Quelles sont mes intentions en écrivant ? Je n'écris pas que pour moi, j'écris aussi pour les autres, j'essaie de communiquer un message ; à chacun de le découvrir.

Ma question avait évidemment une raison biographique, étant donné que vous êtes à la fois ministre et auteur dramatique. Séparez-vous votre vie officielle de votre vie privée ou arrivez-vous à unir vos deux champs d'action ?

* Cf. Claude Tardits, Le royaume Bamoun, RPC n° 55, 1981, p.113-NDLR.

Pour nous limiter aux domaines qui nous préoccupent dans le contexte de cet entretien, nous citons que quelques titres :

Daïrou IV. Tragédie historique. Yaoundé, CLE, 1973, 47 p. (Collection Théâtre). *Tou-pou, ou la mort d'un prince*, manuscrit d'une pièce de théâtre inédit. Njoya, réformateur du royaume bamoun - Paris, ABC, Dakar, Abidjan, NEA 1977, (Grandes figures africaines). *Le Palais de Foumban. Un chef-d'œuvre d'art et d'architecture.* Yaoundé, Foumban, Ndam & Raynier Issa, 1975, 48 p. (Collection Art et Culture africains). *Prières et chants de louanges à Dieu*, Yaoundé, Foumban, Ndam & Raynier Issa, 1975, 23 p. (Collection La voie de Dieu, I). *L'éclairage divin de l'idée, de la pensée et de l'action*, Yaoundé, Foumban, Ndam & Raynier Issa, (1975), 26 pp. (Collection Idée, Pensée et Action, I 1).

Je dois dire que j'ai d'abord été auteur dramatique, puisque j'ai écrit bien avant d'être nommé ministre et je continue car je pense que c'est une expression de ma personnalité que je ne peux pas détruire par le fait d'être ministre. J'ai simplement des problèmes d'organisation pour concilier les deux.

Théâtre et histoire : Daïrou IV

Pouvez-vous préciser les raisons de votre prédilection pour le théâtre ? Est-ce par goût personnel ou parce que c'est un genre oral qui vous semble avoir plus d'avenir en Afrique dans les sociétés à tradition orale ?

Je pense que c'est une forme d'expression qui permet, à un moment donné, de cristalliser le passé, en ce qui me concerne, ou le présent pour permettre à ceux qui viendront de vivre cette société. Je pense que c'est d'autant plus indispensable que nous assistons en Afrique à des transformations, à des évolutions extrêmement rapides où certaines valeurs, certaines pratiques disparaissent sous l'influence de la technologie, sous les influences extérieures. Par le théâtre on peut arriver à fixer cette richesse profonde, à la maintenir et à la communiquer aux autres pour leur permettre d'avoir une origine, une base, un fondement...

Votre intention serait alors de créer une sorte d'histoire, une sorte de musée pour la postérité ?

Peut-être pas un musée, car un musée est mort. Ou alors un musée dynamique, car on a besoin de savoir d'où on vient, quels sont nos fondements, de voir la dynamique de ces fondements pour pouvoir agir dans le présent et l'avenir.

Vous avez déjà répondu en partie à la question que je voulais vous poser maintenant. Pourquoi ce recours à l'histoire comme source d'inspiration dans votre première pièce « Daïrou IV » ? Partagez-vous l'opinion de Frantz Fanon lorsqu'il écrit qu'il ne faut pas « se contenter de plonger dans le passé du peuple pour y trouver des éléments de cohérence vis-à-vis des entreprises falsifi-

catrices et péjoratives du colonialisme » et que l'auteur « qui écrit pour son peuple quand il utilise le passé doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir » (1) ?

Je suis entièrement d'accord. On a été porté à dire que les Africains n'avaient ni passé ni histoire. C'est là, en fait, une falsification de l'histoire car le passé africain était extrêmement riche ; en effet, nous retrouvons dans les sociétés africaines certaines des caractéristiques des sociétés qui se veulent plus avancées.

Quels sont les éléments que l'histoire vous a fournis ? Les rois Daïrou, Nad, ne sont pas des personnages historiques. Quelle est la partie de la légende – la montagne aux sept feux, je suppose –, qu'est-ce qui est de la fiction ?

Oui, la montagne aux sept feux fait partie de la légende. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une pièce historique ; elle l'est dans la mesure où ce qui a permis sa cristallisation c'est le souvenir, ce sont les récits d'un ensemble de mouvements, d'actions d'un peuple guerrier, le peuple bamoun, qui a pu, par des guerres successives et en assimilant d'autres peuples, étendre le royaume jusqu'aux frontières actuelles et fonder une entité unie sur le plan linguistique, culturel et sur celui des traditions. Je dirais donc qu'il y a fond historique mais pas une véritable source historique.

Est-ce que les légendes des griots ont fourni les détails ?

Non, pas du tout. C'est une construction basée sur les récits, sur la dynamique d'un peuple guerrier.

Pourquoi avoir choisi « Daïrou » comme titre ? Pourquoi pas « Nad » qui est visiblement le héros ? S'agissait-il pour vous de montrer plutôt la chute de l'un que l'arrivée au pouvoir de l'autre qui, lui, est l'élé des dieux et des ancêtres et qui se trouve en accord avec leur esprit ?

Vous savez, dans la société bamoun, c'était le roi qui était prédominant.

Oui, mais la pièce ?

Je dis bien dans la société à laquelle j'appartiens, c'est le grand chef qui prédomine ; il peut être bon ou mauvais, cruel et même criminel comme ici, mais il est d'abord le grand chef. L'autre doit naître, se confirmer pour pouvoir apparaître au premier plan.

Une autre question qui rejoint celle-là. Lorsqu'on considère le problème peuple-héros individuel, vous avez pris parti pour la solution du héros individuel, pour l'élite, pour celui qui est élu. C'est le fait d'être élu qui lui donne de la force pour continuer, il n'arrive pas à ses fins parce qu'il est particulièrement courageux ou parce qu'il sait s'allier avec d'autres, mais parce qu'il a été élu. Vous en faites une description : « Le jeune homme avait la stature d'un prêtre, on aurait dit l'image d'un Dieu » (2). On parle souvent de messianisme en Afrique.

Oui, c'est vrai. Il me semble, d'après l'expérience que je suis en train d'acquérir, que toute forme d'action est liée à l'existence d'une personnalité.

Vous croyez, comme Malraux, aux grands personnages historiques ?

Absolument. Il faut que quelqu'un se détache, lance un mot, des idées, développe une pensée puis une action et les autres le suivront.

Le peuple, à votre avis, n'est pas une force ?

Si, mais à condition d'être guidé, mobilisé par quelqu'un. Je crois également à la vertu démocratique. Il ne s'agit pas d'une dictature, le personnage qui se détache doit être accepté. Dans notre société l'acceptation était liée à l'esprit des ancêtres, aux forces divines ; les gens croyaient que quelqu'un pouvait avoir été élu par les dieux et ils le respectaient.

Impact de la religion

Une unité dans la croyance, en somme.

Oui.

Un des thèmes importants de cette pièce est l'élément religieux. L'impact de cet élément religieux sur la politique, est-ce l'un des messages que vous vouliez faire passer au public ? Cet impact a-t-il une importance pour votre public d'aujourd'hui ?

Je crois que c'est fondamental. D'aucuns arrivent à dissocier la croyance en Dieu, la religion, des formes d'action ou de la politique. En tant que croyant je ne peux les dissocier. Il y a dans la religion, que ce soit la religion musulmane ou la religion chrétienne, cette ascension vers la perfection, vers la construction, vers l'amour, vers le bien parce que Dieu personnalise tout cela, il est la cristallisation de tout cela. Et je pense que toute politique, toute forme d'action en rapport avec le peuple ne peut tendre que vers la construction ; cet idéal de construction est représenté par la perfection divine. On ne peut dissocier croyance et action, c'est pourquoi cela revient souvent dans la pièce. Dans la société actuelle la croyance est le fondement de l'action de beaucoup de personnes, même si elles ne le disent pas.

Cet impact des forces supérieures, magiques pour ainsi dire dans la pièce, le fait que le héros se sache un avec les êtres surnaturels, c'est un des facteurs constitutifs du conte traditionnel. C'est cette confiance dans le secours de ces forces dont l'aide et l'apparition ne le surprennent à aucun moment parce qu'elles font partie intégrante de son univers, c'est cette confiance profonde qui lui donne courage et force, la certitude du salut par une liaison spirituelle avec des forces surnaturelles. C'est ce qui caractérise le héros traditionnel du conte, c'est ce qui caractérise aussi votre personnage de Nad. Cet impact de forces supérieures et magiques sur la réalité politique, cette croyance n'a-t-elle pas de moins en moins d'adeptes de nos jours ?

Oui, il y a peut-être de moins en moins d'adeptes de nos jours, mais je pense que l'impact demeure quand même.

Ce que vous avez dit était valable pour vous, en tant qu'auteur. Mais

quel est l'écho chez votre public ? Cet impact existe-t-il de la même façon ?

Ça dépend du public, s'il cherche à comprendre ou non. C'est un phénomène individuel. Il y a toujours chez l'être humain ce côté mystérieux, cette croyance en quelque chose, en une force, même chez ceux qui se disent athées. Il y a dans la vie ce mystère, ces choses qu'on n'arrive pas à comprendre, qu'on découvre parfois. Cela se manifeste de moins en moins collectivement, comme à certaines périodes, mais cela demeure dans le tréfonds de chaque individu.

Un autre point ; je crois voir dans votre pièce une certaine extrapolation des éléments belliqueux et agressifs du caractère humain, personnalisée dans votre pièce par le roi, ses conseillers, par des dieux, la source du désordre n'est pas pour vous le caractère de l'homme, dans chaque individu. Êtes-vous profondément optimiste ?

Oui, je suis profondément optimiste ; cet optimisme me conduit à vivre certaines réalités, à les dégarer pour mieux mesurer les voies qui permettent des actions constructives, qui conduisent à la paix, à l'amour.

C'est à cause de tel et tel dieu qu'il y a la guerre entre les hommes ? Ne croyez-vous pas plutôt que c'est parce que l'homme est profondément méchant ?

C'est aussi une façon de dire que l'homme est profondément méchant, car il y a en lui-même cette cohabitation des dieux, dieux méchants et dieux bienfaisants.

C'est bien ce que j'entendais par extrapolation. Vous le sortez de l'individu en le rendant visible, sensible par les dieux.

Il y a chez l'homme cet instinct animal, destructif, négatif qui détruit souvent, qui a tendance à dominer la partie fine, noble de l'essence humaine qui, elle, conduit à l'amour, au bien et à la construction. Ce qui ressort est peut-être cette dimension agressive de l'homme qui lui rappelle ses origines animales.

Utopia, — reflet de la perfection divine

Nous arrivons à « l'ère nouvelle », comme vous dites à la fin de votre pièce, caractérisée par la reine, désignée avec des termes comme paix, justice, amour, un royaume où il n'y a ni servante, ni valet, ni sujet, pas de domination, pas de haine, où règne la fraternité, l'équité, le bonheur. Cette idylle, n'est-ce pas Utopia ? Tient-elle compte de la vraie nature de l'homme, est-ce qu'elle paraîtra vraisemblable à votre public ? Ou bien quelle est la fonction de cette idylle, de cet état idéalisé, cadeau des dieux ?

C'est peut-être là un rapprochement vers la perfection divine, vers l'idéal à atteindre. Au moment précis où se déroulent les événements, où se crée cette situation, au moment précis de cette victoire, il y a un ensemble de manifestations, une réaction collective qui approuve, qui atteint peut-être cet idéal, qui réalise un peu cette utopie. Puis il y a un déclin, pour qu'on rede vienne homme avec tous les problèmes qu'on connaît. Mais cette utopie, atteinte un instant, constitue maintenant l'objectif vers lequel on doit tendre pour construire la société.

Vous pensez qu'au moment même tout le monde y croit ?

Non, tout le monde n'y croit pas, il y a toujours des indifférents, mais à un certain moment la très grande majorité, les principaux acteurs y ont cru. Ceux qui comme les prêtres rassemblaient le peuple ont personnalisé à un moment donné cette croyance. On voit qu'en définitive le Dieu de la construction, du positif a exaucé les vœux et que c'est le moment de l'amour, de la fraternité, etc.

Jé ne sais pas s'il est juste d'introduire ici le critère de la vraisemblance, mais croyez-vous qu'un tel moment est historiquement vraisemblable ? Ou bien est-ce intentionnel ?

Historiquement, j'ignore si c'est possible, mais c'est vraisemblable dans l'imagination. J'ai voulu donner un reflet de cette perfection divine, idéale vers laquelle nous ten-

dons sans jamais l'atteindre, car dans ce cas nous serions Dieu et c'est impossible. Mais l'action commune doit aller dans ce sens.

Nous rejoignons là en partie ma première question concernant le but de votre théâtre. Vous proposez au peuple un idéal qu'il ne pourra jamais atteindre mais qu'il ne devra jamais perdre de vue.

Oui, c'est un idéal qui doit conditionner leur action. Je ne sais pas si la comparaison est bonne, mais je pense à ce qui vient de se passer en Iran. Pratiquement tout un peuple a été mobilisé, à un moment donné il s'est tourné vers un idéal.

De la gauche à la droite, ce n'était peut-être pas le même idéal.

Oui, bien sûr, Mais j'entends ici par idéal l'unanimité sur une situation qui devait prendre fin, situation personnalisée par quelqu'un.

Oui, ils étaient en accord contre quelqu'un.

C'est ça. Étant unis contre quelqu'un, leur idéal, un peu flou, était alors de mettre fin à cette situation pour en créer une autre différente. Les problèmes commencent au moment où la personne qui motivait leur union, où l'élément qui créait cet idéal disparaît. Il faut alors qu'ils passent à l'action.

Le thème de l'union

Un des thèmes principaux de la pièce, qui se trouve également dans d'innombrables contes et proverbes traditionnels, est le thème de l'unification, l'appel à l'union qui fait la force, bien qu'ici ce soit moins l'union des hommes qui fait leur force, mais bien plutôt l'unité, l'union des dieux et l'unité des hommes dans la croyance, comme nous l'avons vu tout à l'heure. Est-ce conçu comme appel à l'unité, un des problèmes particuliers au Cameroun, peut-on y voir une allusion à une sorte de pan-africanisme ou bien est-ce éternellement humain ?

Je crois qu'il y a un peu de tout là-dedans.

J'y pense, car je viens de lire un recueil édité pour le vingtième anniversaire(3) ; énormément de contes ont pour sujet l'unité, l'unité qui fait la force.

Oui, le thème du vingtième anniversaire était l'unité. C'est aussi un message de la pièce : unité sur le plan national, ceux qui voient ou lisent la pièce peuvent être amenés à réfléchir sur leur action personnelle et collective ; unité aussi sur le plan africain dans son ensemble et puis unité de l'homme avec lui-même, c'est-à-dire unité intérieure, unité des forces qui s'opposent ; et puis, au-delà, l'unité du genre humain !

Ideal et action, éducation par le théâtre

Je reviens à ma première question, à l'aspect éducatif du théâtre. Quelle leçon votre public tirera-t-il de cette pièce dans laquelle un peuple est libéré non grâce à son union qui ferait sa force mais grâce à un, deux, trois élus qui sont en liaison étroite avec des forces surnaturelles, qui suivent le chemin qui leur est tracé par les dieux. Cette leçon ne sera-t-elle pas une attitude statique, une attitude d'attente du messie qui apporte le salut, ne serait-ce pas une attitude peu favorable au développement individuel, hostile à l'action et à l'initiative ?

Mais le messie peut-être vous ou n'importe qui !

Oui, mais à ce moment-là c'est un appel à un individu et non à la grande masse. On rejoint le héros de l'histoire.

Mais l'individu ne pourra pas mener seul une action. Il apparaîtra comme le leader mais travaillera avec la masse ; il ne pourra apparaître élu que parce qu'il sera à la tête d'un peuple qui l'accepte parce qu'il partage ses convictions. C'est le peuple qui prie les dieux et c'est aussi lui qui accepte l'élu.

Oui, c'est l'unité dans la croyance. Il n'est pas à la tête parce qu'il est particulièrement vaillant, mais parce qu'il est élu par les dieux.

S'il est élu par les dieux, cela veut dire qu'il est doté de certaines qualités, dont la vaillance. Il saura concilier, rassembler les gens, les mobiliser pour travailler au même but.

Dans un article sur votre pièce, dans « Cameroon Tribune », on vous a reproché « une certaine préciosité du langage »(4). Etant moi-même auteur d'un livre volumineux sur la préciosité(5), je peux vous assurer qu'il n'en est rien. Ce qui frappe, par contre, c'est l'ordre des mots dans certaines phrases. Je vous en cite quelques-unes : « Les traditions des ancêtres sont foulées aux pieds ; de leur but on se détourne ». Ou bien : « Il est enterré vif depuis que le pouvoir en de viles mains est tombé ». Ou bien : « Nos soldats ont comme des aigles déchiré leur proie »(6). J'ai d'abord pensé que c'étaient des camerounismes, mais je me rends compte qu'il n'en est rien. Est-ce pour des raisons de rythme qu'un certain nombre de répliques ont été imprimées typographiquement comme des vers ?

Le langage, l'expression, c'est quelque chose qu'on vit, qu'on ressent...

Qu'on respire ?

Qu'on respire, oui. Et puis, c'est aussi un son, une musique qui résonne et qu'on essaie de cristalliser.

Toupou ou la mort d'un prince

On saisit mieux le rythme de votre texte en le lisant à haute voix. Vous venez de terminer une nouvelle pièce. Pouvez-vous nous en parler, en avant-première, pour ainsi dire ?

C'est une pièce historique, une tragédie qui a pour titre « Toupou ou la mort d'un prince ». Le sujet est emprunté à l'histoire bamoun. Toupou est l'un des fils du roi Mbombo qui a été le plus grand roi des Bamoun, avant le roi Njoya. C'est lui qui a donné au royaume ses frontières actuelles. Il a vécu très vieux et lorsque le problème de sa succession s'est posé,

ses fils eux-mêmes étaient déjà très âgés. Celui de ses fils qui avait été le plus vaillant, qui avait combattu le plus souvent à ses côtés devait lui succéder. Or, à un moment donné, les insignes de succession sont passés dans une autre maison. Toupou l'a appris et cela a été à l'origine d'une guerre intestine au cours de laquelle tous les princes ont été décimés. Toupou s'est enfui, a été repris et exécuté. C'est cette période de l'histoire où tous les fils du roi Mbombo ont été tués pendant la guerre de succession que j'ai essayé de décrire.

Et après le roi Njoya ?

Tous les enfants mâles étant morts, un ministre est monté sur le trône après Mbombo. Il n'y a pas eu de succession directe. Il a fallu attendre que la princesse Sheffon ait des enfants. L'un d'entre eux, Sangou, qui est donc le petit-fils du roi Mbombo, viendra chasser l'usurpateur du trône et c'est lui qui sera le père du grand Njoya.

C'est en partie votre propre généalogie !

Oui, c'est cela.

C'est donc encore un recours à l'histoire ?

Oui, tout à fait, avec des personnages historiques.

Avez-vous écrit cette pièce avec la même intention que votre livre « Njoya, réformateur du royaume bamoun » ? Avez-vous l'intention de vulgariser l'histoire, si je peux m'exprimer ainsi ?

En partie, oui, mais en partie seulement. En fait, la vie politique est la même dans toutes les sociétés. J'ai voulu aussi montrer qu'actuellement nous connaissons aussi les mêmes problèmes, les mêmes jeux politiques, les luttes intestines, les combines, les complots – bref, « nil novi sub sole » – rien de nouveau sous le soleil.

Vous préférez situer cette description dans le passé, l'actualité étant sans doute trop proche ?

Oui, c'est exact.

Le théâtre au Cameroun

En tant que Ministre de l'Éducation Nationale, le théâtre national camerounais ne relève pas de vos compétences, je crois ?

Non.

Quel rôle devrait-il jouer, selon vous, dans la société camerounaise actuelle ? Un rôle éducatif ? Culture de masses ? Culture d'élite ? Rassemblement social ? Formation civique et politique ? Divertissement ? Le théâtre en Afrique Noire a-t-il des fonctions différentes à remplir que le théâtre en Europe ?

Il me semble que le théâtre doit remplir tous ces rôles. C'est une école de développement de l'intelligence, de formation politique et culturelle ; c'est une préparation à une certaine maturité. Je dois malheureusement avouer que le théâtre camerounais, dans sa grande majorité, est un théâtre de divertissement qui n'a d'autre but que de faire rire. Il me semble que le théâtre doit être aussi le point de départ d'une réflexion, on doit pouvoir y trouver de nouveaux éléments pour soutenir son action.

J'ai eu l'occasion d'assister à des spectacles traditionnels dramatiques qui ne visent pas seulement à faire rire ; le public, bien qu'il n'y ait pas de séparation entre les acteurs et les spectateurs, est touché, concerné. C'est un peu ce que vous vouliez dire ?

Oui, cet aspect existe. J'ai voulu dire que jusqu'ici un accent particulier avait été mis sur le rire.

Vous pensez sans doute à Oyônô-Mbia, à ce qu'on appelle le « rire camerounais » ?

Exactement.

Pour finir, parlons un peu de l'avenir du théâtre camerounais. Où voyez-vous les solutions de ses problèmes ? Théâtre de l'élite pour l'élite, manque de contacts avec la masse, manque de maisons d'édition, manque de salles, d'acteurs, de metteurs en scènes, problèmes linguistiques, manque de formation et d'initiation littéraire du public, difficultés que rencontrent auteurs et acteurs ; dans quelle direction voyez-vous le développement futur du théâtre camerounais et quelle est la politique culturelle officielle et son apport d'encouragement ? J'ai été surpris du peu d'activités théâtrales, vu le grand nombre de pièces qui existent(7).

... de RFI

Propos recueillis par

Wolfgang Zimmer

La collection « Discographies Africaines » de Radio-France Internationale

La musique traditionnelle est, par essence, de nature fragile. Paradoxalement, elle ne peut se dire vivante que dans la mesure où elle est appelée à disparaître. En état d'évolution constante, sous la pulsion conjuguée des changements de mentalité et de la modernisation des instruments, ses formes nouvelles risquent d'être rejetées par les tenants de la tradition ou, tout au contraire, d'occulter elles-mêmes les interprétations anciennes jugées dépassées. C'est ainsi que, le temps aidant, certaines manifestations éphémères de cet art sans trace ont peu à peu disparu de la mémoire collective.

Devant cette situation, la radio, les organismes d'Etat de radiodif-

fusion, jouent en Afrique noire, un rôle complexe :

A l'écoute de leurs programmes, on constatera la rareté des émissions entièrement consacrées à la musique traditionnelle. Dans la plupart des cas, celle-ci sert plutôt d'illustration sonore à la présentation de pays, d'hommes célèbres, dans des émissions genre « cartes postales ». Ou encore, se trouve insérée dans des émissions en langues locales, les émissions de radio rurale par exemple. Les programmes de type « moderne » ou plutôt « occidental », en français, sont en majorité accompagnés de musique de variétés de tous genres, international et africain. Insidieusement donc, la musique traditionnelle

(1) Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro 1976, p. 162 et 163 (Petite Collection Maspéro n° 20).

(2) Daïrou IV, Yaoundé, CLE 1973, p. 41.

(3) Cf. *Le Cameroun chante son unité*, Cameroon sings her unity, t.2, Contes/Stories, Yaoundé, Ministère de l'Information et du Tourisme, s.d., 71 p.

(4) Biyiti Bi Essame dans un article dans *Cameroun Tribune* du 19/20 février 1978, p. 2.

(5) Zimmer Wolfgang, *Die Literarische Kritik am Präziosentum*, Meisenheim, Hain, 1978.

(6) Les citations se trouvent aux pages 9 et 20 de Daïrou IV.

(7) Dans une « Bibliographie du théâtre camerounais » — encore inédite — que je viens d'établir à la demande de l'Association Nationale des Poètes et Écrivains Camerounais (APEC), j'ai pu recenser plus de 400 titres.

dans le milieu de la radio-diffusion prend une connotation archaïque, sinon rétrograde : c'est la musique des vieux, la musique des villageois. A la décharge des programmeurs, il faut souligner l'extraordinaire pouvoir dont est encore dotée la musique traditionnelle en Afrique. Suivant l'auditoire auquel on s'adresse, on ne pourra passer impunément telle ou telle version d'une épopée célèbre, ou, de façon bien compréhensible d'ailleurs, telle musique rituelle dont l'utilisation codée ne peut être utilisée à des fins profanes. La musique traditionnelle n'est pas de la musique...

Mais par ailleurs, c'est dans les radios qu'ont été formés dans les années 50/60 les personnels techniques nécessaires, dotés de matériels adéquats. C'est là, presque exclusivement que se sont constitués, pour les besoins de l'antenne, des collections d'enregistrement d'un intérêt évident. Encore maintenant, c'est toujours au fin fond des phonothèques que se trouvent ces « hommes-charnières » entre deux ou plusieurs cultures, connaissant leurs enregistrements sur le « bout de l'oreille », eux aussi véritables patrimoines vivants.

C'est de leur rencontre, lors d'une mission itinérante en Afrique entreprise dans le cadre de la coopération entre Radio-France Internationale et les radio-diffusions africaines, qu'est née l'idée de l'établissement d'une « Discographie de l'Afrique noire et de l'Océan Indien », complémentaire d'un inventaire critique et sélectif à entreprendre dans les phonothèques des radio-diffusions nationales, sans oublier celles des instituts de recherche un peu partout disséminés dans le monde. Ainsi se trouverait constitué, pour chaque Etat, une sorte d'atlas des formes musicales, mettant en évidence dans le temps et dans l'espace, les « blancs » (régions, artistes, instruments...etc) pour lesquels devraient être entreprises les campagnes nécessaires d'enregistrement sur le terrain. Même s'il ne paraît pas tout à fait vain de faire figurer les musiques d'Afrique à leur vraie place au sein de la confrontation généralisée des formes artistiques, il ne s'agirait pas là uniquement d'un souci de muséographe maniaque, mais plu-

tôt d'une démarche artistique vivante, s'appuyant sur les moyens connus de diffusion - émissions radiophoniques et enregistrements sur bandes ou sur disques - dans le but de permettre à chaque citoyen de se reconnaître et de s'ancrer dans sa propre musique tout en élargissant sa culture aux frontières de l'ensemble de son pays.

Le travail entrepris dans ce cadre se présente donc comme un ensemble de répertoires donnant pour tous les Etats de l'Afrique noire francophone et de l'Océan Indien (région occidentale), la description des disques 33 t/m de musique traditionnelle, commercialisée ou non. Il va sans dire que tous les disques n'ont pas été répertoriés : outre ceux qui ont échappé à notre recensement, manquent les disques 78 t/m qui devraient faire l'objet d'un catalogue particulier. Ne figurent pas également les disques de plus en plus nombreux édités souvent avec des moyens de fortune, en Afrique même. Il s'agit pourtant là d'une musique traditionnelle des plus vivantes, jouée dans la plupart des cas, par des villageois originaires d'une même région et transplantés en ville. Cette musique se trouve à la charnière de deux pratiques : celle, communautaire, obéissant aux besoins rituels du groupe rural ; l'autre, urbaine, dont le point d'aboutissement sera le vedettariat. Il faut espérer que des études de plus en plus nombreuses prendront en compte ces « musiques traditionnelles urbanisées », même si leur technique d'enregistrement est loin d'être toujours parfaite. Pour notre part, nous avons limité notre travail à la musique traditionnelle et à ses différents avatars, en excluant toutefois la musique de type dit « folklorique », et la musique de variétés ne présentant pas de lien apparent avec le traditionnel.

Notre démarche a consisté à exploiter à fond la discothèque africaine de Radio-France Internationale, sans oublier le fonds de l'Ex-Ocora (Office Français de Coopération Radiophonique), à prendre contact avec les musicologues africanistes, les centres spécialisés, tels le Musée de l'Homme à Paris, ou le B.I.R.S. (British Institute of Recorded Sound) de Londres. Pour tous les renseignements ve-

nant directement d'Afrique, nous avons sollicité les spécialistes connaissant bien la musique de leur région ou de leur pays pour avoir des informations de première main.

Chaque répertoire est consacré à un Etat et se présente toujours dans le même ordre : une introduction rédigée en général par un spécialiste, introduction dont le style peut varier grandement en fonction de la personnalité du rédacteur. Celui-ci peut mettre l'accent sur les textes des chants plutôt que sur les formes musicales, ou l'organologie. Nous souhaiterions même avoir en guise d'introduction à la musique d'un pays, l'interview de quelqu'un, africain ou non, qui aurait pu vivre cette musique de l'intérieur et qui en transmettrait le souvenir... Cette introduction est suivie d'une présentation de tous les disques classés par maison d'édition. Un numéro d'identification est attribué à chaque plage pour en permettre le repérage rapide. Sauf exception dûe le plus souvent au caractère par trop aléatoire ou répétitif des renseignements fournis, les notes et les présentations figurant sur les disques ont été reprises in extenso. A ceci, plusieurs raisons : remédier à la disparition des livrets causée par des manipulations successives ; présenter en un seul document la totalité des notes pour permettre une vue d'ensemble et un jugement critique de ce genre de littérature ; enfin, montrer les grandes différences qui existent dans le traitement des différents enregistrements, allant de l'édition la plus soignée à la présentation la plus désinvolte. Une mention particulière signale les remarques et corrections personnelles apportées par les collaborateurs des ouvrages.

L'ensemble du catalogue est complété par une série d'index établis principalement en tenant compte des besoins des professionnels de radio que nous connaissons bien par le biais de la fréquentation de la discothèque africaine de Radio-France Internationale. Le premier concerne les ethnies et permet de retrouver les musiques qui leur sont propres. Le deuxième répertorie les instruments ; leur variété est tellement grande en Afrique qu'ils peuvent donner matière

à des émissions passionnantes. Un autre index recense les interprètes, du griot fameux au paysan anonyme, car, outre le simple souci de rigueur scientifique, nous avons pensé qu'un jour, peut-être, certains descendants de ces paysans seraient heureux de retrouver ces traces... Un index particulièrement important pour les gens de radio est celui des thèmes. Il va des « berceuses » aux « chants de guerre » en passant par les « bruits d'ambiance », les « chants de chasse » ou de « guérison ». En rassemblant de tels éléments et en leur ajoutant des textes littéraires ou des évocations sous forme d'interviews, un animateur peut constituer une sorte d'encyclopédie sonore de la vie quotidienne africaine, pour reprendre le titre fameux d'un disque édité par Herbert Pepper. Les autres index servent à la reconnaissance des plages et des documents : titre des plages permettant par exemple de retrouver les différentes interprétations d'une chanson très connue, ou encore, titres des albums qui constituent une sorte de sommaire du catalogue. Par ailleurs, ce dernier index est très important pour nos homologues des radio-diffusions africaines puisqu'il leur permet de demander à Radio-France Internationale un exemplaire ou une copie des enregistrements manquant dans leur fonds et nécessaires aux émissions culturelles. La discothèque de Radio-France Internationale envoie ainsi régulièrement, dans le cadre de la coopération, tous les disques de musique traditionnelle édités en France, ainsi que les copies d'éditions épuisées.

La collection a commencé à être publiée en 1978, avec le volume n° 1 consacré aux musiques du Mali. Au rythme de 2 ou 3 volumes par an, sont parus actuellement 15 volumes dont on trouvera la liste ci-dessous. Cette année, sont prévus les volumes consacrés au Niger(5), au Bénin(7) et aux Comores(n° 4 dans la collection « Océan Indien »). Ne resteront plus à être publiés que les volumes du Togo, du Gabon et du Congo pour lesquels les introductions n'ont pas été rédigées.

A notre connaissance, depuis la discographie en anglais publiée par

A. Merriam et qui s'arrêtait en 1965, aucune discographie de ce genre n'est parue. Pour notre part, nous souhaitons que ce travail, dont nous connaissons les imperfections, soit utilisé de la manière la plus large possible : dans les radio-diffusions africaines, dont nous avons dit le rôle primordial qu'elles jouaient dans le devenir de la musique traditionnelle ; dans les radio-diffusions étrangères à l'Afrique pour qu'elles « ouvrent les oreilles » des auditeurs à la subtilité et à la richesse de ces formes musicales ; enfin, par les responsables culturels de tous horizons, pour servir de pierre d'attente au vaste projet évoqué au début de cet article.

Chantal Nourrit

DU BENIN

Les premières œuvres romanesques écrites en français par des Africains noirs remontent au lendemain de la Première Guerre Mondiale. Plus de soixante ans nous séparent donc de la genèse du roman africain ; soixante années au cours desquelles le genre a progressivement pris corps et s'est affirmé, en contribuant pour une part prépondérante à l'institutionnalisation de la littérature négro-africaine d'expression française.

Une opinion, hélas ! largement répandue et fondée sur l'essentialisme raciste du **nègre émotif**, fait accroire que la littérature négro-africaine a été initiée par les poètes de la négritude qui - il faut le souligner - pour ce qui est strictement de l'Afrique, ne publièrent aucune œuvre littéraire avant 1945. Une meilleure connaissance de l'histoire

***Musique traditionnelle de l'Afrique noire.** Discographie établie par Chantal Nourrit et William Pruitt. Paris, R.F.I. Centre de documentation (116, avenue du Président Kennedy, 75786 Paris cedex 16. 230.31.98). **Musique traditionnelle de l'Océan Indien.** Discographie établie par Chantal Nourrit et William Pruitt. Paris, R.F.I. Centre de documentation. Les ouvrages publiés par l'O.c.o.r.a. (Office de Coopération radiophonique) sous la direction de Tolia Nikiprowetski, et toujours très demandés sont actuellement diffusés par l'Harmattan. Il s'agit de :

Musique dans la vie, 2 volumes (dont l'un entièrement consacré à la musique africaine).

Trois aspects de la musique africaine.

Bref aperçu du roman negro-africain

d'expression française

littéraire permet aujourd'hui d'affirmer qu'il s'agit-là d'une erreur d'appréciation à laquelle l'on pourrait certes trouver une explication et des excuses, mais qu'il est nécessaire de remettre systématiquement en cause dans une historiographie nouvelle où la recherche d'authenticité, c'est-à-dire de conformité du discours critique aux faits, doit prendre le pas sur le vieux penchant à débâter contre l'aliénation culturelle à partir de quelques présupposés d'ordre racial ou même raciste.

De tous les genres littéraires, le roman est celui dont les relations avec la réalité sont les plus amples et les plus précises. Et, d'une façon générale (c'est l'avis de Barthes et de bien d'autres), il institue la littérature de par sa nature et ses rapports avec la société. Le roman né-

gro-africain, quoique nègre, n'échappe pas pour autant à cette règle.

Il va de soi que les romanciers négro-africains d'aujourd'hui n'ont plus les mêmes préoccupations et n'écrivent plus de la même manière que leurs prédécesseurs des années 20. Dans les thèmes qu'il aborde comme dans son écriture, le roman négro-africain d'expression française a connu une évolution où nous pouvons distinguer trois périodes.

● La première, qui va de 1920 (date de publication de la plaquette d'Ahmadou Mapaté Diagne, **les trois volontés de Malic**) à 1950, est la période du roman colonial - colonial non par référence à l'époque mais en raison de sa nature propre. Cette période couvre près de la moitié de l'histoire du genre telle que nous la retraçons ici, mais reste néanmoins une période de gestation. Les auteurs étaient fort peu nombreux, et la production, assez mince, ne constituait qu'un domaine marginal de la littérature (coloniale) française, désigné par les critiques de l'époque comme des **écrits d'indigènes d'expression française**. Les écrivains s'assignaient alors comme rôle de contribuer au succès de l'entreprise coloniale, au rayonnement de la Civilisation et du Modernisme (ce qui était un pléonisme). Profondément influencés par l'idéologie coloniale grâce à l'institution scolaire et à l'action missionnaire, mais aussi par les canons de la littérature coloniale, ces romanciers s'affirmaient comme les collaborateurs loyaux du système établi qu'ils se gardaient de remettre en cause. L'esprit critique, lorsqu'il s'éveillait, s'exerçait unilatéralement contre les traditions et les coutumes barbares ou rétrogrades de l'Afrique. La situation coloniale n'était pas perçue comme un conflit politique où se jouaient les intérêts contradictoires du colonisateur et du colonisé, mais comme un conflit de cultures appelé à être surmonté non par la lutte (surtout pas !), mais par la discussion et le dialogue entre Maître et Esclave, Occident et Afrique, Modernisme et Tradition. Ceci explique la prédominance de l'orientation ethno-

graphique dans les romans de cette période (Félix Couchoro, dans **L'esclave** paru en 1929, décrit le mariage de Komlangan et Akoêba en quatre chapitres et sur plus de cinquante pages), orientation qui était destinée à satisfaire les goûts d'un public étranger (presque exclusivement européen) en mal d'exotisme et de sensations fortes dont les auteurs, avec une angoisse fiévreuse, quémandaient littéralement la reconnaissance. On comprend que la plupart de ces romans apparaissent aujourd'hui comme des exercices d'écoliers disciplinés dans lesquels les auteurs manipulent la langue française avec une révérence obséquieuse et manifestement jouissive, transpirant sur la concordance des temps (abondante utilisation de l'imparfait et du plus-que-parfait du subjonctif), plus préoccupés par la bonne application des règles de grammaire, la correction du style et le classicisme de la composition formelle que par leur condition d'Africains colonisés. Dans le rapport de fin d'année de l'un des directeurs de l'Ecole Normale William-Ponty il y a le passage suivant, fort éclairant pour notre propos : « ... La lacune c'est toujours le français. ... J'estime qu'à l'Ecole Normale de l'Afrique Occidentale Française la matière qui doit tout primer est la langue française, que toutes les autres matières ne doivent être que ses humbles servantes. C'est l'outil essentiel qu'il faut connaître, et dont il faut savoir se servir avec aisance. ... Les élèves les plus intelligents et les plus appréciés sont ceux qui parlent le mieux le français. » Cette première période du roman négro-africain est celle du conformisme intégral : une littérature de consentement et de collaboration dont les meilleurs représentants furent Ousmane Socé (**Karim**, 1935 et **Mirages de Paris**, 1937) et Paul Hazoumé (**Dogui-cimi**, 1938).

● La deuxième période de l'évolution du roman négro-africain d'expression française, beaucoup plus courte, nous mène de 1950 à 1960, l'année des « indépendances ». Le nombre des auteurs s'était accru, les publications étaient devenues plus régulières et le corpus global

plus dense. En même temps commençait à se poser le problème de la spécificité de cette production et celui de son autonomie par rapport à la tutelle institutionnelle de la littérature (coloniale) française. Les critiques se virent dans l'embarras : certains préféraient l'appellation anti-autonomiste de **littérature régionaliste d'expression française** (René Maran), pendant que d'autres expérimentaient celle, métissarde et non moins soucieuse de l'intégrité de l'Empire, de **littérature franco-africaine** (Robert Delavignette) ou encore se bornaient simplement à souligner « l'accent africain » ou « l'entrée de nos pupilles africains (sic) dans les Lettres Françaises ». Mais, bien que n'ayant pas de statut défini et reconnu par tous, la production littéraire négro-africaine commençait à s'imposer irréfutablement comme une littérature de fait, un phénomène littéraire nouveau, irréductiblement autonome.

Si la période précédente se trouva fortement marquée par le colonialisme triomphant, cette deuxième période correspond au réveil du nationalisme africain consécutif aux bouleversements de la Deuxième Guerre Mondiale. Cependant, même si le conformisme et le monolithisme idéologique de « l'entre-guerres » cessent de prévaloir, il n'y a pas rupture avec la première période. La veine ethnologique et culturaliste montre encore une certaine vitalité et est illustrée par des écrivains tels que Camara Laye (**L'enfant noir**, 1953), Abdoulaye Sadi (Maimouna, 1953), Jean Malonga (**La légende de M'P'foumou ma Mazono**, 1954), David Ananou (**Le fils du fétiche**, 1955), Benjamin Matip (**Afrique, nous t'ignorons !** 1956), Seydou Badian (**Sous l'orage**, 1957), Joseph Owono (**Tante**).

Mais à côté de ces écrivains respectueux de l'ordre établi et plus ou moins apolitiques, apparaît une nouvelle génération de romanciers qui se donnent comme objectif, à travers le réalisme social, la dénonciation ouverte et l'humour iconoclaste, de saper les bases vermouluées du système colonial. Avec Eza Boto, alias Mongo Béti (**Ville cruelle**, 1954 ; **Le pauvre Christ de Bomba**, 1956 ; **Le roi miraculé**, 1958), Ferdinand Oyono (**Une vie**

de boy et *Le vieux nègre et la médaille*, 1956) et Sembène Ousmane (*O pays, mon beau peuple*, 1957 ; *Les bouts de bois de Dieu*, 1960) s'affirme un roman nationaliste négro-africain qui contribue à la ruine des vieilles certitudes d'un colonialisme agonisant.

S'il y a un élément à retenir du passage de la première à la deuxième période de l'évolution du roman négro-africain d'expression française, c'est le reflux de l'ethnologique au profit du social, phénomène qui doit être perçu comme l'expression de la volonté plus affirmée des intellectuels africains d'influer sur le devenir de leur pays et de reconquérir le présent dont leur peuple se trouve dépossédé et d'où il se trouve exclu depuis trop longtemps.

● La troisième période de cette évolution court depuis le staccato d'« indépendances » de 1960, avec des temps faibles et des temps forts et une plus grande diversification des tendances. C'est au cours de la première décennie des « indépendances » que la littérature négro-africaine est officiellement reconnue comme une littérature spécifique et autonome (malgré la langue qui lui sert de support) par rapport à la littérature française. Elle acquiert droit de cité dans les programmes d'enseignement universitaire d'abord, en Afrique et à l'étranger, puis secondaire en Afrique à partir des années 70. Progressivement elle s'affranchit des impératifs aliénants de son allégeance obligée au public européen. Mais malgré tout, et en raison de la nature et des mécanismes du système néo-colonial, l'Europe demeure le pôle privilégié de la vie littéraire négro-africaine, le centre vers lequel convergent encore les manuscrits en quête d'éditeurs, le podium d'où rayonnent les écrivains confirmés, illustres ou en mal de notoriété. Certaines maisons d'édition théoriquement africaines, Cle (créée en 1964) et Nea (créée en 1972) ont contribué - en marge des grands éditeurs établis en France et traditionnellement intéressés à l'Afrique - par l'attention qu'elles accordent aux jeunes auteurs, à un développement prodigieux du roman qui s'impose incontestable-

ment aujourd'hui comme le genre dominant de la littérature négro-africaine d'expression française. Cet accroissement prodigieux de la production ainsi que la grande diversité de ses tendances rendent naturellement l'approche plus difficile. Certaines tendances apparues aux périodes précédentes se maintiennent avec, parfois, de remarquables transformations, pendant que de nouvelles naissent et se développent en relation avec le nouveau contexte socio-politique.

La veine culturaliste persiste avec un roman comme *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane (1961), mais elle évolue sous l'influence des nouvelles données de l'histoire et de la pensée, se fait anti-colonialiste et authenticienne avec des écrivains comme Nazi Boni (*Crépuscule des temps anciens*, 1962), Jean Ikelle - Matiba (*Cette Afrique-là*, 1963), Seydou Badian (*Le sang des masques*, 1976 ; *Noces sacrées*, 1977) et Jean Guérem Cisse (*Le cri des anciens*, 1981), ou dénonciatrice et progressiste avec Olympe Bhêly Quenum (*Le chant du lac*, 1965) et surtout Yambo Ouologuem (*Le devoir de violence*, 1968).

De nombreux romans font un retour à la période coloniale soit dans la perspective nationaliste des années 50, aujourd'hui un tantinet éculée et parfois même diversionniste (Placide Nzala-Backa, *Le tipoye doré*, 1976 ; Cyriaque Yavoucko, *Crépuscule et défi*, 1979 ; Bernard Dadié, *Commandant Taurault et ses nègres*, 1980), soit dans le but de saisir certains aspects méconnus de cette époque qui continue de peser sur l'histoire actuelle de l'Afrique (Alioum Fantouré, *L'homme du troupeau du Sahel*, 1979 ; Tchicaya U Tam'si, *Les cancrelats*, 1980).

La crise de la société africaine n'a jamais été autant mise en lumière que pendant cette troisième période surtout à travers des romans à héros problématique comme *La plaie* de Malick Fall (1967), *Entre les eaux* (1973) et *L'écart* (1979) de Valentin-Yves Mudimbe.

Parallèlement se développe une tendance que nous pouvons appeler néo-sociale, ayant pour principal objet les problèmes de la vie

quotidienne et la morale sociale, où les difficultés du couple (Remy Medou - Mvomo, *Mon amour en noir et blanc*, 1971 ; Jules Mokto, *Ramitou. Mon étrangère*, 1971), la condition de femme (Henri Lopès, *La nouvelle romance*, 1976 ; Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, 1979), la condition des pauvres et des analphabètes (Sembène Ousmane, *Le mandat*, 1965 ; Aminata Sow Fall, *La grève des Bâttu*, 1979), le malaise des jeunes et des intellectuels (Francis Bebey, *Trois petits cireurs*, 1972 ; Denis Oussou-Essui, *Les saisons sèches*, 1979), le tribalisme et la corruption (Henri Lopès, *Tribaliques*, 1971 et *Sans tam-tam*, 1977 ; Bernard Nanga, *Les chauves-souris*, 1980) constituent la thématique majeure.

● Enfin, on note depuis 1962 l'apparition et l'affirmation d'une dernière tendance qui retient l'attention de la critique de façon privilégiée. Avec une orientation politique très marquée, elle s'interroge sur l'échec de la décolonisation et des « indépendances » qui en ont résulté et analyse les tares et les mécanismes du système néo-colonial. Ce nouveau roman politique semble le plus représentatif de la nouvelle écriture romanesque négro-africaine, débarrassée de tout conformisme formel, provocante dans son sens - génie délibérément outrancier, mettant en œuvre une stratégie de transgression systématique des idées reçues mais fausses, de l'ordre établi masquant le désordre régnant, du réel imposé mais dépassé par une imagination rebelle, et qui témoigne du désarroi et de la profonde détresse des consciences privées de liberté mais qui refusent, pour sauver l'homme, de s'accommoder de leur propre déchéance. Cette dernière tendance est illustrée par des écrivains tels que Charles Nokan (*Le soleil noir point*, 1962 ; *Violent était le vent* 1966), Ahmadou Kourouma (*Les soleils des indépendances*, 1968), Daniel Ewandé (*Vive le Président*, 1968), Alioum Fantouré (*Le cercle des Tropiques*, 1972 ; *Le récit du cirque*, 1975), Emmanuel Dongala (*Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, 1973), Sembène Ousmane (*Xala*, 1973 ; *Le dernier de l'Empire*, 1981) Mongo

Béti (*Remember Ruben*, 1974 ; *Perpétue*, 1974, *La ruine presque cocasse d'un polichinelle*, 1979 ; *Les deux mères de Guillaume Ismael Dzawatama*, 1983), Sony Labou Tansi (*La vie et demie*, 1979 ; *L'état honteux*, 1981), Tierno Mone-nembo (*Les crapauds-brousse*, 1979), Boubacar Boris Diop (*Le temps de tamango*, 1981), Henri Lopès (*Le pleurer-rire*, 1982), Ibrahima Ly (*Toiles d'araignées*, 1982), entre autres.

Bien entendu, nous nous sommes limité dans ce bref aperçu aux auteurs qui nous semblent les plus représentatifs. Il convient aussi de souligner que l'on trouve dans cha-

cune des périodes que nous avons distinguées des marginaux ou des inclassables et que chaque tendance dégagée, loin d'être uniforme, peut présenter des variations notables. Notre but était de faire ressortir les grands mouvements et les principaux traits d'une production de plus en plus difficile à maîtriser, dont on a souvent tendance à privilégier hâtivement quelques aspects frappants mais qui appelle une taxinomie capable d'en révéler toutes les nuances et toutes les significations.

Guy Ossito Midiôhouan
République Populaire du Bénin

...DE PARIS III

De Batouala à Doguicimi : René Maran et les premiers romans africains

On sait combien **Batouala**, prix Goncourt 1921, incita les jeunes auteurs africains à s'essayer dans le genre romanesque. On sait également que Maran, promu critique en titre de ce que l'on appelait alors le « roman régionaliste d'expression coloniale » sut témoigner à ses émules une bienveillance prodigieuse de conseils éclairés.⁽¹⁾ L'importance de ce rôle de guide dans la formation des perspectives de la négritude dont Maran fut - selon Senghor lui-même - un précurseur, mérite cependant que l'on examine brièvement quel modèle **Batouala** proposait avant de s'arrêter à quelques jugements de Maran concernant les premiers romans écrits par Bakary Diallo, Ousmane Socé Diop ou Paul Hazoumé, c'est-à-dire avant que Senghor ne devint le phare de la scène littéraire africaine.

Batouala se place à la fois dans la tradition française des « belles lettres » et à la source d'une nouvelle littérature africaine. D'une

part, Maran voulait prouver à ceux qui méprisent les Noirs qu'un descendant d'Africains « peut rivaliser d'intelligence avec les Européens et, quelquefois, les surpasser dans sa maîtrise de la langue ».

(2) Mais c'est surtout par une documentation ethnographique méticuleuse qu'il tranche sur le roman colonial. Etudiant assidu des coutumes, des religions et du folklore, s'initiant laborieusement aux rites et au vocabulaire ésotérique des sociétés de chasseurs, par exemple, il saura faire passer dans son roman cette description authentique, d'autant plus qu'il se refuse à idéaliser l'Africain. A cette époque où le roman colonial ignore et nie la valeur profonde de coutumes qu'il décrit afin de titiller la curiosité du lecteur métropolitain, René Maran propose donc une écriture dans laquelle l'objectivité anthropologique et l'exactitude des notions s'uniront à un sentiment de sympathie et de poésie. Voilà, un peu schématiquement, le modèle que représente **Batouala**, « véritable roman nègre ».

Le premier à relever le défi fut Bakary Diallo dont **Force-Bonté** parut en 1926. C'est grâce à Lucie Cousturier, grande amie des Africains depuis la première guerre mondiale, que Jean-Richard Bloch avait rencontré ce tirailleur peul, mutilé de guerre, dont il préfaça le récit fortement autobiographique qu'il fit éditer chez Rieder.

Nous n'avons pu retrouver le compte-rendu que René Maran fit à l'époque de ce roman, mais il déclarait, quelques années plus tard, en introduction à un compte rendu de **Karim** :

« **Force-Bonté** - quel titre ! - de Bakary Diallo avait produit sur moi, il y a sept ou huit ans de cela, la plus fâcheuse impression. Le Sénégalais Ousmane Socé n'allait-il pas prodiguer dans **Karim** la même servilité, le même conformisme bêlant et béat que Bakary Diallo, son devancier, avait cru de bonne politique d'afficher ? »⁽³⁾

Par contraste, le premier roman d'Ousmane Socé déçoit miraculeusement les préventions pessimistes de Maran :

« **Karim...** l'Européen n'y jouant somme toute qu'un rôle épisodique, ne songe pas un instant pour ainsi dire à faire le procès de la civilisation ou à chanter le lot de ses bienfaits. Il est spécifiquement nègre et essentiellement sénégalais. De là qu'il a fini par prendre à mes yeux figure de document et de témoignage (*Ibid.*) ».

Si **Force-Bonté** traitait surtout des rapports d'un Africain avec la « civilisation », **Karim** se situe dans une perspective différente. Ce n'est pas la somme d'une expérience transmise par un ancien combattant, mais l'exploration des problèmes d'un adolescent aux prises avec les problèmes nés de la rencontre du système de valeurs séné-

(1) Voir M. Fabre, « René Maran, critique de la littérature africaine francophone », *L'Afrique Littéraire et Artistique*, N° 50 4ème trimestre 1978, p. 30-36.

(2) « Préface », *Le Petit Roi de Chimérie*, Paris, Albin Michel, 1924, p. 13.

(3) « Petites scènes de la vie sénégalaise », *L'écrivain nègre Ousmane Socé*. Coupure non localisée.

(4) *Ibidem*.

(5) Exemplaire dans ma collection.

(6) « Petites scènes... », voir note 3.

galais et des perspectives modernistes introduites par la colonisation.

Dans la mesure où, tout en insistant sur la nécessité de conserver de la tradition tout ce qui pouvait épanouir la personnalité sénégalaise, Socé prônait la modernisation de certaines attitudes traditionnelles comme de la plupart des techniques, il est certes permis de voir dans *Karim* une apologie du métissage culturel. Dans la préface qu'il écrivit lors de la réédition du roman par les Nouvelles Editions Latines en 1948, l'administrateur colonial Robert Delavignette ne se priva pas de le faire. C'est le problème de l'entrée des sociétés traditionnelles dans le monde moderne qui retient son attention. On comprend qu'au lendemain d'une guerre qui contraind à redéfinir les formes du colonialisme, Delavignette veuille trouver dans le roman « la promesse d'un singulier dépassement, d'un rapprochement désintéressé entre Blancs et Noirs ». « Les Africains », juge-t-il, « portent le problème de nos rapports avec l'Afrique sur un plan supérieur qui les oblige et qui nous oblige avec eux à dépasser les vieilles notions de colonisation comme le stade du nationalisme africain » (p. 15).

Delavignette ne manque pourtant pas de commencer par souligner la valeur propédeutique de *Karim* qui « mettra le lecteur français dans la disposition qui convient pour interroger l'Afrique avec sympathie et pour découvrir la valeur de ses types et de ses mœurs » (p. 7). On croirait entendre Maran, lorsque Delavignette déclare : « *Karim* nous livre une évocation authentique de l'Afrique traditionnelle et un témoignage irrécusable sur le Sénégal contemporain ». (p. 9). Mais Delavignette ne s'attarde pas sur cet aspect ; dans les perspectives idéologiques qui sont les siennes, il préfère relever les bouleversements intervenus.

Là où, en 1948, Delavignette parle presque de conflit des cultures, René Maran intitulant, en 1938, son compte rendu « Petites scènes de la vie sénégalaise », mettait l'accent sur l'intérêt documen-

taire de *Karim*, implicitement comparé à *Batouala* :

« *Karim...* l'Européen n'y jouant somme toute qu'un rôle épisodique, ...est spécifiquement nègre et essentiellement sénégalais. De là qu'il a fini par prendre à mes yeux figure de témoignage(...) »

En effet, *Karim*, en dépit de ses défauts évidents, permet de saisir sur le vif la patriarcale simplicité des mœurs sénégalaises, la naturelle grandeur de leur générosité patriarcale, ainsi que leur fraternel et quotidien communisme.

Karim, de surcroît, est plus et mieux qu'un récit des mœurs et coutumes sénégalaises, ne serait-ce que par ce qu'il offre de curieux aperçus de la proverbiale prodigalité nègre. La prodigalité du nègre n'a rien à voir avec l'imprévoyance de la cigale. M. Ousmane Socé note même, en un passage de son livre, que charité bien ordonnée commence toujours par autrui, la prodigalité ayant toujours pour origine le goût de la parade. Aux mélanophiles de méditer cet aveu.

Ce sont eux, du reste, et les folkloristes avertis qui goûteront, avec un plaisir facile à deviner, les légendes et dictons sénégalais qu'on rencontre çà et là dans *Karim*, témoignage intéressant et savoureux d'un nègre au sujet de ses congénères. » (4)

Cette évaluation de l'authenticité se fait donc selon des critères qui relèvent de l'ethnographie. Le danger sera pourtant grand de voir le lecteur français substituer aux connaissances réelles de Maran, des appréciations qui sont davantage du domaine des « goûts exotiques ».

Maran retient aussi, tout aussi exclusivement qu'il restituait les us et coutumes de l'Oubangui dans son propre roman, tout ce qui permet de comprendre le fonctionnement de la société ouolof. Les notes crayonnées dans l'exemplaire que Socé lui avait dédié en témoignent. Maran résume brièvement l'intrigue du point de vue des usages. Il relève des traits de culture devenus modes de comportement : « La prodigalité nègre a pour

origine le goût de la parade. Chez le nègre, charité bien ordonnée commence par autrui... La personne qui travaille doit venir en aide à celle qui ne fait rien ». Ou bien ce sont des éléments du folklore qui le frappent : « Dans les contes sénégalais, le loup est roulé par le lièvre, et le lion, qui est la force, est le roi et le justicier des animaux ». En même temps, il traduit, pour lui-même, le terme de « samba lingure » par « samouraï ». (5) L'article lui-même se termine par un jugement esthétique réservé parlant d'un témoignage « mal composé, de souffle court et d'un style parfois incertain ». (6) Le second critère de Maran comme critique est indiscutablement son souci du « bien écrire », ses préoccupations stylistiques qui lui font noter dans les marges de son exemplaire de *Karim* des dizaines d'impropriétés, pour ne pas parler de fautes de français. Son premier compte-rendu fut peu sévère, par souci d'encourager un jeune auteur dont la peinture de la société sénégalaise était particulièrement authentique. Il précise pourtant :

« Malheureusement, M. Ousmane Socé n'a pas su mettre en valeur un sujet qu'il possède cependant sur le bout des doigts. Il a mal mesuré son élan et trop préjugé de ses forces. Il a eu tort d'étirer en roman cette longue nouvelle, qui, ramassée davantage, en un style plus dépouillé et plus nourri, plus musclé et plus nerveux, eut pu donner quelque chose sortant de l'ordinaire (Ibid) ».

Il faut dire que *Karim*, terminé en 1934, était visiblement une œuvre de jeunesse. Socé l'avait commencée à sa sortie de l'Ecole normale William Ponty. Socé était loin de posséder la formation d'un Maran, lequel avait non seulement dépassé la trentaine mais poursuivi une carrière de poète, selon la meilleure tradition de l'époque, au moment où il s'essaya à *Batouala*. Lorsqu'il jugea *Karim*, l'ancien prix Goncourt avait près d'un quart de siècle d'écriture derrière lui. D'où son ton à la fois sévère et plein de sympathie pour un débutant de sa race.

Ousmane Socé le perçut bien ainsi, qui lui répondit, le 25 mai 1935,

« J'ai fait bien attention aux défauts de mon livre que vous me révélez avec tant d'indulgence (sic) et votre critique est pour moi une leçon que je tâcherai de bien étudier pour en tirer profit et me corriger ». (7) Pourtant, lorsque parut **Mirages de Paris**, en 1937, Maran devait trouver d'autres motifs de critique. Ce roman, intitulé « Panamite » (expression qui signifiait alors la maladie, ou l'attrait, de Paris), figurait déjà parmi les « œuvres à paraître » de Socé sur la couverture de **Karim**. C'était une chronique des espoirs démesurés que nourrissait un étudiant sénégalais dans la ville lumière et des déboires de celui-ci aux prises avec les préjugés français.

Maran rappelait que la naïveté même des révélations de l'auteur donnait du charme à son premier roman et faisait passer sa faiblesse. Avec **Mirages de Paris**, la hâte de Socé, « grisé par les critiques de complaisance » et qui brûlait « de se faire rapidement un nom dans les lettres » lui semblait excessive. En bref, Socé n'avait pas fait ses « classes littéraires », pas suffisamment vécu et souffert avant de s'aventurer dans le métier romanesque :

« De là peut-être qu'il confond l'art d'écrire et la graphomanie. Que lui font, par exemple, les beaux scrupules d'un Flaubert ? Une certaine facilité lui fait croire à son talent. Il s'en voudrait dans ces conditions, de peiner des années et des années sur un ouvrage. Son génie est de premier jet. Il lui obéit en écrivant. Fi des notes, de la documentation, de l'analyse ». (8)

Sans transition, Maran passe de ces reproches formels à une remise en question de la façon même dont Socé aurait dû traiter du mariage inter-racial :

« Voilà un beau sujet. Et complexe. Et plus redoutable encore que complexe à une époque où il n'est bruit que de racisme. C'est le type parfait du roman à thèse. Il ne peut pas être médiocre. On n'a pas le droit de la gâcher. (Ibid) ».

Or Socé gâche ce thème en établissant, en un tournemain, un canevas passe-partout, en partant

ventre à terre pour s'effondrer « avant d'arriver au poteau ». Et l'article de **La Dépêche de Toulouse** de conclure que **Mirages de Paris** est une « fade histoire pour midinette », d'une puérilité désarmante :

« Et que d'impropriétés, que de lourdeurs, que d'incorrections, que de poncifs ! Toute la première partie de ce roman sonne faux. On s'y meut dans le flou et dans le factice. N'importe quel bon élève de rhéto s'en serait mieux tiré. Les passages à la fois pédants et livrésques y abondent. Ils ne laissent pas de donner souvent au récit l'apparence d'un Baedeker à l'usage des étrangers visitant Paris.

En résumé, M. Ousmane Socé n'a tracé dans **Mirages de Paris** que l'ébauche d'un grand roman qu'il ambitionnait d'écrire. Peut-être serait-il sage de sa part de méditer le *sutor ne supra crepidam* qu'on prête à Apelle... la juste sévérité de ces lignes tend à le corriger de ses défauts les plus apparents. Un mot pour finir. Tout écrivain digne de ce nom devrait connaître ses limites et aimer le travail bien fait (Ibid) ».

Maran n'était nullement injuste. Et pourtant on peut penser que, concerné de façon toute personnelle par le problème du mariage inter-racial, il en veut à Socé de gâcher un thème qu'il abordera lui-même dans **Un homme pareil aux autres**. Maran a épousé une Blanche et, s'il souffre des préjugés racistes, son expérience est fort différente de celle de Fara dans la famille de Jacqueline Bourcier. Maran juge aussi en représentant des belles lettres françaises, dans un esprit européocentrique qui lui fait percevoir l'exotisme de Paris comme factice dans le roman de Socé, alors que celui-ci décrit maladroitement, mais dénonce non sans finesse, les faux attraits de la civilisation occidentale.

Pour rendre justice à Socé, il aurait fallu dire que sa chronique des désillusions d'un Sénégalais à Paris, et surtout peut-être son rappel de l'éducation européenne de Fara avaient une valeur documentaire égale à celle des évocations de griots et de tamtams dans **Karim**. Socé était également l'un des tout premiers à sonder (bien avant Ber-

nard Dadié dans **Un Nègre à Paris**) l'âme des immigrants de couleur avec une sincérité aussi indéniable qu'amère.

Mais Maran préférait les œuvres qui lui parlaient des Africains en Afrique à celles qui évoquaient leurs expériences européennes. Il montra de nouveau cette préférence à propos de la publication de **Doguiçimi** de Paul Hazoumé aux éditions Larose en 1938.

Maran lut ce récit avec enthousiasme et en parla à plusieurs reprises. Son article intitulé « Deux romanciers nègres : Paul Hazoumé et Thomas Mofolo », qui traitait aussi de **Chaka** a disparu sans qu'il m'ait été possible d'en retrouver la référence ; mais il ne fait aucun doute qu'à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, Maran plaçait Hazoumé au nombre des grands écrivains d'Afrique Noire, ainsi qu'en témoigne son compte-rendu dans **La Dépêche de Toulouse**.

Signalant, en préambule, que les romans régionalistes d'expression coloniale qu'il jugeait dignes d'une distinction obtenaient généralement celle-ci dans l'année qui suivait, Maran déclarait avec solennité que **Doguiçimi** était « appelé à faire époque, non seulement dans les lettres françaises mais peut-être aussi dans les lettres du monde civilisé ». Il ne craignait pas de proclamer sa fierté raciale et sa « joie de dire que Paul Hazoumé, nègre pur sang, est un instituteur dahoméen » avant d'aborder le roman :

« A présent, qu'est-ce que **Doguiçimi** ? **Doguiçimi**, femme de petite naissance, est l'épouse préférée du prince Toffa, qui assumait sur la fin du dix-huitième siècle le commandement des armées du roi Guédo.

Ce dernier, fort des conseils de ses épouses et concubines, décide, passant outre aux augures défavorables et aux sages avis de ses ministres, d'attaquer les gens d'Hounjroto sans déclaration de guerre préalable parce que leurs habitants ont récemment massacré trois Européens de ses amis.

Les gens d'Hounjroto mettent en déroute les armées de Guézo et font prisonnier le prince Toffa. En apprenant cette nouvelle, **Doguiçimi**

qui est folle de son mari, couvre d'injures le roi Guézo. D'où colère, puis haine, des courtisans de Guézo et de ses concubines. Mais ni les uns ni les autres ne parviennent à arracher à celui qu'ils appellent le maître du monde, bien qu'ils fassent tout pour obtenir ce résultat, la condamnation de Doguicimi.

Je m'en voudrais, l'espace qu'il me faudrait me faisant malheureusement défaut, de résumer plus avant ce chef d'œuvre. Car c'en est un, on peut me croire sur parole, et qui tient de *l'Iliade* et qui tient de *La Chanson de Roland*. Certes, il comporte quelques impropriétés et quelques longueurs. Ses innombrables beautés rachètent amplement les unes et les autres, surtout sa fin qui est d'une sauvage et cruelle grandeur ».(9)

Maran ne sera d'ailleurs pas toujours convaincu des effets négatifs de la perspective un peu glacée que semble appeler le sublime, puisque, dans une conférence ultérieure, il mentionne cette « véritable chanson de geste noire » et constate que « la mort de Doguicimi passe de loin en beauté, en dépit de sa tragique horreur, celle de la belle Aude ».(10)

A d'autres occasions, l'importance de *Doguicimi* semble provenir aux yeux de Maran, de sa valeur de témoignage sur l'âme africaine :

« Le seul moyen qu'on ait à l'heure actuelle de se faire une idée approximative de l'esprit noir en Afrique Noire, c'est de lire et de méditer les romans, poésies, contes et nouvelles qu'il commence à publier çà et là. Rien de plus révélateur, par exemple, que *Karim* d'Ousmane Socé, *Doguicimi* de Paul Hazoumé Chaka de Thomas Mofolo, *L'Éléphant qui marche sur les oeufs* du fabuliste belgo-nègre Badiganga, *Ngango* de Paul Lomani-Tshimbamba... et (l'on se tromperait fort en cherchant dans ce rapprochement la moindre intention de dévalorisation littéraire) les œuvres poétiques de Léopold Senghor ou celles des jeunes Africains dont il est le maître spirituel ».(11)

Mais Maran va plus loin. Dans l'article de 1946 où il énumère ces productions, il conclut :

« De tous ces ouvrages, *Doguicimi* et *Chants d'ombre* sont les seuls qui méritent la grande notoriété qu'on accorde depuis longtemps déjà aux romans de Claude Mc Kay ou de Walter H. White ou aux poèmes de Countee Cullen ou Langston Hughes. L'admirable roman de Paul Hazoumé a malheureusement le tort d'être nanti d'une qualité qui le dessert aux yeux de tout Français habitué à demander à l'étranger ce qu'il lui serait si facile de trouver chez lui.

Paul Hazoumé nous peint en effet les Noirs du Dahomey tels qu'ils furent dans un passé proche encore. Il plonge dans son roman, au plus secret de la vérité de son peuple et de sa race, afin de mieux les expliquer aux Européens. Croyances, traditions, rites, superstitions, fables, légendes, proverbes, pratiques de sorcellerie, poisons d'épreuves, danses guerrières, danses funèbres, toutes les particularités de son pays natal sont par lui mises à nu avec une bonne foi évidente. »(12)

Doguicimi représente donc la seule œuvre égale à *Chants d'ombre*, ce qui n'est pas un mince compliment. En même temps, ce récit recèle une telle richesse documentaire, au sens spirituel autant que factuel, que la peinture finit par manquer un peu de poésie. Hazoumé a utilisé son récit pour présenter le passé de son pays à un public européen qui ignore encore croyances et coutumes dahoméennes, même s'il se familiarise avec celles du Sénégal. Ici, paradoxalement, Maran qui apparaissait comme un grand amateur d'ethnographie scrupuleuse tend à considérer comme un handicap cette caractéristique :

(7) Lettre inédite, collection personnelle.

(8) « L'écrivain nègre Ousmane Socé : *Mirages de Paris* ». Coupure non identifiée. Collection personnelle.

(9) *Doguicimi*, *La Dépêche de Toulouse*, 1938. Coupure sans références, Université de Dakar, Res. 10331.

(10) « Les écrivains français de couleur ». MS. sans date, Université de Dakar, p. 6-7.

(11) « A travers l'âme et le folklore nègre ». Ms 33/1, Université de Dakar, p. 19-20.

(12) « L'Afrique Noire et les lettres françaises », *Les Lettres Françaises*, 1er Mars 1946, p. 5.

(13) « L'Afrique Noire et ses romanciers noirs », *Les Belles Lectures*, 15 Août 1958, p. 2-3.

« Le seul reproche qu'on puisse faire au très beau roman de Paul Hazoumé, ce n'est ni son extraordinaire richesse ni l'étrangeté de ce qu'il décrit, mais son manque de poésie. Peintre appliqué, il peint avec fidélité, avec minutie, ce qu'il voit, ce qu'il sait et, dans une certaine mesure, ce qu'il sent. Malheureusement pour lui ses peintures les mieux venues, les plus achevées, sont privées de ce rien mystérieux et rayonnant qui, partant du cœur, parle au cœur et l'anime ».(13)

Après la Seconde Guerre Mondiale, René Maran poursuivit sa tâche de critique, révélant au public francophone le roman africain, de Mongo Béti à Ferdinand Oyono et Sembene Ousmane ; il fit même une critique élogieuse de *Pleure, ô pays bien aimé* d'Alan Patton. Aux années quarante, cependant, d'autres voix tout aussi compétentes se faisaient entendre au sein de la critique française, en particulier dans la revue *Présence Africaine* à laquelle Maran lui-même donna assez peu d'articles. C'est donc surtout aux années vingt et trente qu'il présida à la naissance du roman africain de langue française, l'appelant à allier une irréprochable facture à une indéniable authenticité, à faire preuve d'une liberté vis-à-vis des pouvoirs en place qui n'aurait d'égale que la sincérité de ses auteurs. Ces vœux se trouvèrent davantage exaucés dans le domaine de la poésie où, unissant ce qui passait pour la vocation spécifique de deux cultures, Léopold Sédar Senghor dépassa l'entreprise de conciliation esquissée par l'auteur de *Batouala* au-delà de sa dénonciation des abus du colonialisme. Il n'en reste pas moins que sa race, autant que le prestige du Goncourt, donnèrent, aux yeux de ses congénères, un poids particulier aux déclarations du premier Noir couronné par les instances culturelles métropolitaines, le premier aussi à juger du roman africain selon d'autres perspectives que celle de la littérature dite coloniale.

Michel Fabre
UER des Pays Anglophones
Paris III

Références bibliographiques

J. ADE AJAYI, « **How yoruba was reduced to writing** », *Odu*, 8, 1966, p.49-58.

A. AFOLAYAN (sous la direction de), **Yoruba language and literature**, Ife/Lagos : University of Ife Press/University Press, 1982.

T.A. AWONIYI, **Yoruba language in education**, Ibadan : Oxford University Press, 1978.

S.A. AMEGBLEAME, **Le livre ewe**, Bordeaux : Centre d'étude d'Afrique noire, Institut d'études politiques, 1975.

A. BAMBOGOSE, « **Constituents of yoruba studies** », in Afolayan, op.cit. p.1-12

A. BAMBOGOSE, **The novels of D.O. Fágúnwà**, Benin City : Ethiopie, 1974.

P. BOURDIEU, « **Le marché des biens symboliques** », *L'Année sociologique*, 1971, p.49-126.

J. DUBOIS, **L'institution de la littérature** Paris/Bruxelles : Nathan/Labor, 1978.

D.O. FAGUNWA, « **Teaching of vernacular languages** », *Teachers Monthly*, IV, 9, nov. 1958, p. 7.
« **Writing a novel** », *Teachers Monthly*, VI, 9, oct. 1960, p. 12.

D.O. FAGUNWA **The forest of a thousand daemons**, traduit du yoruba par Wole Soyinka, Londres : Nelson, 1968.

D.O.FAGUNWA **Adiitú Olódùmaré**, traduit du yoruba par l'auteur, ms,sl.nd, Londres : School of Oriental and African Studies, (ms, English : 326709)
Federal Republic of Nigeria, **National policy on Education**, Lagos : Federal Government Press, 1981.

A. GERARD, **African Language Literatures**, Washington : Three Continents Press, 1981.

E. GLISSANT, « **Langue, multilinguisme** », 61, p.316, in, **Le discours antillais**, Paris : Editions du Seuil, 1981.

ABIOLA IRELE, « **Tradition and the yoruba writers D.O. Fágúnwà, Amos Tutuola, Wole Soyinka** », in, Afolayan, op. cit. ;, p.95-117.

AKINWUMI ISOLA, « **Features of the yoruba novel today** », suivi de : **The detective novel in yoruba** », in, Department of african languages and literatures, University of Ife Seminar Series n° 1, 1976-1977, part II, p.463-489 et 490-508.

AKINWUMI ISOLA, **Efúnsetán Aníwùrà Ibadan** : Oxford University Press, 1970.

DURO LADIPO, **Oba Kò so**, traduit du yoruba par R.G. Armstrong, Robert. Awujoola et Val Olayemi, Ibadan : Institut d'études africaines, 1972.

Langues africaines : Documents de la réunion d'experts sur l'utilisation des langues africaines régionales ou sous-régionales comme véhicules de culture et moyens de communication dans le continent, Paris : Unesco, 1981.

F. OGBALU et E.N. EMENANJO (sous la direction de), **Igbo language and culture**, Ibadan : Ibadan University Press, 1975.

O. OLATUNJI, **Ewí Adébáyò Fáléti**, Ibadan : Heinemann Educational books, 1982.

A. RICARD, **Livre et communication au Nigéria**, Paris : Présence africaine, 1975, (collection Adire).

N. SKINNER, **An Anthology of Hausa literature**, Zaria : Northern Nigerian Publishing Corporation, 1980.

Richard SKLAR, « **The contribution of tribalism to nationalism in Nigeria** », *Journal of human relations*, 1960, VIII, p.107.

A.I. SOW, (édité par), **Langues et politiques de langue en Afrique Noire** : l'expérience de l'Unesco, Paris : Nubia, 1978.

C.O. TAIWO, **The nigerian education system**, Lagos : Nelson Nigeria, 1981.

West African Examinations Council, **Regulations and Syllabuses for the joint examinations for the School Certificate and General Certificate of Education O level and General Certificate of Education A level**, Lagos/New York : Third Press International, 1983.

O. YAI, « **Language and Education in Dahomey** », in, A. Bamgose, (sous la direction de), **Mother tongue education : the West African Experience**, Londres/Paris : Hodder/Unesco, 1978.

L'auteur tient à remercier le Programme d'études francophones de l'Université d'Ifé, et le Ministère des Relations Extérieures qui ont rendu possible la mission qui a permis cette recherche sur la littérature yoruba.

(*) Recherche coopérative sur programme n.732 : Littératures africaines imprimées Maison des Sciences de l'homme, 33405 Talence.

D'UN LIV

Breyten BREYTENBACH

Mouroir – Notes-miroir pour un roman

nouvelles traduites de l'anglais par Jean Guiloineau

Paris, Stock – Nouveau cabinet cosmopolite, 1984 326 p. – 79 F.

Sa vie, et sa mort, Breyten Breytenbach les a scrutées chaque jour, pendant sept ans, dans sa cellule en Afrique du Sud, face à son miroir. Le miroir, qui lui renvoyait la preuve de sa survie dans l'univers carcéral, monde hors du temps, fait de grisaille et d'uniformité. Le miroir, qui lui infligeait aussi le témoignage de son vieillissement, de la fuite inexorable du temps vers la mort, vers sa mort.

Miroir, mourir, mouir : le jeu de mots a fasciné le poète sud-africain – emprisonné en 1975 pour activités anti-apartheid et libéré en 1982. Aussi bien, c'est à son miroir de détenu qu'il a dédié ce recueil de nouvelles écrites en prison : « à mon vieux camarade de cellule et mon maître Don Espejuelo ». Espejuelo, diminutif d'espejo, miroir en espagnol.

Don Espejuelo, et d'autres personnages aux noms étrangers, à la signification plus ou moins transparente, peuplent cette trentaine de courts récits, d'une veine étrange qui fait irrésistiblement songer à Kafka et à Borges : voyous ou gardiens de prison, illuminé à la recherche d'un Dieu sur mesure, pauvre décrépitée qui élève des colombes. Pas une jolie femme dans cette galerie de silhouettes surgies dans les rêves du détenu – sauf furtivement Mooityd (joli temps, en afrikaans), sans doute la compagne française d'origine vietnamienne du poète. Celle-là même qu'il a dû épouser à l'étranger pour ne pas contrevenir aux lois de son pays, qui interdisent les mariages inter-raciaux, et le contraignent à l'exil en France, bien avant son arrestation en Afrique du Sud.

Transcriptions de ses angoisses, de ses fantasmes, remises obligatoirement chaque soir à son gardien, les nouvelles du *Mouroir* sont autant de morceaux d'anthologie surréalistes, où reviennent quelques images-clés : villes désertes ou semi-abandonnées, truffées de souterrains pour lieux de plaisir, cortèges de prisonniers exsangues entourés de garde-