

DICTIONNAIRE
DES ŒUVRES LITTÉRAIRES
DE LANGUE FRANÇAISE
EN AFRIQUE
AU SUD DU SAHARA

Sous la direction de
Ambroise KOM

DICTIONNAIRE
DES ŒUVRES LITTÉRAIRES
DE LANGUE FRANÇAISE
EN AFRIQUE
AU SUD DU SAHARA

-Volume 1-

DES ORIGINES À 1978

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris - FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest - HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Bava, 37
10214 Torino - ITALIE

© L'Harmattan, 2001
ISBN : 2-7475-1246-0

AVANT-PROPOS

Lorsqu'on a commencé la préparation du présent ouvrage, l'objectif était de livrer au public une somme exhaustive d'articles portant sur les œuvres d'imagination produites en Afrique noire de langue française des origines à nos jours. On pensait pouvoir présenter non seulement les ouvrages d'écrivains dont la notoriété n'est plus à faire mais aussi des auteurs peu connus qui se contentent des éditions de fortune et dont la diffusion des œuvres n'a parfois jamais franchi les frontières nationales et même régionales. Chemin faisant, des difficultés essentiellement matérielles nous ont contraint à limiter la dimension de la recherche.

Il reste qu'on a voulu produire un document pouvant servir de point de départ à une histoire générale et complète des littératures du continent noir. Aussi n'a-t-on pas retenu comme critère la qualité de l'ouvrage à recenser. Il appartient à chaque collaborateur d'indiquer l'importance de l'œuvre et la place qu'elle occupe dans la production de l'auteur et de la littérature négro-africaine ou même de la production littéraire du monde noir en général. Les résultats plutôt modestes qu'on publie aujourd'hui inciteront, du moins tel est notre souhait, d'autres individus et d'autres institutions à aller plus loin que nous n'avons pu et à parfaire l'édifice.

La division des ouvrages à recenser s'inspire du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1978) et comporte trois grands groupes. Les œuvres les plus marquantes sont analysées dans des articles allant de 1000 à 2000 mots. Les œuvres mineures ou très peu connues sont groupées dans la catégorie des 300 à 500 mots tandis que les autres, c'est-à-dire l'immense majorité, se retrouvent dans une catégorie intermédiaire, celle des 500 à 1000 mots. On le voit, la souplesse de chaque catégorie laisse une marge de manœuvre au collaborateur. En dernier ressort, celui-ci peut modifier la classification de tel ou tel ouvrage, classification faite, il faut le signaler, à partir de l'accueil critique.

Afin de donner à l'ensemble de l'ouvrage une certaine uniformité de

ton, un protocole de rédaction des articles a été soumis aux collaborateurs. Une fois de plus, il s'agissait davantage d'un guide que d'un canevas immuable et les destinataires l'ont ainsi compris.

Dans la mesure du possible, la référence bibliographique que l'on donne de chaque ouvrage renvoie à la première édition du volume. Le Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara n'est pas un ouvrage de références bibliographiques.

L'index alphabétique des auteurs présentés (p. 651-659) donne autant que possible l'année et le pays de naissance (et/ou d'adoption) de chacun d'entre eux. Dans certains cas, des notices biographiques plus détaillées étaient accessibles mais on s'en est délibérément écarté car il s'agit bien d'un dictionnaire des œuvres et non des auteurs. L'(es) œuvre(s) recensée(s) de chaque auteur suit(vent) son entrée. L'ordre alphabétique est de rigueur quand il y a lieu.

On s'est aussi risqué à un index des genres (p. 660-666), index purement indicatif tant il est vrai, on le sait, que de nombreux ouvrages africains défient le découpage traditionnel des genres.

La liste des collaborateurs (p. 666-668) et, dans la plupart des cas, de leur institution d'attache, complète cet instrument de travail que l'on a voulu simple et facile à manipuler.

Il me reste à remercier le Centre d'Étude des Littératures d'Expression Française et son directeur, M. Rodolphe Lacasse, de m'avoir donné l'occasion d'entreprendre ce projet de recherche. Malgré les embûches qui ont parsemé mon chemin pendant sa réalisation, il est néanmoins salutaire qu'à une époque où la conjoncture économique réveille les instincts ethnocentriques des peuples et des institutions, le C.É.L.E.F. de l'Université de Sherbrooke ait poursuivi sa vocation résolument internationale et proprement universitaire en soutenant, ne serait-ce que moralement parfois, une recherche portant sur un sujet que d'aucuns qualifieraient d'exotique.

La sympathie et la collaboration dévouée du personnel technique et administratif du C.É.L.E.F., mesdames Lucette Brousseau, Suzanne Lemay, Sylvie Wieser et monsieur Marcel Rancourt, ont été pour moi une source constante de réanimation.

Mais par-dessus tout, c'est la responsabilité morale que j'ai contractée auprès des chercheurs – en tout une centaine de spécialistes répartis dans plus de vingt pays – du jour où je leur ai envoyé la première circulaire, qui m'aura déterminé à ne rien épargner pour mettre leur enthousiasme au service des lettres africaines. Leur collaboration, exemplaire dans bien des cas, m'a stimulé et m'a encouragé à faire fi des multiples obstacles de parcours. Puissent-ils être fiers de cette réalisation, si modeste et/ou si imparfaite soit-elle!

INTRODUCTION

Au moment de rédiger la présente introduction, je me heurte aux tenants de deux écoles de pensée. Les uns croient qu'un ouvrage de ce genre devrait être précédé d'une étude substantielle, permettant de dire non seulement ce qu'est la littérature négro-africaine mais aussi de retracer son évolution en rappelant le contexte de son développement. Les autres pensent qu'un dictionnaire n'est pas un manuel d'histoire littéraire et que l'introduction devrait se limiter à une présentation du volume et éviter ainsi de faire double emploi en anticipant sur son contenu. Il me semble préférable de laisser à l'utilisateur le loisir de consulter les pages qu'il désire sans l'astreindre au préalable à un cours d'histoire ou d'anthropologie sur l'Afrique.

Il y a à peine vingt ans, c'était presque une hérésie de faire référence à une littérature dite négro-africaine auprès des tenants du bon goût littéraire. Wole Soyinka, dans *Myth, Literature and the African World*¹ (1976), ne parle-t-il pas de cette «bête mythique» qu'est la littérature négro-africaine, ironisant ainsi sur la perception que certains professeurs de littérature anglaise à Cambridge ont encore de la production littéraire du continent noir?

En fait, il y a moins de dix ans que la littérature négro-africaine fait partie des enseignements universitaires en Occident. Tout indique qu'au-delà même des indépendances qui ont éveillé le monde à la réalité africaine, c'est surtout la révolte des Noirs Américains, à la fin des années 60, qui a donné ses lettres de noblesse aux écrits négro-africains. La vague des *Black Studies* s'explique par la crise sociale qui secoua l'Amérique au cours des années 60 et qui obligea divers départements à offrir à leur clientèle noire des enseignements portant sur la culture du continent de leurs ancêtres. Bien que les problèmes économiques, causés notamment par la flambée du prix du pétrole, aient mis en péril nombre de programmes trompe-l'œil, il n'en reste pas moins que la culture africaine et singulièrement la

littérature négro-africaine font désormais partie du paysage universitaire américain. L'exemple étant ainsi donné, il reste à espérer que les résistances de certaines universités européennes vont aller s'effritant...

Mais qu'est-ce donc que la littérature négro-africaine? De nombreux chercheurs, y compris ceux qu'on considère, en général, comme des pionniers dans le domaine, ont de cette littérature une conception des plus imprécises, pour ne pas dire confuse. En effet, les critiques distinguent mal la littérature négro-africaine de la littérature nègre (au sens de littérature du monde noir) qui englobe les écrits négro-africains et la production littéraire (francophone et/ou anglophone selon l'appartenance ou l'idéologie linguistique des chercheurs concernés) de la diaspora noire d'Amérique du Nord et des Caraïbes. Pourtant, la littérature afro-américaine s'affirme de plus en plus comme une production autonome tant à l'intérieur des écrits nègres que de la littérature américaine. La littérature des Caraïbes s'impose, elle aussi, comme l'expression d'une réalité complexe et passablement éloignée des préoccupations des Afro-Américains et des Négro-Africains. La littérature négro-africaine, quant à elle, n'est rien d'autre que la production littéraire des Négro-Africains portant sur des réalités africaines. Évidemment, spécificité ici ne signifie point cloisonnement et il va de soi que comparaisons² et rapprochements divers peuvent être recherchés entre les différentes créations littéraires du monde noir. Le *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara* porte donc exclusivement sur la production littéraire de l'Afrique sud-saharienne dans laquelle il convient d'inclure les auteurs de la grande île de Madagascar.

C'est un fait que la littérature négro-africaine n'est pas née de la rencontre avec l'Occident. Avant la colonisation, le continent noir possédait déjà une tradition créatrice vivace qu'on appelle aujourd'hui littérature ou tradition orale. Son origine se perd dans la nuit des temps et elle constitue, comme l'écrit Iyay Kimoni, «la source essentielle de compréhension du milieu social, procure des modèles sociaux, redonne vie aux mythes, consolide les structures sociales»³. En effet, c'est la tradition orale qui véhiculait les valeurs de la collectivité, qu'il s'agisse de l'organisation du groupe social ou des rapports entre les individus. L'histoire que racontait le griot rappelait le passé et donnait aussi une explication politique et même idéologique de la situation qui prévalait dans la communauté. La tradition orale, dans nombre de cas, a servi de base à l'élaboration de plusieurs œuvres écrites. On connaît les recueils de contes de Birago Diop et de Bernard Dadié; les contes et légendes de Boubou Hama et d'Ousmane Socé; les épopées de Ndong Ndoutoume, de Massa Makan Diabaté et de Djibril Tamsir Niane; les récits initiatiques d'Hampaté Bâ et bien d'autres récits oraux.

D'autre part, quelques romanciers ont tenté de reconstituer certaines collectivités du passé dans des fresques historiques. Aussi a-t-on vu resurgir, sous la plume de Paul Hazoumé (*Dogucimi*, 1938), un épisode de l'histoire du Dahomey dans la première moitié du XIX^e siècle. Jean Malonga, dans *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* (1954), reconstitue une société africaine vivant au Congo dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. *La Chronique du Bwamu* (1962) de Nazi Boni évoque trois siècles de la tradition des Bobo-Oulé, telle qu'elle était avant l'arrivée des Européens. De plus, des drames historiques tels ceux de Chèc (ou Cheik) Ndao (*L'Exil d'Albouri*, 1967), de Nénékhaly-Camara (*Continent-Afrique* suivi de *Amazoulou*, 1970), de Bernard Dadié (*Béatrice du Congo*, 1970), ou de Djibril Tamsir Niane (*Chaka*, 1976), renvoient le lecteur à la période précoloniale. Qu'il s'agisse, de la part des écrivains, d'un simple refuge dans les valeurs du passé, ou de la condamnation de l'Occident *civilisateur* par une sorte d'exaltation du patrimoine nègre, ce recours à l'histoire tend, ainsi que le souligne Nazi Boni⁴, à faire connaître l'Afrique noire et surtout à familiariser les peuples avec la vie de leurs ancêtres.

Il importe cependant de souligner que la plupart de nos écrits s'inspirent avant tout des transformations sociales qu'a subies l'Afrique depuis la conquête européenne. Certes, la colonisation a déstructuré la société traditionnelle; mais la vie en milieu rural se trouve transposée dans plusieurs œuvres négro-africaines. Des récits autobiographiques tels que ceux de Laye Camara (*L'Enfant noir*, 1953), de Sissoko (*Crayons et portraits*, 1953), ou même de David Ananou (*Le Fils du fétiche*, 1955), ainsi que de nombreux recueils de poèmes personnels (certaines pièces de Léopold Senghor par exemple) évoquent la nature, l'environnement, le climat, la faune et la flore des villages. On comprend que Patrick Mérand, dans *La Vie quotidienne en Afrique noire à travers la littérature africaine* (1977), souligne la place de divers aspects de la vie familiale traditionnelle tels que la naissance, l'éducation et les rites initiatiques, le mariage, la condition paysanne et les manifestations culturelles dans les créations négro-africaines. Mérand a sans doute raison d'insister ainsi sur des éléments quelque peu «pittoresques» de notre production littéraire. Jusqu'aux années 50, en effet, l'Afrique a surtout donné naissance à une littérature destinée, dans la plupart des cas, à affirmer la présence de l'homme noir et à mettre en relief sa spécificité culturelle. Les écrivains évoquaient avec une certaine nostalgie la paix, la joie et l'équilibre d'un monde traditionnel habité par un Dieu juste et tout-puissant; un monde souvent gérontocratique où le vieux est le dépositaire du secret des ancêtres défunts et des principes éducatifs fondamentaux. Il s'agissait, compte tenu du très faible taux de scolarisation, d'une littérature dont le destinataire était à l'extérieur du continent noir. D'ailleurs, la quête de l'exotisme qui caractérisait nombre

de critiques contribua à donner, des écrits négro-africains, l'image d'un vaste document ethno-sociologique.

Il faut reconnaître que les problèmes relatifs au passage d'une vie de type traditionnel en milieu rural à une société urbaine occupe une place importante dans la littérature du continent. Tandis que le village offre un cadre épanouissant et apparaît comme le berceau d'une humanité africaine authentique, la ville semble un espace plutôt aliénant. Ici, l'éthique occidentale entre directement en conflit avec le mode de vie et les valeurs africaines. Le spectacle de la misère dans l'entassement des faubourgs s'oppose à l'opulence du centre-ville et du quartier européen; l'effritement des valeurs morales et la désorganisation de l'équilibre économique traditionnel se confirment; les tracasseries policières et la guérilla administrative, la naissance de l'insécurité et le règne de la terreur «blanche» révèlent à quel point la ville est une souricière «cruelle». Anonyme et individualiste dans son essence, la ville consacre la mort de l'Afrique authentiquement africaine qui agonisait depuis la conquête coloniale.

C'est pourtant en ville que naissent le syndicalisme, le militantisme politique et les différentes révoltes qui marquent le début des luttes africaines de libération nationale et la naissance d'une littérature de protestation. En ville, l'emprise du pouvoir colonial et la brimade des «indigènes» se font durement sentir. La collusion entre les soldats du Dieu chrétien et ceux de l'impérialisme est encore plus apparente. Le mercantilisme de ceux qui se disent porteurs d'une civilisation nouvelle trompe moins. L'opportunisme de certains ouvriers, petits fonctionnaires et autres dignitaires africains, qui cherchent désespérément à s'intégrer au pouvoir établi, révolte la masse des «laissés-pour-compte» de l'administration coloniale. Bref, le contexte urbain contribue à exacerber l'exploitation économique ainsi que l'oppression sociale et culturelle. Eza Boto (*Ville cruelle*, 1954), Ousmane Sembène (*Les Bouts de bois de Dieu*, 1960), Abdoulaye Sadjou (*Maïmouna*, 1953), David Diop (*Coups de pilon*, 1956) et même Tchicaya U Tam'si (*Épitomé*, 1962) transposent avec force et perspicacité nombre de problèmes inhérents à la naissance d'un sous-prolétariat urbain en Afrique noire.

Du reste, l'expérience des Négro-Africains dans la métropole française et dans certains grands centres urbains du continent a permis l'élaboration d'ouvrages qui prolongent en quelque sorte les angoisses créées par les modes africain et européen de vie et d'appréhension du monde. L'aventure des écrivains de la Négritude est extrêmement significative à cet égard. C'est sans doute le contexte parisien, c'est-à-dire occidental, qui explique et justifie la naissance de ce mouvement qui, faut-il le souligner, a connu de nombreux avatars. Des critiques de tous ordres et de tous cali-

bres ont tour à tour analysé, disséqué et illustré la Négritude. Citons entre autres Thomas Melone (*De la Négritude dans la littérature africaine*, 1967), Stanislas Adotévi (*Négritude et négrologues*, 1972), Abanda-Ndengue (*De la Négritude au Négrisme*, 1970) et Marcien Towa (*Négritude ou servitude*, 1971). De plus, la Négritude occupe une place importante dans les ouvrages d'histoire de la littérature du continent. Nous songeons ici aux critiques tels que Lilyan Kesteloot (*Les Écrivains noirs de langue française, naissance d'une littérature*, 1965), Jacques Chevrier (*Littérature nègre, Afrique, Antilles, Madagascar*, 1974) et Claude Wauthier (*L'Afrique des Africains*, 1964).

L'ère de la Négritude, c'est-à-dire des revendications raciales et culturelles, semble bel et bien révolue. Depuis les indépendances, de nouvelles tendances littéraires ont vu le jour et continuent de s'affirmer. Peu à peu, le monde colonial cède le pas au monde africain et aux problèmes posés par la présence de situations nouvelles, en l'occurrence: les difficultés que soulève l'introduction des techniques modernes de production et d'administration. Mais il y a surtout la dénonciation violente des plaies de la nouvelle société africaine. L'arrivisme dont font montre certaines classes dirigeantes, l'État-policier qui, un peu partout, a succédé au régime colonial, le goût du luxe et du lucre qui prévaut ici et là, voilà autant de thèmes qui permettent à l'écrivain de maintenir et d'accentuer son rôle d'éveilleur de conscience.

La transposition des désillusions qui ont suivi nos indépendances plutôt mort-nées s'accompagne souvent d'une recherche de formes nouvelles et de la quête d'une esthétique créatrice authentiquement africaine. Bien que les survivances de la tradition continuent d'être présentes dans quelques créations récentes, les écrivains dont les noms reviennent souvent à l'époque contemporaine sont ceux qui s'inspirent des réalités les plus cruciales de la période postcoloniale.

Il importe également de souligner que, de nos jours, l'écrivain africain se donne le recul nécessaire pour réfléchir sur son art. La question est essentielle car le continent vit à l'heure de la suspicion et de la répression des écrivains non-conformistes. Du nord au sud, de l'est à l'ouest, on tente de bâillonner quiconque pense différemment des oligarchies néo-coloniales qui ont confisqué le pouvoir politique dans maints pays du continent depuis la fin des années 50.

Passons outre aux multiples problèmes d'édition et de diffusion auxquels se heurtent nos écrivains pour dire qu'en Afrique la liberté créatrice est un luxe et un risque. Des écrivains qui ont tenté de donner libre cours à leur imagination en ont parfois payé un dur prix: intimidations et tracasseries policières, exils involontaires, prisons, tortures...

14 / Introduction

Pourtant, soucieux de l'avenir de son peuple et du destin de son continent, l'écrivain négro-africain est en quête d'un langage et d'une écriture qui lui permettront non seulement d'exprimer son angoisse personnelle et existentielle, mais aussi de traduire les réalités d'un monde en constante mutation.

Ambroise KOM

NOTES

1. Voir Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 1976. Préface, p. VII.
2. Voir Ambroise Kom, «Pour une littérature comparée du monde noir», *Présence Francophone*, n° 16, Printemps 1978, p. 33-45.
3. Iyay Kimoni, *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Sherbrooke, Naaman, 1975, p. 116.
4. Lire «Avant-propos», Nazi Boni, *Crépuscule des temps anciens, Chronique du Bwamu*, Paris, Présence Africaine, 1962.

AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

- Bernard Mouralis, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain*, Abidjan, Annales de l'Université, Série D, Tome 2, Lettres, 1969.
- Gérard Dago Lezou, *La Création romanesque devant les transformations sociales actuelles en Côte-d'Ivoire*, Dakar/Abidjan, NEA, 1977.
- Chukwuma Pat Ijomah, *Technique du roman négro-africain contemporain*, Thèse de Ph. D., Université de Sherbrooke, 1979 (inédit).

A

Abraha Pokou. Suivi de *La Voix grave d'Ophimoï*, Honfleur, P.J. Oswald, Coll. Théâtre africain, 9, 1971, 96p. Préface de J. Howlett et M. Dufrenne.

Écrits de Charles Zégoua Nokan (Pseudonyme de Charles Konan. — Signe ses ouvrages tantôt Charles Konan, tantôt Zégoua Konan).

Une légende africaine, qu'a transposée en français Bernard Dadié (dans *Légendes africaines et poèmes*, 1963), exalte l'acte héroïque de la Reine Abraha Pokou sacrifiant son enfant aux dieux pour obtenir leur intervention miraculeuse qui sauvera son peuple poursuivi par un ennemi puissant et arrêté dans sa retraite par l'obstacle d'un fleuve réputé infranchissable. Son peuple portera désormais le nom de Baoulé qui signifie «l'enfant est mort». Nokan a tiré son drame *Abraha Pokou* de cette légende dont il a modifié sensiblement le contenu. Il fait tuer l'enfant de Pokou accidentellement par une flèche qu'un renégat destinait à la mère. L'élément surnaturel et superstitieux est de cette façon aboli: l'effort des hommes (l'audace de volontaires recrutés par Pokou et l'aide que leur offrent les habitants d'un village riverain), et non plus un prodige, permettra de franchir le fleuve. D'autre part l'ennemi en question n'est plus tribal chez Nokan mais social. Ce sont les patriciens appuyant Ouaré que doivent affronter les plébéiens dont Pokou a pris la tête: elle a toujours détesté l'oppression dont les femmes, affirme-t-elle, ont été les premières vic-

times. Elle décide de quitter le royaume de Dankyira après que son frère, Dakon, candidat à la succession au trône, a été traîtreusement tué au cours du duel rituel l'opposant au candidat rival, Ouaré. Les esclaves la suivent. Ouaré lance ses guerriers derrière eux et c'est l'épisode du fleuve. Cependant rien ne pourra empêcher Pokou et ses Baoulés, qui l'ont choisie pour reine, de construire un nouveau pays où fleuriront la «liberté» et la «justice sociale».

Les libertés prises avec le récit légendaire s'inscrivent dans la perspective que définissent deux citations de Mao-Zedong qui figurent en épigraphe: les formes littéraires et artistiques du passé sont utilisables à condition d'être «refaçonnées» et de recevoir un «contenu nouveau» en vue d'«éveiller les masses populaires» et de les «aider... à faire avancer l'histoire». Le «zi» de la tradition africaine — la cérémonie-spectacle qui reconstitue un grand événement historique ou mythique —, que continue en quelque sorte la pièce de Nokan, va donc s'actualiser entre ses mains et se transformer en théâtre militant.

Cela ne se manifeste pas d'emblée. Au départ nous voyons défiler des images de la société noble dans un ancien royaume d'Afrique: le prince et la bergère — en l'occurrence Dakon et l'esclave Taloumah dont les amours sont contrariées par les préjugés de caste — les funérailles du roi, le Conseil des Anciens, le combat singulier entre les deux prétendants au trône. Mais à partir de la scène huit, le

passé cesse d'être distant et se met à ressembler au présent. Pokou et les esclaves ralliés autour d'elle sont maintenant au premier plan et expriment leurs colères et leurs espérances dans un discours révolutionnaire moderne. Des élections démocratiques désigneront le successeur de Pokou, qui ne portera plus le titre de roi. Ce ne sera pas son fils qu'elle-même a disqualifié parce que «réactionnaire» et dont elle n'hésite pas à préconiser la suppression «s'il se dresse contre le peuple». L'homme pour qui elle a recommandé de voter est le fils de Talouamah, qui «lutte pour la même cause qu'elle».

Pkou, la «Grande Africaine» comme la nomme le sous-titre, incarne l'idéal que l'auteur propose aux femmes d'Afrique à qui le drame est dédié. Jusqu'au bout, selon ses termes, elle n'aura fait que «servir le peuple». La formule est de Mao qui est ainsi pris comme modèle pour la deuxième fois. Il l'est une troisième lorsque l'exode de Pokou et des esclaves est appelé «une longue marche». Le même thème se trouvait dans *L'Exil d'Albouri* de Cheik N'Dao qui avait entrepris lui aussi d'actualiser l'histoire. Mais la thèse politique est plus rigoureusement explicitée chez Nokan.

Elle l'est à travers le discours révolutionnaire moderne prêté aux personnages et qui, à cause de son anachronisme, fonctionne à la fois comme langage dramatique et comme métalangage: en même temps qu'il dénote l'action et les situations, il en connote les significations politiques par référence à une analyse marxiste de l'histoire. L'Épilogue, qui consiste en une tirade aux accents épiques que débite le «Poète d'aujourd'hui» et que les spectateurs sont censés reprendre en chœur, condense la thèse et la parachève: y sont rappelés, d'Abraha Pokou à nos jours, les visages successifs de l'oppression et la lutte renouvelée du peuple, qui sera longue et dure; «mais au bout du chemin rocailleux [...] il y aura la victoire des travailleurs» et «les hommes deviendront les roses de la vie».

Il n'y a pas de structure dramatique globale (crise et dénouement) mais un égrèment de seize schèmes où sont représentés les moments essentiels de l'action. La liaison entre eux est assurée par la narration et la scénographie verbales, souvent poétiques, confiées au Conteur et au Poète qui se partagent ainsi le rôle du chœur antique ou de l'accompagnateur dans le kabuki.

«La Voix grave d'Ophimoï» est un poème de 328 vers, divisé en deux parties et un épilogue. Dans la première, «L'hésitation», Ophimoï est le poète au seuil de la vieillesse, déplorant le vide et la stérilité de sa vie passée dans une tour d'ivoire à l'écart des misères du peuple éburnéen. Cette crise de conscience et les remontrances de ses amis provoquent sa métamorphose: il «construit un monument à la mémoire des martyrs de l'indépendance». Dans la deuxième partie, «Carnets de prison», Ophimoï est le poète persécuté parce qu'il «parle pour le peuple». Dans sa geôle, il se remémore ses amours, ses années d'exil où il s'est éveillé à la fraternité de la révolte («Blanc pauvre, tu es mon frère», «Je m'appelle Toussaint Louverture, Lumumba, Ben Barka»). Mais l'épreuve retrempe sa détermination de lutter contre ceux qui ont volé au peuple son indépendance, contre la corruption néo-coloniale. La négritude est dépassée. Le poète ne doit plus chanter mais pousser des cris séditieux, il ne doit plus pleurer les victimes mais prendre le fusil aux côtés des guérilleros.

L'Épilogue fait entendre la voix du fils d'Ophimoï qui veut aller plus loin que son père: c'est une profession de foi dans la «solidarité» des «ouvriers d'Occident» et des «révolutionnaires de tous les pays» afin que se lève «le soleil rouge» et naisse «le matin quiet».

Ophimoï est donc tantôt l'auteur lui-même tantôt une allégorie: l'Orphée noir imbu d'une nouvelle mission. Le poème est en vers libres parfois assonancés qui sont groupés en trente-deux strophes

généralement courtes (la plus longue est de 21 vers). Nokan joue habilement de la mesure irrégulière du vers libre, qui peut se réduire à deux syllabes ou s'étirer jusqu'à en compter vingt, pour juxtaposer une pluralité de tons. Il est tour à tour lyrique, dramatique, satirique, élégiaque ou imprécatoire. Mais, pour reprendre une image hugolienne, c'est la corde d'airain de sa lyre qu'il fait surtout résonner.

Hassan el Nouty

Acteurs noirs, Avignon, Les Presses Universelles, 1965, 191p. Préface de Philippe Laburthe-Tolra.

Pièces de théâtre de Julien Alapini.

Dès l'avertissement l'auteur nous prévient que son but «n'est pas d'imiter Eschyle, le glorieux aïeul du théâtre, ni de se mesurer à ses illustres émules, Aristophane, Plaute, Térence, Shakespeare, Molière». Heureusement! Car les «pièces de théâtre» de Julien Alapini ne peuvent en aucun cas être présentées sur scène. Tout d'abord parce que les intrigues des «pièces» sont invraisemblables, les péripéties rocambolesques, les dénouements mécaniques et les indications scéniques contradictoires; ensuite parce que les personnages sont des marionnettes dénuées de toute épaisseur psychologique. Et pour couronner le tout, le style de Julien Alapini est d'une lourdeur inutilement alambiquée. De plus, la traduction littérale des expressions idiomatiques en français n'aide pas à la clarté de l'expression. Philippe Laburthe-Tolra, le préfacier d'*Acteurs noirs*, aurait dû dire la vérité à l'auteur au lieu de se montrer paternaliste: «Il est difficile», écrit-il, «de porter un jugement impartial sur une telle œuvre quand on aime trop l'auteur et les hommes qu'il dépeint.» Un amour aussi excessif est frère jumeau du mépris!

Les «pièces» d'*Acteurs noirs* ne relèvent ni de la littérature, ni de la dramaturgie. Les éditeurs escrocs qui publient à compte d'auteur de tels ouvrages sont tout aussi condamnables que les auteurs qui écrivent pour ne rien dire.

Noureini Tidjani-Serpos

Africapolis, Yaoundé, Éditions Semences Africaines, 1978, 80p.

Tragédie en cinq tableaux de René Philombe (Pseudonyme de Philippe-Louis Ombede).

Écrite en 1974, la pièce *Africapolis* se passe dans un royaume africain imaginaire dirigé par le roi-despote, Ekamtid. L'action reprend le fil de celle des révolutionnaires dans le recueil de poèmes, *Choc anti-choc*, publié en 1978 par l'auteur. Ici, le pouvoir ne se trouve plus entre les mains de la «sombre trinité» coloniale (soldat, missionnaire et commerçant) que Philombe évoque dans «Vision» car il a été confié au leader noir Ekamtid. Aveuglé par son conseiller obséquieux et ses ministres inefficaces, le roi apprend qu'un parti politique, «Le Rassemblement Fraternel des Citoyens», sème la subversion dans le pays. Ce parti a été fondé par Boki, de retour en Africapolis après avoir étudié en France.

Lorsque Doumbé et lui étaient étudiants à Paris, ils s'étaient juré que, de retour au pays natal, ils se mettraient au service du peuple d'Africapolis. Pour réaliser ce vœu, Boki devient directeur de la Banque Nationale de Développement où sa politique bouleverse celle pratiquée jusqu'alors: il fait des prêts aux paysans, aux commerçants et même aux chômeurs plutôt qu'aux membres de la bourgeoisie. De son côté, Doumbé trahit le peuple car il devient chef de la Sûreté Nationale, admettant que: «La France, c'est la France, et l'Africapolis, c'est l'Africapolis! Il faut être pragmatique...»

La pièce montre que, dans le pays néo-colonial d'Africapolis, ni les valeurs traditionnelles (Boki est le seul à demander la bénédiction des anciens) ni celles d'un État moderne (la liberté d'expression, d'assemblée, le droit à l'éducation et à l'information, le droit au travail, etc.) n'influencent les affaires de l'État. La nature irrationnelle et despotique du régime se voit dans les mesures d'urgence introduites par Ekamtid pour éteindre le feu de la révolte. Malgré leur violence,

ces mesures ne peuvent arrêter le peuple en colère car, comme l'exprime Boki: «Personne, mon ami, ne saurait revendiquer la paternité d'une révolution. Elle est allumée et alimentée par le fossé qui existe entre la majorité des pauvres et la minorité des riches égoïstes!»

Dans la dernière scène du cinquième acte, le peuple prend le pouvoir et envahit le tribunal où le Roi Ekamtid, la Reine et le Conseiller, Tom, sont jugés sous la direction de Kwassi Tamtam, le poète clairvoyant que l'on avait accusé de subversion.

Le sort d'*Africapolis* est problématique car depuis 1975, date de la première représentation de la pièce dans une petite ville de l'Ouest-Cameroun, aucun metteur en scène n'a osé la faire jouer. Est-ce parce qu'on espère qu'elle cessera de déranger les consciences et tombera dans l'oubli? Comment le savoir, dans un pays où le jeu littéraire est politique même quand il se joue de la politique!

Eloïse A. Brière

Afrika Ba'a, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1969, 184p.

Roman de Rémy Gilbert Medou Mvomo.

Ce modeste ouvrage est un roman à thèse dont le but moralisateur est évident. Mvomo s'adresse directement à ses compatriotes, surtout à la génération de jeunes villageois, instruits, intelligents, qui ont tendance à mépriser la vie en brousse et à la fuir pour grossir la foule de chômeurs dans les villes. Il leur dit: «Retournez à votre village; lutez, travaillez avec acharnement à la régénération de la vie de campagne, en mettant à profit votre compétence, votre intelligence; par vos efforts, plutôt que par des préceptes, vous pouvez convaincre les vieux qu'il est possible de se libérer de sa mentalité de colonisé.» Ils pourront alors coopérer, eux aussi, à la gestion de leurs propres affaires, au lieu de sombrer dans la misère, le désespoir, en attendant passivement la mort. *Afrika Ba'a* est le nom

d'un village au Sud-Cameroun, imaginaire – mais assurément semblable à tant d'autres qui sont tombés dans l'infortune depuis le départ des autorités coloniales. Les habitants s'étaient imaginé que l'Indépendance annoncerait du coup une sorte d'Utopie: un gouvernement idéal régnant sur un peuple libéré et heureux: une vie facile, le travail diminué, fini les impôts, fini les emprisonnements, bref la manne tombée du ciel. La réalité s'est avérée toute différente: le coût de la vie augmente, le niveau de vie baisse; la vieille génération, minée par des habitudes de colonisé et peu encline à agir avec énergie pour assurer l'avenir de la communauté, convaincue que l'Indépendance avait avorté, s'enivre et se laisse déprimer. Les jeunes sont démoralisés par la passivité des anciens et par la déchéance et la tromperie des chefs; pour ne pas mourir de faim, les filles s'adonnent à la prostitution et les garçons au parasitisme. Le cacao ne se vend pas, aussi en néglige-t-on la culture; la misère s'installe, les cases s'écroulent, la brousse envahit les pistes.

Kambara, jeune homme énergique et instruit, ayant cherché sans succès, en ville, un emploi en rapport avec son éducation, décide de retourner au village pour y persuader les habitants qu'il faut s'en remettre à soi-même si l'on veut remédier aux malaises sociaux. Il faut, d'ailleurs, encourager l'élite instruite à donner l'exemple aux autres, en travaillant méthodiquement, selon un programme scientifique de réhabilitation.

Dans les vingt dernières pages de son roman, Mvomo ébauche rapidement la renaissance miraculeuse d'*Afrika Ba'a*.

Kambara vainc la léthargie d'une petite bande de jeunes, auxquels se joignent les moins démoralisés des anciens, pour changer le rythme de vie du village. Peu à peu, ils établissent une sorte de kibboutz: un village florissant et progressiste, fondé sur les principes d'autogestion, d'activités communautaires, un village ouvert aux nouvelles méthodes de culture, ainsi qu'aux méthodes de vie nouvel-

les. Au bout de trois ans Afrika Ba'a sert de modèle à l'ensemble du peuple de la brousse.

Mvomo ne précise pas l'idéologie qui a présidé à l'organisation de cette communauté; d'ailleurs, Kambara lui-même l'ignore: s'agit-il du communisme? du socialisme africain? Aucun terme en «isme» ne justifie le succès de l'entreprise. Il s'agit surtout d'une grande foi, d'un désir aigu de survivre et d'une utilisation rationnelle des moyens qui permettent de parvenir aux objectifs fixés. L'auteur avoue que ces principes peuvent sembler simplistes et que certains auraient voulu qu'il arborât une étiquette en «isme». Mais il insiste sur la valeur de la démonstration: à savoir, qu'il est possible pour les Africains de prendre en main leur propre salut – la construction de leurs villages, de leurs régions, de leur pays «sans forcément agiter un des drapeaux des idéologies qui se disputent le monde!».

Cette histoire de la réalisation d'un bel idéal social n'a pas de grandes prétentions littéraires. Pourtant, l'action se développe avec entrain et crédibilité; les personnages principaux sont assez bien différenciés pour jouer leurs rôles sans donner l'impression d'être des fantoches, manipulés par l'auteur pour illustrer son propos militant. D'ailleurs, le livre présente une image réaliste des problèmes de survie, en brousse et en ville, du Sud-Cameroun dans l'immédiate post-indépendance.

Dorothy S. Blair

Afrique (L') a parlé, Paris, ORTF/DAEC, Coll. Répertoire théâtral africain, 12, 1972, 96p.

Pièce de Mbaye Gana Kébé.

Cette pièce de théâtre lyrique parle de l'épreuve qu'imposent à l'Afrique les rapports à établir avec un monde extra-africain qui l'a offensée. Paulin, jeune Européen personnifiant son continent d'origine, a été accueilli «comme un prince» chez Diogoma, roi africain. On

accuse Paulin d'avoir volé «ce que l'Afrique a de plus grand», un masque sacré, «souffle d'Afrique». Reconnu coupable, il est condamné à mort. Premier coup de théâtre: on annonce le suicide de la gardienne du masque, la princesse Assata, sentimentalement attachée au jeune Blanc et convaincue de son innocence. Le roi devient encore plus furieux à cause de l'acte politiquement ignoble de sa fille. S'ensuit bientôt un autre coup de théâtre: un guerrier nommé Thiémoko vient annoncer le recouvrement fortuit du masque... ce qui accentue le chagrin de Salima, la reine, pour avoir perdu si malencontreusement sa fille unique. Le roi s'amollit et fait appel à la générosité habituelle de son peuple qui n'est pourtant pas prêt à disculper l'accusé. Diogoma recourt à des menaces dictatoriales qui renforcent le peuple dans son attitude hostile. Mais, grâce à la compréhension mutuelle ultime entre le roi et son peuple, Paulin (ou l'Europe) reçoit finalement le pardon de l'Afrique.

Pièce poétique (par son langage), *L'Afrique a parlé* est également politique par son contenu. Est soulevé le problème de réconciliation entre peuples et races. En dépit des torts portés à l'encontre de l'Afrique, celle-ci est sommée de dompter ses émotions par des efforts dictés par la raison. Le roi Diogoma n'a pas tort de vouloir la mort de Paulin car la perte du masque, ce «rubis de l'Afrique» qui lui a été confié par les ancêtres, est une atteinte à son prestige personnel et à la dignité de l'Afrique: le masque, cet «esprit de l'Afrique», n'est-il pas «la science des ancêtres» que les futures générations doivent défendre «au forum des civilisations... complémentaires»? Ce «masque au regard du patriarche dogon», «cette haleine d'un passé de gloire», n'allait-il pas se trouver dans un des musées de l'Europe où abondent déjà des «trésors d'Afrique»? Et le vol du masque ne constitue-t-il pas un mépris abominable de l'hospitalité nègre?

Si la colère de Diogoma s'apaise après le recouvrement du masque, si le

peuple consent finalement à pardonner à Paulin, c'est grâce au «sentiment nègre qui veut que le Blanc et le Rouge et le Jaune soient nos frères»... sentiment fondé sur la volonté de rechercher la paix sans laquelle les rapports entre races seraient précaires. La réconciliation est donc d'une importance capitale. Elle est d'autant plus nécessaire que les fondements des problèmes et conflits pourraient être faux ou, à tout le moins, douteux. Le vieillard aurait accusé Paulin (qui pourtant respecte les valeurs noires) simplement parce que celui-ci est Blanc. Le charlatan Namori confirme la perfidie non prouvée de l'étranger pour des raisons égoïstes: il est jaloux de lui. Et puis, ce masque, «une pièce de bois façonnée par la main d'homme», vaut-il plus que l'homme?

Cependant, pour que la réconciliation puisse être réalisée, il faut un immense effort de la part de l'Afrique parce que c'est elle l'offensée. C'est ce qui explique l'accueil chaleureux accordé au fils de l'Europe, Paulin, en qui Diogoma voyait «l'ébauche de l'amitié future des races!... la bonne graine de la coexistence fructueuse»; le sacrifice d'Assata qui verse «le sang de l'Afrique... pour sauver celui de l'Europe» ne s'explique pas autrement.

Évidemment, sans l'accord du peuple, le roi n'aurait pu faire son geste prodigieux d'amitié envers le monde. C'est en vain qu'il tente d'imposer autoritairement sa volonté au peuple. Car, comme lui rappelle le vénérable vieillard, «le peuple est mille et tu es un!». *Vox populi, vox dei!* Si l'armée refuse d'intervenir, c'est que «l'armée n'est pas faite pour gouverner». Diogoma est roi, c'est vrai; mais le peuple est la raison d'être de l'armée. C'est une déclaration subtile en faveur de la démocratie dont la fortune en Afrique est diverse.

Bref, *L'Afrique a parlé* exprime la nécessité d'établir des rapports amicaux faits de bonne volonté, de compréhension et de respect mutuel entre peuples et entre races. C'est là un idéal que, d'après Mbaye, «toute œuvre d'art doit

exprimer». L'Afrique de Mbaye ignorera les couleurs et les origines, voudra être «la terre-carrefour, le continent où se mêleront les souffles du monde», et tendre sa main «vers les lointains points cardinaux» pour établir une «amitié vraie». L'Europe, pour sa part, délaissera ses canonnades et ses baïonnettes pour franchir l'avenir d'un pas égal avec l'Afrique. L'Europe reconvertie de Paulin et de Mbaye transmettra au monde le message de paix et «la charte des hommes décidés à ne faire qu'une seule chaîne de leurs bras».

Tous ces vœux sont poétiquement évoqués. En effet, *L'Afrique a parlé* traite d'un thème senghorien dans une langue et dans un style influencés par l'univers poétique des chantres de la négritude. Mais la pièce dépasse celle-ci pour frôler ce que Abanda Ndengue a appelé «le Négrisme».

Yaw Safo Boafa

Afrique debout! Paris, Seghers, Coll. Pierre Seghers, 58, 1950, 43p.

Recueil de poèmes de Bernard Binlin Dadié.

On ne connaissait pas encore Bernard Dadié en France en 1948 quand Jean-Paul Sartre a fait entendre aux Français les voix de poètes noirs en invoquant «Orphée Noir». Mais, deux ans après, un petit recueil de quinze poèmes, *Afrique debout*, est publié à Paris. C'est la première œuvre poétique de celui qui va devenir le maître de la littérature ivoirienne. Un peu jeune pour appartenir au groupe fondateur de *L'Étudiant noir*, Dadié partageait néanmoins les sentiments de ce groupe: Senghor, Césaire, Diop. Conscient comme eux du passé noir, il l'a montré par ses recherches muséographiques et sa collection de contes folkloriques. Il dit de lui-même: «Je suis du peuple fort / En griot du siècle (16).» Dans *Afrique debout*, il dénonce les colonisateurs qui ont courbé le dos de son peuple; Jean-Paul Sartre avait écrit auparavant: «Voici des hommes noirs debout.» Dadié affirme la fraterni-

té entre hommes, «Et les Blancs, Jaunes, Rouges et Noirs frères retrouvés (14)», comme le fera Césaire. Sartre avait perçu la négritude comme une expression nécessairement lyrique: «Qu'est-ce donc que vous espérez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait les bouches noires?» et Dadié d'affirmer: «Nous les empêcherons de nous mettre le bâillon (22).» Comme Damas qui revendique son passé «Rendez-les-moi, mes poupées noires», Dadié écrit: «Rendez-nous nos joies, nos chants, et nos espoirs (21).» Il est évident que Dadié est un poète de la négritude.

Dans ces quinze poèmes de jeunesse, Dadié se montre original et varié. Dans «Litanie d'un sujet français», il fait montre d'une ironie qui laisse présager les paradoxes et l'humour manifestes dans ses drames et romans ultérieurs. «Délivrez-nous, Seigneur / Des experts en questions africaines (21).» Georges Brachfeld dit de Dadié qu'il est un écrivain dynamique, spirituel et chaleureux. Bien que Dadié dénonce violemment les guerres et l'inhumanité de l'homme, il n'est ni dur ni froid. Il est plein de tendresse pour les petits animaux, les enfants et les oiseaux: «Les ides de Mars sur la Paix déchaînées / Et la petite colombe blanche qui ne sait où se poser (12).» Il se souvient de l'époque paisible où: «Par les matins de rosée [...] l'enfant joue à tisonner le feu (30).»

Ces poèmes méritent plus d'attention qu'ils n'en ont reçu jusqu'à présent. Les idées qu'ils expriment sont d'actualité. Ainsi le lecteur contemporain peut-il apprécier cette critique sociale et économique encore valable de nos jours? «Souviens-toi», par exemple, est une plainte pour un ami «mort de faim, à côté de l'abondance (20)». «L'Afrique veut la paix» est une protestation contre les géants économiques qui contrôlent notre existence: «la guerre pour le caoutchouc / La guerre pour le minerai, la guerre pour le pétrole... (25).» Dadié affirme d'autres droits de l'homme tels que le droit à l'éducation et à la liberté. Il affirme que la lutte continue: «planteur

qui lutte pour ses produits, ...l'ouvrier qui lutte pour un monde meilleur, ...l'enfant qui, sans école, lutte pour s'instruire, ...la femme traquée, qui lutte pour un destin nouveau (18).» Il demande la liberté pour le peuple, la résistance contre la force des tyrans et leurs agents: «Et toutes leurs pourritures d'agents secrets / me sont sur le dos, parce que je menace leurs coffres (14).» Il proteste contre la corruption et implore l'abolition de la torture: «Les rois du pétrole et du fer / Les princes du diamant et de l'or / Les barons du bois et du caoutchouc / veulent me dompter (13).» *Afrique debout* traduit avec vigueur la fraternité et la sensibilité qui caractérisent l'œuvre de Dadié.

Charlotte H. Bruner

Afrique, nous t'ignorons! Paris, Lacoste, Coll. Voyages, 1956, 125p.

Roman de Benjamin Matip.

Ce récit se déroule au Cameroun pendant la Deuxième Guerre mondiale. On est au village de Bidoé, chez le vieux Guimous, ancien combattant des armées allemande et française. Patriarche doué de la sagesse des anciens, il élève ses vingt enfants avec fermeté. Attaché à l'Ancêtre LÔ-LÔmb (le dieu africain), «ses rêves sont aussi infaillibles qu'une prophétie». En 1938 on lui offre la médaille de l'Ordre des Notables pour la valeur de ses terres. Le vieillard l'accepte avec mépris pour ces Blancs qui ne comprennent pas la terre d'Afrique. Pourtant, s'il se méfie des Blancs et se plaint de ce que tout a tellement changé depuis l'arrivée des premiers Allemands dans le pays, Guimous aime bien la France et son ami Robert, commerçant français raciste, qui habite la ville de Kézzaé et auquel il envoie régulièrement des cadeaux peu appréciés.

Samuel, le fils préféré de Guimous, celui qu'il appelle «le meilleur de moi», n'aime pas les Blancs: il a cet air plutôt révolté et intelligent, «une sorte d'angoisse»; il cherche donc l'occasion tant attendue de mettre les Blancs en difficulté.

C'est le jour du marché de Kézzaé, le moment d'aller vendre les récoltes à Robert. Papa Guimous a eu ce rêve morbide, cette inquiétude, ce pressentiment de malheur craint de tous ceux qui l'entourent: «Je pressens un malheur dans l'horizon», dit-il à Sam. On se rappelle que c'est bien lui qui a prévu l'arrivée des Blancs, cette venue qui a été «l'anéantissement fatal de notre monde». Sam s'en inquiète. Mais il faut aller en ville. Là, des bruits courent: la guerre a éclaté chez les Blancs et un certain Hitler, qui se dit surhomme, veut régner sur le monde entier. Il est résolu à s'emparer du Cameroun, ancienne colonie allemande. De retour au village, Sam annonce à son père ce que celui-ci savait déjà. Le Conseil des Patriarches est convoqué pour décider de ce qu'on fera. On envoie des émissaires vérifier la nouvelle chez le missionnaire américain William, le commerçant Robert et Milkao, le sorcier indigène.

L'intérêt du récit provient des réactions de gens. Africains et Européens réagissent de manière différente à cette nouvelle, déconcertante pour les uns mais bien accueillie par les autres. Le romancier profite de l'occasion pour étudier à fond les relations entre colonisateurs et colonisés.

Par un jeu astucieux d'oppositions, Matip porte sa critique des Blancs à son paroxysme. Robert contre Sam. Robert contre sa femme Cécile. Robert contre Guimous. Zachée, Camerounais christianisé, contre le père William. Mais Robert est vraiment le scélérat du roman. Derrière son masque d'homme fort se cache un lâche égocentrique. Il est contraint de baisser les yeux devant le regard ardent et la fureur de Sam. Il garde une image du dieu Lô-Lômb chez lui. Depuis dix-huit ans, Cécile et lui vivent ensemble mais «séparés». Il est résolu à éliminer «cette espèce de prostituée qui croit que je suis dupe de son jeu [...] Coucher, toujours coucher avec le premier venu». Seulement il oublie que la femme n'est pas, elle non plus, dupe de son jeu car

elle pense à épouser le boy africain. Enfin, cette fameuse «rencontre des géants» qui est censée avoir lieu entre Robert et papa Guimous sert à démontrer définitivement la petitesse du commerçant escroc. En effet c'est le vieil Africain, déshumanisé et méprisé par le Blanc, qui donne à Robert des leçons sur l'existence humaine. De son côté, Zachée en fait autant à William qui croit que les âmes africaines doivent être maintenues dans l'ignorance.

L'Afrique des Guimous, c'est l'Afrique qui prévoit l'avenir, l'Afrique des messages du tambour, l'Afrique des mystères, l'Afrique du baobab: «Avec son air majestueux et solide, il est le seul survivant de la Grande Époque. Il incarne la force du temps qui s'écoule, la sagesse des générations qui s'éteignent, et les lois éternelles de l'humanité.» L'Afrique qui lie le passé au présent: «Il faut fixer le passé, mais non pas *piétiner* sur lui.» L'Afrique qui insiste sur la solidarité de la communauté et qui s'acharne à réaliser le bonheur et la paix. C'est cette Afrique-là qui s'exprime par la voix du vieux Guimous, en posant aux prétendus civilisés cette pertinente question: «Pourquoi vous qui êtes si 'forts', ne pouvez-vous pas découvrir le secret de la paix? Le secret de la paix, de la justice, et de la fraternité entre les hommes et les peuples?»

C'est enfin cette Afrique que recherche Sam, jeune «évolué» assoiffé de quelque chose de plus authentique que la sagesse plastique puisée dans le puits européen. Alors, pourquoi la chercher? C'est que cette Afrique-là est éternellement perdue pour nombre de ses enfants. S'il est vrai que papa Guimous pressent la guerre, il est aussi indéniable qu'on ne lui fait plus tellement confiance et que, exception faite de Sam, on ne sait vraiment que faire devant cette nouvelle inattendue. D'ailleurs, l'Afrique se colle encore au jupon de la mère nommée Europe; en témoigne la décision de ce sage Conseil villageois qui préconise d'envoyer des émissaires chez les Blancs.

On peut poser la question à l'Afrique: «Pourquoi vous qui savez la source de la paix, ne révélez-vous pas ce secret au monde? Pourquoi ne montrez-vous pas votre puissance? Pourquoi vous attachez-vous à l'Europe?» Et les mots de Frantz Fanon retentissent à l'oreille du lecteur: «l'homme noir a un destin blanc...»

La structure du roman de Matip met bien l'accent sur ce dilemme qui plane sur l'Afrique, dilemme qui cède heureusement le pas à l'espoir. Les trois parties, intitulées *L'Alerte*, *L'Enfer*, *Les Patriarches*, décrivent le mouvement psychologique de cette communauté du doute, à travers la certitude de la tragédie jusqu'à l'espoir, cet espoir vague de la fin. Les Patriarches sont là pour délibérer et pour résoudre les problèmes; malheureusement, ils n'y peuvent rien. On revient donc au doute du début. Voilà la vérité sur «cette Afrique — que nous ignorons — et qui m'inquiète, moi, par son silence». Il reste bien des questions à poser. «Afrique, qu'as-tu donc fait de ton passé? Que caches-tu pour demain? Ton silence, est-ce une mort éternelle, une agonie lente, ou une simple pause?» Il ne s'agit certainement pas de mort éternelle, puisque «le soleil naît derrière la forêt, portant avec lui les rayons d'espérance». Cette espérance s'est transformée en lutte pour l'indépendance nationale. Victoire. Liberté. Aube. Mais d'autres ouvrages en sont venus à décrire cette aube transformée en nuit néo-coloniale.

Femi Ojo-Ade

Afrique (L') une, Radio-France Internationale, Coll. Répertoire Théâtral Africain, 22, 1975, 111p.

Poème dramatique de Mbaye Gana Kébé.

L'Afrique une, pièce primée au Concours Théâtral Interafricain, est une expression d'espoir en l'Afrique de demain. La princesse Niéli (héroïne de la pièce), après avoir réprimandé le chef de l'armée, le valeureux Bazoumana,

pour avoir «violé la démocratie» en mettant à mort le traître Kaladian Diabaté sans la permission du «grand et merveilleux peuple d'Afrique», demande passionnément à ses deux devins ce que l'avenir réserve à l'Afrique. L'un voit un avenir plein d'espoir, «un éclat du soleil de demain sur le buste du continent»; l'autre voit la gloire des générations futures, la naissance d'une nation forte dont la réalisation dépend toutefois d'un sacrifice humain, celui de la princesse elle-même. Celle-ci se soumet sans hésitation à la volonté du génie du peuple, Niambori, «pour qu'émerge notre Afrique». Cet acte de «courage aveugle» ébranle le génie qui propose au peuple de négocier avec l'Europe pour que s'établissent la liberté et la paix; proposition qui au début rencontre la désapprobation de la jeunesse secouée par la haine et outragée par «toute liberté mendiée», mais qui est finalement acceptée par le peuple. Le dialogue avec l'Europe ouvre l'ère de la symbiose, de l'unité et de l'humanité.

Les huit tableaux de cette pièce lyrique écrite entièrement en langage poétique chantent l'avenir splendide de l'Afrique; splendeur qui se traduira par l'esprit de pardon et de réconciliation, par l'établissement de l'unité concrète ou par la formation d'une nation africaine libre (*l'Afrique une*) — amalgame de toutes les races africaines —, une Afrique qui serait au «rendez-vous du donner et du recevoir».

Cette vision de l'Afrique nouvelle à la Senghor est celle de l'héroïne Niéli et de son père, Tangori. Le vif désir de la princesse de voir «le sourire lacté de l'Afrique» et son empressement à accepter la mort (comme tant d'autres d'ailleurs), car «le bonheur de tout un continent prime celui d'un seul homme», montrent un certain optimisme dans le devenir de l'Afrique. Comme les vieux, Niéli conçoit la nouvelle Afrique comme une nation «généreuse et poreuse aux souffles fécondants du monde» qui rapprochera les races et les continents et «fondera les civilisations». Ce sera «une Afri-

que au verbe magique». Entendons-nous bien: l'Afrique ne sera pas «celle des perroquets et des grillons», comme le craignent certains individus. Elle ne sera pas non plus établie par la sagaie, le fer ou la lance, car rien ne sert d'écrire l'histoire «avec des lettres de sang». Elle sera plutôt créée par le «langage du Renouveau». L'Afrique du pardon oubliera «les travaux forcés (imposés par la France), les incendies et les raptus du Portugal, la complicité du Royaume-Uni».

Malgré les brèves hésitations de quelques-uns, tout semble concourir à présenter un avenir radieux pour l'Afrique: la vaillance et la «succulence» du continent, la bonne volonté de sa jeunesse, fière de la terre fécondante et «avide de participation», dont l'exubérance est freinée par la sagesse de la vieillesse, telles la mansuétude réfléchie du patriarche Tangori, la disposition d'un Ganga (fiancé de Niéli) à taire ses émotions égoïstes mais fortes et l'acceptation démocratique du principe de dialogue. C'est ainsi que se prépare «l'Événement» lors duquel l'Afrique et l'Europe, ensemble, écriront «sur l'ardoise du Temps... les grands sonnets de l'Humanité». Si, pourtant, persistent toujours des éléments réfractaires, telles certaines gens en Afrique du Sud, l'Afrique apportera à ses frères en lutte pour la liberté ses muscles et ses pensées. Et «rien ne pourra arrêter le Déluge et l'Ouragan, pas même les géants obscurs de la Tamise».

Véritable hymne à l'espoir, *L'Afrique* une impressionnée surtout par le pouvoir des mots. Il s'agit ici d'une évocation puissante des images qui sont presque entièrement puisées dans le domaine naturel: fluvial, végétal et animal. Certaines comparaisons inhabituelles et certains rapports insolites semblent donner aux mots un caractère surnaturel. L'importance accordée au verbe, la sonorité des mots et leur diversité, le ton déclamatoire de la pièce, tout trahit l'intention première de l'auteur: écrire pour la radio.

Yaw Safo Bofo

Agapes des Dieux, Tritriva, Paris, Présence Africaine, 1962, 266p.

Tragédie malgache de Jacques Rabemananjara.

Agapes des Dieux, Tritriva est une tragédie en six tableaux inspirée de la légende malgache relative au lac Tritriva.

Le lac Tritriva se trouve dans le fond d'un cratère, près de la ville d'Antsirabé. Une légende rapporte que deux amants dont l'amour fut rendu impossible par des querelles de famille s'y jetèrent enroulés dans leur pagne et s'y noyèrent.

Rabemananjara a fidèlement respecté cette légende dans sa pièce. Deux jeunes gens, Ratrimo et Hanta, tombent profondément amoureux l'un de l'autre. Malheureusement, le père de Hanta, par des manœuvres financières douteuses, provoque la ruine du père de Ratrimo qui se suicide en se jetant dans le lac Tritriva. Devenu tout-puissant, le père de Hanta est à présent le beau-frère du roi. Il s'oppose à l'amour de sa fille et de Ratrimo qu'il fait arrêter et jeter en prison. La reine, elle aussi tombée amoureuse de Ratrimo, le fait relâcher. Elle confesse sa faiblesse et lui dit qu'elle fera tout ce qui est en son pouvoir pour posséder Ratrimo. Entre temps, la mère de Ratrimo meurt de chagrin et son corps est jeté dans le lac Tritriva. Les deux amants, Ratrimo et Hanta, se jettent eux aussi dans le lac enlacés pour toujours dans leur pagne. La reine, en apprenant la nouvelle de leur suicide, s'empoisonne.

Agapes des Dieux, Tritriva nous présente trois personnages différents dont les destinées sont interdépendantes: un personnage masculin, Ratrimo, aimé par deux femmes, Hanta et la reine.

Hanta est la première victime de cette tragédie. Le sentiment profond qu'elle éprouve pour Ratrimo la pousse à affronter d'une part son père qui veut la perte de Ratrimo et, d'autre part, la reine, sa rivale directe. Obstinée envers son père qu'elle sait pouvoir fléchir, résignée envers la reine qu'elle sait être inflexible, le personnage de Hanta a été modelé sur

celui d'Ondine de Giraudoux. C'est le personnage le plus complexe mais aussi le plus complet de cette tragédie.

Après Hanta, l'autre personnage important de cette pièce est la reine. Elle est «cruelle, cynique et dangereuse». Le modèle dont Rabemananjara s'est inspiré pour ce personnage est celui de la reine Ranavalona Première. Mariée très jeune pour les besoins du trône, la reine n'a jamais connu l'amour. Elle le découvre pour la première fois chez Ratriimo. Son amour pour lui est le véritable élan de la femme qui aime dans son cœur et dans sa chair.

De quelque côté qu'elle se tourne, la reine se trouve dans une impasse. Elle n'a jamais goûté au bonheur. Lorsqu'elle croit le trouver, il lui est refusé. Dans cette course sans fin, elle a toujours été la victime. Prisonnière de sa condition, elle devient mère et révoltée. L'amour est devenu pour elle une sorte de maladie incurable dont on ne meurt pas mais qui fait vieillir trop vite. La reine est synonyme d'ordre, de force et d'abnégation.

Le troisième personnage marquant de cette tragédie est Ratriimo. Il est la victime tragique de l'amour bafoué. On retrouve chez lui tous les différents aspects de l'amour: l'amour-ivresse, l'amour-douleur, l'amour-dédain et l'amour-victime. Ratriimo incarne le parfait héros amoureux. Son sentiment est à l'origine de tous ses malheurs. Il sait discerner, en fin psychologue, que chez la reine l'amour est égoïste et intéressé alors que chez Hanta il est pur et spontané. Aussi Ratriimo n'a-t-il pas eu à choisir.

La conception qu'a Ratriimo du bonheur en amour est bien celle de Rabemananjara. Le bonheur c'est l'amour désintéressé de deux êtres qui se rencontrent au hasard de la vie; c'est un sentiment qui se vit spontanément. C'est la conception romantique de l'affection si chère aux Malgaches. À partir de ce moment on retrouve dans cette pièce les mêmes personnages que dans *Tristan et Iseult*. La

seule raison de vivre de Ratriimo-Tristan est de rester auprès de Hanta-Iseult. La reine serait alors le roi Marc qui fait obstacle à ce bonheur.

Agapes des Dieux, Tritriva est la dernière et sans doute la meilleure œuvre tragique de Rabemananjara. Loin de tout obstacle constitué par les tabous, libre de l'influence des classiques, l'écrivain malgache a su construire une intrigue remarquable. Les événements auxquels les personnages sont mêlés constituent une trame solide.

Dans *Agapes des Dieux, Tritriva*, le spectateur assiste à l'anéantissement de trois existences à cause d'un amour bafoué. L'auteur malgache déroule devant nos yeux le destin de trois personnes envers qui le *mahery vintana* (le sort) a été très puissant. Plutôt que de nous les présenter, selon la coutume malgache, comme des monstres qu'il faut détruire, Rabemananjara a réussi, au contraire, à nous émouvoir et à nous toucher. Le vilain de la situation est la reine. Par son égoïsme, son manque de grandeur d'âme, sa mesquinerie et sa méchanceté, elle n'a été pour Ratriimo et Hanta qu'un objet de malheur. Mais *Agapes des Dieux, Tritriva* n'est pas aussi pessimiste qu'on serait tenté de le croire. Au contraire, Rabemananjara nous dévoile les beautés et les belles perspectives que la nature donne à l'homme pour lui faire prendre conscience de la plénitude du bonheur du couple. Aussi maudit-il à jamais les calculs et les machinations qui nous cachent la nature et la pureté.

Il faut enfin souligner ici que Rabemananjara reprend de façon plus véhémentement que dans sa poésie ses attaques contre les insuffisances de la justice humaine. Il décrit cyniquement la manipulation de cette dernière par les tout-puissants à la tête du pays: ils en disposent à leur gré. Il dénonce les abus de pouvoir des forts et leurs intrigues contre les faibles. Malmené et bafoué par les autorités, lors de son procès, Rabemananjara, maintenant qu'il est libre, n'hésite pas à dresser un sombre tableau de la

justice. Il en s'aperçoit les fondements en dénonçant le déséquilibre provoqué par les forts dans la balance sensible du système judiciaire.

Jean-Paul Kœnig

Agba'nla, Paris, P.J. Oswald, 1973, 80p.

Recueil de poèmes de Nouréini Tidjani-Serpos.

Ce recueil qui comprend 55 poèmes traite de «la vie (p. 5)», de «l'imperfection de notre réel» et d'«une colère collective (p. 7)». «Jaillis du sein de la souffrance (p. 8)», ces poèmes, qui sont animés d'«une tristesse explosive (p. 46)», décrivent aussi «l'historicité de la vérité populaire (p. 20)». Ils mettent au pilori «l'humanisme qui cèle notre exploitation (p. 47)», attaquent «la combinatoire de l'homme de bien (p. 48)» afin de «mieux cerner le vide et revitaliser l'espoir (p. 8)», afin de «donner la parole à chacun», afin que «l'autre soi-même dise le concret de tous (p. 70)». Ainsi, «le lecteur au regard actualisé se [raillera] aux autres opprimés (p. 7)» pour forger «l'homme concret, celui de tous les jours (p. 51)».

Il est évident que ce recueil est extrêmement engagé en faveur des peuples auxquels le poète donne des origines variées – Africains, Asiatiques, Chiliens, Cubains. L'usage fréquent des pronoms personnels tels que «nous» et «toi» indique que le poète établit un lien intime entre le lecteur et lui-même. On dirait que l'ambition du poète est d'aviver un dialogue entre les autres et lui. C'est ainsi que le pronom «je» se pose tour à tour en «implacable justicier du monde fou de duperies (p. 14)», en «projecteur et projeté, assis dans le présent, le passé sur la nuque, l'avenir en ombres sur [son] écran (p. 5)», la gueule ouverte sur le monde (p. 44)». Il est celui qui sent «la faim de la justice [lui] lessiver l'intelligence (p. 55)».

L'auteur parle tour à tour de l'Afrique, des Africains et des autres opprimés: prolétaires comme le coolie, l'hom-

me-daba, le sans-logis, le balayeur des rues (de Paris et de toute autre ville capitaliste), les paysans et les forgerons. Il n'oublie pas les habitants de Harlem, les Vietnamiens, les Chiliens et les Cubains qui, comme ces balayeurs des rues devant le Musée de l'homme (p. 51), ont faim et froid. La plupart de ces 55 poèmes sont comme des cris de combat – «combat contre les mandarins de la culture – combat pour que le concret soit le premier pas vers la vérité (p. 9)». Il invite les opprimés à faire une autocritique et à procéder à un réexamen de leur identité pour prendre conscience de leur situation. Chaque poème de combat, d'action, de révolte et de reconditionnement deviendra, par la suite, «un chant répercutant le surgissement d'une source d'espoir, [et] une bombe à retardement (p. 9)». Chaque opprimé est invité à assumer «la révolte de Lucifer, l'archange noir (p. 59)» et à avoir la prise de conscience d'un Kwame N'Krumah, l'invincible Osageyfo (le sauveur) du Ghana (p. 75). On comprend que les mots-clés dans ces poèmes de refus soient «justice» et «justicier». C'est grâce à cette «justice» que l'homme opprimé pourra «se lever de bon matin [pour] prendre le réel / Y être / Ne pas dormir (p. 77)», «avancer vite et très vite (p. 8)».

Mais le recueil ne traite pas uniquement du refus ou de la révolte; il parle aussi de la vie dans toutes ses dimensions. En ce sens, l'amour occupe une place privilégiée avec des pièces comme «Yawo fife», «Monologue», «Le Chant du départ» et «Copule». Loin de faire l'éloge de la femme africaine, comme font bien des poètes africains, Tidjani-Serpos souligne plutôt la joie, la tristesse et la nostalgie d'aimer, sans chercher à attirer l'attention sur la beauté physique de la femme. L'objet de son amour est tout simplement la femme et tout ce qu'elle comporte de passionnel. Les thèmes comme la naissance, la mort et même le sport («En hommage à Keino») occupent aussi une place de choix.

Tidjani-Serpos porte une attention particulière aux contradictions qui caractérisent l'homme sapiens.

À preuve, les oppositions qui pullulent dans ce recueil, véritables «poèmes-contradictions»: la naissance – la mort, la jeunesse – la vieillesse, le départ – le retour, ici – ailleurs, les larmes – les rires, «la nuit concentrationnaire [qui] devient l'étoile filante attirant l'attention», le soleil – la nuit, l'avenir – le présent, le présent – le passé. Pareil manichéisme explique le tragique de l'existence, la polarisation des idées, le racisme et l'exploitation des pauvres par les nantis.

Toutes ces notions sont évoquées dans un style qui rapproche le poète des surréalistes. Les ponctuations irrégulières et les mots recherchés ou «barbares» puisés dans le français et le yoruba («Yawo fife» – le mariage, «agbadas», «Lègba» et le titre même du recueil, «Agba'nla» – le grand/le brave/le vieillard vertueux) et d'autres «inepties du langage» (p. 35) donnent aux poèmes leur marque distinctive. On retrouve dans *Agba'nla* des thèmes qui nous rappellent les poèmes de Senghor et de David Diop. Il s'agit du rythme au niveau des mots et de la mélodie des vers. Le ton de «Densité» évoque «Nègre Clochard» de David Diop; la virulence de «Mise au point», le militantisme de «Défi à la force» et «Aux mystificateurs» font également penser à *Coups de pilon*. Il est du reste normal que David Diop, qui représente la voix la plus révolutionnaire de la négritude, séduise un jeune poète comme Tidjani-Serpos qui était un des plus énergiques animateurs, du moins à ses débuts, de la révolution marxiste-léniniste du gouvernement Kérékou.

Samuel Ade-Ojo

Aï di a j'ai vu, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1969, 106p.

Poèmes en prose d'Agbossahessou, dessins d'Arthur Lishou.

Aï di a j'ai vu emprunte autant au

style théâtral qu'au style poétique. C'est en connaisseur qu'Agbossahessou nous promène dans la faune africaine en recourant à une langue qui n'a d'égal que le rythme varié et trépidant du folklore nègre.

D'entrée de jeu, le poète rend hommage à l'Afrique dans tout ce qu'elle a de beau, de douloureux et de vital pour sa culture. Dans les dix poèmes de «Fleurs des Tropiques», un observateur au troisième œil plonge le lecteur dans le drame mais aussi dans la beauté de la nature et du monde animal. Il «sème la panique sur la brousse» et dans le cœur du lecteur. Les animaux, vus dans leur milieu naturel, tombent les uns et les autres dans les pièges qu'ils se tendent. Le poète nous fait vivre leurs angoisses, leurs joies, leurs douleurs et leur agonie. Il nous ouvre leur cœur pour mieux nous faire contempler en eux l'avènement de la mort qui planait et qui frappe enfin.

L'intensité dramatique de certains poèmes fait oublier leur extrême brièveté. En quelques mots, Agbossahessou sait créer puis entretenir le suspense et ménager les rebondissements. Sous la plume magique du poète, la gent animale retrouve son caractère de société mue par elle-même et régie par des normes dont le code échappe au commun des mortels. Pourtant, quand l'heure du destin sonne, Guiwa l'éléphant le reconnaît et s'incline tout autant que le léopard qui contemple sa mort, pris dans l'étreinte meurtrière d'Anaconda, le python.

Dans les dix poèmes de «Bêtes de case et de village», le narrateur quitte la brousse mais traite encore de la vie des animaux, domestiques cette fois. L'intérêt que l'homme porte à la bête en vie est essentiellement égoïste. À preuve l'indifférence dans laquelle la mort de l'animal laisse le maître. Par ailleurs, la loi de la jungle, souveraine dans la première partie du recueil, fait place à celle de la domestication. Mais la tragédie de la vie animale, reflet de la tragédie humaine,

reste présente.

Ainsi, même si les animaux, les scènes quotidiennes de la vie du village reviennent dans les onze poèmes de «*Silhouettes*», ce sont avant tout les humiliations de l'Afrique qui retiennent davantage l'attention. L'esclavage, l'exploitation de la légendaire force brute des Africains par l'homme blanc, la pénétration des mœurs étrangères sont dénoncés dans certaines pièces de «*Silhouettes*». Mais l'Afrique souffre également de la tyrannie de ses enfants, tyrannie qui engendre des révolutions populaires.

Le mysticisme inconditionnel des croyants d'Allah prime dans le poème «*El Asr*». Le «*soleil de plomb*», «*maître de la place*», «*brasier céleste*» qui assiste, indifférent, à toutes les scènes, est un personnage omniprésent du recueil.

Agbossahessou traite de thèmes tantôt banals tantôt conventionnels mais il le fait toujours avec une verve tout à fait singulière. À la fin du recueil, un long lexique de termes savants et régionaux aide à une meilleure compréhension des textes.

Dorothée Kom

Aigle (L') et l'épervier ou La Geste de Sunjata, Paris, P.J. Oswald, Coll. Poésie/Prose africaine, 13, 1975, 96p.

Poème populaire recueilli par Massa Makan Diabaté.

Cette épopée du grand roi Sunjata, fondateur de l'empire du Mali, au XIII^e siècle, a été reconstituée selon la tradition orale et grâce à la mémoire intarissable de Kele Monson Diabaté, l'oncle et le maître de l'auteur. Alors que Djibril Tamsir Niame, dans *Soundjata ou l'épopée Mandingue*, a choisi la forme romanesque et s'est fié aux sources guinéennes, en prenant la version de Djéli Mamadou Kouyate, Massa Makan Diabaté, lui, a préféré la poésie pour transcrire la parole du griot.

L'arbre généalogique que décrit celui-ci présente toute une kyrielle de noms des personnes liées aux grandes familles

anciennes du Mandé. De cette profusion confuse se dégagent les origines du roi Sunjata. Plusieurs légendes s'entrelacent (à noter la multiplicité des noms du roi) dont celle des trois Sinbon et leur quête de Kabakou qui reste tout aussi remarquable et abonde en symboles. La lutte pour le pouvoir s'engage entre les trois frères et cette question d'hérédité préoccupe tous les anciens car il s'agit d'éviter des haines fratricides.

Lawali Sinbon, grâce aux recommandations du «*panier dans le ciel*», est enfin élu roi. Avec ses vaillantes épouses, venues de familles différentes, il devient un fermier prospère. Bien que Sama Berete, la première femme du roi, accouche la première, son enfant est déclaré second fils du roi; les droits d'aînesse reviennent ainsi au fils de Sugulun Konte, la deuxième femme du roi. Le prétexte en est que Sama Berete n'a pas donné assez tôt la nouvelle de son accouchement.

«*Sunjata*» est le nom que «*le jeune bouc de Kakama à la clochette noire*» vient donner au fils de Sugulun Konte. On soupçonne Mansa Dankaran Tuman, le fils de Sama Berete, d'être impur, sa mère l'ayant probablement conçu avant le mariage – chose abominable en pays Mandé.

Se croyant déshonorée, Sama Berete demande à un marabout de jeter un sort à Sunjata, pour qu'il ne se lève pas. Celui-ci reste ainsi paralysé. Sa mère, inquiète et troublée, a recours aux ancêtres. Mais c'est peine perdue. Toutefois, quand elle coupe un Jonba noir et prononce une formule de fidélité et de pureté, Sunjata réussit à marcher. Les femmes organisent une fête et célèbrent l'événement dans l'euphorie.

À la suite de cette guérison miraculeuse de Sunjata, son frère aîné vient se réconcilier avec lui et demande d'excuser les actes de sa mère. Le frère cadet passe tout son pouvoir à Dankaran Tuman et lui devient loyal, obéissant et serviable. Tout cela ne change rien à la haine de Sama Berete. Elle conseille à son fils de

chasser ou de tuer son frère dont la présence apparaît encombrante et de plus en plus menaçante.

Même quand Sunjata part avec sa mère, son demi-frère et la griotte, on ne le laisse pas tranquille puisque son frère est plus que jamais décidé à le tuer; c'est la chasse à l'homme qui débute. Partout où il se réfugie, il démasque toujours un complot pour l'assassiner. Et dans une tentative désespérée, Dankaran Tuman demande au roi Sumanguru d'envoyer une armée contre Sunjata. Sumanguru, qui n'a pas pu atteindre ce dernier, conquiert les Mandeka et leur inflige de sévères contraintes. La sœur de Sunjata s'échappe avec quelques notables et va à la recherche de son frère qu'elle supplie de revenir sauver le Mandé.

Le voyage de retour est tout aussi épique que la fuite de Sunjata. Celui-ci, après avoir subi trois défaites aux mains de Sumanguru, reçoit les services de sa sœur à laquelle ce guerrier a révélé à son insu tous ses secrets. Fakoli, le neveu vengeur de Sumanguru, saisit l'occasion pour affaiblir son oncle en tuant le coq blanc et en tournant autour du tata de Sumanguru, symboles de la force du guerrier. Rendu impuissant, ce dernier est chassé. Mais il a tout de même pu se transformer en pierre pour éviter la mort. C'est ainsi que Sunjata reprend son royaume et s'y installe en roi puissant et absolu.

Dans cette épopée où l'auteur a préservé l'originalité du conteur, en suivant attentivement les paroles du griot, la légende de Sunjata reste vivante. Massa M. Diabaté a tout fait pour nous convaincre de la véracité des propos de son ancêtre. On assiste à la consécration de l'oralité: la divinité de la parole. Même quand Kele Manson Diabaté a des trous de mémoire, se trompe et se répète, c'est pour nous rappeler qu'on a affaire à un être humain qui n'est pas infallible. Ce produit brut est reproduit tel quel, l'auteur n'ajoutant des corrections qu'en bas de page et se plaisant à répéter, comme le fait le griot, les phrases entières à plu-

sieurs reprises ainsi que les noms des personnes et des lieux.

L'animisme africain est une tradition puissante chez les Mandeka qui, tout en pratiquant l'islam, ne se passent jamais de leurs jeteurs de sort, leurs marabouts et leurs sorciers. Le mystère, la sorcellerie et la magie relèvent de toute une mythologie qui sert de clef de voûte dans la vie des Mandingue. Tout en nous exposant des faits sociologiques réels qui marquent la vie de ce peuple nomade ouest-africain, le poète et le griot restent fidèles à la tradition des épopées antiques. Le sacrifice qu'on fait aux ancêtres reste actuel chez bon nombre de gens dans le continent. Le narrateur qui exalte la tradition africaine s'en prend à la modernité quand il raille la bureaucratie qui règle l'achat et la vente des terres, une méthode plus compliquée et moins efficace que celle des anciens.

Cet univers plein d'objets vivants et miraculeux, où les êtres humains sont en contact et en communion constante avec les objets, augmente l'effet épique des luttes entre les frères-ennemis, les peuples et les coépouses. Sunjata, sa mère Sugulun Konte et sa sœur sont les personnages nobles de cette histoire. Sama Berete et son fils Mansa Dankaran Tuman, vindicatifs et rancuniers, sont les vilains alors qu'on admire le mystère qui entoure la mort de Sumanguru, ce dernier se pétrifiant pour échapper à l'humiliation.

Le titre symbolique de l'épopée ne fait qu'évoquer l'atmosphère générale du récit qui présente les conflits et les luttes. Tira Magan, le grand conquérant et célèbre guerrier qui réussit si bien à détruire Kambia pour le compte de Sunjata, est mort dans le même pays, tué par un incirconcis. L'épervier (Tira Magan) tombe sous les coups de son adversaire (l'aigle). C'est aussi la loi de la jungle, chose courante dans le monde d'aujourd'hui.

Eric Sahr Wongo

Aimer à en mourir, Kinshasa, Éditions Bobiso, 1976, 56p.

Recueil de nouvelles de Lonta Mwene Malamba Ngenzhi.

Aimer à en mourir contient quatre nouvelles sur le même thème: un amour fatal, un amour «à en mourir». Dans chacune d'elles, aucun personnage ne survit à la disparition de l'être aimé.

1^{er} décès 2^e décès

1. *La mère d'Awina*:
la mère d'Awina(F) Malamba(H)
2. *La Mort de Nkalu le polygame*:
Nkalu(H) Sengelo(F)
3. *La Mort de Pambi*:
Pambi(H) Bongesa(F)
4. *Les Fiancés de la vallée noire*:
Monangonda(F) Muhetoagisupa(H)

Il y a au moins deux décès dans chacun des récits: le premier (excepté celui de Pambi) n'est pas voulu. Le second est la conséquence du premier. Deux femmes meurent en premier lieu (la mère d'Awina: mort naturelle; Monangonda: mort violente) et leurs amants meurent dans les mêmes conditions (Malamba: «[Il] referma les yeux pour de bon (p. 23)»; Muhetoagisupa: «[Il] arracha la même lance et se la planta au cœur (p. 58)». De même deux hommes (Nkalu: mort violente; Pambi: mort voulue) et leurs amantes (Sengelo: «Elle avala le poison et se pencha sur Nkalu pour expirer (p. 33)»; Bongesa: elle mourra après le sacrifice de son amant). L'équilibre est établi entre les deux sexes.

Un amour «bien fort, qui défie la mort», «un amour pur [...] où le corps a autant de part que l'esprit» hante les protagonistes. Nkalu-Sengelo et Monangonda-Muhetoagisupa le concrétisent, le «déchargent» alors que la mère d'Awina-Malamba et Pambi-Bongesa n'ont pas ce loisir. On note encore l'équilibre dans les couples.

Ngenzhi semble prisonnier du thème de l'amour. Un amour possible et introuvable, à la fois permis et interdit. Thème véhiculé également dans ses drames *La*

Fille du forgeron (1969-1977) et *La Tentation de Sœur Héléne* (1977). On sent chez l'auteur une perpétuelle recherche d'équilibre entre l'esprit et le corps, l'amour platonique et l'amour charnel; la recherche d'une «certaine conception de l'amour». Un héros ne porte-t-il pas son post-nom (Malamba)?

Amour-don ou amour-sacrifice? L'auteur prêche un amour conscient, réciproque et contenu dans l'au-delà. Les amants (surtout les femmes) doivent lutter pour briser le carcan traditionnel (la mère d'Awina, Sengelo, Bongesa...).

Mal à l'aise dans la narration, Ngenzhi revient facilement au style théâtral dans lequel il excelle (Voir 2, p. 32; 3, entièrement théâtral). Les nouvelles manquent d'envergure quant au déroulement de l'action et l'intrigue est inexistante. L'auteur a simplement «coulé» une certaine conception dans un semblant de récit. Le discours emphatique des personnages diminue leur africanité et le comportement de certains d'entre eux paraît invraisemblable pour les Zaïrois, celui du vieux Mungo et de Pambi notamment. Tous ces héros qui se suicident s'apparentent plutôt à ceux de la littérature chevaleresque européenne, aux héros cornéliens ou raciniens.

Tshonga Onyumba

Akossiwa mon amour, Yaoundé, Éditions CLÉ, Coll. Pour tous, 1971, 52p.
Roman de Victor Aladjî.

Akossiwa mon amour est un récit autobiographique. Le jeune Féli y raconte son adolescence dans les localités d'Hanyigba et d'Akomé ainsi qu'à Ouagadougou, en Haute-Volta. L'ouvrage offre une série de tableaux où le lecteur voit défiler l'histoire d'un groupe de jeunes gens dans un village qui croit aux vertus du travail en équipe; surgissent aussi une description typique de l'école coloniale et les différentes figures qui marquent l'évolution du jeune homme: une mère exigeante, une tante patiente et aimable, un père plutôt effacé. Le récit révèle une atmosphère campagnarde et authentique-

ment africaine: comment vont tes amis, tes frères, tes mères, tes pères, demandent-on à Féli. Même le «je» autobiographique change souvent en «nous» et embrasse la vie de l'ensemble du groupe social auquel appartient le protagoniste.

Akossiwa mon amour est un récit qui manque de point focal. L'auteur «déambule»: lyrique à ses heures, il s'apitoie sur son sort d'esclave instruit et civilisé; philosophe par moments, il s'insurge contre «cette civilisation gigantesque qui se dirige plus qu'on ne la dirige» et contre un certain «brigandage organisé» qui a cours dans la société. Bien plus, les événements de l'histoire n'éclairent en rien les affirmations du narrateur.

Akossiwa mon amour n'est pas, à proprement parler, un roman d'amour ou même un roman d'initiation à l'amour. L'idylle Akossiwa-Féli est à peine esquissée et ne couvre qu'une mince partie des chapitres III et IV. Toujours est-il que le style clair et limpide d'Aladji et la nature de la collection font du volume une agréable lecture pour adolescents.

Ambroise Kom

Aller retour, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, Coll. Classiques Africains, 714, 1977, 136p.

Roman de Gaston Koné Ouassenan.

Ce roman traite de l'affrontement entre les cultures française et africaine. Deux jeunes gens, Jacqueline et Nagnin, s'aiment et doivent surmonter l'opposition de leurs parents à leur amour. Nagnin rentre en Côte-d'Ivoire pour essayer de faire changer ses parents d'avis. Là-bas il subit une sorte de rééducation dans les principes de sa culture et il tombe amoureux d'une Africaine. Il la quitte au moment où elle attend un enfant de lui. Il revient en France terminer ses études et retrouve Jacqueline qui, elle, de son côté, a tenu bon contre le racisme de ses parents. Elle devient enceinte de lui et de là le pathétique du récit — Nagnin doit choisir entre sa Blanche et sa Noire.

Ouassenan a su évoquer avec une certaine tendresse et une compréhension totale des réactions françaises et ivoiriennes à un tel mariage. Nous voyons les parents de Jacqueline lui présenter un Français dans l'espoir de lui faire oublier son Africain. De même nous voyons la famille de Nagnin essayer de lui montrer les difficultés que cette union peut engendrer. L'auteur est avant tout très sensible aux émotions de Jacqueline et de Nagnin. Il sait ce qu'ils pensent et, avant tout, il sait nous faire comprendre le «pourquoi» de leurs actions. Les coutumes et les rites africains font partie intégrante du récit. Ils sont évoqués au cours de la visite de Nagnin en Côte d'Ivoire; celui-ci les voit maintenant avec ses yeux de «Blanc».

L'univers de l'auteur est aussi métaphysique car il traite les problèmes psychologiques que subissent deux êtres de cultures très différentes qui s'affrontent, ce qui finit par briser le mariage. Le bonheur conjugal s'éteint quand Nagnin reprend ses vieilles habitudes africaines et que Jacqueline refuse de devenir une «femme africaine». L'auteur décrit avec habileté la réaction de Nagnin qui «redécouvre» son pays avec une mentalité blanche. Il sait aussi évoquer la frustration de Jacqueline quand elle se voit traitée en «Africaine» et on suit le développement de sa décision de retourner en France avec ses trois enfants.

Le récit s'ouvre sur le retour en avion de Nagnin en Côte-d'Ivoire et finit avec le retour en avion de Jacqueline en France. L'auteur partage ainsi son récit entre les deux protagonistes en présentant également et sans préjudice l'effet produit sur chacun d'entre eux par un mariage mixte. Il évoque la fierté de Nagnin vis-à-vis de sa négritude: «Nous avons une civilisation. Il suffit de la sortir de sous le boisseau où l'avait cachée le colonisateur d'hier pour affirmer la personnalité du Nègre à travers le monde.» Il évoque également le désespoir de Jacqueline devant l'échec de son mariage: «Elle avait frôlé le bonheur, mais d'autres après elle réussiraient. Elle en était sûre. Son sacrifice

ne pouvait pas avoir été en vain.» Il nous rend conscients du fait que l'échec du mariage n'est pas la faute des deux jeunes gens mais de la société qui les entourait. Le père de Nagnin évoque cette pensée quand il suggère que son fils vit dans une époque de conflits: conflits de générations, conflits de civilisations, conflits de races.

Le talent d'Ouassenan consiste dans le fait qu'il peut vraiment entrer dans la peau de ces jeunes gens pour nous faire ressentir leurs angoisses face à leur décision de se marier et ensuite face à l'échec de leur mariage. Il souligne que notre monde ne peut pas accepter un mélange de deux cultures sans que l'une triomphe sur l'autre ou que toutes deux finissent par être déçues.

Regina Lambrech

Âme (L') bleue, Yaoundé, Éditions CLÉ, Coll. Clé-Poésie, 1971, 109p.

Recueil de poèmes de Jean-Pierre Makouta-Mboukou.

L'Âme bleue est un recueil de poèmes en vers libres qui disent toute une existence riche en expériences diverses. La première partie intitulée «L'enfant» (12 poèmes) évoque, comme l'indique le titre, les préoccupations de l'enfance; la seconde partie, «Ascension» (12 poèmes), chante l'amour, sentiment qui, selon l'auteur, arme l'individu d'une certaine maturité et lui permet de se tourner vers les autres et de pouvoir appréhender leurs problèmes, d'où la troisième partie, «Combat» (29 poèmes). L'écrivain y exhorte l'être humain à combattre pour améliorer le sort des autres êtres humains.

Le ton de l'ouvrage est fortement moralisant et trahit la tendance chrétienne dont le poète, au demeurant, ne se cache point: «Sauve-nous, sauve-nous mon Dieu / Afin que vienne le jour bleu / Dont l'âme est toujours désireuse (p. 73).» Symboliquement, le bleu est la couleur de la clarté, de la limpidité, de la pureté, d'où le titre du recueil; mais

c'est aussi la couleur du rêve et de la fantaisie car les nombreuses roses bleues qui jonchent l'ouvrage ne poussent que dans le jardin du poète.

Les thèmes sont variés. D'un ton lyrique, Makouta-Mboukou évoque tendrement l'amour maternel débordant de chaleur et d'abnégation, la terre natale, pleine de charmes et de mystères, accueillante, attachante, source de paix et de sérénité, l'amour avec ses joies et ses peines. Il rend hommage à la nature en chantant le printemps, «saison des âmes aimantes», le soleil, création de Dieu pour les hommes, la pluie qui fait entendre «le murmure de la vie».

L'auteur utilise également le langage de la colère pour évoquer la colonisation qui ne sut qu'exploiter le continent africain et nier ses valeurs humaines; colère contre les puissants, les chefs, les nantis qui rejettent leurs responsabilités par cupidité, égoïsme ou gratuite cruauté; colère contre l'injustice, colère contre la faim, le dénuement; colère contre Dieu qui semble être, lui aussi, complice des hommes contre les hommes et qui permet l'injustice et l'assassinat au nom de la liberté. Pourtant le poète reste résolument optimiste. Il se conçoit lui-même comme un prophète que les «tribus sans Dieu» appellent à la rescousse. Il accepte «avec l'espoir que [son] âme bleue / éclairerait leurs noirs sentiers (p. 66)». Cependant on dénote parfois des accents de remords car l'écrivain est hanté par la question de savoir si sa vie a été aussi remplie qu'elle aurait dû l'être, au service de l'humanité.

La poésie de Jean-Pierre Makouta-Mboukou est une poésie universelle car celui-ci exprime ses préoccupations pour l'Afrique mais aussi ses expériences européennes. Il ne veut point être «condamné à ne traduire que les nuages de poussière de la saison sèche ou les grandes tornades tropicales» car, poursuit-il dans sa Préface, «une âme sensible doit être l'écho de toutes les sensations».

Le langage de Makouta-Mboukou est simple et direct, parfois d'une clarté trop

limpide. Il s'en justifie dans la Préface où il explique qu'il se refuse à s'enfermer dans «un tiroir hermétique» et préconise par conséquent «une poésie claire et agréable». Si légitimes que soient ses aspirations, on ne peut s'empêcher de remarquer le style trop prosaïque par endroits et quelques expressions malheureuses comme dans le poème «Sortez du milieu d'eux». Cependant, le poète montre son originalité en entraînant parfois le lecteur dans un monde étrange placé entre la poésie et la légende, comme dans le poème intitulé «Rentre dans ta coquille» qui explique comment l'escargot entra dans sa coquille et pourquoi il y est encore.

Dans l'ensemble *L'Âme bleue* témoigne d'un certain engagement, mais si nobles que soient les objectifs, il demeure néanmoins empreint d'une curieuse naïveté. L'auteur se lance dans des déclamations prophétiques sur la fin certaine des mauvais, des «pots-de-fer», hommes puissants qui périront dans le néant. La justice, pense-t-il, triomphera avec l'ascension des pauvres au pouvoir, pauvres qui seront hissés sur la colline «pour régenter avec équité la ville assainie». L'engagement de l'écrivain est un engagement chrétien: la société sera meilleure grâce à la Justice divine. Il n'est point question dans ces poèmes de l'avènement d'une révolution d'hommes qui améliorerait le sort des classes opprimées.

Irène Assiba d'Almeida

Amilcar Cabral ou La Tempête en Guinée-Bissau, Paris, P.J. Oswald, Coll. Théâtre africain, 31, 1976, 96p.

Pièce-document d'Alexandre Kum'a N'dumbe III.

La pièce porte, dans son titre, le nom de Cabral, grand révolutionnaire guinéen dont le dramaturge tente de montrer l'action dans le contexte du mouvement pour la libération nationale. Vers la fin de la pièce, Cabral est assassiné mais nous n'assistons pas à l'apothéose du martyr. En effet, la seule vengeance que

chercheront ses camarades de lutte, c'est l'accomplissement de la révolution dans un climat renouvelé d'enthousiasme et d'efficacité.

N'dumbe fait de Cabral un pédagogue toujours soucieux de l'éducation révolutionnaire des masses. Il montre comment obtenir l'adhésion des chefs de village et d'ethnie à la révolution, en jouant des saynètes avec des militants dans la brousse. Cabral joue le rôle du vieux à convertir. Les deux échecs sont suivis de sessions d'autocritique où les militants cherchent à comprendre l'attitude des chefs dans le contexte plus large de l'histoire du colonialisme portugais.

Mais déjà, dès les premières scènes de la pièce, le dramaturge nous présente une mère dont le fils vient d'être tué par les Portugais.

Un deuxième fils essaie de lui expliquer ce qu'est la grève, la révolte contre l'humiliation et la brutalité des forces colonialistes mais la mère ne saisit pas la signification de ses paroles. Tout ce qu'elle semble comprendre, c'est la mort de son fils. Les préoccupations de la mère, sa résignation devant la puissance militaire et l'ordre établi par l'exploiteur rappellent l'attitude d'esprit de la mère du Rebelle dans *Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire. Le style même de certaines répliques dans le dialogue entre mère et fils se ressemble dans les deux pièces. Les deux situations sont donc comparables et Alexandre Kum'a N'dumbe III sait bien profiter de l'attitude maternelle pour exposer l'urgence de libérer l'esprit du peuple par l'éducation. Malheureusement, accorder un tel rôle à une mère, et ceci au début de la pièce, relève du stéréotype. Dans la pièce il n'y a qu'une autre femme qui joue un rôle déterminant. Elle réussit à faire partir Cabral après plusieurs interventions dans ce sens (IV, 3). Pour citer encore une fois la pièce de Césaire mentionnée ci-dessus, l'Amante tente, elle aussi, d'éloigner le Rebelle des dangers qui le menacent. Comme l'Amante, la 1^{re} Militienne dans *Amilcar Cabral...* ne semble

pas comprendre les exigences du rôle d'un chef révolutionnaire.

Il est fort significatif, dans la pièce, que les jeunes écoliers établissent rapidement le dialogue avec Cabral (IV, 2). Les enfants n'ont pas été accablés par la mort de leurs camarades, leur professeur et le médecin, tués dans un bombardement. Les enfants ont reconnu leurs responsabilités et les leçons du maître défunt ont contribué à leur survie. L'arrivée de Cabral, événement qu'ils attendaient lors du bombardement, attise leur enthousiasme et souligne l'optimisme révolutionnaire du peuple. De même, vers la fin de la pièce, après la mort de Cabral, maître révolutionnaire, cet optimisme fondamental accélère la libération.

La pièce est très soigneusement agencée. Dans plusieurs scènes ce sont les fascistes qui parlent, complotent, se moquent des Africains et réaffirment leur mission civilisatrice. Il ne s'agit pas de polémique de la part du dramaturge. La littérature produite par le régime colonialiste portugais insiste, d'une façon constante, sur la mission chrétienne et civilisatrice du Portugal. Mais Alexandre Kum'a N'dumbe démontre, par des scènes très brèves mais frappantes, le mercantilisme qui a motivé cette mission et la complicité des pays occidentaux ainsi que de l'Afrique du Sud dans les aventures impériales de Caetano.

Le dramaturge a utilisé plusieurs documents pour l'élaboration de la pièce. L'authenticité des faits et des paroles donne à ce genre de littérature — que l'auteur lui-même appelle « pièce-document » — une efficacité didactique que l'on devrait apprécier dans le contexte de ce que Cabral et ses camarades ont essayé d'établir en Guinée-Bissau.

C'est dans un long discours vers la fin de l'acte IV, scène 3, que Cabral, parlant des mariages et de la discrimination fondée sur le sexe, explique que la femme guinéenne et la Cap-Verdienne ont une chance exceptionnelle de transformer les rapports entre individus et « d'écrire notre propre histoire ». Cette « chance

exceptionnelle » existe également au niveau de la littérature africaine produite par ceux et celles qui reconnaissent les faiblesses idéologiques des formes littéraires héritées du colonialisme. Kum'a N'dumbe III a écrit une pièce que l'on pourrait mettre en scène dans la cour d'une école, sur la place du village ou dans une salle communautaire. Il soulève des questions qui par leur présentation et leur contenu pourraient susciter des discussions sur des concepts idéologiques et moraux fondamentaux. La structure de la pièce et son message ne permettent pas que l'action s'arrête avec la dernière scène. Elle se prolonge dans l'esprit de l'assistance et des acteurs.

Amilcar Cabral ou La Tempête en Guinée-Bissau est suivi d'une brève histoire de la lutte du peuple de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert.

Frederick Ivor Case

Amour de féticheuse, Ouidah, Imprimerie de Mme d'Almeida, 1941. Paru en feuilleton dans *Togo-Presse*, Lomé, du 10 juillet au 30 août 1967.

Roman de Félix Couchoro.

Bien que Félix Couchoro soit mort près d'une décennie après l'accession de la plupart des pays africains à l'indépendance, son œuvre est restée jusqu'au bout tributaire de la vie traditionnelle authentique de son peuple.

Son œuvre se range ainsi dans l'œuvre des pionniers du roman négro-africain, caractérisée, non pas par les thèmes de l'opposition de la ville à la campagne ou de la fustigation de la colonisation occidentale, par quoi le premier courant sera amorcé, mais par la relation et la description de la vie « animiste » des populations de l'ancienne Côte des Esclaves.

Un exemple de ces anciennes œuvres romanesques est *Le Fils du fétiche* (1955), d'un autre Togolais, David Ananou. Ces œuvres poursuivaient toutes un double objectif critique: montrer aux Blancs (missionnaires, administrateurs) les véri-

tables schémas de fonctionnement des Africains; apprécier les rites et la psychologie africaine par rapport au christianisme et à la culture occidentale.

L'œuvre de Félix Couchoro, en particulier *Amour de féticheuse*, tout en s'insérant thématiquement dans l'œuvre des pionniers, possède des caractéristiques stylistiques tout à fait personnelles. Après avoir exercé entre autres métiers ceux d'écrivain public et de journaliste, Félix Couchoro s'est consacré à la littérature pour assurer la subsistance de ses vieux jours. De la vingtaine de romans qu'il écrira, il n'en sera édité et publié que quatre. Faute de maisons d'édition en Afrique et d'accès à l'édition en Europe, il s'arrangera avec ÉditoGo, où il avait travaillé, pour que ses œuvres paraissent en feuilletons dans *Togo-Press*, le journal local, pour lequel il écrira ainsi plus d'une dizaine de romans.

L'originalité des romans-feuilletons de Félix Couchoro, et d'*Amour de Féticheuse* en particulier, réside dans la présence constante de l'auteur qui, tout au long du récit, s'adresse au lecteur, lui sert de guide pour qu'il comprenne l'histoire et s'y intéresse, lui explique l'évolution des personnages et des situations pour orienter son interprétation des faits, à la manière d'un juge d'instruction s'adressant aux jurés.

L'histoire d'*Amour de Féticheuse* se passe dans le village de Zowla, dans la circonscription d'Aneho, entre trois personnages principaux: la jeune Massan, Paul Giraud, l'infirmier, et Zingan, fils du chef du «Couvent vodou Hèbièso» (la Foudre). En plus de Djimétri, féticheur, chef du couvent, il faut signaler l'existence dans le village de Kodjo le Bokônô (Consulteur du Sort) et d'Atisso le Guérisseur.

Peu de temps après l'implantation d'une école dans le village, un dispensaire est ouvert, où le métis Paul Giraud est nommé infirmier principal. Alors, on voit se concerter les trois responsables de la vie du village, le Guérisseur, le Consulteur du Sort et le Féticheur, car ces deux

derniers estiment que l'avenir de leur science et leur subsistance sont menacés puisque le dispensaire va rafler une partie de leur clientèle. Ils vont chercher les moyens d'éliminer l'infirmier et entraîner la fermeture du dispensaire.

Malgré l'opposition d'Atisso le Guérisseur au projet de ses confrères et son refus de leur apporter toute contribution, c'est sur sa fille Massan que le Féticheur et le Consulteur du Sort comptent pour atteindre l'infirmier. Or, Massan est déjà amoureuse de l'infirmier, dont elle devient la maîtresse. Non seulement Djimétri le Féticheur oblige la jeune fille à regagner son couvent, auquel elle était promise par sa grand-mère, pour mettre fin à ses liaisons avec l'infirmier et se moquer du Guérisseur, mais il prend aussi Agboési, la femme du Guérisseur, la belle-mère de Massan, qui a contribué à l'intégrer au couvent.

Le Guérisseur mourra empoisonné par sa femme et son amant, le Féticheur, pour neutraliser sa vengeance. Massan, qui prend le nom de Hunsikpè dans le couvent, sera enlevée par l'infirmier et Zingan, le fils du Féticheur, et emmenée à Aflao, petite localité à la frontière du Ghana. Elle reviendra au village après une négociation entre l'infirmier et le Féticheur, et elle épousera Zingan, le fils du Féticheur, dont elle était enceinte au couvent. Agboési atteinte de la lèpre se donnera la mort avec le reste du poison dont elle avait tué son mari, le Guérisseur. Djimétri, le Féticheur, mourra aussi, de folie, pour avoir absorbé le poison qu'il avait versé dans le verre de l'infirmier. Entre-temps, une maternité sera ouverte, à côté du dispensaire, dirigée par une certaine Joséphine Leblond, métisse, qui deviendra la femme de l'infirmier.

À partir du texte introductif du roman, l'auteur nous révèle le but qu'il s'assigne: montrer, à travers le choc des passions, et par-delà les religions, que les notions du Bien et du Mal sont universelles, que la Morale et le bon sens ne sont pas l'apanage de telle ou telle civilisation,

que l'intelligence et la logique sont présentes dans le comportement quotidien des populations rurales et analphabètes, et que l'animisme est aussi une croyance en un seul Dieu Tout-Puissant.

D'un autre côté, ce roman est une œuvre qui prend la défense du progrès, de l'évolution, que le Féticheur et le Consulteur du Sort semblent accepter avec réticence. «Qu'ont-ils fait, pensa Atisso, quand une école rurale fut ouverte dans cette localité? Rien, sans nul doute: ils étaient bien contents.» Oui, parce que qui dit école dit évolution sociale, civilisation... Mais l'école n'est que le début de l'œuvre d'évolution. Ce début instauré, le reste devra suivre, par étapes successives, il est vrai, mais le reste suivra certainement. «Aujourd'hui c'est le dispensaire. Demain, une maternité. Plus tard, une implantation hospitalière mieux outillée. Enfin, tout ce qui peut contribuer à rendre agréable à la campagne la vie de nos braves paysans.»

Toute l'Afrique contemporaine, écartelée entre la tradition et la modernité, doit faire face à l'égoïsme de gens comme notre Féticheur et son confrère le Consulteur du Sort, qui vivent de la crédulité des populations et sont capables de tout pour empêcher l'éveil émancipateur de celles-ci, pour retarder la promotion du développement des pays. Mais le progrès, l'évolution, relève d'un appel inexorable du temps, d'un mouvement effréné, irréversible, contre lesquels les adversaires du bien-être pour tous, les adeptes de l'obscurantisme ne peuvent rien. La preuve en est la mort de tous ceux qui représentent dans ce roman l'ordre ancien, et le triomphe de la nouvelle génération.

Yves-Emmanuel Dogbé

Amour et préjugés, Kinshasa, Centre Africain de Littérature, Coll. Théâtre, 1973, 47p.

Pièce de théâtre de Wembo Ossako.

D'une intrigue très simple, *Amour et préjugés* est le drame de deux jeunes gens

qui s'aiment et décident de se marier. Le mariage n'aura pas lieu car la fille est d'une famille riche et le garçon, pauvre. Comme Roméo et Juliette, les deux jeunes fiancés s'empoisonnent. Le père de la fille, conscient d'être responsable de la mort de ces jeunes gens, consacre le reste de sa vie au bien-être de la jeunesse.

L'auteur a bien exploité cette situation dramatique. Malgré certaines expressions trop populaires, la pièce est une preuve irréfutable du talent de son auteur. Cependant, la structure de la pièce doit être retravaillée pour une mise en scène éventuelle. Au lieu de numéroter les différentes parties de la pièce, il faudrait peut-être la diviser en actes et scènes ou en tableaux et scènes.

Amour et préjugés est également intéressante par les différents thèmes qu'on y dégage. La corruption, le détournement, l'exploitation, le salaire de famine et la pseudojustice s'ajoutent au thème principal: le mariage impossible à cause des préjugés sociaux. C'est une société dépravée que l'auteur décrit dans sa pièce. Si le cadre choisi par l'auteur est le Zaïre, il ne faut pas croire que les problèmes soulevés par Wembo-Ossako sont seulement zaïrois. Le mariage d'intérêt que défend Mutamba est également traité par Guillaume Oyono Mbia dans *Trois prétendants... un mari*. L'exploitation est l'un des thèmes de *L'Homme qui tua le crocodile* de Sylvain Bemba et de *Monsieur Thôgo-gnini* de Bernard Dadié.

Nu-Kake Gatembo

Ancêtres (Les) zaïrois, Kinshasa, Les Éditions Belles-Lettres, 1964, 23p.

Recueil de poèmes d'Edmond Witahkenge.

Dans sa préface aux *Ancêtres zaïrois*, Jean-Marie Kitiwa signale que le recueil forme, avec *La Kinoise* et *Les Billes kinoises*, «une trilogie traitant du problème de la civilisation avec pour centre successif la Tradition, le Modernisme dans sa phase conflictuelle, la Vie prati-

que». Selon l'auteur lui-même, «*Les Ancêtres zairois* est un essai de poème ethnographique qui comprend dix-huit chants dédiés à la mémoire de l'Afrique Ancestrale. Toutes les phases de la vie y sont passées en revue: naissance, mariage, travail, chasse, guerre, maladie, enfin la mort.» On admirera dans cette œuvre l'envergure et la clarté d'une démarche à la fois didactique et laudative qui s'efforce de redécouvrir un passé social et culturel, qui met à nu la trame intime des croyances et des traditions, des rites et des coutumes qui ont cimenté la société africaine traditionnelle, suggérant en même temps le phénomène de conflit et de déséquilibre causé, dans la période transitionnelle, par la confrontation à des valeurs nouvelles.

Le catalogue que nous présente Witahnkenge est d'une richesse ethnographique incontestable, qui sait cerner et faire revivre les valeurs sous-estimées ou méconnues d'une civilisation évoquée comme celle des *Temps meilleurs, Ô Époque d'or de ma race*. Au centre de cette société se dresse l'importante figure spirituelle de l'Ancêtre, réceptacle de sagesse qui préside par son omniprésence aux phases vitales du clan, sous la forme du vieillard «dont l'Œil sans face... a tout vu, découvert et jaugé dans l'être». Les références aux croyances et superstitions abondent, aux rites et règles qui structurent et équilibrent cette société, tels les rites de purification suivant la naissance («Lutula», chant IV) ou précédant la période de chasse («La chasse», chant XV); les rites d'initiation: celui de la circoncision et, pour la jeune fille, le «yano» à la veille du mariage («La majorité», chant XI); les rites de partage qui suivent ceux de la chasse («Mughabo», ou partage du butin, chant XVI); le pouvoir du Verbe et les rites d'incantation magique contre la maladie («Bughila», chant V).

Les chants de Witahnkenge s'adressent également aux nombreux règles et principes régissant le comportement du clan, comme la loi d'hospitalité et de solidarité («Muntu bene» et «Le pas-

sant», chants VI et VII), le droit d'aînesse («La loi d'airain», chant VIII) et le principe d'égalité sexuelle et de préséance masculine par la valeur de la force («La préséance», chant IX). Il est à noter que de ces structures sociales se dégagent par-dessus tout une volonté éthique, une motivation morale de vertu, de pureté et d'honneur, composantes sacrées du code clanique («In memoriam», «Le mariage», chants I et XII).

La brièveté relative de ces chants leur confère une vigueur non dénuée d'humour et de truculence («Mulongolongo», chant X), de vitalité sensuelle («Kibyille», chant III), de réjouissance et de festivité. La poésie de Witahnkenge se distingue par son ton puissamment oratoire, soutenu par un rythme au dynamisme constant.

Bernard Arésu

Antidote, Paris, Présence Africaine, 1961, 48p.

Recueil de poèmes de Jacques Rabemananjara.

Antidote se compose d'une série de sept poèmes en vers libres non rimés, dans lesquels l'auteur malgache retrace le procès qui l'a opposé au gouvernement français.

Pour une meilleure compréhension de l'œuvre, rappelons les faits politiques. Des élections ont eu lieu à Madagascar et trois candidats du Mouvement Démocratique de Renovation Malgache (MDRM), parmi lesquels Jacques Rabemananjara, ont été élus députés. Ce parti politique, aux tendances révolutionnaires puisqu'il revendiquait l'indépendance de Madagascar, était très mal vu des autorités françaises. Le refus de la France de prendre en bonne part les revendications de ce parti provoqua une insurrection qui éclata le 27 mars 1947 et fit plusieurs milliers de morts, dont des Français.

Environ un mois plus tard, en mai 1947, Jacques Rabemananjara et les deux autres députés sont arrêtés et

emprisonnés pour rébellion contre la France.

Antidote est le récit dramatique, le compte rendu vigoureux et impartial de ce procès qui a durement marqué le poète. On y trouve des détails de nombreuses perquisitions effectuées à son domicile. Elles tourneront d'ailleurs au vandalisme. Devant tant d'abus, le poète ne peut cacher sa rancœur: *Antidote* est le cri de désespoir de celui qu'on ne veut pas croire et qui souffre des mauvais traitements des autorités au pouvoir.

Antidote est aussi et avant tout le poème de la révolte car, il faut le reconnaître, Jacques Rabemananjara a été abandonné tant par les siens que par les Français. En effet, la seule chose que l'auteur malgache voulait obtenir était la liberté d'expression qui avait manqué à son prédécesseur Rabearivelo. Il espérait que la politique lui ouvrirait cette voie fermée jusqu'ici. Son adhésion au mouvement politique avait une fin littéraire. Il a été le jouet des événements auxquels il n'a pas participé. Il a subi un double échec et sa révolte s'en trouve d'autant plus forte.

Rabemananjara évoque la liberté dans *Antidote* sans toutefois lui donner une place prépondérante. En effet, le thème de la liberté sera plus amplement développé dans *Antsa*.

Antidote est un hymne à l'innocence. Le poète ne cessera de la revendiquer tout au long de son œuvre. C'est d'ailleurs en se réclamant de son innocence qu'il se désolidarise de ce parti politique dont les buts étaient tout différents du sien.

Dans *Antidote*, les faits sont sincèrement et simplement rapportés par l'auteur qui s'adresse à ses amis. Le style est celui d'une rubrique de journal: point d'images, point de symboles, aucune référence, aucune allusion à la culture malgache. Ce souci d'authenticité qui va jusqu'à la répétition fidèle des termes méprisants employés par ses accusateurs ne vise qu'un but: l'auteur veut tenir les amis au courant de toute l'affaire car il

est convaincu qu'ils prendront sa défense.

L'originalité d'*Antidote* repose essentiellement sur cette vérité qui est partout présente et qui donne à l'œuvre une valeur d'actualité historique. Mais ce trop grand souci de vérité porte préjudice à la pièce car les termes employés restent secs et manquent de couleur locale, élément remarquable dans les autres œuvres de Rabemananjara.

Jean-Paul Kœnig

Anti-grâce, Paris, Présence Africaine, 1967, 64p.

Recueil de poèmes de Paulin Joachim.

Anti-grâce est un recueil de neuf poèmes composés en France (sauf un, écrit à Dakar) pendant une période de quatorze ans: plus précisément, entre 1953 et 1967. C'est le deuxième poème qui a donné son titre au recueil doté d'une éloquente préface du poète, dramaturge sénégalais Lamine Diakhaté. Celui-ci souligne que «la mission / de Paulin Joachim / était de rendre audible...cette parole ...devenue Anti-grâce le jour où l'Occident commença de la nier, au nom de la «civilisation universelle» et «par la méthode que l'on sait».

Le recueil se divise en deux catégories: la première comprend six poèmes engagés ayant pour thèmes l'Afrique, la négritude, l'esclavage, la colonisation et l'espoir, et la deuxième, trois poèmes consacrés à des femmes dont la mère et les amantes du poète. Dans la première série, les poèmes traduisent un combat contre une force qui a arrêté la marche naturelle de l'Afrique, entravé son vol, ralenti, voire «immobilisé», son histoire bafouée au degré zéro de son écriture; c'était «le temps où nous étions en panne entre le nombril et l'Histoire / l'aiguille éperdument tremblait sur l'heure zéro». Cette force avait «cassé son élan», annihilé ses nobles aspirations, semé des embûches sur sa route, réduit son peuple à l'esclavage, «au point où nous étions affilés à la misère».

Mais le poète ne s'appesantit point

sur ce facteur négatif qu'était la colonisation qu'il tient même à oublier: «Je veux oublier tous les maux de la colonisation avec le temps qui cicatrise les plaies.»

Il ne s'agit donc point ici de poèmes d'amertume, de haine et de négation, mais d'une poésie constructive où l'Afrique est invitée à reprendre sa course de «bel athlète» après une interruption «par décret des omnipotents». La dignité recouvrée, c'est l'heure du dialogue d'égal à égal. Joachim chante le «triomphe du dur désir de vivre», proclame le «retour du plein chant», du «tam-tam qui réinvente le Nègre d'Afrique», désormais réhabilité à hauteur d'homme. Il exalte en même temps les vertus de sa race, ses principes dynamiques, salue la négritude, «force de l'Afrique». Et il est partout question, dans cette poésie, de lendemain qui chante, de renaissance, de nouveau départ, du rôle futur de l'Afrique, réservoir de l'avenir, d'ainés disparus qui montrent la voie, de porteurs de torche... C'est dire que l'espoir y constitue un thème majeur. Et même dans le poème où il déplore la mort prématurée de David Diop, Joachim écrit: «Il est vrai que nous sommes blessés / au plus bas de l'espoir / mais l'espoir en nous n'a jamais battu de l'aile...» Parmi les poèmes consacrés aux femmes, celui dédié à sa mère témoigne non seulement d'un profond amour filial mais également d'un sentiment de nostalgie de l'Afrique à laquelle le poète exilé à Paris reste fidèlement attaché: «et j'aperçois près des eaux étalées et safranées / les cases rondes de mon pays... / J'aperçois l'Afrique au fort de la fête».

Du point de vue technique, Joachim a adopté l'approche utilisée par la plupart des poètes de la négritude. L'expression surréaliste lui permet, en brisant l'ordre établi des mots et des conventions, de traduire la révolte contre le colonialisme et le racisme et de rompre l'ordre traditionnel entre Blancs et Noirs. Ce procédé est moins justifié cependant et moins heureux, semble-t-il, quand il

s'agit de traduire les sentiments de l'auteur envers sa mère et envers les deux autres femmes auxquelles il s'adresse. L'écriture automatique paraît moins innée, moins spontanée qu'apprise et essayée.

Ces poèmes nous rappellent tour à tour ceux de Césaire, Damas, Senghor et Birago Diop qui sont certainement les maîtres à penser et à écrire de l'excellent disciple qu'est Paulin Joachim.

Daniel L. Racine

Antsa, Paris, Présence Africaine, 1962, 70p.

Recueil de poèmes de Jacques Rabemananjara.

Antsa, qui signifie chants élogieux récités à l'intention du souverain, est un long poème en vers libres non rimés écrit en prison après l'arrestation du poète. Deux thèmes déjà abordés dans *Antidote* sont ici repris et développés: l'innocence et la liberté.

Antsa est un poème de l'innocence où Rabemananjara veut avant tout se justifier auprès des siens et les convaincre de sa sincérité. Mais *Antsa* est aussi un poème de la liberté. Pour obtenir la liberté, Rabemananjara n'a pas hésité à mettre sa vie en jeu. Pour lui, poète, la liberté ne signifie pas émancipation politique pour laquelle il n'éprouve que de l'indifférence mais plutôt possibilité d'expression qui lui permettra de manifester ce qu'il porte de plus profond et de plus intime en lui-même. De là, une certaine musicalité, une cadence du vers qui souligne l'émotion et qui s'adapte, comme le dit Baudelaire, «aux soubresauts de l'âme».

Un élément remarquable doit être noté: lorsque Rabemananjara évoque la liberté, il passe du temps passé au présent. Mais il passe aussi du présent au futur avant de revenir au présent. Ce procédé est typiquement malgache dans la conception de la vie: le passé ne change pas, le présent n'existe que pour former l'avenir. De plus, ce mélange de temps

est une condamnation des guerres coloniales: l'avenir les blâmera et c'est dans cette conception du lendemain qui existe déjà que la liberté est chantée au présent.

De cette lutte, il découle que *Antsa* est aussi le poème du combat. En effet, le combattant considère l'émancipation comme un but, voire l'idéal, de cette confrontation.

Antsa est le poème de l'amour dans la mort, car pour le Malgache la mort est un retour vers les Ancêtres. Cette réunion prend alors l'aspect d'une fête ou d'une véritable noce.

Le ton de *Antsa* est très vigoureux au début et on dénote même une certaine colère chez le poète. Certains vers sont très violents et l'on sent que le poète contient difficilement sa haine. Mais la colère fait vite place à l'indifférence puisque la colonisation est vouée à l'oubli.

On retrouve dans *Antsa* la couleur locale propre au pays de l'auteur. Tout au long de son œuvre il a conservé des caractéristiques du monde malgache: tels sont les Ancêtres, le Chef de famille travaillant dans sa rizière, l'Aïeul trop vieux pour travailler mais n'en conservant pas moins une place importante dans la famille puisqu'il est le dispensateur de sages conseils.

Ce recueil pêche cependant par son imitation: l'auteur s'est visiblement inspiré de *Liberté* de Paul Éluard et n'a pas tout à fait réussi à se détacher de l'auteur français pour faire preuve d'originalité. Cette impression de déjà vu affecte la valeur de l'œuvre qui aurait beaucoup gagné en restant entièrement malgache.

Jean-Paul Kœnig

Arbre (L') fétiche, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1971, 90p.

Recueil de nouvelles de Jean Pliya.

L'Arbre fétiche est un recueil de quatre nouvelles: «L'Arbre fétiche» (qui a donné son titre à l'ouvrage), «La Voiture rouge», «L'Homme qui avait tout donné» et «Le Gardien de la nuit». »L'Arbre fétiche» analyse le problème du compor-

tement des nations africaines tiraillées par la course au développement et par le respect des traditions et des valeurs culturelles ancestrales. Faut-il détruire ces dernières pour promouvoir le modernisme? «L'Arbre fétiche» semble pencher pour la préservation des valeurs traditionnelles et leur intégration dans le processus de développement. Mais avec la deuxième nouvelle du recueil, «Le Gardien de la nuit», l'auteur met en garde contre une préservation indiscriminée. La lutte de Zannou contre la sorcière Ayélé, c'est aussi la détermination de l'Africain d'aujourd'hui — pourtant soucieux de protéger sa culture — de rejeter tous les aspects négatifs d'une civilisation où les forces occultes et les pesanteurs sociologiques peuvent constituer un frein à la liberté humaine. Le scientisme naïf de Lanta fait sourire mais la victoire partielle de Zannou nous oblige à reconnaître que l'Afrique est confrontée à un dilemme. Et la preuve qu'il n'existe pas de solutions préexistantes nous est fournie par les deux autres nouvelles: «La Voiture rouge» et «L'Homme qui avait tout donné». En effet, dans l'Afrique urbaine dite moderne, peuplée de ruraux attirés par les lumières factices de la ville, la situation n'est guère brillante: il en va ainsi de Mensavi à qui la vie moderne ne donne à manger que du rêve. Le père, un maçon, n'arrive même pas à nourrir sa famille. Comment songerait-il à acheter des cadeaux de Noël à ses enfants? Mensavi comme les petits danseurs de «Caletta» comprennent vite que la ville africaine est une ville double: une partie minable, miséreuse et puante: la leur; une autre avec ses mille lumières, avec des enfants aux désirs satisfaits, avec ses supermarchés bien achalandés. On peut noter les mêmes problèmes dans «L'Homme qui avait tout donné». En effet, le vieux Fiogbé ne pouvait faire aucune différence entre l'ère coloniale et l'ère des indépendances: le même chapelet de misères, de peurs tapies, de déceptions, le tout profondément ancré dans une vision du monde pessimiste et fataliste. La vie

moderne lui avait appris que les déshérités étaient nés pour tout donner et ne rien recevoir. Aussi ne faut-il guère s'étonner si le dénouement heureux de ces deux nouvelles apparaît un peu facile; c'est que Jean Pliya en imaginant que, malgré tout, Mensavi reçoit un cadeau de Noël inespéré et le vieux Fiogbé une aide providentielle et désintéressée de l'Ingénieur, pense peut-être que le rôle de l'écrivain n'est pas de proposer des solutions aux maux sociaux. Jean Pliya a voulu surtout attirer l'attention sur les problèmes et inciter le lecteur à réfléchir. Il faut savoir gré à l'auteur d'avoir su enchâsser les deux nouvelles sur la vie moderne entre celles qui mettent l'accent sur la tradition. Il faut également noter à son actif la limpidité et le classicisme de sa prose. Il n'y a rien d'étonnant alors que ce livre ait non seulement obtenu le Prix de la Nouvelle Africaine, organisé en 1963 par la revue *Preuves* à Paris, mais aussi qu'il ait été traduit en anglais, en espagnol, en russe, en fon et qu'il figure en bonne place dans les programmes littéraires de l'enseignement secondaire.

Noureini Tidjani-Serpos

Aryens (Les), Yaoundé, Éditions CLÉ, 1977, 61p.

Tragédie en trois actes d'Antoine Letembet-Ambily.

Tandis que le thème de *L'Europe inculpée* était une mise en accusation de l'Europe et de l'Amérique blanches par l'Afrique et l'Asie devant le juge Humanité, cette pièce a pour sujet la discrimination raciale, expérience fondamentale de tout Africain.

Hito (contraction de Hitler et de Benito?) et son fils Dol, représentants de l'«aryanisme», héros négatifs incarnant le racisme, sont confrontés dans les prisons de Hito à leurs victimes: trois Noirs à peine individualisés – seul un d'eux porte un nom – apparaissant souvent en chœur et aux paroles interchangeables. Unis à eux dans la souffrance et

la résistance, on retrouve trois Asiatiques animés des mêmes idéaux. À la suite d'une révolte dans la prison, Hito et son fils sont jugés et condamnés à la peine capitale, alors que les détenus victimes de la ségrégation raciale retrouvent leur liberté et l'espoir de pouvoir réaliser leurs idéaux.

Hito, le «père de l'aryanisme», apparaît comme un personnage intemporel incarnant une idée hors de tout contexte social et économique, comme la personification d'un conglomérat de toutes sortes de racismes dont la mort constitue la punition exemplaire. À travers ce personnage qui véhicule le mythe de la supériorité de sa race, qui s'enorgueillit des «actes héroïques» et des «fours crématoires» lors de la persécution des Juifs, qui bénit publiquement l'Apartheid, et son «fils bien fidèle» qui propage l'idée de l'«hygiène de la race» par le biais d'images expressives, traitant les non-Aryens de criminels en se fondant sur des critères purement biologiques, à travers lui donc se trouve condamnée toute forme de racisme, de l'extermination des Indiens jusqu'à l'Apartheid en passant par le national-socialisme.

Face à lui, les victimes ont des idéaux qui apparaissent dans presque toutes les constitutions du monde: liberté, égalité, fraternité, justice, paix, «l'union de tous les hommes de bonne volonté», concorde, amitié. La base et le point de départ de leur entente résident essentiellement dans l'expérience d'une souffrance commune dans les cachots du despote. Mais cette union dépassera-t-elle le stade du combat de libération, évitera-t-elle le danger d'une utilisation abusive de cet anti-racisme par une idéologie d'intégration fallacieuse?

Le dénouement, l'arrestation des deux héros négatifs, présenté sur la scène après le récit du soulèvement contre le geôlier afro-asiatique, et seul moment d'action de la pièce, est préparé par la force des paroles incantatoires: une incantation lyrique récitée en partie par le chœur en prose rythmée et scandée,

abondante en allusions symboliques, empruntant les techniques de la tradition orale (principalement répétition et variation de mots) et que les racistes encore au pouvoir traitent de «mots cabalistiques», de «mascarade diabolique» et d'«envoûtement».

À la fin de la pièce, le spectateur entend les paroles optimistes de Makala, le héros positif:

L'aryanisme au pilori, l'humanité est sauvée;
Sauvée de l'exploitation odieuse de l'homme par l'homme,
Sauvée de l'impérialisme,
Sauvée du colonialisme,
Sauvée du néo-colonialisme,
Sauvée du fascisme
Pour que triomphe l'Internationa-
lisme.

Il n'empêche qu'on reste un peu sceptique en pensant à «l'internationalisme qui fut un beau rêve...» (Sartre). Une «démystification du racisme» (telle est la désignation employée dans la pièce) n'inclut-elle pas, se demandera-t-on sans doute, d'autres composantes passées ici sous silence? Une énumération verbale et abstraite des méfaits historiques du racisme suffit-elle pour atteindre une telle «démystification», en omettant les réalités concrètes des intérêts divergents qui se dissimulent derrière le phénomène du racisme? Ne faudrait-il pas présenter au spectateur de façon plus tangible ses implications et ses motivations sociales et économiques, dévoiler le fonctionnement des mécanismes de dépendance, de domination, d'asservissement et de destruction, dans ses conséquences néfastes d'exploitation ainsi que dans ses théories, ses arguments pseudo-scientifiques et ses tentatives renouvelées de légitimation et de justification?

Wolfgang Zimmer

Assimilados, Paris, ORTF/DAEC, Coll. Répertoire théâtral africain, 11, 1972, 90p.

Pièce de théâtre de Jean-Baptiste Obama.

Représentée à Yaoundé dès 1964, *Assimilados* remporta le Grand Prix du Concours Théâtral Interafricain de l'ORTF en 1970. Il s'agit d'une pièce en deux «Phases» et quatre tableaux, conçue dans un style «délibérément radiophonique et ciné-théâtral» (Avant-propos, 11).

Cette pièce offre un habile et intéressant mélange de «données mythiques du conte africain avec les réalités concrètes de l'Angola colonisée». C'est un «drame-griot» dont le principal personnage et meneur de jeu est le griot Mukoko, «prince exilé de San Salvador», dépouillé par les «Hommes-Revenants», représentés ici par l'Administrateur portugais, le Chefe do Posto. Ngola, la belle danseuse angolaise, femme de Mukoko et déjà mère de ses trois enfants noirs, a mis au monde un quatrième fils, Ndangho le «jaune», fils du Blanc. Ainsi le conte yoruba de Ndangho le «blanc» et Ekouagha le «noir», tous deux fils de Nzamô-Dieu, se trouve-t-il transposé en une «situation africaine d'actualité moderne» dont le cadre est l'Angola.

Les deux «Phases» d'*Assimilados* sont profondément intégrées à la musique et aux traditions africaines, qu'il s'agisse dans la Phase I du «Mariage à Lobito», des chants de danse d'un chœur de femmes accompagnées de tam-tam autour de la mariée peinte, et parée d'énigmes et de proverbes par lesquels celle-ci s'exprime, du chant du chantier, chœur d'hommes conduit par le griot jouant de l'arc et de la harpe, ou bien dans la Phase II, «Épopée à Nova Lisboa», de la berceuse chantée à l'enfant, puis de l'épopée du Mvet, où Mukoko, au son de la harpe-cithare fang, chante et récite l'arrivée des Européens au Royaume du Congo-Angola, «noire et blanche, l'histoire d'Angola», et sa propre histoire, avec noblesse et dignité. La forme rythmée du texte d'Obama s'accorde avec le fond musical, et le tout constitue un «drame mélancolique» tout en nuances et d'une prenante beauté.

Danielle Chavy Cooper

Asticots (Les), Paris, ORTF/DAEC, Coll. Répertoire théâtral africain, 1972, 127p.

Pièce de théâtre d'Antoine Epassy.

L'action a lieu entre le crépuscule d'un soir et l'aube du lendemain dans Mboma, petit village africain, Ngomo, 9 ans, a blessé son cadet Edimo, 7 ans, à la jambe. Menacés par Toko, un fou, et par les hululements des hiboux, Muto, la mère des enfants, accompagnée de Ngomo, cherche des herbes dans la nuit pour soigner la blessure d'Edimo. Un serpent mord Ngomo, qui en tombe gravement malade. Muto demande à Matanga, ancien aide-infirmier, de lui venir en aide. Matanga exige qu'elle le paie tout de suite, l'obligeant ainsi à aller réveiller la veuve Konda à l'épicerie du village pour acheter plusieurs produits à crédit. Konda refuse le crédit et conseille à Muto d'abandonner Matanga, qu'elle traite d'assassin. Konda lui conseille d'aller voir Yssape, devin et guérisseur. Elle envoie Muto chercher deux coqs pour Yssape pendant qu'elle, Konda, va chez le guérisseur pour l'en avertir. Yssape, qui n'est qu'un charlatan, est de mêche avec Konda pour exploiter Muto. Pendant leur conversation, Boka, un fossoyeur qui fournit à Yssape des crânes et des fémurs, arrive et annonce que le mari de Muto s'est noyé pendant une expédition de pêche.

Bien plus qu'une pièce d'épouvante, Epassy a créé un drame symbolique anti-blanc, anti-impérialiste et anti-néo-colonial. Le passé et le présent sont en contraste tout au long de la pièce. Toko, le fou, sert les esprits traditionnels et prétend que tous les autres ont le cerveau à l'envers: «Jadis les hommes de ce village étaient braves, énergiques; la vertu avait sa place dans le cœur des hommes. L'intégrité, la fidélité étaient l'apanage des femmes. Ah! les vieux jours!... Autrefois la tribu était un agrégat de personnes. Autrefois la solidarité était une règle d'or. Aujourd'hui les individus ont remplacé la tribu. Aujourd'hui on contemple la misère du frère et on sourit. ... Qui a

émergé, sans qu'il n'ait vendu son frère. ...Aujourd'hui les héros sont des zéros.» Chaque action et chaque parole font écho à ce thème.

Ngomo a blessé son petit frère et ne veut pas veiller sur lui. Matanga, qui dans sa jeunesse guérissait les gens gratuitement parce qu'il les aimait, est devenu mercenaire. Konda ne pense qu'à elle-même et profite de la misère de sa famille. Le Ngambi d'Yssape, au lieu de se servir des puissances de la tradition pour secourir son peuple, a perverti sa fonction à son profit.

La perversion date de l'arrivée des Blancs et de la mort du grand-père de Muto, l'âme du village, grand guérisseur et interprète de rêves, de qui Muto avait appris les seuls rudiments de médecine désintéressée qui restent au village. La grand-mère avait commis le péché impardonnable de croire au Dieu des Blancs. Ngomo, qui voudrait aller à l'école traditionnelle d'initiation, ne le peut pas parce que c'est défendu. Il sera obligé d'aller «à l'école des Blancs où on élève des traîtres». Comme l'explique Konda, «la vie est devenue très difficile, très compliquée depuis que les Blancs sont venus...».

Les prétendus remèdes de Matanga sont repoussés comme «fétiches des Blancs» auxquels on ne doit pas faire confiance, mais le Ngambe d'Yssape n'a pas de connaissances valables non plus. Et si les crânes et les fémurs volés des tombeaux avaient auparavant une valeur médicinale, ils ne peuvent plus en avoir parce que les Blancs ont appris aux gens à sceller les tombes avec le béton, ce qui symbolise l'incarcération des ancêtres dans la terre par des moyens étrangers. Tous les malheurs dans la pièce paraissent, en effet, comme des représailles prises par les esprits des ancêtres. Le toit de chez Muto est en nattes fendillées; la pluie tombe sur eux et le père qui se meurt n'est pas là pour le réparer. Les enfants s'entre-tuent. Aucune génération ne porte l'espoir. Sans la libération des vrais ancêtres, les malheurs vont conti-

nuer. Sous l'influence de l'occupation des «modernes», les hommes d'Afrique, jadis braves et solidaires, vont rester «égoïstes, intéressés, odieux, répugnants», bref, des asticots qui mangent le cœur de l'homme.

Stephen H. Arnold

À triche-cœur, Paris, Éditions Hautefeuille, 1958, 81p.

Recueil de poèmes de Gérard Félix Tchicaya U Tam'si.

Après *Le Mauvais sang* (1955) et *Feu de brousse* (1957), *À triche-cœur* marque une nouvelle étape dans l'œuvre de Tchicaya U Tam'si. Comme à son habitude, l'auteur compose une somme; il ne s'agit pas ici – comme dans ses autres recueils – d'une suite de poèmes mais d'un ensemble où les vers s'entendent et se répondent d'un poème à l'autre pour ne plus donner qu'un seul et même poème, les titres n'intervenant que pour montrer les diverses faces d'un même homme, les diverses blessures d'une même plaie. Témoins de l'univers du poète, les titres des six poèmes qui composent ce recueil résonnent comme un écho à la douleur exprimée: «Agonie», «Étiage», «*À triche-cœur*», «L'Étrange agonie», «Équinoxiale» et «Le Corbillard».

À triche-cœur, comme le confiait récemment Tchicaya, c'est l'instant du compromis. Il ajoutait: «le compromis n'est pas un acte lâche, c'est accepter les différentes parties de soi-même et n'en rejeter aucune». Le compromis pour Tchicaya est donc d'accepter d'être un homme blessé, moralement et physiquement, c'est aussi être Nègre et vivre un «exil blanc», c'est enfin être un Congolais loin de sa terre. Par delà cette difficile identité, la mort ne serait-elle pas l'ultime compromis?

Un recueil dont le premier poème s'intitule «Agonie», un autre «L'Étrange agonie» pour s'achever avec «Le Corbillard», ne peut ignorer la mort. La mort rôde dans *À triche-cœur* comme elle réapparaîtra plus tard, avec plus d'insistance encore, dans *Épitomé*. Sans cesse

présente, refuge ou rupture, elle domine l'œuvre, inexorable et invincible comme «le fleuve que [le poète] mène à la mer / le fleuve qui [le] mène à la mort».

Trouble-fête ou apaisement, la mort s'immisce dans le poème où le délire, le rêve et la lucidité se côtoient pour dire la déchirure. Déchirure physique qui survient lorsque le poète révèle sa destinée dans «L'Étrange agonie»: «le cœur à la main ouvrant plusieurs portes / sur l'une je lus ce qu'on y grava / conquérant tu ne seras / pied bot tu auras»; ou plus loin: «je suis un homme sans histoire / un matin je suis venu noir / contre la lumière des soleils couchants». Déchirure de l'amour lorsque la femme (la terre et le fleuve parfois) se refuse, s'éloigne, alors que «le sexe musicien» semblait permettre l'évasion dans la luxure. Ainsi, lorsque («s'envolent») les coccinelles / me laissant navré sur une plage trop mondaine», la déchirure revient: «et chemin faisant / il m'est venu le mal du pays». Voici donc cette autre blessure: l'Afrique. Le continent mais surtout le pays: le Congo. («Quel pays – le Congo – quel Congo nom de Dieu.») Le Congo de l'arbre et du fleuve, symboles permanents qui témoignent de l'attachement profond du poète à sa terre. Nommé ou suggéré, le Congo demeure un pays à l'identité incertaine: «Quel Congo reconquérir?» La détresse (*La Passion*) de Tchicaya U Tam'si ne peut être apaisée, même si, parfois, le poète «câline sa conscience». Il tente dans un ultime exorcisme de réunir la femme et le pays, l'amour et l'exil, les deux revers d'un même amour, d'une même blessure, et il lui reste, après avoir «joui en avalant toute [sa] tristesse», l'espoir d'un lendemain, mort et renaissance dans ces derniers vers de «L'Étrange agonie»: «en attendant demain / un enfant soliloque / un corbillard passe / j'ouvre mon cœur pour le saluer». Cet enfant soliloquera de nouveau au chevet de la femme d'«Équinoxiale», «sur le bord de son corps». Cette femme féconde qui «Laboure / trace un sillon pour écrire l'éternité /

et sème ses étoiles» ne pourra empêcher l'aboutissement ultime, la solitude absolue, lorsqu'il n'y aura plus rien qu'une passion accomplie... et transmise. Alors le poète pourra dire: «derrière chaque nuit / je marche derrière un corbillard / mais / quels souvenirs devoir à mon cerveau d'absent / la nuit porte mon deuil».

L'œuvre de Tchicaya U Tam'si n'est donc pas une œuvre de calme mais une œuvre de souffrances et de démesures partagées. Cependant, si le poète se livre avec ses mots et ses vers, il reste l'interligne, riche de tous les non-dits. L'intimité de la poésie de Tchicaya U Tam'si ne peut être violée; gardien de sa démesure, il en conserve les clefs. Il ne s'agit pas d'hermétisme mais d'authenticité, de ces choses qui n'appartiennent qu'à soi, de ces choses dites mais partiellement transmises.

Tchicaya U Tam'si ignore la gratuité et la parure inutile. Le mot, choisi avec soin, invite le lecteur à un ailleurs multiple, les connotations personnelles devant plurielles par la magie du verbe. Car Tchicaya U Tam'si est, avant tout et surtout, un poète qui, au moyen d'une syntaxe qui (peut-être?) déraisonne, nous confie sa détresse dans un rythme à la mesure de celle-ci. Les mots choquent et s'entrechoquent afin de mieux servir le poète et sa cause, comme lorsqu'il évoque: «face dos de face / dix dernières fessus fourbus / de femme de tête debout». Les mots deviennent alors des outils dans la tête de celui qui les travaille. La poésie se met alors au service d'un homme et d'un idéal car l'immense qualité de ce recueil, paru en 1958, n'est-elle pas d'être au-delà de l'Histoire tout en ne l'ignorant pas?

Tchicaya U Tam'si mêle sa détresse à celle des hommes mais aussi à celle de son pays. «Il n'y a pas de meilleure clé des songes / que mon nom chantait un oiseau», dit-il, dans les deux premiers vers du recueil, lui dont le nom signifie: «petite feuille qui parle pour son pays»...

Bernard Magnier

Aubades, Monte-Carlo, Éditions Regain, Coll. Poètes de notre temps, 318, 1964, 45p. Préface de Léopold Sédar Senghor.

Recueil de poèmes d'Ibrahima Sourang.

Rappelant le caractère fonctionnel de la poésie négro-africaine, Léopold Sédar Senghor présente Sourang, dans sa préface à *Aubades*, «comme un homme à la fois de rêve et d'action», soulignant avec à-propos les deux pôles de l'inspiration du poète. Les sept longs poèmes d'*Aubades* reflètent directement le contexte historico-politique de l'époque à laquelle ils ont été composés, le début des années soixante. Ils font de Sourang un poète engagé dans son temps, et de cette poésie qui allie étroitement lyrisme et intellectualité se dégage un humanisme irradiant. Le poème «Perspective», qui se tourne résolument vers le futur, chante ainsi le rêve d'un «univers meilleur / qui bannira à tout jamais / Comme des limites étriquées / Les frontières artificielles / asphyxiantes». Le poète célèbre la victoire sur l'angoisse et la détresse, l'avènement d'un «Univers radieux / que tisse la Trame / du rêve généreux / des Hommes et des Peuples». Ce rêve visionnaire de «convergence panhumaine» éclate avec passion dans l'affirmation de l'humanisme de la négritude; dans le poème «Apôtres», vision quasi messianique, véritable éclaboussement cosmique de confiance et d'espoir, Sourang oppose les valeurs de vie (soleil, lumière, mélodie, sang, vigueur) à la sombre menace de mort de la technologie moderne: «Mais avec leur science et leur technique / ils forgent de leurs mains malhabiles / l'arme redoutable / de la destruction de l'humanité / ... / Mais nous voyons éclore le soleil / radieux / d'un monde enchanté.»

L'affirmation des valeurs négro-africaines se fait plus personnelle dans «Enracinement» où le poète développe, dans une somptueuse incantation, le thème du retour à la source maternelle, nourricière, protectrice et créatrice. Cet

enracinement-retour se veut plongée vivifiante aux sources profondes de la fécondité: «Je veux revenir vers toi, / Ô ma mère, / car je ne suis pas l'Occident / Et l'Occident n'est pas moi. / Je veux tirer à la mamelle / de ton Africanité / le lait de ta fécondité / le lait de ton originalité.»

Le tryptique «Algérie», «Les Armes se sont tuées» et «Le Rêve» se fonde explicitement sur la réalité politique, et constitue, autour du thème de la lutte d'indépendance de l'Algérie, un hymne à la paix et à la reconstruction aboutissant à la très belle évocation érotique de «Le rêve». Dans l'évocation du cosmos africain, du monde des ombres et des esprits, Sourang clôt son cycle de poèmes par un chant sereinement lyrique, une mélodie pénétrante invitant à l'élévation cosmique et spirituelle («Écoute la voix du vent...»).

Plus que recueil de «poèmes», et comme son titre le souligne, *Aubades* reste avant tout une série de *chants* rythmés, à structure binaire, souvent construits en parallélismes et répétitions, et sans cesse fondés sur le réalisme de la quotidienneté. C'est donc non seulement par le contenu thématique mais dans le dessein artistique même que s'affirme la dimension avant tout fonctionnelle de cette poésie.

Bernard Arésu

Au seuil de l'exil, Paris, P.J. Oswald, 1976, 50p.

Recueil de poèmes de Fernando d'Almeida.

Même si la plupart des poèmes du recueil traitent de sujets intimes et personnels, d'Almeida est conscient de l'ironie de certaines situations politiques qui ont suivi la fin de l'époque coloniale. L'amertume à peine voilée du premier poème «Aube nouvelle» manifeste cette prise de conscience. D'Almeida rejette la littérature de revendication d'autrefois et refuse le thème d'enracinement ethnique, pour traiter l'aventure poétique de l'exil. Il se voit comme témoin/victime

de cette aventure intérieure qui finit par lui révéler l'univers de l'imagination poétique. Malgré les résonances pessimistes du titre, le recueil ouvre parfois des perspectives lumineuses. Sa vie d'errance s'estompe et il va «puiser l'illimité de l'espoir / à la source des réalités ambiantes».

Le vers libre du recueil n'est pas le cri strident de la déclamation politique, mais un langage poétique conditionné par les péripéties de «son intime voyage». Il s'inspire de la poésie de Saint-John Perse et reprend non seulement un des thèmes principaux de son précurseur — celui de l'exil — mais la force onirique des images et des symboles de Saint-John Perse — la mer et les vents en particulier. Le vocabulaire recherché et précieux de ce poète aussi bien que son lyrisme élaboré révèlent que le verbe et sa foi dans l'imaginaire deviennent un idéal capable de combler le vide créé par la solitude de l'exil.

«Baptisé dans le Jourdain de l'assimilation», d'Almeida évite l'africanisme facile de la négritude et admet franchement sa condition de déraciné — «sa généalogie nébuleuse». Les accents de Tchicaya U Tam'si, qui a si bien exprimé les tourments de cette crise de conscience, se manifestent dans *Au seuil de l'exil* dans les images de la «pirogue qui tangué... chavire», d'un être solitaire «ballotté par les vents de fiel» et menacé par «des ombres qui barrissent». Le symbole du carrefour souvent répété dans ces vers souligne cette impression d'inquiétude. Le dernier poème situe ce drame personnel dans le contexte des «réalités ambiantes» de l'Afrique moderne. Son avertissement à «toi qui vends à l'encan l'âme de mon peuple» dénote le rapport avec le vécu politique mais il est subitement écrasé par la tristesse de la situation actuelle du poète et par le silence qui l'étouffe.

J. Michael Dash

Au Tchad sous les étoiles, Paris, Présence Africaine, 1962, 104p.

Recueil de contes de Joseph Brahim Seïd.

On ne résume pas les contes, on les lit ou on se les fait lire, on les écoute. Le titre de l'œuvre délimite le cadre spatio-temporel de l'œuvre. Seïd nous transporte au Tchad, la nuit: c'est l'heure propice où «les personnes âgées racontent de très belles histoires qui, parfois, ne finissent jamais et qu'elles doivent reprendre chaque soir sous la clarté de la lune».

Dans le premier conte de la série, intitulé *Le Tchad, pays d'abondance, de bonheur et d'amour*, l'auteur nous livre la version négro-africaine de la destruction du monde, non par le déluge, mais par «une pluie de feu». Ce premier conte sera une sorte de cosmologie et de cosmogonie. La marche de la tribu d'Alifa est semblable à celle du peuple élu de Dieu, traversant le désert et se nourrissant de manne. Il y a dans ce conte un rêve commun à tous les hommes: l'avènement d'un monde bâti sur l'entente et la bonté du cœur, un monde où «la force, l'habileté, l'intelligence ou le génie», tout ce que l'homme possède en naissant, serait «intégralement utilisé pour le bien de tous».

Djingué ou La Sagaie de famille fait également les louanges de la concorde. Mais celle-ci n'est pas donnée, elle est conquise au prix d'une lutte sans merci. Elle est donc le fruit d'une conquête douloureuse, la victoire de l'amour sur la haine. C'est ainsi que pour mettre fin à une guerre intestine qui déchire deux tribus-sœurs, les jeunes gens des tribus feront disparaître «la sagaie de famille» qui, bien que vouée à la divinité et au culte des ancêtres, est devenue un objet de perpétuelle discorde. L'action des jeunes gens prouve que la jeunesse n'est pas toujours cet élément perturbateur dont parlent les adultes; elle peut être une force réconciliatrice.

Le royaume Ouadaï sera non seulement l'histoire de l'apogée et de la déca-

dence des royaumes, mais aussi l'histoire de l'expansion de l'Islam par l'anachorète Saleh. Quant au *Sultan Saboun*, c'est l'histoire d'un prince dont la naissance et la vie vont profondément marquer l'histoire du Ouadaï. Les devins lui avaient prédit un avenir fabuleux. Saboun sera le symbole de la pureté et un génie dans tous les domaines du savoir. Il sera l'homme du destin qu'attendait l'histoire du Ouadaï. Héritier de son père Godeh, le règne de Saboun ouvrira pour son pays une ère prospère et grandiose. Saboun, c'est le modèle même des princes musulmans, la personification de la vertu, de la grandeur et de la puissance. Son administration luttera contre la débauche, l'indécence des mœurs, la violence et le viol de la personnalité.

Dans *Bidi-Camoun, le cheval de Tchouroma*, Seïd nous raconte l'histoire saisissante d'une grande fidélité mais aussi d'un grand amour. Fidélité du cheval à son maître, amour de Tchouroma pour son cheval. Ce sera l'occasion pour Seïd de nous faire découvrir la perfidie du cœur féminin. C'est cette perfidie qui fera d'un prince un jardinier, un être réduit aux caprices de ses maîtres. Tchouroma sera jardinier chez le roi Dongo jusqu'au jour où, pour avoir été choisi par la princesse Aïcha comme époux, il sera chassé par le roi Dongo, qui le considère comme un pied-plat indigne d'être son gendre. Mais après de nombreuses difficultés, Aïcha et Tchouroma, comme dans tous les contes, connaîtront une vie heureuse.

Le bonnet, la bourse et la canne magique raconte l'histoire d'un jeune et riche armateur, Liman. Mais il est ruiné à cause d'une splendide beauté, Gada, la fille de son rival, le sultan de Goulféi. «Douce et tendre comme une fleur de saison de pluies», la jeune Gada exerce sur Liman un véritable magnétisme. Mais les femmes, d'Eve à Hélène, sont des beautés fatales sur le chemin de l'homme. Après avoir dépensé sa fortune pour demander Gada en mariage,

Liman est frustré par le refus du sultan. Au moment où, devenu pauvre, il désespère, il comprend bien vite, grâce aux conseils de sa grand-mère, que «la grande sagesse, ici-bas, consiste à passer sans efforts ni regrets de l'opulence fastueuse à la pauvreté».

Liman est l'image même de l'homme à la volonté anéantie dès qu'une beauté le fascine et le trouble. C'est ainsi que le bonnet, la bourse et la canne, conservés par sa grand-mère, seront entre ses mains une simple fumée. Malgré sa première mésaventure, il voudra utiliser chacun de ces objets aux vertus magiques pour éblouir Gada. Il les perdra donc en confiant leurs secrets à l'implacable Gada qui, l'ayant dépouillé, le transportera sur une île déserte. Liman en reviendra mûri et enrichi d'un artifice qui lui permettra de conquérir Gada.

Avec *Gamar et Guimerie*, Seïd nous introduit dans le monde des orphelins souvent maltraités, brimés. Sur les conseils de leur marâtre, Gamar et Guimerie connaissent les brimades de leur père qui pousse la cruauté au point de les dépouiller de l'unique vache que leur avait léguée leur mère sur son lit de mort; pis encore, il les chassera de la maison. Mais la providence prend toujours soin de l'orphelin. C'est ainsi qu'après avoir souffert mille maux, les deux orphelins, par l'entremise d'une fée prise au piège et qu'ils ont libérée, se retrouvent à la tête d'un florissant et puissant royaume. Et, malgré le traitement injuste de leur père, les deux orphelins, au sommet de la gloire, vivent dans l'espoir de le revoir un jour. Car ils savent «qu'il n'y a pas de bonheur sans joie familiale».

Dans la tradition orale, le conte n'est pas seulement une initiation à la vie, il est aussi l'occasion d'expliquer l'origine de certains phénomènes. Ce sera là le premier but du conte intitulé *L'éclipse de la lune*. L'auteur nous fait découvrir les deux pôles qui se partagent le monde. D'un côté le soleil et de l'autre la lune, respectivement symboles de l'ardeur viri-

le et de la tendresse aimante. Le soleil, c'est l'image même de la ponctualité; la lune par contre est enjouée, cachottière. Lasse de cette existence folâtre, la lune veut rencontrer le soleil. C'est la rencontre de ces deux astres au tempérament opposé qui explique l'éclipse de la lune.

La sagesse recommande de ne point juger les êtres sur l'apparence. Seïd reprend cet adage dans *La plus belle fille de la terre cachée sous une peau d'ânesse*. C'est l'histoire d'Am-Sitep, «femme aussi pieuse que belle». Adaptant sa vie à ses conceptions, Am-Sitep décline toutes les demandes en mariage des nombreux prétendants de son village. Mais la solitude effraie, même quand on est pieux. Alors Am-Sitep veut peupler sa solitude. Elle demande à Allah de lui donner un enfant. Son vœu est exaucé, mais sa grossesse défraie la chronique et les mauvaises langues flétrissent sa chasteté. Am-Sitep met au monde «un ânon aux longues oreilles». C'est alors la consternation et la stupeur et Am-Sitep est abandonnée de tous. Mais jamais le désespoir ne l'effleure et elle chante pour son ânon des berceuses où elle compare son fils-contre-nature aux plus radieux des soleils, plus doux que le miel parfumé. Derrière la peau d'âne se cache, ô mystère, une ravissante petite fille. Abakar, grâce à la curiosité propre aux enfants, découvrira ce mystère. C'est cet ânon devenu ânesse qu'Abakar demandera plus tard en mariage au grand désespoir de son père. Lorsque celui-ci, fou de rage parce que son fils a épousé une bourrique, décide de laver cet affront dans le sang, il découvre à son tour la réalité. Son fils a épousé «une femme aussi belle que l'aurore». Émue par cette heureuse nouvelle, Am-Sitep en meurt de joie et sur sa tombe «poussa une fleur, symbole de la suprême beauté féminine».

Nidjema l'orpheline est la triste histoire d'une petite fille vertueuse, dévouée et bonne amie, victime innocente de la cruauté de sa famille adoptive. C'est à elle qu'on réserve les travaux les plus

pénibles. Lassée des brimades de toutes sortes, elle veut mettre fin à ses malheurs en quittant la scène de la vie. Mais elle ne met pas à exécution ce funeste projet. Si «le destin de l'homme est inexorable», chacun doit attendre son heure au lieu de se précipiter au-devant de la mort. Le bonheur n'est pas absence de souffrance, mais la pratique de la vertu. À la suite de Socrate, Seïd reconnaît que «la vertu est pour les hommes la source de toute prospérité de tous les biens».

Seïd veut aller en guerre contre la dureté du cœur humain. Ce sera là l'essentiel de *La chasse au filet*. Dans la lutte pour la survie, il faut laisser à chaque parti les mêmes chances, lutter à armes égales.

Avec *La justice du lion* nous découvrons comment la lâcheté, la complaisance et le silence complice des autres animaux ont fait du lion ce maître féroce qui sème aujourd'hui la terreur dans la brousse. Seul le lièvre, symbole de la liberté d'opinion et de la sagesse, osera faire découvrir au lion son injustice. Par le truchement des animaux, Seïd nous introduit dans un monde hypocrite où la justice a mille visages, où triomphe le droit de la force et non la force du droit. «Le faible a toujours tort et les juges, toujours convaincus, le condamnent au nom d'un mot très vague, au masque souriant, qui s'appelle l'équité.»

Ce monde injuste explique chez l'homme l'éternel rêve d'un monde paradisiaque où l'épervier et la colombe, le loup et l'agneau, le lion et la biche vivraient en harmonie. *Le vagabond* sera pour Seïd l'occasion de chanter cette harmonie, en même temps qu'il parle de la genèse de la vie.

Régner sur les hommes n'est pas une tâche facile. Dans *Le Roi misanthrope*, l'auteur nous fait suivre l'itinéraire du jeune Choua. Héritier d'une longue tradition quand il succède à son père, il n'aurait qu'à continuer l'œuvre de ses prédécesseurs, à régner en maintenant le nom, l'honneur et la valeur d'une dynas-

tie ainsi que la force du royaume. Mais le jeune prince est vite dégoûté par les intrigues, «effarouché par toutes les mauvaises langues, délateurs et calomnieux en quête de prébendes». Pour mettre fin à cette atmosphère malsaine où les hommes se déchirent comme des chats maladroits enfermés dans un sac, Choua ouvre ses portes aux hommes de toutes les conditions. Mais à sa grande surprise, il découvre que rien ne peut discipliner les remous des ambitions. Et «jusque dans les jours de fête, ni l'éclat des lustres, ni la beauté des choses, ni la vertu de l'art n'empêchaient l'activité affairée et bourdonnante de cette cohue en mal de privilèges». Découragé par tant d'intrigues, Choua décide en fin de compte d'abandonner le trône. Il veut trouver hors de la société humaine un endroit écarté où être homme d'honneur. Son séjour au milieu des animaux et loin des hommes l'instruit et il comprend bien vite que «l'être humain n'a pas de plus implacable ennemi que son semblable».

Les contes de Joseph Seïd ne sont pas innocents. En effet, comme dans la tradition consacrée par le genre, les contes seront pour lui l'occasion d'instruire les hommes, de porter une critique acerbe sur les hommes et leurs institutions. Le conte cesse d'être didactique pour devenir politique. La vision que l'auteur a des institutions humaines n'est pas du tout flatteuse. «La fraude et la violence font partie du système social et l'homme y tremble constamment devant l'homme. La superstition, la tyrannie, l'anarchie, le mensonge, l'arrivisme, les intérêts opposés des individus, des familles et des groupes entretiennent une lutte presque perpétuelle.» Dès lors, comment croire à la justice, surtout lorsque les gouvernements sont fondés sur la démagogie, faisant aux hommes des promesses mirifiques dont le but caché est de soulever l'enthousiasme populaire? Mais on ne trompe pas longtemps un peuple, surtout lorsque les gouvernants se hissent au rang des dieux et contraignent les citoyens à adorer les maîtres

du jour. Tout devient alors «entraves et chaînes imposées» à la liberté. Cette grossière mystification va endormir les consciences «sous l'effet anesthésique d'une odieuse propagande». Il faut joindre à cette propagande la présence d'une «police tatillonne, vexatoire, qui se met en droit de contrôler le comportement et les paroles de chaque individu», et l'obligation faite «aux habitants du pays à prononcer chaque matin et chaque soir une formule incantatoire par laquelle le monarque est censé répandre sa bénédiction et sa grâce sur les âmes».

Si Joseph Brahim Seïd, comme l'indique le titre de sa première œuvre (Voir *Un enfant du Tchad*, 1967), se veut avant tout un écrivain régionaliste, son message est aussi celui des autres Africains de sa génération. Si l'âme humaine est une, alors, au-delà du Tchad, Seïd s'adresse aux autres enfants du monde qui, comme lui, sont avides de merveilleux, à cet âge où la candeur et l'innocence juvénile n'ont pas encore été blessées par les atteintes et les mensonges de la vie.

Joseph-Modeste Tala

Autour du Lac Tchad, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1969, 184p.

Recueil de contes d'Isaac Tchoumba Ngouankeu.

Autour du Lac Tchad est un recueil de quinze contes appartenant à cinq ethnies différentes du Bassin du Lac Tchad. Mais en dépit de cette diversité originelle, il s'en dégage une profonde unité, de par les préoccupations sociales, morales, pédagogiques qui y sont exprimées, aussi de par les caractéristiques communes du milieu embrassé, enfin de par les soucis esthétiques qui sont par-tout les mêmes.

Ce sur quoi l'accent est d'abord mis dans ces contes, c'est la manière de s'assurer le succès dans un univers social où la force prime le droit, où les petits et les faibles n'ont aucun moyen de défense face aux riches et aux princes. Dans plus d'un conte, en effet, on découvre comment la ruse triomphe là où la

puissance et la richesse échouent. Ainsi l'homme-caméléon épouse la princesse hautaine (*Le Mariage du Caméléon*); l'homme aux trois touffes de cheveux, malin et astucieux, échappe à la pendaison; le rusé chacal vient à bout de la panthère, son terrifiant ennemi.

Par ailleurs il se dégage du livre de Tchoumba Ngouankeu un véritable code de morale sociale où l'on met en garde contre l'orgueil et la prétention (*L'Homme le plus fort du monde*), la trahison, la fourberie et la supercherie qui sont toujours démasquées et leur auteur humilié, contre l'ingratitude et la méchanceté (*La Fille sans dot*), contre l'abus de pouvoir et la cupidité des princes qui ne songent qu'à leurs intérêts. On découvre aussi dans *Autour du Lac Tchad* comment l'infidélité des femmes est toujours punie, de même que la désobéissance des enfants; comment l'avis des vieillards doit être respecté comme sagesse suprême; comment en amour il faut se méfier de toute apparence et percer le masque pour découvrir l'être profond (*Zra et Tavano*). On découvre enfin dans ce recueil de contes un cycle de l'orphelin qui toujours triomphe de la méchanceté, de la haine, de la jalousie de ses ennemis; comme quoi il faut avoir pitié des malheureux (*L'Homme et les deux lions*). Nul doute dès lors que le conte fonctionne ici comme un véritable code moral s'adressant aux femmes, aux hommes et aux enfants; un code qui vise à assurer une formation sociale permanente.

Mais au-delà de ces aspects que l'on pourrait dire universels, les contes de Tchoumba Ngouankeu fourmillent d'indices et de connotations qui en font le produit d'un milieu spécifique. Ainsi, on trouve un peu partout le culte de la belle fille: «Une très belle fille», lit-on dans *Une enfant étrange*, «qui brillait comme un diamant dans le lit d'une rivière». Mais paradoxalement la femme fait l'objet d'un traitement qui n'a rien d'attrayant dans ce monde où l'on cultive la polygamie sans tolérer la moindre

infidélité de la femme. «La coutume n'admettait pas qu'une femme puisse appartenir à deux hommes à la fois» (*Trois amis*). Ce qui est dit de la femme de Dakara (*Le Roi et Dakara*, qui, comme toutes les femmes du pays, ne sortait jamais de la concession familiale sous aucun prétexte», constitue un autre aspect du destin de la gent féminine. Il y a là, sans aucun doute, des caractéristiques de la société musulmane du Bassin du Lac Tchad, auxquelles il faut ajouter d'autres éléments comme l'invocation d'Allah, le vendredi, jour de prière, le mois du Ramadan, voire cette sorte de fatalité — «c'est la volonté du tout-Puissant», — qui caractérisent les musulmans.

Le Bassin du Lac Tchad est encore présent sous bien d'autres formes dans les contes de Tchoumba Ngouankeu. D'abord par l'abondance des bœufs que l'on fait paître partout et qui sont toujours partie composante des dots et autres amendes, par l'abondance aussi des chevaux présents dans toute fuite ou poursuite; par une faune grouillante d'animaux de toute espèce qui rendent la chasse, autre élément permanent du recueil, toujours fructueuse. Présent il l'est aussi par la rareté de l'eau; le pasteur, le cultivateur, le voyageur, tous la recherchent avec un certain acharnement; présent encore par l'omniprésence du mil, la base de l'alimentation: champ de mil, couscous de mil, difficile ramassage du mil mêlé au sable tout aussi abondant; présent enfin par un florissant commerce de tissus et par une cosmétique propre: cheveux rasés en touffes, boubous brodés, chéchias, turbans, toutes choses communes aux habitants du Bassin du Lac Tchad et qui montrent bien que le conte s'enracine dans un milieu précis.

Ce qui, sur le plan esthétique, retient l'attention dans ces contes, c'est la permanence d'une structure conflictuelle issue d'une situation de départ boiteuse: une belle fille face à un laid prétendant; la femme féconde face à la stérilité;

le poltron face au téméraire; un pays d'abondance face à un pays de famine; situation qui engendre un combat, et partant une élimination, mais toujours celle du mauvais parti. Cette structure se prête bien au didactisme du conte dont nous avons parlé plus haut. Moins heureuse peut-être est la manière dont l'auteur conduit les inévitables retours à l'histoire première qu'il faut rappeler sans néanmoins alourdir le récit. Mais en dépit de quelques maladresses qui émaillent le texte, *Autour du Lac Tchad* est écrit dans un style clair et agréable dont le contraste avec la langue très peu littéraire de la préface laisse à penser que l'auteur a bénéficié d'un précieux coup de pouce dans la mise en forme définitive. Quoi qu'il en soit, on doit reconnaître à Tchoumba Ngouankeu le mérite de n'avoir pas mêlé sa personnalité d'homme du sud à ces contes dont la structure, l'envergure, la forme, témoignent bien de la maturité de leurs auteurs réels, de leur maîtrise de la chose contée. Tout cela donne à l'ensemble une cohérence que l'on est loin de trouver dans un ouvrage semblable, *Les Contes du Nord-Cameroun* (1970), œuvres des lycéens de Garoua, traduites par Henriette Mayssal.

André Ntonfo

Aventure (L') d'Albarka, Paris, Éditions Julliard, 1972, 253p.

Roman de Boubou Hama.

Ce roman autobiographique est divisé en cinq parties dont chacune correspond à une étape précise de la vie d'Albarka, le héros-narrateur, avec lequel l'auteur s'identifie. On y voit tour à tour l'enfance d'Albarka à Fonéko où il renoue avec «l'éducation de la brousse», sa vie à l'école de Dori, la capitale Peule, et enfin, ses séjours à Ouagadougou et à l'île de Gorée respectivement.

Né en Igoq, Albarka est issu d'une famille paysanne. Son père, ancien combattant, est chef de Fonéko. À l'âge de 7 ans, Albarka devient «un homme» grâce à une cérémonie traditionnelle de pas-

sage propre aux Zarmas et aux Sonraïs.

Vers l'âge de huit ans, Albarka est brutalement enlevé à sa vie de brousse pour fréquenter l'école des Blancs. À Téra, il souffre de la rougeole, des oreillons. Au bout de huit mois, Albarka retrouve son village et reprend auprès de sa grand-mère l'éducation traditionnelle, faite de légendes, de contes et de récits.

En 1922, à l'âge de treize ans, Albarka est reçu au certificat d'études indigènes mais est refusé au concours d'entrée à l'École Primaire Supérieure de Ouagadougou. Toutefois, il réussit fin octobre 1923 et quitte ainsi Dori. Après avoir préparé en deux ans le concours d'entrée à l'École Normale William Ponty, il y entre à l'âge de dix-sept ans, en 1926. Albarka termine ses études en juin 1929 et devient le premier instituteur nigérien.

L'Aventure d'Albarka est un roman d'apprentissage ou de formation, où nous rencontrons des thèmes populaires du roman africain: la tradition africaine, les valeurs occidentales, la colonisation.

L'auteur décrit en détail la vie africaine symbolisée par la puissance de la parole, les proverbes, les devinettes, les contes et les mystères de la sorcellerie. Sont aussi évoqués la science des marabouts et du guérisseur, celle du géomancien qui fait augmenter la récolte, le rôle des esprits et des ancêtres dans la vie de l'individu et de la société. Les prêtres animistes, qui interviennent auprès des dieux pour solliciter leur aide ou pour calmer leur colère, suscitent également l'intérêt du lecteur.

Le héros doit suivre les conseils de sa grand-mère: «Il faut que tu apprennes beaucoup de notre pays, lui dit-elle. Tu vas encore retourner à l'école des Blancs. Ce n'est pas eux qui te l'apprendront...»

Mais il y a la puissance militaire et la supériorité technologique occidentales contre lesquelles les Indigènes n'ont rien pu faire pendant la partition du continent noir. Les esprits qui se trouvent dans de petits tourbillons de sable et

qu'une formule arabe peut détourner du chemin sont dépassés par la Land Rover, plus forte et plus rapide, symbole de l'avance technologique de l'Occident. De plus, l'école des Blancs impose, de façon permanente, les valeurs des colonisateurs.

Bien que la critique de l'œuvre coloniale ne soit pas aussi virulente dans ce roman que dans certains écrits négro-africains, Boubou Hama dénonce le système d'enseignement qui néglige les langues vernaculaires au profit du français, la brutalité et la grossièreté des maîtres, l'exploitation et l'aliénation des élèves («Nos ancêtres les Gaulois avaient les yeux bleus et les cheveux blonds»). Le manque de connaissances géographiques des enseignants français se répercute sur leurs élèves. La corvée ou le travail forcé et la ségrégation raciale sont aussi condamnés. Pour l'auteur, la colonisation n'est qu'une exploitation. Exception faite de quelques croyances fausses des Indigènes et du jeune narrateur, Boubou Hama exalte en général les traditions de ses compatriotes nigériens auxquelles il reste attaché. La famille étendue est une bénédiction chez ces peuples; leur hospitalité, leur courtoisie et leur solidarité sont légendaires.

Quant au dilemme de l'intellectuel africain pris entre deux cultures différentes, l'auteur le résout en affirmant qu'il n'y a pas de contradictions: «Maintenant, je sais que les connaissances africaines et les connaissances occidentales se complètent, que certaines s'expliquent l'une par l'autre...» C'est sans doute à cause de cette complémentarité qu'il propose les deux voies de formation à son héros.

La psychologie est très peu développée dans ce roman. Les parents d'Albarka et sa grand-mère sont les seuls qui soient peints en détail. Le portrait physique des personnages est presque absent. La plupart de ces individus, qu'ils soient Blancs ou Noirs, sont des caricatures ou des marionnettes dans les mains de l'auteur. Parmi les caricatures, citons monsieur Boivin, le directeur blanc de l'Éco-

le de Dori. C'est un ivrogne qui insultait ses élèves et «projetait au village son haleine empuantie. Son nez, aussi rouge que le vin qu'il buvait, bourgeonnait...».

L'Aventure d'Albarka mélange agréablement la poésie, la fantaisie, l'histoire et l'imaginaire. Les contes y sont nombreux; le style en est simple, direct et parfois sec; le ton gai, rapide et léger en fait un roman digne d'intérêt.

Le premier instituteur nigérien fait montre d'un grand talent de conteur en terminant son roman sur un quiproquo politique qui reflète bien le legs colonial en Afrique. Bien qu'ayant fait une partie de ses études en Haute-Volta, Albarka (ou Boubou Hama) refuse d'y exercer son métier et préfère son pays, le Niger.

Soulignons cependant que le héros est trop idéalisé et trop romancé pour être crédible. Il n'est ni picaresque ni «débrouillard» et ne se heurte presque jamais aux problèmes réels de la vie. Il s'agit bien d'une aventure idéale. C'est un roman simple, sans plus.

L'Aventure d'Albarka peut se ranger aux côtés de *L'Enfant noir* de Laye Camara, de *Climbié* de Bernard Dadié, du *Rescapé de l'Éthiops* de Mamadou Gologo et d'*Un enfant du Tchad* de Joseph Brahim Seïd.

Eric Sahr Wongo

Aventure (L') ambiguë, Paris, Julliard, 1961, 209p. Préface de Vincent Monteil. Récit de Cheikh Hamidou Kane.

Dès sa parution en 1961, *L'Aventure ambiguë* connaît un grand succès. Samba Diallo, du pays des Diallobés, est un jeune écolier de l'école coranique. Pour lui faire acquérir correction et précision dans la lecture des textes sacrés, le maître du foyer ardent n'épargne aucune sévérité à son égard.

Mais bientôt se pose le problème de l'école étrangère, l'école nouvelle devant laquelle les responsables diallobés auront des conceptions plus ou moins divergentes. Tous reconnaissent le pouvoir que confère l'école nouvelle: elle apprend «à

mieux lier le bois au bois», et «l'art de vaincre sans avoir raison»; elle permet l'acquisition de la puissance technique et scientifique. Pourtant la décision n'est pas facile: l'accepteront-ils? la rejeteront-ils?

Pour Thierno, le maître du foyer ardent, il est normal que les Diallobés construisent des demeures solides; mais il est indispensable de sauver Dieu. Or le bien-être excessif est incompatible avec l'adoration de Dieu. Pour la grande Royale, sœur royale du Chevalier, nourrie de l'expérience du passé — la défaite de son grand-père vaincu par l'étranger —, l'élite doit s'initier aux deux cultures diffusées par l'école coranique et l'école étrangère. Pour Paul Lacroix, représentant l'Occident, seule la science, donc l'école étrangère, délivre la vérité absolue. Le Chevalier, quant à lui, est convaincu que seul Dieu détient la vérité; celle que révèle la science est partielle. Il ne la négligera pas, cependant; et c'est pour cette raison que de lui-même il a envoyé son fils, Samba Diallo, à l'école étrangère. Il a espoir que son fils ne sera pas victime de l'Occident qui a déclaré la mort de Dieu au profit de la science et du travail.

C'est alors qu'intervient le fou, cet être hybride, ancien combattant qui a passé un long séjour en Occident, qui en est revenu sans devenir un Blanc et qui a perdu une bonne part de son caractère originel. Il est rejeté de tous, et n'est accepté que par Thierno; lisant dans le futur, il annonce les transformations que subiront les Diallobés s'ils acceptent l'école étrangère.

Cependant le courant semble irréversible. Presque accaparé déjà par l'école étrangère au pays diallobé même, Samba Diallo l'est davantage en Occident où il fait ses études supérieures et où il sent venir le grand danger, la métamorphose qui le menace: il ne sait plus prier; sa foi faiblit; en vain il demande à Dieu de la ranimer. Faisant la connaissance des déracinés en la personne de Pierre-Louis, l'Antillais, il se sent de plus en plus

déraciné; un vide spirituel effroyable l'environne. Balafon crevé, il ne «résonne plus», ayant perdu son identité. Ni Lucienne, gagnée au marxisme quoique fille de Pasteur et qui prêche la conquête de l'avenir par la conquête de la liberté, ni Adèle, fille de Pierre-Louis qui a une haine malade du colonisateur, ne peuvent le rassurer.

Heureusement, une lettre du Chevalier le rappelle en Afrique: il faut que Samba Diallo revienne pour apprendre que Dieu n'est «commensurable à rien». Samba Diallo rentre au pays des Diallobés, et tout se précipite: il retrouve le fou qui le prend pour le maître; ils visitent ensemble la tombe de la vieille Rella; le fou invite Samba Diallo à prier. Mais celui-ci, qui a perdu la foi, ne sait plus prier; ce dont il a conscience lui-même. Le choix est-il possible? Retrouver Dieu et vivre? Perdre totalement le chemin qui mène à Lui et mourir? Pour le fou, seule compte la gloire de Dieu; et l'une ou l'autre solution y conduira Samba Diallo. Alors il le tue sans hésiter. Ainsi se termine tragiquement ce roman qui a débuté dans la douleur en vue de la «connaissance».

Le roman compte deux parties selon lesquelles peut s'organiser l'analyse: *l'école étrangère* (p. 13-118) et *l'hybridité* (p. 121-191). Mais nous adoptons une autre perspective, et nous étudierons successivement: *la rencontre*, *l'aventure*, *le choix* et *le compromis*.

L'Aventure ambiguë est une œuvre profondément engagée secrétée par deux des contextes les plus importants qui ont donné naissance à notre littérature: *le contexte colonial* et *le contexte socio-religieux*, le contexte coranique. L'œuvre est donc avant tout une œuvre africaine et nègre.

La rencontre, c'est bien celle entre l'Occident à la technologie avancée, qui ne croit plus qu'en cette technologie et dans le travail de ses mains, et l'Afrique nègre qui a encore confiance dans les vertus du cœur et en Dieu. Mais cette rencontre se transforme bien vite en

affrontement. L'Occident ne souffre pas que ceux qu'il rencontre sur son chemin pensent autrement que lui. Tout niveler à son profit, c'est son but qu'il atteint d'autant plus facilement qu'il pratique à merveille «l'art de vaincre sans avoir raison». Le Nègre peut-il éviter cet affrontement alors que son terroir est envahi? Les Diallobés qui représentent le Nègre en général ne l'ont pas pu. Ils se sont jetés dans la barque bien malgré eux.

Et ce fut *l'aventure*. S'ils savaient ce qu'ils quittaient et ce qu'ils oubliaient, savaient-ils clairement ce qu'ils obtiendraient en échange? Qu'y avait-il au bout de l'aventure? au bout de ce voyage incertain? Les Diallobés sentaient confusément qu'il n'y avait que la mort: la mort de leur foi, de leur spiritualité, de leur culture en dépit de la promesse de l'Occident de leur «apprendre à mieux lier le bois au bois», à construire des demeures solides.

Le drame c'est que les Diallobés devaient passer par l'aventure. Aucun *choix* ne leur était plus possible; ils étaient pris entre deux forces; seul un compromis pouvait les sauver. *La volonté de demeurer soi-même*, c'est-à-dire de résister à l'école étrangère et à la métamorphose, a poussé les Diallobés à sauver Dieu, et avec lui, la culture africaine: le passé, le présent et son avenir. Mais l'angoisse est pourtant là: «Avons-nous encore suffisamment de forces pour résister à l'école et de substance pour demeurer nous-mêmes?» C'est Samba Diallo qui s'interroge. L'école étrangère, ce modèle à imiter, est irrésistible; elle est un mirage qui capture définitivement et d'autant plus facilement que les Diallobés ont *des besoins immenses à satisfaire*, besoins envahissants, auxquels l'école étrangère promet des solutions sûres. Nous sommes déjà conquis par les réponses, infaillibles en apparence, que l'école donne à ces besoins. Ce qui signifie que nous sommes «vidés de nous-mêmes, de notre substance».

Vidés de notre substance matérielle,

morale et spirituelle, affaiblis par nos divisions symbolisées par l'opposition entre le grand maître, qui vit dans la nostalgie de la tradition, et la grande Royale, qui accepte les habits neufs pour habiller ses enfants, nous courons à la défaite.

Seul un *compromis* peut nous sauver: nul ne peut échapper à la rencontre des civilisations et des cultures, et les peuples d'Afrique encore moins. Mais Cheikh Hamidou Kane affirme qu'on ne peut impunément abandonner sa culture sans se détruire soi-même, sans détruire son âme. Samba Diallo, qui le tentera, en mourra, quoiqu'il le fasse involontairement.

Le salut consistera donc en la synthèse des deux cultures: l'occidentale et l'africaine. Mais le compromis, la synthèse, aura des conséquences très graves: la métamorphose des consciences d'abord: l'Occident façonne le Nègre comme le feu le métal. Cette métamorphose demeure inachevée et installe le Nègre dans l'hybride. Samba Diallo le confesse: «Il arrive que nous soyons capturés au bout de notre itinéraire, vaincus par notre aventure même. Il nous apparaît soudain que, tout au long de notre cheminement, nous n'avons cessé de nous métamorphoser et que nous voilà devenus autres. Quelquefois, la métamorphose ne s'achève pas, elle nous installe dans l'hybride et nous y laisse. Alors, nous nous cachons, remplis de honte.» Est-ce un métissage, résultat d'une nouvelle naissance? Les Diallobés sont-ils morts sous les flammes pour renaître? Une synthèse de cultures est-elle nécessairement un métissage culturel? Samba Diallo était-il un métis culturel? Beaucoup d'hommes de culture nègre donnent aujourd'hui dans le panneau du métissage culturel. Ils s'imaginent qu'il suffit d'être un Nègre instruit et formé à l'école occidentale pour être un métis culturel. Un métissage culturel est une nouvelle nature, sur le modèle du métis génétique: ni Nègre, ni Blanc; c'est-à-dire ni la civilisation africaine originelle, ni la civilisa-

tion occidentale cible. Or il ne s'agit en rien de la. Chez les Diallobés, comme chez Samba Diallo, il s'agit de la juxtaposition de deux cultures antagonistes, l'occidentale cherchant à assimiler ou à exclure l'africaine; le résultat devant être à plus ou moins brève échéance l'acculturation de l'être par rapport à la culture héréditaire.

La pensée de l'auteur s'appuie sur un emploi approprié de certains mots grammaticaux tels que *nous*, *notre*: «il arrive que *nous* soyons», «*nous* n'avons cessé de *nous* métamorphoser», «*nous* voilà devenus autres»; «elle *nous* installe»; «et *nous* y laisse, *nous nous* cachons»; «*notre* sort», «*notre* itinéraire», «*notre* cheminement» (voir citation ci-dessus).

Ces *nous* et ces *notre* représentent bel et bien le «Nègre» ou, si l'on veut, la race noire, par opposition au *vous* qui représente l'Occident. Chaque fois que Samba Diallo dit *vous*, il s'adresse à un Blanc, alors qu'il inclut dans le *nous* tout ce qui est *noir*: le Nègre et sa civilisation, sa culture, sa vie, son sort en général. Ceci montre bien que Cheikh Hamidou Kane n'échappe pas «à la donnée temporelle et politique de son sujet, l'angoisse d'être noir», comme l'ont prétendu certaines critiques récupératrices. Il nage à fond dans cette angoisse, d'un bout à l'autre de l'œuvre. Et la mort qui clôt le roman n'est pas la mort de l'homme universel mais celle du Nègre, de la race nègre et de sa culture assassinée par la présence envahissante de la culture étrangère.

Ce n'est que par un détour forcé et bien exagéré qu'on veut voir dans l'œuvre le classicisme occidental et la portée universelle de la réflexion philosophique prédominer, au détriment d'une réflexion qui privilégie la race et la culture nègres.

Le style est vigoureux et le vocabulaire technique et philosophique, approprié. Le ton mesuré et convaincant est adapté à l'angoisse que l'auteur veut communiquer.

Jean-Pierre Makouta-Mboukou

Aventures (Les) de Biomo, Libreville, Institut Pédagogique National, 1974/Paris, l'Arbre du voyageur (Diff. L'École), Coll. Contes de la Gazelle, 6, 1975, 63p.

Recueil de contes de Jean-Baptiste Abessolo.

Personnage bien connu des veillées gabonaises, Biomo est le héros positif de ces contes. Au cours des six chapitres qui composent ce recueil, nous le suivons depuis son enfance, époque durant laquelle il fut «aux prises avec le monstre à sept têtes» (chapitre 1) – monstre qui interdisait l'accès aux récoltes alors que la faim sévissait dans le village – jusqu'à «la veillée nuptiale» (chapitre 6) qui consacre son mariage avec la fille d'un vieux magicien.

Au long de ces six chapitres, Biomo sortira vainqueur de bon nombre d'épreuves (tuer le monstre à sept têtes, subir l'humiliation de devenir un être hideux et d'être rejeté par les villageois, venir à bout de la réincarnation du monstre, déjouer les pièges de son futur beau-père, etc.). Outre ses qualités, Biomo est aidé en cela par ses pouvoirs et ses connaissances (la formule pour ouvrir la grotte-refuge semblable à celle d'Ali-Baba), par des artifices magiques (sa gibecière), par l'intervention de sa future épouse ou celle de *Mendzim-sesse* (oracle, guérisseur, magicien familier des contes gabonais).

Comme en de nombreux contes africains, la famine et la recherche de nourriture sont le point de départ des aventures. La nature et les animaux fabuleux sont constamment présents dans ce recueil et y perpétuent la tradition comme les lois du genre régissent son intrigue.

La réalité quotidienne de la vie d'une petite communauté et l'irréalité (ou la surréalité) du monde merveilleux se côtoient, se succèdent et s'entremêlent pour donner une leçon qui ne manque pas d'interprétations possibles, le plaisir et le divertissement n'en étant cependant jamais absents. La ruse, l'habileté, le courage sont les vertus qui permettent au

héros de triompher des pires situations et d'être présenté en modèle.

Ce recueil est constitué de chapitres indépendants qui peuvent être lus séparément mais qui, néanmoins, se suivent et s'enchaînent comme les différents épisodes d'un feuilleton aux multiples rebondissements.

Les enfants, à qui ce recueil est dédié, composent, bien sûr, le public privilégié de Jean-Baptiste Abessolo mais il n'est pas interdit d'être, parfois, un enfant d'âge mûr... La jeunesse du personnage principal et les illustrations de Pierre Lataste (bien que celles-ci ne soient pas toujours à leur juste place) renforcent cet aspect.

Ainsi, essayant de sauver de la civilisation moderne la tradition africaine qui ne semble plus devoir être transmise oralement, Abessolo tente de préserver et de faire mieux connaître le patrimoine culturel gabonais et s'inscrit dans la lignée des Birago Diop au Sénégal, Hampaté Bâ au Mali, Dadié en Côte-d'Ivoire et de bien d'autres dans leurs pays respectifs, évitant de la sorte que «les bibliothèques ne brûlent».

Bernard Magnier

Aventures (Les) de Koufou-la-tortue, Yaoundé, Éditions CLÉ, Coll. Pour Tous, 1972, 63p.

Recueil de contes de Michel Meva'a M'Eboutou.

La tortue est le héros des contes d'animaux (l'une des trois catégories des contes en Afrique – les deux autres étant les mythes et les contes romanesques à personnages humains) au sud du Nigeria, et au Cameroun, chez les Douala et les Bamiléké. D'autres animaux comme l'hyène, l'araignée, l'antilope, la rainette et la mante religieuse sont les protagonistes des contes dans les autres communautés africaines. Ces animaux partagent tous les mêmes vertus. Tous petits, à l'exception de l'antilope, ils symbolisent les petites gens qui luttent contre les puissants. Avec leurs succès toujours assurés, ils personnifient la

sagesse, l'habileté et la justice. Ils enseignent aux humains le triomphe de la ruse sur la force brutale, la revanche des petits opprimés par les grands et l'échec de l'injustice.

Dans ces aventures de la tortue à laquelle on donne, chez les Bulu du Cameroun, le nom de Koulou, ce dernier se présente comme le protagoniste au sens étymologique du terme. Bien que les dangers fussent «ses fidèles compagnons [...] il avait toujours des moyens de les contourner (p. 26)». Ces moyens venaient toujours de son esprit inventif, son génie débrouillard et sa sagesse sans borne. À travers ses différentes aventures et ses rapports avec les autres animaux, la tortue apparaissait comme l'animal le plus rusé, le plus sage, le plus intelligent. Elle dupait facilement les autres membres de la gent à quatre pattes. De plus, avec sa dure carapace dans laquelle elle rentrait à volonté sa tête chaque fois que le danger arrivait, elle parvenait à jouer des tours à toute l'assemblée des animaux qui la condamna deux fois à la peine capitale, mais elle arriva à se moquer tour à tour du plus petit, du plus grand, du plus faible et du plus fort. Elle alla même jusqu'à déjouer les plans d'Awu-la-Mort qui la menaçait. Elle se révéla donc rusée et se présenta souvent comme le redresseur de torts, la protectrice des faibles et des opprimés et comme celle qui déjoue les intrigues les plus tortueuses.

Au-delà de ces aventures qu'un lecteur non averti peut trouver puériles, le conteur nous révèle un univers sérieux qui met en relief une philosophie pragmatique. En effet, ce monde animal s'apparente à celui des hommes. En plus d'appeler la tortue «notre homme» et les animaux «nos gens», la société que l'on découvre est organisée comme celle des hommes. La hiérarchie sociale qui va du roi-Lion à ses administrés est nette. Chacun est censé garder sa position sans se plaindre. Pour survivre, les protagonistes exercent des métiers propres à la vie rurale comme la pêche, la chasse et l'agri-

culture. Dans l'exercice de leur métier, ils se servent des mêmes outils que l'homme. De plus, la distinction entre la forêt, les arbres et les trous où habitent normalement les animaux et les habitations humaines comme les villages, les cantons, les hameaux, les maisons, les cases, les tentes et le palais royal, semble volontairement ambiguë.

Comme le conteur traditionnel, Eboutou nous rappelle qu'il n'est qu'un collectionneur et un rapporteur, que son travail a consisté à recueillir, à arranger et à présenter les contes dans un style simple, adapté et plaisant qui respecte «le parler populaire» des Bulu.

L'auteur fait sentir sa présence avec quelques commentaires généralement mis entre parenthèses. De plus, il tient toujours compte de ses auditeurs. Il les présente au début assis autour du conteur nommé Eboutou, leur chef, après le repas du soir. Eboutou contribue énormément à la relance d'un genre littéraire dont la valeur sociale en Afrique demeure très importante.

Samuel Ade Ojo

Aventures (Les) de Moni-Mambou, Yaoundé, Éditions CLÉ, Coll. Pour Tous, 1971, 60p.

Aventures (Les) Nouvelles de Moni-Mambou, Yaoundé, Éditions CLÉ, Coll. Pour Tous, 1971, 64p.

Aventures (Les) de Moni-Mambou 3, Yaoundé, Éditions CLÉ, Coll. Pour tous, 1974, 60p.

Récits de Guy Menga (Pseudonyme de Gaston-Guy Bikouta-Menga).

Si Guy Menga, écrivain, reste très attaché à la tradition populaire sur laquelle il jette un regard critique, il est, avant tout, le chantre de la liberté. Tous les personnages principaux de ses œuvres travaillent à se dégager des multiples formes d'oppression qui empêchent l'individu de s'épanouir.

Les Aventures de Moni-Mambou constitue le premier des quatre fascicules qui vont être publiés sur les aventures de ce héros légendaire de la forêt congo-

laise. Il comporte quatre récits: *Un nom prédestiné*, *Mon premier compagnon d'exil: un perroquet*, *Une bague royale*, *Chez les cannibales*.

Un nom prédestiné décrit les circonstances dans lesquelles Moni-Mambou est obligé de quitter son village, où règne une gérontocratie abusive et aveugle, car il a refusé d'épouser une jeune fille borgne que lui avait offerte son oncle. Avec *Mon premier compagnon d'exil: un perroquet* commencent à se manifester les nombreuses qualités humaines de Moni-Mambou. Toujours prêt à voler au secours des faibles, il tue un lion qui s'apprêtait à dévorer une jeune femme. Or ce lion était le double d'un vieillard qui, avant de mourir, lui laisse son perroquet.

Une bague royale montre comment Moni-Mambou, aidé de Yengui le perroquet, cherche et retrouve la bague du roi, bague volée par des trafiquants portugais.

Dans *Chez les cannibales*, Moni-Mambou réussit à détruire les cannibales de la forêt, délivrant ainsi les villages des alentours des agressions perpétuelles de ces derniers.

Ces récits ont toutes les qualités des contes populaires: un héros transcendant par ses qualités humaines; une assistance perpétuelle du héros par le surnaturel; un récit plein de suspense, de coups de théâtre mais où le comique reste présent. Grâce à la division manichéenne de l'univers de ces contes, les personnages qui sont écrasés sont toujours du mauvais côté.

À travers cet univers irréel, onirique même, Guy Menga dénonce des maux toujours présents dans notre société: méchanceté, cupidité, ambition, oppression. Il réhabilite des valeurs en voie de disparition de notre monde en proie au matérialisme: la solidarité, la générosité, le courage, la justice, la liberté.

Les Aventures de Moni-Mambou sont pour tout âge. Le courage et le goût de Moni-Mambou pour les aventures trouvent un écho particulier chez les jeunes alors que les intrigues de cour, les problè-

mes de ménage, de sexualité et autres suscitent plus d'intérêt chez les adultes.

Par l'humanisme qui s'en dégage, *Les Aventures de Moni-Mambou* sont de tous les temps et de tous les continents.

*

Avec *Les Nouvelles aventures de Moni-Mambou*, Guy Menga invite le lecteur à jeter un regard neuf sur notre société où l'arbitraire, sous diverses formes, semble gagner de plus en plus de terrain.

Ce deuxième fascicule de la vie de Moni-Mambou comporte quatre volets: *La Princesse Kobe*, *Lounkouma*, *Le Sadique de N'Godi* et *L'Eau de la rivière maudite*.

Moni-Mambou, à travers ces aventures, incarne les valeurs morales et sociales sur lesquelles reposent l'éducation et la vie dans les sociétés africaines traditionnelles et modernes. Il représente, en quelque sorte, les dieux sur la terre. Chaque récit illustre le comportement d'un être juste et bon dans des circonstances données.

La Princesse Kobe montre Moni-Mambou se défaisant des chaînes affectives d'une femme qui avait tout pour plaire: la fortune, le pouvoir (elle est princesse) et la beauté.

La virilité étant considérée comme une valeur suprême, la femme devient le symbole de la perte de cette virilité, de la castration. Moni-Mambou (comme tout homme digne de ce nom), pour remplir sa mission, devrait en premier lieu savoir qu'il lui faut éviter tout contact prolongé avec la femme dont les charmes ont une coloration diabolique.

Si *Lounkouma* apparaît comme le refus de la violence gratuite, il est aussi la dénonciation de la cupidité humaine.

Moni-Mambou, gardien des trésors d'une tribu, prend au piège des voleurs portugais. Les lois de la tribu prévoient comme punition, dans ce cas, «la lounkouma», c'est-à-dire l'introduction dans l'anus d'une broche rougie au feu. Moni-Mambou obtient que les voleurs soient seulement exécutés.

Le *Sadique de N'Godi* célèbre le courage presque surnaturel de Moni-Mambou dans son combat contre un génie qui ne se nourrissait que de chair humaine.

Dans *L'Eau de la rivière maudite*, Moni-Mambou délivre un village de la dictature de son chef.

Les Nouvelles Aventures de Moni-Mambou, tout en restant conformes à l'esthétique des contes africains (division manichéenne du monde, triomphe du bien sur le mal, présence perpétuelle du surnaturel, du fantastique, etc.), comportent des originalités qui nous semblent être les marques du génie de l'auteur.

La lecture aisée et agréable, le langage presque théâtral, synthèse de l'écrit et du parler donnent à l'auteur des ressources énormes. La création de situations à la fois réelles et irréelles (village de femmes exclusivement), l'intensité des aventures, font des *Nouvelles Aventures de Moni-Mambou* une œuvre très attachante où la fiction et la réalité se joignent pour traduire cette autre réalité mouvante qu'est la société africaine d'aujourd'hui.

*

Les Aventures de Moni-Mambou 3 comporte trois récits: *Le Passage de Téka*, *Le Retour des «oreilles décollées»* et *Le «Barracon» de Kimbubuzi*.

Avec ce recueil, on perçoit très nettement l'évolution de Moni-Mambou. Dans les trois récits, moni-Mambou n'attaque plus. Il réagit aux attaques que subissent les populations auxquelles il s'est intégré. En ce sens, son combat prend un caractère plus populaire, plus politique.

Le Passage de Téka dénonce la vanité, l'ambition et la jalousie humaine à travers le comportement de Téka, truand qui croyait pouvoir faire perdre

sa notoriété à Moni-Mambou. *Le Retour des «oreilles décollées»* glorifie la lutte armée contre des envahisseurs esclavagistes portugais et recommande une vigilance perpétuelle, faute de quoi les fruits de la lutte peuvent se trouver confisqués.

Dans *Le «Barracon» de Kimbubuzi*, l'auteur s'élève contre l'esclavage avec une vigueur particulière. Moni-Mambou, qui a toujours eu le souci de préserver la vie de ses adversaires, n'hésite pas ici à tuer les esclavagistes, blancs comme noirs.

La dictature, le colonialisme et l'esclavage sont les maux contre lesquels Guy Menga s'élève dans *Les Aventures de Moni-Mambou 3*.

En fait, le combat que mène Moni-Mambou est celui de la libération de l'homme de toutes les formes d'exploitation et d'oppression.

Les Aventures de Moni-Mambou 3, peut-être plus que les autres fascicules, porte sur des sujets d'actualité. L'Afrique reste la toile de fond de chacun des récits.

Bien que traitant de sujets graves, Guy Menga ne se départit pas de son humour. Il reste le chantre de l'espoir.

Les Aventures de Moni-Mambou 3 ne finit-il pas sur les images de la destruction du «barracon», sorte de prison où l'on enfermait les esclaves avant de les expédier en Europe, et de la libération de tous les esclaves?

À travers *Les Aventures de Moni-Mambou 3*, on retrouve, non pas l'écrivain, mais le conteur et l'humaniste qui part des réalités quotidiennes (parfois terribles) auxquelles il nous fait réfléchir, certes, mais dont le langage à la fois poétique et direct nous oblige, malgré tout, à rire.

Jean-Pierre Guingane

B

Balafon, Yaoundé, Éditions CLÉ, Coll. Poésie, 1972, 100p.

Recueil de poèmes d'Engelbert Mveng.

Composé de poèmes écrits depuis les années cinquante jusqu'aux années soixante-dix, *Balafon* garde une certaine unité dans les images et dans le style. Tout d'abord les poèmes inspirés par les pays étrangers reflètent la profession de l'auteur; les «Lettres à mes amis» sont adressées aux personnages représentatifs des cultures chinoise, européenne et américaine: Kong-Fu-Tseu (Confucius), Roland-Roger (le français moyen) et Moteczuma. Mveng invoque ces diverses civilisations en insistant sur l'apport fertile qu'a semé l'Afrique aux quatre coins du monde. Le style et le contenu de ses pièces rappellent les poètes de la négritude. Son poème, «New York», ressemble beaucoup à «À New York» de Senghor, même si Mveng, un peu plus moderne dans son choix de «sauveteurs» noirs, y inclut les «Black Panthers», Martin Luther King et Malcolm X. D'ailleurs, même à Moscou, ce sont les «Tam-tams» qui peuvent «apporter le salut de l'esl Ancêtres Bantous»: il les appelle «Tams-tams d'amitié», et ils battent au-dessus du Kremlin. «Tam-tam, / Tam-tam/Tam-tam sous la coupole, / Tam-tam sur la croix d'or, / Sur le globe de feu, / Sur l'Étoile rouge, / Tam-tam, / Tam-tam...» Tous ces poèmes de voyage, d'amitié internationale, révèlent une rhétorique, une attention pour les sonorités de langue, un ton et un esprit africains.

L'inspiration chrétienne, toujours présente dans ces rencontres, se fait de plus en plus intense dans la deuxième moitié du livre où les mêmes images chrétiennes, «le calice», «le feu», «la lèvres», «la mère», sont utilisées d'une manière beaucoup plus originale et frappante. Dans «Épiphanie» et «Offrande» le poète célèbre le mystère et la beauté religieuse d'une offrande à Dieu; dans le premier c'est «l'or pur» de tous les peuples, de tous les paysages, de toutes les sociétés en Afrique depuis le Drakensberg jusqu'au Sénégal, porté par un des trois Mages, ici symbole de l'Africain universel; et dans le deuxième une marmite simple, avec une lèvres «compacte et nette», que sa mère a donnée à Dieu. Mveng investit ce Christianisme d'une ferveur passionnante et personnelle, tout en perfectionnant un mode d'expression né dans les œuvres de son maître, Senghor. L'importance du «Verbe» se présente surtout dans un poème dédié à sa mère où il souligne le don de la parole, de la foi qu'elle lui a donné, et qu'il porte lui-même maintenant à travers le continent. Par contre, dans «Pentecôte sur l'Afrique», l'appel à l'Esprit surgit – «Oh! parle, mon Seigneur» – avec la promesse de se transformer: «Je serai Kotoko, Mougoum, je serai Mougoulu...», etc., et de répandre le parler partout: «Je dirai au Dogon, au Mossi...»

Non sans une conscience lucide, compréhensive de toute la gloire d'antan et de la perte de ce passé précolonial, Mveng choisit avec enthousiasme la voie chrétienne: «Nous avons bondi sur la

tombe des Ancêtres, / Et nous voici, Seigneur, dans le Vent de l'Esprit: / Oh! parle seulement, / habille-nous de ta Parole. / Et nous serons ta Voix, de collines en collines, / D'océans en océans, de continents en continents.» Sa réussite consiste en l'unité des éléments personnels, particuliers – les images de sa mère, ou d'Enam-Ngal –, et des éléments universels, des images tirées de l'histoire, de l'Afrique globale, de la négritude, de sa foi revêtue d'images chrétiennes traditionnelles et de forme unique. Les chants de ce témoignage brûlent de la passion de l'auteur, comme nous le voyons à la fin de «Pentecôte sur l'Afrique»: «Le tam-tam dit: Pentecôte! / Pentecôte, Pentecôte! répond le balafon, / Le tambour, Pentecôte! / L'arc de vibration sur ma lèvre de silence, Pentecôte! / Ô mes grelots, Pentecôte! Ô mes clochettes, / Dans mes pieds de cadence, Pentecôte! / Dans mes mains, / Dans la jubilation de mes dix doigts, Pentecôte de jouvence!»

Kenneth Harrow

Ballades et chansons camerounaises, Yaoundé, Éditions CLÉ, Coll. Poésie, 1974, 56p.

Recueil de poèmes de Samuel-Martin Eno Belinga.

Les trente-neuf poèmes de ce recueil sont groupés par l'auteur en quatre catégories: «Mon peuple et mon pays», «Chansons pour Marie-Magdeleine», «Soirées au village» et «Légendes de mon pays». Dans le premier livre, le poète chante son amour pour son peuple. L'histoire et la musique s'unissent pour demander un ordre nouveau de justice, de liberté et un empire sans divisions. Les thèmes dominants sont le sacrifice, l'humilité et l'unité. Ces poèmes ne brûlent pas d'une ardeur révolutionnaire, mais plutôt d'un amour sincère et profond. Entre le poète et son public il y a un rapport d'égal à égal, car le poète croit que sa mission est de former le peuple et d'être instruit par lui.

Dans le second livre on trouve une collection de poèmes groupés autour du

thème de l'amour. Ce sont des chants simples qui ressemblent aux chansons populaires du moyen âge français. L'amour dont s'inspirent ces chants est monogame, fidèle et sacré, et semblable dans son intensité à l'amour du poète pour son peuple dans le premier livre. L'amour est même la source de l'unité et peut effacer les «multiples différences» du couple ou d'un pays. Dans certains de ces poèmes, Eno Belinga improvise des rythmes; dans d'autres il présente des ballades qui racontent l'histoire d'un emprisonnement, d'une passion, de l'indépendance.

Les traditions villageoises sont évoquées dans le troisième livre. Le rythme y domine, le rythme des instruments traditionnels et de la veillée unificatrice. Des images concrètes foisonnent («palmier aux cent bras qui nagent / Dans le ciel»; «la lampe à l'huile... montée sur un trépied»). Même dans ces scènes domestiques se dressent les thèmes de l'union, de la paix et de l'amour. Les «Soirées au village» unissent le peuple, relient le présent au passé et chantent l'amour.

C'est dans le quatrième livre qu'apparaît l'historien et le professeur de sciences. Dans les «Légendes de mon pays», les dominantes sont les fleurs, les montagnes et les rivières du Cameroun. Le Mont-Cameroun, le Massif de l'Adamaoua et les cours d'eau donnent au pays un sens de permanence et de solidarité, et au poète un point de repère. Dans ce livre, comme dans les deux premiers, la diversité qui fait la beauté du pays apparaît sous le symbole du Mont-Cameroun, «lumière, source de la vie».

Dans tous ses poèmes, Eno Belinga veut se soumettre aux besoins de son pays («Cameroun béni tu es mon seul maître»), et se faire accompagner des instruments traditionnels – luth, balafon et tambour. Le souci principal du poète est l'harmonie, l'unité forgée de multiples différences. Le rôle du poète est d'éveiller l'amour et de célébrer l'unité du couple, du village, du pays et du

peuple. Il réunit histoire, musique, géographie et poésie pour symboliser l'unité qui peut naître de la diversité.

Lauren Yoder

Bandoki, les sorciers, Kinshasa, Éditions Saint-Paul-Afrique, 1972, 87p. Préface de Masamba ma Mpolo.

Chronique de Batukezanga Zamenga.

Bandoki présente sous forme de chronique la croyance à la sorcellerie et l'attitude vis-à-vis de la maladie et de la mort d'un village bantou. En six épisodes successifs, Zamenga touche différents aspects de la vie collective d'un village: le travail des femmes aux champs, les croyances aux présages, aux songes prémonitoires, les interdits du clan, les traditions du mariage, de la dot, du veuvage, des funérailles, et l'exploitation de peurs superstitieuses par des charlatans ou des parasites sans scrupules. Plus qu'un roman, c'est une chronique, écrite dans un style simple et alerte, qui présente une vue objective, et incite à la réflexion. L'œuvre est empreinte de sagesse bantou («Regardez un peu le nez de l'homme; il est incliné vers le bas, ce qui signifie que l'homme doit mourir»). La vision bantou du monde s'y exprime, conciliable d'ailleurs avec les valeurs chrétiennes: «les souffrances existent depuis que Nzambi a puni Mahungu le premier homme», «le Nzambi A Mpungu a donné à chacun de nous quelque chose de comparable à une balance que nous pouvons appeler PÈSE-ACTES» (en capitales dans le texte); enfin, «il appartient à chacun de nous de choisir: être méchant ou bon».

L'importance de la vie collective et l'obligation de solidarité y sont soulignées. Le couple qui mange ou vend les porcs-épics que l'homme a pu prendre à l'insu du clan transgresse gravement la loi, d'où la chaîne de malheurs qui va s'ensuivre pour tout le village. L'auteur voit dans cette solidarité et cette vie collective la clé du caractère africain: «contrairement à ce qu'on pense, et malgré

les apparences des citadins, le fond de l'homme africain reste intact; loin de chez nous et de nos clans, nous restons solidaires entre nous; l'anonymat et l'individualisme ne nous ont pas encore envahis». En cela, les déracinés, qui tendent «de plus en plus à devenir des occidentaux en adoptant servilement leurs modes de vie» (Voir *Les Hauts et les Bas* du même auteur), ne sont pas différents des «mbuta za bantu» qui sont restés chez eux et s'en tiennent aux coutumes, comme les villageois terrifiés par le Ndoki.

Danielle Chavy Cooper

Bannis (Les) du village, Dakar/Abidjan, Nouvelles Éditions Africaines, 1974, 129p.

Recueil de nouvelles de Timité Bassori.

La formation de cinéaste de Timité Bassori nourrit son activité littéraire: ces nouvelles le montrent habilement réceptif aux couleurs, aux bruits, aux senteurs de la Côte-d'Ivoire lagunaire dont il aime être le fils. Il est aussi de formation européenne, attentif aux liens et aux contradictions existant entre sa civilisation maternelle et «sa» civilisation venue d'ailleurs. Le recueil, sans aucune mièvrerie, excluant tout manichéisme, refusant la caricature, baigne dans une générosité lucide et une tendresse critique qui lui donnent, malgré la diversité des thèmes abordés, une cohérence éthique et formelle.

La nouvelle, qui donne son titre à l'ensemble, *Les Bannis du village*, place en situation conflictuelle le jeune homme Mangoua, sa mère – veuve possessive qui entend diriger la vie de son fils –, et Adjo, épouse de Mangoua. Cette dernière a été éloignée du foyer par la haine que lui voue sa belle-mère; son mari tente de l'y ramener; elle finit par accepter et Mangoua, rentrant nuitamment de la pêche, fait l'amour avec la femme qu'il trouve dans son lit. L'inceste, transgression suprême, est consommé: la mère,