

# Savoirs, partages et transmissions

**2 La transmission : pères et figures tutélaires**

Boniface MONGO-MBOUSSA

**9 L'éthnopsychiatrie, une morale de l'incertitude**

Tobie NATHAN

**18 La transmission populaire au Cameroun :  
le théâtre et ses différents supports**

Alain Cyr PANGOP

**26 La « prise d'écriture » de Rwandaises rescapées du génocide**

Véronique BONNET

**32 Afrique noire, berceau de la vie**

Nocky DJEDANOUM

**38 Griot et comédien : la parole en partage.**

**Entretien avec Sotigui Kouyaté**

Propos recueillis par Nathalie VAIRAC

# La transmission : pères et figures tutélaires

Boniface Mongo-Mboussa

---

La relation entre la littérature et le développement a été un thème fécond autour des années 1960. On signalera par exemple l'essai de Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*<sup>1</sup>, analysant le déséquilibre dans la production littéraire entre l'Europe et le reste du monde ; celui de Bernard Mouralis sur le statut de la littérature africaine d'expression française<sup>2</sup>, et surtout les travaux du critique brésilien Antonio Candido<sup>3</sup>, décrivant l'extrême faiblesse du capital littéraire national dans les pays du tiers-monde.

Cette faiblesse n'est pas sans poser la question de la représentativité et de la transmission : quels savoirs sont mis à la disposition du plus grand nombre dans un contexte de mondialisation, celle-ci étant accusée d'une uniformisation généralisée de la pensée ?

Cette réflexion, liée à la question des valeurs, rejoint un autre constat : l'importance extrême accordée à la figure du père dans les romans et les œuvres cinématographiques de cette dernière décennie. On pense ainsi aux œuvres plus ou moins autobiographiques de Jean-Marie G. Le Clézio<sup>4</sup>, Amin Maalouf<sup>5</sup> ou Azouz Begag<sup>6</sup>, à la quête du père chez Kangni Alem<sup>7</sup>, à l'omniprésence de celui-ci chez Nimrod<sup>8</sup> ou Eugène Ébodé<sup>9</sup>, à la dérision qu'il subit chez Emmanuel Dongala<sup>10</sup>.

Qu'il s'agisse d'un meurtre ludique du père, d'une transmission inachevée, d'une inversion générationnelle ou d'une paternité discutable, tous ces romans traduisent cependant l'angoisse d'une génération, voire d'un continent à la recherche de ses repères. L'époque actuelle, faite d'incertitudes, n'est peut-être pas étrangère à cette quête et à la volonté de réinterroger les « valeurs ».

---

1. Robert Escarpit (dir.), *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970 (coll. Champs).

2. Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature française d'expression française*, Paris, Silex, 1985.

3. Antonio Candido, *L'envers et l'endroit*, Paris Métailié, 1995. Plus précisément, l'essai intitulé : « Littérature et sous-développement ».

4. J.-M. G. Le Clézio, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.

5. Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Grasset, 2004.

6. Azouz Begag, *Le marteau pique-cœur*, Paris, Seuil, 2004.

7. Kangni Alem, *Cola-Cola Jazz*, Paris, Dapper, 2004.

8. Nimrod, *Le Départ*, Paris, Actes Sud, 2004.

9. Eugène Ébodé, *La Transmission*, Paris, Gallimard, 2003 (coll. Continents noirs).

10. Emmanuel Dongala, *Les petits garçons aussi naissent des étoiles*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1997.

## Pères biologiques et symboliques

---

Que fait-on de l'héritage reçu et que choisit-on de transmettre ? La question se posant au niveau individuel et collectif, politique et littéraire, soulève des enjeux de taille puisque, comme le rappelle Régis Debray : « *Si l'acte de communiquer est social, la transmission appartient à la sphère politique. C'est un enjeu de civilisation, elle opère en corps (corps mystique, corps enseignant, sorciers, clercs, bardes, aèdes, etc.).*<sup>11</sup> »

La littérature est un acte essentiel de transmission : elle est indissociable de la mémoire, de la culture, etc. Sur ce plan, Birago Diop est celui qui exprime le mieux ce rapport. En effet, ses **Contes d'Amadou Koumba**<sup>12</sup> se présentent comme un pont entre l'Afrique ancestrale et celle des indépendances. Plus encore que Birago Diop, Massa Makan Diabaté est obsédé par la transmission. Dans un essai qu'il lui consacre, Cheick M. Chérif Keïta<sup>13</sup> montre comment l'intérêt de son œuvre littéraire réside dans la tension entre l'admiration pour son oncle

Kélé Monson Diabaté, célèbre griot du Mali qu'il imite<sup>14</sup>, et la trahison de ce même oncle lorsqu'il se propose de produire une fiction romanesque.

À ces deux écrivains chez lesquels le rapport à la transmission est explicite, on peut joindre Mongo Beti. On a épiloué sur son engagement, on a moins écrit sur ce que Bernard Mouralis considère comme le deuxième versant dans son œuvre : la parenté et la mauvaise conscience<sup>15</sup>. On n'a pas non plus établi de corrélation entre ces deux thèmes, qui sont pourtant des obsessions majeures de l'écrivain. Pensons à la fin cocasse de **Trop de soleil tue l'amour**<sup>16</sup> où le héros découvre que son persécuteur n'est au final qu'un de ses fils abandonnés. Pensons à la relation père/fils dans **Ville cruelle**<sup>17</sup>, sur laquelle Mongo Beti reviendra plus tard après avoir lu l'essai de Thomas Melone<sup>18</sup>. En effet, le critique suggère que le père de l'écrivain et celui de son héros, Banda, sont morts dans des circonstances identiques, c'est-à-dire sous l'emprise de la boisson, au moment où ils traversaient à pied le fleuve Nyong : « [...] *Toute mon attitude politique, avouera plus tard Mongo Beti, s'explique par la référence du subconscient à mon père. Que je le fasse consciemment ou non, je me pose souvent la question : "Qu'est-ce que mon papa aurait fait à ma*

La tension  
entre  
l'admiration  
et la trahison.

La parenté et  
la mauvaise  
conscience.

---

11. Régis Debray, **Transmettre**, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 21.

12. Birago Diop, **Les Contes d'Amadou Koumba**, Paris, Présence Africaine, 1996 (rééd. Première parution : 1967).

13. Cheick M. Chérif Keïta, **Massa Makan Diabaté. Un griot mandingue à la rencontre de l'écriture**, Paris, L'Harmattan, 1995.

14. Massa Makan Diabaté paie en quelque sorte sa dette envers son oncle Kele Monson en transcrivant des épopées orales contées par ce dernier : **Kala Jata** (Bamako, Éditions populaires du Mali, 1970) – qu'il dédie d'ailleurs à Birago Diop ; **L'Aigle et l'épervier ou la geste de Sunjata** (Paris, L'Harmattan, 1976) ; **Si le feu s'éteignait** (Bamako, Éditions populaires du Mali, 1969) ; ou encore **Janjon et autres chansons populaires du Mali** (Paris, Présence Africaine, 1970).

15. V. Le compte rendu de lecture de Bernard Mouralis sur **Trop de soleil tue l'amour**, in revue ELA n° 7, Université de Cergy-Pontoise, 1999, p. 49.

16. Paris, Julliard, 1999 (Réed. Paris, Press pocket, 2001).

17. Eza Boto, **Ville cruelle**, Paris, Présence Africaine, 1971.

18. Thomas Melone, **Mongo Beti, l'homme et le destin**, Paris, Présence Africaine, 1971.

place ?" Je sais pour l'avoir vu, pour l'avoir entendu – je ne veux nullement l'idéaliser –, qu'il était vraiment très courageux. Et j'essaie toute ma vie de ne pas démentir cette image que j'ai de mon père. »<sup>19</sup>

Outre cette omniprésence inconsciente du père biologique, les romans de Mongo Beti sont souterrainement travaillés par la figure du nationaliste camerounais Ruben Um Nyobé, mort dans le maquis en 1958<sup>20</sup>.

Comme chez Mongo Beti, le spectre du père hante l'œuvre de Tchicaya U Tam'si. Parce qu'il a quitté trop tôt le domicile paternel, parce qu'il a toujours célébré Patrice Lumumba, tout en étant pudique sur la vie politique de son géniteur, on a vite conclu qu'il le méprisait. Or, cette relation père/fils est complexe. Disons qu'elle s'organise en deux temps. Jusqu'en 1961, date du décès du père, elle reste tendue, sans doute à cause de cette fugue du fils, et surtout à cause de la déception du père face au refus de Tchicaya U Tam'si d'achever ses études pour devenir un tribun comme le souhaitait ce dernier. Ceci pourrait justifier le choix du pseudonyme (U Tam'si) par le fils pour marquer une certaine distanciation par rapport au père. Après 1961, Tchicaya U Tam'si assume l'héritage politique de Jean-Félix. Son projet littéraire de réécrire à travers une fresque romanesque<sup>21</sup> l'histoire du Congo depuis la colonisation jusqu'aux indépendances participe ainsi d'un désir de transmission. Il s'agit surtout d'un besoin de mémoire reposant sur une double aspiration. Celle d'un ex-colonisé en quête d'identité et une autre relevant de l'histoire individuelle. Plus que tout autre écrivain congolais, Tchicaya U Tam'si est fasciné par l'histoire de son pays, précisément par la période historique qui va de 1946 aux indépendances. Et ce, pour une raison simple : il est le fils du député Jean-Félix Tchicaya, qui fut le premier parlementaire congolais à siéger au Palais Bourbon sous la IV<sup>e</sup> République française. Il s'agit pour lui de s'interroger sur ce qu'aurait été le destin du Congo si son père l'avait conduit à l'indépendance – comme l'ont fait L. S. Senghor (Sénégal), Félix-Houphouët Boigny (Côte-d'Ivoire), Hamani Diori (Niger).

« *Le Congo, dira-t-il plus tard à Roger Chemain, c'était la quête politique de mon père, c'est aussi la mienne.* »<sup>22</sup>

**Omniprésence  
inconsciente  
du père  
biologique.**

**Un besoin de  
mémoire  
reposant sur  
une double  
aspiration.**

---

19. Extrait de l'entretien réalisé par Anthony Omoghene Biakolo le 17 Décembre 1978 à Rouen, publié dans *Peuples noirs Peuples Africains*, n° 10, Juillet-Août 1979, pp. 86-121. Mongo Beti ne se contente pas d'évoquer l'image de son père. À la question « comment aimeriez-vous que la postérité vous juge ? », il répond : « Moi je travaille en sorte que les gens qui viendront plus tard trouvent en moi ce que j'ai trouvé en mon père. Par exemple, mes enfants – il est triste qu'ils n'aient pas été élevés comme des Africains mais comme des Français, mais mon grand souhaite qu'ils recouvrent leur africanité – devraient avoir à mon égard l'attitude de dette que j'ai à l'égard de mon père. Je crois que mon père a été pour moi le summum de ce qu'une génération peut être pour la suivante, sinon le génie, au moins la rectitude morale et le courage. »

20. Sur ce point, on pourra se reporter à l'essai d'Achille Mbembe. **La naissance du maquis dans le Sud-Cameroun (1920-1960), histoire des usages de la raison en colonie**, Paris, Karthala, 1996.

21. Notamment dans **Les Cancrelats (1980)**, **Les Méduses ou les orties de Mer (1982)**, **Les Phalènes (1984)**, dédiés au père, tous les trois parus aux éditions Albin Michel et **Ces fruits si doux à l'arbre à pain** (Paris, Seghers, 1987).

22. Propos recueillis par Roger Chemain in **Archives sonores de l'Afrique noire**, Tchicaya U Tam'si, disque réalisé par RFI et le Club des Lecteurs d'Expression Française.

## Dialectique de la transmission

---

Si, dans l'ensemble, les écrivains africains subsahariens des années 60-70 mythifient la figure paternelle, les romanciers maghrébins de la même génération la désacralisent et magnifient la mère. **Nedjma**<sup>23</sup> de Kateb Yacine est certes un hymne à l'amour, mais c'est aussi une méditation sur la violence et la faute des pères. Quant au **Passé simple**<sup>24</sup> de Driss Chraïbi – qui fit scandale au Maroc au moment de sa parution –, il n'a d'égal dans la charge contre l'autorité paternelle que la célèbre **Lettre au père** de Franz Kafka<sup>25</sup>. Qu'il s'agisse de **La Répudiation** de Rachid Boudjedra, de **L'Enfant de sable** de Tahar Ben Jelloun, l'image du père qui se dégage de ces romans est toujours celle d'un homme féodal, dictatorial. Ce qui pose le problème de la transmission dans la mesure où la communication entre père et fils ici semble impossible. Avec la nouvelle génération obsédée par l'écriture de l'histoire et s'interrogeant sans cesse sur ses identités multiples, meurtrières<sup>26</sup>, on assiste à une relation Père/fils plus sereine. Cela est manifeste dans **Origines**<sup>27</sup> d'Amin Maalouf. Au cœur de ce texte hybride à cheval entre l'essai, l'autobiographie et le roman, se trouve l'imposante figure de Botros, grand-père du romancier, mais le récit sert surtout de prétexte à l'auteur pour célébrer son père et maître en écriture. Le fait qu'**Origines** s'ouvre et se ferme par le décès du père montre la solidité des liens. Il nous montre surtout qu'Amin Maalouf, comme d'ailleurs V.S. Naipaul, est devenu journaliste et écrivain essentiellement pour accomplir l'œuvre inachevée du père. Dans le cas d'Amin Maalouf comme dans celui de V.S. Naipaul, il y a tout un jeu que l'on qualifierait de dialectique de la transmission. Au départ, le fils est initié à l'écriture par le père, plus tard, il le dépasse. Il s'agit là d'un cas classique analysé par George Steiner dans **Maitres et disciples**<sup>28</sup>. On le retrouve également dans le dernier roman du Soudanais Jamal Majhoub, **Là d'où je viens**<sup>29</sup>. Le héros, Yasin, est un talentueux écrivain anglo-soudanais qui prolonge l'œuvre de son père, un ancien journaliste. Celui-ci estime, à l'instar du directeur de cabinet de Bwakamabé dans **Le Pleurer-Rire**<sup>30</sup>, qu'un écrivain du tiers-monde ne peut-être qu'engagé. Ce qui ne convainc guère Yasin, tenace réfractaire au nationalisme littéraire. À l'inverse du récit d'Amin Maalouf, qui est une ode aux aïeux, **Là d'où je viens** est essentiellement une méditation sur la transmission. Le fait que le roman s'ouvre sur une dispute entre Yasin et sa compagne Hélène pour nommer leur fils le

L'image d'un  
homme féodal,  
dictatorial.

Accomplir  
l'œuvre  
inachevée  
du père.

---

23. Paris, Seuil, 1956. Réed. coll. Points, 1996.

24. Paris, Gallimard, 1954. Réed. coll. Folio, 1986.

25. Écrite en 1919. Franz Kafka, **Lettre au père**, Paris, Gallimard, 2002 (coll. Folio).

26. Amin Maalouf, **Les Identités meurtrières**, Paris, Grasset, 1998.

27. Paris, Grasset, 2004.

28. George Steiner, **Maitres et disciples**, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2003. Il est ici fait allusion à la relation Husserl/Heidegger.

29. Jamal Majhoub, **Là d'où je viens**, traduit de l'anglais par Madeleine et Jean Sévry, Arles, Actes Sud, 2004.

30. Henri Lopes, **Le Pleurer-Rire**, Paris, Présence Africaine, 1982.

montre bien. Persuadé qu'il est devenu invisible dans sa propre famille, Yasin séquestre son fils Léo et l'embarque à bord d'une vieille 504 Peugeot au cœur de l'Europe. Chemin faisant, il lui explique les croisades vues par les Arabes<sup>31</sup>. Ce voyage initiatique est aussi l'occasion pour Yasin – le double de Jamal Majhoub – de faire un bilan sur sa propre vie : « *J'ai perdu mes parents, dit Jamal Majhoub, avec un an d'intervalle. La perte des parents est le moment où vous devenez adulte. Il ne s'agit pas ici d'âge, vous pouvez avoir 70 ans, et vos parents 90 ans, mais vous êtes encore un enfant à leurs yeux. Quand les parents disparaissent, vous devenez adultes. Pour moi ce fut aussi le passage du témoin, parce que je suis devenu moi-même parent.* »<sup>32</sup>

De ce point de vue, on pourrait tirer un parallèle fécond entre Yasin, le héros de **Là d'ou je viens**, et Azouz, le protagoniste d'**Azouz Begag dans Le Marteau pique-cœur**<sup>33</sup>, tant les angoisses existentielles des deux personnages sont identiques : crise familiale sur fond d'adultère, mort du père, volonté d'être à son tour un passeur d'héritage culturel, voyage initiatique avec sa progéniture pour assurer la transmission. La différence entre les écrivains réside en ceci : chez Majhoub, le voyage est une sorte d'allégorie au cœur de l'histoire européenne, méditerranéenne. Chez Azouz Begag, il s'agit réellement d'un retour physique aux origines pour mieux réaliser le deuil du père et assumer le passage de témoin.

Si dans la littérature maghrébine ou beur de ces dix dernières années, la question de la transmission est devenue fondamentale, chez les écrivains africains contemporains, les liens intergénérationnels semblent rompus. Une comparaison entre deux romans dits de l'immigration, **Le Marteau pique-cœur** d'Azouz Begag et **Place des Fêtes**<sup>34</sup> de Sami Tchak le prouve. Chez Azouz Begag, le décès du père devient un moyen pour le romancier d'écrire l'un de ses plus beaux livres ; chez Sami Tchak, la scène de l'expédition du corps du père par avion se transforme en une tragi-comédie. Il y a là comme un refus pour le fils d'assumer un héritage trop encombrant.

Mais c'est Eugène Ebodé qui va plus loin dans le déni du père en écrivant **La Transmission**, roman dont le titre est déjà en soi une antiphrase. Il relate l'histoire d'un adolescent, Eugène, assistant à l'agonie de son père. Celui-ci, par bravade, a refusé de payer la dot de son épouse. Au soir de sa vie, il est saisi de remords. Il charge son fils de payer la dot en son nom auprès de ses grands-parents. On est là au cœur d'un paradoxe de l'Afrique subsaharienne contemporaine où, dorénavant, ce sont les fils qui assument les rites culturels favorisant la transmission. Cette inversion de génération, pour reprendre l'expression de Régis Debray<sup>35</sup>, est révélatrice d'une anomie. Elle sonne comme un désaveu des pères.

**Volonté d'être à son tour un passeur d'héritage culturel.**

**Un refus pour le fils d'assumer un héritage trop encombrant.**

31. *Il s'agit ici d'un clin d'œil à l'essai d'Amin Maalouf intitulé Les Croisades vues par les Arabes, Paris, Lattès, 1983.*

32. *Propos recueillis par Boniface Mongo-Mboussa in Africultures n° 59, Paris, L'Harmattan, p. 182.*

33. Azouz Begag, **Le Marteau Pique-cœur**, Paris, Seuil, 2004.

34. Paris, Gallimard, 2001 (coll. Continents noirs).

35. Régis Debray, **Des machines et des âmes**, Paris, Descartes et Cie, 2002, p. 12.

Et pour couronner le tout, l'écrivain Kossi Efoui déclare – dans un entretien accordé au quotidien belge *Le Soir*<sup>36</sup> – être le fils de la Grande Royale, l'héroïne de **L'Aventure ambiguë**<sup>37</sup>. Revendiquer un tel statut, c'est signer symboliquement la mort des pères. En élisant cette femme qui, contre l'avis des hommes, décide d'envoyer son neveu à l'école française, Kossi Efoui dénie aux pères africains la légitimité de la transmission du capital culturel et historique aux jeunes générations.

**Signer symboliquement la mort des pères.**

## Éloge du feu des origines

---

En contrepoint de ce versant littéraire désacralisant, on note chez certains écrivains et essayistes un fulgurant retour vers l'Afrique précoloniale. La démarche du philosophe béninois Paulin J. Hountondji à cet égard est exemplaire. Après avoir défendu la thèse selon laquelle il n'y aurait de philosophie qu'écrite<sup>38</sup>, Paulin Hountondji redécouvre dans un ouvrage collectif publié sous sa direction<sup>39</sup> la vertu des savoirs endogènes. Dans le même ordre d'idées, on soulignera la mue de Tierno Monénembo. Ayant jusqu'à présent décrit l'Afrique postcoloniale et ses égarements, le romancier guinéen revient sur histoire des Peuls dans un roman aux allures bibliques et épiques intitulé justement **Peuls**<sup>40</sup>. Dans une autre perspective, essentiellement ethnologique, on note la résurgence des livres « écrits à quatre mains » – comme à l'époque de Marcel Griaule –, notamment le texte de Jean-Luc Ville, **Le Dernier éléphant**<sup>41</sup>, consacré à Abajila Guyo, un vieux chasseur *wataa*, l'autobiographie de l'Almamy Maliki Yattara par Bernard Salvaing<sup>42</sup>, ou encore le livre du chercheur guinéen Lansiné Kaba, consacré – sur le modèle de la vie de Tierno Bokar – à la vie du marabout Cheick Mouhammad Chérif<sup>43</sup>, figure emblématique et spirituelle de Kankan. Bref, tout un retour vers ce qu'Emmanuel Dongala appelle « *le feu des origines* »<sup>44</sup>.

Il y a quelques années, le philosophe congolais V. Y. Mudimbe, dans **The invention of Africa**<sup>45</sup>, avait décrit ce qu'il appelait la bibliothèque coloniale comme lieu de la co-invention de l'Afrique par les ethnologues et nationalistes africains. En revisitant la mémoire africaine, les autobiographies, les épopées et romans historiques que nous venons d'évoquer, même s'ils n'ont pas l'ambition

**En revisitant la mémoire africaine, les ouvrages se déconnectent de la bibliothèque coloniale.**

---

36. Kossi Efoui, « *Au pays qui a perdu le nom* », *Le Soir*, supplément du 12 juin 2002, p. 7.

37. Cheikh Hamidou Kane, **L'Aventure ambiguë**, Paris, 10/18, 2003. Rééd. (Première parution : 1961).

38. Paulin Hountondji, **Sur la philosophie africaine**, Paris, Maspero, 1977.

39. P. Hountondji, **Les savoirs endogènes. Pistes pour une recherche**, Dakar, Codesria, 1994.

40. Tierno Monénembo, **Peuls**, Paris, Seuil, 2004.

41. Paris, éditions Autrement, 2004.

42. **Almamy 2. L'âge d'homme d'un lettré malien**, Brinon-sur-Sauldre, éditions Grandvaux, 2003. Récit recueilli par Bernard Salvaing.

43. Lansiné Kaba, **Cheick Mouhammad Chérif et son temps**, Paris, Présence Africaine, 2004.

44. Emmanuel Dongala, **Le Feu des origines**, Paris, Albin Michel, 1985.

45. Vumbi Yoka Mudimbe, **The Invention of Africa**, Londres, James Currey ed., 1988.

épistémologique de V. Y Mudimbé, se déconnectent de la bibliothèque coloniale, en tout cas en ce qui concerne l'Afrique musulmane. Ce retour vers le passé, ce besoin de mémoire s'explique, me semble-t-il, par la faillite des grands projets utopiques (négritude, panafricanisme, engagement) et pose la question de la réécriture de l'histoire, donc de la transmission. Tout se passe comme si la littérature africaine subsaharienne contemporaine oscillait à l'heure actuelle entre deux tendances : celle incarnée par un Kossi Efoui, (s'autoproclamant fils de La Grande Royale), assumant avec insolence, voire avec cynisme, « *la noblesse de l'échec* »<sup>46</sup> ; et une autre tendance représentée par le narrateur de **L'Aventure ambiguë**, qui se demande bien si ce qu'il a appris à l'école nouvelle vaut mieux que ce qu'il a perdu. On est là en face d'un combat spirituel, qui – comme le soulignait à juste titre Arthur Rimbaud dans **Une saison en enfer** – est aussi brutal qu'une bataille d'hommes. Car en définitive, la question centrale reste celle-ci : que transmettre à nos enfants et aux enfants de nos enfants dans un monde qui, malgré la mondialisation, nous plonge jour après jour au cœur de l'incertitude ? C'est là une des interrogations actuelles des lettres africaines. En cela, celles-ci participent de manière oblique au développement, un développement pour ainsi dire durable.

**Ce besoin de mémoire s'explique par la faillite des grands projets utopiques.**

**Boniface MONGO-MBOUSSA**

---

46. Jean-Marie Rouart, **La Noblesse de l'échec**, Paris, Grasset, 1997. À cette tendance on pourrait associer, même s'il est haïtien, un écrivain comme Gary Victor, l'auteur de **À l'angle des rues parallèles** (Châteauneuf-le-Rouge, Vent d'ailleurs, 2003), où la figure du père laisse à désirer.

# L'ethnopsychiatrie, une morale de l'incertitude

Tobie Nathan

---

**Le terme « ethnopsychiatrie » est ambigu<sup>1</sup>. Il s'est construit sur le même modèle qu'« ethnobotanique », « ethnozoologie » ou « ethnomathématiques ».**

**Dans les termes de l'époque, l'ethnopsychiatrie, tout comme les autres « ethnosciences », partait du postulat que les peuples n'ayant pas de tradition écrite étaient cependant riches de véritables savoirs. Ce sont précisément ces savoirs sans représentants savants, sans congrès, sans revues internationales, sans académies ni institutions que l'on appelle des ethnosciences. Ces savoirs viennent questionner une certaine pensée occidentale à visée universalisante, en ouvrant une brèche dans une unité trompeuse et en offrant d'autres visions du monde.**

## Science de l'universalité, universalité des ethnosciences

---

Le mot « ethnoscience » implique que ces savoirs sont liés à un peuple et ne se présentent donc pas comme des savoirs généralisés, englobants, destinés à une humanité abstraite. Richesse d'un peuple, ces savoirs le caractérisent et portent sa marque. Et pourtant, s'il existait un souci de fonder des « ethnosciences », c'est que l'on pensait que de tels savoirs contenaient un jus, une sueur universelle. Malgré leur caractère lié, peut-être devrait-on même dire *planté*<sup>2</sup>, ces ethnosciences concernent l'humanité entière. Ne s'étant pas donnés les moyens de fournir des énoncés universels, ils sont restés secrets, comme s'ils avaient été confiés à un peuple qui les avait mis à l'abri dans l'intimité de ses initiations, au chaud dans sa langue.

**Richesse  
d'un peuple,  
ces savoirs le  
caractérisent  
et portent  
sa marque.**

---

1. Georges Devereux, qui doit bien être considéré comme le créateur de la discipline bien qu'il ne l'ait jamais pratiquée, du moins sous la forme qu'elle a prise de nos jours, aimait à répéter que ce n'était pas lui, mais Louis Mars, un psychiatre haïtien qui s'intéressait autant au vaudou qu'à la décolonisation, qui aurait été à l'origine du mot. De Georges Devereux, on peut lire : *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1983 ; *Femmes et mythes*, Flammarion, collection Champs, 1999. Du docteur Louis Mars : « La crise de possession et la personnalité humaine en Haïti » Revue de psychologie des peuples, 1962, pp. 6-22 ; « La psychiatrie au service du tiers-monde, nouvelles considérations », Psychopathologie africaine, vol. 2 - n° 2 Dakar, 1966.

2. Se transmettant la plupart du temps par initiation et non par enseignement, les « ethnopsychiatries » sont souvent pétries des « secrets » liés aux cosmologies d'un peuple ou même d'un clan ou d'une filiation. C'est pour cette raison qu'on peut les dire « plantées ».

Le mot « ethnopsychiatrie » a été forgé sur ce modèle. Il implique par conséquent que ce que, dans notre médecine moderne, cosmopolite et savante, nous nommons « psychiatrie » possède un équivalent au sein des peuples en tant qu'ethnoscience. Devereux prétendait même qu'il n'existait pas de peuple sans « ethnopsychiatrie » – c'est-à-dire de peuple qui ne possède un système de repérage et de prise en charge d'un certain type de négativité<sup>3</sup>. Ces ethnosciences, donc, savoirs réels décrivant avec bonheur les comportements humains dans une société donnée, techniques efficaces destinées à modifier ces comportements et à répondre aux plaintes et aux souffrances, méritent d'être étudiées pour elles-mêmes.

Il est vrai que de nos jours, dans un monde en voie de globalisation accélérée, une telle définition peut prêter à sourire. Il n'en reste pas moins que les praticiens décrits par l'ethnopsychiatrie – les chamans d'Amérique du Sud, les maîtres du savoir caché en Afrique, ou même les guérisseurs des campagnes françaises – survivent dans ce monde moderne, vivent de lui, s'y adaptent et parviennent même à s'y ressourcer.

**Il n'existe pas de peuple sans «ethnopsychiatrie».**

## Science et déconstruction des certitudes

---

Si l'on y réfléchit, « ethnopsychiatrie » désigne l'inverse de ce que l'on a l'habitude d'appeler « psychiatrie transculturelle ». En effet, la psychiatrie transculturelle est une matière de la psychiatrie qui permet de modifier suffisamment l'angle d'approche du praticien afin que celui-ci puisse pratiquer son métier auprès de populations culturellement hétérogènes. La psychiatrie transculturelle permet par conséquent de parvenir à un diagnostic de schizophrénie ou de dépression, même dans un monde où ces mots n'existent pas. Il s'agit donc d'une psychiatrie aménagée de manière à se rendre acceptable par des populations qui n'y sont pas préparées. Le mot « transculturel », qui contient la racine « trans », est au fond bien choisi : il désigne un outil qui permet au psychiatre de « traverser les cultures » sans perdre le bagage constitué dans la sienne.

De ce point de vue, la psychiatrie transculturelle peut être considérée comme une tentative d'annuler la métamorphose qu'impose toujours le voyage au voyageur ; elle est cette défense qui lui permet de rester identique à lui-même, alors même que les malades qui le questionnent sont différents de tous ceux qu'il a pu rencontrer jusqu'alors.

**La métamorphose qu'impose toujours le voyage au voyageur.**

---

3. C'est pourquoi son ouvrage princeps est intitulé **Mohave Ethnopsychiatry** (« Ethnopsychiatrie mohave ») – traduit en français sous le titre **Ethnopsychiatrie des Indiens Mohave**. Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1996. Dans cet ouvrage, il rapporte systématiquement la façon dont les Indiens Mohave désignent les désordres que nous nommerions « psychiques » ou « mentaux » et la façon dont ils les prennent en charge – la plupart du temps avec succès.

L'ethnopsychiatrie, en revanche, part du principe que les peuples possèdent un savoir sur la folie ; qu'ils abritent de véritables professionnels du soin maîtrisant de véritables techniques ; considérant de plus que ce savoir est susceptible d'être enseigné et les techniques d'être théorisées, expérimentées, adaptées, utilisées, l'ethnopsychiatrie ne peut être qu'un outil de déconstruction des certitudes.

Je me suis, quant à moi, toujours opposé à la constitution d'une corporation de spécialistes, veillant à ne jamais prononcer le mot « ethnopsychiatre » – car on aurait vite fait d'imposer à ces praticiens un uniforme... et une uniformité de pensée. Envisagée comme je la décris, l'ethnopsychiatrie ne peut être une profession, puisqu'elle est avant toute chose l'obligation d'être à l'école d'un autre monde, d'un autre espace. Il ne peut s'agir par conséquent d'une pratique labellisée dans notre univers, mais seulement d'un domaine d'investigation, de réflexion, de recherche. C'est cela qui distingue radicalement l'ethnopsychiatrie de la psychiatrie transculturelle. La psychiatrie transculturelle produit des « superpsychiatres » – plus sûrs d'eux-mêmes et de leur science –, des psychiatres ayant su se mettre à l'abri de la disqualification. Le professionnel travaillant dans le champ de l'ethnopsychiatrie se met *a priori* dans une position d'apprentissage – l'existence même de son domaine présupposant que les gens dont il s'occupe sont savants de pensées, de recherches, de dispositifs qui le concernent et qu'ils connaissent infiniment mieux que lui.

Et c'est à ce point de la réflexion que l'on peut comprendre que l'ethnopsychiatrie, qui a consacré ses premières recherches aux sociétés « traditionnelles », s'est révélé une discipline paradoxalement moderne. Car elle a su, dès ses premiers balbutiements, relativiser les définitions de la psychiatrie. Rodée à l'exercice de soumettre son expertise à ceux qu'elle prétendait investiguer, elle s'est par ailleurs révélée être une méthodologie de la fluctuation, une école de la souplesse. Et c'est de sa capacité à mettre l'expert en apprentissage auprès de ceux qu'il soumet à son expertise qu'elle a tiré cette capacité à rendre compte des phénomènes sociaux les plus actuels<sup>4</sup>.

**L'ethnopsychiatrie ne peut être qu'un outil de déconstruction des certitudes.**

**Etre à l'école d'un autre monde, d'un autre espace.**

**Mettre l'expert en apprentissage.**

## **Ethnopsychiatrie : un vocable en tension**

---

Le praticien de l'ethnopsychiatrie se trouve donc en apprentissage, plongé dans un univers dont les ramifications vont bien au-delà de la psychiatrie qu'il a connue, apprise dans une société moderne. Car ce qu'il devra traiter aura peut-être rapport avec la religion (relation avec les esprits) ou même la politique (désignation d'un chef).

---

*4. L'ethnopsychiatrie a été la première à attirer l'attention sur la singularité des populations étrangères qui vivent dans les banlieues en France. Elle a consacré des études spécifiques, des recherches approfondies aux transsexuels et aux adeptes des sectes.*

C'est pourquoi dans le mot « ethnopsychiatrie », « psychiatrie » n'est qu'un versant de la question. Le terme « ethno » (le « peuple », la « nation ») induit aussi des questionnements : en quoi des phénomènes actuels, manifestement internationaux, tels que la transsexualité ou l'appartenance à une secte, relèveraient-ils d'un peuple donné ?

Autre question, plus difficile encore : chercher à connaître, venir observer un monde en vie, accompagner la population d'un village dans ses pratiques quotidiennes conduit très souvent à buter sur une aporie : qu'en est-il de l'initiation de l'anthropologue au monde qu'il prétend observer ? Et si l'on accepte d'être initié au monde que l'on observe, fait-on encore de l'ethnologie ? Et si l'on refuse, est-on crédible pour ses interlocuteurs<sup>5</sup> ?

L'ethnopsychiatrie est pluridisciplinaire par nature, mais je me dois d'ajouter : pluridisciplinaire *en creux*. Il s'agit d'une pluridisciplinarité perdue d'avance, où « ethno » vient mettre « psychiatrie » en faillite et où « psychiatrie » vient rendre impossible les prétentions d'« ethno » à tenir un discours universel.

Cela étant, s'il fallait un autre mot pour désigner cette discipline, je ne saurais le trouver. Pour l'heure, je préconise de ne pas abandonner « ethnopsychiatrie », parce qu'il conflictualise l'entrée dans le domaine en posant immédiatement des exigences dont la principale est le postulat du savoir des autres. Il reste néanmoins que celui qui pratique l'ethnopsychiatrie ne relève véritablement ni de l'ethnologie ni de la psychiatrie.

**Qu'en est-il de l'initiation de l'anthropologue au monde qu'il prétend observer ?**

## Une science au carrefour

---

Il existe quantité de textes qui intéressent l'ethnopsychiatrie sans pourtant être nés de son domaine – d'excellents textes d'ethnologie comme, par exemple, celui de Jean Rouch sur les rituels de possession chez les Songhaï...<sup>6</sup> ou ceux de Michel Leiris sur le *zar* chez les Éthiopiens du Gondar<sup>7</sup> sont inévitables pour un praticien de l'ethnopsychiatrie, alors qu'il s'agit de textes d'anthropologie. Et pourtant un chercheur se consacrant à l'ethnopsychiatrie n'aurait pas pu écrire le texte de Leiris sur le *zar*, parce que Leiris peut regarder le *zar* sans jamais se poser la question : « *Et qu'en est-il de mon propre zar ?* » Il peut vivre avec les gens du Gondar, partager leur monde, leurs souffrances et leurs joies et ne pas en être entamé dans la théorie qu'il en donne.

Il évite ainsi l'autre question, propre au clinicien : « *Une fois que j'ai vu travailler les guérisseurs éthiopiens, suis-je capable à mon tour de permettre à un zar de se manifester ? Ai-je appris une technique ou seulement observé des coutumes ? Suis-je capable de répondre à mon*

---

5. Voir R. Jaulin, *La mort Sara. L'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad*, Paris, Plon, 1967.

6. Jean Rouch, *La Religion et la magie Songhay*, Paris, PUF. Réédition Bruxelles, 1989.

7. Michel Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens du Gondar*, Paris, Le Sycamore, 1981.

tour à des questions pratiques, précises, des questions de spécialiste telles que : « L'absorption du sang est-elle indispensable à la manifestation du zar ? » ou bien « Pourquoi est-il nécessaire d'introduire du parfum dans le sang ? »<sup>8</sup>

Les questions que je fais surgir ici sont spécifiques à l'ethnopsychiatrie, on pourrait les résumer ainsi : la question de l'initiation pour la part habituellement dévolue à « l'ethno » et la question de la technique thérapeutique pour la part « psychiatrie ». Bien entendu, lorsque l'on est clinicien, on ne peut pas utiliser l'anthropologie comme un amateur, de peur de parvenir à des résultats catastrophiques<sup>9</sup>.

## Complémentarisme et incertitude

---

Georges Devereux disait l'ethnopsychiatrie « complémentariste », reprenant la théorie du physicien Heisenberg qui avait proposé l'idée selon laquelle un « principe d'indéterminisme » présidait à toute théorie de l'électron. Car plus on décrit sa position et moins on peut connaître sa vitesse. Le phénomène observé – ici l'identité de l'électron – n'existe pas en lui-même ; il est construit par le chercheur ou plus exactement l'expérimentateur. Ce qu'ajoute l'indéterminisme d'Heisenberg, c'est le constat que certaines constructions sont en rapport de complémentarité – ainsi la mesure de la vitesse et l'analyse de la position de l'électron. Mais lorsque l'on commence à s'occuper des phénomènes comme ceux que l'on observe en clinique, on ne voit aucune raison pour que l'anthropologie soit complémentaire de la psychologie. Pourquoi précisément ces deux disciplines et non pas l'histoire, l'économie ou le droit, qui sont souvent bien plus importants que la psychologie ou la sociologie pour comprendre un phénomène clinique ? En vérité, à la théorie de l'indéterminisme correspond un apprentissage de l'incertitude par le chercheur ; ce que l'on pourrait nommer une « morale de l'incertitude ».

Quoi qu'en ait dit Devereux, l'anthropologie et la psychologie ne sont pas dans un rapport complémentariste. L'anthropologie et la psychologie n'habitent pas simultanément le même chercheur jusqu'à le fragmenter et le contraindre à l'incertitude. L'ethnopsychiatrie pourrait réellement développer une pluridisciplinarité complémentariste, à condition qu'un chercheur parvienne à rendre compte du même phénomène de manière également convaincante : à partir d'une explication indigène (une ethnoscience) et d'une explication savante (une science). C'est dans ce cas – et, semble-t-il, seulement dans ce cas – que l'on pourrait parler de pluridisciplinarité complémentariste. Ainsi, pour reprendre l'exemple

**Le phénomène observé est construit par l'expérimentateur.**

**Un apprentissage de l'incertitude par le chercheur.**

---

8. Cf. S. Abdessalam, « Le Voleur et le Visiteur. Analyse de deux systèmes thérapeutiques (le Djinn et le Zar) au Soudan, dans la région de Gézirah ». Thèse pour le doctorat d'ethnologie, Université de Paris VII, 1994.

9. Nous connaissons des exemples paradigmatiques, le plus célèbre étant celui de Freud qui produit des hybrides aussi monstrueux qu'inacceptables tels que **Totem et Tabou**, Paris, Payot, 1968.

de la possession, si un même chercheur pense que l'être qui se manifeste dans la jeune femme qui vient d'accoucher est un *djinn* (un esprit invisible tel qu'on le désigne dans les mondes musulmans) parce que d'appeler cet esprit permet précisément de soigner avec succès la malade, il se trouvera nécessairement en contradiction avec cette autre pensée théorique selon laquelle cette femme, trop jeune, refusait sa grossesse et a été prise de frayeur lors de l'accouchement.

Je vais reprendre ici l'exemple que j'analyse dans ma proposition pour une psychopathologie scientifique<sup>10</sup>. Soit le phénomène observable : *une femme s'évanouit*. Nous pouvons aisément construire deux théories pour rendre compte de cet événement, deux théories totalement distinctes. L'une provient du monde savant : elle s'évanouit du fait d'un mouvement autonome de « fonctions » siégeant à l'intérieur d'elle-même. Autrement dit, on pourra dire qu'elle a des problèmes sexuels, anxieux, familiaux ou bien des problèmes hormonaux, d'équilibre de certaines fonctions biologiques... Bref, on pourra invoquer des séries de problèmes toujours situés à l'intérieur de la personne. Mais l'on dispose également d'une série de problématiques provenant des « ethnosciences », susceptibles de décrire ce même phénomène. D'après ces dernières, si notre conscience quitte le monde, c'est qu'en vérité elle laisse place à une autre conscience, celle d'un être distinct vivant dans un univers distinct. La tâche du thérapeute consistera cette fois à identifier cet être, à le « convoquer » et finalement à *marchander* son départ<sup>11</sup>.

L'ethnopsychiatrie se donne la tâche de fournir une théorie aussi convaincante de la position du praticien de l'ethnoscience et de celle du savant. C'est ainsi qu'elle produit un savoir comparable à la théorie de l'indéterminisme d'Heisenberg, installant le professionnel dans une position conforme à ce que j'appelais « morale de l'incertitude ».

Le champ qui permet l'expression d'une telle dynamique n'est pas celui d'une discipline répertoriée, mais celui plus flou que l'on pourrait désigner comme « champ de la clinique » – un espace étrange où mon collègue est tout autant M. Mahamadou Diarra, guérisseur bambara inspiré, dans la région de Bamako, que le docteur Elie Hantouch, psychiatre pharmacothérapeute de qualité exerçant à Paris. Dans les sciences humaines, nous ne pouvons observer une complémentarité comparable à celle de Heisenberg que dans le cadre d'un tel champ – là où se déploient deux théories à la fois totalement distinctes et ne se révélant dans un rapport complémentariste qu'en dernière analyse.

**Deux théories  
pour rendre  
compte d'un  
événement.**

**Mon collègue  
est tout autant  
le guérisseur  
bambara de  
Bamako que  
le psychiatre  
exerçant  
à Paris.**

**Tobie NATHAN**

Professeur des Universités

10. V. Tobie Nathan. et Isabelle Stengers., *Médecins et sorciers*, Paris, *Les Empêcheurs de penser en rond*, 1995.

11. Tobie Nathan, *Du commerce avec les diables*, Paris, *Les Empêcheurs de penser en rond*, 1995.

# Note de lecture

## Les Sciences hors d'Occident au XX<sup>e</sup> siècle

Sous la direction de Roland WAAST

Paris, Orstom Éditions, 1996, 7 volumes

Environ 10 € par volume

Avis aux lecteurs ! Cette série-là est une mine, à tous les sens du terme : elle recèle une mine d'informations, son contenu est explosif et elle donne un nouveau visage à la science et au développement.

À son origine, un colloque sous l'égide de l'Unesco pour fêter (en septembre 1994) les cinquante ans de l'Orstom (devenu, depuis, l'Institut de Recherche pour le Développement). Venus de soixante pays, issus d'horizons différents, les participants (historiens, sociologues, politologues des sciences, chercheurs, acteurs et responsables politiques de la coopération scientifique) produisirent en une semaine plus de cent heures de communications et de débats où ils confrontèrent leurs vues sur les dynamiques historiques et les stratégies à l'œuvre dans la mondialisation des sciences et des techniques, mais aussi sur les évolutions et les orientations à donner à la question du développement. Sous la vigilance d'un comité de lecture pluridisciplinaire, les actes choisis ont été sélectionnés parmi les meilleures interventions, qui nous sont ainsi livrées en 7 volumes : « Les Conférences », « Les Sciences Coloniales : figures et institutions », « Nature et environnement », « Médecine et santé », « Sciences et développement », « Les sciences au Sud : état des lieux », « Coopé-

rations scientifiques internationales ». Qu'il s'agisse d'articles, de bilans de situations ou d'actions spécifiques, d'exposés de nouvelles méthodologies et de nouvelles approches, on peut percevoir une volonté constante de dialogue et d'articulation entre Nord et Sud, rendue notamment manifeste dans les nombreuses et très intéressantes tables rondes (comme « La dimension internationale des questions d'environnement », « Le difficile dialogue entre chercheurs et acteurs de développement », « Femmes, science, technologie et développement », etc.). D'une richesse exceptionnelle pour un coût modique, la série offre, par la tension polyphonique de ses thèses, l'inestimable avantage de rompre avec les raccourcis historiques et conceptuels, dans le même temps qu'elle élucide, dans toute leur complexité, les liens étroits entre savoirs et développement, ainsi que l'inscription croissante des technosciences dans les rapports de pouvoir entre le Nord et le Sud.

Parmi les idées reçues qui sont définitivement balayées, il y a évidemment celles qui associent développement et industrialisation ou Sud et sous-développement (puisque de fortes disparités demeurent et que les exemples abondent où l'intégration compétitive aux secteurs de la haute technologie n'a guère entraîné de développement global, mais a plutôt accru les inégalités). D'autres facilités sont pourfendues, comme les dénonciations simplistes des anciennes « sciences coloniales », supposés souvent fantasmés de l'impérialisme, face aux éloges naïfs des nouvelles « sciences du développement » ou des Organisations Non-Gouvernementales,

supposées libérer les peuples du tiers-monde : en vérité, si de réels clivages demeurent, qui sont tout à la fois sources de nouvelles dichotomisations (Nord/Sud, technosciences/ethnosciences, « Science » et « savoirs »...) et mobiles de conflits de plus en plus violents, on gagne beaucoup à les exposer aux nuances critiques de la perspective historique ou des nouveaux outils de l'interprétation, comme la bibliométrie. Il apparaît ainsi que les sciences coloniales permirent d'intégrer, comme objets de sciences et préoccupations pleinement légitimes, les spécificités des milieux tropicaux tout autant que les besoins des populations qui y vivent ; on découvre qu'il se maintient, en dépit de conditions défavorables, une importante activité scientifique en Afrique, indexée sur les mêmes exigences et valeurs rationnelles qu'en Occident.

Bien évidemment, pointent des ambiguïtés : car, puisqu'« aucune science ne peut être neutre de toute valeur », et que « la validité universelle des connaissances scientifiques modernes [...] n'exclut en rien que leur noyau conceptuel ait été modelé par des postulats, valeurs et intérêts religieux, sociaux, politiques et économiques » (vol. VI, p. 239), il s'ensuit non seulement que « la science moderne est elle-même une ethnoscience », mais qu'il est de surcroît indispensable de tenir compte, dans toute leur diversité, des « aspects socioculturels de la génération, transmission, diffusion et institutionnalisation des savoirs » (vol. V, p. 233). S'ouvre alors un double processus, ou une double difficulté : il s'agit de véhiculer, d'une part, les connaissances

1. Ainsi que le démontre l'épistémologue Sandra Harding.

# Note de lecture

scientifiques occidentales (comme les mathématiques modernes) à travers les langues vernaculaires non occidentales, mais il faut aussi encourager l'existence et le développement d'autres connaissances ou traditions cognitives (comme les autres formes et pratiques des mathématiques, notamment en Afrique). D'où l'importance conjointe de « *l'ethnoéducation* » et des approches systémiques : si la formation prime, elle doit avant tout se concevoir comme intégration aux traditions ; quant au « *transfert réussi* », il n'est jamais affaire seulement de « techniques » ou de « technologies » habilement exportées ou « reproduites », mais bel et bien de macrosystèmes socioprofessionnels efficacement transposés. Deux dimensions fondamentales se complètent : la communication et la politique scientifiques, qui doivent allier connaissances du local (sans s'y enfermer) et approches du global (sans s'y perdre). Il y a autant de « *styles de sciences* » que de « *blocs sociocognitifs* », mais « *depuis les Grandes Découvertes, le savoir et le pouvoir se sont mutuellement édifiés à des niveaux transnationaux* » (vol. VI, p. 244), et ce d'autant plus que les sciences modernes sont aujourd'hui impliquées dans la politique mondiale : le développement doit explicitement s'envisager, dès lors, à l'échelle de la planète et de l'humanité, mais dans une infinité de situations particulières.

À l'heure de la mondialisation, toutefois, deux dangers menacent : d'abord la préoccupante scission entre « la science » et les sociétés qui, pourtant, en subissent de plus en plus directement et violemment les effets

(notamment au Sud) ; ensuite sa privatisation croissante (investissements, mais surtout résultats), dans une logique de rentabilité peu propice au long terme ou à la diversité des traditions scientifiques et culturelles. Pour éviter d'être uniquement un bien privé et une arme marchande, hyperconcentrée dans les métropoles d'un Nord de plus en plus tenté – grâce à la chimie (produits de synthèse), les biotechnologies (génie génétique), la robotisation et la production informatisée – de « se passer du Sud » et de ses ressources, la science occidentale doit nécessairement repenser sa place et son utilité sociale, et reconnaître en même temps ses « *origines métisses, dès le XVI<sup>e</sup> siècle* » (vol. I, p. 7) pour mieux assumer la « *coexistence des épistémologies* » et la diversité des « *façons de raisonner* », et s'envisager ainsi prioritairement comme une réalité « *partagée, métissée, plurielle* » (vol. I, p. 131). Quant au développement – que la contreproductivité inhérente à tout processus unilatéral transforme, depuis trois décennies, en « *contre-développement* » (vol. VI, p. 241) – « *il ne peut prendre place sans un dialogue entre héritage culturel et rationalité instrumentale* » (vol. I, p. 75) : d'où la nécessité de « *construire les médiations* » (vol. V, p. 118) et de multiplier les « *coopérations scientifiques internationales* » où la réciprocité prime entre les chercheurs, mais où, surtout, l'interaction prévaut entre ces derniers et les masses populaires (vol. I, p. 136 ; vol. V, p. 127).

**Anthony MANGEON**

# Note de lecture

## Conflits de mémoire

Sous la direction de  
Véronique Bonnet

Avec la collaboration de  
Christophe Pradeau et  
Françoise Simonet

Paris, Karthala, 2004,  
366 p. (coll. Hommes et  
sociétés)

26 €

Organisé à l'université de Paris XIII en mars 2002, le colloque « Conflits de mémoire » – où vingt-huit chercheurs interrogeaient le jeu complexe entre différentes instances de la mémoire, générateur d'affrontements ou de déni, de commémoration ou d'oubli – s'orientait selon deux axes « événementiels » : les conflits de mémoire liés à la Seconde Guerre mondiale et ceux générés par l'histoire postcoloniale.

Comme le rappelle Véronique Bonnet dans son introduction, il s'agit moins de prolonger une réflexion souvent menée ailleurs sur le couple mémoire/histoire, que de saisir les enjeux *internes* à toute construction mémorielle, dans ses différentes phases et à travers ses multiples acteurs : l'État et sa « *politique de la mémoire* » toujours sélective ; les acteurs savants de la recherche, parfois producteurs d'une « *mémoire officielle* » instrumentalisée ; les différents « *groupes humains* » victimes de crimes déniés ou passés sous silence ; et enfin l'individu témoin, écrivain, ou les deux à la fois.

Chaque contribution illustre et réfléchit ces enjeux, ce qui fait toute la richesse de l'entreprise. L'ouvrage aurait peut-être gagné

en clarté à être organisé selon les types de « conflits » de mémoire, en s'attachant à cerner leur dynamique propre entre oubli et négation, « *divergences mémorielles* » et possible mémoire « *commune* », transmission et réception. La difficulté de créer une logique d'ensemble étant le propre de ce type de recueil, on se perd un peu entre un regroupement par événement (la Seconde Guerre mondiale), par aire géographique (le Maghreb) ou par type de violence politique (ethnisme, totalitarisme et génocide). Ce flou questionne la pertinence même de la notion de « conflit de mémoire », selon qu'on l'applique aux contradictions internes de la mémoire individuelle ou aux heurts entre mémoires hétérogènes.

Reste que l'ouvrage contient des articles de grande qualité, qui font ressurgir des mémoires marginalisées ou étouffées (Tsiganes en Allemagne, déportées italiennes, juifs résistants communistes, victimes de la torture en Algérie ou de l'univers carcéral marocain), ou qui montrent comment les témoignages des victimes, parfois œuvres littéraires (celles d'Hyvernaud ou de Rheinhardt), sont exclus à la fois du canon littéraire et mémoriel. L'attention portée au témoignage au sein des sciences humaines<sup>1</sup> nous semble essentielle, et très précieux le souci d'accorder une large place à la littérature « *comme composante essentielle des sciences humaines et sociales* »<sup>2</sup>, la majorité des auteurs soulignant le rôle fondateur du témoignage dans la construction mémorielle, et celui de transmission propre au discours littéraire (diversement exemplifié, entre autres, par Véronique Bonnet, Boniface

Mongo-Mbousa, Michel Naumann, Bernard Mouralis, Z. Ali Ben Ali). Discours testimonial et littérature, lorsqu'ils ne se confondent pas, sont les deux lieux d'inscription de la mémoire dans le champ mémoriel et culturel, là où s'opère ensuite la transmission d'une expérience subjective occasionnant une « *mise en crise de la mémoire officielle* »<sup>3</sup>.

C'est d'ailleurs en déplaçant la notion de « conflit » de mémoire vers une confrontation entre « mémoire » et « vérité » que Romuald Fonkoua sonde la complexité du type de transmission spécifique opérée dans et par la littérature et le discours testimonial. À partir des œuvres de Boubacar Boris Diop et de Gillian Slovo, il montre de façon lumineuse comment l'écrivain, dépositaire à la fois de la vérité du témoin et de celle des « faits », doit nécessairement rendre compte de ces « *blancs de l'histoire du témoin* » qui ne recourent pas toujours les vérités de la justice ou de l'histoire. Rendre possible une « *politique de la juste mémoire* » (Ricoeur) en Afrique devient ici l'horizon utopique de l'écrivain africain du XXI<sup>e</sup> siècle.

**Aurélia KALISKY**

1. V. la communication de Christiane Chaulet-Achour à propos de la torture en Algérie.

2. Véronique Bonnet.

3. Véronique Bonnet.

# La transmission populaire au Cameroun : le théâtre et ses différents supports

Alain Cyr Pangop

---

**Aujourd'hui, avec la croissance rapide des technologies, des communications et des transports, avec la diffusion de styles de musiques et spectacles différents dans plusieurs parties du monde, le degré de contacts intergroupes a connu une évolution phénoménale. En se dotant de nouvelles formes de transmission, l'imaginaire populaire modifie l'approche faite jusque-là de la thématique « Littérature et développement ». Quelles sont les techniques particulières permettant aux valeurs de civilisation de se transmettre de génération en génération ? Quel est le processus confluent ayant pu développer ces moyens de transmission ? Nous posons ici un regard sur le cas du Cameroun à travers deux de ses formes de transmission culturelle : le théâtre et sa forme filmée.**

## Les voies populaires du théâtre camerounais

---

Il est difficile de parler des voies actuelles de la culture au Cameroun, sans au préalable insister sur leur caractère populaire<sup>1</sup>. La radio et les représentations théâtrales sont au départ les modes de transmission les plus vulgaires. Car loin de n'exister que par l'écrit, la culture se transmet par de multiples supports profondément vivants, dont le théâtre est un exemple saillant. D'autant plus que la « faiblesse » de l'écrit au Cameroun est rééquilibrée par la multiplication des supports de transmission plus à même d'atteindre le public.

En effet, si les manifestations théâtrales telles qu'héritées de l'Occident situent leurs origines à l'époque de la colonisation allemande, il faut attendre la veille de l'indépendance du Cameroun

**Loin de n'exister que par l'écrit, la culture se transmet par de multiples supports profondément vivants.**

---

*1. On distingue dans le champ culturel deux sphères de production : la grande production axée sur ses profits immédiats et commerciaux et la production restreinte axée sur le primat accordé à la « valeur symbolique ».*

pour voir se constituer véritablement un répertoire de création scénique. C'est donc en 1960 que le pays voit naître la forme moderne de son théâtre<sup>2</sup>. Le Cameroun, comme l'Afrique en général, connaît de sérieuses difficultés d'édition. Ce n'est qu'en 1964 que la maison d'édition CLE (Centre de Littérature Évangélique) de Yaoundé commence à publier. Jusqu'à nos jours, elle demeure la seule véritable maison d'édition théâtrale au Cameroun. D'où l'impression d'une édition qui ne joue pas pleinement son rôle dans le domaine de l'art dramatique.

Dans la même période, la Direction des affaires extérieures et de la coopération de l'ORTF lance un concours théâtral interafricain annuel ouvert aux ressortissants d'Afrique noire et de Madagascar qui va générer un véritable engouement<sup>3</sup>. À partir du moment où les œuvres primées sont diffusées sur toutes les radios africaines, le concours de Radio France Internationale entre dans les mœurs et attire chaque année des centaines de participants. Cette forme de théâtre médiatisé inaugure une autre composante non négligeable : le théâtre, sinon enregistré, du moins simplement joué ou télévisé. C'est le théâtre à texte oral, sans support édité, stimulé par le contexte politique d'émergence.

**Un théâtre à  
texte oral, sans  
support édité.**

## Rire et subversion

---

L'accession à l'indépendance dans un moment de pesanteur politique a eu un réel impact sur la pensée : on n'écrit et on ne joue pas n'importe quoi. Toute troupe créée dans le pays doit respecter la loi N° 67-LF-19 du 12 juin 1967, réglementant toute association sur l'étendue du territoire. À cela s'ajoute la loi sur la subversion, mettant en danger tout créateur qui dénonce le régime en place. Pire, aucune architecture théâtrale véritable n'est envisagée ni la construction de simples lieux de spectacles. La naissance de l'ère des sketches et du « fou rire » est tributaire du fait que l'État ne soutenait que les spectacles vantant ses bienfaits et vouait aux gémonies les chanteurs brocardant ses abus<sup>4</sup>.

Abel Zomo Bem donne le ton de cette veine ludique avec **Le Moule cassé** (1974). Daniel Ndo lui emboîte le pas en 1975 en créant un personnage du conteur avec « Wanto ou l'oiseau qui chante », puis joue **Le Mariage de Folinika** (1976) avant d'entrer définitivement dans la peau de l'Oncle Otsama en 1978. C'est également à cette période que l'artiste Jean-Pierre Mendogo Me Nnomo entreprend le théâtre itinérant en offrant des spectacles de

**La loi sur  
la subversion  
met en danger  
tout créateur  
qui dénonce  
le régime  
en place.**

---

2. Hansel Ndimbe Eyoh, « Contemporary Cameroonian Drama : 1959-1979 », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 10, Université de Yaoundé, 1981, p.5. On peut également consulter avec bonheur Gilbert Doho in **La Vie théâtrale au Cameroun de 1940 à nos jours**, thèse de Doctorat d'État, université de Paris III, 1992.

3. Jacques Rial, **Littérature camerounaise de langue française**, Lausanne, Payot, 1972, pp. 62-63.

4. On a l'impression qu'au lendemain des indépendances, les comiques, par peur des représailles, chantent le refrain du pouvoir politique, jouent le jeu des « pères de la Nation » et se proposent de corriger les vices du petit peuple incapable de marcher au rythme de la « modernité ». Lire à ce sujet Alain Cyr Pangop : « Crise postcoloniale entre théâtre et enquête sociale » in *Francofonie*, n° 13, université de Cadix, 2004, en cours de parution.

conte dans les établissements primaires de l'ensemble du pays. Dave K. Moktoï (David Kemzeu), quant à lui, signe son entrée avec **L'Homme bien de là-bas** (1979), tandis que l'émission *Roue libre*, à la Radiodiffusion du Cameroun, révèle au public Narcisse Kouokam. Dans la même foulée, *Radio Trottoir*, sur les mêmes ondes, fait découvrir André Njiké, Dieudonné Afana. Désiré Naha, un Béninois installé à Yaoundé, impulse la comédie camerounaise entre 1983 et 1987 en produisant entre autres des musiciens, des comédiens comme Dieudonné Afana, dont il conçoit le texte **Maladie d'amour** (1985), et Daniel Ndo. Nul ne se retient plus de rire à l'écoute des cassettes audio de ces comédiens. Peuple et intellectuels se bousculent aux portes des spectacles de farces et autres formes comiques. Leur préférence pour le théâtre tient au fait qu'il « représente » tandis que le roman « énonce » et la poésie « suggère ». Il allie discours et image dans son processus de communication. Répondant à une question, Wole Soyinka explique : « *Dans le théâtre populaire, de larges parts de pièces sont basées sur l'improvisation et ces parts-là ne peuvent pas être publiées [...] Il est vrai que la plupart des troupes de théâtre ne s'intéressent pas à des textes publiés et le public s'intéresse évidemment plus à la représentation qu'au texte.* »<sup>5</sup>

Moult textes sont vulgarisés par les ondes avant d'être exploités sur une scène, devant un public. La forme radiodiffusée atteint un plus large public. C'est d'ailleurs au travers de la radio que plusieurs comiques camerounais ont conquis leur notoriété auprès du public. Les auteurs comme Dieudonné Afana (alias Jean Miché Kankan), Daniel Ndo (alias Oncle Otsama), David Kemzeu (alias Dave K. Moktoï) et autres Massa, Batré, Moyo, Dangang ont profondément marqué la scène du théâtre itinérant depuis les années 1980.<sup>6</sup> On note ainsi une resacralisation de la représentation, au détriment du texte. De verve ici et là satirique, la plupart des œuvres n'affichent pas un comique corrosif mais plutôt plaisant et désopilant. Que ce soit avec **Le Prêt d'argent** (1984), **Le Saouillard** (1984), **La Carte d'identité**, (1984), **Maladie d'amour** (1985), **La Fille du bar** (1985) ou encore avec **Élève international** (1985), Dieudonné Afana marque l'histoire par son adresse au public. À son « *familloooooo !!!!* », le public répond toujours « *ooooo !!!!* ». Les répliques de ses sketches sont encore sur toutes les lèvres.

Diverses et nombreuses troupes ont existé de telle sorte que l'on peut difficilement les répertorier toutes.<sup>7</sup>

**Le théâtre allie discours et image dans son processus de communication.**

**Des répliques qui sont encore sur toutes les lèvres.**

5. Mineke Schipper, **Théâtre et société**, Abidjan, NEA, 1984, p. 147.

6. En effet, le talent de Dieudonné Afana s'était déjà trouvé à l'étroit dans le triangle national camerounais. Ses tournées au Burkina Faso, en Côte-d'Ivoire, au Togo, au Gabon et au Bénin attiraient les foules et ses prestations scéniques généraient l'hystérie collective. Il a conquis les tréteaux occidentaux, avec un égal succès à Berlin, Paris, Rome, etc.

7. Depuis le **Répertoire du théâtre camerounais** de Wolfgang Zimmer, en 1986, il est de plus en plus impossible de cataloguer l'ensemble de la production dramatique camerounaise. On peut tout de même distinguer les troupes institutionnelles (Théâtre National, Théâtre universitaire) des troupes privées (théâtre pour enfants, théâtre d'intervention ou théâtre pour le développement) liées aux personnes, aux ONG, etc. Sans compter les clubs attachés aux lycées et collèges.

Le tournant de 1990 montre un théâtre camerounais vraiment multiple. Dans un contexte d'ouverture démocratique, les comiques tels que Mechekan l'Africain, Antonio, Tchop-Tchop sont partagés entre la critique du petit peuple et la parodie du discours officiel. Il s'agit là d'un théâtre à la fois de différenciation et de réaction, entièrement favorisé par le contexte d'éclosion, un « théâtre d'affabulation » (et non un « théâtre d'action ») qui s'appuie sur le vécu des gens.

Dans le théâtre populaire au Cameroun, il arrive que la narration, en alternance avec la dramatisation, envahisse le théâtre : c'est la technique narrativo-dramatique. Ici le narrateur n'est pas là pour introduire le jeu théâtral mais conduit tous les épisodes dramatiques.<sup>8</sup> De ce point de vue, la représentation tourne autour du conteur, et ce dernier est le pivot du spectacle. Les récits sont ici des histoires complètes qui visent, d'une part, à convaincre l'interlocuteur par des faits démontrés et, de l'autre, à aboutir au même résultat par le raisonnement. Il apparaît que le personnage scénique raconte une histoire ou brosse un tableau. C'est ce que fait Essindi Mindja par exemple en ménageant le suspense, en amplifiant les événements par toutes sortes d'effets oratoires dans **Foulous Nestor** (1984) :

*« Là, moi que vous voyez-là, je m'appelle Foulous Nestor. (D'une voix plaintive) Tout le monde me dit que je suis bête. Pourquoi on dit même que je suis bête ? Parce que l'autre jour, devant tous les villageois, le chef et les notables réunis, j'ai dit : "Faites venir des sauterelles pour débroussailler vos plantations, ça va aller encore un peu plus vite !" » Ils étaient fâchés hein ! Ils m'ont chassé. Pourquoi même ils m'ont chassé ? Et ils ont dit que j'étais bête. Heureusement que j'ai de la chance. J'ai été recruté en qualité de boy cuisinier blanchisseur chez mon patron. Il n'est pas blanc, il est noir. Quand mon patron me dit : "Foulous ! Fais la soupe aux carottes !" Moi je fais la soupe aux carottes. Il me dit : "Foulous ! Fais la soupe aux poireaux !" Moi je fais la soupe aux poireaux : "Foulous, fais la soupe aux choux !" Moi je fais la soupe aux choux. "Foulous ! Fais la soupe au chien." (Riant) J'ai tué Black, son chien. Il m'a dit : " Foulous ! tu es bête." (Plaintif) Mais pourquoi tout le monde me dit même que je suis bête ? »*

À l'image du « Concert-party »<sup>9</sup> ouest-africain, qui affectionne le récit dramatique à travers le jeu improvisé, la bouffonnerie et les jeux de langage, cette forme dramatique est le relais de la mémoire.<sup>10</sup>

De la même façon, la poésie de tradition populaire n'est pas ici objet de langue écrite, elle est poésie avec la musique, le chant et la danse. Le *bend-skin* (« courber le corps » en pidgin anglais) en est une illustration patente. Ses promoteurs suivent les traces du Ghanéen Kofi Anyidoho qui diffuse des poèmes en anglais et en yéyé<sup>11</sup> par le

**Critique du petit  
peuple et  
parodie du  
discours officiel.**

**Le support oral  
permet plus de  
ruse et plus de  
subversion.**

8. Alain Cyr Pangop, « Scénographie des récits dramatiques dans le théâtre comique camerounais », Intel'actuel n° 2, Dschang, DUP, 2003, pp 7-21.

9. Farce paillardie et bouffonne faisant la part belle à l'improvisation et aux jeux de langage.

10. Gilbert Doho, « Théâtre et aspirations populaires en Afrique : le concert-party et la farce », **New Theatre francophone and anglophone Africa**, Anne Fuchs Matutu, Amsterdam/Atlanta, Éditions Rodopi, 1999, p. 85.

11. Langue bantoue.

biais de cassettes audio et non de l'écrit : bel exemple de prise en compte d'une transmission populaire qui pare à l'obstacle de l'analphabétisme.

Au demeurant, le support oral permet, peut-être, plus de ruse et plus de subversion. Par le taux de multiplication des bandes FM et des cassettes audio sur le marché camerounais, on constate l'influence réelle de la radio sur la production dramatique et poétique contemporaine. Elle contribue ainsi à dématérialiser la scène, à réduire l'acteur à une pure présence vocale, à bannir les signes visuels au profit de l'écoute du texte. L'image vidéographique quant à elle compense cette « absence-présence ».

**L'influence réelle de la radio sur la production dramatique et poétique contemporaine.**

## L'expansion de la vidéo

---

Il n'y a pas d'influence technologique réelle du théâtre sur la vidéo, mais le théâtre comique camerounais est devenu une proie facile pour l'enregistrement vidéo. Les gens de théâtre ne peuvent plus vraiment résister aux pressions des médias les invitant à filmer leur spectacle en l'adaptant plus ou moins et à en produire une version vidéo. Les vocations vidéographiques dans la scène du théâtre populaire naissent des géants du théâtre itinérant, le plus souvent d'après leurs pièces à succès, selon le modèle dramaturgique reposant essentiellement sur l'humour et la présence charismatique d'une star<sup>12</sup>. Cette forme de transmission ne s'embarrasse pas de la tutelle technique et du savoir-faire cinématographique. En montant des pièces pour la télévision, de nombreux auteurs accumulent ainsi des expériences pour se lancer seuls dans la production de films vidéo. Cependant, ces films vidéo restent englués dans le théâtre itinérant aux travers des ressources dramaturgiques : improvisations, *one man show*. Dans l'émission *Clin d'œil*, on observe un théâtre à fable et à thématique variables, mais se référant la plupart du temps à la réalité sociale, à des sujets de la vie courante. Pourtant, certains artistes qui se proposent de produire à la télévision des comédies dramatiques ignorent à leurs dépens les conditions de production. Ils travaillent au hasard de leur inspiration, sans connaissance du moyen médiatique, bien qu'ils soient fascinés par cet outil. On affectionne alors des histoires aux recettes éprouvées, aux héros risibles et évoluant en dents de scie. La télévision camerounaise devient héritière de la littérature triviale de colportage et de mélodrame. Dans ce sens, la fiction télévisuelle ne se départit point d'un fond de réalisme et de quotidienneté.

Le développement de ce « théâtre filmé » n'est autre que le reflet d'une crise consécutive à la fermeture de nombreuses salles de

**La fiction télévisuelle ne se départit point d'un fond de réalisme et de quotidienneté.**

---

12. L'avènement de la télévision camerounaise en 1985 fait découvrir à travers les émissions *Silence on joue* et *Clin d'œil* quelques comiques dont on peut retenir aujourd'hui le nom, notamment Seïdou Abacha, bien connu sur la place métropolitaine française et belge, lauréat de plusieurs festivals internationaux.

cinéma. En effet, sous l'impulsion du théâtre comique et l'envahissement du marché camerounais par des films vidéo venus frauduleusement du Nigeria et de Côte-d'Ivoire, le cinéma camerounais est menacé. À cela s'ajoutent le coût bas des productions, la légèreté et la simplicité de la technique vidéo – à la portée de presque tous – qui ouvrent la voie à toutes sortes de débrouillardises<sup>13</sup>. Le fondement populaire des productions vidéo repose ici sur la commercialisation sous forme de vidéocassettes intégrées dans les mœurs et dans une économie populaire informelle<sup>14</sup>.

## La tradition au cœur de la technologie

---

La nouvelle révolution reste celle du numérique, qui supplante de plus en plus l'analogique. Simple à manipuler, le numérique offre la fidélité absolue du produit, avec de grandes capacités de stockage et la résistance aux intempéries telles que l'humidité, la chaleur et la poussière si caractéristiques de l'Afrique. Au travers des supports nouveaux à vocation populaire tels que le CD, la révolution électronique donne à la tradition orale africaine un nouveau rendez-vous avec la modernité<sup>15</sup>. Elle aide la mémoire des peuples par une sorte de compromis dynamique dans la confrontation de l'oralité avec l'écrit. Bref, la vidéo a, ici, l'avantage de la mise en mémoire électronique de l'événement théâtral. À l'ère de la reproduction technique de l'œuvre d'art, la frontière entre amateurs et professionnels s'estompe car les moyens techniques se « démocratisent ».

Ainsi, la pratique théâtrale vient s'inscrire dans des domaines comme la vidéo, la télévision ou l'enregistrement sonore. Elle se voit constamment sollicitée par la télévision, le cinéma, la radio ou la vidéo pour être enregistrée, démultipliée, conservée et archivée. Mais si le théâtre est un art à portée limitée qui tend à la simplification, à la réduction stricte d'un échange direct entre l'acteur et le spectateur, le média, lui, s'inscrit dans des pratiques technologiques, culturelles et idéologiques où l'on multiplie sans peine le nombre de ses spectateurs, devenant accessible à un public potentiellement infini. Le produit artistique est à la fois produit, transmis et reçu, reproductible à l'infini<sup>16</sup>.

Dans la recherche d'une littérature qui soit vecteur de transmission populaire, l'utilisation de supports et de moyens d'expression accessibles au grand nombre, l'orientation des productions vidéo et

13. Francis Beng Nyamjoh, « The video in Cameroon : current uses », *Fréquence Sud*, n° 12, juillet, 1993, ESSITC, Yaoundé, pp. 103-116.

14. Djuidje, **Mass Média et développement : les élèves de Yaoundé face à la vidéocassette**, Thèse de Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, université de Yaoundé, 1988.

15. Raphaël Ndiaye, **Communication à la base. Enraciner et épanouir**, Dakar, ENDA/CRDI/CTA, 1994.

16. André Helbo, **Théâtre : modes d'approche**, Bruxelles, Labor, 1987, p. 34.

théâtrales vers ses franges les plus commercialement porteuses de la population ont su créer des langages et des univers propres. Le médium du théâtre populaire et le film vidéo expriment la force des contradictions qui font du Cameroun un pays en quête d'une authentique écriture polyvisuelle, où le théâtre instrumentalise les écrans – et vice versa – sans abandonner les spécificités du fonctionnement de son dispositif propre.

**Alain Cyr PANGOP**

Faculté des Lettres et des Sciences humaines,  
université de Dschang (Cameroun)

**L'utilisation de supports et de moyens d'expression accessibles au grand nombre ont su créer des langages et des univers propres.**

# Note de lecture

Sylvie CHALAYE

## Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein

Paris, Éditions Théâtrales, 2004. 143 p.

17 €

Avec **Le Syndrome de Frankenstein**, Sylvie Chalaye revient sur le jeune théâtre francophone d'Afrique noire, auquel elle a déjà consacré deux ouvrages et un colloque<sup>1</sup>. Il s'agit ici de souligner la rupture majeure que ces nouvelles dramaturgies représentent dans l'histoire littéraire africaine. La question de l'identité, qui structurait jusqu'ici la littérature des indépendances en lutte contre les modèles occidentaux, y subit en effet une transformation profonde : elle n'est plus collective et revendiquée mais individuelle et sans cesse réinterrogée.

Le dramaturge, renonçant à se faire le porte-parole de la communauté, affirme au contraire la singularité de sa démarche et réclame, comme l'écrit Sylvie Chalaye, « *la liberté de ne plus être classifié en fonction de ses origines* »<sup>2</sup>. Il peut dès lors assumer le métissage d'une culture qui se nourrit d'influences africaines, européennes, américaines même, imposées par l'histoire mais toujours soumises à une réappropriation personnelle.

Voix singulières donc, mais aussi voix métissées où Sylvie Chalaye décele un même principe d'écriture, *l'hybridation*, dont elle explore les diffé-

rents lieux. On le retrouve au cœur du drame, comme dans **La Fable du cloître des cimetières** de Caya Makhélé où le personnage d'Ogba est à la fois sorcier et VRP, mais aussi dans les inspirations formelles que revendiquent les auteurs : Koffi Kwahulé rappelle ainsi son attachement à la tradition baoulé, mais aussi au jazz noir américain et au chœur antique. L'hybridation s'insinue jusque dans la langue, le français, qui, violenté, devient le support d'une créativité poétique sans limites. En témoigne le travail de José Pliya, qui, pour tel personnage du **Complexe de Thénardier**, a cherché à « *traduire la musicalité de la langue fon en français* »<sup>3</sup>.

On comprend dès lors l'intérêt de ces jeunes auteurs pour la forme théâtrale. La scène est le lieu où peuvent coexister des voix multiples, celles des personnages mais aussi, en surplomb, les voix superposées du dramaturge et du metteur en scène. Elle est également le lieu des apparences, masques tendus au spectateur et derrière lesquels le dramaturge s'efface. L'intérêt de l'ouvrage est ainsi de montrer comment, à travers l'écriture théâtrale, les auteurs refusent de constituer leur métissage assumé en identité stable : ils en font au contraire le vecteur d'une identité complexe et irréductible, qui « *se dérobe et se joue des définitions pour mieux garantir sa survie* »<sup>4</sup>.

Mais en rejetant tout essentialisme africain, ces dramaturgies, note Sylvie Chalaye, déjouent les attentes de certains Occidentaux, encore attachés

à l'image exotique d'une Afrique « *authentique* ». Ce sont ces attentes que désigne « *le syndrome de Frankenstein* », expression empruntée à Koffi Kwahulé : Frankenstein, après avoir créé une créature monstrueuse, n'a de cesse de la détruire ; de même, l'Occident, après avoir engendré par la colonisation la culture métissée dont se nourrissent ces auteurs, se détournerait de leur écriture hybride pour lui préférer les clichés folkloriques d'une « *africanité* » rêvée. Le titre de l'ouvrage évoque ainsi le risque encouru par le critique occidental : disqualifier ces nouvelles dramaturgies ou, danger plus pernicieux encore, leur imposer une analyse en termes d'identité africaine. La construction même de l'ouvrage, qui juxtapose extraits de pièces, entretiens avec les auteurs et passages critiques, semble d'ailleurs avoir été guidée par le souci d'éviter tout réductionnisme : là aussi s'élabore un discours hybride, parfois contradictoire, qui laisse libre cours à ces identités plurielles et complexes.

Chloé GABORIAUX

1. Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, 230 p.

Sylvie Chalaye, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), éditions Lansman, 2001, 103 p.

Sylvie Chalaye (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 188 p.

2. p. 24.

3. p. 91.

4. p. 108.

# La « prise d'écriture » de Rwandaises rescapées du génocide

Véronique Bonnet

---

**Le génocide des Rwandais tutsis et le massacre des opposants hutus ont engagé des rescapés ainsi que des témoins oculaires<sup>1</sup> de la tragédie de 1994. Durant le génocide, des membres d'ONG, parmi lesquels des historiens, ont reçu des témoignages oraux de Rwandais alertant la communauté internationale des massacres dont ils étaient témoins et victimes désignées. Ces derniers appelaient ladite communauté à intervenir pour mettre fin aux tueries massives perpétrées par des militaires, des miliciens, des individus fanatisés, d'avril à juillet 1994.**

**Le Père V. Misuraca a tenu son journal, il y mentionne, quelques jours après l'attentat commis contre l'avion du président rwandais Juvénal Habyarimana, qu'il vit retranché à Kigali, protégeant plus d'une soixantaine de personnes dans l'attente d'un geste salvateur de l'ONU et de la Croix-Rouge<sup>2</sup>. Après les massacres, qui firent des centaines de milliers de victimes, les organisations humanitaires ont continué à recueillir des témoignages<sup>3</sup>. En 1997, Yolande Mukagasana, une survivante tutsie, publiait le premier ouvrage d'une rescapée : La mort ne veut pas de moi<sup>3</sup>, deux ans plus tard paraissait N'aie pas peur de savoir<sup>5</sup>. Elle ouvrait ainsi la voix à des écritures autobiographiques au féminin qui feront l'objet de notre étude.**

## Témoigner au féminin, témoigner du féminin

---

La prise d'écriture fut inévitablement douloureuse. Il fallut un temps pour que les survivants, après avoir échappé aux massacres et quitté le Rwanda, parviennent à écrire, à trouver un éditeur et à rendre lisible

---

1. On retiendra la définition du témoignage oculaire donnée par R. Dulong : « récit autobiographique certifié d'un événement passé, que ce récit soit effectué dans des circonstances formelles ou informelles », in **Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle**, Paris, Éditions EHESS, p. 43.

2. **Rwanda. Journal de l'enfer**, Milan, Piero Gribaudi Editore, 1995, traduit de l'italien par Cécile Quoirin.

3. On se référera à **Aucun témoin ne doit survivre. Le génocide au Rwanda**, rapport produit par Human Rights Watch et la Fédération internationale des Ligues des droits de l'homme, Paris, Karthala, 1999. Ce rapport fut rédigé par Alison Des Forges sur la base des recherches de plusieurs enquêteurs. On consultera également le numéro 158 de la revue *Les Temps modernes*, « Les Politiques de la haine. Rwanda, Burundi 1994-1995 », sous la direction de Marc Le Pape et de Claudine Vidal, juillet-août 1995.

4. Paris, Fixot, 1997.

5. Paris, Robert Laffont, 1999.

leur vécu. Une transformation consciente de « *l'ethos rwandais* », traditionnellement peu enclin à encourager les écritures de soi, a permis la construction d'un discours autobiographique et, plus précisément, d'écritures féminines. « *Dans la culture rwandaise, on te dit toujours de garder en toi tes malheurs, tes douleurs* » note Esther Mujawayo<sup>6</sup>, soulignant que les traumatismes du génocide rendent caduque ce devoir de réserve. Sujets de leur propre dire, quelques femmes rwandaises<sup>7</sup> transgressèrent deux tabous : d'une part celui de la suprématie masculine dans le champ littéraire – ce sont en effet les hommes qui produisent la majorité des discours rwandais scientifiques, politiques ou poétiques – d'autre part celui d'une violence extrême, la « *cruauté délibérée* » du viol. Les viols, généralement collectifs, étaient inscrits dans la propagande génocidaire : un discours de haine raciale concrètement réalisé par des actes d'une brutalité sans borne. La hantise du viol, auquel certaines femmes ont échappé, que d'autres ont subi, crée, à l'intérieur du champ testimonial, un des paradigmes d'une écriture du féminin.

La dureté des souvenirs liée au manque d'expérience en matière scripturale explique que la plupart des femmes eurent recours à une aide extérieure, aide disponible dans le milieu associatif et militant. Yolande Mukagasana avertit son lecteur : « *Je suis une femme rwandaise. Je n'ai pas appris à déposer mes écrits dans des livres* »<sup>8</sup>. Marie-Aimable Umurewa, à l'instar de sa compatriote, écrit avec le concours de Patrick May (cofondateur de *Prévention ethnisme*<sup>10</sup>). Semblable démarche caractérise Annick Kayitesi dont le témoignage plus récent, **Nous existons encore**, est aussi construit avec le support d'autrui et publié dans une maison d'édition spécialisée dans les commandes d'autobiographies (Michel Laffont). En revanche, l'écriture de **SurVivantes** procède par retranscriptions d'entretiens réalisés avec la journaliste Souad Belhaddad, laquelle a rédigé le livre, à l'exception de certains épisodes de la seconde partie directement narrés par Esther Mujawayo.

Un « **ethos rwandais** », traditionnellement peu enclin à encourager les écritures de soi.

La hantise du viol, un des paradigmes d'une écriture au féminin.

## Autrefois...

Que conserve la mémoire des survivantes ? Quel « autrefois » anéanti convoquent-elles ? Elles se remémorent une communauté disparue, anéantie par le génocide : un « autrefois » et un « ailleurs » dont elles furent séparées, un « nous » pulvérisé par la mort.

6. Esther Mujawayo, Souad Belhaddad, **SurVivantes. Rwanda, dix ans après**, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 2004.

7. Nous nous référerons aux témoignages de Yolande Mukagasana (op. cit.), de Marie-Aimable Umurewa, **Comme la langue entre les dents. Fratricide et Piège identitaire au Rwanda**, Paris, L'Harmattan, 2000, à celui d'Esther Mujawayo (ibid.) et à Annick Kayitesi, **Nous existons encore**, Paris, Laffont, 2004.

8. Claudine Vidal, « *Le génocide des Rwandais tutsi : cruauté délibérée et logiques de haine* » in **De la Violence**, sous la direction de Françoise Héritier, tome 1, Paris, Odile Jacob, 1996, pp. 325-366.

9. **La Mort ne veut pas de moi**, op. cit., p. 13.

10. Association créée en 1999, qui se donne pour objectif d'enrayer les logiques de rejet et de haine de l'autre.

Leur univers mental était peuplé de mythes dont les traces, devenues fragiles, constituent la matrice d'un imaginaire littéraire. Fréquentes sont les références au Dieu Imana dont la légende dit qu'il revient chaque nuit au Rwanda, récurrente est la légende de l'île Ijwi où étaient envoyées les jeunes filles rwandaises enceintes dont la beauté séduisait les Zairois qui les épousaient<sup>11</sup>. Ces fragments d'une mémoire collective heureuse côtoient le registre des souvenirs privés : souvenirs lumineux de la rencontre avec leur futur conjoint (Y. Mukagasana, M.-A. Umurewa, E. Mujawayo), mariage, naissance et éducation des enfants, investissement dans la vie professionnelle. Sont égrenés tracas et bonheur de la vie quotidienne, les moments d'intimité aussi : pudeur dans la narration de la relation charnelle avec leur conjoint, évocation sans fard de la sexualité conjugale chez Y. Mukagasana, A. Kayitesi, qui a quitté le Rwanda à l'âge de quinze ans, intitule un des chapitres « Les années bonheur ». La jeune femme insère, au sein de son témoignage, un récit d'enfance sous forme d'autoportrait. L'adulte y reconstruit l'enfant d'alors, raconte, minutieusement, avec force détails, ses sottises, ses inventions, son irrésistible attrait pour les petits enfants, tout ce que sa mémoire reconfigure. Une part du passé de ces femmes est certes embellie, E. Mujawayo le constate lucidement, citant Rose, une rescapée membre d'*Avega*<sup>12</sup> qui apostrophe ainsi les veuves du génocide : « *Oh, oh, arrêtez avec vos maris aimants, attentionnés, et tout ça ! Dites aussi que vous êtes soulagées parce qu'ils vous battaient.* » Rose est la seule qui peut se permettre toutes ces ironies parce qu'elle a tout, tout perdu, et tous. »<sup>13</sup> L'écriture testimoniale idéalise l'espace social antérieur à avril 1994, dont la « chronotopie » fut radicalement rompue. Les événements et actes précédant cette rupture s'inscrivent, chez la plupart des auteurs, dans le récit de « l'autrefois ». Cependant, les massacres collectifs de 1959, du début des années 1960 et de 1973 dont furent victimes les Tutsis du Rwanda marquent l'histoire familiale de Y. Mukagasana, de M.-A. Umurerwa et de E. Mujawayo, ils en dévient parfois le cours : brisées sont les lignes des récits de vie. La mémoire récente du génocide ranime celle des massacres commis depuis la Révolution sociale, en 1959, que Y. Mukagasana nomme « génocide » et durant lesquels M. A. Umurewa a été menacée de viol.

La scolarité de ces femmes, plus largement celle des membres de leur groupe, fut lourdement entravée par l'instauration de quotas ethniques, officialisée en 1973, déjà latente ultérieurement. Ce racisme institutionnel mis en pratique par l'affichage, à l'entrée des institutions scolaires, de listes portant les noms des Tutsis exclus des établissements publics oblige les parents à scolariser leurs enfants dans des établissements privés. Les Hutus du Sud subirent aussi de fortes discriminations. La relation au Rwanda d'alors se décline sur le

**Ces fragments d'une mémoire collective heureuse côtoient le registre des souvenirs privés.**

**Une part du passé est embellie.**

**Brisées sont les lignes des récits de vie.**

11. La référence à cette légende est présente chez M.-A. Umurewa et Y. Mukagasana. Cette dernière précise que les belles jeunes filles étaient tutsies.

12. Association des veuves du génocide.

13. *Op cit.*, p. 229.

mode de l'ambivalence : entre paradis perdu reconfiguré par le récit mémoriel et pays où les marques patentes d'exclusion sont relues à l'aune de la tragédie déclenchée en avril 1994. Chaque témoignage insère un récit, généralement précis, du vécu des rescapées durant le génocide. E. Mujawayo convient que le champ de vision des personnes tutsies était restreint puisqu'elles étaient cachées afin d'échapper à la mort, Y. Mukagasana explique qu'elle a survécu en se cachant sous un évier durant onze jours, ses trois enfants et son mari furent assassinés. A. Kayitesi décrit l'assassinat des membres de sa famille, sa cache chez un voisin hutu qui l'épargne, mais lui livre la description des cruautés infligées à ses proches. Une scène traumatique, sinon emblématique, constitue le nœud douloureux du texte : l'obligation de nettoyer le bureau de sa mère des traces du sang de cette dernière après son assassinat. Le titre du témoignage de M.-A Umurewa, femme tutsie mariée à un Hutu, est explicité lorsqu'elle décrit sa fuite de Kigali : « *Et moi, Tutsi, je suis au milieu d'eux comme la langue entre les dents [...] ce proverbe selon lequel on est au milieu de ses ennemis comme la langue entre les dents. Sauf que mes ennemis sont mes proches, ils ne sont ennemis que parce que la politique en a décidé ainsi.*<sup>14</sup> »

**La relation au Rwanda d'alors se décline sur le mode de l'ambivalence.**

## Discours et engagements

---

L'analyse de la position des témoins au sein du champ testimonial laisse apparaître des différences sensibles, de nature idéologique et politique, justifiant dix ans plus tard, la constatation émise par Claudine Vidal et Marc Le Pape : l'absence d'un « *grand témoignage commun, unique, qui nous dirait, qui pourrait nous dire la réalité complète de ce génocide*<sup>15</sup> ». Sous forme d'hypothèse, l'on pourrait se demander dans quelle mesure l'engagement des survivantes, après la catastrophe, contribue à la production d'un discours spécifique à chacune d'entre elles. Y. Mukagasana a choisi d'être témoin devant les tribunaux internationaux : en Belgique, en avril 2001, et à Arusha, dans le cadre du Tribunal Pénal International pour le Rwanda (TPIR). Dans l'avant-propos de son premier livre, s'adressant aux Français, elle accuse la France de complicité dans le « génocide rwandais ». A. Kayitesi est elle aussi témoin à charge devant les tribunaux (à Butare), elle témoigne également dans les lycées français ; elle construit une « homologie de situation » avec la destruction des juifs d'Europe : « *nous racontons les mêmes choses* » dit-elle à un ami juif rescapé et témoin. E. Mujawayo, sociologue et psychothérapeute, fait état « *d'une position précise [...] me battre pour la survie des rescapés, mais la justice, je m'y engage le moins possible*<sup>16</sup> ». L'auteur de **SurVivantes** insiste sur la nécessité de

**La nécessité de témoigner partout où cela est possible.**

---

14. *Op. cit.*, p. 53.

15. Les Temps modernes, « *S'engager contre les négations* », *op. cit.*, p. 5.

16. *Op. cit.*, p. 71.

témoigner partout où cela est possible. Elle apporte son soutien professionnel et affectif aux femmes violées, souvent atteintes du virus du sida, elle souligne la difficulté qu'éprouvent les femmes à parler des viols subis, à se défaire du sentiment de souillure et de culpabilité qui les meurtrit. Si elle reconnaît que le TPIR punit sévèrement les inculpés reconnus coupables de viol, elle souligne combien le récit des sévices sexuels est inhumain pour les victimes qui doivent en parler publiquement. Le dialogue avec Simone Veil établit une comparaison entre la *Shoah* et le génocide des Rwandais tutsis, sans que les rescapées ne soient mises en concurrence<sup>17</sup>.

Délicat est le discours émis sur la partie du peuple rwandais parfois considérée comme globalement coupable : les Hutus.

Y. Mukagasana et A. Kayitesi, qui se réfère plusieurs fois à son aînée, tendent à créditer la thèse de la culpabilité de masse, une thèse que Y. Mukagasana modère toutefois dans son introduction à l'album **Les Blessures du silence**<sup>18</sup>. Mujawayo refuse la vengeance. Elle affirme que sa seule vengeance est d'être en vie, présente au monde, engagée dans la reconstruction de l'identité brisée des survivantes. Elle regrette que les officiels aient parfois transformé les funérailles de victimes du génocide en « *affaire politique* »<sup>19</sup>. M.-A. Umurerwa, comme ses compatriotes rescapées, pleure ses morts, ceux du génocide, mais aussi la famille de son mari tuée par le FPR : « *victimes de la confusion entre Interahamwe et Hutus*<sup>20</sup> ».

Des proches des victimes sont-ils interdits de deuil ? Nathalie, la sœur de C. Karemano, un témoin masculin, est « *condamnée à pleurer ses morts en silence* » : épouse hutue d'un mari tutsi, sa présence lors d'une cérémonie de deuil organisée par *Ibuka*<sup>21</sup> en 1995 fut refusée<sup>22</sup>. À la liste des disparus dont chaque témoignage se fait le dépositaire, à la nécessité de rappeler, inlassablement, les noms de tous les proches, aux corps recherchés pour que tous puissent reposer en paix, fait écho une volonté de reconstruction de soi par l'écriture testimoniale et dans la relation avec autrui. Nonobstant leurs différents registres, ces récits sont souvent et encore dérangeants.

L'écriture des survivantes dérange à plusieurs titres. Premièrement, les prises d'écriture malmènent la croyance selon laquelle les rescapées rwandaises n'auraient d'autres moyens d'expression que les formes orales du discours. Deuxièmement, ces écritures testimoniales, lorsqu'elles deviennent plurielles – ce qui est à présent réalisé –, rendent possible une approche fondée sur la comparaison : les positions des témoins, leurs façons de décrire le génocide échappent à l'univoque, dévoilent non *une* vérité, mais le travail de vérité de chaque femme. Troisièmement, les récits forgent une mémoire lettrée

**Sa seule vengeance est d'être en vie, engagée dans la reconstruction de l'identité brisée.**

**Leurs façons de décrire le génocide échappent à l'univoque.**

17. Il révèle également, pour le non spécialiste, que l'atteinte à la dignité féminine, sous sa forme extrême qu'est le viol, ne fut pas pratiquée par les S.S., en raison de la nature de la haine raciale nazie.

18. **Les Blessures du silence. Témoignages du génocide au Rwanda**, photographies de A. Kazinierakis, Arles, Actes Sud/Médecins sans frontières, 2001, p. 9.

19. *Op. cit.*, p. 187.

20. *Op. cit.*, p. 162.

21. Association de rescapés tutsis créée après le génocide.

22. **Au-delà des barrières. Dans les méandres du drame rwandais**, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 118.

d'êtres minoritaires, ils créent des politiques de la mémoire. Dix ans après le génocide, ces écritures restent minorées. « *On ne refait pas l'histoire, mais je pense que c'est auparavant qu'on aurait dû intervenir, pour au moins tenter de faire quelque chose* », dit sobrement Simone Veil<sup>23</sup>. Une potentielle réception est garantie lorsque les paroles des rescapés sont mises en scène dans le cadre de représentations théâtrales comme celles du *Groupov*<sup>24</sup>, accèdent à la visibilité publique par l'intermédiaire des médias et lorsqu'elles sont inscrites dans le cadre officiel des débats suscités par les commémorations<sup>25</sup>. Toutefois, rien ne prouve que ces discours, circonstanciés, suscitent chez les auditeurs la lecture des textes. « *Dès la fin du génocide, on s'est tout de suite tus. On sentait qu'on dérangeait* », dit E. Mujawayo<sup>26</sup>. Ce silence, ainsi que nous avons essayé de le montrer, fut transcendé par les témoignages, lesquels appellent lecture et réception.

Un silence  
transcendé  
par les  
témoignages.

**Véronique BONNET**

Université de Paris XIII

---

23. **SurVivantes**, « Entretien croisé entre Esther Mujawayo et Simone Veil », *op. cit.*, p. 286.

24. Cette longue pièce de théâtre aux accents brechtiens fut notamment jouée à Bruxelles, à Paris et à Kigali en 2004, dans le cadre de la dixième commémoration du génocide. On se référera à **Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création**, Alternatives théâtrales, pp. 67-68.

25. On notera que le témoignage d'Esther Mujawayo et Souad Belhaddad a obtenu le prix Ahmadou Kourouma décerné lors du Salon du livre de Genève en 2004.

26. **SurVivantes**, « Entretien... », *op. cit.*, p. 282.

# Afrique noire, berceau de la vie

Nocky Djedanoum

---

**Berceau de la vie ? Paradoxal si l'on songe que dans cette partie du continent, les guerres, le sida, le paludisme et autres maladies font des ravages. Quand on lit *Négrologie*<sup>1</sup>, le dernier livre du journaliste Stephen Smith, le pessimisme qui s'en dégage s'allie à un constat implacable : « *le présent n'a pas d'avenir* ». La descente aux enfers de la Côte-d'Ivoire fait penser à un suicide collectif. La République Démocratique du Congo n'est toujours pas sortie de sa « guerre mondiale » qui a déjà fait 3,3 millions de victimes. Et la région du Darfour, au Soudan, lui emboîte le pas. Des dizaines de milliers de réfugiés. Et la mort, bien sûr, plus que jamais présente sur le continent, considéré pourtant comme le berceau de l'humanité.**

**Si l'on ne regarde l'Afrique au sud du Sahara que sous l'angle du tableau noir et rouge, il n'y a rien à attendre et espérer. Pourtant l'Afrique, pour celui qui est né, qui y a vécu et qui prend le temps de l'observer en profondeur, recèle des richesses autres que les matières premières exploitables à merci. Elle porte des valeurs marquées par un humanisme qui pourrait donner à réfléchir aux pays industrialisés, voire les inspirer.**

## L'insoutenable solitude des personnes âgées

---

Août 2003. Nous sommes à Gounou-Gaya, un gros village situé au sud-ouest du Tchad, connu pour être le plus grand producteur de coton du pays. L'odeur fraîche de la terre rappelle que c'est la saison des pluies. Avec la politique dite de décentralisation que le gouvernement a mise en place, le gros village est désormais une préfecture. Mais dans le fond, rien n'a changé sauf que le gros village est entré d'une certaine manière dans la modernité.

Dans la cour du Centre de Lecture et d'Animation Culturelle, trône une immense antenne parabolique. Plus besoin de visa :

---

1. Stephen Smith, *Négrologie : pourquoi l'Afrique meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

à l'ère de la mondialisation de l'information, on peut vivre en direct avec les Français. L'unique chaîne de télévision tchadienne ne peut, elle, atteindre le téléspectateur au-delà de 20 kilomètres de la capitale.

Un groupe de jeunes lycéens regardent le journal télévisé de TF1. Un seul titre dans ce journal : la canicule s'abat sur la France et plusieurs personnes âgées vivant seules sont mortes déshydratées. Silence. Une sexagénaire amenée en urgence dans un grand hôpital de Paris raconte devant la caméra qu'elle est veuve, seule à son domicile. L'air lui est si invivable qu'elle a failli perdre connaissance à plusieurs reprises. De toute façon, dit-elle, personne ne l'aurait su. La caméra se promène dans les entrailles des Urgences. Le problème, dit le journaliste, c'est qu'il y a pénurie de lits. Pas de place pour accueillir tous ces sinistrés constitués en majorité de personnes âgées.

Sans attendre la fin du journal, un débat s'engage entre les jeunes lycéens, saisis de stupeur de voir tout cela en France. Ils ne comprennent pas que des « vieux » soient ainsi abandonnés à leur sort. Mais où sont leurs familles, se demandent-ils ? Comment imaginer qu'une grand-mère de plus de 75 ans puisse vivre seule dans son appartement ? Et les vieux qui ne peuvent plus bouger, comment font-ils ?

Pour l'Afrique, pour qui, selon le dicton « le vieillard vaut mieux que son prix », la solitude des personnes âgées est insoutenable et incompréhensible. Les auteurs de **Besoin d'Afrique**<sup>2</sup>, Éric Fottorino, Christophe Guillemin et Erik Orsenna ont écrit : « *En France, on le sait, les vieux sont rejetés, parqués, oubliés. En Afrique, l'ancien est détenteur de la sagesse et, comme tel, écouté, suivi, respecté, membre à part entière – éminente – de la communauté* ». Et de citer l'expérience de Kofi Yamgnane, Français d'origine togolaise, secrétaire d'État à l'Intégration à l'époque de François Mitterrand, qui a institué dans sa commune de Saint-Coulicq (en Bretagne) dont il est toujours maire, un Conseil des sages et des anciens, réservé aux plus de soixante ans. Cette expérience a fait des émules en France. Plusieurs communes ont créé un Conseil des sages qui donne son avis avec beaucoup de sérénité. « *D'une manière générale et commune, explique Théophile Obenga dans son livre **Les Bantu**<sup>3</sup>, le vieillard, en Afrique noire profonde, traditionnelle, est considéré comme une œuvre d'art : il en a la solidité, la patine, la force morale, la majesté. Le vieillard se rapproche également des ancêtres-morts. Souvent, il conduit les cérémonies rituelles (familiales ou classiques), telle une idole surgie du fond des temps. Au vieillard, on donne le même respect qu'aux œuvres d'art : l'un et l'autre sont « immémoriaux ». Les cheveux blancs, œuvre du temps humain, font du vieillard une œuvre d'art, une statue historique vivante : le vrai.* »

« **Le vieillard vaut mieux que son prix** ».

**Le Conseil des sages : une expérience qui a fait des émules en France.**

2. Éric Fottorino, Christophe Guillemin et Erik Orsenna, **Besoin d'Afrique**, Paris, Fayard, 1992.

3. Théophile Obenga, **Les Bantu : langues, peuples, civilisations**, Paris, Présence Africaine, 1985.

## Le temps de vivre

---

Les populations occidentales vivent plus longtemps, certes, grâce à l'avancée phénoménale de la médecine, mais est-ce pour autant qu'elles prennent le temps de vivre ? La fureur des vacances est là pour le démontrer. En France, les veilles et les retours des vacances sont des événements extraordinaires qui font les couvertures des magazines et la « une » des journaux audiovisuels. Comme si pendant les autres mois de l'année, les Français avaient arrêté de vivre. Comment expliquer ce rapport fébrile au temps ?

En Occident, à peine l'enfant en maternelle, il est déjà projeté dans l'arène de la compétition. Son enfance lui sera volée par la réussite à tout prix. Son existence sera ensuite le plus souvent marquée par l'acquisition des biens matériels au détriment d'une certaine spiritualité dont la fameuse modernité a vidé la société. Comme Sisyphe, il sera amené à remonter éternellement le temps en poussant un gigantesque rocher sur la pente d'une montagne. Comme les Danaïdes, il sera condamné à remplir un tonneau sans fond...

En Afrique, en ville ou au village, on prend toujours le temps de vivre. Jusqu'à preuve du contraire, cette donnée reste immuable. À cause de cette élasticité du temps qui, de prime abord ressemblerait à une perte de temps, les Occidentaux pensent que les Africains sont des paresseux. Ils confondent le temps de vivre et le temps de l'oisiveté. Comme partout ailleurs dans le monde, le temps de l'oisiveté existe. C'est le temps que vivent les chômeurs, et en général les laissés-pour-compte de la société. C'est le temps que dépeint le cinéaste Abderrahmane Sissako dans son film **La Vie sur terre**<sup>4</sup>. Des jeunes désœuvrés, dos au mur, tête au soleil, dont la vie n'est rythmée que par leur propre ombre.

Le temps de vivre dont il est question ici, fait partie intégrante du développement humain : « *Dans la culture négro-africaine, constituée par l'ensemble des cultures particulières, régionales, distinctes (Dogon, Wolof, Asante, Ewé, Yoruba, Kongo, Ganda, Bemba, Pare, Sara, Mabileke, Peul, Songhay etc.), le Temps n'est pas un dieu lointain, indifférent, fol à la course, bref, un mal dont il faut se guérir, se libérer, apprivoiser, dominer, mathématiser, exorciser, mais chaque fois renaissant, telle une hydre redoutable... Les temporalités ancestrales sont diverses en Afrique noire : les principales étapes de la vie (foetus, bébé, enfant, adulte, ancêtre), séparées les unes des autres par des rites de passage, ont des temps distincts comme le sont aussi les temps féminins et masculins (semailles, chasses collectives, etc.), le temps « cyclique » et le temps mythique, le temps rituel, le temps rythmé par les fêtes qui renouvellent la vie du pays, du sol ethnique, le temps de la divinisation des chefs et des rois. Tous ces temps sont saisis au moyen de symboles et maîtrisés dans des actes, des gestes, et des œuvres*<sup>5</sup> ».

**L'acquisition des biens matériels au détriment d'une certaine spiritualité.**

**Le temps de vivre fait partie intégrante du développement humain.**

---

4. Abderrahmane Sissako, **La Vie sur terre**, 1998, documentaire de 60 min.

5. Théophile Obenga, **Les Bantu : langues, peuples, civilisations**, op. cit.

Cette diversité du temps relève de la spiritualité où chacun trouve son compte. La mort comme la naissance d'un enfant donnent lieu à des sacrifices où les différentes générations se retrouvent. Les veillées mortuaires par exemple sont de véritables lieux de débats de société. Elles permettent aussi le tissage des liens sociaux car dans les grandes villes, les occasions des retrouvailles sont parfois rares. Chez certains peuples, il n'y a pas de funérailles sans rites. En Afrique de l'Ouest, particulièrement au Burkina-Faso, au Mali, au Sénégal et en Côte-d'Ivoire, la pratique du cousinage revêt une telle importance qu'elle bouleverse les hiérarchies de la vie moderne. Tel ministre, parce qu'il est issu d'une telle ethnie, peut faire l'objet de moquerie appuyée de son planton issu d'une autre ethnie prétendue supérieure à la sienne. Comme l'écrivent les auteurs de **Besoin d'Afrique** : « *L'Afrique est une terre de religion. Face au monde moderne où règne en maître le matériel, où l'empire de l'argent ronge toutes les morales jusqu'à ne laisser de la société que des individus désemparés, à la fois agressifs et repliés sur eux-mêmes, l'Afrique représente aujourd'hui une réserve de spiritualité où les incroyants comme les croyants peuvent trouver à se ressourcer. Dans la langue bambara, le terme lasiri désigne aussi à la fois le lien et la religion.* »<sup>6</sup>

**Cette diversité du temps relève de la spiritualité où chacun trouve son compte.**

## De l'espoir, encore de l'espoir

---

Bien sûr, personne ne peut nier la réalité actuelle du continent. Mais l'espoir n'est pas pour autant perdu. Tel le personnage de **La Vie et demie**<sup>7</sup> qui n'en finit pas de renaître alors même qu'il est supprimé par le président-dictateur, nous devons croire à l'Afrique.

La technologie galopante, tous azimuts, pose de nouvelles questions à la société humaine. Les réponses ne sont pas exclusivement techniques ou financières, elles sont souvent d'ordre moral parce qu'elles nécessitent une certaine éthique. « *Je suis persuadé que les plus pauvres ne sont pas les moins riches en matière de conscience. Il y a des gens extrêmement riches, soit-disant développés, et des sociétés extrêmement riches où le niveau de conscience n'est pas aussi élevé que dans les sociétés plus pauvres. Partout, il y a des humains à part entière et des antihumains, mais il n'y a pas partout des conditions minimales pour la dignité. Normalement, il faudrait tout associer au maximum : la science, la conscience et la vie* », note l'historien Joseph Ki-Zerbo dans **À quand l'Afrique ?**<sup>8</sup> Anne-Cécile Robert, journaliste au *Monde Diplomatique*, auteur d'un essai assez étonnant, **L'Afrique au secours de l'Occident**<sup>9</sup>, abonde dans le même sens :

**« Associer au maximum : la science, la conscience et la vie ».**

---

6. *Éric Fottorino, Christophe Guillemin et Erik Orsenna, Besoin d'Afrique, op. cit.*

7. *Sony Labou Tansi, La Vie et demie, Paris, Le Seuil, 1979.*

8. *Joseph Ki-Zerbo, À quand l'Afrique ?, entretien avec René Holenstein, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 2003.*

9. *Anne-Cécile Robert, L'Afrique au secours de l'Occident, Paris, éditions de l'Atelier, 2004.*

*« L'Afrique exprime des valeurs et des mentalités "autres" qui pourraient rendre service à un monde au bord du gouffre. Car la bataille pour la diversité culturelle – dont le continent noir constitue un des symboles les plus forts – représente en réalité une bataille pour la survie de l'humanité tout entière ».*

Ces différents témoignages de reconnaissance des autres peuples peuvent encourager les Africains à ne pas baisser les bras, mais plutôt à aller chercher ce qui les guérira des différents maux actuels, et par là-même à reconquérir leur humanité intégrale.

**Nocky DJEDANOUM**

Directeur de Fest'Africa

# Note de lecture

Werewere LIKING

## La Mémoire amputée

Abidjan, NEI, 2004, 415 p.

Fidèle à la tradition du chant-roman<sup>1</sup>, Werewere Liking évoque dans cette cinquième prose poétique des valeurs essentielles : le culte des ancêtres, la femme comme mémoire du pays et surtout le silence imposé au sujet des héros révolutionnaires des indépendances africaines.

Ce roman-fleuve aux allures autobiographiques s'ouvre sur une référence aux femmes-symboles. La petite héroïne, Fitina Halla Njockè, assimilée métaphoriquement à sa grand-mère, la Grande Halla ou Grand Madja, qui sera son initiatrice et sa source d'inspiration, dévoile son appartenance et son attachement au clan ainsi qu'à la noblesse de sa lignée (p. 22).

Elle rappelle en outre la primauté de l'éducation parmi les valeurs fondamentales : le respect des tabous, la quête de la dignité de l'homme, valeurs inculquées par trois femmes du même clan : tante Roz, sa mère Naja et Grand Madja, ces femmes talentueuses dont on masque le savoir-faire. De par son père, l'héroïne a hérité un certain sens du beau. Cette esthétique et cette éthique romanesques, elle les doit donc aux ancêtres, en l'occurrence grand Pa Helly qui « *lui offrit son premier cahier et un crayon gras* ». Ainsi, dans le deuxième chant, célèbre-t-elle le grand patriarcat : « *La beauté de ton corps et celle de l'esprit qui l'habitait et qui se manifestait à travers tout ce que tu disais ou tu faisais. Pour moi, c'est ce qui fondait le respect de tous pour toi.* » (p. 27).

Ce respect des « Mbobock », les ancêtres, qui influence son style,

conduit l'auteur à un savant mélange des genres qui accompagne ses propres références socioculturelles : emploi de néologismes, références généalogiques et toponymiques, recours à la prosopopée et pratique de l'onomastique. Par le biais de cette écriture novatrice, à travers un découpage en chants et temps, l'écrivaine nous invite à une plongée dans l'univers bassa dont elle s'efforce de faire ressurgir la mémoire, car selon elle, de cette « *unicité globale* » que constitue le passé de l'Afrique, naîtra le monde futur.

La spiritualité, ce besoin de transcendance, est sauvegardée par la figure de la femme, gardienne des traditions. Ce qui vient expliquer le respect pour ces femmes patriotes qui maîtrisent le temps et l'histoire de l'Afrique, « *femmes si différentes mais si semblables* » (p. 288).

Aussi ont-elles combattu aux côtés des hommes lors des combats révolutionnaires, et ce, malgré leur discrimination face à l'instruction. « *C'est vrai, nous n'étions pas parmi les premières femmes de l'époque, n'ayant pas eu la chance d'aller à l'école, mais nous voulions être au moins parmi les premières résistances à mener le Combat Politique.* » (p. 403). Cet ouvrage révèle en effet un certain militantisme féministe et est marqué par l'influence de l'idéologie rubeniste. Ici, l'entrée des femmes en politique semble être un apport indéniable pour le développement du continent noir : « *Le patriotisme féminin comme socle de la nouvelle nation prônée par le Mpôdôl nous avait séduit plus que l'amour des foyers.* » (p. 403). Dans cette quête de l'autodétermination de l'Afrique, la libération passe

manifestement par la reconnaissance de la sagesse féminine : « *Grâce aux amazones des temps modernes, ces femmes qui ne sont pas sous le joug masculin, ce continent retrouve le chemin de la Rédemption et le salut.* » (p. 403).

Dans cet ouvrage d'une densité sociologique et anthropologique remarquable, l'héroïne Halla Njockè révèle, sous la plume de Liking, la générosité féminine et le matriarcat originel. Elle apprend au lecteur que certaines danses et parties de pêche réservées jadis aux femmes sont aujourd'hui exercées par les hommes : « *Les hommes apprennent d'abord les choses des femmes avant de devenir hommes.* » (p. 37).

Ce féminisme subtil, mais d'une portée symbolique majeure, s'inscrit dans la philosophie de l'auteur, à savoir l'utopie et les grandes aspirations à une société androgyne. (v. pp. 40-41).

Ainsi, la quête d'une race bleue amorcée dans **Elle sera de jaspe et de corail**, société où tous les hommes seraient égaux, est reprise dans **L'Amour-cent-vies**<sup>2</sup>, où le narrateur Lem deviendra narratrice à la fin du roman.

Riche en références historiques, **La Mémoire amputée** est un véritable travail de mémoire qui rend hommage à une Afrique jadis bafouée et souillée, une Afrique qui, aujourd'hui, se cherche dans une certaine forme de syncrétisme religieux et culturel.

Cécile DOLISANE-EBOSSE

1. V. **Elle sera de jaspe et de corail**. *Journal d'une Misovire*, Paris, L'Harmattan, 1984 (coll. Encre noire).

2. Werewere Liking, **L'Amour-cent-vies**, Paris, Publisud, 1988 (coll. L'Espace de la parole).

# Griot et comédien : la parole en partage

## Entretien avec Sotigui Kouyaté

Propos recueillis par Nathalie Vairac

---

**Descendant d'une famille de griots, Sotigui Kouyaté est surtout connu pour ses talents de comédien au théâtre comme au cinéma. Compagnon de longue date du metteur en scène Peter Brook, depuis le Mahabharata (1989) jusqu'au très récent Tierno Bokar (2004), l'artiste a également à son actif une quinzaine de rôles au cinéma. On se souviendra, entre autres, de Keita ! l'héritage du griot (1995) et Sia le rêve du python (2001), de Dany Kouyaté, mais aussi de La Genèse (1999) de Cheikh Oumar Sissoko et Little Senegal (2000) de Rachid Bouchareb.**

**Ce parcours couronné de succès s'inscrit dans la continuité d'une tradition de la parole dont il a hérité.**

### Nathalie Vairac :

*Sotigui bonjour, je souhaiterais que vous nous parliez du rôle du griot et de sa place dans la culture africaine.*

### Sotigui Kouyaté :

Le rôle du griot dans la culture africaine est prépondérant et quotidien, même de nos jours. Il représente l'équilibre de la société africaine à tout point de vue, mais son rôle le plus important est sa fonction de médiateur. Le griot – appelé « djeeli », ce qui veut dire « sang » – est lié à une histoire qui remonte au IX<sup>e</sup> siècle, il doit son existence à celui que l'on considère comme l'ancêtre des Kouyaté, les Kouyaté étant considérés comme les premiers griots. À ce titre il existe « la chanson des Kouyaté », chantée et dansée pour les honorer à chaque festivité par les autres griots et par les Kouyaté eux-mêmes. Cette chanson dit : « *Kouyaté "l'éléphant blanc" dont la pureté est à comparer à la pureté du lait nourricier, aucun autre griot non Kouyaté ne l'est comparable.* » Alors les autres griots, au tout début de leur chant, demandent aux Kouyaté s'ils peuvent leur prendre la parole tout en s'en excusant.

### Nathalie Vairac :

*Et à propos des origines des Kouyaté...*

### Sotigui Kouyaté :

Voilà... l'ancêtre des Kouyaté, qui était un Arabe, fut un des alliés du Prophète Mohamed au IX<sup>e</sup> siècle, mais le nom « Kouyaté » a vu le jour au XIII<sup>e</sup> siècle. C'est un homme appelé « Balafaséké » qui fut le premier à porter le nom Kouyaté, et ce nom est lié à l'histoire de l'empire mandingue. Cet homme a eu trois garçons : Moussa l'aîné, Massamagan le deuxième et Batroumori le troisième. Tous les Kouyaté descendent de ces trois hommes, donc nous sommes tous parents d'une manière ou d'une autre. Les autres griots sont venus par la suite, ceux que l'on appelle entre autres les Gaoulos, les Garangués, les Djons... et beaucoup d'autres parmi lesquels se trouvent les griots forgerons, c'est le cas de Mory Kanté. Cependant tous les chanteurs ne sont pas griots, tel Salif Keita qui est noble mais pas griot. Ce n'est pas parce que l'on est troubadour ou conteur que l'on est griot. On ne devient pas griot, on naît griot, cela se transmet de père en fils, c'est une caste – à ne pas confondre avec les castes en Inde, qui

sont d'origine religieuse. Dans l'empire mandingue quand on parle des « hommes de caste », on désigne les artisans. Il en va ainsi du forgeron, du cordonnier, du tisserand, et, de la même façon, du griot dont le travail est la parole. Par ailleurs, en l'absence de l'écriture, le griot avait la responsabilité de transmettre l'histoire de génération en génération : c'était par l'oralité qu'il transmettait la généalogie. C'est lui qui rappelait au peuple ses origines. Cette tradition demeure de nos jours. On appelle cela le « Tarki » : il suffit de prononcer un nom. Par exemple, si on dit « Kouyaté », le griot va remonter jusqu'à l'origine, jusqu'à la racine. Pareil pour « Traoré », pour « Koulibaly », qui sont les noms que l'on retrouve partout dans l'empire mandingue<sup>1</sup>. Les griots sont non seulement des généalogistes, mais aussi et surtout les organisateurs de toutes les cérémonies. Ils jouent aussi un très grand rôle car ils ont de tous temps été les conseillers des rois. Dans ces pays où le griot est reconnu, chaque famille possède son griot. En cas de conflit dans une famille, on fait appel au griot, qui vient rétablir la paix.

**Nathalie Vairac :**

*Mais de quoi vivent-ils ?*

**Sotigui Kouyaté :**

À la différence des autres produits de l'artisanat, la parole du griot ne se monnaie pas. Donc, en fonction de ce que dit le griot, les généreux donateurs offrent selon leur bon vouloir, leur goût, et en fonction de ce qu'ils ont reçu comme enseignement. Ceci, de la même façon que l'on paie les enseignants qui dispensent des cours aux élèves.

**Nathalie Vairac :**

*Le griot est donc le détenteur de la mémoire ?*

**Sotigui Kouyaté :**

Oui, absolument ! Le griot, c'est la bibliothèque de l'Afrique occidentale, c'est la mémoire du peuple, même de nos jours. La tombe de ce premier Kouyaté est encore célébrée, depuis plus de 900 ans. Elle se trouve à 73 kilomètres de Bamako, les vestiges de l'empire mandingue se trouvant entre la Guinée et le Mali.

**Nathalie Vairac :**

*Quelle est l'évolution de la forme traditionnelle à travers les griots qui vous ont précédé ?*

**Sotigui Kouyaté :**

Avant, le griot ne se consacrait qu'à ses fonctions de griot et vivait des ressources des donateurs. Aujourd'hui, le contexte de crise a conduit les griots à s'attacher à d'autres fonctions. Mais ils continuent à remplir leur rôle, même si ce n'est plus à l'image des ancêtres qui ne se consacraient qu'à cela. Aujourd'hui, le griot doit travailler, même si la société reconnaît son importance et sa valeur. Mais il y a aussi des gens qui perdent leur chemin. Pas seulement certains griots, mais aussi certains Africains qui vivent en Europe, notamment ceux qui finissent par oublier qu'ils sont quelque part africains. Ils ont – je m'excuse du terme – « les fesses entre deux chaises ». Ce qui est à craindre, à l'avenir, c'est que nous perdions toutes nos valeurs. Perdre les griots, c'est perdre notre valeur : le griot est le gardien des traditions, des coutumes et des mœurs. Si on perd ses coutumes et ses traditions, cela veut dire que l'on perd ses racines. Et un arbre dont les racines sont mortes ne vit plus.

**Nathalie Vairac :**

*Quel lien y a-t-il entre le griot et le comédien ?*

**Sotigui Kouyaté :**

Je ne peux pas les séparer. Parce que je m'identifie d'abord en tant que griot. Séparer le comédien du griot, ça veut dire séparer le comédien de l'humain. Or mon théâtre à moi c'est le centre de l'être humain. Je n'ai fait aucune école de théâtre : je suis passé par la grande école de la vie. Je suis un être humain avant tout, parce que la règle d'or du griot c'est d'être au service de tout le monde. Il n'y a pas de frontières pour le griot. Nous sommes de partout et de nulle part. Chaque famille a son griot, mais si une autre famille vient le solliciter, le griot ne dira pas non. Car il est au service du peuple et au service de l'humanité.

**Nathalie Vairac :**

*Est-ce la démarche que vous avez choisie en tant que comédien ?*

**Sotigui Kouyaté :**

Oui, absolument ! Car cela correspond à l'esprit du théâtre en Afrique. Le mot « théâtre » ne provient pas de notre langue. Je ne sais même pas d'où il vient : j'ai posé cette question à un grand homme du théâtre français qui avait dit qu'avant la pénétration française en Afrique – pour ne pas dire avant la colonisation... je n'aime pas trop ce mot « colonisation » – il n'y avait pas de théâtre en

*1. L'empire mandingue comprenait l'actuelle Guinée (qui était la Guinée française), le Soudan français (l'actuel Mali), la Gambie, la Mauritanie, la Guinée-Bissau, le Sénégal, tout le nord de la Côte-d'Ivoire, une partie du Niger, le Burkina Faso, la Sierra Leone.*

Afrique. Chez nous, « théâtre » se dit « *nyogolon* », cela signifie « nous connaître ». Or « se connaître » suppose un lieu de rencontre et d'échange ; ce lieu, c'est le « *kotéba* », qui veut dire « *grand escargot* ». Cela se passe en plein air. Dans le premier cercle, les enfants ; dans le deuxième, les femmes ; et dans le troisième, les hommes, qui protègent les deux premiers cercles. Le spectacle se déroule au centre. Quand on veut aller au spectacle, ici on dit « je m'en vais au spectacle », chez nous on dit « je m'en vais éclaircir ma vue », c'est-à-dire ma compréhension. Le théâtre à l'africaine est un lieu d'échange où l'on s'enrichit au contact des autres. Le théâtre chez nous avait ainsi une forme telle que les Occidentaux ne pouvaient pas le percevoir ! Au lieu de dire que le théâtre en Afrique n'existait pas, ce grand homme de théâtre aurait dû reconnaître son ignorance : car le sage c'est celui qui sait que chaque jour il a quelque chose à apprendre des autres et non celui qui croit savoir. À ce titre, chez nous, l'homme riche c'est l'étranger. L'homme riche n'est pas celui qui possède des richesses matérielles, car ce ne sont pas ses richesses qui le conduiront dans sa tombe, mais les humains qui l'y déposeront. Lorsque l'on arrive à Bamako ou à Ouagadougou par la gare centrale, on trouve une grande statue. Il s'agit de la porteuse d'eau de bienvenue aux étrangers. Quand on va dans une famille en Afrique, dès que l'on arrive, on vous offre de l'eau et si vous la refusez, en principe on ne doit plus vous adresser la parole, car ce geste signifie que vous refusez la vie, l'eau étant source de vie. Or, l'étranger est quelqu'un dont il faut étancher la soif, car c'est quelqu'un qui a marché... et quand arrive l'étranger, celui-ci trouve toujours un endroit pour dormir et ne dort jamais le ventre vide. La tradition veut que, les trois premiers jours, il soit logé et nourri gratuitement, mais après il n'y a plus aucune obligation... Pendant ces trois jours, il a un petit devoir, il doit participer à une petite veillée nocturne afin d'échanger ses expériences avec les membres de la famille ; il parle de son pays, il parle de ce qu'il a vu sur la route... Ainsi s'enrichissait-on et cela permettait aux gens de voyager à peu de frais. À ce titre, pour conclure, on dit : « Quand tu es en face de l'autre, ou quand tu le regardes dans les yeux, n'aie pas peur, ne ferme pas tes yeux, ne détache pas ton regard, et regarde sans peur dans ses yeux, et tu finiras par te voir dans les yeux de l'autre. Tu verras vraiment que ce qui vous rapproche est beaucoup plus que ce qui vous éloigne. »

### **Nathalie Vairac :**

*Ainsi la parole, le théâtre, c'est donc le partage ?*

### **Sotigui Kouyaté :**

Pour moi le théâtre c'est l'être humain. Et je crois que l'on est humain par l'esprit et la parole. Avant, la parole faisait tout l'être humain, sa personnalité, sa dignité, sa valeur. Parce que l'on ne jurait que par sa parole. Avant, quand on nous disait « *qu'est-ce que tu me donnes comme garantie ?* », on répondait : « *ma parole* », et cela suffisait. Et quand cela ne suffisait pas, on allait plus loin, et on disait : « *ma parole d'honneur* ». Aujourd'hui, si je dis à quelqu'un « *je te donne ma parole* », sans aucune ironie, il me répondra : « *signe-moi un papier !* » Nous sommes réduits à un papier. La parole aujourd'hui n'a plus sa place, n'existe plus.

Nous vivons dans un monde où l'on parle de partage, de rencontre et d'échange. Pourtant, tout le monde parle et personne n'écoute personne ! Quand quelqu'un parle, on est là mais on ne l'écoute pas, on est juste en train de penser : « *Qu'est-ce que je vais dire quand il aura fini ?* » On pense plutôt à ce que l'on a envie de dire. Et après, on fabrique des rencontres qui sont erronées, car chacun vient avec ce qu'il a préparé, et non ce qu'il pense en fonction de ce que dit l'autre. Sans écoute, il n'y a pas de vraie rencontre. Sans vraie rencontre, il n'y a pas de communication possible. Or, s'il existe encore un lieu aujourd'hui où la parole demeure, c'est le théâtre. Où les gens sont là pour qu'on leur parle, même si ça doit se passer à travers un jeu. On a ce privilège d'avoir encore des interlocuteurs en face de soi. S'il y a quelque chose qui reste encore humain, c'est le théâtre. Le public constitue un partenaire important, indispensable, nécessaire. Sans lui, il n'y a pas de théâtre, ce que l'on a tendance à oublier. Car c'est le public qui nous donne, chaque fois, l'opportunité d'offrir.

### **Nathalie Vairac :**

*De votre chemin de griot au lieu de rencontre qu'est le théâtre, où se situe le personnage de Tierno Bokar ?*

### **Sotigui Kouyaté :**

Tierno Bokar représente le centre même de la sagesse africaine. Les gens peuvent attribuer cela à l'Islam, mais cela n'a rien à voir avec l'Islam. La base de tout, c'est la Foi. Et la Foi n'est pas pour moi religieuse ; quelqu'un qui n'a pas la Foi ne peut même pas adhérer à

une religion, à une pratique. La Foi, c'est l'être humain même : c'est-à-dire notre capacité à croire en quelque chose, à accepter quelque chose. Toutes les civilisations ont une sagesse, et pour moi, il me semble facile que les religions s'approprient ce qui est cher à chaque sagesse. Tierno Bokar est porteur de la sagesse africaine qui est basée sur la chose la plus difficile : la tolérance, la charité, l'acceptation. La chose la plus difficile, c'est l'acceptation. Les gens disent : « j'ai pardonné ». Or, tu pardonneras ce que tu auras accepté. Les gens n'acceptent plus. Et Tierno Bokar prêche la tolérance. Il dit : « *Il faut accepter les croyances des autres* ». Par exemple, si toi tu vois ton père comme un ange et le père de l'autre comme un cochon ; ce dernier ne voit pourtant pas son père comme un cochon : pour lui, son père cochon est un ange. C'est toi qui le vois en cochon. Un jour, Peter Brook m'a raconté une belle anecdote : « Il y avait un ascète très pieux, qui consacrait toute sa vie à la méditation. Il s'était retranché hors de la ville pour cela. Il avait coupé tout contact avec la population et cultivait son champ, mais les animaux venaient y manger. Un jour, le Seigneur Dieu lui envoie un message qui lui dit : « *Pour que les animaux ne détruisent plus tes récoltes et ton semis, est-ce que ça te plairait que je te transforme en jaguar ? Comme ça, ils auront peur.* » Cette idée le séduit, il est donc transformé en jaguar. Les années suivantes, les récoltes sont très bonnes. Mais voilà qu'un jour il décide d'aller en ville.

À son arrivée, il trouve des gens affamés. Certains souffrent, d'autres meurent de faim parce qu'ils n'ont plus rien à manger. Cela le rend triste, il se met à se lamenter : il a de belles récoltes dans ses greniers, alors qu'en ville des gens meurent de faim. À quoi tout cela sert-il ? C'est alors qu'il entend la voix du messenger lui dire que les gens qu'il voit « sont des animaux, et non des êtres humains. Et quand il était un être humain, il les voyait en animaux. Maintenant qu'il est un animal, il les voit en êtres humains. » Voilà qui sert à parler de la charité et de la générosité. Je me rappelle avoir une fois accompagné Peter Brook à Londres, à l'occasion d'un stage pour les metteurs en scène. Peter Brook leur avait demandé ce qui motivait le choix des pièces qu'ils décidaient de monter : était-ce un choix personnel ? Était-ce en fonction d'un public ? Quelqu'un avait répondu « *je me fous pas mal du public* ».

À ce moment-là, je me suis demandé ce que je faisais là-bas...

### **Nathalie Vairac :**

*Sans le public, on ne serait rien. C'est grâce à lui que nous avons le plaisir de jouer...*

### **Sotigui Kouyaté :**

Pour moi, jouer c'est une transmission, un échange : c'est donner et recevoir. La réception du public nous enrichit. En Afrique, on dit que la manière de donner vaut plus que ce que l'on donne. Le public nous amène à faire un travail sur nous-même. On dit aussi que quand l'arbre est malade, ses fruits ne peuvent pas être bons. Or, les comédiens qui veulent être bons ont tendance à se concentrer uniquement sur leur petite personne, et ils oublient le devoir qu'ils ont, qui est de donner. Si l'idée est que « ce que tu es en train de faire doit être bon », donne le meilleur de toi-même sans penser à cela. Lorsque tu cuisines, tu fais tout pour que le plat soit agréable. Eh bien, dans ce moment-là, tu penses à ce que tu donnes et si c'est bon, les compliments te reviennent. Mais si tu penses seulement : « je dois mettre une parure pour que mes invités me trouvent jolie », tu vas leur offrir un mauvais repas ; il faut donc se mettre au service de ce que l'on a envie de proposer aux autres. Forcément, si ce que tu offres est bon, le service que tu prépares et que tu offres travaille pour toi ; ça t'oblige à t'appliquer, à donner le meilleur de toi-même. Voilà pourquoi je dis souvent aux acteurs : « Oubliez-vous ! » Quand je dis « Oubliez-vous », cela ne veut pas dire que l'on ne doit plus être soi. Cela signifie qu'il vaut mieux penser à ce que l'on est en train de faire et donner plutôt qu'à sa seule image. Oubliez votre image et donnez ce que vous avez à donner !

**Propos recueillis par  
Nathalie VAIRAC**