

Regards sur les oeuvres de Dambuzo Marechera et Tchicaya U Tam'si

Pierre Leroux

La question de la poésie en Afrique aujourd'hui
Numéro 24, 2007

URI : id.erudit.org/iderudit/1035345ar

DOI : [10.7202/1035345ar](https://doi.org/10.7202/1035345ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN 0769-4563 (imprimé)
2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pierre Leroux "Regards sur les oeuvres de Dambuzo Marechera et Tchicaya U Tam'si." *Études littéraires africaines* 24 (2007): 48-52. DOI : [10.7202/1035345ar](https://doi.org/10.7202/1035345ar)

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

REGARDS SUR LES ŒUVRES DE DAMBUZO MARECHERA ET TCHICAYA U TAM'SI

Poésie, modernité et initiation

Le motif de l'initiation est ambigu, à la fois signe d'une décadence et d'une renaissance de la culture des peuples « nègres ». Birago Diop, qui célèbre la présence du « souffle des Ancêtres »¹ dans la nature, constate en même temps la disparition progressive des traditions : « Manières de sauvages ? Peut-être bien. Mais je pensais qu'ailleurs, chez nous, nous n'en étions même plus à la première initiation, que pour les jeunes circoncis, "la case des hommes" n'existait plus où l'on trempait le corps, l'esprit et le caractère »².

Pour des écrivains comme Tchicaya U Tam'si ou Dambuzo Marechera, ce motif est coupé de son sens religieux et de sa fonction sociale. On retrouve à de nombreux endroits des étapes du rite mais celles-ci sont incomplètes ou tout simplement détournées de leur fonction première. L'expérience qui procurait à l'individu un sentiment d'appartenance est mise au service du « comment vivre ». Ces deux auteurs ont en commun l'expérience de l'exil et une conception selon laquelle littérature et vie sont indissociables.

La modernité de ces deux auteurs s'exprime tout d'abord par la place qu'occupe dans leurs textes la mise en scène autobiographique. Le corps, blessé ou mutilé, devient le support d'une écriture et sa représentation appelle une lecture allégorique. Comme lors d'une initiation, ce corps est soumis à une mort symbolique qui devrait permettre la renaissance d'un être nouveau. Cependant, ainsi que Tobie Nathan le souligne dans *L'Influence qui guérit*, l'expérience visionnaire hors du cadre religieux traditionnel s'apparente plus au délire d'un toxicomane qu'à la folie maîtrisée d'un chamane. La question que se pose l'ethnopsychiatre peut être appliquée à notre propos : « Comment se fait-il qu'un même traumatisme [l'utilisation de psychotropes] produise chez les uns une réaction mimétique incontrôlable, chez les autres une initiation »³. Le poète n'est jamais véritablement initié, il rapporte des images de son « voyage » mais l'expérience reste ouverte, sans cesse recommencée.

Le corps blessé, support d'écriture et signe d'élection

Dans un de ses poèmes, Marechera affirme : « ma peau est la carte / d'un pays au-delà du pensable »⁴. Le poète ne commente pas des événements qu'il observe, il est lui-même le sujet de son texte. L'analogie peut être poussée plus loin : si la peau est une page blanche, alors les cicatrices sont des hiéroglyphes qui racontent une histoire ou tracent un chemin. Dans cette perspective, écrire c'est agir sur soi, le processus permet de se construire ou

¹ Diop (B.), *Les Contes d'Amadou Koumba*. Présence Africaine, 1961 (1947), p. 173.

² *Les Contes d'Amadou Koumba*, op. cit., p. 171.

³ Nathan (T.), *L'Influence qui guérit*. Paris : O. Jacob, 1994, p. 247.

⁴ Marechera (D.), *Cemetery of Mind*. Trenton (NJ) : Africa World Press, 1999, p. 161 : « my skin is the map / of a country far beyond thought ».

au contraire de se détruire. Les éléments autobiographiques chez nos deux auteurs vont dans ce sens, ils soulignent les tares ou les handicaps de l'individu biographique pour construire l'identité du personnage-poète. Dans *Mauvais sang*, la silhouette du narrateur est bancal et la référence à son pied bot se fait au détour d'une phrase :

Ils ne conviendront pas qu'enfant j'eus les boyaux
durs comme fer et la jambe raide et clopant
j'allais terrible et noir et fièvre dans le vent
l'esprit un roc, m'y faisait entrevoir une eau⁵.

La force de l'esprit compense ici la faiblesse du corps. Le phénomène se retrouve de manière encore plus radicale chez Marechera puisque, pour ce dernier, le bégaiement dont il a souffert a servi de révélateur : « J'apprenais à me méfier du langage, une méfiance nécessaire pour un écrivain, en particulier quand il écrit dans une langue étrangère »⁶. En donnant un sens à des éléments qui sont le fruit du hasard, le poète cherche à redéfinir sa place dans le monde.

Fiction et réalité se croisent au cœur du texte sans que l'on puisse vraiment les départager. Dans *Le Ventre*, Tchicaya mélange références historiques et visions apocalyptiques pour mieux rendre l'atmosphère des débuts de l'indépendance du Congo, après la mort de Patrice Lumumba : « Ne pleure pas. / Marche debout ! / Pour rire longtemps, / Il faut avoir le ventre aussi souple que la ciel de Kin en juin 60 ! »⁷. Des souvenirs de la violence au Zimbabwe parcourent également la poésie de Marechera, comme dans ce poème qui réactive un fait divers morbide : « Cadavres de guérilleros exposés devant des écoliers »⁸. L'expérience poétique replace le corps blessé du sujet écrivain dans un contexte historique et politique douloureux qui entrave sa quête identitaire.

Le corps éclaté : les dangers de la transe

Le processus initiatique se traduit par une crise et la douleur ressentie permet de concrétiser la mort symbolique de l'enfant et la renaissance de l'adulte. On trouve, notamment chez Ngugi wa Thiong'o, des personnages pour qui la circoncision n'est plus qu'un signe extérieur vidé de son sens : « Munira racontait à Abdulla comment il avait toujours gardé l'impression d'avoir été exclu de quelque chose parce qu'il avait été circoncis à l'hôpital sous anesthésie »⁹. Cette mort symbolique, étape intermédiaire pendant

⁵ U Tam'si (T.), *Mauvais sang*, suivi de *Feu de brousse* et *À triche-cœur*. Paris : L'Harmattan, 1978, p. 27.

⁶ Veit-Wild (F.), *Dambuzo Marechera, A Sourcebook on his Life and Work*. London-New York : Hans Zell Publ., 1992, p. 3 : « I was learning to distrust language, a distrust necessary for a writer, especially one writing in a foreign language ».

⁷ U Tam'si (T.), *Le Ventre et le Pain ou la Cendre*. Paris : Présence africaine, 1978, p. 29 : « Kin » est un diminutif de Kinshasa, la capitale du Congo.

⁸ Marechera (D.), *op. cit.*, p. 70.

⁹ PS, p. 285-286 : « Munira was telling Abdulla how he had always felt a little incomplete because he had been circumcised in hospital, under a pain killer, so that he

laquelle le « Je » est sorti de son corps d'enfant sans être véritablement entré dans son corps d'adulte initié se retrouve aussi bien chez Tchicaya que chez Marechera. Dans le poème « The struggle » de Marechera, ce n'est qu'après avoir été exécuté que le narrateur accède à la vision maternelle et rassurante d'une femme-continent :

les fusils sont chargés / [...] /
 le feu, le rat-ta-ta simultanés
 et l'éclatement de mon corps
 puis je la rencontrai pour la première fois
 un continent sombre dont les seins sont des montagnes¹⁰

Le rêve dans *Feu de brousse* tient lieu de « petite mort », cependant, différence majeure par rapport à la vision traditionnelle, il démultiplie le sujet au lieu de le rattacher à un tout : « le rêve s'irise la corde au cou »¹¹. À l'intérieur du texte, tous les rôles sont joués par le poète qui se décompose. Il est à la fois sujet et objet, acteur et spectateur, ce qui justifie l'emploi de verbes pronominaux : « je me suis vu mort en rêve ».

Dans une entrevue de 1984 avec Flora Veit-Wild, Marechera parle de kaléidoscope pour décrire la vision du monde telle qu'elle est véhiculée dans le poème. Les unités du langage et les concepts qu'elle porte sont réorganisés pour former un nouveau motif. Dans le poème « Le vertige » de Tchicaya, la juxtaposition entre des parties du corps, des animaux ou des éléments naturels crée un effet de monstruosité caractéristique de cet « entre-deux » de la mort symbolique : « mes moutons, mes doigts, mes chevelures »¹².

En cherchant à sortir de lui-même, le poète prend le risque de se dissoudre dans le flot des mots : « La poésie devient une tentative de l'individu pour se rendre invisible, mais cela par une sorte d'invisibilité qui illumine les choses aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur »¹³. La limite entre la parole du visionnaire et le langage inarticulé est ténue et le poète se retrouve condamné à errer « du débat houleux sur l'athéisme / au charabia d'ivrogne »¹⁴.

De l'initiation à l'apprentissage : taches d'encre et tache de sang

Dans son ouvrage sur les structures anthropologiques de la folie en Afrique, Ibrahima Sow décrit l'initiation comme une crise qu'il faut « préparer » et « provoquer » en vue de la « contrôler et, ainsi, [de] contribuer à la résou-

never really felt that he truly belonged to his age-group : Gicina Bangi » (POB, p. 204).

¹⁰ Marechera (D.), *op. cit.*, p. 14 : « the guns are ready / [...] / the simultaneous fire and rat-ta-ta-ta / and the breaking up of my body / then I met her for the first time / a dark continent with breasts of mountains »

¹¹ U Tam'si (T.), *Le Mauvais Sang*, *op. cit.*

¹² U Tam'si (T.), *Feu de brousse*, *op. cit.*, p. 61.

¹³ Marechera (D.), *op. cit.*, entretien avec Flora Veit-Wild, p. 209. « Poetry becomes an attempt by the individual to become invisible, but with a kind of invisibility which illuminates things from within as well as from without ».

¹⁴ Marechera (D.), *op. cit.*, p. 41.

dre »¹⁵. Chez Marechera et Tchicaya, on ne peut pas parler véritablement de rite initiatique parce que, si elle est bien provoquée, la crise n'est ni préparée, ni contrôlée. Le parallèle avec le toxicomane que nous avons évoqué en introduction permet de caractériser l'état d'insatisfaction et de manque qui suit la vision.

L'initiation s'achève par un retour à l'unité et à l'équilibre alors que l'expérience poétique dans les deux œuvres qui nous intéressent est sans cesse recommencée. L'écriture et la lecture sont des exercices solitaires à l'opposé des rites de la « case des hommes » censés renforcer les liens entre les membres d'une même classe d'âge. Le poète n'est plus chamane, il ne prétend pas poursuivre une mission sacrée. Au contraire, il intègre ses hésitations et ses errances à son propos.

Chez Tchicaya, l'apparition d'un corps symbolique permet de dépasser artificiellement le mur dressé entre le poète et son public :

je suis la chair
de ceux qui me portent
j'ai compris ma source comme la flamme d'un sexe
à laver l'opprobre¹⁶

La représentation physique du groupe permet de définir son identité et de dépasser l'isolement de l'écrivain. Le corps renouvelé par la vision semble enfin devenir l'unité de mesure et le modèle pour comprendre la communauté des hommes et le monde qui l'entoure. Cette réussite est cependant à nuancer, elle s'accompagne d'un constat d'échec exprimé dans le même poème, quelques vers avant l'extrait que nous venons de citer : « j'ai failli être prophète »¹⁷.

Dans *La Maison de la faim*, Marechera utilise le motif de la tache pour mettre sur le même plan les différentes facettes de l'expérience humaine : « Des taches ! L'amour ou même la haine ou le désir de vengeance ne sont rien d'autre que taches sur un drap, sur un mur ou même une page. Cette page. Pour grandir il faut passer par là »¹⁸. Outre le caractère dérisoire des traces laissées par la vie, on comprend qu'il ne s'agit plus ici d'un simple passage à l'âge adulte mais bien d'une évolution progressive, « grandir », qui ne s'achève qu'avec la mort.

Dans la poésie telle qu'elle est conçue par Dambuzo Marechera et Tchicaya U Tam'si, le poète est à la fois sujet, objet et support de l'écriture. Contrairement au rite initiatique qui a un début et une fin, l'expérience poétique, selon eux, est un apprentissage qui ne s'achève qu'avec la mort. Pour grandir, il faut prendre le risque de se perdre ou de se dissoudre dans le flot des mots. L'idée de recherche et de fuite en avant est ancrée dans leur poétique. La représentation kaléidoscopique de la réalité se retrouve chez d'autres auteurs africains,

¹⁵ Sow (I.), *Les Structures anthropologiques de la folie en Afrique Noire*. Paris : Payot, 1978, p. 128.

¹⁶ U Tam'si (T.), *Feu de brousse*, op. cit., p. 64.

¹⁷ U Tam'si (T.), *Feu de brousse*, op. cit., p. 63.

¹⁸ Marechera (D.), *La Maison de la faim*. Traduit de l'anglais par Jean-Baptiste Evette et Xavier Garnier. Paris : Éditions Dapper, 1999, p. 93.

tout comme cette violence de l'individu qui veut vivre intensément. Le personnage de Martial dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979) refuse de mourir et même quand il n'est plus qu'une tête séparée de son corps et suspendue dans le vide il continue à parler. Son fantôme se manifeste ensuite sous la forme d'une tache d'encre sur le front du tyran qui l'a mis à mort, signe d'une relation quasi mystique entre l'écriture et la vie.

■ Pierre LEROUX

ZAO : « JE PARLE FRANCOPHONAIS »

Né en 1953 en République du Congo, à Goma-Tsétsé, un district de Brazzaville, Zao a été célèbre dès la fin les années 70 et a remporté le concours « Découvertes » de RFI en 1982. En 1998, il a dû, comme toute la population de son quartier, fuir en forêt où il a survécu tant bien que mal avec sa famille pendant près d'un an. Certains le croyaient disparu. La guerre, la violence, il connaît parce que comme tous les Congolais, il les a vécus : « Je suis entré dans cette pénible forêt. Sans savoir ce qui m'attendait. On disait que tout était cadavéré, ou allait l'être »¹.

À son retour, il reprend son activité : « J'ai été bien accueilli, chez nous les chanteurs on les aime », dit-il au cours d'un entretien de janvier 2004 repris sur Congosite, ajoutant : « Je suis toujours là. Je me bats toujours. Je ne suis pas « cadavéré », avec mes Soulard, mes Moustiques, mes Corbillards. Je lutte toujours. Je suis là, incroyable, et je vais casser la baraque ».

Malheureusement, lors d'une tournée en France en 2003, ses musiciens se volatilisent au moment de repartir et Zao doit retourner seul à Brazzaville. Les conséquences en sont lourdes : il est interdit d'espace Schengen pendant trois ans alors qu'il préparait une tournée européenne, en Allemagne notamment, pour les mois suivants. En 2004 et en 2005, il effectue une tournée dans quelques pays africains et ce n'est qu'en 2007 qu'il est autorisé à revenir en France (tournée effectuée entre juin et août). Il est venu seul cette fois-ci pour éviter la répétition des problèmes antérieurs, mais – surprise ! – ses musiciens transfuges réapparaissent pour l'accompagner !

M'sieu, on vous a vu à la télé !

Zao commence une carrière dans l'enseignement comme instituteur, mais il n'exerce cette fonction que quelques années, car dès que ses premières chansons commencent à être connues, il lui devient impossible d'apparaître en

¹ Entretien diffusé dans *L'Humanité* du 29 décembre 1999 sous l'intitulé « Dans le Congo en guerre, rencontre avec le chanteur Zao : « Tout le monde est cadavéré ».