

LES ECRIVAINS AFRICAINS DANS LEURS PORTRAITS

János Riesz*

Introduction

Dans le chapitre sur «Les bons camarades» (pp. 19-104) de son étude sur *«La Religion de Rabelais: Le Problème de l'Incroyance au XVI^e siècle»*, Lucien Febvre nous présente le poète mineur Nicolas Bourbon, contemporain de Rabelais, en des termes quelque peu méprisants comme «*un de ces enfants des Muses défraîchies, un des plus notoires en son temps*» (p. 24). Ce poète, après un bref séjour dans les prisons du roi, alla passer quelque temps en Angleterre: «Engagé dans la clientèle d'Anne Boleyn [...] il fut tour à tour le précepteur de jeunes aristocrates de renom; (et) il dut à ces fréquentations [...] la chance un peu irritante – pour nous du moins: ah, si Rabelais avait eu cette fortune! – de rencontrer Holbein et de tirer de lui un merveilleux crayon qui le rend au naturel, dans toute sa fatuité couronné de laurier» (p. 43).

L'irritation de Lucien Febvre peut sembler surprenante. De quoi s'irrite-t-il? Qu'un poète de peu de valeur, Nicolas Bourbon, ait eu la chance d'être peint par un grand peintre-portraitiste de l'époque. Et le regret que Rabelais, autrement plus grand, n'ait pas eu cette fortune, regret sur lequel il revient à la fin de cette première partie sur «Le témoignage des contemporains», est le constat d'un manque grave: «*Au fond, ayons le courage de l'avouer: nous ne voyons distinctement Rabelais ni avec les yeux du corps, ni avec ceux de l'esprit. Rabelais, la*

* Institut für Afrika-Forschung der Universität Bayreuth, Sprach-und Literaturwissenschaftliche Fakultät

personne physique? Des peintures fantaisistes, d'ailleurs sans talent. Ou bien l'image triste de la Chronologie Collée: un petit vieux, sec, renfrogné, l'œil vif, un peu chafouin» (p. 98).

Il y a dans ces deux paragraphes de Lucien Febvre plusieurs suppositions implicites qu'on pourrait traduire de cette façon:

- Il est important pour un grand auteur du passé d'avoir rencontré un peintre (ou un photographe-) portraitiste, digne de lui;
- il manque quelque chose à notre idée (ou vision, ou représentation) d'un grand auteur du passé si nous n'avons pas de lui un portrait de haute qualité;
- des auteurs moins dignes ont souvent eu cette chance, à savoir d'être rendus au naturel, ne serait-ce que – comme Nicolas Bourbon – «dans toute leur fatuité couronné de laurier».

Les contemporains de Rabelais et de Nicolas Bourbon étaient conscients du fait que l'image d'un écrivain contribuait de façon décisive à l'idée que le monde se faisait de lui, et que le portrait pictural, à côté de l'œuvre, garantissait la survie. Dans une étude sur les portraits d'Erasmus de Rotterdam, l'historien de l'art J.R. Haarhaus écrit en 1889 qu'Erasmus «s'efforçait d'assurer à ses portraits la plus large diffusion et [...] était heureux de pouvoir les placer chez les princes ou autres personnages de haut rang. Il voulait survivre non seulement dans ses œuvres, mais aussi dans son aspect extérieur» (Cité, d'après A. Gerlo [1950], p. 5 sq.).

Il faudrait ajouter aussi que c'est le prestige de ses artistes-portraitistes – Holbein et Dürer entre autres – qui ont fait que plus tard nombre de gens se sont fait une idée du savant écrivain, prince des humanistes de l'époque, et ont appris à le connaître de nom, sans avoir jamais rien lu de lui.

Et on peut dire aussi que l'iconographie erasmienne a servi de modèle aux peintres qui allaient suivre: ces portraits d'Erasmus, absorbé par le travail d'écriture, de profil, sans égards pour le spectateur, comme absent, tourné vers un monde de création spirituelle, dans un équilibre et une harmonie des proportions qui ne sont pas sans rappeler la philosophie, la conception de la vie d'Erasmus lui-même.

L'âge de la Renaissance, qui a connu un premier grand essor de l'art du portrait, a aussi jeté les fondements de la théorie du portrait comme Edouard Pommier l'a montré dans son beau livre: *Théories du portrait – De la Renaissance aux Lumières* (1998). Nous ne retenons de ces théories multiformes et parfois contradictoires que des traits qui

ont un rapport avec les portraits d'écrivains ultérieurs:

- Ainsi la distinction faite par l'Arétin selon laquelle «*le portrait de l'homme est une image de son pouvoir et de ses vertus héroïques, et celui de la femme une image de sa beauté et de ses vertus domestiques*» (p. 102);

- le rôle signalétique du portrait qui se manifestait dans la coutume, florentine surtout, selon laquelle la Seigneurie commandait à un peintre de faire l'effigie d'un criminel sur la muraille du Podestat (p. 105);

- le pouvoir que le portrait exerce sur le spectateur: l'histoire, rapportée par Plutarque, de Cassandre se mettant à trembler devant une statue d'Alexandre; ou les portraits des grands hommes de lettres dont l'exemple et l'émulation de leur gloire induisent les hommes de valeur à la vertu» (p. 121);

- l'exigence de ne peindre que des personnes qui, par leur vie et leur œuvre, se sont rendues dignes d'être peintes;

- Ont donc droit au portrait: les princes et les rois, cela semble aller de soi, et «tout homme célèbre par les armes, ou par le dessin, ou par les lettres, ou par sa libéralité, ou par sa vertu singulière, et non pas n'importe quel homme» (p. 131). La codification sociale du portrait a comme corollaire la critique de la dégradation du portrait dans le monde contemporain.

- Parmi les préceptes qu'on donne aux peintres-portraitistes, il faut en retenir surtout deux:

- le peintre doit donner à voir la «qualité» de son modèle, le caractère lié à sa dignité, à sa fonction, à son activité; à chaque personnage doit correspondre une caractéristique dominante;

- ensuite, le peintre doit veiller à donner à son personnage l'attitude, les vêtements, les attributs, qui correspondent à sa «qualité», donc à sa position dans la société; au portrait est appliquée la notion de *decorum*; à chaque catégorie d'âge, de fonction, de classe sociale correspondent des signes distinctifs.

Le portrait entre donc dans un ordre hiérarchisé de la société. Mais cette réglementation connaîtra toutes sortes de transgressions: des combinaisons virtuoses des images d'Arcimboldo à l'invention de la caricature (par Bernini) jusqu'au *portrait absolu* imaginé par Cervantes à la fin de son roman posthume *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) où il raconte qu'un prélat, à Rome, possède un musée privé avec une collection de portraits; «*mais la collection se termine par des cadres vides, destinés à recevoir les portraits de poètes à*

venir dont le nom est en attente d'image.» (p. 159).

L'iconographie des auteurs africains

Parmi ces auteurs des siècles suivants, nous retrouverons aussi les portraits d'auteurs africains ou d'origine africaine, portraits figurant sur la couverture ou à l'intérieur de leurs livres; en notre XXe siècle, ce sont surtout les photos-portraits qui dominent un peu partout: dans les études monographiques sur un auteur, dans les histoires littéraires, dans les revues consacrées aux littératures africaines, telles *Notre Librairie*, dans les ouvrages collectifs et les dictionnaires de la littérature africaine comme le *Who's Who in African Literature* (1972).

Ce qui peut paraître étonnant, c'est qu'on ne parle jamais de ces portraits, de ces illustrations photographiques. Leur emploi semble aller de soi. Ni pour les auteurs qui insèrent les photos dans leurs livres, ni pour les critiques qui en font les comptes rendus l'usage de ces photos ne semble faire problème. C'est un ornement qui n'a pas besoin – je ne dis pas de théorie – mais même pas de réflexion, de légitimation ni de justification. Une table des légendes et crédits à la fin du volume semble suffire. Je ne m'exclus pas de ce constat. Dans les deux livres que j'ai publiés sur la littérature africaine, j'ai inséré bon nombre de photos sans toujours les justifier de façon explicite.

Dans les réflexions qui suivent, je ne prétends pas jeter les fondements d'une théorie du portrait des auteurs africains dans l'historiographie littéraire ni esquisser un traité du signe photographique par rapport à ce sujet. Je voudrais simplement attirer l'attention sur le phénomène et présenter quelques exemples qui pourront peut-être servir de base à une étude plus poussée.

J'ai regroupé mes exemples en cinq unités:

- un exemple datant du XVIIIe siècle, quand les premiers écrivains noirs, descendants d'esclaves d'origine africaine, ont fait leur apparition sur le marché du livre;
- un exemple tiré du début de la littérature africaine en langues européennes, dans les années 30 du XXème siècle;
- la question des photos dans les études monographiques sur un auteur;
- le matériel photographique dans les ouvrages de synthèse, histoires littéraires et autres;
- l'emploi de photographies dans les ouvrages autobiographiques.

1. *Phillis Wheatley (1754-1784)*

Mon premier exemple est celui de la page de couverture du premier (et seul) volume de poésies de Phillis Wheatley (1754-1784), publié à Londres en 1773. Le portrait montre une jeune fille, assise devant une petite table elliptique, plume à la main, devant une page blanche; à gauche, l'encrier et un petit livre relié. La jeune personne semble vêtue comme une servante, le menton appuyé sur la main gauche, le regard vague, vers le lointain, comme si elle attendait l'inspiration. Ce qui semble essentiel dans ce portrait à la première lecture, c'est le contraste entre la condition apparemment humble de la jeune fille (ses vêtements, la couleur de sa peau, sa jeunesse) et l'acte d'écrire qui renvoie à une écriture élevée, sous inspiration, et qui situe la personne qui écrit dans un contexte de production littéraire et livresque.

Ce contraste est souligné et renforcé par la légende de l'image et tout le paratexte qui introduit les poésies de Phillis Wheatley. Le légende d'abord qui entoure, tel un cadre, la forme elliptique du portrait: PHILLIS WHEATLEY, NEGRO SERVANT to Mr JOHN WHEATLEY, of BOSTON. Le texte de cette légende est repris sur la page de titre: *Poems on various subjects, religious and moral. By Phillis Wheatley, Negro Servant to Mr. John Wheatley, of Boston, in New England.*

Une lettre de John Wheatley, maître de la jeune esclave, à l'adresse de l'éditeur, explique l'arrière-fond biographique de Phillis Wheatley:

«PHILLIS was brought from *Africa* to *America*, in the Year 1761, between Seven and Eight Years of Age. Without any Assistance from School Education, and by only what she was taught in the Family, she, in sixteen Months Time from her Arrival, attained the English Language, to which she was an utter Stranger before, to such a Degree, as to read any, the most difficult Parts of the Sacred Writings, to the great Astonishment of all who heard her.

As to her WRITING, her own Curiosity led her to it; and this she learnt in so short a Time, that in the Year 1765, she wrote a Letter to the Rev. Mr. OCCOM, the *Indian* Minister, while in England. She has a Great Inclination to learn the Latin Tongue, and has made some Progress in it. This Relation is given by her master who bought her, and with whom she now lives.

JOHN WHEATLEY

Boston, Nov. 14, 1772.» (p. 47)

Il s'agit donc d'un *témoignage* du maître de la jeune esclave; témoignage qui cherche à orienter l'étonnement (ou plutôt l'émerveillement) du lecteur par degrés successifs:

- origine africaine et venue en Amérique en bas âge;
- apprentissage de la langue anglaise en peu de temps et sans le soutien de l'école;
- apprentissage de la lecture, et même de la lecture des parties les plus difficiles des Ecritures Saintes;
- apprentissage rapide de l'écriture;
- et finalement une forte inclination à apprendre la langue latine.

Les poésies de la jeune Phillis ne sont pas évoquées dans cette lettre, elles étaient déjà présentées dans la Préface.

Le témoignage de John Wheatley est en outre suivi d'une déclaration formelle («Attestation»), presque solennelle, de 16 personnes, «from the most respectable Characters in Boston» qui signent le texte de leur nom:

«We whose Names are under-written, do assure the World, that the POEMS specified in the following Page [i.e. la Table], were (as we verily believe) written by PHILLIS, a young Negro Girl, who was but a few Years since brought an uncultivaed Barbarian from *Africa*, and has ever since been, and now is, under the Disadvantage of serving as a Slave in a Family in this Town. She has been examined by some of the best judges, and is thought qualified to write them.» (p. 48).

Cette attestation de 16 respectables citoyens de Boston, ajoutant son origine «*barbare, non cultivée*» et sa position de servante esclave, insiste sur le contraste («*dis-advantage*») entre l'origine humble et la production élevée de la jeune esclave.

Dans la campagne publicitaire qui accompagna la sortie du livre en septembre 1773 à Londres, ces motifs furent repris un à un, le portrait étant annoncé par la formule: «*Adorned with an Elegant Engraving of the Author*» et surtout l'attention attirée sur le livre par cette mention qui donne le ton de l'époque et qui montre comment il arrive à un moment particulièrement propice par rapport à l'horizon d'attente du public: «*perhaps one of the greatest instances of pure, unassisted genius, that the world ever produced*» (p. 67). Nous sommes

à l'époque du préromantisme. Le culte du génie (d'Ossian, de Shakespeare, du *Sturm und Drang* allemand) bat son plein. Le livre de la jeune Phillis Wheatley vient à son heure: d'origine barbare, sans formation scolaire, d'humble condition – tout contribue à donner du relief à son génie pur et «non assisté». Et le portrait est comme l'emblème de cette poésie selon nature (qui, en vérité, est tout autre: une poésie nourrie de beaucoup de lectures et empreinte de réminiscences de la culture et de la mythologie gréco-latine).

2. L'exemple de l'Anthologie de Westermann (1938)

J'en viens au XXe siècle et à ma deuxième série de portraits d'auteurs africains, sur photographie cette fois. J'ai choisi l'anthologie éditée en 1938 par Diedrich Westermann contenant onze autobiographies d'Africains de tous les degrés de culture («aller Bildungsgrade»), tous les métiers («aller Berufe») et de toute l'Afrique («aus allen Teilen Afrikas») – comme l'indique le sous-titre. Cette anthologie, publiée à l'apogée du national-socialisme, a connu un certain succès: après trois rééditions à l'Essener Verlagsanstalt avant la Deuxième Guerre mondiale, elle fut rééditée par les Editions de l'Eglise Protestante après la guerre en Allemagne de l'Est, de nouveau à trois reprises. Il existe une version française établie par Lilius Homburger, publiée chez Payot en 1943. Du fait des circonstances malheureuses de la publication – l'ouvrage paraît en France sous l'Occupation – ce livre n'a pas connu le succès qu'il aurait mérité: en dehors des milieux de spécialistes, il est resté presque inconnu.

Le caractère exceptionnel et si j'ose dire, précurseur, de cette anthologie, ressort particulièrement bien de la place et du rôle qu'y prennent les photos: 23 photos hors texte dont huit portraits d'auteurs présents dans le recueil. L'absence iconographique des trois autres auteurs, dont aucune photographie-portrait ne figure dans le volume, est comblée pour ainsi dire par des photographies qui montrent certains aspects du milieu dans lequel vivent ces auteurs – bochimans autour d'un puits, jeunes filles zoulous qui dansent, village et paysage de Sierra Leone. Dans l'ensemble des photos comme dans les textes dominent les images renvoyant au Togo, ancienne «colonie modèle» allemande ainsi que les Ewe dont la langue et la culture ont été au centre de la vie de chercheur de Diedrich Westermann. Dans les illustrations, l'information que l'on pourrait appeler ethnographique semble encore prédominante (16 photos contre 8); néan-

moins les photos les plus saisissantes sont les portraits des huit auteurs qui mentionnent un nom, le même nom d'auteur qui figure en tête de leur récit de vie: Bonifatius Foli, Igbinkpogie Amadasu, Christopher Mtiva, Fritz Gabusu, Madame Martha Kwami, S.E. Kgune Mqhayi, Benjamin Akiga, Martin Aku.

Toujours est-il que les illustrations du recueil reflètent assez bien le mélange, et peut être le passage, de la documentation ethnographique vers des textes signés par des auteurs africains, qui, par leurs photos, garantissent ainsi l'authenticité et la véridicité de leur récit. On peut tout à fait suivre ce passage de l'ethnographie (européenne) vers des textes à visée littéraire et signés par leurs auteurs à partir d'un des onze textes du recueil, l'autobiographie du togolais Bonifatius Foli, qui, avec près de cent pages, constitue le texte le plus long de l'ouvrage. Ce texte avait déjà été publié par Westermann en 1931 dans les *Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen*, année 34 (pp. 1-61) sous le titre: «*Kindheitserinnerungen des Togonegers Bonifatius Foli*» (Les souvenirs d'enfance du Togolais Bonifatius Foli).

Dans cette première version en *ge*, un dialecte le l'ewe central (la langue maternelle de l'auteur), domine encore le souci linguistique et documentaire de l'éditeur: Chacune des quatorze sections du texte ewe est suivie d'un commentaire linguistique, puis d'une traduction libre en allemand, suivi encore d'un commentaire sémantique sur des bases ethnologiques. Le linguiste-africaniste Wilhelm Möhlig a jugé «optimale» cette présentation du lexique [!] d'une langue africaine: «*Même aujourd'hui, après soixante ans de développement de notre discipline, on ne saurait l'améliorer*» (p. 78).

De son point de vue de linguiste-africaniste, Wilhelm Möhlig a sûrement raison. Mais dans l'anthologie de 1938, parmi dix autres récits de vie, le texte de Bonifatius Foli a changé de statut. Ce n'est plus le texte d'un informateur africain, réduit à sa simple fonction de documentation ethnographique et linguistique, mais un texte littéraire, parmi d'autres textes littéraires. «Littéraire», texte qui mérite donc d'être lu pour lui-même, parce qu'il est intéressant, parce que son écriture ne se réduit pas à l'information, mais qu'elle trahit un travail sur la langue (ce qui est visible encore dans la version allemande), parce qu'il révèle, de la part de l'auteur (et de son messenger, l'éditeur Westermann), un effort pour plaire et pour séduire, une volonté de faire valoir son point de vue dans la narration, et une individualité très marquée. Ce n'est plus le «type» ethnique de l'ethnogra-

phie à l'ancienne mais bien lui, Bonifatius Foli, grand bonhomme qui sourit largement sur la page de couverture et sur la planche faisant face à la page 64. Le lecteur s'aperçoit que l'auteur africain peut très bien parler pour lui-même. Quelques notes en bas de page suffisent à expliquer le nécessaire. On a tout simplement abandonné l'appareil scientifique, ethnographique, linguistique.

Il s'agit, me semble-t-il, d'un pas décisif: les informateurs africains revendiquent le statut d'auteur, il parlent pour eux-mêmes. La présence du chercheur européen se réduit à sa fonction d'éditeur, d'intermédiaire qui s'est retiré dans le paratexte de l'introduction pour dire – justement – qu'il ne veut plus parler des Africains mais les laisser parler eux-mêmes, et qu'il faut écouter ce que les Africains veulent bien, de leur propre chef, nous dire et nous raconter.

Il est bien évident que dans ce passage d'une littérature ethnographique et documentaire vers une expression littéraire par des Africains, les photographies ne sont pas sans importance: elles donnent un *visage* aux auteurs de ces textes autobiographiques, elle confirment leur statut *d'auteur*, elle soulignent leur *individualité* – aucun auteur ne ressemble à un autre – et leur confèrent toute la *dignité* de personnages qui ont leur place dans la vie et qui sont à mille lieues de tout primitivisme ou sauvagerie. Voyons aussi le beau portrait de Madame Martha Kwami, *Frau Martha Kwami* (planche 11). Le fait de nous présenter au verso, sur la planche 12, le chef de Peki, au pays Ewe, entouré de douze hommes de sa suite, revient à rappeler aux lecteurs la période précédente de la photographie coloniale: portrait de groupe où ce n'est pas l'individu qui compte, le visage d'un personnage défini, mais l'ensemble, l'information sur la chefferie et sa mise en scène, l'Afrique dans son altérité qui fascine et qui fait peur. Les portraits d'auteur, en revanche, rapprochent l'humanité africaine de la nôtre.

3. Les photos dans les études monographiques sur des auteurs africains

Pour cette partie de mon exposé, j'ai choisi deux exemples: l'étude d'Alain Ricard sur Ebrahim Hussein, *Théâtre swahili et nationalisme tanzanien*, publié chez Karthala en 1998, et l'étude de Bernard Mouralis, *V.Y. Mudimbe ou: Le discours, l'écart et l'écriture*, publié dix ans plus tôt (1988) chez Présence Africaine. Les deux auteurs font un usage très modéré de photographies. Chez Alain Ricard, nous trouvons trois photos de son auteur: la première montre Ebrahim Hussein

à Dar es-Salaam, en 1997, dans la Rue Jamhuri, avec une vue sur la rue; Ebrahim Hussein, debout, riant, apparemment décontracté; la deuxième «Chez lui», en chemise blanche, souriant, la tête un peu penchée à droite, méditatif; la troisième «A la terrasse du Palm Beach», le présente de profil, le menton appuyé sur le bras droit; les tables et les arbres de la terrasse occupent les trois quarts de la surface. Le regard est absent, comme éloigné.

Ce sont des photos d'amateur, très personnelles, qui rendent témoignage de ce qui est dit dans l'introduction et dans le premier chapitre du livre sur les circonstances qui l'ont vu naître: «Je suis revenu à Dar es-Salaam en avril 1997. J'ai rencontré plusieurs fois Ebrahim Hussein. [...] Nous avons continué nos promenades. C'est à l'occasion de d'une d'elles que j'ai pris les photos qui illustrent cet ouvrage. Ebrahim était content de voir son poème sur Berlin imprimé. Il était souvent enjoué; nous avons retrouvé les lieux de rencontre du Dar des années soixante: la terrasse du Palm Beach, par exemple. Les garçons l'ont reconnu et cela lui a donné un coup de cafard.»

On croit retrouver dans les photos l'atmosphère de ces rencontres: l'enjouement, cette gaieté aimable et souriante qu'on voit sur la photo de la rue Jamhuri; le cafard de la terrasse du Palm Beach. Les souvenirs et les longues conversations dans la photo «chez lui». La spontanéité, le caractère un peu associatif des discussions entre la rue, la maison et le café se reflètent dans ces photos et rendent crédible ce qui est dit. Le caractère «instantané» de la voix et de la parole semblent percer à travers ces photographies instantanées, obtenues par une exposition de courte durée et où on ne se soucie pas trop du cadrage, de la lumière, des coupures. Le volume perdrait sûrement sans les photos. Il lui manquerait quelque chose. Les photos peuvent aussi bien servir d'introduction à la lecture du volume qu'à se le remémorer après lecture.

Le cas de la photo de Mudimbe dans l'étude de Bernard Mouralis est différent. D'abord, elle est seule; à côté du Fac-similé d'une page du manuscrit de *Shaba Deux*, elle concentre donc sur elle toute l'attention visuelle (irais-je jusqu'à dire le voyeurisme?) du lecteur. Bernard Mouralis n'indique pas la source de cette photo. Il m'a appris qu'elle lui avait été donnée par Mudimbe lui-même. Les remerciements qu'il exprime à la fin de son introduction et qui vont «en particulier à V.Y. Mudimbe lui-même et à Elisabeth Mudimbe Boyi dont je n'oublierai pas l'accueil reçu à Haverford» (p. 19) soulignent le caractère personnel de leurs rapports.

La photo me semble permettre deux lectures, qui cependant ne s'excluent pas. Le portrait de l'auteur, les bras croisés derrière la tête, donne à la fois l'image de quelqu'un qui se livre, qui se laisse aller et qui s'abandonne sans réserve à l'analyste, mais qui de l'autre côté n'a rien à craindre et ne craint pas les regards indiscrets parce que l'essentiel n'est pas dans ce visage au front large et aux grandes lunettes, dans cette cravate (signe du bien vêtu, un peu en désordre toutefois): l'essentiel est une œuvre, comme le dit Bernard Mouralis, «peu propice aux processus d'identification» (p. 15).

J'ajoute deux autres photos-portraits qui ont servi d'illustration de couverture à deux volumes synthétiques, réunissant un certain nombre de contributions de différents auteurs. La première est une photo de Félix Couchoro, reproduite sur la couverture du volume *Le Champ littéraire togolais*, que nous avons publié en 1991; et l'autre, celle d'Amadou Koné devant le dessin du continent africain, sur la couverture d'un numéro spécial de la revue *französisch heute*, journal des professeurs de français (surtout du secondaire) en Allemagne. Dans ce cas non plus, on ne trouve pas d'indication de source ni même de la personne représentée. Seuls ceux qui connaissent l'auteur peuvent l'identifier, savent de qui il s'agit et qui pourrait être le photographe. On pourrait peut-être décrire la fonction de ces photos à partir du terme de *visagété*, employé par Deleuze-Guattari dans *Mille Plateaux*, où il est dit dans le septième chapitre: «Les visages ne sont pas d'abord individuels, ils définissent des zones de fréquence ou de possibilité, délimitent un champ qui neutralise d'avance les expressions et connexions rebelles aux significations conformes.» (205 sq.)

4. Les photos dans les ouvrages de synthèse de la littérature africaine

Dans cette partie, je me contenterai de faire quelques remarques provisoires qui auraient besoin d'être approfondies. Pour ce faire, je prends le volume d'Alain Ricard: *Littératures d'Afrique noire – Des langues aux livres*, paru en 1995 et qui en est à sa deuxième édition (1998) chez Karthala. Il contient un ensemble de 24 photos sur 12 planches hors texte, intégrées au milieu du volume. La légende et les crédits sont indiqués en fin de volume. Ces photos sont de nature et de qualité différentes: photos-portraits des auteurs, photos de groupe de plusieurs auteurs, photos d'auteurs groupés autour d'un thème (p.ex. Les nouveaux auteurs de théâtre: Sénouvo A. Zinsou, Werewere Liking, Femi Osofisan en 1988, ou des comédiens), les mêmes auteurs

photographiés plusieurs fois (p.ex. Amos Tutuola chez lui et en visite à Bordeaux, Wole Soyinka, assis dans la salle de l'école et en promenade à Aké, territoire de son enfance, puis avec d'autres auteurs au colloque de Lagos en 1988); trois auteurs en grand format, d'autres en plus petit format, de deux à quatre sur une page. Une seule de ces photos, avec le commentaire: «Ahmadou Kourouma, magistral et généreux», couvre toute une page.

Comment peut-on circonscrire la fonction et le message de ces photos? Je me limiterai à quatre aspects: (1) Ce qui frappe en premier lieu, c'est la *grande diversité* de ces 24 photos, diversité par rapport aux sujets, leurs origines, leurs postures. (2) Il s'agit, de toute évidence, d'un *choix personnel* de l'auteur qui trahit aussi ses préférences personnelles, ses amitiés, une volonté d'y présenter des auteurs qu'on ne trouverait peut-être pas ailleurs (p.ex. les deux photos d'écrivain et anthropologue que sont Clémentine Faïk Nzuji et Sory Camara). (3) Le résultat de ce choix ne peut être autre qu'un *effet de canonisation*. L'index des auteurs en fin de volume contenant plus de 200 noms, le fait que seuls dix-huit d'entre eux voient leur photo figurer dans le volume relève à l'évidence d'un choix; choix qui ne veut pas nécessairement dire: voilà les auteurs les plus importants, les plus grands, etc. mais: voilà des photos d'auteurs qui, dans leur ensemble, représentent des courants et des tendances de la littérature africaine qui me semblent significatives. (4) Les photos de Senghor et de Hampâté Bâ sont des exemples qui *signifient* la canonisation. Les photos, dans l'ensemble, ne couvrent assurément pas la totalité du livre, mais en représentent néanmoins une partie essentielle. On peut imaginer aussi qu'elles connaîtront une suite, dans la troisième ou quatrième édition.

5. Les photos dans les autobiographies d'auteurs africains

Il s'agit là d'un sujet qui mériterait d'être traité plus longuement et qui devrait s'accompagner d'une analyse textuelle beaucoup plus précise. Encore une fois, je me limiterai à donner quelques indications sur des pistes que je vais peut-être suivre avec plus de précision et de détail dans l'avenir. J'ai pris comme exemples le premier volume des *Mémoires* de Birago Diop: *La Plume Raboutée*, paru en 1978 chez Présence Africaine et Les Nouvelles Editions Africaines; et l'autobiographie de V.Y. Mudimbe: *Les Corps glorieux des mots et des êtres – Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, parue en 1994 chez

Humanitas à Montréal et Présence Africaine à Paris. Dans ces deux ouvrages autobiographiques, les photos jouent un rôle important, bien que différent. Ne serait-ce déjà que dans leur (re) distribution extérieure au sein du volume.

Chez Birago Diop, ce sont 12 planches qui se trouvent entre les pages 16 et 160; chez Mudimbe, il s'agit d'une annexe de 24 photos (pp. 215-228).

Les photos dans *La Plume rabouée* présentent: (1) quatre photos du vieux Dakar, à partir d'anciennes cartes postales, qui renvoient aux lieux de naissance de la mère de Birago Diop, Sokhua Diawara, de lui-même et des rues où il a passé son enfance (après p. 16). (2) La classe de P.C.N. à la Faculté des Sciences de Toulouse en mars 1929 et L'École Vétérinaire de Toulouse ... 36 colonnes – 36 mois d'études (p. 63 et p. 64). (3) L'École Vétérinaire de Toulouse. En service de vacances en 1932; Paule Diop et les époux Sabin sur le paquebot «Amérique», en août 1934 (après p. 96). (4) En tournée au nord de Kayes avec Mamadou Tall, en 1935 et le Vieux Dakar. Quartier Sandjal (après p. 128). (5) Encore deux photos du Vieux Dakar (après p. 160).

La plupart (sept) des photos présentent donc des cartes postales du Vieux Dakar; trois photos sont en rapport avec ses études de médecine vétérinaire à Toulouse; deux sont des photos «de famille»; son épouse sur le paquebot; une seule photo témoigne de son travail de «Véto de Brousse» en 1935. Sont illustrés par les photos:

- Le milieu de son enfance - Le temps des études - Son travail (une seule photo).

Des quatre parties de ce premier volume des *Mémoires*, I: Les années formatives [7-88] - II: Véto de brousse [89-192] - III: Bloqués par l'Occupation [193-234] - IV: Le retour [235-251], deux seulement sont donc représentées par des photos.

A quoi ce choix est-il dû?

Birago Diop, n'avait-il pas d'autres photos à sa disposition? Visiblement, il a comblé les lacunes par rapport à son enfance en recourant à des documents historiques, sept photos renvoient aux seules pages 16 à 21. Il aurait sûrement pu trouver des documents photographiques de la période qu'il a passée à Paris sous l'Occupation.

Pour le moment, je n'oserais pas formuler d'hypothèse sur la distribution inégale et le choix limité des photos par rapport au texte. Toujours est-il qu'ils mettent l'accent sur les années d'enfance passées

à Dakar, période dont il parle peu dans le texte. Les photos seraient-elles là pour remplacer des souvenirs trop peu précis? Ou dont il ne pourrait pas parler de façon adéquate?

Tandis que chez Birago Diop les photos, dans le premier volume de ses *Mémoires*, restent extérieures à la narration de sa vie, simple ornement d'un récit qui, sans elles, ne perdrait pas grand-chose, chez Mudimbe, dans *Les Corps glorieux des mots et des êtres*, les photos font partie intégrante du récit (et du discours) autobiographique. L'auteur en parle dans le texte; non seulement il les décrit dès le début, mais on peut même dire que certaines photos servent de point de départ au travail de la mémoire autobiographique. Ainsi, dès la première page, de cette photo qui a été prise quand il avait sept ans: «Je suis mince, ai des yeux très clairs, une tête immense; en somme, un énorme bouchon mal relié au long goulot qu'est mon cou. Je ne souris pas mais semble m'accorder à de mystérieuses rêveries. Serais-je, par hasard, de la race des conquérants?» (p. 13). – Il ne fait aucun doute que l'auteur accorde une grande charge affective et interprétative à ces photos. Celles-ci changent la signification de son autobiographie qui, sans elles, ne serait pas la même.

Mais en retour, les photos, sans l'autobiographie de Mudimbe, ne seraient pas grand-chose: de mauvaise qualité, comme on en voit dans tous les albums de famille. Elles n'acquièrent leur signification que par rapport au texte. Qu'est-ce que le texte y gagne? Le cachet de l'authentique? Peut-être. Mais ce qui me semble essentiel, c'est que les photos stimulent le *travail de la mémoire*. Le décalage qui est constitutif de tout travail autobiographique, entre le temps vécu et le temps de la narration, trouve son corrélat matériel dans les photos du volume: la légende qui commente les photos, est tirée du texte de l'autobiographie, et rend ainsi tangible le lien entre les images et la mémoire réflexive. Ainsi des deux premières: (1) «Mes parents, Gustave et Victorine. *L'humilité*, apprendrai-je plus tard, s'offre comme attitude et, quelquefois, correspond à un état. (2) «1950: *J'accepte de m'enrouler en une attente et en ses exigences.*»

6. Conclusion

La mise en image du sujet écrivain africain – tant dans les portraits peints que dans les photographies – est un corollaire presque nécessaire d'une production littéraire africaine dès ses débuts. Elle peut servir des buts différents:

- prouver, certifier l'existence du sujet africain écrivain;
- souligner (c'est le cas de Phillis Wheatley) le décalage entre sa situation de départ (raciale, sociale) et ses réussites littéraires;
- donner un visage, une individualité, à l'auteur, et mettre l'image en rapport avec ce qui est dit de lui dans le texte; renforcer les liens entre le critique et l'historien de la littérature et «son» auteur;
- par le choix des photos, établir une série canonique ou canonisante de portraits d'auteur qui s'élèvent au-dessus (ou à côté?) de la masse des non-photographiés;

finalement: les photos des auteurs ou de leur milieu social peuvent inspirer les auteurs mêmes dans leur travail d'écriture, servir de relais entre l'imagination re-créatrice d'un passé qui autrement serait peut être perdu à tout jamais (comme la madeleine de Proust) et servir à la fois de preuve tangible de la justesse de ces souvenirs.*

Bibliographie

DIOP, B., *La Plume rabouée. Mémoires I*, Paris, Présence Africaine – Les Nouvelles Editions Africaines, 1978.

FEBVRE, Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*. Ed. revue avec 6 planches hors texte, Paris, Albin Michel, 1947.

FRANZÖSISCH HEUTE. Informationsblätter für Französischlehrer in Schule und Hochschule, 1999 (März), 1.

GERLO, Aloïs, *Erasmus et ses portraitistes: Metsijs – Dürer – Holbein*, Bruxelles, Eds du Cercle d'Art, 1950.

JAHN, J. (ed.), *Who's Who in African Literature. Biographies, Works, Commentaries*, Tübingen, Erdmann, 1972.

MOURALIS, B., *V.Y. Mudimbe ou Le discours, l'Ecart et l'Écriture*, Paris, Présence Africaine, 1988.

MUDIMBE, V.Y., *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Montréal – Paris, Humanitas – Présence Africaine, 1994.

POMMIER, E., *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

RICARD, A., *Ebrahim Hussein: Théâtre swahili et nationalisme tanzanien*, Paris, Karthala, 1998.

RICARD, A., *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*,

* Le texte de cet article a servi de base à une conférence donnée au Colloque International de l'APELA sur "Le Sujet de l'Écriture Africaine" à l'Université de Toulouse – Le Mirail, le 23 septembre 1999.

Paris, Karthala, 1995, nouv. éd. 1998.

RIESZ, J. et RICARD, A. (eds), *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth, BASS 23, 1991.

WESTERMANN, Diedrich (ed.), *Afrikaner erzählen ihr Leben. Elf Selbstdarstellungen afrikanischer Eingeborener aller Bildungsgrade und Berufe und aus allen Teilen Afrikas*, Essen, Essener Verlagsanstalt, 1938.

WHEATLEY, Ph., *The Poems of Phillis Wheatley*, revised and enlarged edition, edited with an Introduction by Julian D. Mason, Jr., Chapel Hill – London, The Univ. of North Carolina Pr., 1989







