Notre librairie (Paris)

Source gallica.bnf.fr / Institut français

{BnF

gallica
BIBLIOTHÈQUE
NUMÉRIQUE

Notre librairie (Paris). 1991/10-1991/12.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF.Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

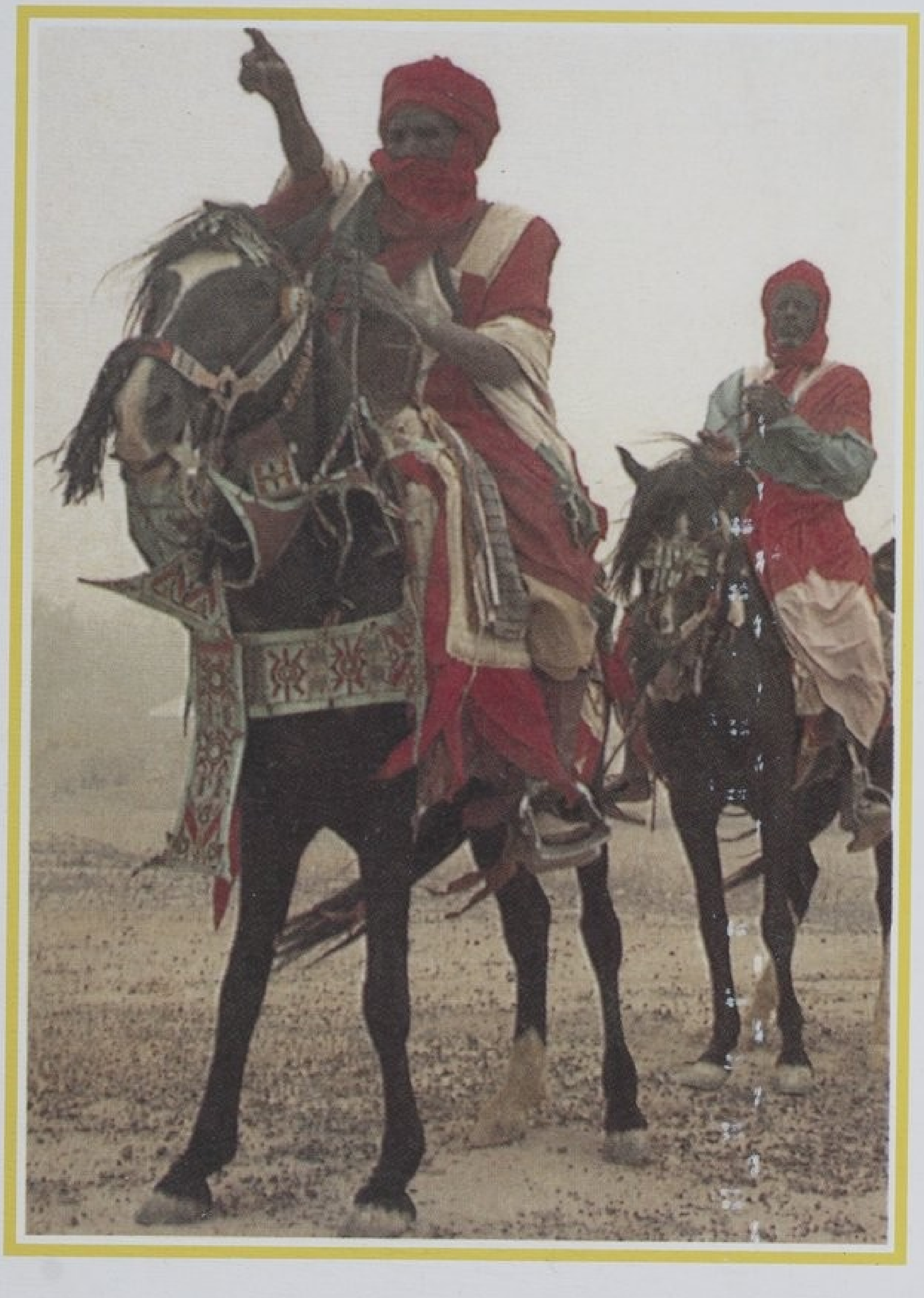
5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

N° 107 OCTOBRE-DÉCEMBRE 1991

LITTÉRATURE NIGÉRIENNE



notre librairie

REVUE DU LIVRE : AFRIQUE, CARAÏBES, OCÉAN INDIEN

Source gallica.bnf.fr / Institut français

LITTÉRATURE NIGÉRIENNE

Sommaire

I. APPROCHE DU NIGER

Histoire du Niger	André SALIFOU	6
Diversité culturelle et linguistique	Kélétigui A. MARIKO	11
Le Niger dans la littérature française	Daniel MIGNOT et Jean-Dominique PENEL	24

II. LES SOURCES DE LA PAROLE

Aux sources de la littérature orale	Fatimata MOUNKAÏLA	34
L'éducation à travers le conte	Mariama HIMA	38
Les chants de chasseurs haoussa	Kélétigui A. MARIKO	41
Le théâtre en langues africaines	Chaïbou DAN INNA	44
Tombokoye Tessa	Fatimata MOUNKAÏLA	47
Portrait d'un artiste : Tinguizi	Fanta MAÏGA	49
Deux versions d'un même récit	Fanta MAÏGA	51
Le CELHTO	Diouldé LAYA	52

III. ENTRE LA PAROLE ET L'ÉCRITURE

L'épopée	O. Mahamane TANDINA	58
Le théâtre	Chaïbou DAN INNA	63
Un théâtre mixte : Yazi Dogo	Jean-Dominique PENEL et Marie-Clotilde JACQUEY	69
Hima Adamou	Jean-Dominique PENEL	74
Typologie du bestiaire dans les contes	Annie CONSTANTY	76
Boubou Hama	Diouldé LAYA	80

Hawad : l'écriture nomade	Gérard MARTIN	82
Marcheur, poète et calligraphe	HAWAD	86
Cinéma et littérature	Saley Hamidou KO	92
L'oralité dans la littérature écrite	Moussa MAHAMADOU et K. Seyni MAÏGA	96

IV. ROMAN, POÉSIE, LITTÉRATURE ENFANTINE

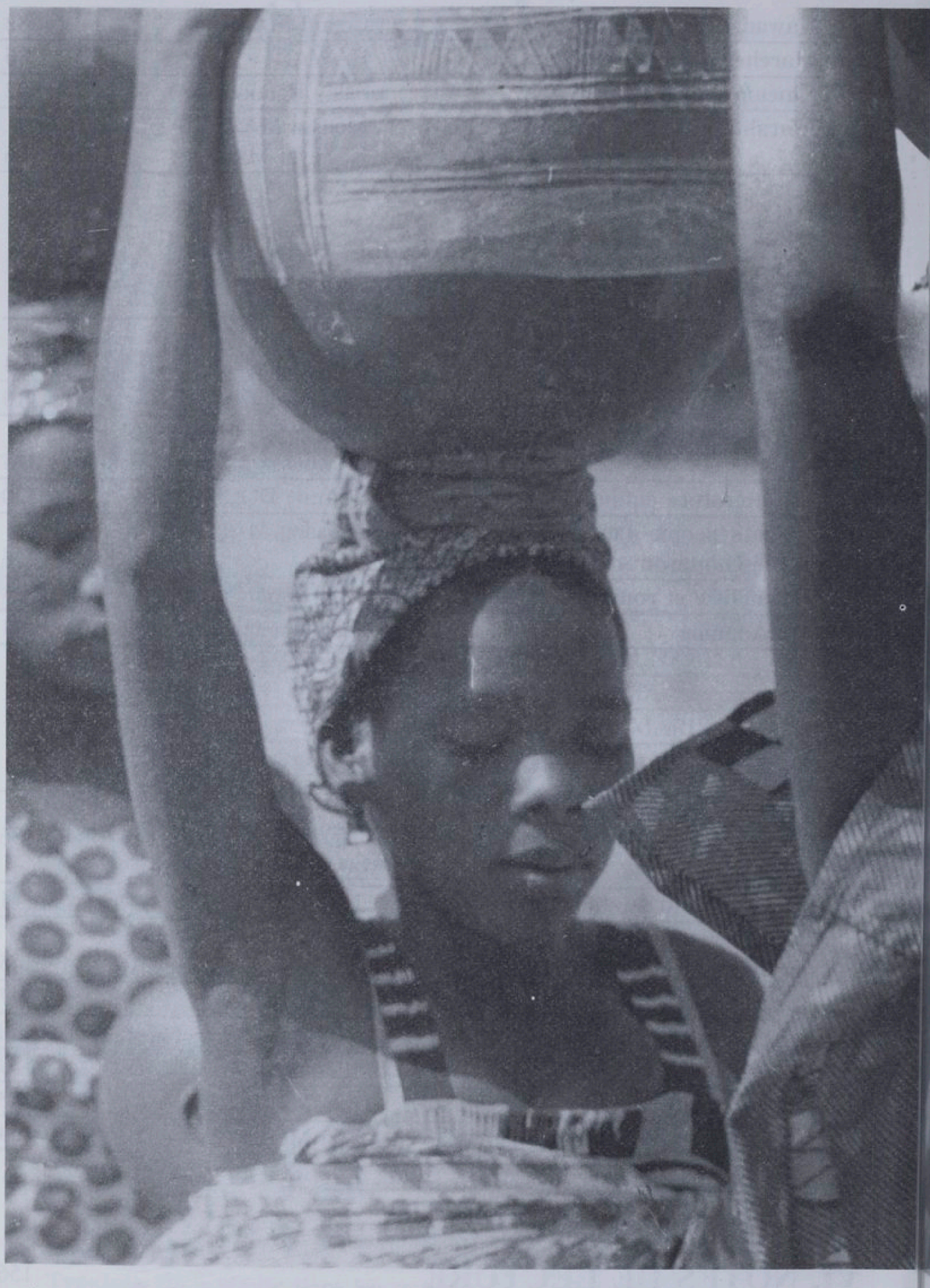
Littérature et politique	Jean-Dominique PENEL	104
Le roman nigérien	Michel CONSTANTY	110
Les niveaux de langue dans le roman nigérien	Kangaï Seyni MAIGA et Moussa MAHAMADOU	115
La littérature enfantine	Martine DOCEKAL	120
Le petit peuple dans l'oeuvre d'Idé Oumarou	Amadou MAILELE	126
Journaliste et romancier, A. Ousmane	Jean-Dominique PENEL	128
Idé Adamou	Jean-Dominique PENEL	131

V. AUTOUR DU LIVRE

Journaux et bibliothèque villageoises	Th. de LOUSTAL et A. BONNASSIEUX	136
Au service du public : les archives	Elh. M. SADE	141
A la recherche d'une littérature positive	Bania Mahamadou SAY	145
Les problèmes de l'édition	Albert ISSA	147
Le CCFN et sa bibliothèque	M. BOCCARA et A. CIROU	150
Le Club des amis du livre	Harouna COULIBALY	152
Le mois du livre	Maï MOUSTAPHA	153
Le Festival national de la jeunesse	Maï MOUSTAPHA	154

VI. NOTES DE LECTURE 156

VII. BIBLIOGRAPHIE 186



Approche du Niger



Histoire du Niger

André SALIFOU

Il va sans dire que retracer l'histoire d'un pays des origines à nos jours en quelques pages est tout simplement une gageure.

Ce qui est présenté ici est donc forcément schématique et vise beaucoup plus à tracer un cadre par l'indication de quelques repères, qu'à satisfaire les attentes des spécialistes.

La préhistoire

La préhistoire du Niger a d'abord été marquée par les principales civilisations paléolithiques du Sahara, en particulier l'Acheuléen et l'Atérien.

A Silémi (Bilma), l'un des plus anciens gisements du pays livre un outillage archaïque composé de galets aménagés et de bifaces, d'ailleurs grossiers. Dans l'état actuel de nos connaissances, il semble que la fin du néolithique au Niger ait été marquée par le gisement atérien de Seggedine et de Chémidour dans le Kawar où prédomine la pointe pédonculée. Il s'agissait donc, dans l'ensemble, d'outils plutôt rudimentaires caractéristiques d'une civilisation où l'homme ne produisait encore rien par lui-même, se contentant de tirer de son milieu tout ce qui était nécessaire à sa survie.

Le **néolithique**, quant à lui, a donné naissance à deux groupes de civilisations : le néolithique **saharien** et le néolithique **sahélien**, situés de part et d'autre de la falaise de Tiguidit, au sud d'Agadez. C'est au cours de cette période de son évolution que l'homme affine la taille de la pierre : désormais celle-ci devient polie et se présente sous diverses formes : *« pièces de grandes dimensions à retouches bifaciales composées de haches, d'herminettes, de disques, de couteaux »*.

Plusieurs autres événements ont marqué l'évolution de l'homme au néolithique : déplacements de populations vers le sud et apparition de l'art rupestre, des monuments funéraires, de la céramique et de la métallurgie.

Le mouvement des populations sahariennes, en direction du sud, a contribué au peuplement de l'actuel territoire nigérien dont les habitants avaient fini, avec le temps, par organiser leur existence dans des structures étatiques plus ou moins élaborées selon les temps et les lieux, au cours d'une histoire ponctuée, comme celle de tous les peuples de la terre, par une multitude de péripéties, ainsi que nous allons le voir.

L'espace nigérien jusqu'à la fin du XVI[e] siècle

La position géographique du Niger, pays charnière entre le monde arabe au nord et les cités-états hausa au sud d'une part, les états du Soudan occidental et ceux du bassin tchadien d'autre part, en fait un territoire placé au cœur d'une multitude d'influences sociales, culturelles, en un mot historiques, dont les moins importantes ne sont ni celles des cités-états hausa au sud, ni celles de l'empire du Kanem-Bornou à l'est ou de l'Aïr au nord.

L'Empire songhaÿ

A l'ouest, le premier État dont l'existence est attestée par l'histoire est *l'empire songhaÿ* qui s'est développé entre le VII[e] et le XI[e] siècle, d'abord le long du fleuve Niger, en aval de Gao.

Deux grands noms ont marqué l'histoire de ce pays, Sonni Ali Ber (1464-1492) et Askia Mohammed Touré (1493-1528).

Plus qu'un guerrier, Sonni Ali Ber fut sans conteste un authentique conquérant, le vrai fondateur de l'empire songhaÿ qui s'étendra entre le Dendi et le Macina. Sa force militaire résidait essentiellement dans la cavalerie. Ses sujets le désignaient par le titre de *Dâli*, « le Très Haut ». Sa fidélité aux croyances animistes n'a guère favorisé l'établissement de bons rapports entre lui et les milieux musulmans de son Empire.

Mohammed Touré (1493-1528), quant à lui, était un général de l'armée songhaÿ. Il accéda au pouvoir à la suite d'un coup d'état perpétré contre Sonni Bakari Dia, fils et successeur de Sonni Ali Ber. Il fonda la dynastie des Askia en janvier 1493. Son règne fut une période de prospérité et de gloire pour l'Islam et ses ulémas dont l'empereur fit des conseillers.

Askia lutte contre la dissolution des mœurs et comble les marabouts de présents. En 1496, il accomplit un pélerinage à La Mecque d'où il revient avec le titre de Calife du Soudan, ce qui rehausse davantage encore son prestige.

Askia Mohammed laisse à ses successeurs un état vaste et fortement centralisé, doté d'une véritable organisation politique et administrative.

Les cités-états hausa

A l'est de l'empire songhaÿ, l'aire peuplée par l'ensemble hausa s'inscrit dans un cadre allant du fleuve Niger aux limites de l'ancien empire du Borno, et du massif de l'Aïra à la forêt guinéenne. Sur cet espace géographique vivent de nombreux peuples dont le plus important semble avoir été, assez tôt, celui des Hausa. Et, comme pour souligner l'importance de la langue pour ces populations, leur pays lui-même n'a pas de nom particulier : on l'appelle simplement *Kasar Hausa*, *« la terre, le pays de la langue hausa ». « Parlant la même langue, obéissant aux mêmes coutumes, se soumettant aux mêmes institutions politiques, les Hausa constituent l'un des plus importants ensembles ethniques d'Afrique. Nombreux sont les peuples voisins qui, attirés par leur culture, ont abandonné leurs langues et leurs coutumes d'origine pour s'y intégrer... »*

Parmi les cités-états Hausa, citons principalement Dawra, Kano, « la reine des cités hausa », Katsina et Zaria (1). Toutes, à des périodes diverses de l'histoire, grâce à leur prospérité, ou au prestige de leurs dirigeants, ont attiré de nombreux lettrés du monde arabe (magrébins, cairotes, mecquois notamment).

A la fin du XVI[e] siècle, les rapports entre la prospérité économique, due notamment aux bénéfices tirés du commerce à longue distance (inter-régional et transsaharien) et l'épanouissement culturel du pays hausa, sont plus que jamais évidents.

Heureux résultats d'un véritable brassage de populations, les Hausa se sont probablement répandus au cœur du Soudan cen-

---

(1) En fait, la légende parle de 7 Hausa légitimes (Dawra, Kano, Katsina, Gobir, Rano, Biram et Zaria) face auxquels elle campe, dans un souci de symétrie, 7 Hausa illégitimes (Kabbi, Zamfara, Youri, Gwari, Nupé, Yoruba et Jukun).



tral entre le X^e^ et le XV^e^ siècle. Paysans avant tout, ils vivent dans des communautés rurales dispersées dans la savane et obéissant, au départ tout au moins, à de bien modestes chefferies. Puis, progressivement, ces dernières se dotent d'un appareil politico-administratif élaboré et d'une armée de mieux en mieux équipée, agrandissent les territoires sur lesquels s'exerce leur autorité et finissent par devenir des cités-états.

La société hausa elle-même se diversifie considérablement aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. En effet, en plus de la classe dirigeante et des hommes du commun *(talakkawa)* qui la composaient jusque-là, elle comprend désormais d'autres catégories de personnes : les marchands, les esclaves, mais aussi les lettrés *(malumeye)*. Une activité intellectuelle se développe : à la culture traditionnelle *anne* (païenne) vient s'ajouter la culture musulmane. Les deux coexistent pacifiquement, dans l'ensemble du moins, tout en opérant, entre elles, quelques échanges de bons procédés. Elles finissent par donner la culture hausa telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui et dont *« l'originalité (...) est difficile à cerner tant elle est imprégnée d'emprunts à diverses civilisations avec lesquelles elle est en contact étroit depuis des siècles »*.

Ainsi, les immigrants arrivés par vagues successives dans différentes régions du territoire hausa ont fini par ne former qu'un seul groupe. Mais, beaucoup plus qu'un peuple, c'est d'une civilisation hausa qu'il conviendrait de parler, civilisation « faite de synthèse à tous les niveaux », à l'image de ses créateurs eux-mêmes, et qui est déjà une réalité à la fin du XVI^e^ siècle.

A l'extrême est du pays hausa, sur les rives du lac Tchad, se développe le *Kanem-Borno* qui ne connut une paix et une prospérité véritables que sous le règne d'Idris Alimi Amsami (1464-1596), plus connu sous le nom d'Idris Alawoma, du nom de la localité située au sud de Maïduguri (dans l'actuel Nigéria) où il aurait été enterré.

En accédant au pouvoir, Idris trouve un pays plongé dans une situation peu reluisante : fragilité de l'autorité de l'État et de l'unité nationale, faiblesse des troupes bornoanes face à deux ennemis permanents et toujours menaçants, à savoir les Sao à l'intérieur, qui refusent toute assimilation par les Kenembu, et les Bulala à l'extérieur. Idris Alawoma se donne donc pour mission de modifier cet état de choses et, pour cela, il envisage trois types d'actions :

- réduction des Bulala ;
- domination et assimilation progressive des Sao en vue de la formation d'un grand Borno ;
- développement d'une économie prospère et d'une brillante culture islamique.

Intelligent, fort diplomate et pragmatique, Idris réussit effectivement à se doter des

moyens indispensables à l'accomplissement de sa mission.

Il n'est donc point surprenant qu'à sa mort il ait laissé à son successeur un État puissant, riche et respecté.

Le royaume de l'Aïr

Au nord, aux portes du Sahara, habité au néolithique ancien par des chasseurs et des pêcheurs et plus tard (entre 2500 et 1000 avant J.-C.) par des pasteurs, comme en témoignent les peintures rupestres, l'Aïr des temps historiques est d'abord peuplé par des Noirs, ancêtres probables d'une partie au moins des Gobirawa, Adarawa et Tazarawa actuels, tous hausaphones. Puis des Kel Tamajaq (ceux de la langue tamajaq) encore appelés Kel Tagelmust (ceux qui portent le litham, le voile), d'origine berbère, arrivés dans le pays par vagues successives, s'y établissent entre le VIII^{e} et le XIV^{e} siècle.

Le royaume de l'Aïr fut créé, d'après la légende, par un certain Younous, prince d'origine turque, en 1405. Le premier siècle de son histoire fut une période de grande instabilité. En revanche, le XVI^{e} siècle fut synonyme de calme et de prospérité, ce qui permit à l'Islam d'accomplir des progrès considérables dans le pays.

L'Adar et l'Azawak

Au sud-sud-ouest de l'Aïr, l'Adar est peuplé d'Azna (animistes) de langue hausa, initialement établis dans l'Aïr aux côtés des Gobirawa et des Tazarawa et qui, comme ces derniers, doivent abandonner ce pays pour descendre vers le sud et le sud-ouest, devant la poussée des Touareg. Mais *« contrairement aux Gobirawa qui se sont déplacés en bloc de l'Aïr vers le Gobir actuel (région de Madaoua, Tsibiri, etc. au Niger, Sabon Bimi au Nigéria), les Azna sont arrivés par petits groupes, à des moments différents et suivant des itinéraires variés. Les principaux groupes issus de l'Aïr avant le XVII^{e}* siècle sont ceux des Anuankarawa et Gazurawa dans l'Adar nord, Mambawa, Jibalawa et Kayasawa dans l'Adar de l'est, Darayawa au centre, Gunamawa au sud, et Folakawa au sud-ouest. » (2)

L'Azawak, quant à lui, est plutôt un lieu de passage des populations *Azna* qui, venant de l'Aïr, se dirigent vers l'Ader et le Kurfay.

Au XVI^{e} siècle son peuplement ne s'est pas encore stabilisé.

L'espace nigérien jusqu'au XIX^{e} siècle

Au cours des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, les différents États de l'espace nigérien ont connu des fortunes diverses : émiettement de l'empire songhaÿ, constitution d'un État Zarma, affirmation des États Hausa par l'Aïr, éclipse du Borno pourtant porté à son apogée par Idris Alawoma au XVI^{e} siècle, et mainmise des Touareg Immouzourag sur le Damargou.

Parce que plus proche de nous sans doute, le XIX^{e} siècle est la période la moins mal connue de notre histoire précoloniale. Chacune de ses moitiés offre la particularité d'avoir été fortement marquée par un certain nombre d'événements dont quelques-uns avaient même largement débordé le cadre strict de l'actuelle République du Niger. C'est au cours de la période allant de 1800 à 1850, que se produit l'événement du siècle dans cette sous-région, à savoir le jihad d'Ousman Dan Fodio et la fondation de l'empire peul de Sokoto. Ousman Dan Fodio (Ousman, fils de Fodio, en hausa) est né le 15 décembre 1754 à Maratta, près de Galmi, dans l'actuel arrondissement de Konni, en République du Niger. On ne sait pas grand-chose sur Mohammed Fodio, son père, si ce n'est que c'est un fin lettré musulman et qu'il appartient à une famille peule originaire de Fouta-Toro (Sénégal).

Trouvant trop tiède l'islam pratiqué par les souverains hausa, Ousman Dan Fodio mena contre ces derniers un véritable *jihad* au terme duquel il soumit successivement Birnin-Kabbi, Zaria, une partie du Kassino, Kano, Gobir etc.

---

(2)HAMANI DJIBO, L'Adar précolonial (République du Niger). Contribution à l'étude de l'histoire des États hausa, 1975, p. 28 (collection des Études Nigériennes).

Dans cette vaste région du Soudan central et tchadien, une demi-douzaine d'États sont néanmoins restés invaincus par les troupes de Dan Fodio, soit pour n'avoir jamais été directement atteints par les guerres peules, à cause de leur éloignement ou de la difficulté qu'il y avait à y accéder ; c'est le cas de l'Aïr, du Kawar-Jado et du Damargou ; soit parce qu'ils sont parvenus à opposer une résistance farouche aux conquérants peuls (cas du Borno et du Damagaram).

De la colonisation à l'indépendance

Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'histoire du peuple nigérien fut marquée, entre autres, par la pénétration, dans l'espace nigérien, de plusieurs missions européennes d'exploration, dont la plus intéressante a sans doute été celle de l'Allemand **Heinrich Barth** qui, entre 1851 et 1855, visita, dans ce qui allait devenir le Niger, les localités de Tessaoua, Gazaoua, Gouré, Mirria, Zinder, Say, N'Guigmi et l'oasis du Kawar.

A la fin du siècle, la **Mission Afrique Centrale** partie à la découverte des territoires compris entre le fleuve Niger et le lac Tchad, se rendit tristement célèbre en jonchant son parcours de cadavres d'indigènes, impitoyablement assassinés par ses chefs Voulet et Chanoine ou sur leurs instructions. Les soldats noirs de cette mission furent à tel point excédés par le comportement cruel de leurs chefs, qu'ils finirent par les assassiner à leur tour ! C'était les 16 et 17 juillet 1899, à Maijirgui, près de Tassaoua.

Néanmoins, les Français atteignirent les rives du lac Tchad en avril 1900 puis décidèrent d'étendre leur influence sur le territoire nigérien. Mais pour y parvenir, ils durent se battre contre plusieurs mouvements pré-nationalistes, Fihroun, Aménokal des Kel Attaram, Kaoussan et Tagama, etc. Malheureusement pour la résistance nigérienne, l'occupant français a fini par s'imposer grâce notamment à la puissance de feu dont il disposait. Après avoir militairement conquis le pays, la France installa progressivement au Niger une administration de type européen dont les principaux collaborateurs furent *les chefs traditionnels*, hier maîtres absolus du territoire, aujourd'hui réduits au rang de simples auxiliaires. Bref, la nouvelle autorité mit en place les conditions de l'exploitation économique de sa nouvelle colonie : une situation qui allait durer 60 ans pendant lesquels la France imposa, entre autres, à ses sujets, son enseignement et sa langue.

Le 3 août 1960, Diori Hamani, président de la République, proclame l'indépendance du territoire qu'il dirige sans partage jusqu'à l'aube du 15 avril 1974. A cette date, le lieutenant-colonel Seyni Kountché, chef d'état-major des Forces Armées Nigériennes renverse le régime politique en place au Niger, en fait depuis décembre 1958 et le remplace par un **Conseil Militaire Suprême** (CMS).

Le Niger entre ainsi dans un régime d'exception caractérisé par une véritable dictature doublée, comme cela arrive d'ailleurs toujours, d'un pillage systématique du pays, par les militaires et leurs alliés civils exerçant le pouvoir.

L'avènement du colonel Ali Saïbou à la tête du pays, en novembre 1987, après la mort de Kountché, apporte une certaine décrispation dans le pays. Malheureusement, très vite, cet homme sans autorité est pris en otage par un entourage à la fois cupide, médiocre et incompétent qui dirige le pays à sa place.

Résultat : l'État est en banqueroute sans que les responsables du **Mouvement National pour la Société de Développement (M.N.S.D.)**, parti unique créé au mois de mai 1989, puissent y remédier.

Finalement le vent de démocratie qui souffle un peu partout permet aux Nigériens de réclamer et d'obtenir l'autorisation du **multipartisme** dans le pays, ainsi que la convocation, en juillet 1991, d'une **Conférence Nationale** qui avait pour mission de diagnostiquer tous les maux dont souffre le Niger en vue de trouver des solutions dont la mise en œuvre pourrait relancer l'économie de ce pays qui compte parmi les 42 États les moins avancés du monde.

Professeur André SALIFOU

Le Niger : Diversité culturelle et linguistique

El Hadj Keletigui Abdourahmane MARIKO

Situé au cœur de l'Afrique, le Niger, dans son contexte géographique actuel, est une création, maintes fois retouchée, de l'administration coloniale française. D'une superficie de 1 267 000 kilomètres carrés, le pays tient à la fois du Maghreb et du Machrek sahariens, de l'Afrique centrale et de l'Afrique occidentale. Limitrophe et voisin, à la fois, de l'Algérie au nord, de la Libye à l'est, du Tchad et du Nigéria à l'est et au sud-est, du Bénin au sud, du Burkina Faso et du Mali à l'ouest et au nord-ouest, le Niger a sept frontières, qui en font un pays enclavé, éloigné de près de 1 000 kilomètres de la côte atlantique la plus proche.

A la fois saharien et sahélien, il ne dispose que d'une mince zone de climat soudanien, étendue le long de ses frontières sud avec le Burkina Faso, le Bénin et le Nigéria.

Le peuplement nigérien

La portion saharienne du Niger est un des plus anciens lieux habités de l'Afrique centrale. C'est du moins ce qu'affirmaient déjà, il y a bien longtemps, les géographes et les voyageurs de l'antiquité et du haut moyen-âge. Et c'est ce que confirment aujourd'hui les spécialistes de l'archéologie et de la climatologie du Sahara.

Dans leurs traditions, la plupart des populations nigériennes se reconnaissent diverses origines. Les unes seraient venues de l'est, du côté de Massar (l'Égypte), du bassin du Nil (Soudan), de Habasha (Abyssinie), les autres du Sahara (Hoggar, Aïr, Adrar des Iforhas, Kawar, Djado, etc.) D'autres, enfin, seraient les descendants des premiers occupants de la terre nigérienne, occupation qui remonterait au déluge, au néolithique à l'époque des chasseurs, des cueilleurs, des pasteurs bovidiens.

Les nombreuses peintures et gravures rupestres découvertes dans les massifs montagneux sahariens attestent de l'ancienneté du

peuplement de l'espace que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de désert du Sahara, et dont près de 600 000 kilomètres carrés recouvrent le nord et l'est du territoire nigérien. Les objets archéologiques sahariens, pointes de flèches, haches en pierre polie, meules dormantes, tessons de poteries, couteaux en pierre, et, plus au sud, les scories de fonderies remontant à 2500 ans avant Jésus-Christ, etc. sont des preuves irréfutables de l'ancienneté du peuplement de cette région du Niger.

Les dix groupes ethnolinguistiques nigériens

Le Sahara humide et le Niger, c'est-à-dire l'espace compris entre le bassin du lac Tchad et la vallée du fleuve Niger, furent, d'est en ouest, et du nord au sud, un vaste carrefour qui permit à de nombreuses populations, venues de l'est et du nord, de se répandre dans l'espace qui constitue le territoire national du Niger.

Si certaines des populations actuelles du Niger se déclarent « autochtones », descendant des plus anciens occupants de la terre nigérienne, d'autres groupes humains sont venus assez récemment dans les régions et les terroirs qu'ils occupent aujourd'hui. Ces descendants des plus anciens occupants se disent, dans différentes langues, « les fils de la terre », donc autochtones.

D'autres populations, sahariennes et sahéliennes, reconnaissent leur établissement récent, et l'antériorité de l'occupation de ceux qui se disent « les fils de la terre ». Les Kel Tamajak (les Touaregs), les Arabes, les groupements peulhs, certains groupements songhoy et zarma, sont parmi ceux dont l'installation est relativement récente. Ces points de détail qui ont leur importance pour une meilleure compréhension de l'organisation sociale de ces populations, et aussi des modes de tenure foncière, seront examinés en ce qui concerne chacun des groupes ethnolinguistiques.

Chacun des dix groupes ethnolinguistiques nigériens possède sa langue propre, donc sa culture, mais ne refuse pas la langue du groupe voisin. Si bien que de très nombreux Nigériens sont polyglottes, alors même qu'avec une seule ou deux langues, tout voyageur peut se faire comprendre de l'est à l'ouest et du nord au sud du pays. Dix groupes ethnolinguistiques bien identifiés et vivant dans la paix et la tolérance mutuelle se répartissent les sept millions sept cent mille Nigériens qui peuplent le pays. Une revue sommaire de chacun de ces groupes nous permettra de dégager les éléments et les complexes culturels qui font que la nation ait précédé l'État moderne au Niger.

Les Toubou

Les Toubou que leurs lointains voisins de langue haoussa appellent Toubawa, au pluriel, Batoubé au singulier, et même Toubochi en général sont connus sous l'appellation de « nomades noirs du Sahara ». Ce sont les « Éthiopiens troglodytes » des géographes et des voyageurs anciens, grecs, ro-

D'est en ouest, les différents groupes ethnolinguistiques sont :

1°) les Toubou, représentant 1 % de la population ;

2°) les Boudouma ou Yédina ;

3°) les Kanouri, qui, avec les Boudouma représentent 4 % de la population ;

4°) les Kel Tamajak ou Touaregs ;

5°) les Arabes. A eux deux, ces groupes représentent 10 % de la population ;

6°) les Peulhs ou Halpoularen, 10 % de la population ;

7°) les Haoussa, ou, mieux Haoussawa, représentent 54 % de la population ;

8°) les Zarma-Songhoy, localisés dans les deux départements de Dosso et de Tillabéry et dans la communauté urbaine de Niamey ;

9°) Les Tienga ou Tiengawa ;

10°) les Gourmantché ou Bimba.

Ces trois groupes ethnolinguistiques sont établis sur les deux rives du fleuve Niger et représentent 21 % de la population totale du pays.

Ces différents pourcentages ne sont que des approximations, les recensements n'étant pas faits sur la base strictement ethnolinguistique.



mains et arabes, et qu'il ne faut pas confondre avec les Touaregs, les Arabes noirs et les Kanouri. Les Toubou, qui constituent l'essentiel du peuplement du Sahara oriental, dans ses portions libyenne, nigérienne et tchadienne, sont un peuple très anciennement établi dans son habitat actuel, en plaines, en montagne comme dans les oasis. Au Niger, les Toubou, dans leur grande majorité sont dans les régions montagneuses du Kawar, du Djado, du Mangueni, du Katzel, de Termitt.

Les Toubou nigériens constituent deux entités, les Téda et les Daza, qui comportent, chacune, des sous-groupes liés aux structures traditionnelles, coutumières, qui font à la fois la force et la faiblesse de leur société. Les termes téda et daza ont trait, à la fois, à la langue parlée ou mieux au dialecte utilisé par les éléments du groupe, et à l'habitat. Ainsi, les Toubou dits Téda parlent le dialecte téda, ce sont des montagnards, habitants des massifs montagneux qui leur servent d'environnement-habitat, d'environnement-ressources, d'environnement-cadre de vie, et d'environnement humain et social, alors que les Toubou dits Daza utilisent le dialecte daza et habitent les plaines. Les premiers sont des caravaniers, habitent des oasis ou des grottes dans les massifs montagneux, élèvent des dromadaires. Autrefois, et ce jusqu'à une période assez récente, ils constituaient le plus grand danger pour les caravanes et les populations riveraines du Sahara à cause des pillages, des razzias qu'ils pratiquaient à gauche, pour vendre à droite. Car, dans la société toubou, nul jeune homme ne pouvait se marier s'il n'avait, auparavant, accompli un exploit, une razzia, et rapporté le butin à domicile.

Les Daza, Toubou des plaines, sont des éleveurs de bovins, d'ovins, de caprins, d'ânes et même de chevaux de chasse. Cultivateurs de mil dans les vallées, et aussi, souvent, exploitants des palmeraies de dattiers dans les oasis, ils sont plus stables, moins agressifs que les Téda.

Les Téda et les Daza ne se comprennent souvent pas, à moins qu'ils n'utilisent une langue comme le kanouri ou même le haoussa. Mais, malgré cela, Téda et Daza relèvent de la même culture, vivant dans des

conditions similaires, dans le même environnement saharien, confrontés aux mêmes problèmes. Partout, du Tibesti au Damergou, du Djado à la Komadougou, milieux toubou, le genre de vie est le même.

L'organisation sociale des Téda et des Daza est identique à celle des autres groupes toubou. Au sommet de la société, sont les nobles téda et daza. Par nobles, il faut comprendre la classe sociale la plus élevée de la société, qui s'arroge une supériorité sur les autres, soit à cause de son origine, soit à cause de ses qualités guerrières, ou simplement de la richesse en bétail de ses membres. Cette classe comporte beaucoup de clans.

Immédiatement au-dessous des Téda et des Daza nobles, sont les Azza, moins nombreux, hommes libres, mais exerçant des métiers manuels que les nobles considèrent comme avilissants et méprisables. Tels sont les Azza chasseurs, forgerons, bijoutiers, puisatiers, également vaillants et braves guerriers, mais vassaux des Téda et des Daza. Ils sont soumis à toutes les contraintes sociales, à tous les us et coutumes des groupes auxquels ils appartiennent.

Après les Azza, viennent les Kamadja, les agriculteurs, cultivateurs, paysans, souvent descendants d'esclaves affranchis par les Téda et les Daza eux-mêmes, ou, plus récemment par l'administration coloniale.

Enfin, au bas de l'échelle sociale sont les Tiyéni, esclaves, captifs, serfs, employés à la garde des troupeaux, ou leurs descendants.

En conclusion, les Toubou sont, avec les Boudouma, les Tienga et les Gourmanché, les Nigériens les moins bien connus de leurs compatriotes, pour de nombreuses raisons. Ils n'ont pas de littérature écrite, mais une littérature orale épique, qui chante, exalte, glorifie les hauts faits guerriers des ancêtres, comme des contemporains. Par leurs langues classées dans le groupe kanouri et leurs cultures, ils constituent un groupe ethnolinguistique indépendant et différent de tous les autres groupements humains nigériens.

Leur culture comporte des nomades et des sédentaires, des montagnards, des oasiens et des campestres, des musulmans et des adeptes des religions sociales ancestrales, des pasteurs et des cultivateurs.

Les Boudouma ou Kouri

Les Boudouma sont des pêcheurs, éleveurs, cultivateurs et bateliers des îles d'abord, des rives du lac Tchad ensuite. Ils se considèrent comme les premiers, ou, du moins, comme les plus anciens occupants de leur environnement lacustre. Répartis entre le Niger, le Nigéria, le Cameroun et le Tchad, ils vivent dans les îles du lac, sans s'intégrer à aucune des ethnies voisines, dominantes ou dominées. Disposant d'une langue propre à eux, qui a été classée dans le groupe tchadohamitique, ou encore haoussa-kotoko, les Boudouma, outre leur culture générale propre, véhiculée par leur langue, le yédina, ont emprunté les éléments de culture au groupe ethnolinguistique kanouri, constituant le principal groupement humain de l'Empire du Bornou. Ces emprunts sont à l'origine des complexes culturels variés qui caractérisent les populations du bassin du lac Tchad.

Dans cette région, grâce à la religion musulmane et aux conquêtes très étendues du Kanem-Bornou, de nombreuses populations, sédentaires et nomades, insulaires et campestres, agricoles et pastorales, noires et blanches, urbaines et rurales, ont subi pendant quelques siècles le joug d'un pouvoir centralisé islamique exercé par le « cheick » du Bornou, empereur tout puissant détenant à la fois le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel, le Coran et le Sabre. Les Boudouma, insulaires et riverains du lac Tchad, n'ont pas échappé à la domination politique et au métissage, biologique et culturel des populations bornouanes. Toute leur littérature orale, leur musique, les arts et l'artisanat, s'inspirent amplement de la civilisation du Bornou, dont les origines historiques remontent au VIII^{e} siècle de l'ère chrétienne.

Un fait important est à signaler, à propos des Boudouma qui sont les seuls noirs africains à utiliser les pirogues en roseaux, identiques à celles des anciens Égyptiens. Dans leurs traditions, ils font remonter l'origine de leurs ancêtres à l'époque pharaonique, à une époque où le lac Tchad, véritable mer intérieure, couvrait près de 350 000 kilomètres carrés, et communiquait avec le cours du Nil, à travers le Soudan.

Les Kanouri

Le terme kanouri désigne le grand ensemble de populations établies de très longue date dans la plus grande partie du bassin du lac Tchad. Il indique à la fois la langue fondamentale et les groupes et sous-groupes de populations dont elle constitue la principale langue de communication. Toute la région concernée, aujourd'hui relevant des quatre états riverains du lac Tchad (Niger, Nigéria, Cameroun, Tchad), a été totalement, ou partiellement sous l'autorité de l'empereur du Bornou, jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle.

Le groupe ethnolinguistique kanouri (ou bornouan), compte une cinquantaine d'entités unifiées sur le plan religieux de l'Islam, et sur le plan politique, par l'empire du Bornou. Tout en gardant leurs dialectes respectifs, les groupes et sous-groupes utilisaient et utilisent encore la langue kanouri comme langue nationale. L'éducation officielle, islamique, a conduit le peuple à former une nation (al oumma) musulmane tolérant les cultures et les civilisations particulières.

L'empereur du Bornou ayant étendu, à un moment donné, ses conquêtes jusqu'au Fezzan, à l'Aïr, au Damagarm (sultanat de Zinder), à Kano, au Kawar, vers l'ouest, le nord et l'est, créa un État et une nation, malgré la diversité linguistique, religieuse et culturelle.

Les éléments et les complexes culturels et civilisateurs de toutes ces populations soumises à la même autorité centralisée du Bornou, sont à la base de la richesse de la culture populaire kanouri qui tire certains de ses éléments du Fezzan, du Soudan, du Baghirmi, du Kanem, du Waday, du pays haoussa et des régions nigériennes voisines, particulièrement favorables au pastoralisme en général, à l'élevage du cheval et du dromadaire en particulier. La richesse culturelle des Kanouri, leur artisanat, très varié, l'éducation populaire, la place éminente de la femme dans la société, le sentiment d'appartenance à la même nation et à la même religion que manifestent, partout, les ressortissants des localités du bassin du lac Tchad, représentent une partie de l'héritage considérable légué par le Bornou à ses populations, aujourd'hui écartelées entre quatre États issus de la décolonisation franco-britannique : Niger, Nigéria, Cameroun et Tchad.

Les érudits kanouri du Bornou et de l'est du Niger ont légué à la postérité une abondante documentation écrite sur l'histoire, et des « guirgam » ou chronologies des règnes des rois et empereurs du Bornou.

Les Kel Tamajak ou Touaregs

Les Kel Tamajak (Kel Tamasheq) ou Touaregs sont des berbères et des berbérophones sahariens chassés de leur environnement par l'aridification du climat du Sahara, les invasions arabes musulmanes à partir du VIII^{e} siècle, et les conquêtes coloniales, à partir de 1830.

A l'origine, les Kel Tamajak formaient cinq grandes confédérations, aujourd'hui réparties entre cinq États nord et sud-sahariens : Libye, Algérie, Nigéria, Tchad et Niger.

Les Touaregs nigériens appartiennent essentiellement aux deux confédérations du sud : la confédération de l'Aïr dont le sultan réside à Agadez, et la confédération Ouelleminden scindée en deux entités : l'une malienne, établie entre Ménaka, sur la rive gauche et Gossi, sur la rive droite du fleuve Niger, et l'autre, nigérienne, établie de la vallée du fleuve jusqu'à Tchin Tabaraden, dans le nord-est de Tahoua.

Ainsi, les Kel Tamajak nigériens, nomades, oasiens de l'Aïr, et sédentaires de la zone agricole, se trouvent dispersés sur une grande étendue du pays. On en trouve dans les départements d'Agadez, de Diffa, de Zinder, de Maradi, de Tahoua et de Tillabéry. Malgré leur unité linguistique et culturelle fondamentale, ces populations connaissent tous les inconvénients, et aussi tous les avantages du nomadisme pastoral, de la sédentarisation agricole, de la déculturation avec la perte de leur langue, le tamashek, et de l'acculturation au contact des ethnies négro-africaines et peulhes, sédentaires, plus nombreuses. Si au nord, dans le Sahel des nomades, en bordure du Sahara, et dans certaines oasis, on trouve les types berbères à peu près purs, en zone de nomadisme, dans la partie centrale du pays, les



métissages de plus en plus nombreux ont des répercussions sur la langue, la culture, et sur le type physique même des Kel Tamajak.

L'organisation sociale, jadis très rigide, perd aujourd'hui son caractère féodal, moyenâgeux. Les distinctions entre les nobles *(Imageren)*, les hommes de l'Islam *(Ineslémen)*, les vassaux, hommes libres (éleveurs, caravaniers connus sous le nom d'*Imrad*), les artisans *(Enaden)* et les esclaves *(Eklan)* sont en très nette régression, et tendent à disparaître.

Le tifinar, l'écriture des Kel Tamajak, généralement plus connue par les femmes nobles, tend à disparaître. Même la littérature orale, jadis florissante dans les deux principaux domaines de la vie des nomades, que sont la guerre et l'amour, régresse.

L'unité culturelle et linguistique des Kel Tamajak sédentarisés est en pleine érosion, et sa déliquescence fait entrevoir aux spécialistes de ces populations assez particulières, la fin, sinon du nomadisme intégral, du moins des nomades pastoraux dans leur genre de vie sous la tente.

Chassés de leur environnement par l'aridification du climat et les conséquences de la sécheresse persistante, les Kel Tamajak ne peuvent plus aspirer à leur vie d'hier, faite de chevalerie, d'insouciance, de confrontations, de razzia, de dettes de sang, de liberté d'aller et de venir suivant leur volonté. Ils sont aujourd'hui les plus grandes victimes de la longue sécheresse qui ravage le Sahel depuis 1968.

Les Arabes et les arabophones

Les Arabes et les arabophones nigériens sont tous essentiellement sahéliens, hommes de religion, pasteurs, commerçants, transporteurs, caravaniers. La majorité d'entre eux vivent en symbiose avec les Touaregs, principalement dans les départements d'Agadez, de Tahoua, de Diffa, de Zinder. Quelques-unes des plus anciennes familles vivent dans les villes, spécialisées dans le négoce et le transport. L'origine de la plupart de ces Arabes et arabophones est bien

connue. Il y en a dont les ancêtres sont venus du Fezzan, de Trablis (Tripoli), de Mourzouk, de Gatroun, de Koufra, de Tunis (Tunisie), de Reggan, de Colomb-Béchar (Algérie), du Maroc, via la Mauritanie et le Mali. Enfin, d'autres arabophones auraient pour pays d'origine le Yémen, le Hedjaz, l'Irak, et même la Turquie, à l'époque de l'Empire ottoman et du Khalifat.

Très minoritaires et dispersés entre les différentes régions naturelles ou administratives du pays, les Arabes nigériens ne constituent nulle part une population suffisamment dense pour valoir à leur habitat, l'appellation de pays arabe, comme lorsqu'on parle du pays toubou, du pays kanouri, du pays gourmantché... Ils maintiennent cependant leur identité linguistique et culturelle partout où ils se trouvent. Musulmans comme la très grande majorité des Nigériens, ils s'intègrent à la société négro-africaine comme à la société kel tamajak partout où ils se trouvent. Grâce à l'enseignement coranique, aux médersas, aux collèges et aux lycées franco-arabes ouverts dans les grands centres urbains, les Arabes nigériens, presque tous polyglottes, restent en liaison permanente avec la langue arabe, la langue de la religion musulmane.

Les Peulhs ou Halpoularen

De la Mauritanie à l'extrême ouest-nord-ouest de l'Afrique occidentale, à la République centrafricaine, tous les pays, sahariens, sahéliens, soudaniens et forestiers ont des populations peulhs, ou mieux, « halpoularen », c'est-à-dire parlant le « foulfouldé », la langue des Peulhs. Ces populations ne se disent pas elles-mêmes Peulhs, terme wolof vulgarisé par les Français. Elles se désignent par le terme de « halpoularen », comme les Kel Tamajak qui ne se disent pas Touaregs.

De nos jours, les érudits peulhs, parlant de leurs collectivités, utilisent les termes « poullo » au singulier, et « foulbé » au pluriel. Comme on peut le constater, de l'océan Atlantique à la République centrafricaine, toutes les populations connaissent les Peulhs, groupes ethnolinguistiques bien identifiés, parties intégrales de toutes nos cultures en Afrique occidentale sahélienne et soudanienne. Grâce à une souplesse remarquable, à une plasticité exemplaire, à une facilité d'adaptation et d'intégration peu commune, les Peulhs ont réussi à s'établir un peu partout à travers le Sahel et le Soudan, tant parmi les plus importants groupes ethniques que parmi les plus modestes. Au Niger, les groupements sédentaires et nomades des Peulhs se retrouvent, plus ou moins métissés, dans les sept départements du pays, et font partie du panorama ethnolinguistique et culturel national, au même titre que les groupements humains les plus anciennement établis dans les terroirs. Les Peulhs du pays haoussa se sont adaptés à la culture haoussa, comme ceux du pays kanouri, du pays zarma et songhoy, du pays gourmantché et du pays touareg se sont adaptés à leur milieu, aux us et coutumes des populations qui les ont accueillis, souvent avec réticences. Ils se sont adaptés partout, même en perdant souvent l'usage de leur langue, le foulfouldé, comme en pays haoussa. Le seul problème auquel ils n'ont pas trouvé de solution durable est celui de l'intégration sociale des Bororodji, communément et improprement appelés Bororo, qui sont les derniers venus au Niger, et qui ne disposent même pas de terroirs, de pâturages, de points d'eau, de villages propres à eux.

Enfin, si en Mauritanie, au Sénégal, au Mali, la littérature écrite peulhe est abondante, (le coran est traduit en foulfouldé par Omar Bâ en 1982) au Niger, elle est très modeste, sinon inexistante.

Les Haoussa ou Haoussawa

Les Haoussawa, ou populations de langue haoussa, sont répartis entre le Nigéria, où réside la très grande majorité de ce groupe ethnolinguistique, estimée aux environs de 30 à 40 millions d'âmes, le Niger, dont 85 % de la population parle la langue haoussa, le Tchad, le Cameroun, le Bénin, le Togo, le Ghana, et toutes les villes portuaires de l'Afrique occidentale.

En ce qui concerne le Niger même, les populations de langue haoussa représentent à elles seules plus de la moitié de la popu-

lation totale. Dans les sept départements du pays et dans la communauté urbaine de Niamey, on rencontre partout des Haoussawa et des locuteurs, de plus en plus nombreux, de cette langue, en plus de leurs langues maternelles. Les départements à très grande majorité de population haoussa sont ceux de Zinder, de Maradi, de Tahoua.

En gros, sur les 8 125 279 Nigériens, d'après les plus récentes estimations de l'Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture (FAO), environ 5 500 000 appartiendraient au groupe ethnolinguistique haoussa, majoritaire dans le centre-est du pays (départements de Tahoua, de Maradi, de Zinder) et plus ou moins fortement représenté dans les autres départements et dans la communauté urbaine de Niamey. Près de 85 % de ces Nigériens, d'après les estimations officielles et celles de l'Institut de Recherche en Sciences Humaines (I.R.S.H.) comprendraient le haoussa. En effet, beaucoup de Nigériens sont bilingues ou même polyglottes, les haoussawa étant ceux qui apprennent rarement une deuxième langue.

Les origines du terme haoussa

De nombreuses explications sont données, concernant les origines et le sens du terme haoussa, désignant à la fois le pays, la langue et des populations nombreuses, établies entre le fleuve Niger, le Sahara, le bassin du lac Tchad, et la forêt tropicale du Nigéria. Pour André Berthelot*, le terme haoussa en berbère signifierait *« en deçà (du fleuve) par opposition à gourma, le pays au-delà du Niger »*. Aujourd'hui, de Niafounké au Mali, jusqu'au Nigéria, la rive gauche du fleuve Niger est appelé rive haoussa, et la rive droite, rive gourma. Par extension, toutes les populations de la rive gauche sont appelées « gens du haoussa » et celles de la rive droite « gens du gourma ». Les deux termes ont donné « *haoussantché* », gens du haoussa et *« gourmantché »*, gens du gourma, sans distinction ethnique.

Pour les Haoussa, ba haouché au singulier, haoussawa au pluriel, plusieurs origines et significations sont données à ce terme. Pour les uns, il s'agirait de « Aous », nom clanique d'une tribu arabe ancienne, défor-



mé en « *haoussa* ». Pour d'autres, il s'agirait plutôt du terme « *habasha* » (abyssine) déformé en haoussa. Enfin, pour les meilleurs traditionnistes, « *haoussa* » signifie simplement langue, et haoussawa, les locuteurs de cette langue (haoussantché).

Les sept haoussa et les sept non haoussa

Les États haoussa sont entrés dans l'histoire sous le nom de « Haoussa Bakwoy », soit « les sept haoussa purs », ayant en face d'eux sept États impurs, dits « Banza Bakwoy ». Les sept États d'origine « Haoussa Bakwoy » sont : Dawra, Kano, Rano, Biram, Gobir, Katsina et Zw-Zaw (ou encore Zeg-Zeg), alors que les sept États impurs d'origine non haoussa, mais conquis, subjugués et convertis en partie à la langue et à la culture haoussa sont : Gwari, Kabi (ou Kébi), Kororaafa, Ilorin, Noupé, Yelwa et Zanfara. Les populations de ces États ont, chacune, une langue propre, mais recourent à la langue haoussa pour se comprendre.

Aujourd'hui, les haoussawa occupent un espace beaucoup plus étendu que celui jadis couvert par les sept États historiques.

Les Haoussawa nigériens, malgré près d'un siècle de séparation arbitraire avec leurs parents du sud, se reconnaissent une origine commune, une histoire commune et une culture commune. Au sein de cette nombreuse population musulmane, vivent des collectivités animistes et chrétiennes de langue haoussa, les premières connues sous le nom de Azna, Arna ou Anna, qui se prétendent les descendants des premiers ou des plus anciens occupants des terroirs du pays haoussa. Ils ne parlent que la seule langue haoussa, sont les seuls pratiquants des religioins sociales ancestrales, plus connues sous le nom de religions des terroirs.

Tous ces groupes et groupements, des plus petits aux plus grands, sont reliés entre eux par des relations de parenté à plaisanteries et d'entraide, des alliances, des camaraderies de jeux, de blagues, qui interdisent les discriminations, l'égoïsme, l'agressivité etc. Les mêmes relations de convivialité existent entre les villes, les terroirs, les régions et aussi vis-à-vis des autres groupes ethnolinguistiques nigériens et quelques autres Africains.

La langue haoussa en Afrique et dans le monde

La langue haoussa joue en Afrique occidentale et centrale, et dans les oasis du Sahara, le rôle que joue le kiswahili en Afrique de l'Est. Dans le monde, plusieurs radiodiffusions nationales émettent en haoussa. En Afrique, il s'agit des radiodiffusions du Niger, du Nigéria, du Ghana, du Cameroun, du Togo, de la chaîne ELWA, émettant autrefois d'Éthiopie, puis du Liberia, des radiodiffusions de l'Égypte et du Soudan. En Europe, émettent en haoussa la BBC de Londres, la Voix de l'Allemagne, de Cologne, Radio-Moscou. En Asie, outre Chine Nouvelle, la radiodiffusion japonaise, la radiodiffusion indienne et Radio Pakistan émettent (ou émettaient) en haoussa. En Amérique du Nord, c'est la Voix d'Amérique (U.S.A.) qui émet en haoussa.

Sur le plan de l'écriture, aussi bien en alphabet arabe adapté (adjami) qu'en phonétique et en alphabet latin, les publications sont très nombreuses en langue haoussa. Outre la Bible, les Évangiles et les Psaumes, le Coran et la Risala sont traduits en haoussa, et édités à des millions d'exemplaires. Les ouvrages littéraires de vulgarisation scientifique sont très nombreux, plus particulièrement au Nigeria. Les Journaux-Jarida, en haoussa, sont également nombreux, et leur publication remonte aux premières années de ce siècle. Cette situation est due au fait que les Britanniques imposaient, à l'école primaire, l'enseignement en langue maternelle, dans leurs colonies. Pour tout le Nigeria septentrional, c'est la langue haoussa qui sert à la scolarisation, jusqu'à la fin du cycle primaire. Les imprimeries de Zaria, depuis plusieurs décennies, impriment et éditent des ouvrages variés en langue haoussa.

La langue haoussa, très riche en proverbes, maximes, adages, sentences, allégories, rébus et jeux de mots divers, est un véhicule et un instrument de culture dont le caractère international est reconnu mondia-



lement. Le haoussa, en effet, est une langue enseignée aussi bien en France (à la Sorbonne) qu'en Grande-Bretagne, en Allemagne, aux États-Unis d'Amérique, en Union Soviétique, qu'en Chine. Les universités du Nigeria délivrent des diplômes de maîtrise et de doctorat de langue haoussa.

L'histoire générale de l'Afrique, éditée sous l'égide de l'UNESCO, a été traduite en langue haoussa. Ce qui confirme le caractère de grande langue de communication internationale du haoussa.

Les Zarma-Songhoy

Alors que les Haoussa, dans leur ensemble, se prévalent d'une même origine historique, les Songhoy et les Zarma, bien qu'habitant de part et d'autre de la boucle du Niger, et parlant une même langue fondamentale, le « koïra tchini », pour les Songhoy, le « zarma sanni ou zarma tchini » pour les Zarma, ne se prévalent ni de la même histoire, ni des mêmes mythes.

Les Songhoy sont répartis entre le Mali, le Burkina Faso, le Niger et le Bénin. Leur histoire qui commence autour de Bentia ou de Koukia, est suffisamment connue, avec les Dia ou Za, d'origine yéménite (Za al yaman), les Sonni, dont le plus célèbre est Sonni Ali Ber (Sonni Ali le grand) et avec les Askiya, dont le plus célèbre est Askiya Mohammed Touré. La destruction de la puissance songhoy en 1591 par le corps expéditionnaire marocain, provoqua l'exode massif des hommes vers le sud, le « dendi », le long du fleuve Niger.

La société songhoy, dans ses structures primitives comprend deux grands groupes humains : les *Koïra Borey*, ou citadins (hommes des villes) et les *Gandjiborey* ou gens de brousse. Ces deux groupes comportent à leur tour des divisions : les nobles, les hommes libres, les artisans, les esclaves, tous des urbanisés, les Koïraborey. Les *Gandjiborey* ou gens de la brousse comprennent tous ceux qui ne sont pas authentiquement Songhoy, ou des Songhoy castés. Tels sont les *Sorko*, de langue et de culture générale songhoy, mais pêcheurs et bateliers. Ce sont les maîtres du fleuve. Les autres groupes comprennent les *Gabibi* (corps noirs) ou *Arbi* (hommes noirs), cultivateurs ou plébéïens, les *Gaw* chasseurs du Niger, les *Sourguey* et les *Bellah*, que nous confondons bien volontiers aujourd'hui sous le nom générique de Kel Tamajak, pasteurs nomades blancs et noirs, voisins des Songhoy.

Les Zarma, eux, font remonter leur histoire, soit à Zabarkan, soit à Mali Béro. Dans l'un comme dans l'autre cas, le mythe côtoie la légende et l'histoire, qui font venir les Zarma de la région malienne du lac Déro.

Suivant les traditions orales des Zarma et de leurs voisins manding, les Zarma feraient partie des populations dispersées de l'ancien Empire du Ghana. La diaspora des habitants du Ghana les aurait conduits vers la boucle du Niger, plus précisément vers la zone lacustre d'où les Zarma de Mali Béro seraient partis à bord d'un panier volant en direction du sud, vers le Zarmaganda et leur habitat actuel.

Malgré tous les travaux sur le peuple zarma, beaucoup de zones d'ombre, beaucoup d'inconnues et d'énigmes restent à éclaircir, tel le fait par exemple de deux peuples le Songhoy et le Zarma dont les origines sont différentes, mais qui sont voisins depuis quelques siècles au Niger et qui parlent la même langue fondamentale. Pour les spécialistes maliens, les Songhoy ou Koïraborey seraient les autochtones de la vallée du fleuve, parlant le koïratchini, la langue urbaine, alors que les Zarma, proches des Soninké du Ghana, seraient des chasseurs migrants ou des paysans qui auraient emprunté la langue des Songhoy.

Historiquement parlant, les Songhoy sont plus anciennement connus que les Zarma, que les Songhoy et les Arma de Gao et d'Ansongo appellent « *gabidi* », ou encore « *arbi* », termes qui signifient corps noirs ou hommes noirs. Les Kel Tamajak les appellent « ihétane », ce qui péjorativement signifie « buveurs d'eau ». Enfin, les Zarma ont fait irruption dans l'histoire du Niger vers la fin du XVIII[e] siècle, alors que le Tarik El Sudan et le Tarik El Fettach les signalent plus ou moins vaguement sous le nom de « arbi ».

Si les Songhoy sont des hommes des villes ou des villages de la vallée du fleuve Niger, qu'ils appellent « Issa Ber » le grand fleuve, les Zarma eux, sont plutôt à l'intérieur des terres, des hommes des plaines et des plateaux, des cultivateurs et des chasseurs de la proche rive gauche du fleuve Niger, qu'ils appellent simplement « Issa » le fleuve . Si les premiers sont des riverains du fleuve dans leur grande majorité, les seconds sont des campestres, établis sur les terres arides du plateau zarma, dans le zarmaganda, au nord et jusqu'à Dosso dans le sud. Quelques collectivités zarma sont cependant riveraines du fleuve (Goudel, Saga, N'Dounga, Kollo, Kirtachi, etc.).

Une assertion des Gollé, un des clans zarma, les fait venir de l'Adrar des Iforhas, et certains parmi les Gollé se déclarent même d'origine Kel Tamajak, donc Berbère.

La langue parlée par les Songhoy, les Zarma et les autres groupements qui leur sont linguistiquement inféodés bien que n'ayant ni la même origine historique, ni les mêmes mythes, appartient aux langues soudanaises et au groupe nigritique.

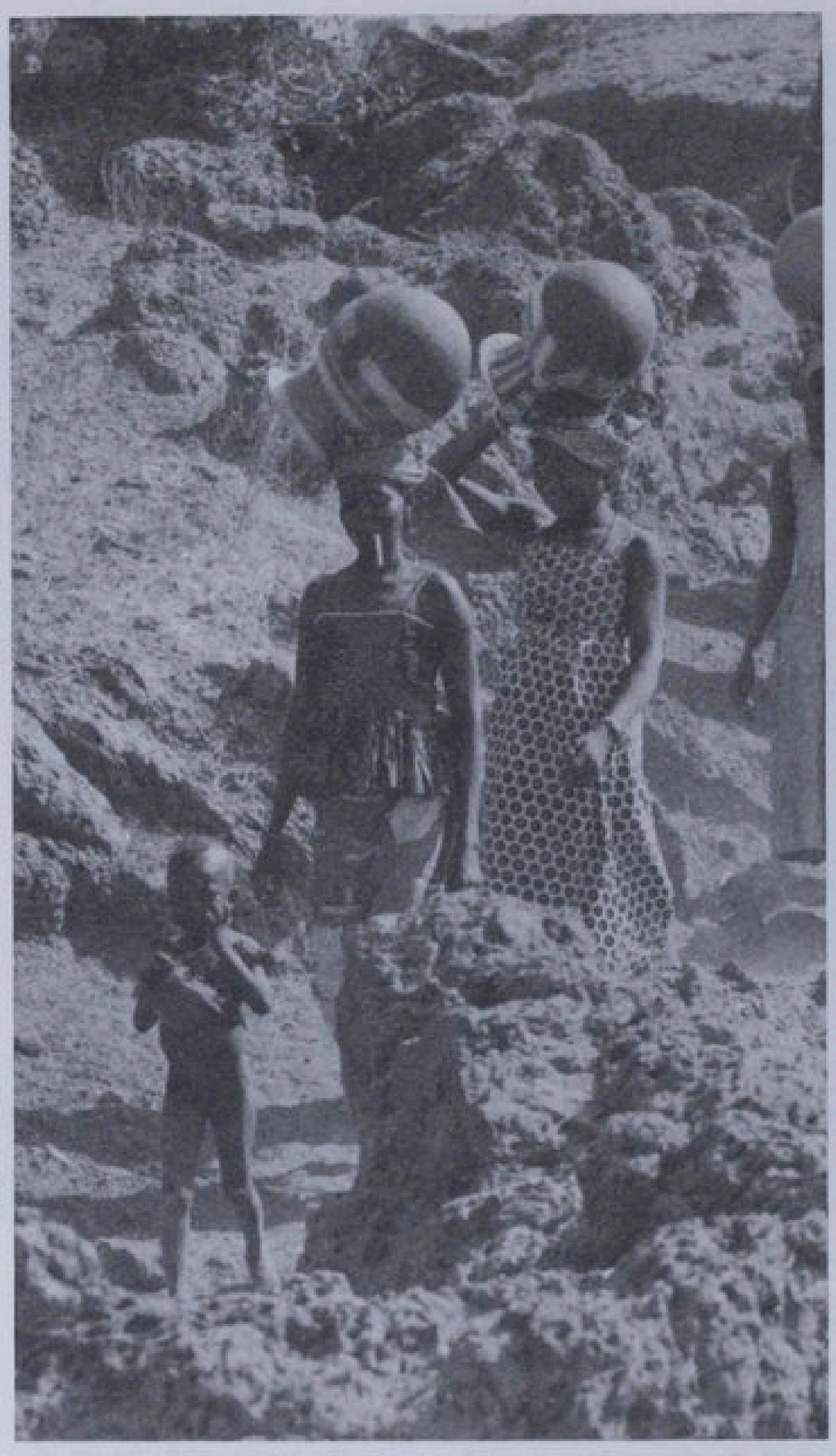
Entre le Songhoy de Djenné, de Diré, de Tombouctou, de Hombori, le Zarma de Dosso, de Ouallam, le Dendi du Nord-Bénin et le Songhoy d'Aribinda, au Burkina Faso, l'intercompréhension n'est pas automatique, comme dans le cas du Haoussa. La langue fondamentale est la même, avec toutefois des dialectes fortement influencés par d'autres langues : manding, bozo, peulh, arabe, tamajak, moré, haoussa, etc.

S'agissant des Zarma, comme d'ailleurs les autres peuples envahisseurs, en arrivant dans les terroirs qu'ils occupent aujourd'hui, ces peuples ont trouvé sur place des populations autochtones qui se donnent le nom de « laabizé », correspondant au terme grec autochtone ou fils de la terre (ou du terroir). Au nombre d'une quarantaine, ces groupements autochtones des descendants des plus anciens occupants du pays subsistent encore de nos jours et se reconnaissent par leurs marques faciales, leurs mythes, leurs légendes, leurs interdits, leurs alliances et leurs parentés à plaisanteries et leurs habitants.

Tous ces groupements qui constituent le groupe ethnolinguistique zarma sont exclusivement nigériens et ne débordent aucune frontière, contrairement à la plupart des autres groupes ethnolinguistiques nigériens.

Au Mali, au Niger, comme au Burkina-Faso et au Bénin, la littérature écrite songhoy-zarma en arabe ou en alphabet

phonétique est peu développée. La langue n'a pas l'envergure et la dynamique du haoussa ou du foulfouldé, qui sont utilisés dans toute l'Afrique occidentale. Comme d'autres langues à usage local, malgré l'importance du nombre de leurs locuteurs (comme le moré, langue des Mossi), le songhoy-zarma n'a pas franchi les limites du pays zarma ou les frontières du Niger. Ses locuteurs hors des pays habités par les Songhoy et les Zarma, sont des migrants des mêmes régions qui vivent généralement dans les centres urbains des pays côtiers où ils vont chercher du travail pendant la morte saison. Enfin, il convient de signaler qu'il y a très peu d'écrits en songhoy-zarma.



Les Tienga

Les Tienga, que les Haoussa appellent « Tchangawa » sont considérés, à travers la tradition orale et les mythes, comme les plus anciens occupants de la rive gauche du fleuve Niger, de Falmèye jusqu'au Nigeria. Dominés numériquement par les Haoussa d'un côté, les Zarma-Dendi de l'autre, ils sont en voie d'assimilation culturelle par ces deux groupes ethnolinguistiques qui dominent la sous-région. Comme toutes les populations frontalières, les Tienga ont été et restent divisés par le partage colonial. En effet, des groupements de cette population d'autochtones subsistent au Niger dans le seul département de Dosso et l'arrondissement de Gaya, au Nord-Bénin et au Nigéria où réside un *« roi des Tienga »*. Ils ont une langue que les Haoussa appellent *« tchangantchi »*, mais parlent presque tous l'une des deux autres langues dominantes : le haoussa ou le songhoy-zarma. Véritables fils de la terre, les Tienga sont d'excellents cultivateurs qui vivent en petites communautés villageoises non encore totalement islamisées. Auprès d'eux, comme auprès des Azna du pays haoussa, on trouve les éléments authentiques de la culture africaine, mêlant les rites agraires aux pratiques ésotériques des religions sociales ancestrales. Leur langue et celle des Boudouma sont les deux langues que n'utilisent pas les médias nationaux. Ce qui est très regrettable et préjudiciable car, à la longue, ces deux groupes perdront l'usage de leurs langues, et conséquemment, leurs cultures authentiques et leurs traditions.

Les Gourmantché ou Bimba

Répartis entre le Burkina Faso, le Niger, le Togo et le Bénin, les Gourmantché, qui se disent eux-mêmes Bimba, font partie du rameau des populations voltaïques. Ceux du Niger sont tous localisés dans les arrondissements de Say et de Téra, dans le département de Tillabéry, sur la rive droite du fleuve. Suivant les légendes sur l'origine des familles royales du pays mossi, et du pays gourmantché, – et le mythe qui prévaut en d'autres localités, – on peut, sans risque d'erreur, affirmer qu'il s'agit de deux ou de plusieurs groupements qui constituent ce que nous appelons les Gourmantché.

D'après les Mossi, Diaba Lompo, le fondateur du premier royaume gourmantché, serait le fils cadet de Ouidiraogo, lui-même fils de la princesse Yenenga et du chasseur Rialé.

Suivant le mythe des Gourmantché, Diaba Lompo serait descendu du ciel, sur un cheval, portant en croupe une jeune fille du clan Kombari. Diaba Lompo, dans les deux cas, serait le fondateur du premier royaume gourmantché. Au total, suivant la tradition, une vingtaine de royaumes auraient vu le jour dans le pays, gravitant autour de Noungou, la capitale que les Haoussawa ont surnommée « Fada-l-gourma », c'est-à-dire la cour (des rois) du Gourma, appellation retenue par les Français sous forme de Fada N'Gourma.

Les traditions orales diverses, aussi bien des Gourmantché que des autres populations de l'ouest du Niger, font du peuple gourmantché un des plus anciens occupants, d'abord de la rive gauche du fleuve Niger, ensuite de la rive droite. Une tradition particulière les ferait venir du Bornou, ou, en tout cas, de l'Est. Un interdit toujours en vigueur défend au roi des Gourmantché, sous peine de mort subite et violente, de voyager vers l'est. Le même interdit s'applique au Moro Naba, de Ouagadougou, empereur des Mossi.

Les Gourmantché du Niger constituent aujourd'hui une minorité dont l'identité ethnolinguistique et culturelle est reconnue. Leur langue, le « *gulmancema* » est classée dans le groupe voltaïque. Elle est utilisée par les médias nationaux, au même titre que le haoussa, le zarma, le foulfouldé, le tamajak, l'arabe et le toubou. Mais, malgré tout, les Gourmantché sont, avec les Tienga, les Boudouma, et dans une certaine mesure les Toubou, les moins bien connus parmi les groupes ethnolinguistiques nigériens. Vivant dans les mêmes terroirs avec des Songhoy, des Peulhs et dans les centres urbains avec des Haoussawa, les Gourmantché nigériens sont généralement polyglottes, parlant, outre le « *gulmancema* », le foulfouldé, le songhoy-zarma et le haoussa. Sur le plan culturel et linguistique, sans jamais se laisser assimiler par les populations d'envahisseurs sahéliens musulmans, en particulier les Songhoy et les Peulhs, les Gourmantché (ou Bimba) ont pris aux uns et aux autres, les éléments culturels qui leur ont permis de cohabiter avec eux, sans conflits majeurs, et sans perdre leur identité culturelle.

Ni le christianisme, ni l'islamisme n'ont réussi à faire d'eux d'autres hommes que ceux qu'ils sont, très attachés à leur société, à leur humanité, à leur langue, à leur culture.

L'unité dans la diversité

Avec dix groupes ethnolinguistiques bien individualisés, le Niger est l'un des pays de l'Afrique occidentale dont l'unité nationale a précédé la naissance de l'État moderne. Outre l'appartenance à la religion musulmane de la très grande majorité de la population, l'existence de relations diverses de reconnaissance les uns des autres, d'alliances, de cousinages, ont créé entre les dix groupes ethnolinguistiques, ce que tous reconnaissent sous la forme de la parenté à plaisanteries, de parenté parallèle, de camaraderies de blagues, de pactes de tolérance, de non-agression, etc. que nul n'ose transgreser, sous peine de « honte », de déshonneur.

Au sein des dix groupes ethnolinguistiques, les traditionnistes (marabouts, griots, généalogistes, conteurs, éducateurs populaires bénévoles, artistes du peuple, grands-parents, artisans divers, etc.) perpétuent les traditions en rappelant à tous les héritages légués par les ancêtres bienveillants, afin que tous ceux qui vivent ensemble se connaissent et se reconnaissent des droits, se tolèrent, s'acceptent les uns les autres et forment une nation qui interdit toutes les discriminations.

Dans le contexte socio-culturel et politique authentiquement africain, nous ne nous lasserons jamais d'affirmer, avec foi, force et conviction sincère, qu'au Niger, grâce à l'unité dans la diversité, la Nation a précédé la naissance de l'État moderne, menacé au sommet par les intolérances politiques, le népotisme, le régionalisme et l'ethnocentrisme.

Docteur Kélétigui A. MARIKO
Vétérinaire en retraite

---

* *L'Afrique saharienne et soudanaise : ce qu'en ont connu les anciens. Payot, Paris, 1927.*

Le Niger dans la littérature française

*1863-1991

Daniel MIGNOT et Jean-Dominique PENEL

A l'exception du tifinar qui est autochtone mais qui dépasse le cadre du Niger et ne concerne que les Touaregs, l'écriture a été introduite dans la région du Sahel par les Arabes et par les explorateurs de l'administration coloniale. Tous ces étrangers ont fini par imposer leur présence et leurs modes d'écriture qui furent plus ou moins adoptés selon les domaines (écoles coraniques pour l'arabe, école occidentale pour les autres). Les étrangers, Arabes et Européens, ont commencé par produire une littérature dans leur langue sur le pays, puis progressivement les littératures du pays ont écrit et créé eux-mêmes sans la graphie des nouvelles langues.

Ainsi en français, il existe sur le Niger, depuis la fin du XIX^{e} siècle jusqu'à aujourd'hui, une littérature spécifique des Français. Cependant, depuis la veille de la Seconde Guerre mondiale, dans la même langue écrite, se développe une production d'auteurs nigériens : cette autre littérature écrite francophone ayant avec la première différents rapports qui vont de l'imitation au refus, de la contestation à l'indifférence mutuelle. Le présent article se propose d'apporter quelques éclaircissements sur cette littérature des Français au Niger qui, parce qu'elle est marginale, est oubliée, à tort ou à raison. Toutefois, il importe au préalable de délimiter les contours de cette littérature car tout ce qui est écrit n'est pas pour autant littérature et de se demander comment la désigner.

En effet, qualifier la littérature des Français sur le Niger de « coloniale » est trop restrictif, car, même si certains textes sont effectivement liés au phénomène colonial et à sa justification, ce n'est pas le cas de tous, soit qu'ils aient été écrits avant la colonisation ou depuis l'indépendance, soit qu'ils se déroulent au Niger sans lien direct avec la colonisation. C'est pourquoi il parait préférable d'intituler cette brève présentation :

« Le Niger dans la littérature française (1863-1991) ». Les références temporelles vont de Jules Verne (1863) à Michel Claux (1991) et dépassent largement la période coloniale. D'autre part, comme on le verra, l'image du Niger est multiple selon les époques et les personnes.

Pour cerner notre domaine, on doit mettre de côté certaines productions proches de la littérature mais qui restent en dehors d'elle : les textes documentaires comme les missions historiques et les récits de traversée du désert (de type sportif). Beaucoup de livres, dans la lignée des allemands Barth (1860) et Nachtigal (1881), relatent des explorations ou des expéditions militaires. En dehors de Monteil (1894) et Hourst (1898), il faut rappeler tout ce qui a trait aux missions Fourreau-Lamy et Voulet-Chanoine. Pour la première, on dispose des textes de Fourreau (1902), Ch. Guilleux (1904), Reibell (1931) ; très récemment, ont été édités les carnets de route du médecin Haller (1989) et du lieutenant Britsch (1989). Pour la seconde, on se rapportera aux livres de Joalland (1931), de Madame Klobb (1931) et de Meynier (1947). Dans le même genre, mais pour une période plus proche, il faut mentionner **Méhariste** de Louis Alibert en 1936 et le livre du général Gouraud, **Zinder-Tchad. Souvenirs d'un africain** (1944).

Outre ces textes, il existe un grand nombre de récits de traversées de désert depuis l'Algérie jusqu'au Niger avec les moyens de déplacement les plus divers : à pied, en chameau, en auto-chenille, en voiture, en vélomoteur, en moto, en ballon, en aéroplane, etc. (pour ne pas parler des récits du Paris-Dakar). Ces récits d'aventures sportives n'ont jamais été dénombrés de manière exhaustive mais on en compte au moins une cinquantaine.

On ne retiendra donc ici que les textes écrits à des fins littéraires : ce qui apparaît clairement lorsqu'il s'agit de roman, de poésie, de théâtre, de tableaux en prose poétique, de nouvelles et ce qui permet d'intégrer aussi des textes de vulgarisation historiques et des souvenirs dont la présentation est romancée ou au moins écrite avec une intention esthétique qui les situe dans la littérature au sens strict.

Le roman

C'est de loin le genre le plus représenté et on se doit de distinguer plusieurs sous-catégories qu'il n'est pas toujours aisé de dénommer, faute de termes appropriés.

Le roman d'aventure

L'ancêtre, sinon le modèle du genre, date de 1863 : il s'agit de **Cinq semaines en ballon** de Jules Verne. Deux gentlemen britanniques et leur serviteur traversent l'Afrique en ballon, de Zanzibar au Sénégal. Deux des quarante-quatre chapitres sont consacrés au survol du Niger :le Samergou et Zinder, puis le pays songhay. L'auteur, qui connaît les récits de Burton, Speke et Barth, allie à la connaissance historique la plus grande fantaisie sur les sites et les peuples survolés.

En 1980, les rapports entre la France et l'Angleterre ont changé quand Armand Dubarry publie **Les tueurs de serpents, aventures d'un officier français au lac Tchad**. Le capitaine Borojoli doit tracer avec un représentant anglais les limites territoriales de Say à Barroua. L'Anglais s'y oppose par tous les moyens les plus odieux que notre héros parvient, bien sûr, à surmonter.

Vers le Tchad, roman aérostatique de Léo Dex, paru en 1897, s'inspire de la même veine. Une mission française est bloquée à Baroua ; un capitaine vient la délivrer en ballon : avec lui, un scientifique, un technicien, un journaliste, un traître italo-germanique, une fille déguisée en homme et un chien. La fibre nationale vibre fort. Les péripéties sont multiples ; le ballon sera détruit mais la mission libératrice parviendra à son but. L'aventure se poursuivra dans un deuxième ouvrage, **Du Tchad au Dahomey en ballon** (1897).

En 1902, H. de Noville publie **Le trésor de Mérande** où l'on voit un jeune homme traverser une partie de l'Afrique, dont le pays songhay, et parvenir à découvrir un énorme diamant au centre du continent d'or.

A travers le Sahara : les aventures merveilleuses de Marius Mercurin, de G. Dernage, en 1914 expose les tribulations d'un Marseillais dans le désert. Il passe à

Agadez, dans le Damergou, à Tessasoua et retourne par Nguigui et Zinder.

En 1936, quand paraît **Au pays de la peur** de E. de Riche, le vent de l'histoire a encore tourné et les Anglais ne sont plus de perfides ennemis. Les membres d'une mission de prospection pétrolière dans l'Aïr sont attaqués et pris en otages par des Toubous et des Touaregs. Ils seront sauvés par un missionnaire et une colonne anglaise (les puissances coloniales ne s'opposent plus, mais s'entraident !).

En 1945, **Ténéré, roman fantastique** de Louis Santy se déroule dans un lieu parfaitement imaginaire comme l'était également un autre livre de Marcel Barrière en 1909 **La dernière épopée, Le monde noir.**

Cette catégorie de romans reflète l'Histoire puisqu'elle manifeste les aléas des relations entre les puissances colonisatrices, mais aussi la primauté de la science et de la technique. D'autre part, même si les auteurs utilisent une documentation sérieuse, l'imagination débridée a libre cours, le Niger se trouvant doté d'une flore, d'une faune et d'hommes souvent fort inattendus. Quant à l'image que cette littérature traduit des populations nigériennes, elle varie d'un auteur à l'autre : si l'idée de sauvagerie domine, elle n'est cependant pas systématique.

Le roman proprement dit

En 1919, **Ma femme au Niger** d'Édouard de Meringo dépeint la société des colons dans une ambiance assez déprimante. Un administrateur arrive en poste au Niger avec son épouse qui faisait autrefois commerce de ses charmes et qui reprend ses habitudes. Elle entraîne une vertueuse épouse de fonctionnaire sur son chemin et retrouve un ancien amant, en poste à Tahoua. Officiers méharistes séduisants, petits fonctionnaires hépatiques, administrateur qui « s'indigénise », tout y est et ressemble à bien d'autres romans du même genre, à l'époque où l'on voit ces micro-sociétés de colons sombrer et se perdre.

En 1926, **Toum**, sous le pseudonyme de Louis Faivre, est l'œuvre du gouverneur général Delafosse. Dans une belle langue qui traduit une bonne connaissance de ce genre de situation, il relate la liaison entre un administrateur et une jeune fille de la région de Tessaoua. Thème classique, mais pas moins humain, des difficultés d'un couple mixte, reposant très souvent sur l'attrait sexuel alors qu'à la différence des races s'ajoutent non seulement celle des cultures mais surtout celle de la formation intellectuelle.

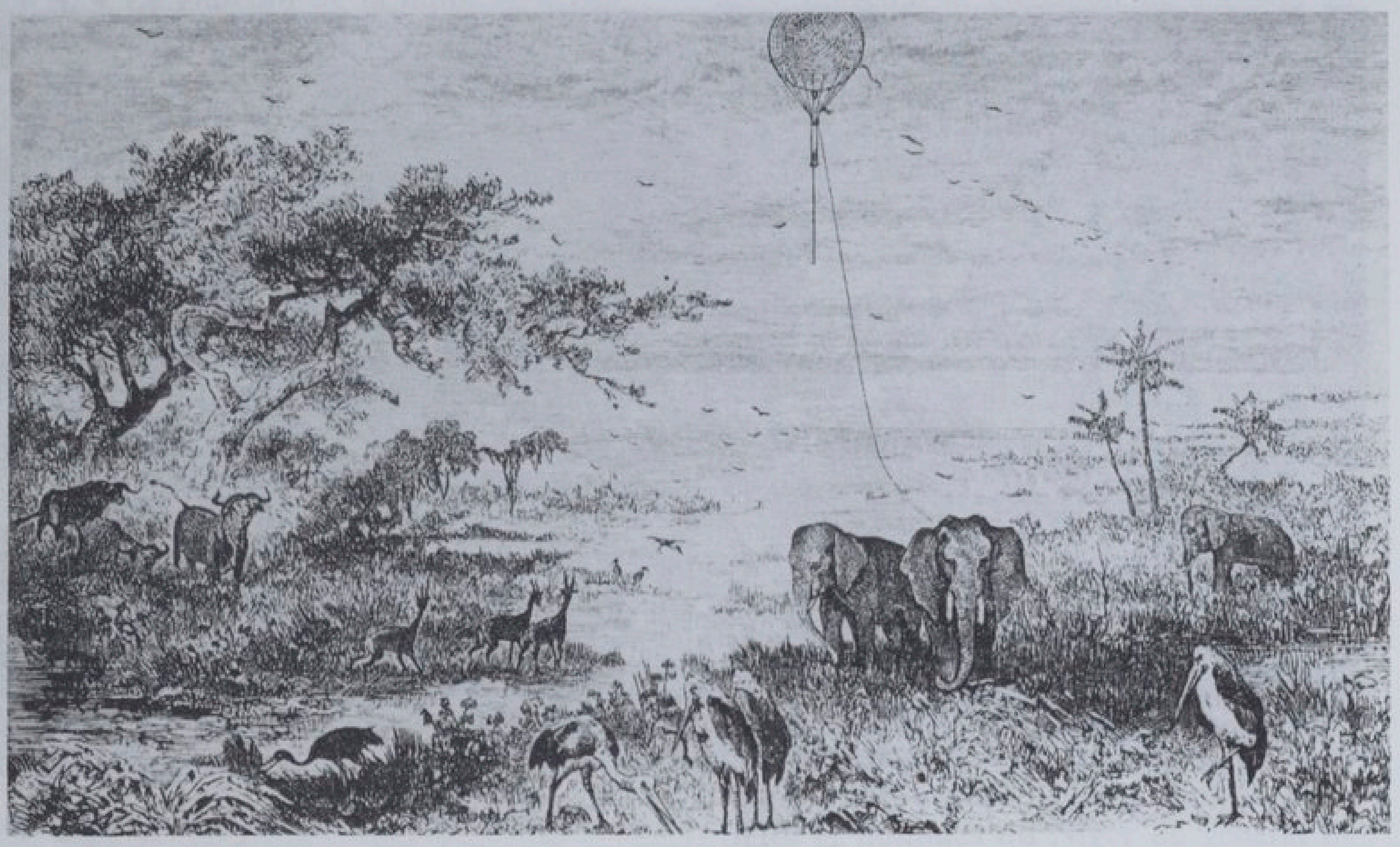
La grande fauve de Christian Chéry en 1955 est un des rares romans à prendre pour héros non un fonctionnaire (de haut rang ou subalterne) mais un jeune homme qui travaille pour une société commerciale. D'abord à Zinder puis à Diffa, il vit une passion pour une jeune Nigérienne et voue une haine mortelle à un commerçant qu'il finira par tuer. Ce n'est plus l'exaltation de la civilisation mais plutôt un voyage du côté de J. Conrad ou L.F. Céline.

L'Atlantide du Nord de Stéphane Desombre, en 1974, raconte l'histoire d'un jeune lieutenant en poste à Nguigui en 1947. Vivant avec une jeune Peule, il voit arriver une belle Suédoise avec qui il avait eu des relations en Europe. Tout s'enflamme, mais une épidémie de méningite permettra de détourner les emportements affectifs des uns et des autres.

L'action de **L'arbre du Ténéré** de H.Simart, en 1978, se passe à Niamey mais le Niger joue plutôt un effet de décor. Un médecin venu de France est poursuivi par un de ses anciens patients. Doublée d'une aventure sentimentale entre le médecin et une jeune femme qui travaillle au Fofo, l'affaire se terminera mal.

L'hivernage de Guy Belloncle, en 1980, est l'occasion pour l'auteur de présenter ses idées sur le développement puisque le personnage central est un expert venu en mission en pays haoussa. Une passion éclair avec une jeune infirmière française laissera cependant la morale sauve, la conscience morale de cet homme marié reprenant le dessus au dernier moment.

Ton blanc arrive avec le courrier de Michel Claux est le dernier en date des romans puisqu'il date de 1991 (bien que l'on devine beaucoup d'autobiographie dans le texte). Il raconte les aventures et mésaventures d'un jeune coopérant, en 1967, au



CEG de Sibingué (Filingué ?). Ce professeur novice aimera une jeune Nigérienne mais sera victime de l'animosité du proviseur et du préfet qui l'expulseront.

Dans ces sept textes, on retrouve un certain nombre d'éléments semblables : une intrigue sentimentale soit entre un Blanc et une Nigérienne (4 cas), soit entre un Blanc et une Blanche (3 cas). La haine est tout aussi présente, elle engendre des violences qui conduisent à la mort ou à l'exclusion, d'une manière ou d'une autre, de certains personnages.

Le roman local

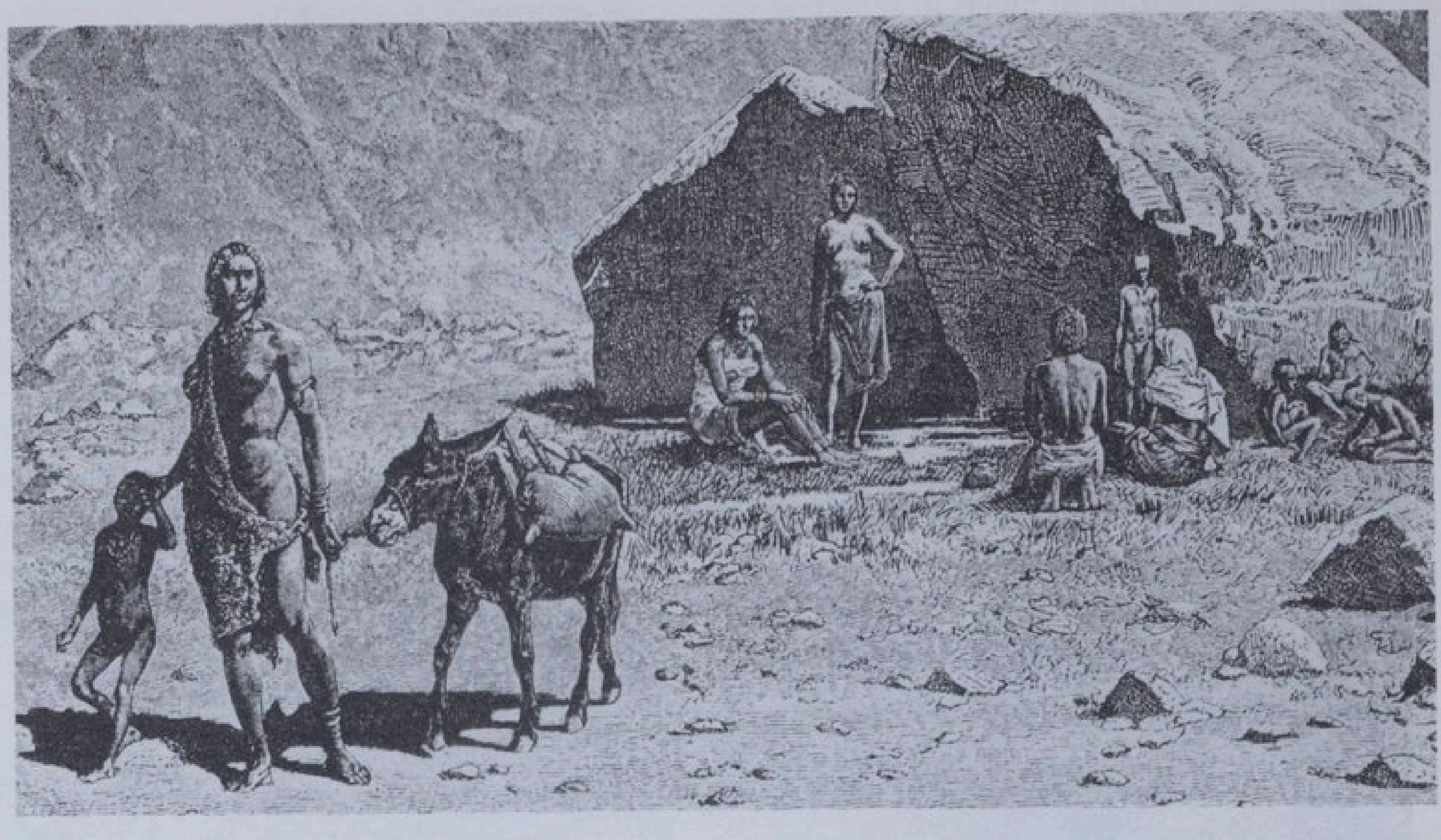
Même s'il s'agit de textes écrits par des Français, il existe une catégorie de romans que, faute de terme approprié, on nommera « roman local », ce qui signifie que tous les personnages principaux sont des Nigériens, les Blancs éant totalement absents ou secondaires.

En 1935, Joseph Peyré publie **Sous l'étendard vert** qui présente la révolte des Touaregs de 1916-1917 vue de l'intérieur par un guerrier, Kel Rela : on suit l'entrée en dissidence des fractions algériennes, l'attaque de Djanet, les mouvements senoussistes, la rébellion de Kaocen et le siège d'Agadez ; on assiste aux querelles entre sous-groupes touaregs, on observe le rôle des commerçants, et on constate, à la fin du soulèvement, l'impunité des riches.

En 1937, Jean Sermaye obtient le prix de littérature coloniale pour son livre **Barga, maître de la brousse**. Le héros, Barga, est originaire de Dogondontchi, il vit dans la brousse avec sa femme et son enfant. L'auteur manifeste sa connaissance du pays maouri et des coutumes locales. Le succès obtenu par le roman conduira l'auteur à rédiger une suite, **Barga l'invincible** en 1941.

En 1954, Louis Carl et Joseph Petit publient **La vallée de sel. Du Hoggar au Tibesti**. La moitié de l'ouvrage intéresse le Niger et retrace l'histoire de l'oasis de Seguedine. On suit ainsi une famille depuis le XVIII^{e} siècle jusqu'à nos jours.

En 1972, Jacqueline Cervin dans **Le tambour des sables** raconte la vie d'un petit groupe des Kel Rela. L'histoire se situe aux confins du Niger et du Mali et décrit l'existence des nomades et leurs difficultés d'adaptation au monde moderne. Agadez est présenté comme un endroit où le Touareg perd sa civilisation. Tandis que la fille épou-



sera un semi-sédentaire et rêvera de faire de son fils un camionneur à Arlit, le fils tournera le dos au Sud et choisira le maintien des modes traditionnels nomades.

Si le roman forme le genre le plus représenté et le plus diversifié, il est cependant loin d'être le seul type d'expression littéraire.

La nouvelle

En 1949, Jean d'Esme, dans **Sables de feu**, présente trois récits dont l'un est consacré au Niger : « La marche vers le soleil ». Il y rapporte l'assassinat de Cazemajou à Zinder et les combats ultérieurs menés par les tirailleurs privés de leur chef.

En 1944, sous le pseudonyme de Claude Filleux, paraît à Hanoï une série de nouvelles dont le titre est **L'âme de Sirré Somba**. L'ensemble, légèrement modifié, est republié en 1961 sous le titre **L'imprévu dans les dunes** avec le nom de l'auteur, Guy le Rumeur. L'avant-propos de la première édition faisait l'éloge d'un paysan de Birmi Nkonni, et le recueil compte 4 nouvelles qui ont trait au Niger : **« L'imprévu dans les dunes »** décrit l'aventure d'un méhariste perdu dans le nord du Tamesna ; **« L'explorateur n'est pas revenu »** met en scène trois explorateurs dans la région de Termit ; **« L'officier marinier »** raconte comment un Breton, méhariste au nord de Tahoua, abandonne le petit confort de la civilisation pour la vie pure et dure du désert ; enfin **« Le dioula méhariste »** met en scène un petit commerçant qui ravitaille un groupe nomade.

Guy Tirolien, en 1977, publie **Feuilles vivantes au matin**. Une des nouvelles de ce recueil s'intitule « Awa » et montre les relations difficiles et conflictuelles d'un couple éphémère formé par un administrateur antillais et une jeune femme peule. Guy Tirolien, auteur de **Balles d'or** où figure la très célèbre « Prière d'un petit enfant » pour ne pas aller à l'école des Blancs, a séjourné à deux reprises au Niger : comme administrateur entre 1951 et 1952, puis comme commissaire à l'Information pendant 4 ans après l'indépendance.

Enfin, rappelons que le concours de nouvelles organisé, pendant plusieurs années durant par le Centre Culturel Franco-Nigérien a suscité non seulement la créativité de jeunes Nigériens mais aussi celle de jeunes Français et Africains. Parmi ces derniers, on citera le Béninois Djondo Codjo Claude, plusieurs fois primé (**« Le tunnel »**, **« Dol-**

lion », « **Le gourdin de la haine** », « **Les chemins de l'illusion** »), le Sénégalais Pape Khassoum Diagne (« **Ndjebel ou la lune de miel** »), le Centrafricain Betina Begong Bodolo (« **Mon mari est capable** »). Les textes de ces auteurs portent sur le Niger, ce qui montre que le problème de la littérature française dont on parle ici n'est pas exclusivement le propre de Français mais plus généralement d'écrivains francophones.

Les souvenirs

Certains textes littéraires relèvent purement et simplement de la narration de souvenirs, soit directement, soit avec quelques petits éléments de fiction qui n'en modifient pas vraiment la nature.

En 1901, dans le « Journal des voyages », des numéros de décembre à avril, paraît par épisodes, sous le pseudonyme de Henri Nielle, **Mon roman au Niger**. Le personnage central commande un poste sur le fleuve entre Labezanga et Sansanné Haoussa. Il raconte la période de pénétration et de pacification coloniale dans cette région. La liaison du héros avec une jeune femme, Adiza, vient se greffer sur l'histoire. L'ensemble des fascicules est publié, groupé, en 1913 sous le même titre avec le nom de l'auteur, Louis Carpeaux.

En 1949, André Thiellement dans **Azawar** retrace les activités d'un administrateur de la subdivision nomade à Tahoua au cours des années 1934-35. Avec assez de clairvoyance, il souligne les incohérences de l'autorité, les refus des administrés, les contradictions entre les systèmes culturels et manifeste les doutes d'un administrateur qui doit assumer un jeu souvent faussé.

En 1978, René Persyn dans **Les Talakas** nous livre ses souvenirs des trois années passées de 1927 à 1930 à Zinder et à Nguigui. L'auteur, qui a par ailleurs écrit un grand ouvrage sur les Toubous en 1957, dépeint l'existence des postes coloniaux à cette époque.

On peut, pour terminer, citer **La dernière tournée du capitaine Patin** de J. Pascal dont le manuscrit inédit a été déposé à la bibliothèque de la rue Oudinot à Paris (le texte présente la passation de service, en pays haoussa, entre un administrateur qui a vécu quinze ans au Niger et son jeune remplaçant) et les souvenirs non publiés du colonel Robert le Roy sur le groupe nomade de Ngourti.

Les tableaux

Ce genre littéraire, parfois proche de la poésie, a connu autrefois assez de succès mais a presque complètement disparu aujourd'hui. C'est l'équivalent littéraire d'une carte postale artistique : présenter un paysage, une scène observée, un événement, en cherchant à rendre une atmosphère et à suggérer une impression plus large. Quelques œuvres illustrent ce genre : **Le visage de la brousse** de Pierre Bonardi en 1920, **Tam-tam de mes nuits** de Saint-Flores en 1931, **Bêtes et hommes du Niger** du général Ingold en 1953 ; ce dernier reprendra son texte en le modifiant et le republiera, en 1962, sous le titre **Dans les hautes herbes.** Il faudrait également citer un certain nombre de petits textes, répondant à la même définition, publiés par Andrée Clair, entre 1963 et 1974, dans le journal « Le Niger ».

La poésie

L'ouvrage de Michel Perron, **L'ère nigérienne**, paru en 1926 et préfacé par M. Delafosse, est une épopée versifiée des événements importants de l'histoire de l'Afrique. Intéressent le Niger deux poèmes sur les Peuls et Touaregs et surtout l'histoire du caporal Kouby Keïta à Zinder qui, après le massacre de Cazemajou et Olive reprit le drapeau et le commandement des tirailleurs.

Plus près de nous, on doit mentionner les nombreux poèmes, surtout pour enfants, publiés par Andrée Clair dans le journal « Le Niger », entre 1963 et 1974, certains d'entre eux ayant été regroupés dans un recueil intitulé **Le babiroussa**.

Parmi les Français dont des poèmes ont été publiés dans des journaux nigériens, on mentionnera Gérard Ferrant parce qu'il est surtout l'auteur de la première **Anthologie de la poésie nigérienne** (1972).

Le théâtre

En 1905, François de Curel monte une pièce en 3 actes, **Le coup d'aile** : un des deux protagonistes de l'affaire Voulet-Chanoine aurait survécu au cœur de l'Afrique et retourne en France avec le désir de recevoir le pardon et l'hommage du « monde civilisé ». Pour cela, il propose de donner à la France un nouvel empire africain. En fin de compte, il retrouve sa fille naturelle lâchement abandonnée et s'engage dans la légion étrangère !

En 1905, la pièce a été présentée une vingtaine de fois. En 1916, l'auteur a modifié le 3e acte mais la pièce fut interdite par la censure et ne put être jouée qu'en Suisse.

Au terme de cet inventaire succinct, qui ne prétend pas être exhaustif, on reste conscient de la difficulté à définir clairement certaines catégories (celle de « souvenirs » par exemple) ou sous-catégories (principalement à l'intérieur du roman), cependant il apparaît avec suffisamment de preuves à l'appui que, si marginale et limitée soit-elle, cette littérature francophone sur le Niger a une réalité certaine. Il conviendrait, au-delà d'un simple et nécessaire inventaire, d'en faire avancer la connaissance par des analyses de contenu et de forme. On pourrait ainsi mieux la situer et l'évaluer. Une orientation possible, qui la sortirait de sa marginalité, consisterait à adopter une perspective comparatiste avec les thèmes et formes de la littérature écrite francophone des Nigériens. Les sujets ne manquent pas ; en voici quelques-uns :

L'administrateur vu par les uns et les autres (à ce propos, on reconnaîtra que plusieurs Nigériens ne se sont pas limités à des questions de race mais ont décrit de manière analogue les représentants du pouvoir, Blancs puis Noirs).

Les autres Blancs (militaires, commerçants, enseignants, coopérants, etc.) et d'une manière plus large l'image des deux communautés à travers les deux littératures.

On peut confronter directement **Sarraounia** de Mamani Abdoulaye avec les divers textes d'écrivains français sur la mission Voulet-Chanoine ; mais on n'oubliera pas



non plus que Jean Sermaye a lui aussi parlé de la Sarraounia.

Si le thème du **couple mixte** est majeur du côté français, il apparaît très souvent du côté nigérien (par exemple dans **15 ans, ça suffit** de Amadou Ousmane et **Awa** de Djibo Mayaki).

La question de l'**environnement** est abordée de façon différente selon les uns et les autres (le désert n'inspire pas tout le monde de la même façon).

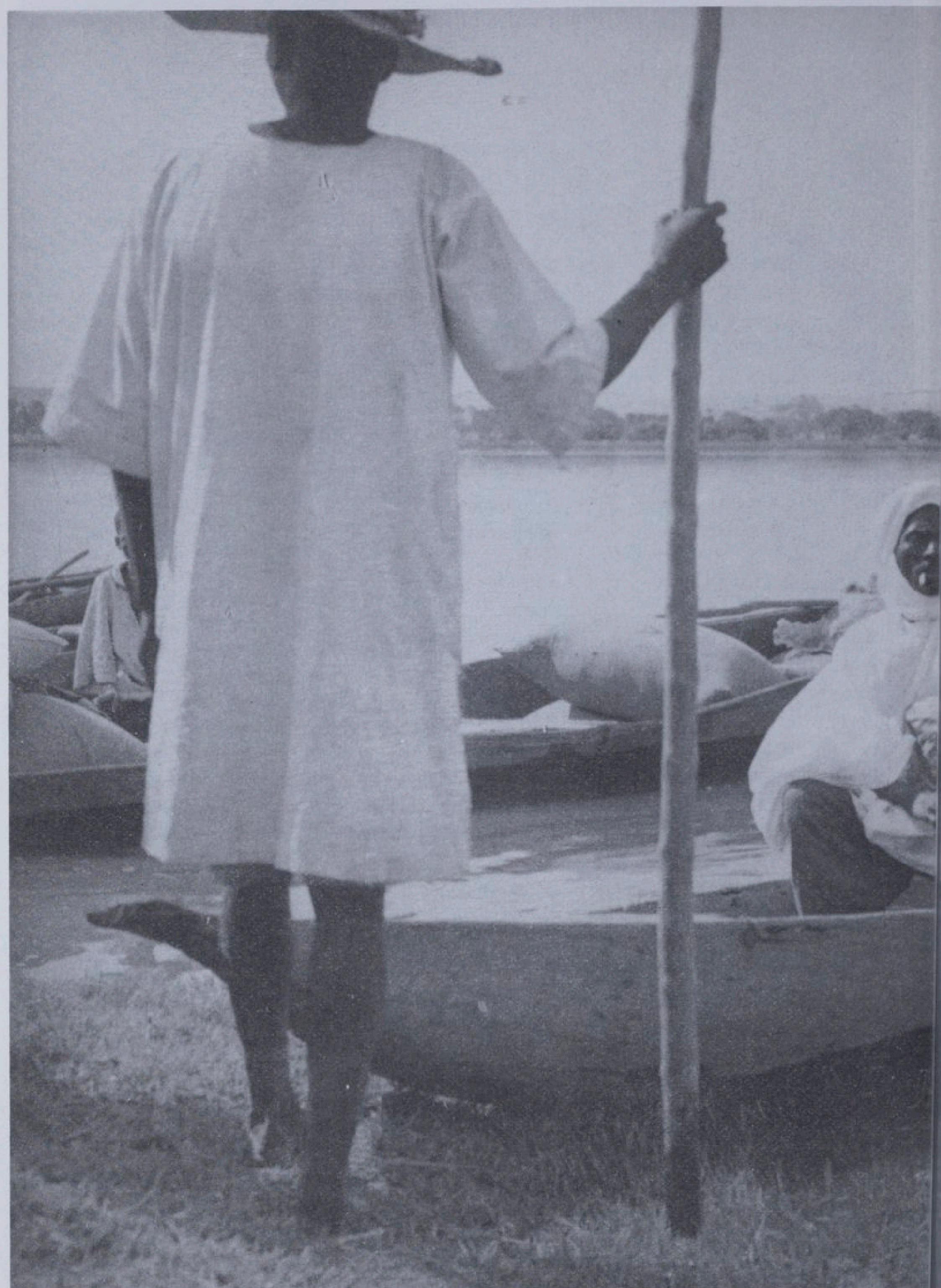
Des thèmes plus limités peuvent être envisagés : ainsi le mythe de l'Atlantide, traité par Ibrahim Issa est commun avec ses devanciers comme Guy Tirolien et Pierre Benoît.

C'est probablement au prix d'un tel travail d'analyse et de comparaison que cette littérature cessera d'être marginale et trouvera sa place.

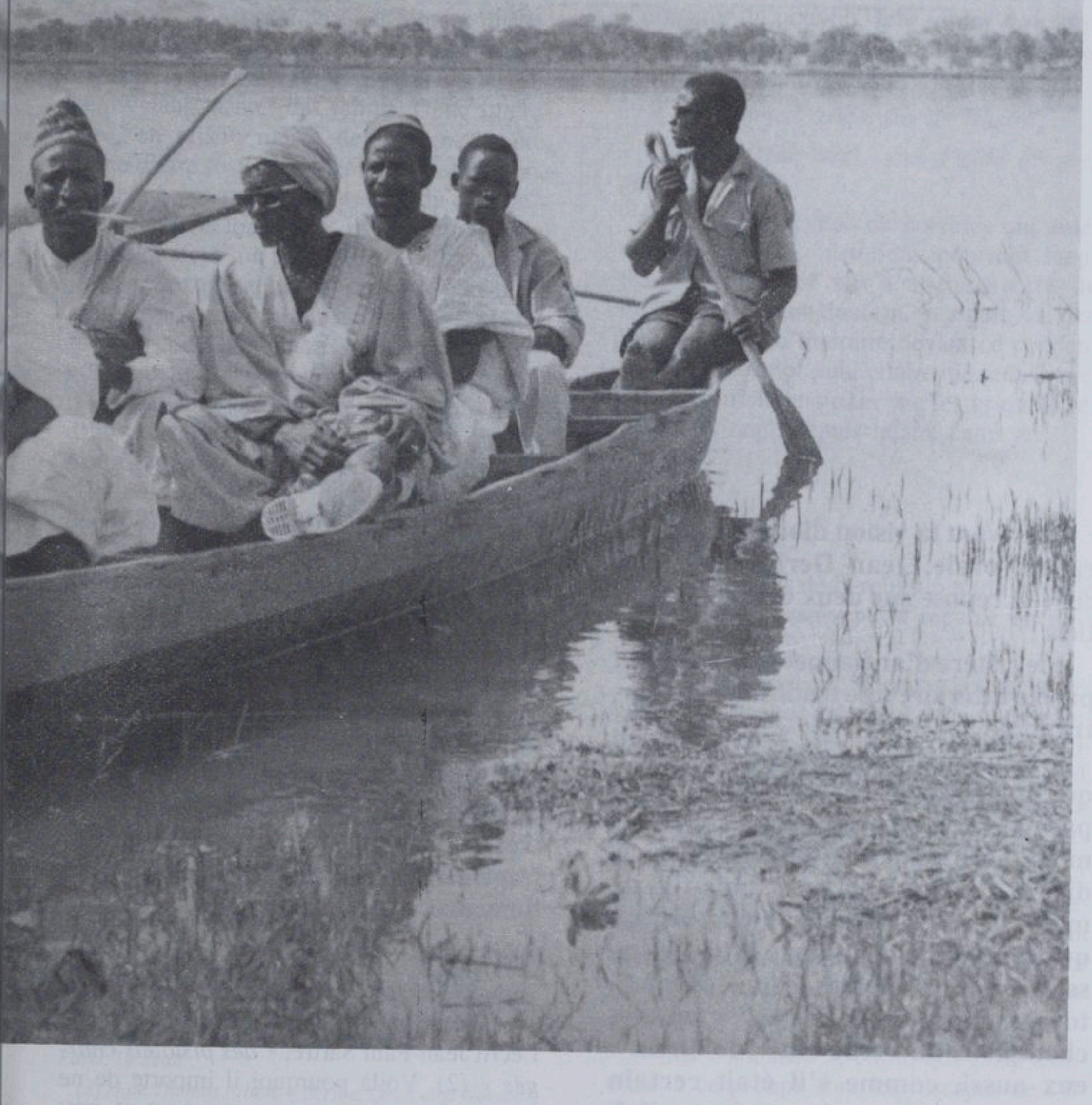
Daniel MIGNOT
et Jean-Dominique PENEL

Références bibliographiques

1863	VERNE Jules	**Cinq semaines en ballon**	Lac Tchad, Damergou, Agadez
1891	DUBARRY Armand	**Les tueurs de serpents**	Say, Est Niger, Bornou, Lac
1896	DEX Léo	**Vers le Tchad. Roman ésotérique**	Kaouar, Lac
1897	DEX Léo	**Du Tchad au Dahomey en ballon**	Lac, Bornou
1901	NIELLE Henri	**Mon roman au Niger**	Fleuve Niger
1902	NOVILLE H. de	**Le trésor de Mérande**	Pays Songhaï
1905	CUREL F. de	**Le coup d'aile**	Voulet-Chanoine
1906	DEMAGE G.	**A travers le Sahara. Aventures merveilleuses de Marius Mercurin**	Agadez, Zinder, Lac Tchad
1909	BARRIERE Marcel	**La dernière épopée. Le monde noir**	Say, Dosso
1913	CARPEAUX Louis	**Mon roman au Niger**	Fleuve Niger
1919	MERINGO E. de	**Ma femme au Niger**	Niamey, Tahoua, Tillabéry
1920	BONARDI Pierre	**Le visage de la brousse**	
1926	FAIVRE Louis	**Toum**	Tessaoua
1931	SAINT-FLORES	**Tam-tam de mes nuits**	
1934	PEYRE Joseph	**Sous l'étendard vert**	Air, Agadez
1936	RICHE E. de	**Au pays de la peur**	Agadez, Ténéré
1937	SERMAYE Jean	**Barga maître de la brousse**	Arewa, Doutchi
1937	ESME Jean d'	**Les défricheurs d'empires**	Ténéré, Kauar
1941	SERMAYE Jean	**Barga l'invincible**	Arewa, Doutchi
1944	FILLIEUX Claude	**L'âme de Sirré Somba**	Nord Niger
1945	SAUTY Louis	**Ténéré. Roman fantastique**	Ténéré ?
1949	THIELLEMENT André	**Azawar**	Tamesna, Azawak
1953	INGOLD Général	**Bêtes et hommes du Niger**	Fleuve, Kaouar
1954	CARL Louis et PETIT Joseph	**La ville de sel**	Séguédine
1955	CHERY Ch.	**La grande fauve**	Zinder, Diffa
1961	LE RUMEUR Guy	**L'imprévu dans les dunes**	Nord Niger
1962	INGOLD Général	**Dans les hautes herbes**	Fleuve, Kaouar
1972	CERVON Jacqueline	**Le tambour des sables**	Tamesna
1974	DESOMBRE Stéphane	**L'atlantide du Nord**	Nguigmi
1977	TIROLIEN Guy	**Feuilles vivantes au matin**	
1978	PERSYN René	**Les Talakas**	Tessaoua
1978	SIMART H.	**L'arbre du Ténéré**	Niamey
1980	BELLONCLE Guy	**L'hivernage**	Niamey, pays haoussa
1987	CHAPELLE Jean	**Souvenirs du Sahel**	Zinder, Nguigmi
1991	CLAUX Michel	**Ton Blanc arrive avec le courrier**	Filingue, Doutchi
1991	JARIG Isabelle	**Voyage au Ténéré**	Ténéré



Les sources de la parole



Aux sources de la littérature orale :

* « Beaux parleurs et maîtres de la parole »

Fatimata MOUNKAÏLA

Décrivant la vision dioula de la littérature orale, Jean Derive note que celle-ci repose sur deux critères essentiels :

• le critère d'ancienneté qui fait de la parole littéraire une tradition et un patrimoine ;

• la nécessité d'un décodage autre que linguistique qui suppose à la même parole un sens profond non directement lié à la communication quotidienne (1). Or, il en va, semble-t-il, de même pour le locuteur songhay-zarma qui, lorsqu'il cite un texte littéraire ne se réfère qu'à l'habitude que ses concitoyens ont « de dire... » et à l'art que les champions du verbe ont « de dire... » eux aussi, comme s'il était certain qu'on ne répète que la parole que l'effort et la réussite esthétiques ont rendue digne de traverser l'espace et le temps, digne d'être redite donc. La parole qui ne possède pas ces qualités-là n'est que du vent avec lequel elle s'en va et se perd d'ailleurs. La parole africaine bien dite et dans la circonstance qui convient, donne accès à presque tout, et permet de dénouer quasiment tous les problèmes, mais celle mal dite, la méchante parole, donc, peut faire très mal, si mal que la marque qu'elle imprime sur l'individu ou le groupe demeurera toujours.

Or la parole littéraire comme les autres, est faite de mots ; et les mots sont, comme l'écrit Jean-Paul Sartre, *« des pistolets chargés »* (2). Voilà pourquoi il importe de ne les manier qu'avec circonspection et prudence ; et voilà pourquoi la parole est ici

objet d'un apprentissage et d'un entraînement :

• dans des écoles formalisées pour la littérature de tradition et les professionnels ;

• à la maison et dans les innombrables foires du verbe de tous niveaux que la société met en place pour la formation de ses membres.

La momie et ses interprètes

Il existe chez les Songhay-Zarma comme dans toute l'Afrique de la savane et du Sahel, une littérature immémoriale sans auteur, ou dont les auteurs se perdent avec les ancêtres dans la nuit des temps. Cette littérature, en raison même de son ancienneté, exige d'être restituée, identique à elle-même à chaque prestation, étant entendu qu'elle a acquis depuis longtemps sa meilleure forme et quelquefois son contenu. C'est la momie ! faite de textes sacrés ou sacralisés, agencés pour résister à l'épreuve du temps et aux faiblesses de la mémoire, et qui ne peut en conséquence accepter que des interprètes. C'est sur son corps que se disputent aujourd'hui ses dépositaires traditionnels (griots historiographes et généalogistes, prêtres des religions indigènes et initiés divers) et ses dépositaires nouveaux (lettrés musulmans, transcripteurs-traducteurs des universités et instituts de recherche en toutes sciences). Les premiers asseoient leur légitimité sur leur antériorité dans la fonction ; les seconds, forts du prestige que leur confère la maîtrise de l'écriture, s'affirment seuls aptes à sauver un patrimoine que tous disent en péril.

Les vétérans

Griots historiographes et généalogistes

« Djaassare » songhay-zarma, « gesere » soninkés, « jeli » mandingues, « maabo » peuls, « madu mannama », kanouris remplissent partout les mêmes fonctions d'explication et de justification des situations politiques. Mythes et légendes d'origine, épopée et généalogie sont leur apanage. Ils sont la mémoire du peuple, et surtout celle du pouvoir aux côtés duquel ils se rangent en toute circonstance. Quand le futur empereur Askia Mohammed, selon une tradition en cours au Niger (3), abat son oncle pour s'emparer du pouvoir, le *« jasare »*, le premier, prend la mesure de l'événement et proclame :

« Mohammed Askia, fils de Kassaï

Qui s'est fait seul, sans l'aide de personne »

devant l'assemblée de notables qui entérine le fait. Les historiens pourront longtemps disserter sur l'authenticité de l'événement, leur doute n'entamera en rien l'admiration du littéraire devant ce condensé, véritable spot publicitaire avant la lettre, dont la réussite est telle que les griots le répètent tel quel, depuis quatre cents ans !

Les prêtres

Ceux, adeptes de la religion traditionnelle songhay-zarma peuvent se répartir en trois groupes :

• les « sorko » : pêcheurs et amis des génies du fleuve, les sorko sont seuls habilités à réciter les devises des « tooru », figures magistrales du panthéon traditionnel. Aucun « ziima » (prêtre-médecin-psychiatre) ne se hasarderait à flatter Dogno (maître de la foudre) en présence d'un « sorko » ;

• les « ziima » : officiant continuellement pour les génies, le « ziima » aurait toute latitude pour chanter les autres figures du panthéon, qui possèdent chacune ses insignes et ses textes ;

• les « sonancé », enfin, que nous associons à ce groupe sont les rescapés de l'illustre dynastie des Sonni du Songhay. Moitié prêtres, moitié magiciens (en raison

---

(1) Jean Derive : « Le fonctionnement sociologique de la littérature orale : l'exemple des Dioula de Kong (Côte-d'Ivoire) ». Paris, La Sorbonne-Nouvelle (Paris III), 1986.

(2) Jean-Paul Sartre : « Qu'est-ce que la littérature », Paris, Le Seuil.

(3) Hale Thomas Albert, « Scribe, Griot, and Novalist, Narrative Interpreters of the Songhay-Empire », Gainesville, University of Florida Press, 1990.

de cette ascendance), ils possèdent le pouvoir de réciter des textes qui protègent les jeunes enfants notamment, contre les entreprises des « sorciers mangeurs d'hommes », croque-mitaines de tous âges qu'ils traquent inlassablement.

Les initiés des sciences et techniques

C'est l'ensemble de ceux qui possèdent les sciences et les techniques auxquelles ils accèdent toujours par une littérature ésotérique. On trouve, dans ce groupe, quasiment tous ceux qui font profession de quelque chose : des chasseurs qui accompagnent de leur récitation la cuisson du poison pour les flèches, des forgerons qui louent le métal en fusion, des pêcheurs sorko qui rappellent dans les termes le pacte qui les lie aux génies du fleuve, des guérisseurs qui savent dire le texte antidote des causes des maladies, etc.

Les nouveaux dépositaires

Les lettrés musulmans

Il a sans doute existé depuis longtemps une chronique occasionnelle des cours de l'Afrique médiévale, faite par des gens de passage ou en tous cas, en dehors du pouvoir ; mais c'est le succès des tavikh soudanais qui semble avoir installé les marabouts dans l'idée que le contrôle de la tradition littéraire devait leur revenir aussi. Il est vrai que leur mainmise sur la tradition constitue une arme efficace dans l'entreprise de création d'une classe politique dominante à laquelle ils participent depuis de nombreux siècles (4).

Les transcripteurs-traducteurs :

Les mutations sociales, les ouvertures induites par les nouveaux développements des sciences humaines ont poussé au-devant de la scène une nouvelle race de dépositaires des textes oraux et littéraires. Ce sont les traditionnalistes d'aujourd'hui qui, pour des raisons nombreuses et quelquefois contradictoires, se retrouvent au coude à coude pour recueillir, transcrire, traduire et désormais critiquer la littérature orale africaine. Privilégiant inévitablement quelques textes, ils deviennent la référence qui tuera immanquablement les autres versions. Et, qui pourra dire si dans l'avenir les seuls « maîtres de la parole » ne seront pas ceux-là, à l'exclusion de tous les dépositaires mentionnés plus haut. Heureusement, il nous restera sans doute et toujours des « beaux parleurs », créateurs infatigables de littérature !

La littérature vivante et ses créateurs

Autour de la momie et sur le terreau qu'elle nourrit, existe depuis toujours une littérature vivante qui laisse libre cours à la créativité. Elle offre un champ de création continue aux professionnels de la précédente littérature et à tous les amateurs.

Les femmes pour l'éducation de base

Peu représentés en tant qu'interprètes, si l'on excepte le domaine de la religion traditionnelle où elles sont prêtresses à égalité avec les hommes, les femmes excellent par contre dans la littérature quotidienne.

« *Qu'est-ce qui se trouve caché dans le nœud de la bande-ceinture de ton pagne ?* fait demander Boubou Hama à la femme songhay-zarma (5) qui répond : « *L'essence du verbe* » ! à croire qu'il y a toujours un texte littéraire en gestation dans ce mystérieux nœud, sac à main de la femme africaine. Quoi qu'il en soit, c'est à elle qu'incombe la première éducation de l'enfant et sa première culture littéraire. Déjà dans le giron de sa mère et des substituts de celle-ci, il apprend en poèmes cadencés qu'il est le plus beau des bébés, à la contemplation duquel on oublie l'urgence des tâchés ménagères.

« Ce bon dijo	« miroir du giron
ce bon wura	or du giron
haabo si bindi	le coton ne peut se carder
kongo si kay »	et les feuilles de palmier
	ne peuvent plus se tresser »



Plus tard, on lui enseignera l'idéal de l'homme songhay-zarma à travers devises et contes que l'on n'hésite pas à adapter pour lui.

Les classes d'âge

Associations de jeunesse et organisations des femmes offrent des terrains privilégiés de création littéraire. Ici, on crée des poèmes à chanter pour son bien-aimé, mais également pour le jeune homme, la jeune fille, la femme de l'homme ayant fait preuve de telle ou telle qualité. C'est là que se créent et se disent les chants pour le travail, les chants nuptiaux, etc.

Les vieillards

Les vieillards sont des sources toujours disponibles, qui dégagés des corvées quotidiennes, peuvent mettre leur expérience, leur mémoire et leur imagination au service de la création littéraire.

Les griots ambulants

Les griots ambulants vont de marché en marché, de maison en maison, de cérémonie socio-culturelle en cérémonie socio-culturelle animer les diverses manifestations, sont instructeurs, amuseurs, moralistes à l'occasion.

L'ensemble des créateurs ci-dessus mentionnés se meut dans une littérature dont la dynamique est attestée par le renouvellement et l'actualisation continuels des thèmes et des formes. Tous les sujets y passent : la politique et l'économie, la religion et les mœurs en termes très durs quelquefois, grâce au décryptage auquel se livre encore largement l'auditoire. Cette littérature-là reste ouverte aux « beaux parleurs », ceux qui auront toujours leur place dans la société parce qu'ils savent *« faaji kaaray; faakaaray »*, animer la conversation et le cercle, et chasser la solitude.

Quand la nuit tombe en poussière...

Finalement, on peut dire que dans l'ensemble la littérature orale a encore de nombreux beaux jours devant elle, et ses sources également. Paul Zumthor se référant au journal « Le Matin » du 16 avril 1981 (6) rappelle *« qu'il se compose chaque année en France dix mille chansons, livrées à trois mille chanteurs de profession »* ! Et au Niger donc ? serait-on tenté de demander. La littérature vivante et ses créateurs se portent bien. Quant à la momie qui, sous les coups des mutations sociales et culturelles finira par faire ce que font toutes les momies, c'est-à-dire tomber en poussière, elle continuera encore longtemps à ensemencer et à nourrir les nouvelles créations.

Fatimata MOUNKAILA
Université de Niamey

---

(4) Rey Pierre Philippe, « Les classes sociales en Afrique de l'Ouest de 750 à 1600 ». Texte communiqué par Dioudé Laya.

(5) Hama Boubou, « L'Essence du Verbe », Niamey, Celhto, 1989, p. 5.

(6) Zumthor Paul, « Introduction à la poésie orale », Paris, Le Seuil, 1983, p. 10.

L'éducation à travers le conte

*dans la société zarma-songhay

Mariama HIMA

Après un rude combat, les fondateurs de l'École des Annales ont réussi à imposer une vision multidimensionnelle des sources de l'histoire, remportant ainsi une victoire sur leurs adversaires positivistes qui n'acceptaient que l'écrit comme unique source. L'issue de ce combat clarifie notamment la situation de l'Afrique jusque-là considérée comme un continent « ahistoire » parce que « sans écrit ».

En conséquence, c'est à juste titre que les sociétés traditionnelles africaines sont qualifiées de sociétés de tradition orale ou sociétés de l'oralité. L'oralité se définit par des formes d'expression variées : proverbes, dictons, récits, légendes et... contes.

Ici, nous allons nous intéresser au conte, singulièrement à travers la grand-mère, sa détentrice dans la société Zarma-Songhay. Dans cette société comme ailleurs dans presque toutes les sociétés de tradition orale, *« les femmes constituent un élément mineur soumis à des institutions masculines »*. Pourtant, elles sont des valeurs par excellence, à la fois du point de vue biologique et social, sans lesquelles la vie n'est pas possible. La grand-mère est, partout et dans tous les temps, ce personnage caractérisé par une grande tolérance, une expérience humaine qui en fait la « bibliothèque familiale ». Elle occupe une place de choix dans la conservation des valeurs traditionnelles dans la société zarma. La fonction de grand-mère s'obtient dans cette société en vertu de l'âge (mûr mais serein), de la descendance (nombre de générations), des qualités et de l'engagement sociaux. Ces différentes conditions permettent à la grand-mère d'être non seulement conservatrice de la tradition mais aussi médiatrice indispensable à l'éducation sexuelle de ses petits-enfants avant leur mariage ; car en dehors du forgeron, du griot, elle est la seule habilitée dans la famille à parler ouvertement de sexe aux enfants. Aussi, les enfants se saisissent-ils du manque de barrière qui existe entre elle et eux pour poser toutes sortes de questions impudiques. La grand-mère se plaît d'y répondre avec force détails.

Au plan pratique, la grand-mère apprend à ses petits-enfants les techniques d'usage

courant tel que l'allumage d'un feu de bois qui commence par la bonne disposition des matériaux nécessaires...

Au plan social, elle aide l'enfant à déchiffrer une visite impromptue, un décès, un mariage... une séance de **« Holley-Hori »** (1) tout en assurant son gardiennage.

Enfin, au plan spirituel, elle aide l'enfant à déchiffrer quantitativement les faits, c'est-à-dire à apprécier les choses en fonction des recettes qu'il a faites à leur sujet. Ceci exclut en quelque sorte l'esprit du jugement par analogie.

Somme toute, voilà un personnage qui, a priori, apparaît comme obscur parce que très souvent aussi archaïque que les temps qu'il a vécus mais qui joue un rôle déterminant dans une société acquise à l'oralité, même si l'écrit persévère dans ses conquêtes quotidiennes. Il y a lieu de s'interroger sur son moyen d'action. C'est ici que le conte s'impose.

Le conte, une production sociale

Pour parodier D. Paulme, *« le conte est une production sociale ; chacun est producteur et consommateur ; chacun est à volonté auditeur et orateur »*. Malgré le caractère populaire que laisse sourdre cette assertion, il n'en demeure pas moins qu'il faut avoir un capital d'expériences et de talents pour exercer la fonction de conteur. Ce capital est détenu dans la société Zarma-Songhay par la grand-mère qui, *« lorsque survinrent les civilisations orageuses, tempéreuses, portées par des artisans de ruines, pressés de tout niveler sur leur passage, le soir au coin du feu, de sa voix calme et sereine, nous déballait les trésors du passé. »* Connaissant le talon d'Achille de son auditoire, la grand-mère prend tous ses airs, effiloche et « assaisonne » son style, à telle enseigne que quand elle exerce son art *« chacun écoute émerveillé, les prouesses ou les ruses du lièvre et de l'araignée qui,*



(1) Rite en l'honneur des génies et des ancêtres se traduisant par des chants et danses d'incantation et de possession ; pratique très répandue chez les Zarma-Songhay.

tous deux, savent se jouer de la force brutale opposant mentalité libre à mentalité faite de bassesse ».

Or, en Afrique comme ailleurs, dans les contes, les animaux sont assimilés aux hommes. Ils n'ont d'animal que leurs noms respectifs car les rapports qu'ils entretiennent sont des rapports entre humains. Sous le couvert du lion, du lièvre, de l'hyène, de l'araignée, le conteur, la grand-mère, présente des institutions et des comportements sur lesquels chacun peut s'exprimer librement.

La grand-mère a le plus souvent l'habileté de conclure ses contes soit de façon tragique (ce qui arrive aux personnes désobéissantes par exemple) soit de façon paradisiaque (cas des obéissants). Bref, le conte, privilège de la grand-mère dans la société Zarma-Songhay, est, pour cette société, un excellent moyen didactique.

A travers lui, l'enfant apprend à déchiffrer les réalités de son environnement et à appréhender les situations énigmatiques. Il arrive à comprendre que tel comportement procède de celui de l'hyène ; d'où il porte en lui les germes d'une punition plus que certaine.

Le conte, gardien de l'ordre social

La grand-mère apprend aussi à l'enfant de par la morale qui se dégage de certains contes, le respect du droit d'aînesse, de la hiérarchie, des institutions et des valeurs sacro-saintes de la société. Elle le met en garde contre les interdits avec des expressions imagées telles que : *« c'est depuis ce jour que tel animal est dans telle situation qui ne l'honore pas, etc. ».*

En règle générale, suivant la manière dont le conte est raconté, il s'en suit une partie de questions-réponses car les petits-enfants, se sentant plus ou moins caricaturés, veulent en savoir plus. Chacun pose donc des questions à grand-mère soit pour s'assurer si tel comportement qu'on juge proche du sien est mauvais, soit pour se moquer du cousin qui en a eu pour son compte. Dans ses réponses, grand-mère use au maximum de son talent pour railler les petits-enfants ayant des comportements grossiers ou bien pour mettre dans ses grâces ceux d'entre eux qui se conduisent bien. Elle fait tout pour rappeler les liens qui unissent les différentes familles d'animaux par des formules imagées qui s'appliquent pratiquement au collectif des petits-enfants qu'elle a devant elle. L'objectif ici est que la leçon du jour soit comprise de tous et qu'on se quitte sans bagarre, dans la communion familiale.

Au regard de ce texte, il serait incorrect de soutenir certaines thèses fantaisistes et à la limite partisanes visant à subordonner la tradition orale à l'écrit. Le conte, un élément parmi tant d'autres de l'oralité, est, au même titre que le meilleur chef-d'œuvre littéraire de morale, riche d'enseignements. Il fut, bien avant l'implantation de l'école coranique et de l'arrivée de la civilisation hellénistique en Afrique, un outil d'éducation des jeunes par excellence. Cependant, sans l'existence de son « cheval », pour emprunter ce terme au monde ésotérique, c'est-à-dire la grand-mère, il serait inerte.

Le rôle unique de la grand-mère

En effet, l'enfant passe d'abord par l'école de la grand-mère et c'est là qu'il reçoit l'Afrique telle qu'elle l'a reçue et enrichie de ses propres expériences, de ses propres créations.

L'identité culturelle de l'Afrique (aujourd'hui à l'ordre du jour) est confortée en grande partie par ces *« obscures femmes du fond des cases qui ont passé leur temps à enseigner, consoler et distraire les tout-petits et même les grands. »*

Dans l'Afrique traditionnelle, la médecine infantile, (la pédiatrie) ainsi que la gynécologie sont du ressort quasi exclusif de la grand-mère. Les soins aux tout-petits, leur éducation, leur formation spirituelle, tout est du ressort de la grand-mère.

La grand-mère c'est, pour conclure, d'abord le savoir, l'âge, l'esprit. Comme le souligne si bien Seydou Badian, *« une vieille qui ne sait pas autant de choses qu'une sorcière n'a pas été fécondée par les ans ».*

Mariama HIMA

Les chants de chasseurs haoussa

Kélétigui A. MARIKO



Les chants de chasseurs, les dithyrambes, panégyriques, récits épiques, ayant pour thèmes la chasse, les exploits et la vie de chasseurs célèbres, font partie du patrimoine culturel légué par les ancêtres, au même titre que les mythes, les légendes, et toutes les traditions et croyances anciennes et leurs survivances.

Au même titre que toutes les professions exercées par les haoussawa, la chasse, sous toutes ses formes, individuelle ou collective, a une histoire, des mythes, des légendes, des récits merveilleux qui mettent les hommes en présence de génies, d'êtres surnaturels, de monstres humanoïdes comme les ogres ou les lutins, capables de favoriser le chasseur honnête et respectueux de la pure tradition africaine de la chasse utilitaire, ou, au contraire de compromettre la carrière du mauvais adepte de Namaroudou (Nemrod, en haoussa).

Comme l'agriculture, le pastoralisme, la forge, la pêche, le négoce, le tissage, la maçonnerie, la teinturerie, la boucherie, la chasse était pratiquée, dans le pays haoussa, en véritable profession, toute la vie durant, entourée de secrets et de pratiques ésotériques. Car, autant que les humains, le gibier en général, les fauves et les grands ruminants en particulier, sont censés être doués du mauvais œil, de la capacité de lancer le mauvais sort, de frapper le chasseur de stérilité, de folie, de paralysie, de cécité, etc.

C'est pour toutes ces raisons et pour bien d'autres encore, liées aux croyances anciennes dont les superstitions et certaines pratiques quasi-religieuses sont les survivances, que seuls les hommes aguerris, initiés aux pratiques ésotériques, détenant des secrets protecteurs, pouvaient prendre la chasse comme profession. Et pour toute une vie. Les traditionnistes de la chasse le disent bien, à travers leurs conseils aux novices : *« La brousse inculte n'est pas la cour de la concession familiale. Elle a ses maîtres, les génies et les esprits, et ses habitants, visibles et invisibles, petits et grands, bons et méchants... Comme le lion, l'éléphant, le buffle ou le léopard sournois aux yeux phosphorescents, le petit scorpion, blanc ou noir peut tuer, le serpent peut tuer, les abeilles peuvent tuer. Une souche d'arbuste peut provoquer une fracture, une flaque de boue gluante peut faire glisser et tomber le chasseur qui ignore les traquenards de la brousse. Que le chasseur s'égare dans la brousse est compréhensible. Nul n'est infaillible. Mais qu'il ne cherche pas le chemin et la direction du village ou de son campement est intolérable. »*

Ainsi, à travers les chants, les récits hérités des anciens, les historiens de la chasse perpétuent les traditions millénaires qui firent des chasseurs les premiers guerriers, les protecteurs des collectivités, les pourvoyeurs en venaison, les héros civilisateurs qui domptèrent les génies et les fauves, pacifièrent les brousses jadis incultes pour en faire des établissements humains.

Les sociétés haoussa conservent les souvenirs et les traditions des ethnies et des corporations de chasseurs.

Le folklore des chasseurs du pays haoussa, comme tous les folklores des peuples sahéliens, est très riche en chants, dithyrambes, panégyriques, récits divers, louanges, mythes et légendes qui perpétuent les souvenirs des grands chasseurs, des grands maîtres de la brousse inculte. Car les musiciens-poètes, paroliers des chasseurs et de la chasse, ne parlent que de ceux qui ont légué un gand nom, un souvenir inoubliable,

Les ethnies de chasseurs, connues sous le nom de « Kabiloun Mahalba » habitaient le Sahel, la Mauritanie (avec les Némadi), à la boucle du Niger (avec les Gaw), au pays haoussa (avec les Mahalba), au bassin du lac Tchad (avec les Magouzawa, les Kérébina du Bornou). Les mahalba du pays haoussa étaient des hommes rouges du néolithique. Leurs ethnies ont complètement disparu aujourd'hui.

A la place des ethnies des chasseurs, on trouve, de nos jours, des associations ou des corporations des chasseurs dont les membres viennent de divers groupes ethnolinguistiques. La principale condition pour appartenir à ces associations est l'initiation et la détention de secrets qui font du chasseur un magicien, un homme redoutable, un homme dont il ne faut jamais se moquer.

un nom, un exploit dignes d'être retenus et transmis à la postérité. En somme, des héros dont les exploits surhumains se confondent avec les merveilleux récits des mythes et des légendes, racontés le soir, au clair de lune ou à la lueur de feux de bois par les conteurs spécialisés, narrant, chantant, mimant les faits et les gestes du gibier et du chasseur, imitant la danse des maîtres de l'arc et des flèches mortelles, après les dures épreuves d'une campagne cynégétique fructueuse.

Un chant de chasseurs haoussa accompagne et complète cet article.

Docteur Kélétigui A. MARIKO
Vétérinaire en retraire

Le chasseur

Et le chasseur ? me demanderez-vous ?
Ah ! voici l'élu entre tous,
Le benjamin, l'enfant surdoué,
Le maître de la brousse inculte,
Celui qui parle et qui comprend
Tous les messages de la nature,
Des hommes, des animaux, des végétaux,
Des vents, des génies, des esprits, des minéraux !
Voici le maître de l'arc et des archers !
Celui qui parle à la flèche et au poison,
Celui qui appelle le gibier et l'abat,
Sans le faire souffrir, outre-mesure,
Ou, au contraire, le rend invisible
A l'adversaire, à l'égoïste, au gourmand,
Celui qui détient tous les secrets des bêtes,
Qui connait les divinités et les interdits
De la chasse, l'activité réservée
Aux braves, aux bons, aux patients.
Et aux loyaux serviteurs de la société.
Le chasseur, le maître de l'arc et du poison
Est le bouclier, le protecteur de la collectivité,
Du village, des champs, des troupeaux,
Des enfants, des femmes, des hommes.
Il comprend les messages des astres.
Et les traces sur terre de l'araignée et du chacal,
Parce que les secrets du ciel sont les mêmes
que ceux d'ici-bas, de la terre nourricière.
Le langage des chasseurs est aussi clair
que le lait frais ou l'eau de source.
Mais, pour le profane et l'ignorant
Il est aussi obscur que l'inconnu,
Aussi sombre que la tombe fermée,
Aussi lourd que la montagne,
Aussi hermétique que le regard fermé
Et sans expression du sphinx
Qui ordonne, impératif, à l'homme :
« O homme, connais-toi toi-même ! »
Le chasseur, le maître de la brousse inculte,
De l'arc, des flèches et du poison
Est le grand maître de l'inconnu,
Qui parle tous les langages de la nature,
Comprend les messages des oiseaux,
Déchiffre toutes les traces des fauves,
Et s'oriente la nuit, grâce aux étoiles
Dont il interprète les mouvements...

Texte recueilli
et transcrit par K.A. MARIKO

Le théâtre en langues africaines au Niger

Chaïbou DAN INNA

Comment expliquer l'obscurité dans laquelle le théâtre nigérien est confiné alors qu'il est d'une extraordinaire vitalité ? Cela tient, à notre avis, à deux raisons : il se démarque du théâtre africain « classique » tel qu'il est habituellement pratiqué à Dakar, à Brazzaville ou à Abidjan car ce n'est pas un théâtre d'auteur et il n'est pas, en grande partie, francophone. Des œuvres dramatiques francophones existent, mais elles restent minoritaires.

Il y a donc deux types de théâtre qui existent au Niger, menant des existences parallèles. Tandis que l'un est populaire, l'autre reste l'apanage d'une minorité, celle qui parle le français et qui vit majoritairement dans les villes.

Dans sa forme, le théâtre en langues nationales a été grandement influencé par le théâtre occidental. Il est en effet fort éloigné, même s'il partage avec elles quelques points communs, des formes traditionnelles de théâtralité africaines.

Dans la ligne du théâtre occidental

L'influence du théâtre occidental s'est répandue grâce aux activités théâtrales des scolaires pendant les vacances depuis l'époque de l'École normale William-Ponty. Pendant les grandes vacances, la veille des fêtes nationales, le 14 juillet puis le 3 août, des représentations, essentiellement en français, étaient réalisées par les collégiens et les lycéens dans les grandes villes du pays. Puis il y eut l'institution, avec l'indépendance, de la **Semaine nationale de la Jeunesse** qui familiarisera les populations rurales ou semi-citadines avec le théâtre : des compétitions étaient organisées entre les différentes villes du pays avec des éliminatoires entre les troupes des villages d'un même arrondissement, ce qui permit de recruter des acteurs parmi les jeunes non scolarisés. Progressivement, les pièces qui étaient es-

sentiellement en français utilisèrent les langues nationales au point que, depuis 1975/1976, les pièces théâtrales en français au Festival de la Jeunesse, des Arts et de la Culture constituent l'exception.

Il faut aussi dire que le développement du théâtre en langues nationales résulte de l'influence positive de quelques hommes : d'abord de quelques animateurs de radio comme Sani Na Haoua, Hadjia Délou à Zinder, Hima Adamou Dama-Dama et Alfazazi à Niamey et ensuite d'André Salifou qui communiqua son amour du théâtre et sa flamme à des enseignants tels que Yazi Dogo, Abdou Louché, Oumarou Neïno qui sont aujourd'hui de véritables vedettes nationales en matière de spectacle. Comme le dit Yazi Dogo dans l'interview qu'il a accordée à Dominique Pénel dans *Rencontre*, c'est grâce à André Salifou pour les besoins d'une pièce historique, **Tanimoune,** qui représentera d'ailleurs le Niger au Festival panafricain d'Alger en 1969, qu'il s'adonna au théâtre.

Le théâtre en langues nationales

Aujourd'hui, le théâtre nigérien en langues nationales est connu et aimé de tous. Se jouant essentiellement en hausa et en zarma, il a une audience transnationale surtout avec les pays africains qui partagent avec le Niger les mêmes langues véhiculaires : le Mali en ce qui concerne le zarma-songhaï, le Nigéria, le Tchad pour le hausa, sans compter les fortes communautés immigrées hausaphones de Côte-d'Ivoire, du Togo, du Soudan et d'Arabie Saoudite. Les pièces radiophoniques sont régulièrement suivies sur les ondes, les dramatiques télévisées sont enregistrées en vidéo-cassettes et traversent les frontières.

Il faut dire à ce niveau que l'acception que le public nigérien a du théâtre est assez large. Elle dépasse la conception étriquée qui ne définit le théâtre que comme pièce représentée *sur scène*, devant un public qui assiste à l'exposition d'une intrigue, à son développement et à son dénouement. Le théâtre est aux yeux du public nigérien aussi bien scénique que radiophonique ou télévisuel. Ainsi, la troupe de Yazi Dogo ou celle de Sani Na-Haoua de Zinder joue indifféremment sur ces tableaux. C'est d'ailleurs cette utilisation des médias qui a permis le succès du théâtre populaire en langues nationales en le transportant jusqu'au fond des campagnes nigériennes car, en fin de compte, on trouve toujours dans le théâtre radiophonique comme dans le théâtre télévisuel ce qui fait son essence : l'imitation de la vie, la représentation de la vie, même s'il n'y a pas contact physique, contiguïté spatiale entre acteurs et spectateurs.

Les acteurs du théâtre en langues nationales ne sont pas des professionnels du théâtre, bien que certains d'entre eux y aient été amenés par leur profession : c'est le cas des animateurs de radio Sani Na-Haoua, Hima Adamou et Alfazazi. Les autres sont enseignants, postiers, agriculteurs ou sans profession fixe. Les troupes ne sont pas toujours permanentes, même si on y trouve des noyaux durs qui sont l'âme de la troupe et qui constituent son ossature. Les troupes recrutent en effet à l'approche des festivals ou même pendant la morte-saison. Quand un homme arrive, se disant intéressé par ce que fait la troupe, il n'est jamais rejeté. Il commence par de petits rôles et, en fonction de son talent, il peut devenir un pilier de la troupe jusqu'au jour où il décide de la quitter. C'est de ces « noyaux durs » que la troupe tire souvent sa dénomination : (Troupe de Yazi Dogo) quand ce n'est pas de la structure dont elle dépend : troupe du C.C.O.G., troupe de l'O.R.T.N. de Niamey, troupe de l'O.R.T.N. de Zinder, etc.

Que gagnent ces troupes ? Comme à l'accoutumée et sous toutes les latitudes, la vie de l'artiste n'est pas facile. Les gains sont dérisoires, qu'ils viennent des entrées lors des représenations scéniques ou des honoraires payés par la Télévision nationale. Mais une évaluation du gain en monnaie courante et trébuchante ne reflète pas la réalité : il y a le plaisir d'être ensemble, la notoriété, etc. J'ai une fois participé à une réunion avec quelques acteurs de la troupe de Yazi Dogo : quand ils sont ensemble, même hors des planches, ils s'amusent et je crois que c'est un de leurs secrets : le théâtre pour eux est un divertissement, on prend plaisir à plaisanter, à jouer avec les mots.

Des créations collectives

Car les créations du théâtre populaire sont collectives. Il n'y a pas de pièce écrite à l'avance, dont on apprend le texte par cœur et qu'on récite. Le théâtre est création vivante qui résulte, certes, d'un travail mais sans que l'acteur soit prisonnier d'un carcan. La troupe se réunit pour discuter et trouver un thème. Collectivement, une idée générale est trouvée, en relation parfois avec l'actualité sociale et politique du pays. Dès que le thème est retenu, les grandes lignes de l'action et les principaux personnages connus, on passe à la répétition en faisant confiance à la verve satirique et à l'éloquence de chacun. Les meilleures trouvailles sont consignées pour ne pas être oubliées. Et c'est ainsi que la pièce se constitue, l'un des objectifs poursuivis par la troupe étant de faire réfléchir et de divertir.

Éviter le didactisme

C'est justement pour faire prendre conscience de certains problèmes sociaux qui minent la société que les principaux thèmes du théâtre populaire ont trait au mariage et à la vie conjugale, à la religion et au charlatanisme, à la corruption des pouvoirs publics, à la malhonnêteté des commerçants, à l'infidélité des femmes, à la prévarication et à l'inconduite de la jeunesse.

Parfois, les pièces de théâtre ont leurs sources d'inspiration dans la littérature orale traditionnelle, notamment les contes. On a ainsi vu la troupe de Yazi Dogo interpréter de nombreux contes tirés de **Magana Jari cee**, recueil de contes rassemblés par l'écrivain nigérien hausa Aboubacar Imama. D'autres fois, c'est l'actualité qui les inspire, que ce soient les faits divers ou les événements politiques. On a même vu quelques troupes mettre au service de la politique leurs talents : en 1987, au moment de la popularisation de la Charte nationale et en 1989 quand il s'est agi de voter la Constitution, des sketches télévisés hautement comiques ont permis d'expliquer ce que la démocratie n'est pas, en évitant l'écueil du didactisme et du moralisme.

En effet, le théâtre en langues nationales tire sa force de la conception qu'il a du théâtre : celui-ci est considéré avant tout comme un divertissement qui, même quand il doit aborder des problèmes sérieux, doit le faire de manière plaisante.

La place du rire

Le rire y occupe ainsi une place cardinale. Comique de situation, comique des gestes, comique des mots surtout, rien n'est mis de côté pour parvenir à détendre l'atmosphère. La parole dans le théâtre en langues nationales est faite pour plaire : surtout quand elle est mot d'esprit, proverbes ou réplique cinglante. Le public prend un grand plaisir à écouter la virtuosité verbale des auteurs. Le proverbe montre en effet l'intelligence de celui qui l'emploie et sa connaissance de la culture de son milieu. « La parole indirecte » permet de frapper l'adversaire par ricochet, sans en avoir l'air. C'est une figure de rhétorique centrale dans la vie sociale africaine et surtout dans les situations de conflit (querelles dans les foyers polygames par exemple) où on se fait la guerre à fleurets mouchetés.

L'enracinement

Le théâtre en langues nationales doit ainsi son succès à la communion qui le lie à son public. Il utilise certes une scène résultant d'une influence étrangère, mais ce qui y est dit, ce qui y est fait est profondément enraciné dans la culture nationale. Le public se reconnaît dans les proverbes, dans les contes, dans les mythes, dans les situations qui y sont mises en scène. Spectateurs, acteurs, personnages, sont imprégnés de la même culture, ont les mêmes références culturelles, religieuses et linguistiques. Il n'y a pas le divorce qu'on remarque entre le théâtre africain de langue française et son public.

Chaibou DAN-INNA
Université de Niamey

Tombokoye Tessa

**Un homme, une voix*

Fatimata MOUNKAÏLA

Une voix s'est éteinte il y a un an, celle de Tombokoye Tessa qui a tenu en haleine son public pendant cinquante ans ; voix solitaire qui n'avait pas besoin d'accompagnement musical pour faire vibrer l'auditoire à son rythme. L'artiste est né dans le petit hameau de Sinadaye ; mais c'est à Tessa, gros village aux prétentions de capitale sans trône, d'une chefferie que les hasards de l'histoire ont installée à Harikanassou, qu'il doit sa renommée ! Chose qu'il reconnaît à sa façon en formulant pour le village ce vœu dont la réalisation lui restituerait une partie de son importance passée.

« Da moo ga looma bay *Si l'œil pouvait déchiffrer la ligne d'horizon*

Teesa ma te kumandaw Tessa deviendrait un centre administratif

A ma te ofis ndalikita Avec bureaux et dispensaires

Nda komi cimante » Et des commis bien formés

Marabout dévoyé

L'artiste se définit lui-même comme un marabout dévoyé au sens propre du terme. Fils et petit-fils de lettrés musulmans, sa voie était tracée, et on l'y pousse pour faire des études islamiques qu'il ne terminera pas. L'école coranique va pourtant marquer sa personnalité et son art parce qu'elle lui aura rendu au préalable deux services utiles : l'ouverture sur un monde dont les frontières dépassent celles du village, du pays et du continent, et l'exercice de la mémoire.

Culture islamique et connaissance coranique

Elles marquent continuellement l'œuvre de Tombokoye, sous forme de versets mentionnés ou cités, et sous forme d'éloges ou de querelles livrés pour ou contre la gent maraboutique. Il y a, dit-il, ceux auprès desquels on se doit d'aller chercher le savoir comme le Maître Daouda, et ceux qui sont à rayer de l'ordre des marabouts. S'il y en a qui possèdent la connaissance, il en existe par contre qui n'ont fait des études que pour être au premier rang lors de la distribution des colas des cérémonies socio-religieuses, dit presque textuellement l'artiste.

La guerre des guides

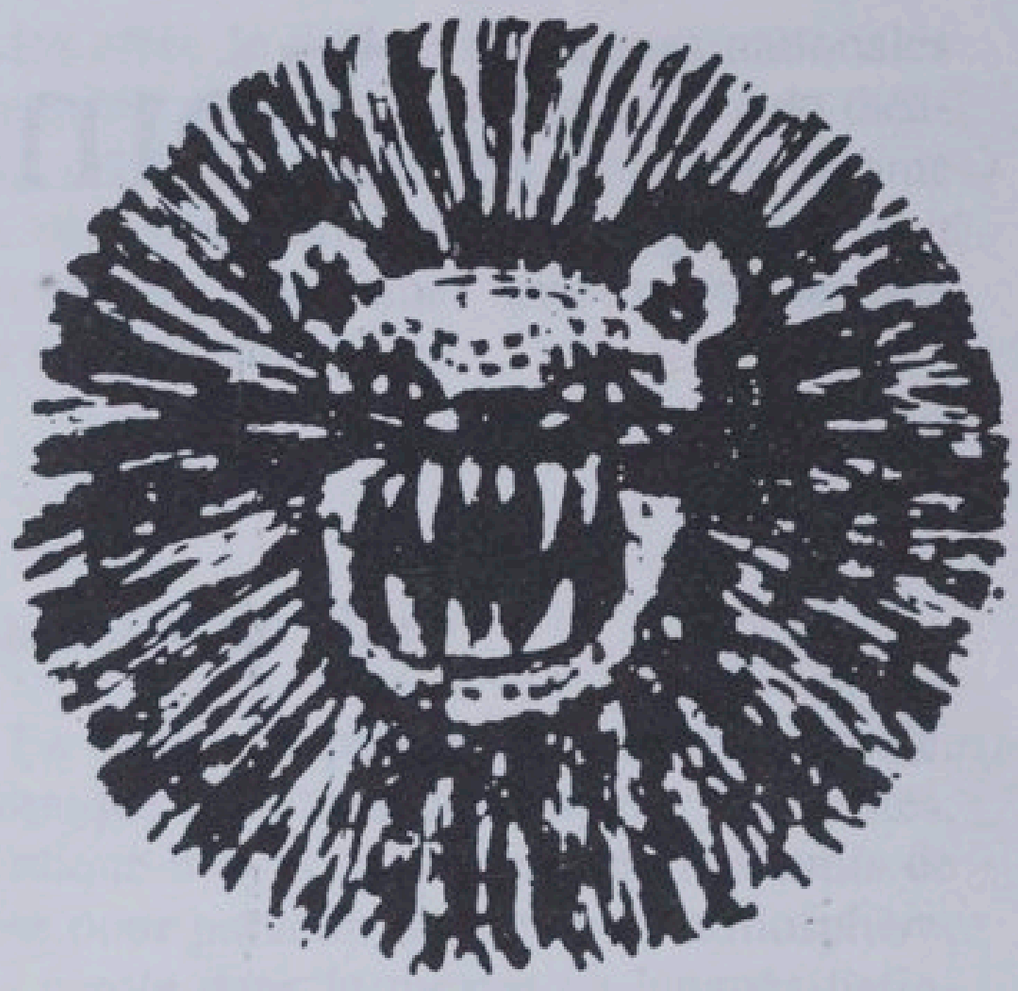
Dans une société largement analphabète où griots éduqués et lettrés musulmans ont longtemps joué, et jouent encore le rôle d'éclaireurs, les motifs d'opposition ne manquent pas entre les deux groupes qui vivent tous deux de la générosité et des largesses des dignitaires. Tombokoye, en effet, ne ménage pas certains membres d'une classe privilégiée dont il a raté l'entrée, et qui, il faut bien le dire, le regardent de haut avec condescendance et mépris. Or, justement, il est bien placé pour savoir que tous ne sont pas respectables et que certains d'entre eux sont presque complètement ignorants. C'est le cas de quelques-uns qui *« récitent avec des trémolos dans la voix, des textes qui excluent la ouma qui ne sait pas lire, oubliant qu'ils ont eux-mêmes, père et mère analphabètes. »* Il arrive même qu'il devienne méchant, comme lorsqu'il exprime son étonnement d'avoir vu *« un des estomacs du ruminant abattu être transformé en sacoche à livrets »*. Telle est la réponse de Tombokoye à des marabouts dont certains n'hésitent pas à vouer à la « géhenne » une activité comme la sienne. Même si cela était, dira-t-il comme en guise de conclusion, c'est le même arbre qui a donné les trois branches dont on a tiré la *« tablette des marabouts »*, le *« mortier des pileuses »* et le *« vase de chambre »*. L'usage trouvé pour l'un ou l'autre de ces objets ne doit pousser aucun d'eux à mépriser les deux autres. Pourtant, ce n'est pas tant de dire tout haut ce que les autres pensent tout bas, qui assure à Tombokoye son succès, mais sa façon inimitable de le dire.

Un artiste complet

Tombokoye Tessa anime tout seul son spectacle et parvient à retenir constamment l'attention par des variations sur le fond et sur la forme.

Les thèmes abordés

Artiste traditionnel, les valeurs qui structuraient la société constituent ses thèmes privilégiés. S'il flatte volontiers la générosité



d'un prince d'aujourd'hui, il n'oubliera pas de lui rappeler que le courage et la bravoure des ancêtres lui ont seuls permis d'asseoir son trône, et qu'il ne doit pas démériter vis-à-vis d'eux.

« Seul un descendant de guerrier sait que la guerre ne peut décimer toutes les vies »

Tombokoye chantera pour divers chevaux en insistant sur la qualité de leur robe, sur la grâce de leurs pas, sur l'étendue de leur renommée parce qu'il sait que chaque homme songhay-zarma caresse dans son cœur l'image du cheval qu'il ne possède pas et qu'il ne peut même pas nourrir, étant lui-même affamé pendant un, voire deux tiers du temps. Par ailleurs, les difficultés de la vie actuelle ne lui échappent pas, comme cette crise des valeurs qui frappe de plein fouet la société songhay-zarma, où aux dires de l'artiste, les vœux formulés par les nouveau-nés ne visent plus que la longue vie. Est donc ainsi occultée une partie tout aussi importante du souhait, celle qui souffle au bébé d'acquérir les valeurs qui font le « songhay-zarma » !

Irkoy ma funandi no ga baa *Ce sont les "Dieu-fasse-vivre" qui abondent*

Irkoy ma albarka dan si baa *Les "Dieu-donne-de-la-valeur" sont rares*

***I*ze kan si nga baaba sanni kakaw** *Des fils qui ne fassent pas mentir la parole du père*

Si no hunkuna *Il n'y en a guère aujourd'hui »*

Enfin, Tombokoye chante des valeurs de toujours, il chante le mil, il chante le lait et ses sous-produits qui constituent la crème de l'aisance alimentaire, en faisant en sorte que son poème devienne « savoureux comme le beurre ».

Par l'exercice de style

Tombokoye Tessa est désormais un artiste que l'on cite dans les conversations quotidiennes depuis que par la magie du transistor et de la bande magnétique, tous les songhay-zarma ont connaissance de la façon originale qu'il a d'exprimer des réalités dont la tradition populaire a souvent déjà très largement ouvragé le libellé. Le langage indirect, manière de dire les choses de façon détournée, est son domaine de prédilection. Tombokoye crée des images, recompose des structures en orfèvre de la langue pour le bonheur des oreilles songhay-zarma.

« *Oui !* a dit un jour un de ses admirateurs, *quand on a entendu Tombokoye, on ne peut pas ne pas aimer sa langue* » ! Peut-on trouver meilleure conclusion à un portrait de l'artiste ?

Fatimata MOUNKAÏLA
Université de Niamey

Portrait d'un artiste, Tinguizi

Fanta MAÏGA

Tinguidji ou Tinguizi, de son vrai nom Boubacar Loumbo Sêdi, était un grand artiste traditionnel. Il est mort le 18 février 1983, à l'âge de 85 ans, si l'on passe sous silence les confusions quant à la date exacte de sa naissance.

En effet, en 1972, il déclare à Mme Christiane Seydou qu'il a 61 ans, ce qui laisse à penser qu'il est né vers 1911, ainsi il serait donc mort à 72 ans et non à 85 ans comme l'annonçait le bulletin nécrologique du quotidien nigérien « Le Sahel ». Une autre fois, il dit qu'il est né après la grande famine de 1913-1914 à Moroukarma en pays Gourma (1913-1983 = 70 ans, 1914-1983 = 69 ans). Cependant, dans un de ses récits, il dit avoir été un témoin oculaire à l'âge de 17 ans du destin tragique de Labidiédo, un chef gul-

mance de Koala (région de Fada N'Gourma). L'affaire en question, qui fait partie de son répertoire, s'étant passée le 12 août 1920, Tinguizi serait alors né en 1903 et mort à 80 ans en 1983.

Ce décalage de près de dix ans dans les différentes dates intéresse les historiens.

Pour notre part, nous dirons que Tinguizi était originaire de l'arrondissement de Téra à 185 km au nord-ouest de Niamey.

Ce point géographique a son importance dans l'œuvre de Tinguizi ; en effet d'un côté l'artiste se dit de mère et de père gulmanceba (gourmantché), de Téra, alors que les Gulmanceba affirment qu'il est en fait originaire du village gulmance de Bilanga, un village de l'actuelle province de la Gna-Gna.

Artiste polyglotte, Tinguizi maîtrisait parfaitement les langues peule, gulmancema et songhay.

Rien n'empêche de croire que Tinguizi soit de Bilanga, que ses parents se soient installés à un moment donné à Téra, et qu'ils soient revenus en pays gulmance à nouveau où est né ce fils. Ensuite, ils partiront s'installer à Dargol, ville située entre Téra (Niger) et Dori (Burkina Faso).

Le père de Tinguizi était un cultivateur, sa mère une chanteuse. Du côté maternel, tout le monde jouait du luth (« molo »), d'où les prédispositions du jeune Tinguizi qui très tôt posséda son propre instrument de musique : le molo ou guitare traditionnelle à 3 cordes.

Après un apprentissage, long et harassant mais fructueux, auprès de ses oncles maternels, et un séjour à l'école de Golabou, ce célèbre joueur de luth, de violon et de tambour, Tinguizi, devient le griot du chef de Dargol, Amirou Mossi Gaïdou et ce, pendant 26 ans. A la mort de celui-ci, il parcourt de nombreuses régions ; après tous ces périples, il vient résider à Niamey en 1969 où il tire partie de son grand talent ; lorsqu'il allait à Say se produire, les spectateurs perdaient tout leur sang-froid, c'était un véritable délire. Certains même prétendaient que son luth avançant derrière lui, se jouait tout seul à la manière de son propre maître Galabou.

Tinguizi a laissé une œuvre importante, objet d'une étude exhaustive et d'une publication de Mme Christiane Seydou, sous le titre de **Silamâka et Poullôri** (voir p. 181).

De par leur nombre et leur diversité, ces textes enregistrés et conservés à l'Institut de Recherches en Sciences humaines (I.R.S.H.) de Niamey (Niger), d'autres encore à l'O.R.T.N., témoignent bien du grand talent de Tinguizi comme spécialiste de l'histoire.

La publication de Christiane Seydou a permis de faire découvrir et apprécier par le public français et international la littérature orale nigérienne.

Dans le genre historique, le conteur s'accompagne toujours du luth (molo), instrument unique pour cette spécialité littéraire au sens large du terme (épopées, légendes, récits historiques, etc.).

Grand artiste, disions-nous, Tinguizi a un registre de compositions très large, relatant ses récits en 3 langues : peule, zarma (songhay) et gulmancema.

Même quand il profère en songhay, il chante en gulmancema. Ses récits sont très émouvants, car Tinguizi a un art très particulier : l'humour, le savoir et le désir de vérité y sont harmonieusement mêlés.

La version de **Labidiédo** en est un exemple. Cette épopée traditionnellement dite en gulmancema, Tinguizi la relate en songhay et en peul, ce qui permet un brassage de cultures extraordinaire. En effet, cela invite les uns et les autres à découvrir leurs cultures respectives.

Fanta MAÏGA
Université de Niamey

Voici les titres de quelques autres légendes de Tinguizi :

Silamâka Ardo Macina - Fatimata Bidâni - Labidiédo - Doula Pendo - Mossi Gaïdou - Sambo Mama -Yowli Diawando Bokom - Dourowel Bâli Boulo - Boubou Ardo Galo - Hama Bodédjo Pâté - Hama Alla Seyni Gakoye - Sambo Thiam

Deux versions d'un même récit

Fanta MAÏGA

En littérature orale, il nous arrive de pouvoir comparer la qualité artistique de deux griots traditionnels : le même récit traité différemment par deux artistes permet d'étudier et d'analyser les qualités de chacun d'eux : art de raconter, capacité de mémorisation, de captation de l'intérêt des auditeurs, finesse de maniement des langues, richesse des expressions, subtilité des nuances, vérité historique des faits, etc.

Deux artistes, Tinguizi et Tchanyiénou Combary ont eu par exemple à traiter *Labidiédo**

Labidiédo c'est l'histoire du chef gulmance de Koala qui s'est donné la mort pour sauvegarder son honneur. Cela se passait en 1920. Ce chef fut convoqué par le commandant de cercle de Fada N'Gourma, suite à la mort d'un de ses sujets qu'il avait privé de nourriture et d'eau parce que celui-ci n'avait pas payé l'impôt obligatoire fixé par l'Administration coloniale.

Voyant son honneur bafoué par un indigne emprisonnement, Labidiédo se porte un coup de couteau dans le ventre. Il est sauvé une première fois, soigné et « recousu » ; mais sur l'insistance de sa femme préférée qui lui dit que seul un vieux pagne ou une calebasse cassée peut se faire recoudre et non un homme digne de ce nom, il défait les points de suture et cette fois découpe ses intestins en petits morceaux, car pour lui plutôt mourir que de connaître la honte. De cette façon il n'échappe pas à son destin.

Cette même femme qui lui avait promis de ne pas lui survivre se suicida à son tour au moment de l'enterrement de son valeureux époux, c'est du moins ce que dit une des nombreuses versions de ce drame. C'est également la version chantée par Tinguizi. Voilà le fait historique, consigné par un procès-verbal de façon plus sèche et moins colorée.

Pour en revenir à l'œuvre des deux artistes, disons que lorsque l'on est bien imprégné de la culture gulmance, l'on voit une nette différence dans le traitement du « thème ».

D'un côté, le texte de **Tinguizi** reflète le travail d'un artiste de profession, fort d'une vaste culture, doté d'une prodigieuse facilité d'expression, d'une verbe inépuisable, de beaucoup d'humour, voire de fantaisie.

De l'autre côté, le texte de **Tchanyiénou**, autre grand artiste qui a appris « sur le tas » mais dont le sérieux et la mélodie sont inégalables.

Tinguizi, c'est l'homme de métier à l'aise, au verbe facile : témoin oculaire, il semble bien placé pour nous faire revivre l'événement dans toute sa trame dramatique.

---

* *Par ailleurs sujet de mes recherches actuelles en tradition orale (Lettres Modernes).*

Tchanyiénou, artiste à la voix d'or est également bon joueur de luth. Son récit est peut-être moins riche et l'intrigue moins étoffée, mais chez lui c'est la mélodie qui occupe une place de choix. Le rythme même du récit de Tchanyiénou, tantôt accéléré, tantôt ralenti lui permet d'accentuer le drame. Quand il joue le morceau « Labidiédo », il le vit réellement et sa voix dénote une certaine tristesse.

A écouter **Tinguizi**, nous apprenons beaucoup sur l'histoire africaine, les légendes, les faits historiques et nous sommes ravis par les notes de son luth. C'est un art consommé du récit et de l'humour.

La douce musique et la voix mélodieuse de **Tchanyiénou** nous transportent dans le monde de l'enchantement. C'est un art inégalé du chant et de la rêverie.

S'exprimant sur le même thème selon leurs formations, l'une professionnelle, l'autre fortuite (naturelle) ces deux artistes étalent deux facettes du même talent de conteur.

L'un, **Tinguizi** en professionnel expérimenté, nous instruit tout en nous divertissant par la magie du verbe ; l'autre **Tchanyiénou**, en artiste aux dons innés, nous berce de ses douces mélopées.

Fanta MAÏGA
Université de Niamey

Le CELHTO/OUA et la littérature orale

Diouldé LAYA

Le Centre d'Études linguistiques et historiques par Tradition orale de l'Organisation de l'Unité africaine, CELHTO/OUA, doit s'appeler plus simplement et plus justement Centre des Traditions orales, CTO. En effet, il était chargé, à sa création, de la mise en œuvre du Plan décennal pour l'étude systématique de la tradition orale et la promotion des langues africaines comme véhicules de culture et instruments d'éducation permanente. Et ce texte précise : *« La tradition orale qui, par le moyen de la langue, véhicule cette culture (africaine) englobe le patrimoine littéraire, artistique, historique, philosophique, politique, social, religieux, etc. ainsi que les rituels sacrés ou initiatiques. Elle s'étend à des domaines aussi variés que la pédagogie ou la pharmacopée traditionnelles »*[1].

On mesure alors l'attention que devrait recevoir la littérature orale. Immédiatement après la création du Centre, un recueil bilingue (songhay-français) fut produit[2] en octobre 1969 : son but était de montrer la variété des textes susceptibles d'être utilisés pour l'étude des cultures africaines, et de vulgariser les systèmes de transcription recommandés par la réunion de Bamako (1966). Le recueil se composait d'un texte dit par Boubou Hama, deux enquêtes auprès de *djesséré*s, maîtres de la parole dans la société songhay-zarma, enfin deux récits et deux épopées dus à un *djesséré* précisément ; lors de la publication, les proverbes donnés et expliqués par Boubou Hama seront retranchés, et transférés dans un autre ouvrage. Pour mieux montrer cette diversité, le Centre publia en octobre 1973 *Moremi*, l'opéra yoruba présenté par Duro Lapido, transcrit et traduit en anglais par Joel Yinka Adedeji.

Nous allons citer les réalisations les plus marquantes.



Contes

Le Centre a recueilli ou fait recueillir de nombreux contes en fulfulde (région de Dôri, au Burkina Faso).

Un travail systématique a été entrepris avec feu Albarka Tchibaou, célèbre conteur hausa de la région de Tahoua (Niger). En avril 1971 il a récité 120 contes, enregistrés sur 28 bandes. Plusieurs d'entre eux comportent une partie chantée. Pour le moment, 75 contes ont été transcrits et publiés[3]. Moustapha Alassane a réalisé, à partir de l'un d'entre eux, le film *Deela* ; à l'artiste que l'on voit en train de raconter, succèdent les acteurs ; la traduction en français permet au spectacteur de suivre l'histoire.

Le Burkinabé Gaston Kaboré a montré, avec son film *Weend Kuuni*, ce qu'un cinéaste peut tirer du conte, tout en le préservant et en le mettant en valeur.

Poésie

En 1967-68, le transcripteur de *tamajaq* a recueilli auprès de nombreux auteurs ou interprètes, transcrit et traduit 37 poèmes, dits *tisiway* (sing. *tesawit*). Du point de vue du thème, 7 ont trait à l'histoire (période coloniale), 8 chantent la femme, 10 sont des satires et 12 ont trait à divers aspects de la vie sociale du Touareg (2 odes au chameau). Le recueil est en voie de publication : la traduction n'est pas facile, il faut déterminer la nature et le nombre de notes qui l'accompagnent, alors que la dactylographie est difficile, faute de machines à caractères spéciaux.

En décembre 1968, en coopération avec l'Institut de recherche en science humaines (I.R.S.H.) de Niamey, 21 *caw dooni*, poèmes religieux, ont été enregistrés : ils ont été chantés par l'un des derniers grands lettrés de Say, Abdoulbaki Kourreïssiou, dit Agano. Ils ont

---

1. Alfâ Ibrâhîm SOW, **Langues et politique des langues en Afrique noire**. *L'expérience de l'UNESCO, Paris, Nubia, 1977, p. 440.*

2. Le recueil revu et corrigé, a été publié en 1978 sous le titre « **Textes songhay-zarmas** ».

3. Sous le titre **Baakii abim maganaa** *I, II et III ; les deux premiers volumes ne portent pas d'indication de date, le dernier a été réalisé en mars 1979.*



été composés en *zarma* par Alfa Mamman Diobbo, son fils et successeur Boubakar, dit Modibbo, et Agano lui-même. Ils ont été transcrits, mais pas traduits : on y distingue des sermons (aux fidèles, aux dirigeants, aux femmes, etc., sur la mort) et des textes historiques (islamisation du Soudan occidental ; hymne au Zarmakoye Saidou de Dosso ; liste dynastique de Say mise au point à la mort de Kâka). Du point de vue littéraire, ces auteurs ont recours aussi bien à l'arabe qu'au fulfulde lorsqu'il faut respecter la métrique. Ils ont une remarquable aptitude à utiliser les formes appropriées (*dogo ra* au lieu de *nongo ra*, « à la place », *marsan* au lieu de *sohon* « à présent », etc.) ; et de nombreux lettrés de Say faisaient leurs études à Gao.

Le Centre a publié en 1974 la transcription d'un manuscrit hausa en caractères arabes, suivie d'une traduction en français[4]. Ce long texte embrasse de multiples aspects de la vie sociale.

La poésie divinatoire *ifa*, recueillie, transcrite, traduite et présentée par Wande Abimbola, a été publiée[5] en 1975. Cet excellent ouvrage qui mène au cœur de la culture Yo-

---

4. Issaka DANKOUSSOU, **Rai'iya**, *hausa-français, 225 pages.*

5. Wande ABIMBOLA, **Sixteen great poems of Ifa**, *yoruba-anglais, 468 pages.*

6. Récits peuls du Macina, du Kounari, du Djelgodji et du Torodi (Mali - Haute-Volta - Niger), fulfulde-français, 142 pages.

ruba, doit être traduit en français, en attendant qu'il le soit dans une langue africaine.

Malheureusement, l'impression et la présentation des deux publications ci-dessus laissent à désirer : cette tentative d'éditer en Afrique, et dans un délai raisonnable, un ouvrage bilingue n'a pas donné entière satisfaction.

Geste

Grâce à la coopération de l'Université de Dakar et l'aide financière de l'UNESCO, les récits peuls6 recueillis et traduits par Gilbert Vieillard, transcrits et présentés par Mohammadou Eldridge, ont été publiés en 1977. La geste de Hambodédjo occupe presque la moitié de la brochure, épuisée il y a longtemps.

La collection *« Cultures africaines »* s'est enrichie de deux titres. En 1987, le Centre publie un ouvrage bilingue (bambara-français) intitulé « **La geste de Fanta Maa**, archétype du chasseur dans la culture des Bozo ». L'auteur, Shekh Tijaan Hayidara, a recueilli, transcrit, et traduit deux récits sur le même personnage. Il précise que la première version est celle de *« l'un des meilleurs interprètes de l'histoire ancienne et de la culture des Bozo »* (p. 8) : le texte a été dit, au lieu d'être chanté. La seconde version n'est pas celle d'un professionnel, mais se présente comme *« une causerie au clair de lune »* (p. 11). En soi, un texte sur les Bozo en langue bamanan (bambara) dénote une interpénétration des hommes et des cultures. Cet ouvrage de 201 pages conduit le lecteur chez des chasseurs d'eau du Mali, aux bords du fleuve Niger, grâce à un « classique » de la littérature bozo.

Tout aussi « classique » est le texte qui constitue la substance de l'ouvrage bilingue (songhay-français) de Fatimata Mounkaïla, publié par le Centre en 1988, sous le titre **« Le mythe et l'histoire dans la geste de Zabarkâne »**. Ses 242 pages se partagent entre l'introduction, le corpus (textes transcrits et traduits) et l'analyse. C'est un travail universitaire (thèse de doctorat de 3^{e} cycle), légèrement modifié pour les besoins de l'édition. A la diversité des sources d'information (professionnel de la parole, marabout, notable, etc.) se superpose la distinction/textes poétiques/textes en prose, avec ou sans accompagnement musical ; une étude des techniques du récit fait pénétrer le lecteur dans un art où la connaissance de séquences en *soninké*, langue dans laquelle sont conservées les traditions historiques « nationales », est la preuve que l'on a fait son apprentissage « classique » : c'est l'une des caractéristiques de la société songhay-zarma, tout au moins au Niger.

L'établissement de texte bien transcrits, bien traduits, susceptibles de faire connaître, comprendre et aimer les cultures africaines aux Africains et aux autres est une tâche complexe et pénible : en fait, elle est en cours, un peu partout.

Théâtre

Le théâtre en langues nationales est très populaire au Niger. Depuis de nombreuses années, chaque dimanche après-midi, deux heures lui sont réservées sur les antennes de la radiodiffusion : une heure pour le théâtre en *hausa* (depuis Zinder) et une heure pour le théâtre en *zarma* (depuis Niamey). Plus récemment, le théâtre en *fulfulde* occupe lui aussi une heure, le samedi après-midi. Il ne semble pas que la production soit écrite ; rien ne garantit que les enregistrements soient conservés, alors que grâce à leur transcription, il aurait été possible de constituer un très riche répertoire dans chacune des trois langues.

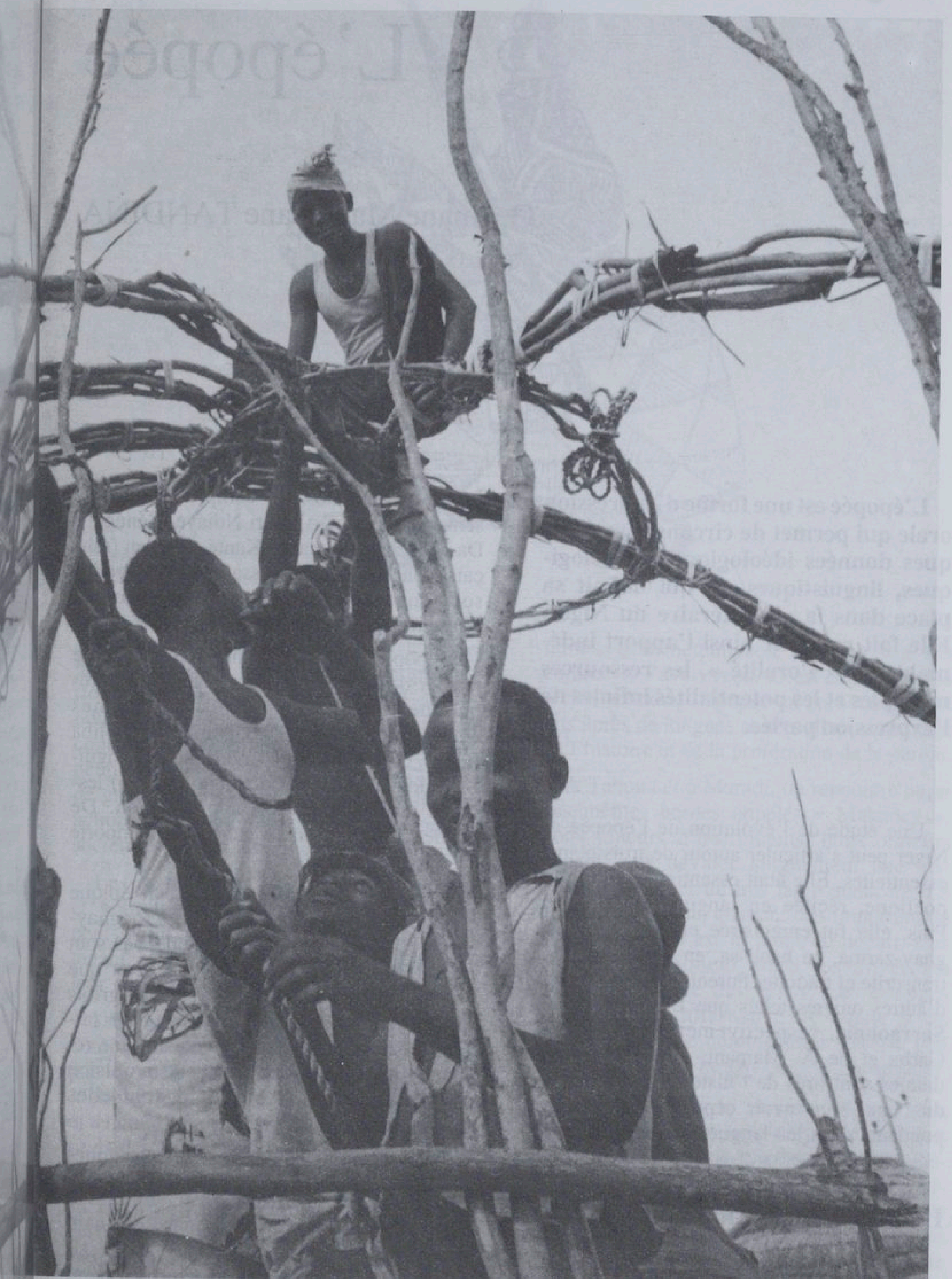
Le Centre a d'ailleurs fait l'expérience avec une troupe de Zinder, distincte de celle qui joue le théâtre radiophonique : la pièce *« Gado Karhin Alla »*, présentée à la Semaine de la Jeunesse à Zinder en 1973, a été transcrite par Aboubacar Mahamane. Le texte *hausa*, de 55 pages, a été publié en juin 1977.

En conclusion, si les difficultés sont nombreuses et variées, les perspectives de production de bons textes en langues africaines ou bilingues sont illimitées. En effet, seul l'écrit peut être consulté à n'importe quel moment : la démocratisation passera par là en Afrique, ou elle ne sera point.

Diouldé LAYA
Directeur du CELHTO/OUA, Niamey



Entre la parole et l'écriture



L'épopée

Ousmane Mahamane TANDINA

L'épopée est une forme d'expression orale qui permet de circonscrire quelques données idéologiques, sociologiques, linguistiques, ce qui définit sa place dans la vie littéraire du Niger. Elle fait ressortir ainsi l'apport indéniable de « l'oralité », les ressources multiples et les potentialités infinies de l'expression parlée.

Une étude de l'évolution de l'épopée au Niger peut s'articuler autour de trois étapes essentielles. Elle était essentiellement orale, poétique, récitée en langues nigériennes. Puis, elle fut enregistrée en peul, en songhay-zarma, en haoussa, en gourmantché... transcrite et traduite. Furent publiées ensuite d'autres œuvres telles que **Dans Kassawa, Sarraounia**, respectivement de Mamane Garba et de A. Mamani, œuvres dont les thèmes sont tirés de l'histoire traditionnelle du Niger sans avoir cependant de correspondants dans les langues orales.

L'épopée orale traditionnelle

Il est difficile de parler d'épopée traditionnelle nigérienne. La société féodale qui a produit ce genre a existé avant les indépendances africaines et elle s'étendait au-delà du Soudan français (Mali), au-delà des frontières actuelles. On comprend assez aisément pourquoi Albouri Ndiaye (Sénégal), Da Monzon, Soumaoro Kanté (Soudan français), Bachar Dans Moussa (Daura, Nigéria) sont encore aujourd'hui chantés par les griots nigériens !

L'épopée constitue de nos jours le genre majeur de la poésie orale au Niger. Très répandue, elle revêt parfois des formes complexes, mythes (**Zabarkâne** de Dieliba Badji), contes, théâtre (**Labdiédo** de Tinguizi, **Askia Mohamed** de Nouhou Malio) lesquels compliquent son appréhension. De même, d'une région à l'autre, elle comporte des particularités.

A l'Ouest, le répertoire du récit épique est très riche. Les griots peuls et songhay-zarma rivalisent de talent. Les épopées sont essentiellement peul, à n'en considérer que les titres. Elles sont contées par des griots peuls et surtout par des griots songhay-zarma avec plus ou moins de bonheur. Une remarque s'impose. Pourquoi cette profusion d'épopées peuls et pourquoi sont-elles contées par les Songhay-zarma ?

Nous ne pouvons apporter que quelques réponses partielles. L'épopée selon René Louis naît chez *« les peuples où l'état de guerre est presque permanent »*, elle *« célèbre les hauts faits guerriers et les transmet de génération en génération par la tradition orale » ;* or les Peul et les Zarma sont des peuples voisins toujours en belligérance dans le Zarmaterey.



Nos récits épiques, alors, tirent leurs représentations de ces différentes considérations. Ils construisent leur trame sur un pouvoir politique et religieux peul, souvent contesté par les Songhay-zarma et les autres peuples animistes. Cette situation fera naître de grands textes et de grands héros dont les actions seront glorieuses et marqueront les sociétés songhay-zarma et peul.

Les textes et les héros sont alors à tous et pour tous. Le chanteur songhay-zarma peut modifier les textes peul tout en maintenant la substance, ainsi ils font toujours leur chemin les mêmes et toujours rénovés.

L'épopée, dans cette région, s'accompagne très souvent de musique clamée par les spécialistes de la parole que sont les Mabo et les Djesseré. Les récits sont longs et envoûtants. Ils servent à exalter les actions des héros, à donner vie à l'histoire du peuple. Ces griots qui passent de longues heures à réciter ces textes forment une caste bien précise au sein de la société. Autrefois, ils étaient des conseillers des rois, les détenteurs et les enseignants de la tradition historique. Aujourd'hui, on peut encore trouver le griot presque dans son cadre ancien, se vantant de perpétuer les anciennes coutumes, transmettant son savoir à son fils comme il l'avait reçu. C'est ainsi que les récits, ceux de l'épopée en particulier sont dits après de longues années d'apprentissage de l'histoire et de la profération de la parole.

A Tahoua et à Maradi, on rencontre aussi ces mêmes bardes appelés « Makadey », bons joueurs d'instruments, bons orateurs capables de dévider longuement une histoire, d'envoûter un très large auditoire. Le chant constitue un élément très important de leur récit. Il en est le point de départ. Ces chansons indiquent aussi les différents points de la vie des héros. Les épopées haoussa sont alternance de chant et de commentaire. Le commentaire s'étoffe peu à peu et le chant ne fait que l'accompagner.

Dans la région de Maradi, on rencontre également un autre type d'épopée différent de celui des grands chasseurs ou des pêcheurs. Le Dembé est une pratique exclusivement réservée à une certaine classe sociale, les bouchers, et constitue encore de nos jours une discipline sportive captivante qui attire pour l'occasion une marée de spectateurs. Compte-tenu de cet état de faits, le griot, en général, ne retient que les noms de ceux qui parviennent à se distinguer phy-

siquement. Dan Anaché dans **Shago** nous présente son héros, un homme d'un mérite élevé à qui on reconnaît des dons exceptionnels. Il l'investit d'une force presque comparable à celle d'un Dieu. Il chante l'invincibilité de son héros que le Dogoua (mythologie haoussa) assiste.

Quant à l'épopée des lutteurs traditionnels ou *Kokououa*, nous notons la prodigieuse œuvre de Sogolo : elle se rapproche beaucoup plus de la chanson.

En outre, les gestes, la musique et la parole de certains griots de Maradi (Mazumawa de Sarkin Makada Nabulodo) apparentent épopée et généalogie.

La grande caractéristique des épopées au Niger est la bataille, le fait politique, l'affrontement des seigneurs. Elle sont des chants de gloire.

L'importance de cette littérature orale entraîne la nécessité de sa collecte, de sa transcription, de sa traduction, en un mot de son exploitation.

Épopées racontées en langue zarma

Badjé Babia Liboré (conteur)
- *Babatu*
- *Garba Dicko*
- *Manta*

Djado Sékou
- *Dondu Garba Dicko*
- *El Hadj oumarou Foutiyu*
- *Hama Bodeïzé Pathé*
- *Hamala Seyni Gakoy*

Djeliba Badio
- *Garba Mama*
- *Damonzon*
- *Hama Bodeïzé pathé*
- *Mamoudou Diawondo*
- *Zabarkane*

Koulba Baba
- *Mayyahi*
- *Djikan Djibrilla*
- *Sambo Soga Lobo Soga*
- *Soumangourou Kanté*

Tinguizi
- *Silamaka - poullori*
- *Fatoumata Bidani*
- *Samba Tchiam*
- *Labdiedo*

Nouhou Malio
- *Askia Mohamed*

L'épopée, expression du groupe

Pour enregistrer un récit épique, on s'adresse à des gens spécialisés parce que l'épopée est une littérature qui exprime l'idéologie d'un groupe, de son organisation sociale. C'est une littérature qui milite pour la préservation de quelque chose. Le récit peut être dit en une semaine ou en un jour. Le récit épique est conflit. Il commence avec deux éléments et il ne se termine que quand l'un est supprimé. C'est pourquoi il faut chercher à créer un cadre adéquat autour du griot pour qu'il puisse rendre vivante son histoire.

Aujourd'hui, des textes épiques ont été parfaitement constitués auprès des conteurs par les chercheurs de l'I.R.S.H., du CELTHO, et des différentes facultés de l'Université de Niamey. Ils ont été enregistrés dans les différentes langues nationales. La tâche n'est pas toujours facile parce qu'il faut trouver le conteur compétent : chaque griot hérite d'une tradition qu'il doit rendre vivante. Le griot compétent doit être doué pour la récitation des textes afin que l'œuvre puisse exprimer avec puissance les spécificités de la culture. Le griot compétent, c'est celui qui connaît l'histoire du groupe et qui recherche aussi au niveau de l'expression, les mots capables de toucher la sensibilité du public, celui qui maîtrise la langue.

Ensuite, c'est le travail fastidieux de la transcription et de la traduction du texte enregistré. Ce n'est pas tout. Après, ce sera le commentaire pour élucider les problèmes de

lecture et de compréhension à un premier niveau.

C'est ainsi que depuis quelques années, les étudiants de Niamey ont entrepris de combler les immenses lacunes laissées par la recherche ethnologique dans leur patrimoine traditionnel et des écrivains nigériens se sont mis à « re-penser » l'histoire, à la « re-créer » et en ont composé de véritables épopées.

Un exemple littéraire : Sarraounia d'Abdoulaye Mamani

Sarraounia est l'expression de la vie traditionnelle et historique des Azna du Niger. L'œuvre a pour point de focalisation une crise politique : la résistance des Azna au XIX[e] siècle à l'invasion de leur territoire par la mission Voulet et Chanoine, chargée d'arrêter la marche de Rabat, un aventurier arabe qui promet de se tailler un royaume au cœur même de l'Afrique.

C'est donc cette belle étape de la résistance de Sarraounia face à la machine de guerre des colonisateurs que Mamani tente de perpétuer dans un cadre purement littéraire. Quels sont les traits pertinents qui nous ont autorisé à ranger l'œuvre de Mamani dans le genre de l'épopée ?

La forme

Mamani, dans un style qui lui est propre, use des multiples techniques relatives à l'épopée, à savoir les phénomènes de l'addition et de la suppression, de la multiplication et de la réitération, de la substitution et de la comparaison... pour alimenter son récit et lui donner une consistance. Les images sont abondantes et significatives... Certaines enracinent l'œuvre dans le terroir. D'autres sont plus agressives, peignant Chanoine, ses acolytes et les mercenaires dans toute leur laideur morale. Le symbolisme est exploité en suivant la structure dichotomique de l'épopée. Nous avons des symboles positifs qui renvoient au monde azna et des symboles négatifs qui renvoient au monde ennemi de l'héroïne. Ces symboles peuvent être des références soit à l'histoire, soit à la religion,

Épopées racontées
en langue haussa

Amadou Toudou
- *Agabba*
- *Garga Dicko*

Sarkin Makada nabulodo
- *Mazumawa*

Abdo Maïgouroumi na Konni
- *Bubé Dan Zangina*

Dan Kwairo
- *Amadu Bello de Sokoto*
- *Bahar Dan Moussa (Daura)*

Dan Anaché
- *Shago*

Sogolo
- *Kokooua*

Oumarou dit El Hadj Agna
- *El Hadj Aboubacar garba*

En peul

Fulfuldé Bare sambre
- *Sékou Amadou*

soit encore à un fait culturel quelconque. Ils sont en outre empruntés à différents registres : animal, religieux, sacrificiel, astrologique, objectal, etc.

- La panthère, symbole positif, totem et insigne du royaume azna ; symbole de la force et de la fierté, renvoie à la Sarraounia.

- Les sauterelles, symbole négatif, sont l'image du fléau, de la pullulation dévastatrice, de l'invasion historique de la colonne de Voulet.

- Les zèbres et surtout les chiens représentent les mercenaires, les tirailleurs pour marquer leur fidélité et leur docilité.

Les proverbes et les joutes oratoires abondent également dans le texte de Mamani.

Les légendes de Samory, de Tafinat, de Jingha et les clichés, les traits de caractère de chaque peuple incrustent l'œuvre dans la tradition.

Les langues locales, le haoussa, le zarma, le bambara y trouvent aussi un terrain favorable. Cette écriture constitue la marque spécifique de l'esthétique traditionnelle africaine : elle est essentiellement l'art de la parole, l'art du dire.

Les descriptions sont abondantes. Les spectacles effroyables de villages rasés par des canons visent à créer une atmosphère de tension entre les belligérants.

L'ironie et l'humour, formes de démystification, mettent à nu toute l'hypocrisie de l'idéologie colonialiste et mettent en question l'invulnérabilité des Blancs.

Quant à l'aspect du merveilleux, il est surtout de nature religieuse ; enfin, il se manifeste sous différentes formes et se focalise au niveau du psychisme des personnages.

Le contenu

L'œuvre tire sa sève de l'histoire des Azna du Niger que Mamani a transformée afin de répondre au livre « **Le Grand Capitaine** » de Roland où celui-ci déforme l'histoire de l'héroïne des Azna en la traitant de petite sorcière : *« le long corps à corps s'était déroulé dans un chaos de rochers... Fanatisés par le glapissement de la sorcière, les nègres avaient affronté les salves qui les renversaient ruisselants de sueur et de sang contre les buissons épineux où les cadavres demeuraient accrochés, presque debout comme pour continuer à interdire la progression ».*

La fonction

L'épopée représente une civilisation avec ses déterminations sociales et politiques : une féodalité aux mœurs déjà raffinées où l'individu bien né s'illustre par des valeurs nouvelles. Elle est un chant de gloire, un texte idéologique. Le groupe ou le conteur sélectionne les faits qui méritent mémorisation. C'est à ce titre que Mamani a travaillé la langue pour exalter les prouesses de son héroïne, pour la proposer en modèle de référence à la société.

Voilà les éléments qui constituent le caractère épique de ce texte.

En évoquant ici les perspectives de l'épopée orale et littéraire au Niger, nous pouvons dire qu'elle constitue encore aujourd'hui le genre majeur de la poésie orale. Poésie de circonstance, elle survit encore lors des intronisations et des grandes cérémonies familiales. Elle s'enrichit même par des situations nouvelles (pratiques politiques et culturelles) et ne se laisse pas figer dans ses créations anciennes. Notre étude de « **Sarraounia** » met à jour les nouvelles formes de l'épopée au Niger. Le texte renouvelé s'appuie sur des faits connexes à l'actualité. La substance du récit se nourrit de la réalité sociologique des Azna du Niger, nous plongeant ainsi dans un milieu qui nous est familier et dont nous pouvons saisir facilement les données.

Ousmane Mahamane TANDINA
Université de Niamey

BIBLIOGRAPHIE

BÉLINGA (Eno) : **Comprendre la littérature orale**, Classiques africains, Saint-Paul, Paris, 1978.

CAUVIN (Jean) : **Comprendre la parole traditionnelle africaine**, Classiques africains, Saint-Paul, Paris, 1978.

KESTELOOT (Lilyan) : **L'Épopée bambara de Ségou**, F. Nathan, Paris, 1978.

Comprendre la poésie traditionnelle, F.-Nathan, Paris, 1971.

L'épopée traditionnelle, F. Nathan, Paris, 1971.

LOUIS René : **L'épopée vivante**, revue de la Table Ronde, Paris, décembre 1958.

MADELÉNAT Daniel : **L'épopée**, PUF, Paris, 1986.

ROLAND (Jacques Francis) : **Le Grand Capitaine**, Bernard-Grasset, Paris, 1966.

Le théâtre

Chaïbou DAN INNA

Parler aujourd'hui du théâtre nigérien en se limitant aux seules œuvres écrites ou aux représentations scéniques équivaudrait à mettre de côté tout un aspect, d'ailleurs peut-être le plus riche, de la production artistique nationale. Il y a en effet une variété de formes artistiques ne correspondant pas toujours aux critères strictement admis par les critiques pour définir le théâtre mais qu'on ne saurait ignorer.

Le théâtre traditionnel

Deux ouvrages, **Théâtralité en pays hausa** (1) et **Hausa theatre : an oral contemporary art** (2), ont montré la diversité et la richesse du théâtre nigérien traditionnel. Leurs conclusions rejoignent la classification établie par E.T. Kirby des différentes formes du théâtre traditionnel africain. Il classe celui-ci en sept catégories dans lesquelles on trouve de simples imitations, des cérémonies rituelles, des cultes de possession, des mascarades ou parodies, des comédies, etc. (3) Certaines de ces formes de théâtre sont rituelles et ont une connotation religieuse importante tandis que d'autres sont totalement profanes.

Le théâtre rituel

Bien qu'il y ait de nombreuses formes de théâtre rituel, nous ne parlerons ici que de la « *Koora* ».

Elle est, à l'instar de l'*abissa* ivoirien, une cérémonie collective qui a lieu tous les ans dans certaines villes du pays pour chasser de la cité les génies malfaisants. Les prêtres animistes possédés par les dieux protecteurs dont ils portent chacun les signes distinctifs (vêtements, chaussures, etc.) et accompagnés de la population vont attaquer leurs adversaires dans un simulacre de guerre. La cérémonie durera toute une après-midi, au milieu de danses, au son de la musique sacrée dédiée aux dieux de la cité. Quand elle aura pris fin, c'est toute la population qui se sentira délivrée de l'angoisse de l'avenir : l'année sera bonne puisque la ville a été expurgée de tout ce qui pourrait nuire aux hommes.

---

(1) DAN-INNA (Chaïbou) : **Théâtralité en pays hawsa**. *Mémoire de maîtrise, université d'Abidjan, 1979.*

(2) BEICK (Janet) : **Hausa theatre : an oral contemporary art**.

(3) Antonin ARTAUD : **Le théâtre et son double** *cité par Claude Abastado dans* **Eugène Ionesco**, *Bordas, 1981, p. 219.*

Certains pouraient nous faire remarquer qu'il n'y a pas là véritablement théâtre dans la mesure où ceux qui jouent sont en état de transes. Cela est vrai, il faut cependant constater qu'on y retrouve ce qui constitue l'essence du théâtre : jeu, action, acteurs et spectateurs.

On y trouve d'autre part « ce pouvoir magique », cette participation, que recherchait Artaud dans le théâtre. Par la *koora* il y a l'exorcisation des angoisses de la vie pour toute une communauté et pendant une année. Et c'est ce que voulait Artaud :

« A chaque spectacle monté, nous jouons une partie grave (...). Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène (...). Le spectacle sera secoué et rebroussé par le dynamisme intérieur du spectacle et ce dynamisme sera en relation directe avec les angoisses et les préoccupations de toute sa vie » (3)

Le théâtre profane

Le wassan kara

Se déroulant généralement après les moissons, le *wassan kara* (jeu des tiges) est la représentation dans des décors naturels d'un événement. L'un des sujets favoris du *wassan kara* est la reconstitution de visites : visite dans une localité d'un préfet, d'un ministre, d'un chef d'État etc. Les jeunes gens de la ville s'organisent, cherchent parmi eux ceux qui ont des ressemblances avec les personnalités considérées, étudiant leur physionomie, leur démarche, leurs tics. Le jour du *wassan kara*, c'est toute la population qui est conviée à la re-présentation de l'événement, les personnalités imitées se trouvant parfois même dans l'assistance.

La gambara

Dans de nombreuses sociétés africaines, la réserve et la pudeur sont élevées au rang de vertu. La grossièreté n'est acceptée que d'hommes de castes tels les forgerons, les griots, etc.

On rencontre en pays hausa (Niger et Nord Nigéria) des artistes dont l'essentiel du spectacle est fondé sur la sexualité : ce sont les *yan gambara*. Se produisant à deux ou trois, ils tournent en ridicule la conduite sexuelle de leurs contemporains dont ils dénigrent les traits physiques et moraux. Les réparties entre les différents acteurs sont versifiées et ont une certaine régularité métrique. Ils peuvent prendre à partie un spectateur ou faire allusion à une tierce personne. Leur langage est extrêmement corsé, faisant fi de tous les tabous.

La dankamanci

Le *dankama* (pluriel : yankama) est un griot dont le jeu dénommé *dankamanci* est une imitation burlesque agrémentée de chants, de récitation poétique et de jonglerie.

La troupe est constituée du dankama lui-même jouant le rôle d'acteur principal et de ses suivants, les *yaran dankama* (les enfants du dankama) faisant office de chœur et lui donnant la réplique.

Le personnage du *dankama* est la cristallisation des défauts qu'on trouve chez le commun des mortels à des degrés divers : gourmandise, vantardise, lâcheté, paresse, etc. mais il imite aussi très souvent le marabout et ses élèves en tournant en dérision leurs prières auxquelles il enlève toute grandeur. Tout son jeu est fait dans une intention comique : comique de gestes par les acrobaties et les jongleries et comique de mots par l'imitation parodique de chansons célèbres.

Le théâtre moderne :

Du fait de la colonisation, de nouveaux spectacles ont fait leur apparition, éclipsant les formes traditionnelles de théâtralité. Ils sont différents par la langue, par la conception de l'espace scénique et parfois par leur mode de diffusion.

Le théâtre de langue française :

Comme dans les autres pays d'Afrique de l'Ouest francophone, le théâtre moderne au Niger a été grandement influencé par ce qui a été fait, dans les années 1930, à l'École normale William Ponty. En effet, de 1940 à 1957, la vie théâtrale, à Niamey, à Zinder



et dans bien d'autres villes du pays, sera marquée par les anciens de cette École : Mahamane Dandobi, Ly Souleymane, Zada Niandou, Yacouba Djibo etc.

Leurs pièces permettent de saisir, par les thèmes qu'elles abordent, les problèmes de la vie en Afrique coloniale : naissance d'une élite occidentalisée se laissant parfois prendre au piège de l'alcool et de la recherche effrénée des plaisirs comme dans les **Invités du Welcome Bar** de Mahamane Dandobi, exode (Marcel Inné : **Partir et Souvenir**), difficulté de la vie urbaine (Yacouba Djibo : **Le Marché noir**), conflit des cultures, etc. Dans **L'Aventure d'une chèvre** de Mahamane Dandobi, se dessine même la critique des abus d'un pouvoir colonial.

D'autres œuvres s'inspirent des épopées et des mythes traditionnels. Ainsi **La légende de Kabrin kabra** de Mahamane Dan-dobi s'attache à montrer la démesure de ce roi de l'Aréwa (Niger centre actuel) qui, Pol Pot avant la lettre, fera assassiner tous les anciens de son village parce qu'il voulait instaurer une société nouvelle. Dans sa soif de puissance, il voudra avoir comme monture non un simple cheval mais un cerf. Sa démesure et son orgueil auront une conclusion exemplaire : il mourra, le corps déchiqueté et dispersé aux quatre vents...

Après l'indépendance, dans le cadre de la semaine de la Jeunesse instituée à partir de 1965, Boubou Hama, qui était Président de l'Assemblée et avait à son actif une œuvre littéraire déjà vaste, aura à écrire deux pièces de théâtre qui n'ont malheureusement pas été publiées : **La Force du lait** (1971) et **Sonni Ali Ber** (1973).

Sonni Ali Ber est une illustration de la force du destin. A la suite d'un rêve, Sonni Ali, empereur du Songhaï, est averti qu'il sera tué et remplacé par un de ses neveux. Comme Laios, père d'Œdipe et roi de Thèbes, il fera tout pour changer le cours du destin, préserver les institutions et l'unité du pays : six des enfants auxquels sa sœur Kassaye donne naissance sont tués. Elle parviendra cependant à sauver le septième en l'échangeant avec la fille d'une de ses servantes. Ce sera lui qui tuera Sonni et prendra les rênes du pays sous le nom d'Askia Mohamed.

Cette pièce écrite en 1973 a représenté le Niger au Festival des Arts et de la Culture de Lagos en 1977. Elle sera traduite en hausa en 1986 et jouée dans plusieurs villes nigériennes et du nord du Nigéria.

A l'instar de Boubou Hama, l'histoire est, pour André Salifou, un thème de prédilection. Historien de profession, il a choisi de théâtraliser l'histoire pour permettre à son peuple de mieux connaître son passé. Ainsi **Tanimoune** (Présence africaine, 1973) qui représenta le Niger au Festival Panafricain d'Alger et y fut primée et **Ousmane Dan Fodio, serviteur d'Allah** (I.N.N. 1988) retracent respectivement la vie de Tanimoune qui règna sur le Damagaram au début du XVIII^{e} siècle et celle du prédicateur Ousmane Dan Fodio (dont le village natal se trouve en territoire nigérien). Il nous montre le combat de Dan Fodio pour l'instauration d'une société nouvelle, guidée par les préceptes de l'islam. Dans **Si les cavaliers étaient là**, Salifou décrit la tentative qui échoua, hélas, du sultan Amadou Dan Bassa essayant de se libérer de la tutelle française et du joug colonial.



Malgré la fascination que l'histoire semble exercer sur de nombreux dramaturges au Niger, il y a cependant des œuvres qui se rapportent au présent et aux temps plus actuels. C'est le cas de **la Crise** de Djibo Mayaki, de **Mariamaa** d'Oumarou Idé, de **Corruption** de Joseph Keïta ou plus récemment de **Rêve déçu** de la Troupe des Messagers du Sahel.

Ces œuvres théâtrales écrites en français restent, malgré leur intérêt, d'un impact limité à cause de la barrière linguistique. La plupart des troupes, en effet, jouent en lan-

Corruption de Joseph Keïta (I.N.N. 1974) est une satire du pouvoir politique civil qui venait d'être renversé par les militaires. Cette pièce montra toutes les tares (détournement de vivres, corruption, trafic d'influence) à la manière du roman **Quinze ans ça suffit** d'Amadou Ousmane ou des romans du désenchantement de nombreux écrivains africains.

Le titre de la pièce de Djibo Mayaki (**la crise**) est suffisamment explicite sur son contenu : la société nigérienne traverse une crise née du choc des cultures et de la mauvaise assimilation des valeurs occidentales. Les jeunes ne respectent plus les anciens, les filles n'ont plus de morale et les vieux eux-mêmes ont été corrompus par l'argent dont l'introduction a perverti les mœurs et transformé les rapports sociaux. Par ses thèmes, **Mariama** d'Idé Oumarou est assez proche de **La Crise** de Djibo Mayaki, mettant l'accent sur l'aliénation des femmes et la mercantilisation de l'amour.

Cady ou l'amour fétiche d'Albert Issa qui vient d'être publié à la Pensée universelle, traite de l'amour contrarié de deux jeunes gens, Cady et Kasko ; la jeune fille est tellement belle que le roi du pays veut se l'approprier en proférant des menaces à l'endroit de son père. Cady préfère se donner la mort, Kasko l'imite. Mais le père de Kasko est un grand prêtre animiste ; il les fait revenir à la vie à la suite d'une séance de *wassan bori* (danse de possession) en se servant des dépouilles d'un lion et d'une antilope. Le roi, quant à lui, devient aveugle et est chassé du trône par son fils. Kasko et Cady pourront donc vivre heureux.



gues nationales, à l'exception notable des **Messagers du Sahel** dont tout le répertoire est français.

Le théâtre en langues nationales

Le théâtre en langues nationales a débuté à la radio dès 1962 tandis que le théâtre télévisé n'a vu le jour qu'en 1979, deux ans après la création de la télévision nationale. S'il y a une production artistique jouissant d'un impact certain auprès du public, c'est bien ce théâtre en langues nationales hausa et zarma. « L'heure du théâtre populaire » est l'une des émissions les plus suivies, à la radio comme à la télévision. Les acteurs Sani Na Dalou de la troupe de l'O.R.T.N. de Zinder, Hadjia Delou de la même troupe, Yaji Dogo et Oumarou Neino de la troupe du C.C.O.G., Hima Adamou et Soumane Moumouni dit Alfazazide de la troupe de l'O.R.T.N. de Niamey sont, par leur notoriété, de véritables vedettes, connues des villes comme des campagnes.

Les troupes

On peut en distinguer deux genres : les troupes saisonnières constituées à l'approche du Festival National des Arts et de la Jeunesse où sont en compétition les jeunes des différents départements en chants, ballets et théâtre et les troupes permanentes comme celles du C.C.O.G. (Centre Culturel Oumarou Ganda), de l'O.R.T.N. de Zinder ou de l'O.R.T.N. de Niamey. Ces dernières ne sont cependant pas composées de professionnels, les acteurs ayant toujours un autre métier. C'est ainsi que Yaji Dogo, Oumarou Neino sont enseignants, Sani Na Haoua, Hima Adamou et Soumana Moumouni dit Alfazazi animateurs de radio, etc.

Kara de kiashi (la tige aux termites) de la troupe de l'O.R.T.N. de Zinder met en scène un couple et ses deux filles. La femme est acariâtre : le mari la regarde en silence mais d'un air désapprobateur, se servir de leurs deux filles comme d'objets qu'il faut faire fructifier. L'aînée des enfants, impolie et dévergondée, finit par tomber enceinte, victime de la cupidité de sa mère tandis que la cadette, plus sage, parvient à faire un beau mariage.

ALHaji mai lamu (Alhadji le vendeur d'oranges) montre un commerçant arrogant et insolent à l'endroit des faibles qu'il maltraite. Une opération frauduleuse le met en faillite. Son ancien employé, qu'il a maintes fois humilié et qui est devenu riche entretemps, acceptera cependant de lui porter secours.

La composition des pièces

Le mode de composition des pièces est identique dans la plupart des troupes. Comme dans la Commedia dell'arte, la troupe met au point avec son leader un canevas de l'intrigue. C'est à partir de ce *canovaccio* dans lequel ont été arrêtés la suite des scènes, les situations-clés, les passages comiques, que les acteurs improvisent, la liberté leur étant donnée de montrer leur verve et leur sens de l'humour.

Cette liberté laissée à la créativité verbale de l'acteur se retrouve d'ailleurs dans de nombreuses formes de la littérature orale traditionnelle. Elle montre que la littérature orale n'est ni morte ni figée ; elle est tout au contraire dynamique, s'adaptant constamment à son époque ; le théâtre po-



pulaire en langues africaines est assurément une de ces nouvelles formes de la littérature orale.

Structure et thèmes :

Les thèmes les plus fréquents sont ceux de la vie quotidienne dans la production théâtrale radiophonique et télévisée : le mariage, le divorce, la polygamie, les commerçants, les marabouts etc.

Les pièces représentées aux festivals par les troupes des samarias se rapportent très souvent à des sujets d'importance nationale : on a ainsi vu traiter de l'affairisme des commerçants (**Alhaji dan kwangila**, *Alhaji l'entrepreneur*), des échecs scolaires (**Maman arrivé**), du pélerinage à la Mecque (**Kuskuro karatu ne**, *La faute est une leçon*), etc.

Dans l'ensemble, les structures des œuvres sont les mêmes et sont proches de celles des contes populaires. On y retrouve soit un personnage chez qui la persistance de traits caractériels donnés conduit à la faute, soit deux personnages aux caractères et aux comportements antithétiques. Ainsi, lorsque l'un est un modèle de bonté ou de sagesse, l'autre s'enfonce dans le mal. Les mauvaises actions s'accumulent jusqu'au point de rupture, celui-ci pouvant être la déchéance physique (le personnage principal de Kaîkai koma kan Masheki, véritable mégère semant la zizanie dans les foyers, finit par devenir aveugle), la faillite pour un commerçant jusque-là opulent (**Alhaji mai Lemu** ou **Debaya**) ou même la honte pour les jeunes filles tombant enceintes (**Taxi**).

Il y a donc toujours un fond de morale, le personnage au comportement déviant finissant par être puni de ses défauts.

La mise en scène des pièces

Dans la production théâtrale en langues nationales, le jeu est d'un grand réalisme. Nous avons dit que, dans les pièces télévisées, l'action se déroule dans des décors naturels, la caméra suivant parfois les personnages dans leurs déplacements comme dans un film. Dans les représentations scéniques, cependant, les décors sont plus symboliques, une simple toile à l'arrière-fond de la scène permettant de figurer le lieu de l'action.

Les représentations des festivals n'ont pas une scénographie lourde. Ayant banni le rideau, ne disposant pas toujours d'éclaira-

gistes, il y a des ruptures dans l'action qui est montrée sur scène, mais cela a un avantage : le spectateur n'oublie jamais qu'il est au théâtre et que ce qui lui est présenté est une fiction. C'est pourquoi d'ailleurs les spectateurs rient beaucoup plus des défauts des personnages qu'ils ne compatissent à leurs malheurs. Le plaisir naît de la virtuosité verbale des personnages dans leurs réparties, de la cocasserie de certaines situations et même des malheurs qui surviennent au personnage ayant un comportement déviant. N'est-il pas symptomatique que la manifestation organisée par le Centre Culturel Oumarou Ganda s'appelle **Semaine du théâtre et du rire ?**

Une activité privilégiée

Le théâtre est aujourd'hui au Niger l'une des activités culturelles les plus vivantes. Que ce soit dans le domaine de la littérature d'expression française où la production des œuvres dramatiques se poursuit avec des auteurs comme André Salifou et Albert Issa ou dans celui des créations culturelles populaires.

Il suscite chez la population un engouement réel. Mais s'il est perçu par le public comme un lieu de délassement où l'on vient pour se détendre, pour rire et s'amuser, il est considéré par le pouvoir comme un moyen privilégié pour transmettre un message politique. Certaines troupes parviennent d'ailleurs à satisfaire ces deux exigences : ou a ainsi vu lors de la dernière campagne présidentielle la troupe de Yazi Dogo illustrer avec maestria et humour le contenu des discours politiques.

Chaïbou DAN-INNA
Université de Niamey

Un théâtre mixte

**Entretien avec Yazi DOGO*

Propos recueillis par J.-D. PENEL et M.-C. JACQUEY

Yazi Dogo est un auteur très connu et très apprécié du public nigérien. Enseignant de carrière, il a à son actif une trentaine de pièces de théâtre.

Un talent précoce

■ *Est-ce que vous pouvez nous expliquer comment vous êtes arrivé au théâtre, pourquoi vous avez commencé à créer et quand vous avez commencé à produire ?*

□ Avant même d'être enseignant, déjà à l'école primaire, je jouais dans les petites troupes de l'école avec ceux qui s'exprimaient en français : on montait des pièces, des saynètes pour préparer la fête scolaire. C'est le maître qui nous donnait les sujets et les idées et nous, on les développait.

■ *Est-ce que vous vous souvenez de cer-*

taines de ces saynètes ? Est-ce que vous les avez utilisées après ?

☐ Oui, il y en a que j'ai conservées, que j'ai même modifiées, que je présente maintenant même au grand public. C'est le cas par exemple de **La fille qui ne sourit pas.** Avec mes amis de la troupe, nous l'avons développée pour en faire une pièce que nous avons interprétée en haoussa.

Ensuite, en Haute-Volta (Burkina Faso), je suis entré au collège De la Salle, à Ouagadougou. Et là-bas, j'ai trouvé une autre équipe à laquelle je me suis rapidement intégré. Et j'étais presque le patron de la troupe de notre établissement, organisateur et créateur en même temps.

Je suis revenu au Niger en 1960, juste à l'indépendance, je suis devenu directeur de l'actuelle école **Canada** à Niamey. Parallèlement, j'étais chef scout et à l'occasion des sorties que nous organisions, nous faisions des feux de camp. Autour de ces feux de camp, on organisait des saynètes, des jeux, etc. C'est là encore que j'ai commencé à initier les louveteaux et quelques scouts à faire du théâtre. Puis, je suis arrivé à Zinder en 1969, où le théâtre était déjà lancé.

■ *Qui est-ce qui avait lancé le théâtre à Zinder ?*

☐ C'étaient André Salifou, Marcel Inné, Abdou Toujoukou. André Salifou avait écrit de vraies pièces. Il y avait ce qu'on appelait « La Semaine de la Jeunesse ». Et chaque département devait présenter une pièce pour être récompensé. Alors André Salifou était l'encadreur, il avait ses pièces et nous on jouait les rôles. Quatre ans après, j'ai pris la relève. Souvent, s'il a des pièces, il me les donne, je les monte, il vient, il me donne un coup de main pour la mise en scène.

■ *Et la première création, la première pièce de Yazi Dogo, peut-on la situer ?*

☐ Elle date de 1973, c'était une pièce mixte, c'était une production mélangée de haoussa-français. C'était la première pièce **Sojen da** sur la préparation militaire à l'époque coloniale.

Cette pièce, ce qui l'a inspirée, c'est que, avant d'aller au collège, j'ai chômé pendant un an, je ne faisais rien, donc je traînais un peu devant la Poste, je faisais le scribe. C'était à Doutchi, il y avait des gens qui recevaient des lettres de leurs parents qui étaient là-bas dans l'armée, et je répondais. Alors, quand je recevais la lettre d'un militaire, c'est son français qui me faisait rire. Ça m'a donné vraiment des idées.

■ *Quand vous écrivez une pièce, est-ce que vous écrivez tout le texte ou bien est-ce qu'il y a une espèce d'indication pour chacun de ce qu'il doit faire ? Comment ça se passe ?*

☐ C'est à l'acteur de trouver des idées, de voir ce qu'il doit dire et comment poser ses mots. C'est dans la mise en scène que souvent on dit : « attention, ce mot est mal placé, ce mot n'est pas à la portée de toute le monde ».

... et improvisé

■ *Et cette technique de création, donc de saisie du texte, c'est toujours la façon dont vous travaillez même encore aujourd'hui ?*

☐ Oui. On commence par choisir un thème, par exemple l'exode rural, le gaspillage, ou bien sûr le mariage traditionnel, on forme un petit comité chargé de la mise en scène, on discute à bâtons rompus. Qu'est-ce-que l'exode, de quoi faut-il parler ? pourquoi partir en exode, quelles sont les conséquences, qu'est-ce qu'on va trouver là-bas, et le retour, comment se passe-t-il ? Une fois que c'est arrêté, on recense qui va intervenir dans cette pièce. Il y aura un monsieur qui va partir en exode et qui va réussir, un autre qui ne réussira pas. Quelles sont les conséquences, quels sont les problèmes que l'on va rencontrer ? En même temps, au fur et à mesure que l'on parle de ça, on se dit : « ah ! pour celui qui s'en va et qui revient bredouille, untel est mieux placé pour jouer ce rôle », et ainsi de suite. Nous distribuons les rôles et une fois que c'est mis au point, on convoque les acteurs. On explique seulement le thème, et dès qu'on leur confie un rôle, c'est à chacun de trouver les éléments qu'il faut.

■ *C'est un théâtre de l'improvisation ?*

□ Oui c'est improvisé. Et une fois que cela est terminé, la pièce est montée, on la présente une première fois au public avec les critiques, une deuxième fois, on la présente et ainsi de suite et quand on sait qu'elle est bien assise, on l'enregistre sur cassette, et je la transcris.

■ *Est-ce que dans la société nigérienne, vous vous référez seulement à des situations où les gens rient à des plaisanteries ?*

□ Le type haoussa, c'est le type qui aime vraiment plaisanter. Le type haoussa, il aime rire, blaguer, jouer des mots. C'est cette situation que nous avons donc saisie, nous avons vu donc qu'à travers le rire nous pouvons faire passer un message.

Un inspiration purement nigérienne

■ *Est-ce que vous avez eu l'occasion de voir des pièces de théâtre européen, de Molière par exemple ?*

□ Pas beaucoup. Mais quand j'étais au collège, on avait souvent des troupes qui venaient de France jouer pour les établissements.

■ *Je vous pose la question parce que finalement votre formation d'acteur et de créateur, on peut dire qu'elle s'est réalisée vraiment sur place ; c'est ici que vous avez fait votre formation et votre création. Sans modèle extérieur, sauf par l'intermédiaire de Salifou qui, lui, avait reçu une formation d'acteur en France ?*

□ Oui c'est cela.

■ *Est-ce que vous avez eu l'occasion de travailler avec des gens qui ne sont pas des fonctionnaires mais simplement des villageois ?*

□ Oui, cela arrive souvent. Après André Salifou, beaucoup de fonctionnaires ont été affectés et on était obligé de prendre des illettrés, on leur confiait de petits rôles, il fallait écrire la phrase, les entraîner à la dire. Si c'est en haoussa, il n'y a pas de problème.

■ *Donc vous avez finalement décelé les qualités théâtrale chez les gens du village ?*

□ Oui, il y en a qui se sont montrés très intelligents, Kaïlou Bako, qui a peut-être fait deux ans à l'école primaire, c'est un acteur de talent. Des gens comme Mallam Sani de la radio Zinder, ce sont des gens qui n'ont jamais été à l'école, mais qui jouent très bien.

Le rôle des femmes

■ *Et pour les femmes, est-ce que vous avez eu des problèmes pour les recruter ?*

□ Au début, les femmes pensaient que le théâtre n'était pas leur affaire. Aussi, au montage, le metteur en scène s'arrangeait souvent pour faire des pièces qui ne prévoient pas de rôles de femmes. Au tout début, je me rappelle très bien, même quand il y avait des rôles de femmes, on faisait déguiser des hommes ; moi j'ai interprété des rôles de femmes. On y était obligé. Au début, les quelques femmes lettrées avaient un peu honte de jouer avec les hommes, mais petit à petit, avec le temps, elles ont compris qu'un rôle de femme doit être joué par une femme. Donc avec insistance, avec sensibilisation, on y est arrivé. André Salifou, avec toute sa compétence, est arrivé à faire venir des femmes dans la troupe.

■ *Et comme c'est une création collective, les femmes participent aussi à la création ?*

□ De la même manière que les hommes. Elles ont leur point de vue, elles ont des choses à dire et on travaille ensemble. Chacune amène un petit mot à dire dans le montage et dans le découpage.

■ *La pièce dont vous venez de parler, la première pièce à être jouée à la télévision, c'est une pièce « mixte ». Comment cela se passe-t-il ?*

□ Souvent, quand on monte la pièce, on lance la conversation par exemple en haoussa. A un moment, on ne peut pas s'y tenir, on lance deux, trois mots en français. On se comprend quand même. l'intervention en français, ce sont des expressions qui arrivent comme ça, automatiquement. On ne peut pas ne pas les accepter.

L'adaptation au public

■ *La première pièce sur le recrutement du soldat, vous l'avez jouée au Nigéria. Comment ça s'est passé ? Vous avez traduit en anglais ?*

☐ Au Nigéria par exemple, pour les expressions en français, on s'arrange avant d'aller sur scène pour trouver presque l'équivalent en anglais. Souvent, il y a des textes que nous amenons entièrement en haoussa ici à Niamey, mais nous savons que dans le gros du public de Niamey, il y a des Zarma ; donc on s'arrange pour trouver quelques expressions aussi en zarma. De la même manière, quand on va à Agadez, on s'arrange pour trouver quelques mots en Tamasheq et les lancer dans la pièce.

■ *Quand vous passez à la télévision, il y a des choses que vous pouvez faire mais que vous ne faites pas quand vous êtes au théâtre devant un public. Il y a le décor...*

☐ Quand c'est un enregistrement pour la télévision, c'est très différent de ce qu'on doit présenter devant un public, donc sur scène, par exemple au C.C.O.G.* ou bien dans une Maison des Jeunes. A la télévision, on peut se permettre certaines choses, on peut créer un décor. Souvent aussi, la même pièce qu'on présente au C.C.O.G., si on la passe à la télévision, on sent une différence. Devant un public, il y a des choses qu'on fait passer en sous-entendu car on ne peut pas les montrer, tandis que pour la télévision on peut tricher et faire certaines choses. On peut se rendre dans un décor naturel, et c'est ce qui manque sur les vraies scènes, on est obligé de raccourcir, c'est cela la différence entre la télévision et la scène même.

■ *A propos du public : qui vient vous écouter ?*

☐ Pour le moment, on est reconnu comme étant la meilleure troupe. Nous avons même des gens qui n'ont pas l'occasion de venir à Niamey pour nous voir, alors ils nous lancent des invitations, ils passent par le Sous-Préfet, ou par le Chef de Poste pour chercher à faire inviter la troupe de Yazi Dogo pour présenter des spectacles chez eux. Et c'est cela qui explique que nous faisons des tournées dans les arrondissements et même dans les départements.

Une troupe au quotidien

■ *Donc le soir vous présentez la pièce en plein air devant tout le monde ?*

☐ Oui, devant tout le monde. Souvent, on arrive dans des régions où il n'y a même pas de salle. Nous-mêmes, nous préparons notre scène avec des séko, des nattes, on fait un petit décor pour présenter la pièce.

■ *A l'heure actuelle vous êtes combien d'acteurs ?*

☐ Une trentaine.

■ *Il y a beaucoup de femmes dans la troupe ?*

☐ Elles doivent être une dizaine.

■ *C'est lourd, trente acteurs. Est-ce que ça pose des problèmes ?*

☐ Oui, ça pose des problèmes. Surtout quand il y a un déplacement : si la pièce ne comprend que quinze acteurs, il faut partir avec les 15. Les autres attendront leur tour lorsqu'on montera une autre pièce, on s'arrangera pour les faire partir eux aussi. Au niveau de Niamey, il n'y a pas de problème, on joue à 30.

■ *Vous préparez d'autres pièces ?*

☐ Oui, nous préparons d'autres pièces. On suit l'actualité. Dès qu'il y a un problème, pour nous c'est une façon de sensibiliser le public. Ainsi, en ce moment, on a préparé une pièce sur les responsables administratifs. La pièce nous l'avons intitulée « **Monsieur texte** ». On l'a préparée, on devrait même la filmer.

■ *A propos de la 2e République, le problème des députés, des électeurs, vous allez les aborder aussi ?*

☐ Oui, il faut d'abord qu'on ait des renseignements, car nous ne devons pas faire d'erreurs. On est en train de recenser les éléments. C'est pourquoi on traîne un peu. Mais on a déjà envie de préparer quelque chose sur la députation.

---

* *Centre culturel Oumarou Ganda*

Les relations avec les autres troupes

■ *Si on voulait donner une idée du théâtre nigérien aujourd'hui, il y a votre troupe : mais vous avez aussi d'autres collègues qui sont des créateurs, souvent dans d'autres langues. Est-ce que vous avez des rapports avec eux ? Quels sont ces auteurs en ce moment ?*

□ Il y a Djibo Mayaki, il y a Hima Dama Dama, Alpha Zaze et Moumouni, communément appelé Koutoukouli. Ce sont des créateurs qui montent et qui écrivent souvent les pièces.

■ *Vos collègues qui jouent en zarma, est-ce qu'ils traitent les mêmes thèmes que vous, ou bien est-ce différent ?*

□ Il y a des moments où l'on joue les mêmes thèmes. Seulement, eux, ils font la version zarma, nous la version haoussa.

■ *Est-ce qu'il y a des différences ?*

□ Oui. Il y a des différences dans le langage. Le haoussa est très riche en expressions, plus que le zarma. Souvent, quand on essaie d'interpréter une pièce qui a été jouée en zarma, nous ne pouvons pas la réussir parce que la façon de s'exprimer diffère. Et c'est pareil quand eux aussi prennent une pièce haoussa et qu'ils veulent la jouer en zarma, ça change. Les expressions vont manquer.

■ *Est-ce que l'on peut dire ou non qu'il existait avant la période coloniale des formes locales de quelque chose qui aurait ressemblé au théâtre ou pas ?*

□ Oui. Bien avant la colonisation, il existait déjà dans les pays haoussa d'autres formes de théâtre et souvent on s'en est inspiré. Par exemple, dans le département de Zinder, il y a une sorte de théâtre populaire qui a existé de tout temps et qui existe encore. C'est le « Wasankara ». On n'a pas besoin de scène, c'est dans la rue même qu'on joue.

■ *Est-ce que vous avez eu une ou plusieurs de vos pièces qui s'inspirent du Wasankara ? Quels rapports pouvez-vous avoir avec ce Wasankara quand vous vous faites votre pièce à vous ?*

□ Quand il y a un rôle de chef ou un rôle de notable, c'est à partir de Wasankara que les acteurs s'inspirent. Même s'il faut faire du théâtre, présenter par exemple une scène en chefferie, il faut se référer au Wasankara. C'est la forme traditionnelle du théâtre au Niger. Le Wasankara c'est tout, c'est ça le théâtre même du type haoussa.

De quoi demain sera-t-il fait ?

■ *Selon vous, quelles sont les perspectives du théâtre au Niger dans les conditions actuelles ?*

□ Le théâtre est une grande richesse ici au Niger, mais seulement ce n'est pas encouragé. Notre troupe s'est formée sur le tas, on n'a jamais eu l'occasion d'aller dans une école d'art. On a eu des encadreurs comme André Salifou et Marcel Inné... mais il est urgent qu'on y pense. On devrait avoir au Niger au moins une troupe nationale. Il y a longtemps qu'on parle de ça mais jusqu'à présent elle n'a pas vu le jour. Et il est temps. Surtout, nous sommes en train de vieillir, il faut déjà même penser à la relève. A Niamey, nous sommes les seuls, un jour on va être dispersés, alors ce sera fini pour le théâtre ; on n'a même pas une équipe de relève jusqu'à présent. On nous laisse faire, mais le jour viendra où ce sera fini...

■ *Qu'est-ce qu'on pourrait souhaiter d'heureux à votre troupe, avez-vous des projets, des souhaits ?*

□ Je suis en train de faire un travail personnel. Je suis en train de recenser toutes les pièces, sur cassettes d'abord et de les transcrire parce que je pense en faire un jour des fascicules.

■ *Cela vous permettrait d'avoir un public en dehors du Niger. Car pour le moment vos pièces sont strictement réservées aux spectacteurs nigériens. Et s'il y avait un support écrit, cela serait plus facilement exportable.*

Propos recueillis par Jean-Dominique PENEL et Marie-Clotilde JACQUEY

Hima Adamou

**Propos recueillis par Jean-Dominique PENEL*



■ *Jean-Dominique Penel : Je voudrais que vous nous parliez de votre rôle dans la littérature et, plus largement encore, dans la culture nigérienne. En effet, on ne peut pas parler du théâtre nigérien sans vous évoquer : vous êtes le plus grand producteur de théâtre depuis 1962 ; chaque dimanche vous n'avez cessé de produire des pièces de théâtre ce qui représente un nombre considérable.*

□ Hima Adamou : J'ai démarré avec une pièce intitulée « La Congolaise » qui a duré 6 mois.

■ *Quel était le thème de la pièce et qui collaborait à la réalisation ?*

□ Je réunissais mes gens la veille, j'enregistrais le dimanche matin et la diffusion s'effectuait à 13 h 30. Au démarrage, j'avais débuté avec ceux que j'avais sous la main : Madame Vacher, qui s'occupait du magazine féminin ; Aïssa Salbeke qui est décédée depuis, Adamou Guirba, et un certain Bana.

■ *Vous étiez 5 ou 6 ?*

□ Oui. Il m'est arrivé de monter une pièce avec 2 personnes car à moi seul je faisais 3 ou 4 personnages. Je faisais la voix du petit, qui répond à l'appel de son père. J'étais également le père de la congolaise, etc. **La Congolaise** est l'histoire d'un ouvrier, plus précisément d'un mécanicien qui, à force de boire est devenu un soulard. Il part régulièrement dans un bar nommé « La Congolaise ». Le bar de Niamey qui s'est appelé « La Congolaise » a emprunté ce nom à notre pièce. Mais nous avons donné ce nom-là à partir de la musique congolaise qu'on passait dans les émissions. A cette époque en effet, la musique congolaise était en vogue. Et c'est ainsi qu'on a démarré. Petit à petit, les gens ont commencé à s'intéresser au théâtre. Certains venaient me voir pour participer à mes pièces. En fin de compte, la troupe s'est agrandie. Après « La Congolaise », j'ai eu une note de félicitation du directeur des programmes. Il m'a dit de continuer à faire régulièrement des pièces de théâtre. Donc, pendant 18 mois on a produit du théâtre en zarma, qui était suivi du concert des auditeurs. On s'est rendu compte alors qu'il fallait aussi du théâtre en hausa. Je suis allé en mission à Zinder en tant qu'adjoint au directeur des programmes.

J'ai réuni les animateurs de Zinder, et ils ont démarré le théâtre en hausa, 18 mois après le théâtre en zarma.

■ *Donc, depuis fin 62 ou début 63, il y a du théâtre en zarma tous les dimanches et également du théâtre hausa ?*

☐ Avant de quitter la radio pour la télévision en 1978, je crois que j'ai eu à faire quelque 700 émissions de théâtre.

■ *Une pièce tous les dimanches ?*

☐ Tous les dimanches. Même si je m'absentais pour une mission de 2 mois, j'enregistrais la nuit les pièces de théâtre. Il m'est arrivé de faire 4, 5, 6, 7 pièces, de les monter et de les déposer prêtes pour la diffusion.

■ *Vous avez donc un répertoire considérable, je crois qu'on n'en a pas fait l'inventaire. C'est un peu dommage. Mais pourriez-vous donner des titres, car en dehors de* **La Congolaise,** *certaines de ces pièces ont été très célèbres ?*

☐ Oui, il y a des pièces comme : Madar, El Hadki garo, Wanzan, Maïgari, Ize, Maïmoto, Kimba Kaïna, Zimboni, Alfa Tira, Zamo, Yamaïzo, etc. Je ne peux citer des centaines de pièces.

■ *Pouvez-vous dire ce qui vous sert d'inspiration pour les sujets de vos pièces ?*

☐ Il y a d'abord l'actualité qui m'intéresse. Par exemple, quand il s'agit de la saison des cultures, la pièce est axée sur les travaux champêtres, les litiges entre les bergers et les agriculteurs, les litiges entre les paysans eux-mêmes pour les histoires de frontières, les limites des champs, ou entre les commerçants et les paysans qui veulent acheter le mil en herbe auprès des paysans qui s'y opposent comme dans « Soukoutou Baba ». Après les cultures, il y a l'exode rural, c'est le cas de Yamaïzo qui va en Côte-d'Ivoire, qui y séjourne 6 mois et revient bredouille ou plus exactement tuberculeux.

■ *Dans un autre secteur d'activité, vous avez collaboré avec Boubou Hama ?*

☐ Oui, Boubou Hama m'appelait souvent, on parlait à bâtons rompus. mais le gros du travail que j'ai eu à faire avec lui, c'est la collecte des proverbes zarma. De 1968 à 1970, tous les jours je devais lui apporter 10 proverbes zarma.

■ *Avez-vous eu l'occasion de collaborer avec lui pour d'autres genres : des contes, des légendes des mythes ?*

☐ Je lui ai fourni une dizaine de contes, sinon plus. Certains ont paru. Par exemple : « L'œuf de Marie », « Ize gani ».

■ *De 1966 à 1978, vous avez cumulé vos postes administratifs avec celui d'animateur ?*

☐ J'ai toujours fait mon théâtre, donné les informations en zarma, matin et soir, etc. Je réalisais toutes les émissions. Puis quand la télévision a été créée en 1978, c'était en noir et blanc. Je donnais les informations et je faisais des pièces de théâtre pour le compte de la télévision.

■ *Avez-vous changé d'équipe pour le théâtre ou était-ce avec les mêmes ?*

☐ Avec la même équipe. Car on s'entendait bien. Je leur ai proposé d'essayer le théâtre à la télévision. On a démarré la première pièce « **Mouskourou Baba** » en zarma. J'ai passé cette pièce la veille de mon départ pour Bordeaux car je partais pour un recyclage de 3 mois dans le cadre de la Télévision. La veille de mon départ, on a programmé la pièce, aussi la semaine suivante les gens ont demandé pourquoi il n'y avait plus de théâtre en zarma. On leur a répondu que j'étais parti. A mon retour de France on m'a demandé de reprendre et je l'ai fait.

■ *Pouvez-vous donner quelques titres de pièces ?*

☐ **Mouskourou Baba, El Hadji Kadiango, Alborkiré, Zanka baba, Robert, Té Bonsé, Chef Koutoukouli,** etc. Je pense qu'il y en a une vingtaine.

■ *Les enregistrements de ces pièces, on peut les trouver car ils sont restés à la télévision ?*

☐ Il y a même des copies en grand nombre. Les gens les apprécient et si aujourd'hui vous passez **Chef Koutoukouli,** vous aurez beaucoup de télespectateurs, bien que la pièce fasse six épisodes. Si c'était repris en cinéma, la pièce aurait beaucoup de succès.

Propos recueillis
par Jean-Dominique PÉNEL

Typologie sommaire du bestiaire dans les contes

Annie CONSTANTY

Expression des cultures populaires du Niger, les contes sont autant le reflet d'une certaine réalité quotidienne que d'un imaginaire dont l'interprétation se révèle parfois délicate. Dans le cadre de la brousse, des champs ou du village, évolue un monde humain auquel se mêle un monde animal, parfois si anthropomorphe qu'il fournit les principaux protagonistes de tout un ensemble de contes où les hommes, quand ils interviennent, ne sont le plus souvent que de simples figurants. La fréquence et l'importance des rôles varient considérablement selon les espèces recensées qui atteignent la cinquantaine. Si des détails significatifs diffèrent d'un conte à l'autre au sein d'un même ensemble, selon les horizons ethniques (ce que nous n'étudierons pas ici, dans ce trop court article), il faut cependant ajouter que les contes auxquels il est fait référence appartiennent à des cycles qui débordent largement les frontières du Niger.

Parmi les animaux qui partagent la vie des hommes, on trouve des animaux familiers tels que le chat ou le chien, d'autres dont la fonction est avant tout nourricière, qu'ils servent aux travaux des champs ou qu'ils fournissent la viande comme le bœuf ou la vache, et, enfin, ceux qui servent avant tout de montures tels que le cheval ou le chameau. Les rares occurrences de ce type d'animal vont de pair avec une certaine passivité. Aucun n'est vraiment le héros d'un conte. Ici, un chien sert d'appât à un garçon qui réussit ainsi à ramener un singe au village (CH pp, 39-40). Là, c'est un chat, simple comparse parmi sept autres, dont le chien, le bœuf ou le bélier, qui aide une jeune fille dans sa recherche matrimoniale

(ESC pp. 43-55). Et encore, dans ces contes-ci sont-ils pourvus de parole, ce qui n'est pas souvent le cas.

Le bœuf et la vache : au bas de l'échelle

Si le bœuf ou la vache correspondent à ce type d'animaux, il faut cependant leur réserver un traitement particulier car ils sont porteurs d'autres sens. Ils représentent le bétail, la viande, autrement dit une richesse non négligeable dans le monde de la brousse. Presque toujours privés de parole, ils se situent tout au bas de l'échelle des créatures vivantes. On ne leur prête jamais de réactions, de pensées ou de comportements humains ; ils ne s'élèvent jamais au-dessus de leur condition animale. Ils sont la propriété de l'homme, faits pour le servir et le nourrir de leur chair ou de leur lait ; dans la plupart des cas, ils sont abattus et dévorés, victimes de la gourmandise des carnassiers, hommes ou bêtes. En effet, même dans les contes où ce sont des animaux qui occupent les fonctions humaines, eux restent toujours à leur place. Quand on nous raconte les démêlés sentimentaux du lion dont « la femme » se fait courtiser par le chacal et le phacochère (BH IV pp. 79-80), la vache n'est rien d'autre que l'animal qui « meugle » et qu'on fait « conduire au puits par un domestique » et le bœuf est allègrement « dévoré ».

En tant que monture, le chameau et le cheval sont moins maltraités sans toutefois échapper à leur nature.

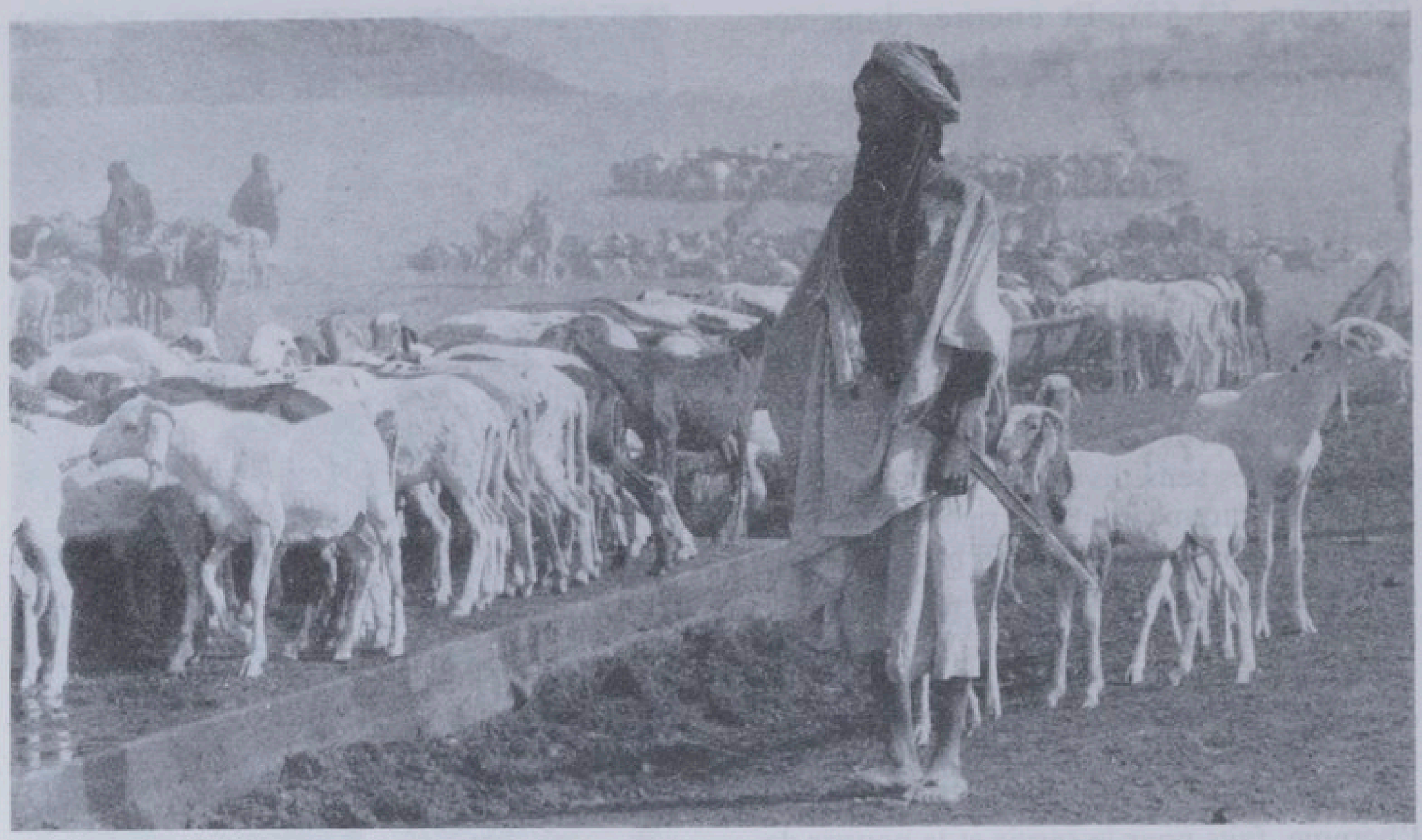
La brousse environnante fournit à l'imaginaire un certain nombre d'animaux qui occupent un espace parallèle et en tout point similaire à celui des hommes ; généralement ces deux mondes ne se rencontrent pas mais, quand cela est, c'est toujours pour le malheur de la gent animale sur laquelle le conte prend sa revanche, probablement pour compenser la dure réalité quotidienne où lions, chacals et hyènes représentent une menace permanente, tant pour les nomades que pour les sédentaires. La plupart des animaux non domestiqués sont en effet source de dangers. Excepté l'autruche, dont la sottise et la duperie sont sans égal, le caméléon, dont on vante toujours la tranquille assurance, et



quelques oiseaux de proie, les espèces les plus fréquemment représentées sont plutôt redoutables : le lion et la lionne, l'éléphant, et surtout, distribués de maintes façons, le chacal et la hyène. On accordera une place spéciale au serpent qu'on rencontre très rarement, toujours dans le même rôle, comme si les contes qui lui étaient consacrés étaient sans cesse repris et réinterprétés, chacun y injectant sa fascination et/ou sa répulsion.

Le lion et la lionne

Le lion est un des rares animaux à être perçu différemment selon qu'il est mâle ou femelle. Mâle, il ne jouit que très rarement d'un certain prestige. Seuls, quelques contes touaregs lui reconnaissent le titre de Roi ou de chef des animaux (CTA pp. 68-78 ; 112-114). Ailleurs, au contraire, il fait plutôt piètre figure ; image d'une force brutale ou aveugle, il ne brille pas par son intelligence et finit souvent victime de la ruse du chacal (CTA pp. 116-124 ; 112-114) ou même de



l'âne (BH 11 pp. 11-20), de la force de l'éléphant (CF pp. 123-126) ou du bélier (CH pp. 101-109). La lionne, en revanche, est beaucoup plus fine et pourvue de qualités toutes féminines qui la rendent aussi attirante que dangereuse. Dans un conte de Boubou Hama, elle comprend vite que l'ânesse et son mari qu'elle héberge ne sont pas à craindre et constituent bien les proies idéales qu'elle convoitait. Elle n'hésite pas à trahir son « amie » et déploie tous ses talents de séductrice pour convaincre son époux de vérifier les dires de l'âne ; le lion montre alors une faiblesse toute masculine devant les charmes féminins mais ses scrupules prouvent, il faut l'ajouter à sa décharge, un sens de l'amitié et de l'hospitalité bien sympathiques. Séductrice, délatrice, la lionne est aussi vindicative et a alors partie liée avec le monde des génies. Elle possède le don de se transformer en une superbe jeune fille pour se faire épouser par le chasseur qui a tué son mari ou son petit ; elle l'entraîne un jour dans la brousse pour le tuer à son tour et il s'en faut de peu qu'elle ne réussisse. Elle offre donc une image troublante de la féminité, fascinante mais dangereuse, tout comme l'amour conjugal ou filial qui la motive, trop absolu, et qui conduit celui qui s'y laisse prendre hors du monde des hommes, c'est-à-dire à la mort.

L'éléphant ridiculisé

L'éléphant n'est guère mieux loti que le lion. Victime de l'homme, du lion ou du chacal, il subit même le ridicule d'être vaincu par le coq. La femelle, de nouveau, ici mère engrossée par un chasseur, là enfant monstrueuse puis radieuse, participe à la fois du monde animal et du monde humain et établit un lien entre ces deux univers antinomiques que constituent le village et la brousse.

Le serpent mythique

Le serpent, généralement un python, intervient dans un type de conte bien particulier ; il n'est jamais associé à d'autres animaux et semble provenir davantage du mythe que de l'environnement naturel. Dans les contes appartenant au « cycle de la jeune fille difficile », il emmène sa jeune épousée très loin en brousse au fond d'une grotte ; ailleurs il loge dans un puits et n'en sort que pour avaler une jeune fille offerte en sacrifice pour que la pluie tombe (CZN pp. 23-32) ; ailleurs encore (CHN pp. 156-162), il prend la fonction d'un forgeron et loge au cœur de la terre ; seul un génie peut mener à son repaire. Transcendant le monde terres-

tre, relevant de la nature ou de la culture, le reptile semble l'expression d'un au-delà inquiétant auquel on peut associer deux fonctions ; il terrorise et annihile l'homme et s'apparente alors à un ogre, monstrueux et répugnant ; il rétablit l'ordre social en donnant une leçon à la jeune fille et à sa marâtre qui voulaient le transgresser, chacune à sa manière, et apparaît alors comme juste et généreux. Dans tous les cas, son aspect physique en impose et inspire la crainte.

Le lièvre, le chacal et la hyène

Mais les animaux les plus populaires sont à coup sûr le lièvre, le chacal et la hyène, les seuls qui soient dotés de noms propres et presque toujours d'une famille. La hyène, bête, méchante et égoïste, n'est motivée que par une goinfrerie maladive qui lui fait oublier jusqu'aux valeurs fondamentales de la famille puisqu'elle n'hésite pas à frapper à mort ses petits dans ses accès de colère ou de dépit. Affublée d'un accent ridicule, elle connaît toutes sortes de vexations, de corrections et de morts, toutes plus stupides les unes que les autres. Souvent victime de sa propre sottise, elle est l'ennemie jurée du Peul chez les hommes, du chacal ou du lièvre chez les animaux. Le lièvre, principale figure animalière des contes d'Afrique de l'Ouest avec l'araignée, apparaît assez peu au Niger. Intelligent, sage, « philosophe », il y est « doublé » par le chacal au profil plus complexe. Dans les contes touaregs, si celui-ci séduit par sa ruse qui lui permet de tendre des pièges mémorables à ses ennemis, il peut tout aussi bien se faire rosser ou mettre à mort. Son rôle est plus positif chez les Haussa où l'on apprécie son intelligence et ses interventions favorables aux humains qui en font souvent une sorte de transfuge par rapport à la gent animale.

La tourterelle, la chèvre et l'âne

D'autres animaux apparaissent çà et là : la tourterelle, toujours messagère ; la chèvre, très maline, qui sait fort bien se défendre du lion ou du chacal ; l'âne, sans moyens de défense, qu'il s'agisse d'armes naturelles ou d'intelligence, mais qui symbolise dans les contes islamisés de Boubou Hama la créature simple et honnête que Dieu n'abandonne pas.

Le conte, facteur d'équilibre

Dans cette rapide évocation du bestiaire des contes nigériens, il ressort que ce sont les gros animaux non domestiqués qui ont la vedette, ainsi que certaines femelles et le serpent par les rapports privilégiés qu'ils entretiennent avec le monde des génies. Qu'ils interfèrent dans le quotidien des hommes ou qu'ils évoluent dans un univers parallèle, tous mettent en scène des situations de tension où l'harmonie du groupe social est menacée, où il est même question bien souvent de sa seule survie alimentaire. Le conte rétablit presque toujours l'équilibre, les animaux jouant ainsi le rôle d'intermédiaire entre culture et nature. L'homme prend sa revanche sur les dommages causés et sur les peurs suscitées, et, l'espace d'un moment, il redevient maître du monde.

Annie CONSTANTY
Université de Niamey

Références bibliographiques

CH : **Contes haussa**, Edicef, coll. Fleuve et Flamme, Paris, 1985.

CHN : **Contes haussa du Niger**, éd. Karthala, Paris, 1982.

CTA : **Contes touaregs de l'Aïr**, SELAF, Paris, 1974.

Dominique CASAJUS, **Peau d'âne et autres contes touaregs**, L'harmattan, Paris, 1985.

ESC : **En suivant le calebassier**, Edicef, coll. Fleuve et Flamme, Paris, 1979.

Contes zarma du Niger, coll. Fleuve et Flamme, Paris, 1979.

Nicole TERSIS, **La Mare de la Vérité**, SELAF, Paris, 1976.

Boubou HAMA, **Contes et légendes du Niger**, tome III et IV, Présence Africaine, Paris, 1973.

Boubou Hama

*Le développement de la littérature

Diouldé LAYA

La création du prix Boubou Hama a été très bien accueilie au moins par ceux qui connaissent la « Vallée de la culture », nom que Boubou a donné à l'ensemble constitué par le Musée national, le Centre culturel franco-nigérien (C.C.F.N.), l'Institut de Recherches en Sciences humaines (I.R.S.H.), le Centre des Traditions orales (CELHTO/OUA), l'Imprimerie nationale du Niger (I.N.N.), et l'ancien ministère de l'Information avec ses salles de projection en plein air et d'exposition.

Boubou Hama a veillé à la participation régulière du Niger à toutes les manifestations culturelles, en Afrique d'abord et hors d'Afrique. Il est intervenu dans toutes les directions pour faire connaître les cultures africaines du Niger, qu'il s'agisse du cinéma ou de la littérature. Chaque fois qu'il y avait une exposition de livres, on dressait une liste de ceux qui étaient susceptibles d'y être envoyés, et on les lui présentait.

A partir de notes et de souvenirs, ce texte veut souligner sa contribution au développement de la littérature.

Du Comité national au Fonds du Livre

Le démarrage de l'alphabétisation en langues nationales en 1963 impliquait l'élaboration et la publication de matériels pédagogiques : le retard enregistré provient de la très forte volonté d'adopter, dès le départ, une orthographe unique pour toute langue utilisée dans un autre pays africain, sinon d'harmoniser les systèmes de transcription. Cette question ne sera réglée qu'en mars 1966, à la réunion de Bamako. Et encore ! Mais cela ne justifie pas le caractère insignifiant de toute la production de livres au Niger, même si on peut légitimement se consoler de la qualité de quelques-uns.

En un an, à partir d'août 1971, profitant de l'Année internationale du Livre, Boubou Hama fait mettre en place un Comité national du Livre, et créer le Fonds du Livre.

A la réunion du 16 août 1971, les trois objectifs à atteindre en matière de promotion du livre sont très clairement définis : aider à la collecte (de la littérature orale en particulier), produire des livres (très bon marché mais pas gratuits), favoriser leur diffusion (par la création de centres ou clubs

de lecture, et la distribution dans diverses bibliothèques, scolaires en particulier). On note que les auteurs ne disposent pas de fonds pour publier leurs œuvres ; on revient évidemment sur les livres en langues nationales, et on mentionne même la publication d'ouvrages destinés à l'apprentissage des langues nationales pour ceux qui ne les comprennent pas. Parmi les obstacles, on évoque l'inexistence sur place d'une imprimerie adéquate, et le long délai du transport maritime, à l'époque le moins onéreux. Au cours des débats, il n'a pas été perdu de vue que le livre était intégré au plan de développement. Très peu de temps après, le Comité national du Livre est créé.

Le 28 juillet 1972, le Comité constitue son jury. Parmi les membres, il convient de citer Emmanuel Wright (dont le nom devrait être donné à l'école qu'il a dirigée), en sa qualité de pédagogue, et Abdou Moumouni, pour les éventuels ouvrages scientifiques. Environ 14 œuvres furent présentées : elles étaient diverses, et de qualité inégale. Le jury présente son rapport à la réunion du 15 mai 1973 ; il ne semble pas que le prix de langue nationale ait été décerné, peut-être parce qu'il n'y avait pas de candidat... Entre temps le Fonds du Livre avait été créé.

De la collecte à la rédaction

Pour accélérer l'élaboration d'ouvrages didactiques en langues africaines, Boubou Hama s'initia à la transcription. Son premier texte en langue songhay, du moins à ma connaissance, a été publié en décembre 1969, sous le titre **Manta Mantaari**. Dans ce recueil d'épopées songhay, on découvre, à côté des effets dévastateurs de cette musique « nationale », les exploits du prince qui allait devenir célèbre sous le nom d'Askiya Daouda.

Boubou réunit, durant l'année 1972 et grâce à des informateurss parlant songhay, haussa, fulfulde ou bambara, plusieurs textes de littérature orale. Il le fit avec beaucoup d'application et en mars 1973, parut en deux tomes un volumineux ouvrage consacré à « **l'éducation africaine** », traduction du songhay *biirimey*.



Le premier tome est intitulé « **Sentences, maximes, proverbes et locutions zarmas, songhays, haoussas, peuls et bambaras** ». Destiné aux maîtres, le texte songhay y est suivi de la traduction et des commentaires en français. Cette œuvre de pédagogue aide le maître à imprégner l'élève de sa propre culture. Malgré les insuffisances de la traduction et les défauts de la présentation, ce texte multigraphié a été très vite épuisé. Mais sa préparation pour l'édition est très avancée : il a fallu vérifier la transcription, réviser la traduction, examiner très soigneusement les explications, sans négliger le problème du regroupement des textes.

Le second tome réunit les textes en songhay : ses 3 volumes totalisent 603 pages, sûrement parce que l'interligne est double. Par la suite, Boubou en fit la traduction, ce qui l'a conduit à numéroter les textes : il y en a environ 3 400. Alors que les uns s'étalent sur plus de 10 pages, d'autres sont tout simplement des expressions, des locutions, dont le sens n'est pas toujours facile à saisir. Manifestement, une troisième catégorie permet au maître de faire des exercices de langage, sans transporter l'élève dans la culture française : ce dernier se familiarise avec des expressions et des locutions caractéristiques du songhay, apprend quelques synonymes qui méritent des explications, etc. Une sélection était donc nécessaire et inévitable. Le texte multigraphié que le CELHTO publie en 1978, reposant sur la catégorisation en usage dans la langue concernée, distingue les *yaasey* (proverbes), *durukayaasey* (pro-

verbes de pileuse), *faakaarey* (plaisanteries), *sanni* (propos), et *zammuyan* (devises). L'ouvrage est déjà plus maniable, et plus clair, même si l'on doit déplorer l'absence des scories qui font précisément la saveur du langage. Cependant, ce premier effort est insuffisant : il faut contribuer à la solution de quelques questions relatives à l'orthographe du songhay (pour le moment, il n'y a pas d'orthographe unique, chacun des pays concernés ayant la sienne, malgré le désir et la volonté de régler la question), revoir la traduction, approfondir le problème de la typologie en littérature orale, et expliciter les critères qui président au regroupement.

C'est ce qu'a fait Mme Fatimata Mounkaïla. Le CELHTO a donc publié en 1988 une nouvelle version de 185 pages, sous le titre « **L'essence du verbe** » ; de 3 400 « textes » mentionnés plus haut, on descend à 1 320. Après un bref historique, l'introduction évoque successivement les difficultés inhérentes à la typologie, à la traduction (et il faut distinguer l'ignorance, elle est, ici, inculture absolue, et le recours à l'ambivalence), puis justifie le regroupement opéré. Viennent alors les « textes » suivis de la traduction : à la fin du livre, le lecteur pourra toujours vérifier qu'il en a retenu un ou deux.

Connais-toi toi-même

Le 5 novembre 1978, Boubou Hama a terminé la traduction d'un ouvrage en songhay, dont le titre est « **Connais-toi toi-même... comprends ce qui est** ». C'est une réflexion sur la philosophie africaine, telle qu'elle se manifeste chez les Zarma-Songhay. Cet essai sera publié dès qu'un spécialiste compétent acceptera de le lire.

Amadou Hampâté Bâ apostrophait souvent Boubou Hama en disant « Jeune homme ! » car il avait appris à transcrire sa langue après avoir dépassé la soixantaine, si nous retenons la date de 1969. Il était sûrement convaincu qu'apprendre à faire vaut mieux que l'éternel « Fais pour moi ».

Diouldé LAYA
Directeur du CELHTO/OUA

Hawad

*L'écriture nomade

Gérard MARTIN

Hawad, poète touareg de l'Aïr, est l'auteur de quatre recueils en langue tifinar. Ces recueils mêlent écriture et calligraphie dans un rapport qui n'est pas d'illustration. Les recueils d'Hawad sont essentiels pour l'identité touareg car, ainsi que l'écrit Hélène Claudot en introduction à *Caravane de la soif*, ils sont « *le signe d'une transition, d'un passage entre une littérature orale et anonyme fondue dans un creuset collectif, et l'œuvre individualisée, fixée par l'écriture, marquée et signée par une personnalité singulière* ».

Les écrits d'Hawad comme ses calligraphies paraissent dirigés vers un de ces trous noirs que postulent les physiciens, semblent frôler le rien et l'instant où la trajectoire vers ces pièges à matière devient irréversible, mais s'écartent toujours au moment ultime, ne gardant de la tentation de ce repos définitif que l'éveil du corps et de la pensée devant le gouffre. Poussière d'étoiles des calligraphies ; « silence embrasé » (ainsi que l'indique le titre d'un poème) de l'écriture.

Au centre donc de l'œuvre d'Hawad la dispersion des savoirs, la perte à soi qui trouve son expression dans la coexistence du langage et du trait : « *La calligraphie*

« La pensée n'existe qu'en marchant ou en chantant. Mais nous ne sommes plus dans cette époque de nomadisme à cause des frontières qui ont tout coupé.

On ne peut plus nomadiser aujourd'hui...

L'écriture est pour moi une autre manière de nomadiser. »

HAWAD

c'est pour dépasser tout ce qui est culturel, c'est pour entrer dans le domaine d'avant la nomination » dit Hawad. Cette recherche a son équivalent au niveau de l'écriture : *« selon moi, il est possible d'arriver à une phase où on pense mais on ne pense pas, je veux dire où on pense mais en refusant une pensée qui nomme les choses. C'est cet état que l'on obtient par la litanie. La litanie c'est encore une écriture particulière, une sorte de glossolalie, c'est comme un moulin à paroles, c'est ce goût qui nous consume, qui nous brûle : on écrit, on écrit et au bout d'un moment il n'y a plus d'écume, plus de bave, la bave c'est fini, on arrive à un état de fusion ».*[1]

Hawad indique la source de ce moment dans la pensée soufi, où l'extérieur disparaît pour que vive le réel, mais aussi dans la transe propre à la pensée touareg, sans pour autant fixer le sens de son propre texte à ces origines. C'est que la pensée touareg, la pensée nomade en général est perçue comme pensée « dogmatisée », culture figée pour laquelle il importe de faire naître à nouveau l'étincelle du mouvant, donc du changeant. L'œuvre d'Hawad, enracinée dans ces deux cultures, exprimée dans ces deux modes d'expression, traduite du touareg (tamajaq)[2] est une œuvre ouverte.

La litanie, la poussière des traits ne sont qu'un moment précis d'actes et théoriquement ouvrant sur d'autres actes. Condensation extrême de la vie pour faire rejaillir la vie. Le lyrisme brûlant d'Hawad dans ces moments privilégiés n'est pourtant pas, et loin de là, simple esthétique locutoire ; Hawad parle et ne cesse de parler de la brûlure, de la souffrance et du désespoir de l'exil, du laminage du peuple touareg. Exil qui dans les premiers textes n'est qu'un regret puis au fil des recueils devient un combat. Il faut à ce propos, lire dans leur suite chronologique les dédicaces des différents recueils.

« Ces gémissements, paroles de fièvre embrasées devant la source tarie, je les dédie à Tellent, aux mirages vagues de dunes, à l'errance du vent, au concert du silence et aux oreilles de l'oubli, seule étoile de ma caravane divaguant à travers les tempêtes qui ont brisé la charpente constellée des textes nomades. »
(Caravane de la soif)

---

1. Hawad in J.D. Penel et A. Mailele, **Rencontre**, *vol. 1, éd. du Ténéré, 1990, p. 217.*

2. En ce qui concerne l'analyse de la pensée et de la cosmogonie touareg et soufi, je renvoie aux explications essentielles de Hélène Claudot en ouverture des différents recueils d'Hawad. H. Claudot est par ailleurs la traductrice des textes originaux tifinar d'Hawad.

« Brille Pléiade
je suis le pillard
qui au cri de la guerre
tire la longe
de la mémoire nomade
pour toi je ramène aux tentes
l'archet embrasé du souffle
vapeur de paroles brûlantes
javelots tifinagh
cambrés par le feu
rouge et sanglots jetés
sur le linceul
du désert »
(Chants de la soif et de l'égarement)

« A Tayart la sourde et la muette
Tayart la veuve
des bas-fonds de Tamanrasset
dont l'âme fut broyée
par la semelle d'un bulldozer
une nuit de braises et de vent
par le fiel de l'encre
je hisserai ta complainte au-dessus
de tout porteur de drapeau. »
(Testament nomade)

D'abord « gémissements » puis « fiel », les paroles crient l'exil du nomade, l'exil de l'errance nomade, l'exil des signes temporaires tracés sur le désert.

« l'errance a accueilli nos premiers cris
rivages tracés par le vent
horizons tatoués d'étoiles »
(Caravane de la soif)

et l'infini de l'errance (même si un temps elle fut, ainsi que le note Hawad, chaos) s'est muée en clôture d'exil :

« l'exil me noue comme les cordes des
marins
l'angoisse m'élime en une aiguille de
douleur »
(Caravane de la soif)

Le combat pour les origines devra avoir lieu, qui est combat d'une mémoire à retrouver pour la dépasser tout en la réinventant, combat qui n'a rien d'une mythique et réactionnaire volonté de retour fondamentaliste aux sources, mais lutte avec sa propre culture, qu'Hawad exprime, tant dans l'absence du souci réaliste revendicatif (la pensée doit être autre chose que le manifeste), que dans l'usage qu'il fait de l'écriture tifinar, la portant au-delà de la simple note écrite, usage qui jusqu'alors était le sien.

Le constat :

« Aujourd'hui des milliers et des milliers
d'étapes
vallées de vipères, falaises de fumées
ténèbres
me séparent des campements de jadis
où les corbeaux ont dévoré les rayons de
la vie nomade. »
(Caravane de la soif)

Le devoir :

« Pour crever le furoncle
de l'oubli
pour déchirer le voile pudeur
qui enveloppe la cicatrice du silence
il me faut le venin
de la vipère à cornes
des salines saumâtres
et une langue aiguisée mordante
comme la rouille. »
(Testament nomade)

Là où la vieille femme nomade fait appel à la nuit :

« Enfants mes enfants
revenons à nos abris



laissons venir la nuit

elle seule apportera la réponse »

Là où le héros Tégéré reçoit du patriarche *« ce breuvage qui t'emportera au-delà des grèves du sommeil et au terme du galop embrasé de la transe. »* **(L'anneau sentier)**

Hawad, me semble-t-il, dépasse l'univers mythique créé et recréé, pour lancer son écriture de poète comme une trace entre deux dunes que le vent n'atteindrait pas, ou mieux, comme ces dessins qui depuis des millénaires ornent les pierres du désert. Hawad invente et témoigne pour une culture. Il joint le métissage au nomadisme.

Si les textes d'Hawad sont à part entière, c'est-à-dire pouvant être lus sans connaissance particulière de leur référent, ils n'en demeurent pas moins simultanément des textes engagés comme nous venons de le voir, et qui parlent à voix haute du nomade rejeté au carrefour des villes. Ni homme bleu des clichés de pensée, ni mendiant voleur, le touareg est issu d'une communauté complexe, et possède une identité. C'est celà, si simple en apparence, que nous enseigne Hawad.

---

3. **Rencontre**, *op. cit., p. 214.*

Je voudrais ajouter que lire Hawad, c'est accepter un monde de mouvement, un monde de feu et de nuit, une cosmogonie qui ne laisse rien au néant, sinon d'être étape d'un cycle. Le désert et le ciel sont striés de sentiers, de drailles, d'êtres énigmatiques en quête ou en perte d'eux-mêmes ; lire Hawad c'est accepter d'entrer dans le mythe, comprendre le moment où les mots doivent entrer en transe pour les redistribuer dans le texte.

Au fur et à mesure, les textes d'Hawad se sont durcis. Il précise que **Caravane de la soif** et **Chants de la soif et de l'égarement** ne furent qu'un rideau *« pour se protéger de la fracture qui m'a chassé de chez moi »* et que, avec les textes suivants *« je me dégage de ce rideau et maintenant je suis arrivé à l'écriture »*[3]. Cependant, c'est toujours de l'exil que parle Hawad et, si désormais il reconstruit au lieu de simplement invoquer, il me semble que son trajet est loin d'être achevé. L'errance est encore là, ne pouvant s'arrêter à la seule extase, qui n'ouvre malgré tout que sur la réalité de l'exil. Les yeux s'ouvrent encore, identité reconquise, sur la perte. Hawad désormais peut commencer à bâtir. Retrouver, reconstruire, construire. Hawad Charpentier et Taureau.

Gérard MARTIN
Faculté des Lettres de Niamey

RECUEILS D'HAWAD

Caravane de la soif. Édisud, Aix-en-Provence, 1985 (2e édition, 1988).

Chants de la soif et de l'égarement. Édisud, Aix-en-Provence, 1987.

Testament nomade. Sillages, Paris, 1987 (2e édition : éditeur Amara, le Pigeonnier, 1989).

L'anneau Sentier. L'Aphélie, Céret, 1989.

Une bibliographie complète se trouve dans le recueil de J.D. PENEL et A. MAILELE, **Rencontre**, déjà cité. L'interview de HAWAD par J.D. PENEL est une approche essentielle de l'œuvre du poète.

Hawad, marcheur, poète et calligraphe

*Propos recueillis par J.D. PENEL

Hawad a publié quatre ouvrages de poésie en français : *Caravane de la soif*, *Chants de la soif et de l'égarement*, *Testament sauvage* et *L'anneau sentier*. Il a par ailleurs en réserve plusieurs manuscrits en tifinar car il écrit ses textes d'abord dans sa langue maternelle.

Ses graphismes et calligraphies ont fait l'objet de plusieurs expositions, en Europe et aux États-Unis.

■ *Pourrais-tu nous expliquer les grandes lignes de cet itinéraire qui t'a conduit d'un campement de l'Aïr où tu es né voici quarante ans jusqu'à ce nouvel espace de l'écriture poétique et de la calligraphie ?*

L'éducation touarègue

□ Je suis né en 1950, au nord d'Agadez, dans une famille nomade qui appartient à une confédération que l'on appelle Ikaskazen et qui fait partie de l'ensemble de la confédération des Kel Aïr. Donc, dès mon plus jeune âge, j'ai suivi l'éducation touarègue. Quand je dis « touarègue », ça ne veut pas dire une éducation islamique. Je sépare l'Islam et la culture touarègue. Cette éducation repose sur un apprentissage de la vie dans le désert, la transhumance, la connaissance et la classification des végétaux et des animaux mais aussi un enseignement très élaboré des cycles des contes touaregs (il y a 5 cycles, le dernier d'entre eux contenant des paraboles pour examiner si l'on a vraiment appris cette culture). En même temps que ces contes, j'ai suivi une autre école traditionnelle, j'ai reçu l'éducation de la sœur de ma mère. Dans une famille, il y a beaucoup de vieilles femmes qui n'ont jamais été mariées, ce sont des sortes de prêtresses qui enseignent la cosmogonie et la pensée touarègues ou plutôt la pensée nomade qui est une pensée mouvante, basée sur le mouvant. Le support de cet enseignement, ce sont l'espace, l'architecture de la tente et la projection de son corps dans l'espace. C'est une cosmogonie, une pensée qui va à l'encontre de plusieurs pensées rigides. La pensée dont je parle est une pensée mobile, nomade.

Avec mon grand-père, j'ai appris autre chose : maîtriser la parole devant l'assemblée politique des hommes (qui sont souvent contrôlés derrière par les femmes). C'est très important la projection de soi, de son

corps, dans cet espace politique. Après le verbe, la parole. C'est comme un arbre qui s'attache au sol mais dont les palmes et les rameaux se distribuent. Le corps devrait être flexible et en même temps rigide dans ses constructions. Et dans ces assemblées, qu'on appelle *asagawar*, on projette l'organisation politique touarègue mais aussi la cosmogonie. C'est l'assemblée politique, la parole y est très importante.

La parole n'est qu'un plus

J'ai aussi participé, en suivant ma mère et mon oncle maternel, à ce qu'on appelle les *ahal* ou veillées, qui sont d'autres écoles théâtrales, tragiques, poétiques (l'éducation de l'amour courtois comme chez les Occitans du Sud de la France), philosophiques. On passe des nuits entières à faire la description d'une chamelle ou d'une gazelle et à la fin on a l'impression qu'on épuise complètement les mots. On part de l'objet, puis on dépasse sa beauté, sa forme et, à la fin, on rentre uniquement dans le flou de l'objet ou de la matière, ou du graphisme ou de l'espace. Et c'est là que s'instaure l'état de vision que recherchent les touaregs. Pour parvenir à ce stade, on a besoin de conversations qui durent des nuits, des mois, des années entières. On commence une conversation, on l'arrête et le lendemain, on la reprend. La parole n'est qu'un fil : chaque fois il faut tisser, détisser, broder, il faut tresser au-delà. Donc j'ai reçu cette éducation qui est très complexe, diverse et riche.

La rupture

A l'âge de 7 ans, j'ai perdu soudainement mon grand-père, celui qui était pour moi le représentant de cet univers. Certes, il n'était pas le seul, il y avait ces femmes, ces prêtresses, ces vieilles femmes du côté de ma mère qui m'avaient enseigné la vie et qui se trouvaient souvent en opposition avec les milieux politiques touaregs. Ces prêtresses, ces vieilles femmes sont là avec le doigt accusateur sur tout ce qui bouge en dehors du mouvement cosmique, qui est cyclique et sur lequel s'use toute aspérité. Cela signifie que toute forme qui n'adhère pas à ce mouvement sera broyée, cassée. C'est cela le vrai nomadisme qui ne se confond pas avec le pastoralisme et la recherche des pâturages pour les bêtes.

Donc mon grand-père meurt. Il avait eu beaucoup d'esclaves. C'était un homme extraordinaire qui avait su tirer l'expérience de la défaite de 1917. Il avait compris que les Français étaient devenus les maîtres du pays mais qu'il fallait faire quelque chose pour les gens. Il a aidé les affranchis à travailler comme dans une espèce d'entreprise. C'est-à-dire qu'il leur a donné des chameaux et des moyens d'échange sur lesquels ils percevaient une partie des revenus. Cela dans le but de faire travailler tous les gens de la confédération.

Un jour, donc, il est mort. Pour moi, ce fut comme si le fil qui me reliait à la vie s'était rompu. Tout un univers s'écroulait. Avant de mourir, il avait préparé sa mort : c'était une sorte de « suicide » organisé. Il a libéré 300 esclaves en un seul jour. Il leur a dis : je vous anoblis. Et moi je voyais tous ces esclaves qui chantaient, qui dansaient de joie et qui pleuraient de tristesse car tous avaient compris. Au coucher du soleil, il a pris sa jument, il est parti au galop en suivant la course du soleil. Il est revenu avec la nuit. Quand il est descendu de sa jument, il a pris son fusil, il l'a posé sur ses genoux, il s'est orienté vers l'est, dans la direction du cimetière de la tribu. On a compris, tout le monde a compris qu'il allait mourir. A ce moment, juste avant sa mort, moi j'ai quitté le campement. Je suis parti car celui qui servait de pilier central, qui soutenait notre cosmos, venait de s'effondrer, fendu, brisé. Je me suis dit alors : le chaos va venir. Je suis en train d'assister au chaos. Il faut trouver un autre remède contre le chaos car désormais la philosophie et la cosmogonie touarègues ne donnent plus de solution. Il y a l'infini. Pour un enfant, l'infini c'est insupportable sauf s'il y a quelque chose qui vous soutient. Je suis parti de la maison. Je ne voulais plus entendre parler de la cosmogonie touarègue. Il me fallait un univers tangible et sûr où il y a le Bien et le Mal. Je suis parti. J'ai voulu mourir comme mon grand-père.

Je suis parti dans le désert avec quelques chameaux. Au coucher du soleil, j'entends les chants, les voix de gens qui sont là dans

le désert. Ce sont des soufis. A cette époque-là, j'avais un mépris inconcevable, qu'on ne peut pas définir, pour tout ce qui est l'Islam. Nous sommes païens, nous sommes des guerriers, nous avons notre cosmogonie, nous n'avons pas besoin de l'Islam.

La voix verticale

Ces hommes dans le désert, je les ai suivis. J'ai été attiré par cette voix verticale, une sorte de pilier qui remplaçait le pilier que je venais de perdre, mon grand-père. Je les ai suivis, un peu par hasard, attiré par l'invocation. Au bout d'un moment, ils se sont arrêtés, ils ont formé un grand cercle, ils ont chanté. Les chants sont en touareg, mais évidemment ce sont des soufis. Je suis resté à côté d'eux et, à la fin, j'ai découvert parmi eux mon oncle maternel. Je lui ai demandé de me prendre, de m'intégrer, de m'accepter comme son élève.

Et je vais avoir un choc quand je vais découvrir l'écriture arabe. Je retrouve dans le chaos harmonisé de l'alphabet arabe l'harmonie que je viens de perdre, j'ai vu toutes ces lettres arabes comme une forêt calcinée, brûlée, mais liée par un ordre. J'ai aussi suivi cette nouvelle éducation sans me renier ni négliger la culture touarègue. J'ai suivi cette éducation en observateur critique mais par le biais du soufisme, j'ai lu les textes des auteurs grecs anciens, hindouistes, j'ai étudié le christianisme et les arabes. J'ai regardé les touaregs : j'ai essayé de déchirer tout ce qui est touareg en moi, de le brûler, comme une flèche qui s'est plantée et que je n'arrivais pas à arracher.

Du côté de ma société, de ma mère particulièrement, il y a eu un rejet. Elle m'a traité de musulman, m'a poussé dehors. Cet état est inconfortable. J'appartiens à deux identités, je vis dans la métamorphose. Je garde quand même les valeurs touarègues : le côté chevaleresque, le côté guerrier, la cour etc.

J'ai fini par quitter mon oncle et suis parti suivre l'enseignement d'un soufi qui était un ancien affranchi. J'ai appris des choses importantes. J'ai étudié la Kabbale, la géomancie et bien des choses. Il m'a appris vraiment à penser par moi-même.

Les années d'errance

En 1967 (j'ai 17 ans), je décide de partir en Libye, Égypte, Irak. J'ai suivi des caravanes à la manière d'un auto-stoppeur. En Libye, je fréquente une sorte de lycée ou d'université islamique. En même temps, je travaille comme gardien pour me permettre de vivre. Ça a duré...

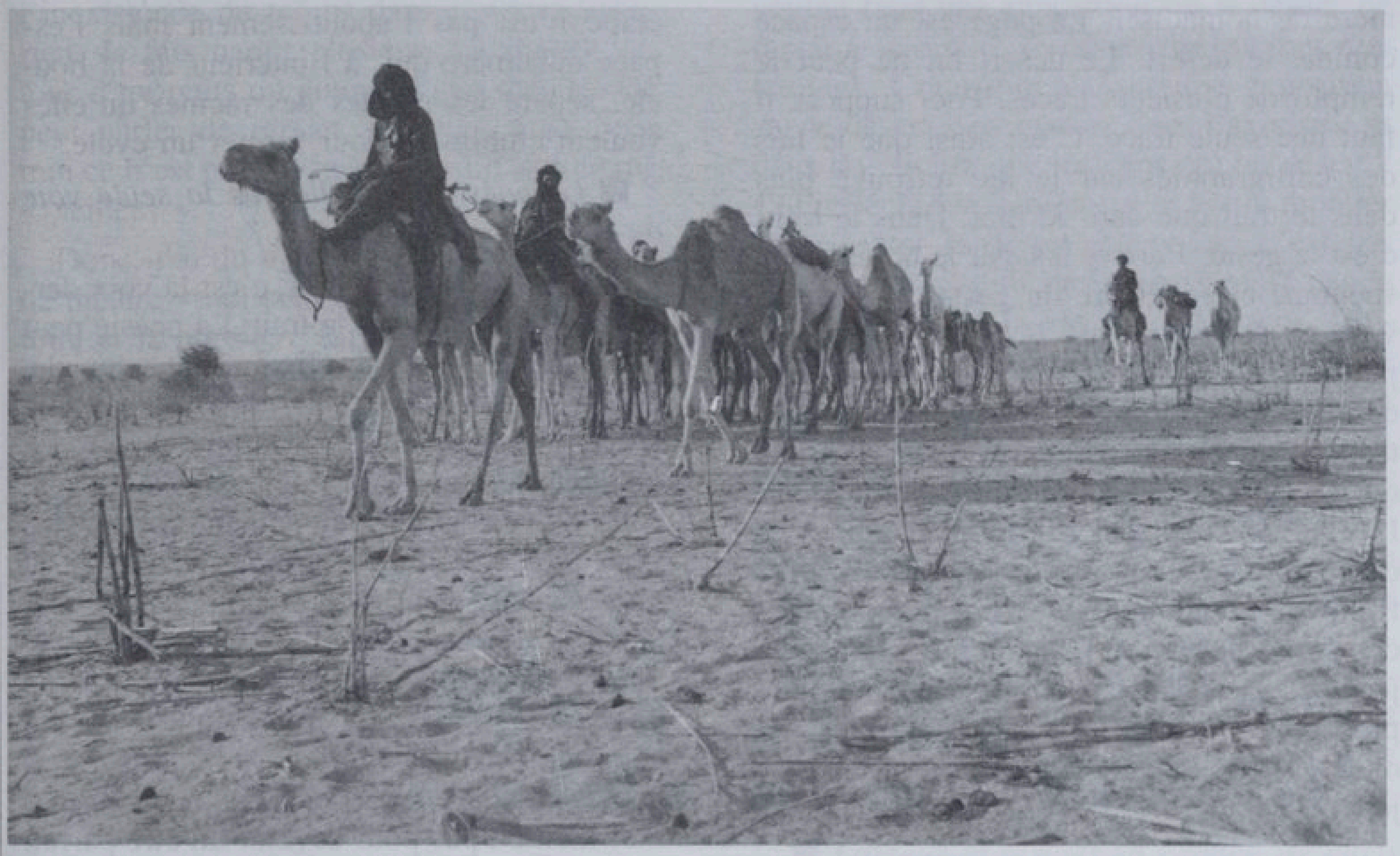
Je suis revenu un jour, en 1969. L'Aïr a été pris dans la sécheresse. En rentrant, j'ai constaté que ma mère et les gens de chez nous ont tout perdu. Tous les troupeaux sont morts, ils ont vendu leurs bijoux et leurs tapis. j'ai à peine pris le temps de serrer la main de ma mère et je me suis sauvé de la maison. C'est insupportable, cette misère.

Je suis reparti en Afrique du Nord, en Orient, au Maghreb. Je suis resté là-bas pendant des années. Je me suis retrouvé en Europe comme vagabond. J'ai couché sous les ponts. Je me suis intéressé au mouvement hippy après 1969. Ce qui les a réduits à cet état, c'est la machine. Et pour infiltrer la machine, il faut passer là où il y a une faille, comme ce mouvement hippy, dans la machine européenne et étatique. Et j'ai rencontré une affinité, une ressemblance entre les hippies et ma vie de nomade.

Puis je suis rentré chez moi pour interpréter l'écriture touarègue, cette géométrie qui se trouve sur les bijoux, les cuillères, les piquets de tente. J'ai aussi beaucoup étudié la psychologie ; c'est-à-dire la transe. Je suis resté dans l'Aïr pendant 7 ans.

La pensée et la marche

Entre temps, j'ai écrit. J'ai commencé des commentaires sur les textes des autres. Après, je me suis rendu compte que je ne pouvais pas exprimer la philosophie et la cosmologie touarègues par l'écriture habituelle. Ce n'est pas pour rien si les touaregs qui ont le tifinar n'ont pas écrit leur histoire, n'ont pas écrit leurs pensées. Le tifinar ne



leur sert qu'à écrire des lettres ou des notes pour le commerce, des choses qu'on déchire. Mais tout ce qui est nécessaire et essentiel n'est pas écrit : ni leur histoire, ni leur pensée, ni leur médecine. Rien n'est écrit, pourtant ils ont une écriture. C'est que cette pensée touarègue s'exprime soit par la marche, le nomadisme dans l'espace, soit par une écriture plutôt métaphorique, une sorte de géométrie. Les géomètres tracent des angles et ces angles eux-mêmes sont des espaces, des parcelles d'espace. De même, l'algèbre regroupe des éléments épars pour essayer d'avancer.

J'ai commencé à chercher une autre forme de langage et d'écriture où chaque mot peut avoir plusieurs sens et plusieurs portées. J'ai chanté et puis j'ai commencé à écrire de la poésie...

Tous les rideaux métaphysiques que j'avais construits pour me protéger de la fracture qui m'avait chassé de chez moi, ces paravents dressés pour me protéger, il faut que je les délaisse pour tisser d'autres trames. C'est ainsi que j'ai écrit **Caravane de la soif** et **Chants de la soif et de l'égarement**. Tout en faisant cela, je me suis rendu compte de l'incapacité des mots pour décrire la pensée. Tout ce qui est nomade doit être soit chanté, soit marché pour être vraiment tel. J'aime beaucoup cette phrase de Lanza del Vasto : « *Il faut mettre le corps sur le sillage de sa pensée* ». La pensée n'existe qu'en marchant ou en chantant. Mais nous ne sommes plus dans cette époque de nomadisme à cause des frontières qui ont tout coupé. On ne peut plus nomadiser aujourd'hui...

La parole primordiale

J'ai dit tout à l'heure que l'écriture et les mots ne suffisent pas. Il faut les dépasser. Il faut parvenir à une sorte de litanie où on récite, où on parle jusqu'à atteindre l'épuisement du moulin à paroles, et où on accède à l'état de la vraie parole, à la parole primordiale, à la parole désincarnée. C'est alors que le mot, la parole, devient une brique pour construire une pensée à venir, une pensée éphémère. Car chez les nomades, tout ce qui existe est éphémère et ne peut exister que dans l'espace qui sépare départ et arrivée. C'est un sillage sur le sillage, la véritable écriture.

Donc, j'avance. En avançant, je trouve des moyens pour mon nomadisme de l'écriture. L'écriture est pour moi une autre ma-

nière de nomadiser. La page est un espace comme le désert. Le désert on ne peut le remplir de plusieurs traces. Pour support, il faut une seule trace. C'est ainsi que je fais des calligraphies car je me retrouve plus dans le trait que dans le mot. Dans le trait, c'est le geste. J'arrive à saisir le nomadisme spontané et éphémère du geste et du mouvement. Je n'aime pas le terme « calligraphique » au sens grec du terme de « belle écriture ». Il n'y a pas de souci de l'esthétisme dans ce que j'écris et dans les traits que je trace. Ce qui importe c'est de saisir l'infiniment petit par l'infiniment grand. Et ce que je cherche ne se trouve ni dans l'infiniment grand ni dans l'infiniment petit, c'est entre les deux. C'est comme quand tu jettes la pierre dans l'eau. Ce n'est pas la pierre qui m'intéresse ni l'eau, mais les ondes, les multiples ondes que la pierre projette.

Calligraphie et litanie

■ *Cela signifie donc que dans tes graphismes, on ne doit pas chercher à lire la représentation, même lointaine, d'un objet ou d'un personnage ? On ne peut y déceler une analogie avec les formes concrètes ?*

□ Rien, rien du tout. Pour moi, la meilleure calligraphie, c'est de jeter une pierre dans l'eau. La calligraphie c'est dépasser tout ce qui est culturel, pour entrer dans le domaine d'avant la nomination. C'est cet état qu'on obtient par la litanie. La litanie c'est comme une écriture particulière, une sorte de glossolalie, c'est comme un moulin à paroles, c'est ce fait qui nous consume, qui nous brûle : on écrit, on écrit et au bout d'un moment, on arrive à un état de fusion. La fusion, c'est la *wadjd* des soufis ; la litanie, c'est le *wird* des soufis. C'est comme si tu fends le tronc d'un palmier par le *wird*, la litanie. Et après, il y a le *dhikr*, l'invocation, qui est la fusion, c'est-à-dire qu'elles se déploient pour former une sorte de soleil mais ce soleil revient à la racine. Les palmes et les racines se rejoignent. L'état de fusion est superbe, magnifique. C'est beau, bien sûr. C'est le soulagement, on n'a plus d'angoisse, plus de conflit en soi. La meilleure étape n'est pas l'aboutissement mais l'espace éphémère qui, à l'intérieur de la boucle, sépare les palmes des racines qu'elles veulent embrasser pour former un cycle.

■ *La poésie n'est-elle pas la seule voie du langage qui resterait... ?*

□ La poésie, selon moi, c'est la voix derrière le trait. Elle suit le trait. La poésie peut remplacer le trait mais elle devient a-sociale, non compréhensible. Elle n'est pas, comme la parole, faite pour se communiquer. La meilleure poésie, pour moi, est celle du son, celle qui est basée uniquement sur le son. Pour moi, l'écriture c'est une recherche de moi-même. J'écris : c'est comme marcher dans le désert, nomadiser dans l'espace, dans le cosmos. Quand je nomadise, je ne nomadise pas pour que les autres me comprennent ni pour que les autres m'aiment. Non, je nomadise pour me retrouver moi-même : pas pour devenir un être parfait ni pour me réaliser. Je n'existe pas, sauf en marchant...

Ma calligraphie peut se danser, elle peut se chanter. Je peux la psalmodier. Mais comme j'aime les livres, j'écris les mots. Mes calligraphies accompagnent ma poésie parce que ma poésie est imparfaite, n'est pas juste. Les mots ne seront jamais justes et ne décriront jamais ce que nous cherchons.

La transhumance du souffle

■ *Que prépares-tu maintenant en poésie ou dans d'autres domaines, théâtre notamment ?*

□ Ce que je fais, je ne sais pas si on peut l'appeler « théâtre ». J'ai en effet plusieurs manuscrits qui sont du « théâtre » et de la poésie. Très précisément, je suis arrivé dans la poésie à une sorte de dialogue : plusieurs personnes dialoguent et chantent, c'est une poésie plutôt théâtrale, c'est un chant qui est incantatoire. Il y a plusieurs acteurs. Là, je m'inspire complètement de l'espace de la parole des veillées touarègues.

En même temps, j'ai un manuscrit dans ce genre qui s'appelle **La transhumance du souffle**, un long texte, un long poème chanté par plusieurs personnes. J'essaye de prendre

l'inexistence du temps dans l'espace saharien. Je fais parler plusieurs personnes autour d'un puits ou autour d'une théière. On peut parler de roman, de récit, mais pour moi ce n'est pas ça. Je les appelle en touareg « veillées ».

Donc, j'ai du théâtre, j'écris des « pièces de théâtre » qui sont entre le chant incantatoire et la poésie, c'est plutôt du théâtre de la transe et de la guerre. Je m'inspire aussi de l'érotisme au sens physique. J'ai environ une dizaine de manuscrits de ce genre.

■ *Ton séjour en France a-t-il un impact particulier dans ton œuvre ou non ?*

□ Je tamise la culture des autres avec la culture touarègue, je fais la même chose avec la culture française. Autrefois, je l'ai fait avec la culture arabe, aujourd'hui je le fais avec la langue française : cela m'apporte des richesses extraordinaires. Parce qu'elle est une langue étrangère, elle tamise le touareg. Il y a des choses que j'écris en touareg et je pense en touareg il y a beaucoup de choses qui passent dans les rythmes avec la facilité d'un élément qui coule dans son eau. Si je passe dans le moule de la langue française et de la pensée française, elle me sort des défauts et de l'imperfection de ce que j'ai fait, et inversement.

■ *Dans cette culture européenne, qui vient en dernier sur ton itinéraire, y a-t-il des auteurs, des écrivains qui t'aient apporté quelque chose de très marquant ?*

□ Moi, je ne fais pas la différence entre ce qui est ma culture traditionnelle, ma culture personnelle et les autres cultures. Ma culture c'est l'ensemble, c'est la synthèse.

Nomadisme et spiritualité

■ *Quand je suis allé près d'Aix-en-Provence, à Senanque en France j'ai vu une exposition sur le Sahara et je me suis rendu compte que tu y étais complètement associé...*

□ C'est moi qui l'ai organisée avec ma femme Hélène Claudot-Hawad. Un ami français, directeur du Centre Culturel de l'abbaye de Senanque (il n'y a plus de moines, c'est un centre culturel maintenant) voulait faire une exposition sur le désert de façon à rejoindre le désert des moines cisterciens. Comment réaliser une exposition sur le désert sans tomber dans l'exotisme et dans les clichés que les gens ont du désert ? J'ai réfléchi longtemps et j'ai voulu montrer et présenter le désert par ce qui n'est pas désert, c'est-à-dire désigner la mort par la vie. J'ai montré la vie par des traces. D'abord les traces des éléments naturels, le vent, les eaux et diverses traces naturelles. Ensuite les traces des animaux jusqu'aux traces des hommes en intégrant celles des hommes préhistoriques. J'ai montré le parcours d'un jour de nomade, depuis le matin jusqu'au coucher du soleil et du coucher du soleil jusqu'au matin. Et d'une certaine façon, je suis arrivé à rejoindre le désert cistercien car le désert n'est pas seulement l'espace de sable et de dunes comme on le pense Le désert peut être le désert intérieur.

■ *Lorsque tu résides en France, de quels moyens disposes-tu pour ton travail et les recherches que tu poursuis ?*

□ Je lis, j'écris des articles dans les revues. Je suis souvent invité pour lire ma poésie et exposer mes calligraphies, mais dans des cercles vraiment restreints. Je suis encore l'homme de la périphérie.

Je suis isolé. Cependant en France, en Hollande, en Belgique, il y a des gens qui me comprennent. En milieu touareg, je n'ai pas encore d'accès direct mais cela ne fait rien. Je ne me décourage pas. J'ai envie de former un groupe de théâtre, mais aussi d'encourager d'autres personnes à écrire. Je pense que je peux rencontrer dans la société touarègue des jeunes poètes qui sont capables d'écrire bien mieux que moi. J'ai envie vraiment de les aider à éditer leurs textes et de leur montrer que sans jeter sa peau, on peut reforcer sa peau avec la peau des autres. Je voudrais être en quelque sorte un pont entre la société touarègue et l'extérieur. Il faut que les touaregs ne perdent pas le nomadisme, je parle du nomadisme spirituel...

Propos recueillis par
Jean-Dominique PENEL

Cinéma et littérature

Saley Hamidou KO

Dans cette étude, nous nous proposons de faire une analyse succincte du cinéma et de la littérature : de dégager leurs points de rencontre et leur dynamique respective dans la situation culturelle actuelle de notre pays.

Nous nous interrogerons également sur le type de rapport qui existe entre cinéma et tradition orale. Cette dernière peut-elle, face au cinéma, rester authentique ? Que gagne-t-elle, ou perd-elle, à être fixée ?

Les rapports cinéma/littérature

Mais qu'en est-il à présent des similarités du cinéma et de la littérature dans notre pays ?

Le cinéma nigérien, à l'image des autres cinémas d'Afrique, ne recourt pas généralement à l'adaptation littéraire dans le choix du scénario.

Au Niger, les œuvres littéraires qui ont été adaptées au cinéma se comptent sur les doigts d'une main ; il s'agit de **Toula ou le génie des eaux** réalisé par Mustapha Alhassane à partir d'une histoire de Boubou Hama ; **Si les cavaliers** est une fresque historique adaptée par Mamane Bakabe grâce à l'œuvre littéraire d'André Salifou. Il y a lieu de signaler également **Lelee**, une coproduction FR3/Télé-Sahel, réalisée à partir d'une nouvelle de Abdou Kanfa. Notons aussi le roman, **Quinze ans, ça suffit** de Amadou Ousmane et celui de Abdoulaye Mamani, **Sarraounia**, qui ont, tous, été adaptés à l'écran par des cinéastes étrangers.

Au Niger comme partout en Afrique, les rapports du cinéma et de la littérature s'inscrivent sous un autre angle, dans une perspective plus générale. Ces rapports laissent apparaître quelques composantes spécifiques qui sont propres aux cinématographies africaines et qui se retrouvent également dans les littératures. Car, jouant le même rôle de libération, véhiculant une même action culturelle, ancrés dans la même réalité historique, cinéma et littérature constituent, en Afrique, un miroir à multiples facettes.

La critique de la société

Bien que les deux arts paraissent suivre des voies autonomes, leur parcours est, cependant, similaire. Saisi dans une perspective d'ensemble, le cinéma nigérien affiche dans

son histoire comme dans sa fonctionnalité des ressemblances avec la littérature écrite. La plupart des films rendent compte, chacun avec sa spécificité, de questions qui traversent la société nigérienne aujourd'hui : critique de l'ordre socio-économique, combat contre l'obscurantisme et les forces occultes (marabouts, charlatans, etc.), revalorisation de la tradition, lutte contre les effets néfastes du modernisme et j'en passe... Dans sa volonté de réappropriation culturelle, le cinéma nigérien s'ancre fondamentalement dans le présent de notre société. Ces traits, le cinéma les partage avec la littérature.

Il est un autre point de convergence entre les deux médias, qui tient à leur fonction. De même que les romanciers, dramaturges, poètes et traditionnalistes assignent le plus souvent à leur activité une finalité émancipatrice, le cinéma entend œuvrer dans le sens d'une prise de conscience.

Face au déferlement d'images venues de l'étranger, face à cette invasion massive et pernicieuse, qui impose à notre société une autre vision des choses, et face donc à l'acculturation qui en découle, les cinéastes nigériens vont d'abord montrer des images de chez nous, faire entendre des sons et des musiques au timbre familier, aux résonnances quotidiennes ou ancestrales ; bref, ils vont rendre compte des préoccupations sociales. Ils vont surtout en faire la critique. Mais ils vont proposer aussi des réponses aux sollicitations et interrogations de la société. Donner à voir, renvoyer au spectateur des images de lui-même, la fonction spéculaire du cinéma joue un rôle majeur, ici, tout comme elle le fait dans la littérature.

Tradition et modernité

Par ailleurs, les thèmes de l'opposition entre tradition et modernité, rationalisme et animisme, vie rurale et vie urbaine, chômage, parasitisme, dégradation des valeurs anciennes, etc. constituent des sujets que l'on retrouve tant dans les films que dans la littérature. Et s'ils n'ont rien de spécifiquement nigérien, ils sont nigériens dans la mesure où ces questions se posent à l'ensemble du continent africain.

Outre ce parallèle du cinéma et de la littérature, il existe encore d'autres points communs. En effet, lorsqu'on examine les productions filmiques, on peut voir que presque tous les films ont recours, de manière différente, aux formes du récit oral. Le cinéaste, à l'instar de l'écrivain, est influencé par les techniques de narration du conteur. On retrouve, ainsi, les traces de la tradition dans la structuration du récit dans beaucoup de films, de même que la référence à la gestuelle et aux mimiques traditionnelles s'observe dans la conception de la mise en scène. Ainsi, le poids, la pesanteur de la tradition du récit agit fortement sur l'évolution du langage cinématographique ; l'organisation dramatique du développement de la diégèse en est redevable.

L'Exilé d'Oumarou Ganda

C'est ce que nous tenterons de faire ressortir maintenant à travers **L'Exilé** d'Oumarou Ganda qui nous servira d'exemple. Ce film qui porte en effet le cachet de la tradition orale, se résume de la façon suivante : à l'annonce du brutal revirement politique de son pays, un ambassadeur décide de renoncer à ses fonctions et s'exile en Suisse. Et pour répondre aux interrogations de ses amis européens sur la motivation de son geste, il décide de raconter une histoire des temps anciens. C'est un récit second, un récit à l'intérieur d'un récit qui narre les aventures de Sadou qui, après avoir failli à sa parole, entreprend un long itinéraire physique et spirituel qui le conduira à se sacrifier pour n'avoir pas respecté sa parole donnée. L'intrigue de ce conte filmique tourne donc autour de la valeur de la parole dans les sociétés traditionnelles africaines.

Un film de parole

L'Exilé apparaît alors comme un film sur la parole, un film de parole. La parole sociale s'intègre à l'organisation narrative, elle en est la composante structurelle fondamentale. Cette parole, qui se donne comme la vraie parole sociale, apparaît comme la parole sacralisée, ritualisée. Elle engage au regard de la société celui qui en fait usage, et de ce fait, devient un acte social.

C'est encore cette parole qui produit la mise en route du récit. Elle en commande le déroulement. Ayant manqué à sa parole sous la pression de son épouse, Sadou se voit contraint de fuir le village. Un long itinéraire, au cours duquel il aura traversé plusieurs fois l'épreuve de la parole, le conduira finalement au sacrifice ultime. Le manquement à la parole donnée se trouve ainsi converti en parcours actionnel. De plus, chaque étape, déjà justifiée par la trahison initiale, sera l'objet d'une épreuve fondée sur la parole qui devient ainsi cause et finalité de la progression de l'intrigue.

Elle est ensuite et surtout constitutive de la structure filmique. Et par-delà, elle met en jeu, au sein du système diégétique, la force de cohésion qui est la sienne dans l'univers social.

Deux conséquences majeures quant aux effets de sens en découlent : la première souligne la force d'ordre, au plan de la narration comme celui de la société, que représente la parole.

La mise en relation du premier récit avec le second fait, en effet, apparaître une nette différence, porteuse de sens : à l'histoire de Sadou qui s'enclenche puis se déroule sans heurts, répond l'accumulation des images de violence transmises par la télévision dans le premier récit.

La perte de la parole : une ère de désordre

Ces deux sens sont produits par le contenu des images (affrontements, manifestations, violences racistes, etc.) ainsi que par la configuration même qui agence l'histoire : en effet, le montage par juxtaposition, accumulation et contraste renforce le caractère hétéroclite du matériau visuel. Or, ces éléments visuels chaotiques s'estomperont sitôt que la parole sociale s'élèvera.

Ainsi, la perte de la parole et des valeurs qui lui sont attachées ouvre une ère de désordre dans la société. C'est le signe de la dégradation des valeurs et de la société. Mais mettre l'accent sur cet aspect, c'est aussi affirmer la force de cohésion de la tradition.

La seconde conséquence s'inscrit sur l'axe de la temporalité. Chacun des récits du film renvoie à une époque différente. Celui, basé sur le présent, s'articule sur le présent et les événements actuels du monde ; le second, lui, fait référence au passé précolonial et à son équilibre social. On peut même ajouter à ces deux récits un troisième qui renvoie à un passé encore antérieur, comme à une sorte de temps très ancien, quasi mythique (le récit du roi). Ces trois histoires sont emboîtées, chacune ayant en son centre la parole. On peut donc dire que la fable du film s'inscrit dans l'épaisseur de la durée.

Or, des temps les plus anciens jusqu'au présent de la modernité, une même donnée affirme sa présence : la valeur de la parole donnée et de son caractère sacré. Un effet de sens majeur en découle : par sa permanence et sa résistance aux transformations de l'histoire, celle-ci, c'est-à-dire la parole dit sa perversité et sa puissance, elle affirme son caractère de cohésion sociale et sa valeur supérieure.

Mais il importe de dire que le film ne représente pas cette valeur, il la produit à partir de sa structure même. Du point de vue narratif, le sens est capital, car on passe du simple enregistrement de l'acte de parole à la reproduction dans le cadre des mécanismes filmiques, d'un ensemble de valeurs qui, bien que créditées au compte de la parole, sont celles-là même du film... La parole ainsi conçue devient une donnée fondatrice de la diégèse. Elle marque son pouvoir fondamental de régulation et de mise en ordre, et sa capacité à veiller à la cohésion du système, qu'il soit social ou filmique.

Une société en constante évolution

Le schéma idéologique sous-jacent est clair : afin qu'elle trouve son nouvel équilibre, face aux agressions de la modernité, l'Afrique (le Niger, donc) doit regarder vers son passé et puiser aux sources de la tradition mais à condition de ne pas se laisser scléroser dans une autarcie culturelle.

Une société doit être facteur de constante évolution, de progrès et, dans cette perspec-



tive, elle ne saurait être renvoyée seulement vers un passé mythique. Parce qu'elle doit manifester aussi son pouvoir d'invention, sa capacité à s'ouvrir sur le monde d'aujourd'hui en produisant des formes neuves et bien enracinées.

Aussi, le cinéma, comme la littérature et les autres arts de spectacle, ne peuvent être vivants, source d'authenticité, que dans la mesure où ils sont producteurs jusque dans les techniques narratives. Et dès lors qu'ils sauront puiser dans les sources de la tradition, pour donner naissance à ces formes neuves, ils affirmeront leur spécificité et leur identité culturelle. C'est à ce prix, et à ce prix seulement qu'ils pourront jouer pleinement leur rôle de nouveaux vecteurs principaux de développement socio-culturel.

Tradition et imagination

Et pour terminer, nous allons citer Kadima Nzuji qui écrit :

« Face aux pouvoirs des nouveaux médias, nous, écrivains, cinéastes, chercheurs, professionnels de l'audiovisuel, éducateurs africains, nous sommes contraints de nous débarrasser de notre torpeur en faisant constamment preuve d'imagination. Le travail qui reste à accomplir pour faire connaître davantage la parole traditionnelle tout en la préservant dans son identité, est encore immense. Immense aussi notre responsabilité devant l'histoire ».

Saley Hamidou KO

L'oralité dans la littérature écrite d'expression française

Moussa MAHAMADOU
et Kanguèye Seyni MAÏGA

La colonisation a créé un hiatus culturel qui a favorisé la domination de l'Afrique par l'Europe. Aussi une entreprise de « glottophagie » a fait de la langue française, anglaise, portugaise ou espagnole un instrument de communication, de connaissance et de pouvoir. L'Afrique est transformée par voie de fait en un entonnoir qui reçoit les courants de pensée du dominant. Elle est devenue poreuse et fragile par son incapacité à imposer son propre matériau linguistique.

Toutefois, le processus de phagocytose des langues nationales est ralenti par la résurgence du fonds linguistique maternel des écrivains africains (d'expression française). Le refus d'intérioriser passivement la langue de l'Autre s'opère de plus en plus depuis quelque temps. Une race d'écrivains, tels Ahmadou Kourouma, Massa Makan Diabaté émerge et s'impose : la sensibilité africaine passe dans les textes écrits.

Au Niger, la pratique est remarquable et se nuance, voire se différencie, d'un écrivain à l'autre. Certains textes sont totalement écrits en langues nationales (toute la production de Hawad est composée en tamasheq et rédigée en tifinar, l'écriture des Touaregs) tandis que d'autres le sont partiellement (Adamou Idé a écrit dans **Cri Inachevé** une dizaine de poèmes en langue zarma). Mais notre travail sera axé essentiellement sur les traces de l'oralité dans l'écriture d'expression française au Niger. Aussi l'insertion ou la traduction des langues nationales dans les textes évoque sans doute la profonde aspiration des créateurs à perpétuer le patrimoine culturel oral. Cette pratique se caractérise par des toponymes, anthroponymes, expressions, traductions littérales et proverbes propres au milieu.

Les toponymes

Les toponymes ou noms de lieux se rattachent au contexte historique et/ou géographique du village ou de la ville dans l'œuvre. Ils sont souvent fonctionnels et se

réfèrent à des réalités socio-culturelles. Ils s'intéressent de même à la production agricole d'une région. Nous avons retenu ceux qui désignent des noms de villages.

Ainsi, on trouve dans **Sarraounia** (la reine), *« Babbaqn roumbou » qui signifie « vaste grenier »* en langue haoussa. Cela montre que le village était fertile en vivres. En outre, dans **Kotia Nima** (enfant, entends-tu ?), *« Doungouro »* veut dire en langue zarma *« niébé »*. Les toponymes peuvent aussi indiquer l'abondance de la flore dans une région. Dans **Sarraounia**, *« Kalgo »* est le nom haoussa d'un arbuste connu pour ses vertus médicamenteuses et qui abonde dans toute la zone soudanienne alors que dans **Le Nouveau juge**, *« dadin kowa »* signifie en haoussa « plaisir de tous » et dans **La Camisole de paille**, *« dubaani »* exprime en zarma « avoir la santé » tandis que dans **Le Baiser amer de la faim**, *« bani gorou »* veut dire en zarma « la vallée de la paix ».

Les toponymes s'attachent entre autres à diverses significations selon le gré des auteurs et des contextes. Dans **Waay Dulluu**, *« Toullou »* est le nom donné au récipient en terre cuite servant à recueillir de l'eau tandis que dans la même œuvre *« tarmamou »* signifie « étoiles » en haoussa.

Par contre, certains mots revêtent des sens bien singuliers tels que *« Bankéta »* dans **Caprices du destin** qui a le sens de « renverse-la » en haoussa. Dans la même œuvre, nous rencontrons une métaphore bien significative : *« Wuta »* en haoussa veut dire « le feu ». C'est le nom que l'auteur donne à un camp pénal.

Les anthroponymes

Les anthroponymes ou noms de personnes sont relatifs à l'environnement natif des personnages. Leur nombre augmente au fur et à mesure que la trame romanesque grossit et crée des situations nouvelles. Ils s'adaptent aux circonstances ou aux rôles joués par les personnages qui les portent et à la langue utilisée dans le texte. Nous les avons classés en anthroponymes humains et anthroponymes divins.

Les anthroponymes humains

Ils sont pour la plupart liés au métier exercé par le personnage. En haoussa *« baka »* signifie « arc » mais dans **Sarraounia** il désigne le chef de guerre de la reine. De même, *« Gogué »* veut dire en haoussa « violon » et il désigne le griot de Sarraounia dans l'œuvre. Le même constat se fait pour *« Kountigui »* (autre genre de violon) qui s'adresse au personnage Kountigui.

Certains anthroponymes sont de vraies métaphores : dans **Sarraounia**, « Guiwa » (éléphant) est donné à un personnage féminin qui s'impose parmi les autres femmes. D'autres sont relatifs aux caractéristiques physiques ou morales du personnage. Ainsi *« yoohi »* en haoussa signifie vaurien. C'est le nom attribué dans **Waay Dulluu** à un personnage. L'auteur écrit en parlant de lui : *« Yoohi appartenait à cette race bâtarde d'hommes qui... aiment perturber la paix et la tranquillité des autres »* (p. 59).

De plus, dans **Caprices du destin**, nous avons relevé des anthroponymes qui sont des périphrases. Ainsi en haoussa *« Kafi rana zahi »* se traduit par « tu es plus chaud que le soleil ». Ce nom désigne le garde-cercle chargé de réprimer les populations qui ne s'acquittent pas de leurs impôts. On rencontre dans la même œuvre *« Idon gari »* (œil du village) qui désigne le personnage chargé de recueillir des renseignements pour le commandant de cercle. Le même rôle est attribué à *« Maji magana »* (celui qui écoute la parole), autre personnage au service du Commandant de Cercle.

Les anthroponymes divins

Ils sont légion dans la littérature nigérienne d'expression écrite. Ils s'intéressent à la vie traditionnelle et sacrée du Nigérien. Les populations polythéistes ont maintenu, malgré la présence de l'Islam, leurs idoles et leurs dieux. Il n'est pas rare de voir un individu pratiquer l'Islam et l'Animisme simultanément.

On rencontre leurs traces dans les œuvres écrites. C'est pourquoi dans **Sarraounia**, *« Komo »* signifie « dieu protecteur », *« dogoua »* désigne « la déesse protectrice



des Aznas. Dans **Le Représentant**, *« Kir-Kira »* est, en zarma, « la reine de toutes les sirènes » tandis que, dans **Waay Dulluu**, *« Sidikoy »* désigne une représentation de dieu chez les génies ou les dieux de la mythologie zarma-songhay. On retrouve dans **Caprices du destin**, *« Doguwa »* qui représente le génie des féticheurs. Aussi, dans **Les souffles du cœur**, une kyrielle de divinités zarma couvre l'œuvre. C'est ainsi qu'on découvre *« dongo »* (dieu du tonnerre), *« Kiré »* (dieu de l'éclair), *« Baboulé »* (le bourreau bouillant), *« Harakoye »* (déesse des eaux profondes), *« dogoau »* (dieu de la paralysie), *« Irkoye »* (Dieu).

Les mêmes divinités se retrouvent dans **Le Baiser amer de la faim** ; *« dongo »*, *« kirey »*, *« dogoua »*, *« harakoy »*. La même œuvre nous désigne *« Fassiogna »*, *« Magagia »*, *« Dicko »* comme étant des esprits puissants.

Les anthroponymes divins, du fait de leur pluralité et de leur appartenance à l'inconscient collectif nigérien sont quasiment communs aux auteurs. Ils se particularisent selon qu'il s'agisse de la région haoussa ou zarma-songhay. De façon générale, les anthroponymes campent l'œuvre dans son aire culturelle et géographique. Ils s'adressent aux fonctions et aux caractères des personnages.

Les expressions

Certaines pensées se manifestent directement en langues nationales dans les textes écrits en français. Ce sont des expressions qui agrémentent l'ensemble de l'œuvre et se traduisent par des substantifs que nous découvrons au fil des textes.

Les substantifs

En langue zarma

Le titre **Waay Dulluu** se traduit littéralement par « Aïe, fumée » (qui pique les yeux). Le sens complet s'estime par « l'Étau » (dans lequel va se jeter le personnage central). Dans **La Camisole de paille**, *« boogu »* signifie « travail collectif de la terre » et *« tumbulaje »* (haoussa et zarma) se rapporte à un « pantalon bouffant tradi-

tionnel ». Et **Gros Plan** présente le *« dondon »* qui prend le sens d'une « réjouissance populaire traditionnelle animée en pays zarma par des tam-tams d'aisselle appelés dondon ». Dans **Les souffles du c**œur, *« djanna »* veut dire « jeu traditionnel » et *« gondo »* est une espèce de poisson ressemblant à l'anguille. De plus dans **Le Baiser amer de la faim**, *« Kaidia »* signifie la douceur par analogie à la saison des pluies alors que *« gaba »* ou *« gola-gola »* se rapporte à « la culotte de travail ». et dans **Gomma, adorable Gomma !**, *« Follay »* c'est « esprit » tandis que *« zima »* indique le guérisseur et prêtre traditionnel. Dans **Kotia Nima**, *« bari »* signifie le médium, *« tabarmahou »* désigne une alcôve abritant l'intimité familiale chez les zarma et les songhay, alors que *« lola »* est une longue baguette de fer et *« Ifo »* veut dire « un » (unité).

En langue haoussa

Dans **Sarraounia**, *« mata »* se rapporte à femme ou concubine. *« Nassarou »* signifie les Blancs tandis que dans **Les souffles du cœur**, *« gogué »* c'est le violon traditionnel. Dans **Gomma, adorable Gomma !**, *« baïko »* signifie un cadeau symbolique composé d'une petite somme d'argent, quelques pièces de tissus et divers articles de toilette que le prétendant fait remettre à sa future belle-famille. Et *« biki »* se traduit par une manifestation au cours de laquelle s'exprime la solidarité communautaire.

Nous découvrons aussi un grand nombre de substantifs (haoussa ou zarma) qui appartiennent au lexique alimentaire. Dans **Gros Plan**, *« fankassou »* se rapporte à une espèce de beignet large et spongieux. Dans **Algaïta** il s'agit de *« brabouscou »* (mot emprunté à la langue kanuri) qui signifie couscous tandis que *« motolbali »* prend le sens de purée de niébé. Les substantifs nomment des choses absentes du lexique français en majeure partie. Les auteurs les écrivent tels quels (par exemple le lexique alimentaire) pour enrichir les langues étrangères.

Nous disons donc que les expressions constituent des « chevilles » du texte dans la mesure où elles unissent les langues nationales aux autres vivant sur un continent étranger. Les expressions renforcent les idées et leur donnent plus de saveur. Ce qui fournit un ensemble solidaire de différentes formes d'expressions d'Afrique et d'ailleurs.

Les traductions littérales

Elles concernent le passage de l'oral à l'écrit en ce sens que nous découvrons des termes ou formules en langues nationales traduites strictement en français.

Dans **Le Représentant**, un personnage Kalifa dit à Siddo qui lui demande de l'argent : « Mais, où donc mets-tu tout cet argent que *tu fais* avec "votre" pirogue ? (p. 84). Le verbe *faire* est une traduction en usage dans le milieu. En haoussa l'argent que *« tu fais »* se dit : *« kudin da ka ke yi »*. Dans ce contexte *faire* veut dire *gagner*. Plus loin dans la même œuvre, on parle de « maux réputés *introduits* » (p. 111) pour désigner le fait que quelqu'un soit atteint d'un mal provoqué par un ennemi qui possède la maîtrise de certaines puissances occultes. Alors que dans **Gros Plan**, « trois calebasses de cola » (p. 28) représente trois cents noix de cola. En langue haoussa, *« koirya uku »* (calebasses trois) *« na goro »* (de cola) se rapporte à cette signification de trois cents noix de cola. Dans la même œuvre, on découvre cette phrase de l'auteur à la page 46 : « le fonctionnaire le plus modeste » *« casse »* d'abord sa première mobylette... avant de prendre une épouse ». Le verbe *casser* signifie *brader* ou se payer. En langue haoussa *casser* = *karyawa*. Parlant du comportement hypocrite de certaines gens, l'auteur emploie les termes « deux cœurs » dans son œuvre. Ce qui veut dire en haoussa *« zuciya biyu »* (cœurs deux). Cela signifie qu'un individu est de mauvaise foi, il est pris entre deux décisions.

Ainsi, les traductions littérales sont utilisées de façon à respecter l'exigence de la langue nationale qui a besoin d'une certaine fidélité de la part de ses usagers. On trouve les traductions littérales autant en zarma qu'en haoussa. Elles constituent donc le « petit parlé français » du Niger, car *« il*



faut casser la langue française pour y introduire notre propre sensibilité, notre culture, la façon dont nous vivons »[1].

Les proverbes

Ils expriment la sagesse populaire et servent à corriger certains travers sociaux tels que désobéissance, impatience, imprudence etc. Les proverbes sont porteurs de plusieurs sens et se profèrent sans référence spatio-temporelle. Leur compréhension dépend de la compétence du récepteur à bien pratiquer la langue utilisée. Les proverbes sont largement employés par les écrivains nigériens qui s'en servent pour attirer l'attention sur la prudence, la patience, la vérité ou pour répudier la désobéissance.

La prudence

« Si la barbe de ton voisin prend feu, dépêche-toi de mettre de l'eau sur la tienne » (**Sarraounia**, p. 32). Ce proverbe est dit par le chef de Gobir au moment où il apprend que la colonne Voulet-Chanoine marche sur le village de la reine. Ce qui signifie qu'il faut se protéger à l'approche d'un danger. Ce même proverbe se retrouve dans **Waay Dulluu** (p. 33) et dans **Gomma, adorable Gomma !** (p. 71).

La patience

« L'éleveur d'un oiseau ne doit pas lever le bras ». Donc de la patience mon cher pédagogue et *« tu pourras cuire la pierre pour en boire le jus »* (**Caprices du destin**, p. 89). Ceci est la réponse donnée à Kasko qui n'écoutait pas les paroles de son interlocutrice et s'impatientait. Ces proverbes disent qu'en toutes choses il faut garder son calme et savoir attendre. **Le Représentant** nous fournit ces autres proverbes illustrant la patience.

« A force de patience, le bout de corde aura un jour un usage à sa mesure, qui viendra » (p. 29). Cette pensée provient de Siddo quand le représentant lui a enfin signifié qu'il avait besoin de ses services.

La vérité

« A l'heure du bain, il est vain de chercher à cacher son nombril » (**Sarraounia**, p. 36). C'est la réponse de Serkin Gobir qui reconnaît qu'il sera difficile de tenir tête aux Blancs quand ils attaqueront Konni. Ceci signifie que, le jour où la vérité éclate, nul ne peut l'occulter. Dans **Waay Dulluu** on trouve à la page 6 cet autre proverbe : *« L'appareil génital du lézard ne se voit qu'en le mettant au feu »*. Le père essayait de retenir son fils qui voulait aller en exode vers la ville. Il prononce ces paroles pour souligner au jeune homme qu'il est préférable de rester chez soi avec ses tares ou ses secrets. En allant en ville, le fils risque de tomber en position de faiblesse.

Dans **Le Représentant**, Siddo dit ceci à Touré : « je m'excuse d'être aussi franc, mais tu sais que nous, les petites gens, nous ne savons pas mentir... *Si tu nous entends crier que le fleuve brûle, c'est que tu peux, sans hésiter, chercher un récipient pour aller en ramasser la cendre »* (p. 88). Ce pro-

---

1. Massa Makan Diabaté, in Notre Librairie n° 84, p. 43.

verbe signifie que l'homme n'a qu'une parole, il ne peut la changer pour mentir. Dans **Caprices du destin**, le charlatan dit à Kasko venu le consulter : « *Pourquoi demander quel animal a-t-on égorgé alors qu'on voit sa tête et sa peau* » (p. 106). Autrement dit la terre ne peut lui cacher la vérité quand il la consulte. Plus loin (à la page 112-113), le griot apercevant Kasko qui arrive, se met à clamer : « *Quand le soleil apparaît, impossible de le cacher avec la paume de la main* ». Et il ajoute que « *la vérité est difficile à digérer parce qu'elle est plus amère que la quinine.* »

Désobéissance

Waay Dulluu nous présente à la page 6 ces proverbes : « *Qui vanne contre le vent sera couvert de son* ». « *Qui ne lève pas la tête ne verra jamais la couleur du ciel* » dit le père à son fils Gambo qui insiste pour aller en ville chercher de l'argent. Autrement dit, celui qui n'écoute pas les conseils des autres le regrettera un jour. Plus loin, à la page 37, il est dit : « *Celui qui reste sourd à la voix qui l'appelle n'en entendra plus que l'écho quand elle s'éloigne* ». Ce qui veut dire qu'il faut être à l'écoute de la voix de la sagesse avant qu'il ne soit trop tard.

En définitive, chaque société possède ses proverbes inhérents aux réalités culturelles et géographiques de son milieu. Ils constituent la substance de la littérature nigérienne dans la mesure où la moralisation y est extrême. Les proverbes sont nés et continuent à naître de l'expérience humaine.

La transmission du savoir

De façon générale, les traces de l'oralité dans la littérature écrite d'expression française dépassent la simple folklorisation des langues nationales. Les écrivains s'efforcent, par l'emploi des termes du milieu, d'enseigner certaines réalités aux Nigériens. Pour cela, ils utilisent des proverbes et des traductions littérales qui les obligent à une plus grande maîtrise de leur outil linguistique. Mais cette transmission du savoir s'adresse aussi aux non-pratiquants du Djerma, haoussa ou kanouri. De fait, les langues nationales sont spontanément insérées dans les textes écrits quand l'écrivain ne parvient pas à trouver le mot correspondant en français. Le cas du lexique alimentaire est patent. Cette cohabitation entre le français et les langues nationales dans les œuvres engendre le rapprochement des peuples.

Moussa MAHAMADOU
et Kanguèye Seyni MAÏGA

BIBLIOGRAPHIE

Ide ADAMOU, **Cri inachevé**, Imprimerie Nationale du Niger (I.N.N.), 1984.

Abdoulaye MAMANI, **Sarraounia**, Paris, Harmattan, rééd. 1988.

Ada BOUREIMA, **Le Baiser amer de la faim**, I.N.N., sans date.

Ada BOUREIMA, **Waay Dulluu ou l'étau**, Niamey, INDRAP, sans date.

Adamou IDÉ, **La Camisole de paille**, I.N.N., 1987.

Amadou OUSMANE, **Le Nouveau juge**, I.N.N., (1re édition), 1982.

Bania Mahamadou SAY, **Algaïta**, I.N.N., 1980.

Boubou HAMA, **Kotia Nima**, tome 1, Paris, Présence Africaine, 1969.

Boubé ZOUMÉ, **Les Souffles du cœur**, Yaoundé, éd. Clé, 1977.

Halilou SABBO Mahamadou, **Caprices du destin**, I.N.N., 1981.

Halilou SABBO Mahamadou, **Gomma, adorable Gomma !**, Paris, N.E.A. EDICEF, 1990.

Idé OUMAROU, **Gros Plan** (1re éd.), Dakar, N.E.A., 1977.

Idé OUMAROU, **Le Représentant**, Abidjan, N.E.A., 1984.



Roman, poésie, littérature e



ntine

Littérature et politique

Jean-Dominique PENEL

La littérature est produite dans chaque société par les représentants, spécialisés ou non, des groupes qui la constituent et dont ils expriment les idéaux et les émotions : un captif qui regrette sa liberté d'antan, un griot qui loue les grands, un homme qui a dû s'exiler de son village, un jeune forgeron qui voudrait épouser la fille d'un notable, etc. ; autant de chants, avec leurs formes appropriées, qui traduisent l'appartenance à une catégorie sociale. Ainsi, quelles que soient les cultures et les sociétés, toute littérature témoigne d'une dimension « politique » ce terme désignant, au sens large, les problèmes de la société dans son ensemble, et, au sens restreint, les données scientifiques à l'autorité qui gouverne et organise les différents groupes.

Le recours des créateurs littéraires à la protection des hommes au pouvoir et, inversement, l'exercice de la censure par les autorités, manifestent clairement les liens entre la politique et la littérature. Les productions littéraires nigériennes n'échappent pas à la règle, tant pour l'oralité que pour l'écriture. Pour des raisons de place, on se limitera dans la présente étude aux seuls textes écrits par des Nigériens en français depuis les alentours de la Seconde Guerre mondiale (il existe au Niger une tradition écrite très ancienne : d'un côté par le tifinar des Touaregs dont on trouve déjà les traces gravées sur les rochers du désert, de l'autre par les manuscrits en caractères arabes qui rapportent des textes dans les langues locales). Le français n'inaugure pas l'écriture comme dans d'autres pays d'Afrique.

On s'efforcera donc de situer l'imbrication du littéraire et du politique en observant d'abord la situation des auteurs et l'action culturelle du pouvoir, ensuite en survolant le contenu de quelques ouvrages d'écrivains nigériens.

Écrivains et régimes politiques

Comme dans la plupart des pays d'Afrique, au Niger, les premières générations d'intellectuels ont été happées par la politique mais beaucoup ont su mener leur combat sur le front de la littérature et de la lutte pour le pouvoir. En outre, les autorités,

qu'elles soient coloniales ou nigériennes, ont cherché à encourager et à contrôler la vie culturelle. Cela apparaît avec évidence lorsqu'on esquisse à grands traits les principales étapes de la vie contemporaine du pays.

De 1935 à 1946

Les partis politiques locaux n'existent pas encore légalement, aussi la vie culturelle concentre-t-elle l'essentiel des activités :

• En 1935 est créée une association, « la jeunesse française de Niamey » dont les buts couvrent l'agriculture, l'artisanat, la culture et le sport. Boubou Hama y participe déjà comme secrétaire. En 1936, cette association semble remplacée par l'Amicale qui durera jusqu'en 1974 et dont seront membres bien des futurs leaders du pays. Boubou Hama est vice-président de l'Amicale en 1939 ; Diori Hamani et Djibo Bakary dirigeront la section sport en 1942. Pendant 2 à 3 décennies, l'Amicale verra passer dans ses rangs des grands noms de l'élite nigérienne.

• Les Nigériens commencent à publier des articles dès cette époque : **L'Éducation africaine** à Dakar publie un article de L. Kaziende en 1939 et des textes de Boubou Hama à partir de 1943.

• Les associations de jeunes, notamment le scoutisme avec ses variantes religieuses et laïques, joueront un rôle non négligeable. On rappellera à ce propos que Djibo Bakary a été responsable du groupe éclaireur.

De 1946 à 1960

• Avec la nouvelle constitution française, les partis politiques peuvent se créer dans les colonies. Ils seront nombreux au Niger mais on retiendra seulement la création du PPN-RDA qui, après quelques années d'existence, se scindera en deux, conséquence de la rupture provoquée au niveau des dirigeants de l'Afrique de l'Ouest. La tendance plus modérée, dirigée par Diori Hamani, avec l'aide de Boubou Hama s'opposera à la tendance plus radicale, dirigée par Djibo Bakary qui compte parmi ses partisans Mamani Abdoulaye. Ce dernier commence à rédiger ses premiers articles et poèmes : à partir de 1952 dans **Talaka** (organe des syndicats), et à partir de 1954 dans **Le démocrate** (organe de son parti). Comme on le sait, Djibo Bakary, majoritaire, sera mis en minorité au référendum de septembre 1958 pour lequel il demandait de voter NON. Écarté par le gouverneur qui le remplace par le groupe Diori-Boubou Hama, le parti de Djibo Bakary mène une vive campagne contre ses adversaires.

• Dans la même tranche de temps, le gouvernement crée en 1952 des centres culturels dans toutes les grandes villes de colonies. Un journal lie tous ces centres : **Trait d'union** où publient les premiers auteurs nigériens : Ibrahim Issa présente ses premiers poèmes en 1955. Les activités théâtrales dans ces centres sont encouragées et le Niger participe à la finale de Théâtre de l'Afrique de l'ouest à Bobo-Dioulasso, en 1955, avec une pièce de Dandoby Mahame, **L'aventure d'une chèvre**.

Au même moment, paraît **Niger-Information** qui ouvre ses colonnes aux jeunes écrivains : Boubou Hama, Bania Mahamadou Say, Ibrahim Issa etc. Les associations à caractère culturel se multiplient dans le pays et, à la veille de l'indépendance, le RDA et le Sawada de Djibo Bakary auront leurs propres groupements culturels, surtout à l'intention des jeunes.

Dans les écoles, les fêtes scolaires seront l'occasion pour plus d'un Nigérien de révéler ses talents (Djibo Mayaki, Yazi Dogo, etc.).

De 1960 à 1974

Sous l'angle littéraire et culturel, le premier régime a apporté des contributions notables dont certaines sont dues au goût de Boubou Hama pour ce domaine : création du Musée national, du Centre de Recherches en Sciences humaines, développement des journaux et revues (**Le Temps du Niger, Le Niger, Niger**), création des Semaines de

la Jeunesse, du Comité du Livre, production du théâtre radiophonique (avec Hima Dama-Dama en 1963) et des émissions littéraires à la radio, etc.

Pendant toute cette période, Boubou Hama présida l'Assemblée nationale, il rédigea de très nombreux ouvrages et obtint le Grand prix littéraire de l'Afrique. Des hommes de culture occupèrent des postes ministériels comme Dandoby Mahame et Barkine Alidou qui présida l'Amicale pendant 19 ans.

A cette époque, la lutte RDA-Sawada devint fort violente et passa au stade de la lutte armée. Mamani Abdoulaye s'exila et c'est à l'étranger qu'il publia **Poémérides, Anthologie de la poésie de combat, Le Balai**. Un autre écrivain, Ibrahim Issa, fut emprisonné ainsi que, dans un contexte différent, le capitaine Diallo Amadou Hassane, qui n'avait pas encore publié de livre à cette date.

Tout au long de ce premier régime, le pouvoir exerça un contrôle plus poussé sur les activités culturelles et, d'autre part, certains excès furent certainement commis, ce qui sera fustigé par les écrivains après 1974.

De 1974 à 1987

Avec l'arrivée de Seyni Kountché, on relève un certain nombre de données : retour d'exil de certains opposants dont Mamani Abdoulaye ; formation de la première association des écrivains nigériens avec Ibrahim Issa pour président ; transformation des Semaines de la Jeunesse à Niamey en Festivals de la Jeunesse se déroulant à tour de rôle dans chaque département du pays ; création du Centre culturel Oumarou Ganda ; début de la télévision avec des émissions consacrées au théâtre et à la littérature orale, etc.

Lors de ce deuxième régime, trois écrivains occupèrent les fonctions de ministre : Mahamadou Halilou Sabbo, Soly Abdourahamane et Ide Oumarou (Grand prix littéraire de l'Afrique noire) qui devint secrétaire général de l'OUA.

On relève pourtant que Mamani Abdoulaye et Ibrahim Issa furent emprisonnés pendant cinq ans et qu'il y eut des pressions politiques évidentes sur des productions culturelles à des fins de propagande, ce qui diminua la qualité de certaines œuvres (surtout en théâtre, chant et poésie).

Ce trop bref survol n'a d'autre ambition que de prouver combien certains écrivains ont été mêlés directement à la vie politique et combien l'État lui-même a mené une action de développement ou de frein vis-à-vis de la culture.

Le politique chez les écrivains

A travers leurs œuvres, les écrivains nigériens traitent de l'autorité et de ses modalités d'exercice ou bien ils envisagent les problèmes généraux du fonctionnement de la société (qu'elle soit nigérienne ou non).

La peinture du pouvoir

On sélectionnera deux éléments caractéristiques des procédés utilisés par les auteurs. Il en reste bien d'autres mais ces deux-là paraissent révélateurs : les figures du pouvoir et l'introduction du coup d'État comme fait littéraire.

Les figures du pouvoir qui reviennent le plus souvent sont l'autorité administrative, les représentants de l'ordre, et parfois les marabouts comme auxiliaires cachés du pouvoir. Les chefs coutumiers et les chefs de famille sont impliqués comme complices ou comme victimes, selon les circonstances, de l'autorité administrative

L'autorité administrative

Dans **Caprices du destin**, Halilou Sabbo dépeint longuement les mésaventures de Kasko, un enseignant, avec l'autorité coloniale représentée par Goumaibe puis par Guizo, le commandant de cercle nigérien qui prend ses fonctions avec l'indépendance : si la couleur de peau change, les abus demeurent. **Corruption**, la pièce de théâtre de Joseph Kéïta, est centrée sur le comportement injuste du sous-préfet qui s'en prend à tort à Bouréïma, le jeune ingé-



nieur agronome. Si Karim, dans **Le représentant** d'Ide Oumarou, semble bien commencer sa carrière, lui qui sort fraîchement de l'École d'Administration, il dérive progressivement au fil du récit vers les erreurs de ses aînés. Dans **15 ans, ça suffit** d'Amadou Ousmane, le personnage central, Sidi Balima, est à la fois député et commerçant, double fonction qui lui permet de détourner des vivres à grande échelle. **Le nouveau juge** d'Amadou Ousmane met aux prises Ali Yobo, un jeune juge, avec le Secrétaire politique régional qui prétend tout régenter en despote local. **La camisole de paille** d'Ide Adamou montre le « commandant » Illiassou Boutasso qui abuse de son pouvoir et de sa richesse pour enlever à un jeune homme, Karim, la jeune fille, Fatou, qu'il voulait épouser.

L'autorité administrative est donc fréquemment représentée mais toujours de préférence de manière négative.

La force publique

Le pouvoir exerce sa puissance grâce aux exécuteurs des ordres que sont les représentants « légaux » de la force publique : garde-cercle, policier, gendarme, soldat, douanier... Les auteurs nigériens les décrivent de deux façons :

Sous les traits de personnages méchants qui redoublent les excès de leurs chefs : ainsi Birga, le garde du « commandant », Goumaibe dans **Caprices du destin,** Toure, le puissant auxiliaire de Karim dans **Le représentant,** le garde-cercle Sarsan Gwari puis le commissaire Dodo dans **Waag Dulluu**. Là encore le constat est amer : par-delà les régimes, la force s'exerce de manière illégitime.

Sous la forme d'un univers anonyme d'uniformes de toute nature dont la fonction est toujours répressive. Ainsi le héros d'**Abboki** est-il successivement la proie de multiples gendarmes, douaniers, policiers et militaires de son pays et du pays de la côte où il a émigré et dont il sera expulsé. De même, chez Hawad, l'action de **Froissevent** se déroule sur des dunes autour desquelles gisent les corps de nombreux gendarmes et dans **Yasida** les personnages se meuvent dans un

espace entouré de policiers qui interviennent durement de temps à autre.

Coloniale (dans **Caprices du destin** et **Waag dullum**), nigérienne (**Caprices du destin**, **Waag dullum, Abboki**, **Le représentant**), africaine d'autres pays (**Abboki, Froissevent**), ou américaine (**Yassida**), la dominance cœrcitive et abusive reste sa marque essentielle.

Le marabout

Cette figure est peu représentée. On l'observe dans **15 ans, ça suffit**, puisque Sidi Balima a recours à son marabout dans les problèmes difficiles qu'il rencontre. L'action est peu efficace malgré son renom. Sans être présent, c'est un marabout qui motive toute l'action de Darga dans **Jeux sous la dune** de Soly Abdouramane : pour devenir ministre, le héros doit rapporter un coq noir à deux têtes, quête décrite dans le texte mais qui n'aboutit pas.

Le personnage du marabout n'est donc pas dépeint dans sa puissance mais dans sa duperie : le pouvoir le redoute et le vénère, même s'il ne dispose pas des pouvoirs qu'il prétend détenir.

Le coup d'État comme fait littéraire

La personne du Chef de l'État est peu évoquée à l'exception d'apparitions fugitives dans **Le représentant** et dans **15 ans, ça suffit**. Par contre, l'événement par lequel le 15 avril 1974, Seyni Kountché a mis fin au régime de Diori Hamani est mis en scène au moins dans trois textes littéraires, permettant ainsi aux héros respectifs d'échapper à un sort injuste ou d'en être libéré.

Dans **Corruption**, de Joseph Keïta, le sous-préfet détourne de l'argent et abuse de son pouvoir. L'ingénieur Boureima, dont le père est emprisonné parce qu'il est contre le Parti, s'oppose au sous-préfet doublement : d'une part, il attaque de front ses pratiques coupables ; d'autre part, il refuse de se laisser ravir sa fiancée, la jeune Dissa. C'est au moment où le sous-préfet fait arrêter Boureïma que l'annonce du coup d'État est transmise à la radio et le sauve, de justesse, de la prison.

Dans **Caprices du destin** de Mahamadou Halilou Sabbo, Kasko qui est le héros du livre a été emprisonné pendant la période coloniale. A la veille de l'indépendance, il préfère le parti de l'éléphant (RDA) à celui du chameau (Sawaba). Il n'en tirera pas autant d'avantages qu'il le croyait car il s'opposera au commandant de cercle nigérien qui l'éloigne et qui l'empêche plus tard de figurer sur la liste des candidats à l'Assemblée nationale. Il est même ensuite accusé d'appartenir au parti clandestin du chameau et emprisonné pour ce motif. Il ne sera libéré qu'avec le coup d'État.

Dans **15 ans, ça suffit** de Amadou Ousmane, Sidi Balima est un député, commerçant transporteur de son état, détourneur des biens et fonds publics. Il est dénoncé à l'occasion d'une terrible sécheresse qui rend ses malversations plus honteuses et coupables. Accusé par la presse étrangère, il est traîné au tribunal par la justice de son pays. Il est défendu par son propre fils, jeune avocat. Pour défendre son père, le fils fait le procès du régime. Malgré tout, le père sera condamné et, peu de temps après, le fils sera arrêté, mesure arbitraire qui confirme ses accusations . Le coup d'État du général Wata entraînera la libération de l'avocat et aussi celle de son père.

Dans ces trois illustrations, le coup d'État, comme un coup de théâtre, permet le renversement de la situation et le retour d'une certaine justice pour un héros victime de la méchanceté.

Les problèmes généraux de la société

Quelques auteurs nigériens ont abordé dans leurs œuvres les questions fondamentales de la société ; ce sont donc aussi des réflexions politiques au sens large. On donnera ici deux exemples : la question de l'identité et celle des conditions d'existence de l'homme.

Identité

Dans une société en proie à de nombreux bouleversements où les valeurs et les modes de comportement se modifient, il est néces-

saire de s'interroger sur ce qui fonde l'identité d'une collectivité. Les illustrations ne manquent pas.

Grandes eaux noires d'Ibrahim Issa est le premier grand texte littéraire en prose publié avant 1960 : ce n'est ni un roman à proprement parler ni une œuvre de pensée abstraite. A propos de la rencontre entre les Garamantes et les Romains, voici plusieurs siècles, l'auteur entame une réflexion sur les contacts entre les cultures et sur les rapports qui s'instaurent entre les groupes, sans jamais tomber dans un manichéisme simpliste qui place tous les bons d'un côté et tous les méchants de l'autre : les Garamantes seront victimes de leur humanité mais cela ne signifie pas pour autant que tous les envahisseurs romains sont des êtres mauvais et malfaisants. Sous un angle un peu différent, Ibrahim Issa reprendra le thème de l'identité dans certains poèmes de **La vie et ses facéties** comme « Korombeize Mody », « La bataille de Kousseri », à partir de l'histoire du pays.

Sarraounia de Mamani Abdoulaye constitue certainement la tentative la plus étonnante pour poser aujourd'hui la question de l'identité nigérienne. Le personnage central de ce roman est une jeune femme animiste : elle est la seule à s'opposer à l'envahisseur étranger (la colonne Voulet-Chanoine) car ceux qui devraient l'aider refusent de le faire, comme l'émir de Sokoto qui traite la reine des Aznas de païenne, ou n'en ont pas les moyens, malgré l'estime qu'ils lui portent, comme l'aménokal des Touaregs. Cette volonté de trouver les racines de l'identité nigérienne dans une figure de femme plutôt que dans celle d'un homme, dans une religion animiste de préférence à toute autre, est délibérément affichée par Mamani Abdoulaye pour rappeler à ses compatriotes des valeurs plus anciennes que celles introduites par l'Islam.

Les deux derniers « romans » (est-ce le terme qui convient ?) de Hawad forment une méditation sur le problème de l'identité dans le contexte moderne qui a détruit l'espace et l'organisation sociale traditionnelle (**Froissevent**) ou qui pose des problèmes de confrontations avec les nouvelles conditions de vie (**Yasida**) et la nécessité de rester soi-même sans s'effacer dans d'autres cultures mais sans pour autant reproduire le passé révolu des ancêtres.

La condition humaine

Particulièrement chez les poètes nigériens, on lit des textes qui dénoncent l'injustice et l'oppression au Niger comme ailleurs dans le monde.

Ibrahim Issa dans **La vie et ses facéties** a consacré des poèmes à Steve Biko, à Lumumba, à la diaspora noire, à l'Afrique.

Mamani Abdoulaye dans **Poémérides** a évoqué la souffrance des hommes (« Liberté », « Chant nègre », « Cantiques des pauvres », « Sang », « Révolté », « Contestation », « Civilisation »...) ; il a posé la question des Noirs américains dans **Eboniques** et il a constitué un recueil de poèmes dont le titre est suffisamment significatif : **Anthologie de la poésie de combat**.

Ide Adamou dans **Cri inachevé** exprime son émotion aussi bien sur la sécheresse et la survie des hommes du Niger (« Les affameurs », « Lettre de Zongoé », « Si tu aimais le peuple »...) que sur les problèmes des peuples en guerre, qu'il s'agisse de la Palestine, du Tchad ou de l'Angola.

La démonstration serait facile à poursuivre en prenant des poèmes d'autres écrivains et poètes nigériens.

La considération des problèmes politiques constitue donc une donnée importante de la littérature nigérienne. Si certains livres apparaissent exclusivement liés à des contextes historiques précis, avec le recul du temps, ces références s'estompent pour laisser place à la revendication de justice qui les anime. Quant aux livres, ils expriment déjà clairement cette réflexion sur la condition humaine. L'écrivain ne peut fermer les yeux ni sur la société dans laquelle il vit, ni sur les communautés humaines qui coexistent avec lui dans le monde. Se taire équivaudrait parfois à n'être plus un homme digne de ce nom.

Jean-Dominique PENEL

Le roman nigérien

Originalité du dialogue

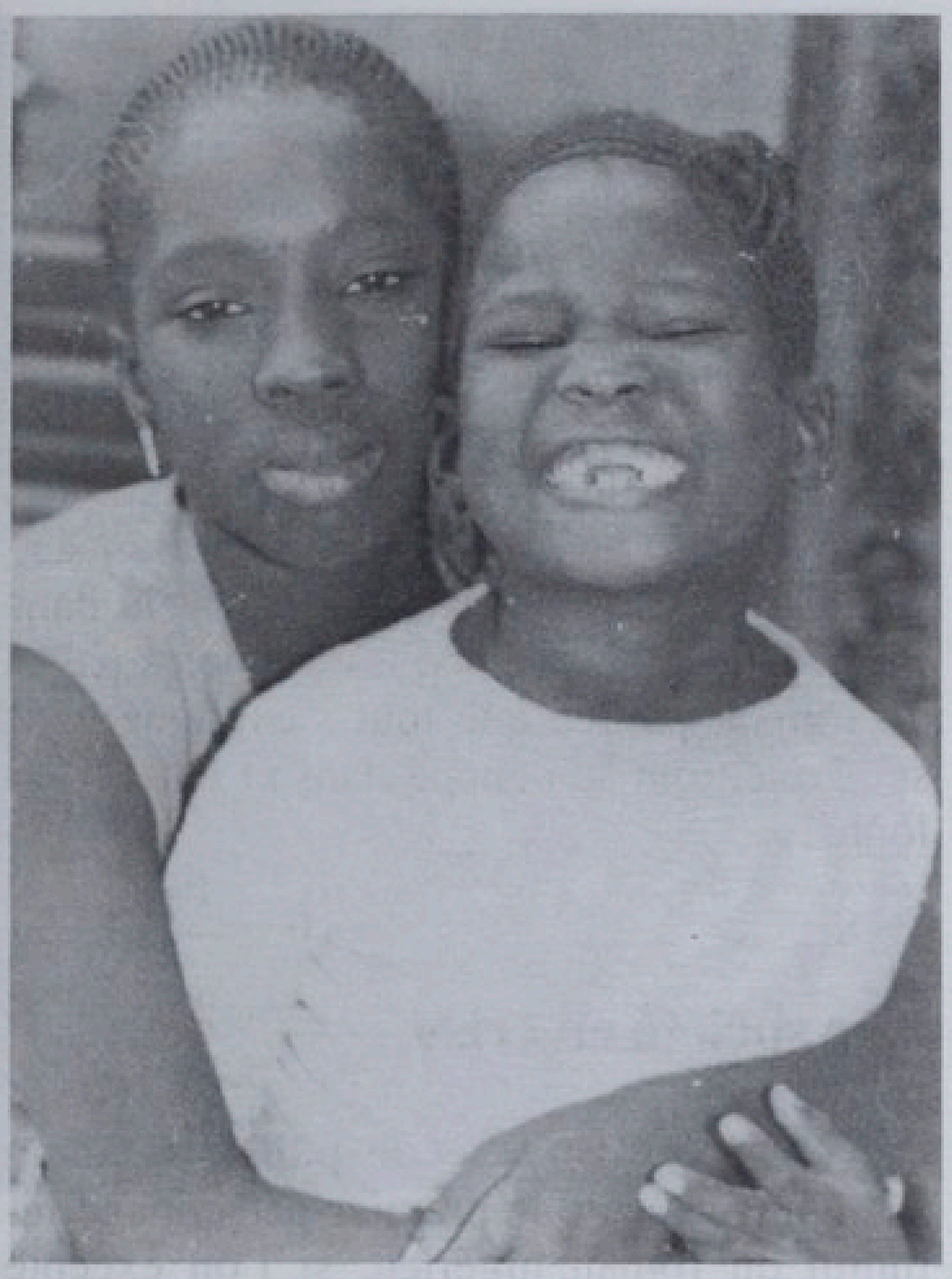
Michel CONSTANTY

Nombreuses sont les études effectuées sur la littérature orale et sur le théâtre en Afrique et au Niger en particulier. On peut à partir de ce constat sans appel se demander ce que peut apporter une réflexion sur le dialogue dans le texte romanesque. Simple composante très souvent considérée comme trop littéraire, le dialogue romanesque est marqué par un certain désintérêt de la part des critiques.

Pourtant, il semble bien que le roman soit aujourd'hui le seul genre littéraire à la croisée des chemins de la vie et de la littérature, grâce justement à la présence du dialogue, qui fait parler des êtres d'une société donnée en prise avec un monde en pleine évolution. Voilà précisément ce qui le différencie d'une littérature orale profondément ancrée dans une tradition légendaire et littéraire. On pourrait objecter que le théâtre peut jouer ce rôle de témoin, mais le théâtre au Niger n'est pas un théâtre en langue française. De plus, nous savons que la parole théâtrale est ambiguë en raison des exigences de la représentation.

Un roman historique

Il reste pourtant qu'un roman nigérien qui est certainement celui dont les qualités esthétiques sont les plus raffinées contredit par le choix de son sujet les avantages que nous venons de porter à l'actif du dialogue romanesque. En écrivant **Sarraounia**, Abdoulaye Mamani a offert à la littérature nigérienne sa plus belle évocation historique. Du rapport que fait le tirailleur Coulibaly au capitaine Voulet jusqu'aux exhortations de Sarraounia, de beaux dialogues littéraires, écrits dans une langue superbe, agrémentent des scènes très colorées. Rien ne manque, du tirailleur parlant « petit nègre », des officiers aux formules lapidaires, aux ordres mordants, aux raisonnements colonialistes, à l'héroïne pétrie d'expressions imagées directement issues du fonds des contes et légendes. Prières, échanges de proverbes, insultes rituelles, les mots, chargés de poésie, affirment partout leur présence. Car tout est parole en ce beau livre où le choc tant attendu entre la Reine des Aznas et les officiers français ivres de gloire se résume à quelques lignes. Et même Sarraounia, la guerrière, choisit pour amant le griot, celui qui sait la séduire par des mots.



L'évocation de la réalité

Hormis ce chef-d'œuvre, le roman nigérien dans son ensemble évoque avant tout la réalité vécue par les Nigériens de l'époque actuelle. Notons tout d'abord deux romans très courts qui sont des récits à la première personne. Ce choix qui détermine comme focalisation unique le discours du narrateur affaiblit du même coup la qualité du dialogue qui dépend trop fortement du seul point de vue d'un des interactants. **Abboki ou l'appel de la côte** de Halilou Sabbo Mahamadou met en scène deux narrateurs qui prennent en charge la totalité du récit à la manière d'un conte. Comme le titre l'indique, ce roman est un roman de l'exil avec toutes les vexations que subit le déraciné, un « abboki ». Mais le personnage infirme, de retour au pays, jouit aussi d'un pouvoir et d'un savoir engrangés par cette expérience. De même le roman de Ada Boureïma, **Waay Dulluu ou l'étau**, est l'histoire vécue, racontée par Gombo, venu à la ville pour y réussir. La confession, la confidence et les expériences vécues y sont représentées par le même regard. La discussion avec le père n'est qu'un défilé de proverbes qui rappelle que la parole ne sert souvent qu'à répéter indéfiniment un savoir culturel mémorisé. L'arrivée de Gombo en ville avec un passage en règle au commissariat, la visite malvenue au cousin Manou mécontent de cette intrusion, la difficile intégration offrent quelques dialogues très animés. Le retour au village, après bien des années citadines, correspond à la fin de la colonisation. Tout s'achève par le jugement d'un collaborateur que la sagesse séculaire épargne.

Le premier livre d'Amadou Ousmane, **15 ans, ça suffit,** choisit d'emblée un récit à la troisième personne. Si le roman témoigne d'un changement politique qui marquera l'histoire du Niger, il évoque l'histoire d'un procès qui dénonce les abus d'un régime. Ce qui prédomine dans le roman est le procès de Balima, accusé d'avoir détourné 15 000 tonnes de céréales. Il est défendu par son fils qui, en la circonstance, est promu porte-parole du peuple mécontent. Malgré sa formation occidentale, Ali, qui sera crédité d'une brillante plaidoirie, se met à regretter de ne pouvoir s'exprimer dans la langue de ses ancêtres : *« Il imaginait que sous l'arbre à palabres le jugement de son père se serait déroulé dans la dignité, la simplicité, la pureté, et peut-être l'équité ».* Mais ce serait réduire l'intérêt de ce roman que ne pas évoquer des dialogues enracinés dans la réalité nigérienne comme ceux où Balima fait appel à plusieurs reprises au marabout, ceux où Ali et « la sauvageonne » Aïcha apprennent à s'aimer, ceux où père et fils s'affrontent et se réconcilient.

L'univers de la justice

Amadou Ousmane dans **Le Nouveau juge** présente cette fois-ci un nouvel Ali, jeune président de Tribunal, qui fera respecter la justice, en s'opposant notamment au représentant local du pouvoir politique. Par-delà les interactions publiques du Palais de Justice où réquisitoire, plaidoirie et sentences se succèdent, il y a l'évocation du puits, qui est *« dans le village au carrefour privilégié de la communication ».* Le respect qu'Ali manifeste à l'égard de sa mère, la scène de séduction qu'il doit subir, son altercation avec les gardes du Palais de Justice au parler approximatif qui ne reconnaissent pas en ce jeune homme le nouveau

juge, sont quelques-uns de ces dialogues qui apportent une note de fraîcheur et de sel à cet austère univers de la justice.

Les romans d'Ide Oumarou

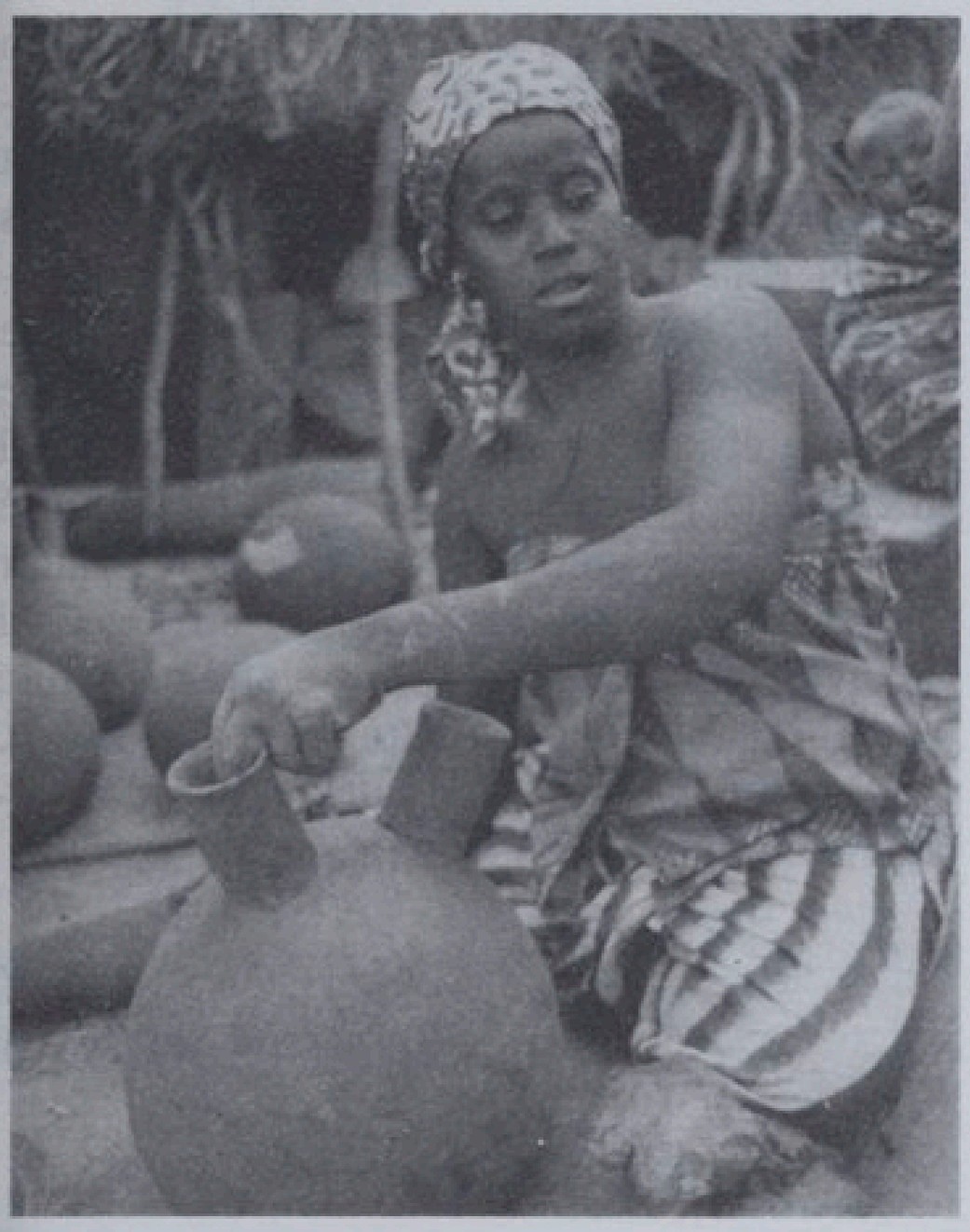
Avec **Gros plan**, Idé Oumarou nous plonge dans la capitale du Niger, Niamey. Son héros, Tahirou, est le chauffeur du patron de la Bonaf, M. Guidiguir, arrêté de nuit par erreur et libéré quelques heures plus tard. Cet épisode qui constitue l'intrigue centrale du roman est précédé et prolongé par les différentes activités de Tahirou, qui se souvient de la rencontre déterminante de son père et de l'instituteur, qui reçoit les confidences de sa patronne angoissée, qui recherche tout au long de ce jour l'aide financière qui lui pemettra de subvenir aux besoins de sa maisonnée. Savoir se sortir à moindre frais d'un accident de circulation, savoir traduire le vrai sens des paroles de Salifou, fonctionnaire à la direction de la « formation professionnelle », sont quelques-uns de ces dialogues où l'interaction verbale africaine contemporaine est pleinement représentée.

Ce qui surprend dans le second roman de Idé Oumarou, **Le Représentant**, c'est cette même omniprésence de l'argent qui, cette fois, s'empare de tous les personnages. Ce n'est plus seulement Tahirou, mais Siddo le piroguier, Karim le Représentant et tous ceux qui l'entourent. Siddo voit sa situation financière s'améliorer. Élément indispensable du développement touristique, il est scandaleusement manipulé, exploité et menacé par Touré, le « goum », l'homme de main de Karim. Aidé par la sorcière Tantibinta qui, d'une part, foudroie au sens premier du terme, Touré, et qui, d'autre part, aliène l'esprit de Karim, Siddo accepte de quitter ce beau monde à la demande de sa femme. Dans ce roman, les dialogues qui constituent près de la moitié du récit, consignent la plupart des moments importants de l'expérience de Siddo en tant qu'employé affecté au tourisme : les convocations du représentant, du vigilant, du goum « Touré », les tractations immobilières de ce dernier, son ultime confrontation, les décisions graves qu'il prend avec son épouse constituent les temps forts du roman. Mais il faut indiquer aussi des séquences dialogales qui n'ont pas toujours un rapport direct avec l'intrigue principale. Ainsi la destitution en direct de Fodé, le premier représentant de Guidiguir qui « *déconcerte quand il lui arrive de discourir en français qui est pourtant la langue officielle de la nation* », anime de sa conjugaison défaillante, de ses néologismes tout un chapitre. Enfin le pacte signé entre Touré et Karim est révélé dans une analepse qui occupe les dernières pages du roman, preuve que tout s'explique, tout se révèle, tout se dénoue dans et par le dialogue.

Une société en crise

Avec **La Camisole de paille**, Adamou Idé nous présente le premier personnage féminin du roman nigérien, si l'on excepte bien évidemment Sarraounia qui est une héroïne mythique. Une jeune fille, Fatou, que ses parents ont refusé de marier à un jeune homme du village qu'elle aime, Karimou, contraint à l'exil en raison du déshonneur infligé, est mariée de force à un riche quinquagénaire qui la viole pendant sa nuit de noces. Choisissant la fuite, Fatou découvrira la ville indifférente et bigarrée où une prostituée, Oumou, essaiera en vain de la protéger des différents pièges du monde du plaisir. Karimou de retour la retrouve par hasard ; ils tentent tous deux de revivre au village. Mais cet amour, que la vie et la société ont lentement détruit, est impossible et Fatou, mère d'un enfant de père inconnu, renonce à épouser Karimou et décide de revenir avec Oumou à la ville.

Si ce roman s'apparente à un petit drame de la vie moderne, il n'en est pas moins un témoignage extrêmement précieux de la vie nigérienne d'aujourd'hui. Du village à la ville, de nombreux dialogues représentent cette société en pleine crise, déchirée par le conflit des générations, par la force de la tradition et par la réalité vécue au jour le jour. Si le roman paraît, de l'avis de certains critiques, mal écrit, il semble paradoxalement le plus authentique et le plus riche en interactions verbales et non-verbales. Les jeunes gens apprennent ainsi l'art du « fa-



karey », une causerie galante en langue zarma qui en dit long sur l'art de séduire. L'on découvre que ce n'est ni Karimou, ni « Komandaw » qui viennent demander la main de Fatou mais des fidèles ou de proches amis. Avant d'en venir au refus catégorique pour ce qui concerne Karimou, plusieurs stratégies verbales sont essayées en vue de ménager l'honneur des uns et des autres. Si le « cilili » retentit dans la nuit annonçant que le mariage est consommé, il suffit de « *montrer la nuque* » ou de ne pas offrir comme siège la « *belle natte aux couleurs vives et chatoyantes* », à celui ou à celle à qui l'on s'adresse pour que le désaccord soit immédiatement interprété. La force de la tradition est symbolisée tout autant par le refus du père de Fatou, le vieux Mazou, que par le monde des femmes avec ses règles, ses secrets, ses mesquineries, ses lieux de commérages comme le puits, mis en scène à plusieurs reprises. On voit bien que la décision du départ de Fatou est en grande partie motivée par le comportement belliqueux des femmes du village qui ont appris la véritable profession de son amie Oumou. Toute une série de signes révèle ainsi la force de l'implicite de la vie traditionnelle. C'est en ce sens que le roman apparaît comme celui où la réalité vécue semble être la plus enracinée dans une observation rigoureuse, fait d'autant plus louable que celle-ci n'est souvent qu'une traduction en langue française d'échanges effectués dans la langue zarma.

Un témoignage de vie

Si nous avons vu fort brièvement les particularités des dialogues des romans nigériens, on peut tenter de découvrir les interactions qui y sont représentées et analyser leurs fréquences, leurs différences, pour se demander en quoi elles constituent un témoignage de la vie des Nigériens.

Ce qui apparaît le plus nettement dans cette communication sociale, c'est que les lieux d'échange y sont très compartimentés. Les femmes se rencontrent au puits, à la corvée de bois et dans les cuisines. Ces lieux d'échange, décrits dans deux romans, permettent de faire circuler l'information mais aussi les commérages les plus divers. En ville, cette séparation est moins marquée, même si les secrétaires bavardes sont décrites par Idé Oumarou. L'arbre à palabres n'est plus, mais de nouveaux lieux d'échanges apparaissent. Les hommes dialoguent à présent dans la maison du parti, dans les rues après le travail et se retrouvent au tribunal, à la mosquée et pour les grandes fêtes comme le mariage ou le baptême.

On parle de tout et de rien. Ce qui constitue cette société paysanne et urbaine, c'est le qu'en dira-t-on. Les mots « Rumeurs » et « Conversations », qui constituent deux intitulés de chapitre, révèlent cette omniprésence de la société qui exerce une pression permanente sur l'individu. S'opposant au gouvernement, jugeant injustement un juge intègre, forçant tel prétendant déshonoré à s'exiler, telle jeune fille enceinte à quitter le village, cette force sourde, larvée ou caractérisée par un groupe d'individus, jeunes gens blasés, femmes scandalisées, comploteurs de tous poils, pèse énormément sur les actions, les pensées et forcément les paroles de chacun.

Les relations hommes-femmes

C'est peut-être la force de cette pression sociale qui explique que les relations entre

les sexes sont très définies. Les relations entre filles et garçons et, plus particulièrement les scènes de séduction ne sont pas fréquentes. Les fiancés se parlent en présence du père. Peu de dialogues représentent les relations conjugales. Seuls Zeno et Siddo dans **Le Président**, Tahirou et son épouse dans **Gros plan** dialoguent vraiment et s'entraident. Les interactions familiales les plus représentées sont les relations parentales : mère/fille ; mère/fils ; père/fils. Curieusement, les dialogues entre père et fille sont rares. Seul un dialogue dans **La Camisole de paille**, le dernier, met en présence le Vieux Mazou et Fatou. C'est dire la toute-puissance du père que conteste bien évidemment le fils arrivant à maturité.

Les relations d'amitié entre personnes du même sexe sont assez fréquentes, mais, mise à part **La Camisole de paille** qui nous offre deux couples d'amis, l'un d'enfance, Karimou et Alfari et l'autre de circonstance, Fatou et la prostituée Oumou, où l'amitié est indéfectible, ces relations d'amitié sont avant tout sociales. Souvent, au gré des événements, ces liens se révèlent fragiles, éphémères et dangereux comme en font la triste expérience Madame Guidiguir dans l'embarras ou Siddo le piroguier.

Le poids de la société

Mais ce qui ressort en dernière analyse, c'est bien la force rituelle de ces interactions, qu'elles soient familiales, sociales, grégaires ou commerciales. Celui qui ne respecte pas le rituel interactif dans les différentes situations de communication verbale qu'imposent les relations sociales, qui en salle de justice, qui dans la palabre, qui dans sa relation avec ses parents, qui avec ses amis comme le goum Touré dans **Le Représentant**, est promis un jour ou l'autre à essuyer de sérieux revers de fortune.

L'importance du verbe

Ces dialogues révèlent enfin l'extrême importance portée à la compétence du sujet parlant. On recherche le mot qui porte, la phrase qui fait sensation, la parole qui s'impose. Comment s'étonner dès lors qu'un père qui s'exprime mal, comme celui de Tahirou dans **Gros plan**, qu'un représentant qui ne respecte pas la langue de Vaugelas soient ridiculisés et même sévèrement châtiés ? Si les difficultés d'élocution et de compréhension d'une langue souvent vécue comme étrangère sont monnaie courante, il n'en reste pas moins que dans la majorité des cas cette ignorance sert de faire-valoir à ces hommes qui peuvent, tel un juge, tel un avocat, tel un gouverneur ou tel un habile parleur, subjuguer l'auditoire quel qu'il soit. Dialoguer, c'est aussi et surtout paradoxalement montrer son savoir-parler en public.

Michel CONSTANTY
Université de Niamey

Ouvrages romanesques cités par ordre de référence

Abdoulaye MAMANI, **Sarraounia**, L'Harmattan/collection Encres Noires, Paris, 1980.

Halilou Sabbo MAHAMADOU, **Abboki ou l'appel de la côte**, Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar, 1978.

Ada BOUREIMA, **Waay Dulluu ou l'étau**, Imprimerie nationale, Niamey, 1981.

Amadou OUSMANE, **15 ans, ça suffit**, Imprimerie nationale, Niamey, 1977.

Amadou OUSMANE, **Le Nouveau juge**, Les Nouvelles Éditions africaines, Dakar, 1985.

Idé OUMAROU, **Le Représentant**, Les Nouvelles Éditions africaines, Dakar, 1984.

Idé OUMAROU, **Gros plan**, Les Nouvelles Éditions africaines, Dakar, 1977.

Adamou IDE, **La Camisole de paille**, Imprimerie nationale du Niger, Niamey, 1987.

Les niveaux de langue dans le roman nigérien

Kangaï Seyni MAÏGA
Moussa MAHMADOU
et Jean-Dominique PENEL

Lorsque l'on parcourt la littérature nigérienne écrite en français, on remarque rapidement la réelle diversité de maniement du langage selon les personnages et les circonstances évoquées par les auteurs. Il importe en effet que la langue utilisée convienne aux situations décrites et qu'elle reflète la nature des êtres qui l'emploient : du villageois au citadin, du ministre au planton. L'éventail des faits de langue dans un roman particulier, ou plus généralement dans l'ensemble de la littérature nigérienne, manifeste clairement la qualité de maîtrise du français par les écrivains nigériens.

Pour en juger, on dispose au moins de deux possibilités. On peut inventorier les niveaux de langue dans un texte précis : ainsi, dans **Sarraounia**, on recense des descriptions, des dialogues et discussions de toutes natures, des lettres, un article de journal, des chants, des discours, des contes, et la langue va du style le plus recherché au langage grossier du tirailleur en passant par tous les échelons intermédiaires. On peut aussi adopter une vue plus large en montrant cette même richesse pour l'ensemble des romans ; c'est ce point de vue synthétique qu'on retiendra ici. Les deux voies se complètent mais, quelles que soient les méthodes, les contraintes d'un bref article nous limitent à des suggestions de recherches et à des esquisses d'analyse. Aussi, pour aborder succinctement la question des niveaux de langage, on se cantonnera à deux situations littérairement opposées : la lettre quand les personnages des romans écrivent, le discours quand ils parlent. On verra que ces deux situations de parole sont traitées à des niveaux fort différents soit dans un seul texte soit dans l'ensemble des romans nigériens.

L'écrit dans l'écrit : la lettre et l'article de journal

Dans les récits où ils s'insèrent, les lettres et articles jouent un rôle important pour le

déroulement du roman. Il est donc assez facile de les repérer et de mettre en évidence les niveaux de langage que ces écrits traduisent.

La lettre

Au sommet de la spécialité administrative, on trouve des textes juridiques de deux ordres : des jugements et un mandat d'arrêt. Amadou Ousmane donne des exemples de jugements dans **15 ans ça suffit** :

« ... Attendu que Gidi Balima est prévenu d'avoir à Ehma, depuis temps non-prescrit, frauduleusement détourné aux préjudices des populations... » (pp. 130-132) ainsi que dans **Le nouveau juge** à propos de l'affaire Dodo Maïgari :

« ... par ces motifs, vous déclare coupable d'homicide involontaire en la personne de Moustapha Souleymane et vous condamne... » (pp. 109-110).

Le même écrivain fait délivrer par le juge Ali Yobo, dans **Le nouveau juge** un mandat d'arrêt contre le Secrétaire Politique régional :

« ... Enjoignons au surveillant-chef de ladite maison d'arrêt de le recevoir et retenir en état d'arrêt jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné. Requérons tout dépositaire... » (pp. 117-118). C'est ce texte dont la rédaction est parfaitement conforme aux normes du droit, qui fera rebondir l'action et précipitera son auteur dans une position périlleuse.

Dans **Sarraounia**, on lit deux lettres administratives d'écriture et de ton légèrement différents.

La lettre du capitaine Granderye, résident du Bas-Niger, au capitaine Voulet (pp. 59-62) respecte les conventions administratives : emploi du passé simple *(« après la bataille de Djoundjou où vous fûtes blessé »)* ; exhortation *(« Je vous en conjure, mon cher compagnon, cessez les représailles »)* ; usage de clichés faciles et pompeux *(« Vous êtes un bon Français : soyez un bon chrétien et un homme de cœur »)* ; etc. Toute la lettre reste sur le même ton et veut attirer l'attention de Voulet sur la nécessité d'arrêter les excès mais sans le condamner expressément.

La lettre du médecin Martinet de Say au Docteur Henric au sujet de l'approvisionnement de la colonne en médicaments diffère quelque peu. On note au début des formules administratives *(« j'ai le regret de vous dire qu'il m'est impossible pour le moment de répondre positivement à toutes vos commandes »)* ; on suit un inventaire de produits pharmaceutiques où abondent les termes techniques *(« Les salicylates sont les meilleurs analgésiques qu'on ait trouvés jusqu'à présent en rhumatologie ;...)*. Cependant en fin de lettre le ton change, il devient familier et même argotique, ce qui déroge aux règles du genre *(« je suis sûr que le salopard qui s'est taillé avec votre pharmacie a eu l'idée d'aller la bazarder chez nos voisins du Sud : les angliches planqués à Sokoto... »)*.

En dehors des lettres administratives, on trouve des lettres personnelles. Certaines sont rédigées en une fort belle langue : ainsi, dans **Le nouveau juge,** la lettre qu'envoie Ali, l'avocat, à la Françoise, la jeune femme qu'il aimait et qu'il a laissée en France. Après avoir dépeint sa situation depuis son retour, il termine par ces mots *« Eh oui, c'est cela l'Afrique. Vous autres Blancs, vous ne pouvez pas comprendre. Et je suis sûr que tu n'es pas faite pour cette vie-là. Adieu Françoise. Oui, adieu »* (pp. 87-88). L'auteur ajoute, pour sauver son personnage d'une certaine gêne : *« Il espérait bien qu'elle saurait lire entre les lignes »*.

De nature tout autre est, dans **La camisole de paille** la lettre que Fatou fait parvenir à Oumou. D'abord Fatou ne sait pas écrire et Oumou ne sait pas lire. Elle ont donc recours toutes deux à des intermédiaires. La lettre commence par des salutations d'usage que rappellent l'oralité *« Ma première parole est pour te dire que je me porte bien et que je demande des nouvelles de la santé »*. Certaines tournures sont liées à la culture locale : ainsi pour annoncer qu'elle a accouché, Fatou dit à Oumou : *« Je t'apprends aussi que tu es devenue depuis deux jours mère de deux jumeaux »*. D'autre part, comme dans la parole proférée, on observe des répétitions : *« Vraiment, je ne me plains pas beaucoup »* est répété deux fois.

Si Fatou et Oumou passent par des auxiliaires, le jeune Hamidou, héros du livre



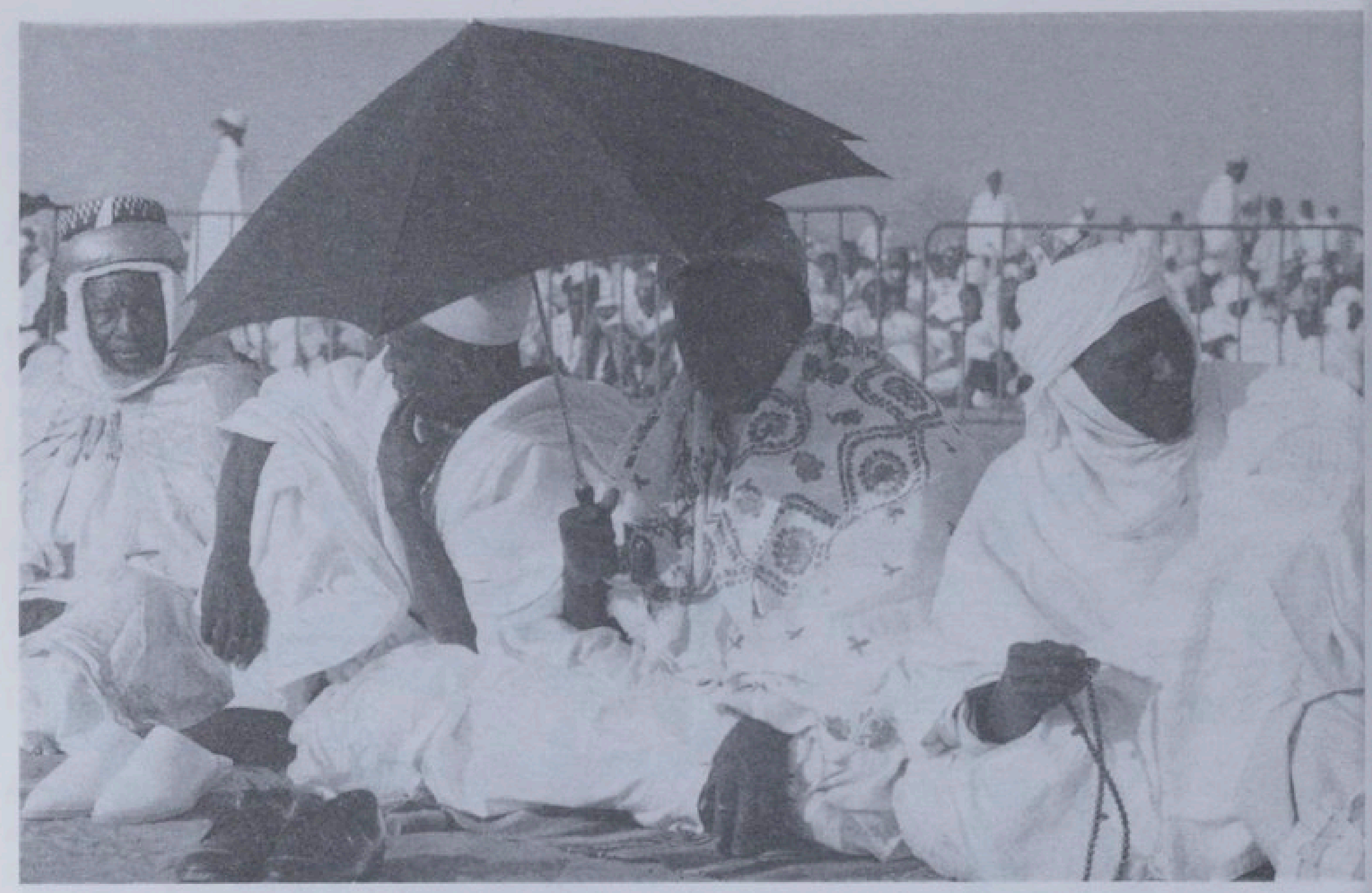
d'Asa Boureïma **Le baiser amer de la faim**, se sert de ses seules ressources acquises rapidement à l'école. C'est lui qui écrit une courte lettre à son ami Ousmane pour l'avertir des ravages de la sécheresse au village : *« Zé écrit pour toi un létar ; Kère pour moi tro gaté ; moi plére. Il y a grande malère à Bani Gorou. Pa la nourritir ya mantina un moi ; tou garnié vide... »* (p. 35). A cause du peu de connaissance, l'écriture est presque phonétique ; le style reproduit un français parlé de manière rudimentaire. La lettre n'en est pas moins décisive car elle fera venir le secours.

L'article de journal

S'il y a peu de lettres dans les romans nigériens, les articles de journaux y sont bien plus rares encore mais ils permettent de manifester l'art des écrivains.

Dans **15 ans ça suffit**, deux articles de journaux sont à l'origine de la chute de Sidi Balima : l'un lui est présenté par le ministre (p. 11) l'autre est lu par son fils dans l'avion (pp. 28-30). Amadou Ousmane, journaliste de profession, a su retrouver le style et les pratiques du reporter qui veut provoquer la stupeur du lecteur : *« Des morts vivants à la dérive, errant parmi les amoncellements de cadavres, un pays foudroyé ». « Six millions d'hommes, de femmes et d'enfants sont en train de mourir à petit feu dans les camps du Sahel... »* On relève des séries emphatiques *(« parce que... parce que... »)* et toutes les techniques journalistiques, que l'auteur possède à fond.

D'un style différent est l'article imaginé par le docteur Henric, personnage de **Sarraounia**. A l'intention des gazettes de l'époque (la fin du XIX^{e} siècle), il se dépeint revenant en France avec la Sarraounia dans ses bagages : *« Le docteur Henric, médecin de deuxième classe des troupes coloniales, revient d'Afrique avec une époustouflante négresse, ci-devant reine d'une très puissante tribu du Soudan (...) La charmante enfant rappelle par sa beauté la reine de Saba (...) Ses belles dents si blanches qu'on croirait de délicates perles plantées une à une sur ses gencives roses par quelque orfèvre de la rue Vendôme »* (pp. 52-53). Mamani



Abdoulaye a dû rédiger ce texte selon la sensibilité des journalistes de cette période, ce qui est fort remarquable.

Ces exemples, dans le cadre très limité de textes écrits par des personnages des romans nigériens, prouvent la variété des niveaux de langue et la valeur des écrivains qui les produisent. L'illustration qui va suivre se place à l'inverse de la précédente. Il s'agit de situations où les personnages parlent. Cependant on se référera non aux conversations (qui font l'objet d'un autre article de la revue) mais aux discours.

L'oral dans l'écrit : le discours

Les romans nigériens offrent au lecteur un très grand nombre de discours qui constituent, eux aussi, des moments importants, parfois essentiels, pour les récits dans lesquels ils s'insèrent. Ils s'énoncent dans une large gamme de niveaux de langage.

Le modèle le plus relevé dans le genre oratoire est probablement celui de la justice. Amadou Ousmane qui fut longtemps chroniqueur judiciaire à Niamey, nous offre, dans **15 ans, ça suffit** et dans **Le nouveau juge** (pour ne pas parler des **Chroniques judiciaires**), des exemples achevés de plaidoiries d'avocat, de réquisitoires du procureur, de discours de juge. Toutes les ressources oratoires du corps judiciaire s'y trouvent : emphase *(« je le dis, je l'affirme, je le clame »)*, glissement de mots *(« oui, ils ont leurs raisons mais ils n'ont pas raison »)*, recours à la pitié *(« c'est en effet un homme brisé par une longue détention, un homme accablé et solitaire qu'on vous demande de juger. Et cet homme, c'est mon père. »)*, abondance d'expressions recherchées *(« Vous qui avez toujours su vous placer au-dessus des querelles byzantines, des questions partisanes, des dénonciations calomnieuses... »)*. Une analyse détaillée décèlerait aisément toutes les tactiques langagières des gens de la Justice.

Il existe une catégorie de discours énoncés dans une très belle langue. En voici deux exemples :

Dans **Froissevent** de Hawad, l'essentiel du texte est constitué par les discours des personnages qui participent à une longue veillée autour d'un feu dans le désert.

« Homme d'honneur, puisque c'est ainsi que tu te considères, voyons si ta langue s'harmonise avec ta noblesse » (p. 31). Or, quelles que soient leurs pensées et leurs positions sociales, les personnages d'Hawad parlent dans une langue superbe qui magnifie le locuteur autant que ce qu'il signifie. Il faudrait citer le livre entier : Froisse-Vent lui-même parle ainsi : *« Il y a quelques années, pourtant c'est comme l'intervalle que met la goutte de l'âme détachée du cœur avant d'épouser les carreaux des veines... » (p. 62).*

Dans **Sarraounia**, plusieurs discours ponctuent le déroulement de l'histoire. Ils ne sont pas tous sur le même ton, mais pour illustrer les plus beaux d'entre eux, on mentionnera celui de la reine qui clôt le livre et réordonne l'événement passé ; il transforme la défaite partielle en une autre victoire. La reine exhorte les transfuges qui l'ont rejointe. Elle use de grandes périodes oratoires : *« Nous ne vous demanderons pas... nous ne vous demanderons pas... »* Elle répète au début, au milieu et à la fin du discours la même phrase insistante : *« Frère et sœurs, venus d'ailleurs, vous êtes les bienvenus en terre azna ».* Le vocabulaire est simple, le style est clair : *« Vous partagerez nos joies et nos peines. Vos enfants grandiront avec les nôtres. Des liens familiaux se tisseront entre nous... »*

On constate que dans tous les romans nigériens, les villageois et les paysans sont valorisés à travers et par leurs discours. Dans **Waay dulluu**, Amirou, le chef de village sauve Gwari, l'ancien garde-cercle, d'une vengeance fatale grâce à sa parole. Dans **Abboki**, Madougou trouve une solution pour se libérer des tracas policiers, ainsi que ses compagnons, grâce à un subtil discours. **Caprices du destin** fourmille de discours : on y retrouve les formules initiales qui sont des précautions oratoires obligées : *« Oh, sages de Korzale, nos parents, je vous demande plusieurs fois pardon. Je comprends mon audace de vouloir prendre la parole en votre présence. Je ne l'aurais jamais fait en temps normal mais... »* (p. 34). Les phrases de conclusion habituelles ne manquent pas non plus : *« Puisse le Tout Puissant te garder longtemps parmi nous »*, etc. Chaque discours est truffé d'images, de proverbes et d'allusions à la culture du terroir. Et il faudrait mettre en relief les stratégies oratoires par lesquelles les orateurs réussissent à convaincre leurs interlocuteurs.

Les discours qui ne manquent pas d'effet ni sur les personnages des romans ni sur les lecteurs sont ceux qui sont prononcés dans un français mal maîtrisé. Deux illustrations en témoignent de manière évidente :

Dans **Le représentant**, Fode prononce un discours devant le président de la République. Il croit plaire mais déplaît profondément et pour cause ! Il commet de graves incorrections de français : *« Depuis que, à 99,97 % le peuple vous a élisé (...) le bonheur nous est acquéri ».* Il se trompe sur le sens des mots : *« La belle fille qui vous a remetté les fleurs et que vous avez baisée trois fois tout à l'heure ».* Il emploie des images incongrues : *« notre peuple n'a plus les caractères généraux des poissons ».* Il dit à son insu la vérité qu'il faut taire : *« grâce à votre sagesse, la raison du plus fort est toujours la meilleure »* (pp. 39-40). Le discours coûtera son poste à Fode.

A un niveau social et linguistique beaucoup plus bas, on placera le discours du garde Birga à Kas Ko et aux villageois dans **Caprices du destin** : *« Zordui li soulair y a trappé le loune ! toi Kas Ko, petit nanfant, tu vé te montré plou malin que Zorpian ! Toi y a fou. Blanc y a fort plous ton famille pour toi (...) Touzour on dit y a pas zoué avec le fe, mais vous y a zamé compris mintinan y a puni pour vous... »* (pp. 46-47). Si les villageois n'ont probablement pas saisi le contenu du discours, ils en ont tout de même compris le sens tout de suite.

L'analyse esquissée de deux situations de langage dans le roman nigérien devrait être prolongée : elle permettrait de continuer à prouver que les écrivains du Niger usent d'un registre d'écriture très ouvert et que les niveaux de langue traversent de manière analogue des genres aussi différents que la lettre et le discours. Si la littérature orale nigérienne abonde de richesses, les écrivains s'emploient désormais à tirer du français écrit le maximum de ses virtualités et de ses ressources.

Kangaï Seyni MAÏGA
Jean-Dominique PENEL
Moussa MAHAMADOU

La littérature enfantine

**écrite en français*

Martine DOCEKAL

Bien que souvent négligée, voire totalement ignorée du public, la littérature enfantine occupe une place importante dans la production littéraire du Niger : les textes sont nombreux, variés et émanent parfois des auteurs les plus connus, ceux dits de « la première génération », tel Boubou Hama.

Panorama

Si nous cherchons une vision d'ensemble de cette production à la fois dans le temps et dans l'espace, nous pouvons nous attacher à trois repères qui marquent son origine et sa diffusion. En tout premier lieu, il faut citer l'événement que représente la rencontre du Nigérien Boubou Hama et de la Française Andrée Clair dans les années 60 : de la collaboration amicale de ces deux enseignants naîtront plusieurs textes destinés à la jeunesse, de même que chacun d'eux séparément continuera à entretenir ce dialogue si riche avec le monde de l'enfance du Niger (ici nous ne retiendrons de l'œuvre abondante d'Andrée Clair que les textes qui lui ont été directement inspirés par le terroir nigérien).

La seconde étape, c'est la création et le développement dans les années 70 et 80 chez les éditeurs, des collections pour la jeunesse qui rendent possible la diffusion des textes et en favorisent donc la production. Un marché s'est ouvert pour un vaste public et s'est considérablement enrichi car, au texte, s'est presque systématiquement associée l'image, déjà présente dans les premères éditions de certains ouvrages.

A l'époque du plein succès des albums pour la jeunesse, saluons la parution des œuvres de Boubou Hama et d'Andrée Clair aux éditions Messidor La Farandole pour : **Le baobab merveilleux, La savane enchantée, Kangue Ize, Les fameuses histoires du village de Tibbo...** puis, pour les tout petits, **Safia et le fleuve, Safia et le puits,** écrits par Andrée Clair en 1974, 1976, et merveilleusement illustrés par Béatrice Tanaka.

Dans les années 80, d'autres éditeurs créent leur collection pour la jeunesse : ainsi Présence Africaine qui avait déjà édité **Bagouma et Tiégouma** de Boubou Hama en 1973, publie, dans sa collection Jeunesse, **Izé Gani** du même auteur, en 2 tomes, destiné aux enfants de 11 ans et plus. L'éditeur NEA-Edicef crée également sa collection jeunesse dans les années 80 en deux séries symbolisées par une différence de couleur



de couverture ; les livres à couverture verte et jaune s'adressent aux 11/12 ans, citons : **Le voyage d'Hamado** de Bania Mahamadou Say en 1981, **Issilim ou le voyage imprévu** d'Andrée Clair en 1983, **Founya le Maurien** de Boubou Hama et Andrée Clair, publié une première fois en 1975, et chez NEA-Edicef en 1985, **Halimatou** d'Abdoua Kanta, publié en 1987 mais ayant déjà vu le jour pour la première fois sous forme d'une nouvelle intitulée **L'aînée de la famille,** primée dans le cadre du 3e concours radiophonique de la meilleure nouvelle de langue française en 1973 et publiée dans « la série de Dix nouvelles de... » par l'ACCT et RFI.

Une série d'ouvrages à couverture orange et jaune s'adresse aux lecteurs de 13/14 ans : **L'aventure d'Albarka** d'Andrée Clair et Boubou Hama en deux tomes, publiés une première fois chez Julliard en 1972 et **Gomma, adorable Gomma !** de Halilou Sabbo Mahamadou, dernier-né en 1990.

La maison Nathan Afrique, quant à elle, a publié en 1984 une œuvre à caractère pédagogique : **Les Contes du Niger**, par Adamou Garba et Claudie Coppe, d'après les contes de Boubou Hama et de Mariko Keletigui (Présence Africaine 1973/76).

Le troisième repère de ce tour d'horizon est sans nul doute la précieuse bibliographie de la littérature nigérienne de Jean-Dominique Penel et Chaïbou Dan Inna qui, depuis 1988, recense pour nous des œuvres jusque-là disséminées et confrontées aux problèmes plus généraux de l'édition en Afrique.

C'est dans les bibliothèques de certains établissements scolaires ou inspections que nous avons retrouvé deux recueils poétiques non datés : **Harandan** recueil de poèmes pour enfants par Issaka Soumaïla Karanta, illustré par Awali Arzika, sans doute imprimé par l'INDRAP et **La vie et ses facéties** par Ibrahim Issa, imprimé par l'Imprimerie nationale du Niger, illustré par Mme Calin. Dans ce recueil, sept textes semblent s'adresser plutôt aux enfants.

Formes et contenus

Si une tentative de classification par genres de ces œuvres (destinées aux enfants) s'avère difficile et peu pertinente, nous pouvons toutefois remarquer qu'elles appartiennent presque toutes à la grande catégorie du récit : c'est évident pour les contes, les nouvelles et les romans mais c'est aussi vrai pour les poèmes d'**Harandan** qui relatent de petits faits de la vie quotidienne des enfants, des activités liées aux saisons ou leurs rapports avec leurs animaux préférés.

Quelle que soit la forme du texte, les contenus s'articulent presque toujours autour des mêmes constantes, révélant des caractéristiques particulières de ces œuvres et une vision commune de l'univers enfantin chez les auteurs.

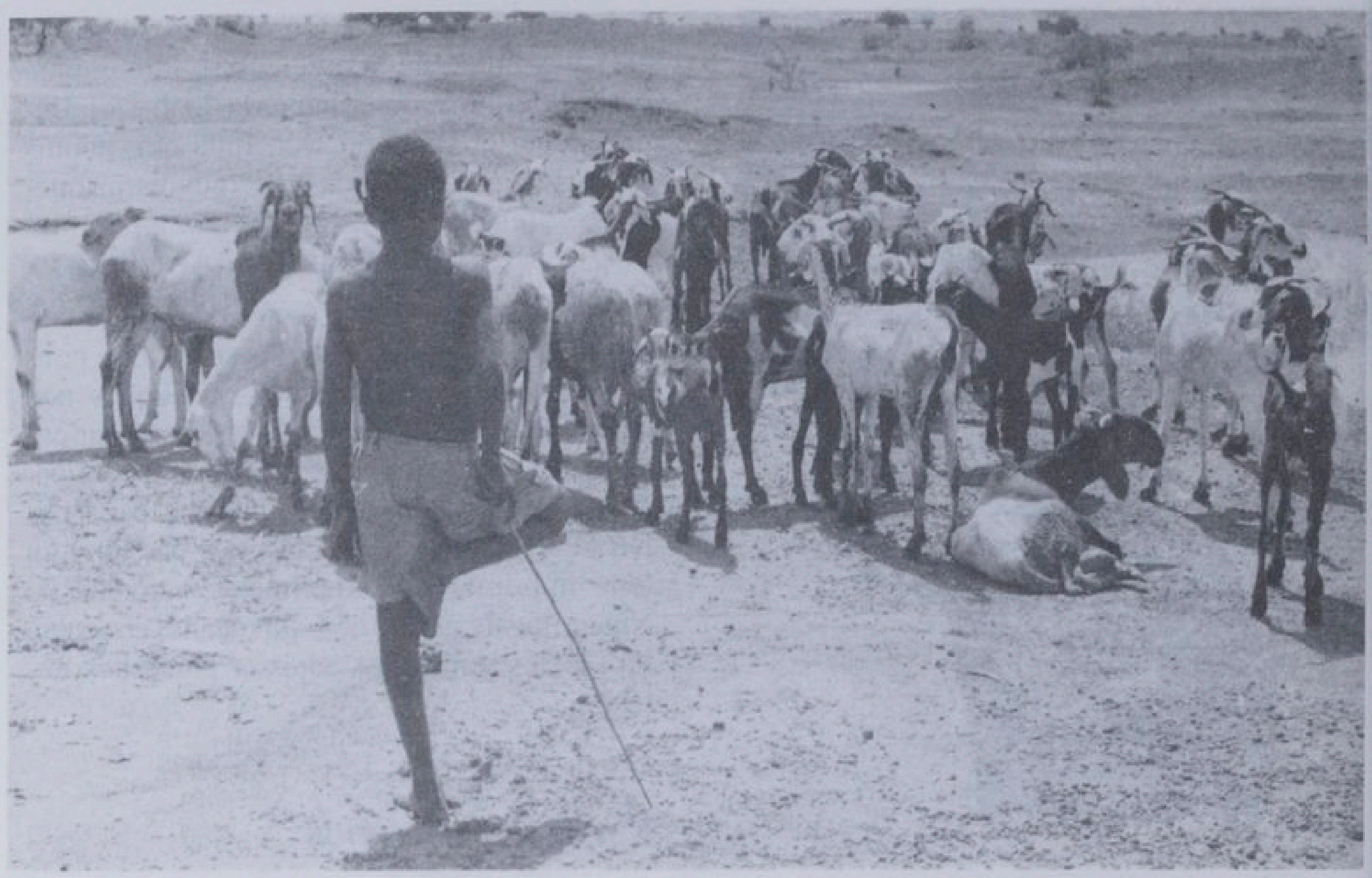
Des œuvres dont les héros sont des enfants

La première caractéristique est que les héros ou les personnages principaux sont des enfants, à l'exception d'Hamado[1] (jeune agriculteur de 28 ans) et de Biro et Gomma[2] (jeunes instituteurs) déjà engagés ou débu-

---

1. Cf. **Le voyage d'Hamado.**

Cf. **Gomma, adorable Gomma !**



tants dans la vie socio-professionnelle. L'enfant lecteur peut ainsi s'identifier aux personnages des œuvres, et il le peut encore plus facilement quand l'œuvre lui présente une vision manichéenne du monde où les meilleurs, les enfants sages, raisonnables et courageux triomphent de tous les obstacles. Ajoutons que les « mauvais garnements », personnages secondaires comme Boubacar dans **Issilim**, ou Ouéhiza dans **Founya le vaurien** sont confondus par la bonté et la générosité de leurs compagnons et sont eux-mêmes atteints par « la grâce » qui les transforme en charmants jeunes gens.

Dans les **Contes** de Boubou Hama, à cette image de l'enfant sage se superpose celle de l'enfant extraordinaire, l'enfant prodige, qui comme Ize Gani peut parfois accomplir des actes très cruels mais toujours pour le triomphe de la justice, de la vérité et de la sagesse ; l'enfant devient même symbole, incarnation de « la parole » en tant que vérité première, vie à protéger et à perpétuer. La synthèse et l'harmonisation des contraires sont représentées chez Boubou Hama par les jumeaux inséparables, Bagouma « Le sage en herbe », réservé et raisonnable, et Tiégouma, l'enfant espiègle, exubérant, raisonneur, complémentaire dans le genre humain et bien sûr dans l'espace songhay, dont est originaire l'auteur.

De bons parents pour des enfants sages

L'entourage immédiat de l'enfant, c'est d'abord la famille. L'image qui en est donnée est celle d'un univers de formation et de protection de l'individu, auquel il ne peut se soustraire. Les parents, en général, sont de « bons parents » même si les enfants souffrent comme Halimatou, la fillette peule, aînée de la famille : celle-ci doit être, selon la coutume, « sacrifiée » en vivant loin de son père et sans les signes extérieurs d'amour de sa mère et de sa famille. Tout est généralement fait « pour leur bien » et pour leur insertion dans la société : « les décisions des parents sont irrévocables » dit-on à Halimatou qui, sagement, se résigne à son sort.

Au sein de la famille, c'est la mère qui est la plus présente, prodiguant soins, affection, soutien indéfectible, alors que la figure du père paraît plus lointaine, soit parce qu'il

est mort comme le chasseur, père d'Ize Gani, soit parce qu'il est absent en raison des coutumes de la société comme le père d'Halimatou ; celui de Safia n'est vu que dans son rôle social au sein de la communauté villageoise. Le père d'Halimatou explique à sa fillette les raisons qui l'obligent à garder ses distances vis-à-vis d'elle au moment des retrouvailles.

Les pères inflexibles finissent par céder devant l'obstination des mères et des enfants : le père de Gomma accepte le mariage de sa fille avec l'homme de son choix et le père d'Issilim (dans **Issilim ou le voyage imprévu**) accepte que son fils fasse des études alors qu'il préférerait l'avoir aux champs avec lui.

Cette prédominance de la figure maternelle reflète bien les réalités de vie des communautés nigériennes où les hommes, polygames ou non, n'ont que peu de rapports personnels et privilégiés avec leurs enfants dont le soin est laissé aux seules femmes, aux mères. Ibrahim Issa dans son poème **Baby** fait dire à la petite Bibata :

« J'aime papa, j'adore maman... »

A côté de l'entourage humain : famille au sens large, amis, on voit dans ces textes évoluer toutes sortes d'animaux, compagnons de prédilection des enfants. Les poèmes de Karanta ou d'Issa, véritables bestiaires, donnent des leçons de vie ou créent tout simplement l'émerveillement devant la beauté de la nature et de la création tel que se l'imagine l'adulte, écrivain en quête de ses émotions enfantines.

Des récits qui sont des invitations au voyage

Une autre caractéristique frappante de ces récits écrits pour les enfants, c'est leur rapport avec le thème du voyage. Les titres déjà le font apparaître (**Le voyage d'Hamado**, **Issilim ou le voyage imprévu**, **L'aventure d'Albarka**, **Itinéraires 1 et 2**) mais également la division en chapitres ou encore l'étude de l'espace dans les romans.

Ce voyage, il est d'abord réel, car c'est lui seul qui permet la découverte du monde et l'aventure au sortir du cercle familial. L'espace parcouru de la brousse au village (Halimatou...) du village à la ville (Albarka, Issilim...) à travers les régions du Niger (Albarka, Biro...) et à travers l'Afrique, représente l'espace de formation pour le jeune car le récit rejoint là le proverbe bien connu affirmant que « les voyages forment la jeunesse » ! Il permet aux protagonistes de découvrir l'école (Albarka), la vie professionnelle (Gomma, Biro, Issilim...) le monde moderne technologique (Hamado) afin de se préparer un avenir « bien pensé ». Très vite, nous voyons bien que ce « voyage-aventure » dont sont friands les jeunes lecteurs, devient un voyage symbolique, « un voyage initiation ».

En effet, le schéma narratif du récit des temps modernes (Albarka, Hamado, Issilim...) est le même que celui du récit imaginaire ou fantastique, tel qu'il est présenté dans les contes comme **Founya le vaurien**, **Ize Gani**, **Bagouma et Tiégouma** de Boubou Hama. Les enfants voyagent au travers d'épreuves qui leur permettent d'acquérir des connaissances, celles-ci sont ensuite un gage de sagesse, véritable passeport pour le monde adulte : c'est bien là la reproduction du modèle de l'initiation, transposé de la société traditionnelle à la société moderne ou du conte au roman. Les piliers de la vie adulte, conformément à l'image de la société sont le mariage, la vie professionnelle ou les tâches à accomplir (le pouvoir à exercer pour le prince N'Dounya), les connaissances et la pratique des diverses coutumes et traditions qui permettront aux jeunes d'assurer la continuité, de reproduire le modèle qui les a précédés ou bien de le faire évoluer sans le détruire.

Les fins des récits sont des « fins heureuses » car il s'agit toujours de conserver l'équilibre et l'harmonie en toute chose, dans la conservation de la tradition comme dans sa lente évolution.

Une langue simple qui interpelle le lecteur

Écrire pour les enfants pose aussi le problème de la langue : elle doit être claire et simple sans toutefois devenir simpliste ; en effet, une langue trop réduite et appauvrie

diminuerait l'intérêt de la lecture pour des enfants capables de comprendre et d'imaginer bien plus que ce qu'on pense être de leur niveau. Pour pallier cet écueil, certaines éditions proposent un lexique à la fin de chaque ouvrage : cela facilite la lecture tout en comportant malheureusement un certain côté scolaire.

Pour faciliter encore la communication avec « leur » monde de l'enfance, les écrivains multiplient les passages de discours, souvent directs et écrits au présent pour mieux actualiser les scènes ; le récit à la 1re personne permet également une meilleure identification de l'enfant lecteur à l'enfant héros et une conversation permanente avec un environnement qu'il s'approprie au fur et à mesure que son acquisition du langage lui permet de le nommer. Le narrateur aime interpeller son lecteur comme pour lui rappeler que la langue écrite est venue après la tradition orale, celle qui a raconté les premières histoires, celle de la mère ou du conteur. Et ce retour aux origines, c'est aussi celui du retour à la fonction poétique du langage qui s'exerce dans les jeux sur les sons, les images et les symboles à l'image du babillage enfantin reproduit dans **Baby** ou **Le jeu cercle** d'I. Issa.

Les poèmes et leur typographie proposent toutes les fantaisies possibles qui libèrent vraiment l'imagination et le plaisir de l'enfant, ou de l'adulte redevenu enfant.

Des textes associés à des images

Si la langue doit être plaisir de la communication et de l'imagination, il ne faut pas oublier le pouvoir de fascination qu'exercent les images qui y sont associées. Nous ne pouvons malheureusement pas nous étendre sur les illustrations et leurs auteurs, ni même prétendre avoir vu la totalité des œuvres mais nous pouvons quand même distinguer deux fonctions assurées par la présence des dessins et images à côté des textes. Tout d'abord l'image ou le dessin sert d'illustration au texte : elle facilite sa lecture en l'explicitant mieux, elle est comme une traduction, plastique cette fois, des contenus ou de quelques phrases simplement.



Mais, parfois, elle va au-delà de ce rôle de subordonnée au texte car à elle seule, elle est capable d'entraîner l'œil, de le distraire, de multiplier pour lui et à travers lui les capacités de l'imagination de l'enfant et de créer pour lui de nouveaux rêves ; n'oublions pas également que le livre peut être lu à l'enfant aussi bien qu'il peut le lire lui-même. Et ici il faut mentionner le nom de Béatrice Tanaka, auteur de très belles images de la série des **Safia** ou d'**Ize Gani** qui permettent à elles seules d'imaginer l'Afrique et le Niger avec ses couleurs, ses scènes quotidiennes ou le fantastique Songhay. Chacune des **Safia** se termine par le dessin en pointillés du rêve de la petite fille, nous invitant à d'autres histoires pour une autre fois.

Fonction

Cette évocation rapide des caractéristiques des œuvres pour la jeunesse nous conduit tout naturellement à poser la question de leur fonction et de leur signification au sein de la production littéraire.

Certains auteurs, comme certains éditeurs, ont pris les devants en annonçant dans les préfaces leurs intention ou la spécificité de ces écrits.

Dans la préface de **Bagouma et Tiégouma**, Boubou Hama déclare que son but est de « *donner au passé un visage capable de mieux faire comprendre le présent* » aux jeunes ; il invite « *l'enfant à mieux participer à son propre enseignement, à le jouer* », il donne au maître une source d'inspiration.

Voici donc affirmée la valeur didactique et même pédagogique de cette littérature.

Les textes véhiculant des connaissances, celles du monde passé ou du monde contemporain, qui permettent à l'enfant de s'enraciner dans son milieu et dans la continuité des générations. Par leur exploitation ludique (lecture, dramatisation, etc.) ils permettent également à l'enfant de réaliser totalement sa propre formation.

Du côté des éditeurs, on affirme également le souci d'articuler le présent et la tradition du monde noir en donnant aux enfants des leçons, en leur proposant des héros et des aventures exemplaires.

Il y a parfois même une prise en charge délibérément scolaire du texte en le faisant suivre de commentaires ou d'explications lexicales par exemple, en multipliant les répétitions, les reprises ou les leçons dans les discours des personnages.

Au-delà de ce parti pris pédagogique, nous constatons à la lecture de ces œuvres qu'elles apprennent à accepter, reproduire et renforcer des stéréotypes de comportement correspondant aux normes de la société traditionnelle nigérienne : nous avons dit, par exemple, que les enfants sont invités à obéir à leurs parents car ceux-ci finissent toujours par prendre de « sages » décisions. Les jeunes trouvent leur avenir généralement dans le mariage, la vie de famille et la vie professionnelle mais leurs aventures dans le monde moderne ne leur font jamais oublier le milieu et les règles qui les ont vu naître, ils voient que les marginaux ou les méchants sont punis ou ramenés vers « le droit chemin », vers la sagesse.

Ajoutons tout de même que si ces comportements correspondent à des normes sociales, ils sont parfois éloignés des réalités de la société que vivent la plupart des enfants ; en effet le schéma narratif dominant de tous ces textes est celui du conte de fées-type avec fin heureuse, qui voit le héros épouser l'élue de son cœur : donnons l'exemple de la malheureuse Halimatou récompensée de toutes ses souffrances d'enfant puisqu'elle épouse son Prince Charmant, son cousin Aldo, qui lui était destiné depuis son plus jeune âge ; or nombreux sont les jeunes qui refusent aujourd'hui les mariages arrangés par les parents.

Le modèle dominant reste donc celui de la reproduction du passé et il n'y a pas de possibilité d'émancipation pour l'enfant hors de ce cadre moral et social.

Le voyage d'Hamado semble un peu différent du conte de fées-type mais, à la fin, Hamado découvre quand même que la nouveauté n'est pas toujours ce qu'il y a de mieux.

Gageons qu'à l'heure où la société nigérienne connaît de profondes remises en question et de profondes mutations, les œuvres destinées aux enfants proposeront à ces derniers une image d'eux-mêmes plus diversifiée, plus éclatée et peut-être plus libératrice : c'est à cette condition qu'elles rencontreront demain un public plus nombreux.

Une littérature à part entière

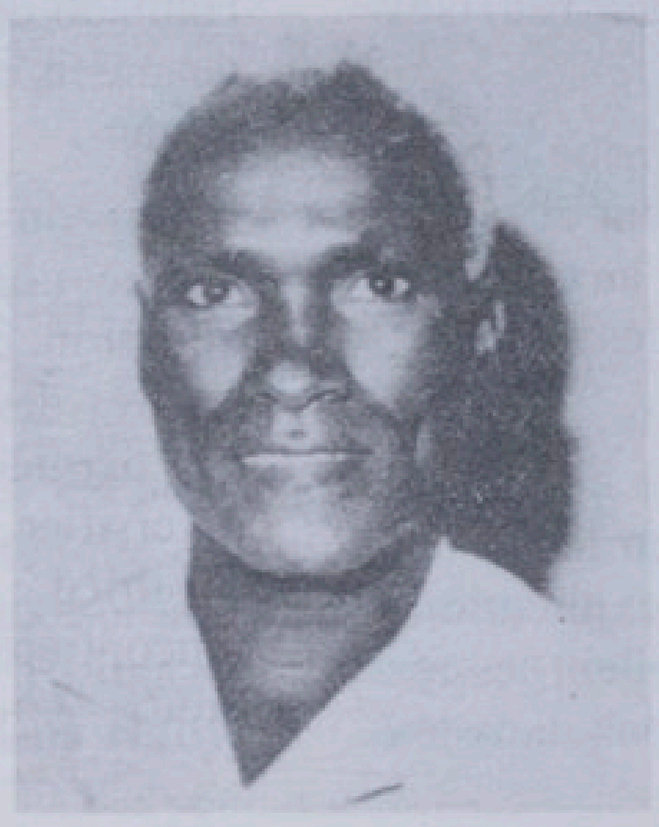
Il semble fondamental d'encourager le développement de ce type de littérature qui est une composante à part entière de la littérature nationale nigérienne car les enfants ont besoin de livres et surtout de beaux livres : nul besoin de répéter que c'est dans la petite enfance que se créent et se cultivent le goût et le plaisir de jouer avec les mots et les images. L'enfant apprend également la mesure et le pouvoir de ces mots, fussent-ils d'une langue d'emprunt.

Enfin, il existe chez les jeunes Nigériens une véritable soif de contacts avec les livres et, malheureusement, elle se heurte à une quasi totale pénurie d'ouvrages. La diffusion des textes ne passera pas seulement par l'école mais doit être le résultat d'une véritable politique du livre qui reste à faire dans le pays.

Martine DOCEKAL

Le petit peuple dans l'œuvre d'Idé Oumarou

Amadou MAÏLELE



Ni à thèse, ni didactique, l'œuvre d'Idé Oumarou doit être considérée comme une forme d'exutoire où il exprime ses sentiments, mais aussi et peut-être surtout comme une œuvre où il médite et nous invite à une double réflexion : politique et morale.

La réflexion morale et politique

Si la politique est un thème d'une grande stabilité dans l'œuvre d'Idé Oumarou, nous dirons qu'elle nous a permis de découvrir une autre facette de l'écrivain : celle d'un auteur qui excelle dans la peinture morale. C'est la lucidité qui caractérise ses personnages et fonde la morale de l'œuvre qui peut grosso-modo être celle-ci : « *Connaître c'est souffrir* ». Il a tout au long de se textes voulu extérioriser la souffrance d ceux à qui la société refuse une juste ré compense pour les loyaux et inestimable services rendus à la cité. C'est un coup d semonce aux grands de ce monde qui doi vent prendre conscience de certaines évi dences : on ne peut continuer à berner, piétiner impunément tout un peuple ; on n compte pas les pauvres, mais il faut compte avec eux. Enfin, il faut être avec les autres c'est une loi sociale.

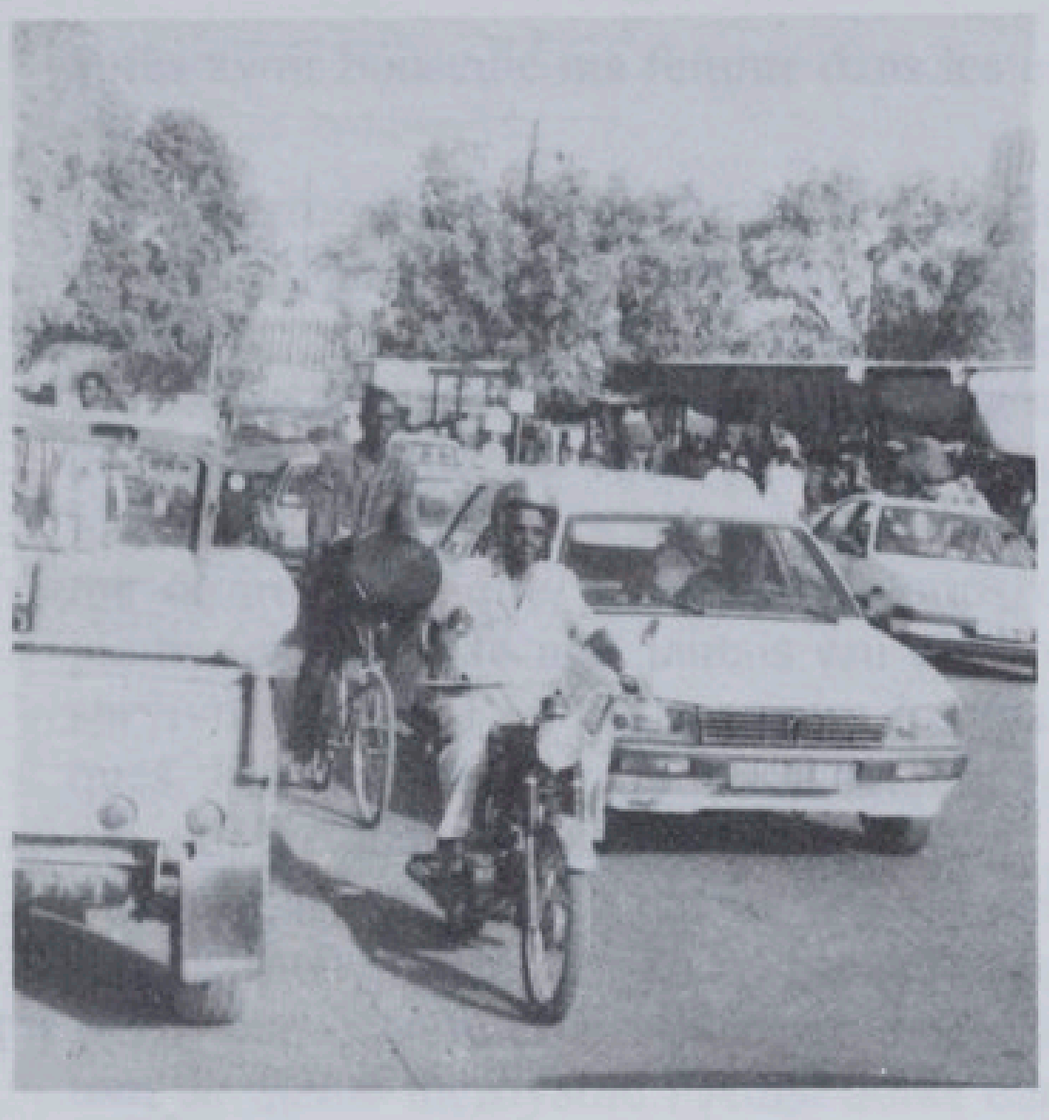
L'auteur voudrait que le petit peuple fî le reflet de notre conscience qui peut nou renvoyer l'image de la vilénie ou de la gran deur morale. Les souffrances, qu'endurer Tahirou et Siddo résultent tout simplemer de la faillite d'un système de valeurs. A qu assistons-nous ? Au triomphe de la mesqu

nerie, de la couardise, de la magouille et de la méchanceté. Il se dégage de tout ceci une profonde laideur morale. Il semble que les hommes ont oublié tout sens du sacrifice, toute noblesse d'âme. Nous évoluons dans un monde où la notion du partage a déserté les cours et où tout engagement pour aider autrui devient un délit. Chacun tient à sauver sa place, ses acquis et peut-être sa tête. Salou qui, devant le malheur de Guidguir renie son amitié est l'archétype de ces barons *« incrustés dans des sinécures »*. Il est également la parfaite illustration de cette médiocrité morale qui affecte grands et petits, puissants et faibles.

Autant d'actes déshonorants pour une société qui n'aspire pourtant qu'à se construire au lendemain des indépendances. Cette construction ne saurait se faire dans une telle débâcle. Il faut absolument éjecter les vieux démons de la Cité, moraliser hommes et institutions, bref il faut, conformément aux rêves de l'écrivain, œuvrer à l'instauration d'une société plus égalitaire, plus humaine. Il faut refuser le silence et dénoncer les injustices pour espérer le triomphe de l'humain. Il faut toujours et encore plus élargir les espaces de justice et d'expression.

Dans **Le Représentant**, l'œuvre se referme sur la projection d'un retour à la campagne, symbole par excellence de la quiétude, de l'harmonie et des valeurs impérissables.

Ainsi Idé Oumarou semble vouloir concilier les valeurs humanistes et les réalités de la gestion sociale et politique. Une entreprise délicate s'il en est où plus *d'un y a laissé des plumes*. Mais qu'importe ! Idé en a accepté les règles et c'est l'essentiel. Il a bien sûr servi des régimes ce qui l'autorise précisément à les critiquer de l'intérieur avec... perspicacité. Maillon d'une chaîne, il connaît mieux que personne l'appareil d'État de son pays. Ses traits de plume les plus acérés, Idé Oumarou les a adressés à ceux de son sérail politique, parce qu'il y a, estime-t-il, péril en la demeure. Cela traduit à notre sens la cohérence interne de l'homme qui fait de la participation son credo. *« Pour participer il faut bien pouvoir critiquer en décrivant autant que possible des situations irréprochables, objectives »* a coutume de dire Idé Oumarou.



L'œuvre d'un humaniste

C'est à travers ce petit peuple que nous découvrons toute la sensibilité d'un écrivain qui place la morale, qu'elle soit sociale et/ou politique, au-dessus de toutes les exigences. C'est pourquoi, autant que l'acuité de ses observations et la finesse de ses analyses, c'est sa sincérité et sa conviction qui rendent si féconde la démarche de l'auteur et de ses parias. En effet, avec eux on passe de la logique d'exclusion à l'intiative, de l'indifférence à la prise de conscience d'une crise sociale et d'une déroute morale qui secoue le pays à un moment crucial de son histoire. On passe enfin d'une vie sans enjeu réel à une rébellion contre les réalités humaines blessantes et intolérables. Le petit peuple, par sa révolte, exorcise ses souffrances, revendique l'équité et nous interpelle à propos du grand problème qui se pose à toute collectivité humaine : comment promouvoir un monde de justice, d'harmonie et de partage : partage des richesses, des idéaux, de la paix. En mettant au centre de sa création les plus humbles avec leurs tourments, leurs luttes et leurs victoires, Idé Oumarou insère ses romans dans la lignée des grandes œuvres humanistes.

Amadou MAÏLELE
Université de Niamey

Journaliste et romancier

* *Amadou Ousmane*

Propos recueillis par J.-D. PENEL

■ *Jean-Dominique Penel : Amadou Ousmane, vous êtes un journaliste et écrivain nigérien. Vous êtes connu pour 3 titres :* **15 ans, ça suffit !** *publié en 1977,* **Le Nouveau juge** *publié en 1981, et enfin* **Chronique judiciaire** *publié en 1987. Peut-on savoir ce qui vous a amené à l'écriture, et quel a été votre cheminement ?*

□ Amadou Ousmane : Cela remonte à bien loin. Très certainement à ma toute tendre enfance. A l'âge de 12 ou 13 ans déjà, alors que j'étais en classe de cours moyen, j'ai été pour certains habitants de mon village (Tibiri-Doutchi) une bourgade rurale de quelques milliers d'habitants, une sorte d'écrivain public. C'était avant l'accession de notre pays à l'indépendance. Et il y avait beaucoup de soldats de ma région qui avaient été enrôlés dans l'armée française, et qui étaient alors éparpillés sur tous les fronts où l'armée française avait pu se déployer : Indochine, Algérie, Madagascar, etc. Ces soldats, nostalgie oblige ! écrivaient régulièrement à leurs familles. Nous étions une poignée d'écoliers dans le village à pouvoir déchiffrer ces lettres pour les familles concernées, et à y répondre. On nous donnait 25 F CFA par ci, un poulet ou un coq par là, pour les services que nous rendions à ces familles. Je ne sais trop si ce sont les petits cadeaux ou le plaisir d'entendre les petits secrets des familles qui m'ont fait aimer cela. Quoiqu'il en soit, je dois reconnaître que j'y étais aidé par mon grand-père maternel celui qui m'a élevé jusqu'à cet âge-là Il éprouvait une certaine fierté, je crois, à voir des gens venir solliciter mes services.

Bien plus tard, au Collège d'Enseignement Général de Zinder où j'ai fait ma 3e, j'ai acquis la sympathie de notre professeur de français qui m'avait pris en amitié au point de me conseiller de faire du journalisme plus tard.

■ *Vous vous rappelez du premier article que vous avez signé ?*

□ Bien sûr ! Ce sont des choses qu'on n'oublie pas. C'était un article sur la rizière de Daïkaïna, près de Tillabéry. Je m'en souviens très bien. A l'époque, il y avait des Chinois qui encadraient les paysans... C'était ma première grande mission. Je n'avais jamais vu de Chinois d'aussi près, et ce qui

m'avait frappé alors, c'était leur discipline au travail, leur courage, leur dévouement pour notre cause. Il m'avait semblé qu'ils mettaient bien plus d'enthousiasme que les gens qu'ils étaient venus aider à repiquer ou à récolter le riz.

■ *Certains de vos articles vous ont, je crois, valu quelques déboires.*

☐ En 1973, la sécheresse était à son point culminant. Les animaux mouraient par troupeaux entiers, les populations fuyaient à la recherche de la moindre subsistance. Il y avait une situation sociale explosive. Les responsables politiques et administratifs du pays ne savaient que faire. Certes, l'aide envoyée par la Communauté internationale arrivait, mais au compte-gouttes. Il y avait de toutes façons un tel désarroi au sein des populations que cette aide n'était pas distribuée à temps, et convenablement ; c'est le moins qu'on puisse dire. Soit parce qu'il y avait des problèmes d'acheminement, soit tout simplement parce que les hommes chargés de la distribuer le faisaient selon des critères qu'ils étaient seuls à connaître. Pour tout dire, l'aide ne parvenait pas aux vrais nécessiteux.

Je vous ai dit que la Presse avait depuis plusieurs mois déjà réalisé quelques reportages sur les zones sinistrées ; reportages qui, lorsqu'ils avaient été publiés par le quotidien national, avaient suscité un certain émoi dans la population urbaine (principalement à Niamey) qui, il faut bien le dire, n'était pas correctement informée du drame qui se jouait alors dans le pays profond.

J'avais dénoncé cette injustice qui voulait qu'on distribue gratuitement de l'aide dans les villes et pas du tout dans certaines contrées reculées comme Goudoumaria où les populations manquaient de tout. J'avais également, dans la synthèse générale que j'avais faite, relevé quelques cas flagrants de détournements de vivres constatés çà et là. Figurez-vous que certaines personnes n'hésitaient pas à nourrir leurs chevaux avec le sorgho de l'aide, au lieu de le distribuer aux populations. Une telle audace ne pouvait pas se tolérer. Je m'en suis rendu compte à mes dépens...

Aux environs de 13 h, j'ai vu 2 miliciens en treillis faire irruption dans ma chambre après avoir bousculé ma femme dans les escaliers...

L'interrogatoire allait durer très exactement huit jours. Avec deux séances quotidiennes : à des heures irrégulières correspondant sans doute à leurs moments de loisirs. Inutile de vous en décrire dans les détails les multiples séquences. Vous ne me croirez peut-être pas. Gifles, coups de pieds, insultes... Je n'ai jamais cru pouvoir survivre à cela. J'en porte encore les marques. J'ai été libéré le lundi suivant, sur ordre du Président de la République qui, je l'ai su plus tard, n'était pas du tout au courant de mon arrestation. La milice aurait agi seule, sans en référer à sa hiérarchie. C'était tout de même incroyable ! Ainsi donc, dans ce Niger-là, la milice pouvait arrêter qui elle voulait quand elle le voulait, le « passer à tabac », le torturer des jours durant dans les locaux de la police officielle, sans que les autorités gouvernementales en soient avisées...

■ *Après le coup d'État du 15 avril 1974, vous êtes monté en grade, puisque vous avez été nommé Attaché de Presse à la Présidence de la République. En d'autres termes, vous avez été en quelque sorte « récupéré » par le pouvoir, vous, le journaliste engagé...*

☐ C'est en octobre 1975, précisément le 3 octobre, que le Président Kountché m'a fait l'honneur de m'appeler pour me proposer d'être son Attaché de Presse. Probablement sur les conseils de Idé Oumarou qui était alors son Directeur de Cabinet.

Cela se passait d'ailleurs dans le bureau de M. Idé. Kountché avait dit simplement : « Tu seras mon attaché de presse... Tu commences demain... Idé te montrera ce qu'il faut faire ». Je n'ai même pas eu à réfléchir.

■ *Il semble que le Président Kountché avait beaucoup d'estime pour vous...*

☐ C'est bien exact. Sinon, comment aurais-je pu travailler cinq ans à ses côtés ?

■ *A combien d'exemplaires avez-vous tiré* **15 ans, ça suffit !** *?*

☐ A 3 000 exemplaires, au tout début. 3 000 autres par la suite.

■ *On remarque – et c'est une constante dans votre œuvre – la place importante que*

vous accordez à la justice et à la presse, qui apparaissent toutes deux dans leur rôle le plus noble. Que faut-il en déduire ?

☐ ... Que j'ai une passion pour la justice, et pour mon métier de journaliste. J'ai voulu être juge, je suis devenu journaliste.

■ *En 1981, vous avez publié un deuxième roman* **Le Nouveau juge**. *Ce roman qui comporte 16 chapitres met en scène un jeune juge qui se débat contre le système. Est-ce qu'on peut savoir quelle était votre intention en écrivant ce livre ?*

☐ Bien sûr. Je crois qu'en écrivant ce second livre consacré à la justice, je reste fidèle à ma passion pour le droit, la vérité, la liberté. Ce juge qui se débat contre une administration corrompue était peut-être à mettre en parallèle avec le journaliste qui s'est battu, lui aussi, pour faire passer ses idées à travers des articles de dénonciation qui lui ont valu quelques désagréments dans sa carrière professionnelle.

Il y a beaucoup de grandeur et de noblesse dans le combat de ce jeune magistrat même imaginaire, qui a voulu rester incorruptible dans une société corrompue.

Hélas, *« La raison d'État a fini par avoir raison de son bel entêtement »* selon la belle expression du magistrat nigérien Soli Abdouramane, qui a eu la bonté de rédiger pour moi la préface de ce roman.

■ *Dans* **15 ans, ça suffit !** *il y a deux personnages féminins qui sont importants : Françoise, la jeune amie française de l'avocat, et Aïcha, son ancienne camarade de classe. Dans votre second roman,* **Le Nouveau juge**, *le personnage féminin qui domine c'est surtout Inna Bagaya, la mère du jeune juge. Mais il y en a d'autres comme la secrétaire du juge, et la jeune avocate qui l'aimait secrètement. On constate donc que dans votre œuvre les personnages féminins ont presque toujours de beaux rôles. Comment doit-on interpréter cela ?*

☐ Je crois que cela peut parfaitement s'expliquer. Il est reconnu que dans chaque œuvre, l'auteur laisse une partie de lui-même. Dans mon cas, j'ai en effet tendance à idéaliser l'image de la femme. Sans doute parce que j'ai beaucoup de respect pour les femmes. Mais plus encore pour ce qu'elles représentent à mes yeux d'essentiel : celles qui enfantent et éduquent l'homme.

■ *Vous avez publié un troisième livre,* **Chronique judiciaire** *en 1987. Dans ce livre qui est en fait un recueil de vos anciens articles consacrés aux affaires judiciaires, vous présentez 27 affaires qui sont typiques des dossiers traités par les tribunaux nigériens. Quel a été le travail littéraire réalisé à partir de l'œuvre originale ? Y a-t-il eu des modifications par rapport aux articles tels qu'ils étaient publiés ?*

☐ Cela est inévitable ! Parce que dans la forme où ils avaient été publiés dans les journaux, il y à 10 ou 15 ans, on ne pouvait pas reprendre ces articles sans retouche. Il m'a fallu donc en réécrire certains, maquiller les noms des lieux et des personnes, changer les dates, et prendre toutes les précautions nécessaires pour me prémunir contre d'éventuelles poursuites. Nous sommes quand même sur le terrain du droit ! Ainsi arrangées, elles ont pris l'aspect de « nouvelles » anonymes où il n'est plus possible de reconnaître qui que ce soit.

■ *Amadou Ousmane, je vais vous poser une dernière question : vous êtes maintenant directeur de l'Agence Nigérienne de Presse, et vous publiez depuis 3 ans sous votre responsabilité un journal qui s'appelle* **Nigerama**. *Pouvez-vous nous en dire quelques mots ?*

☐ **Nigerama**, dans notre conception, c'est le panorama du Niger, en d'autres termes « le Niger en images ». Effectivement, la revue se voulait et se veut toujours un « panorama du Niger » parce que dans l'esprit même de son créateur, son but c'est de « faire connaître, faire comprendre et aimer le Niger »... aux étrangers... mais aussi aux Nigériens eux-mêmes. Car en définitive, nous nous sommes aperçus que les Nigériens ne connaissent pas assez ou même pas du tout le Niger.

C'est cette lacune que nous essayons de combler.

Propos recueillis par
J.-D. PENEL

Idé Adamou : Du Cri inachevé à l'Éclipse

*Propos recueillis par Jean-Dominique PENEL



■ *Jean-Dominique PENEL : Vous êtes connu du grand public par un premier recueil de poésies qui paraît en 1984 et qui s'intitule* « **Cri inachevé** » *; il contient 44 poèmes et est préfacé par Siddo Issa. Pourquoi « inachevé » ?*

□ Idé ADAMOU : « Inachevé » c'est peut-être une espérance. C'est aussi une insatisfaction... parce qu'il y a tellement de souffrances que peut-être vous avez ressenties en parcourant le livre, tellement de détresses humaines, que j'ai essayé d'avoir aussi beaucoup d'amour à transmettre à travers les différents poèmes.

■ *Le recueil* « **Cri inachevé** » *est composé de plusieurs parties. La 1re partie s'appelle* « Épreuves », *la seconde* « Appel », *la troisième* « Afrique », *la quatrième* « Signes » *et puis la cinquième est une partie en zarma sur laquelle nous allons revenir. Pouvez-vous nous expliquer pourquoi vous avez regroupé ainsi vos poèmes ?*

□ Ces regroupements ne sont pas le fait du hasard. Les poèmes d'« **Épreuves** » ont essayé de traduire toutes les souffrances que nous traversons. Ce sont donc des poèmes qui montrent les conditions de vie des populations de notre pays. Mais dans l'épreuve on sollicite, on espère, on attend et on appelle. C'est ce que j'ai essayé de traduire dans les autres poèmes qui suivaient, où on appelait à plus de cohésion, plus d'amitié ; je crois que tous les poèmes regroupés sous le titre « **Appel** », manifestaient le désir d'amour, le désir de résurrection. Sur le thème « **Afrique** », là aussi j'ai essayé de dire tout ce qui me montait au ventre, en voyant tous nos pays en proie à ces malheurs qu'on leur a imposés. « **Signes** » regroupe des poèmes de complicité, si l'on



peut dire, puisque nous ne vivons pas seuls : j'ai espéré un monde d'amour, et puis j'ai essayé de traduire mes sentiments pour des personnes qui m'étaient très proches.

■ *La dernière partie qui comprend dix poèmes est exclusivement en zarma. Est-ce que vous pouvez nous expliquer cette présence de poèmes écrits, non pas dits, directement dans votre langue ?*

☐ Oui les dix poèmes regroupés sous le titre « **Bon Beyyan** » écrits totalement et directement en langue zarma sont très importants pour moi. J'ai remarqué, au fur et à mesure que j'écrivais, que j'étais un peu insatisfait de moi-même ; je voulais m'approcher davantage de moi-même, me redécouvrir ; mais cela nécessitait un travail de retour vers soi et la langue nationale se prêtait à cette quête d'expression. Alors je les ai directement écrits en zarma.

■ *Ensuite, le deuxième texte qui vous fait connaître, c'est un roman. Vous changez donc complètement de genre littéraire et vous publiez, en 1987, toujours à l'Imprimerie nationale, ce texte qui s'appelle* **La Camisole de paille**, *et qui est préfacé (une très belle préface d'ailleurs) par Paul Dakeyo, l'éditeur-poète camerounais qui est installé en France. Comment vous est venu ce goût de changer de genre ?*

☐ **La Camisole de paille** marque non pas un tournant mais une quête, une autre expérience ; je voulais m'essayer à tous les genres...

■ *Pouvez-vous nous éclairer sur le titre ?*

☐ Oui pour **La Camisole de paille** comme pour **Cri inachevé**, c'est le personnage central qui m'a poussé à l'intituler de cette façon. Le personnage central, c'est Fatou, une femme, ce que j'ai voulu décrire dans son expérience, c'était l'enfermement dans une société où les lois traditionnelles sont très fortes, comme le désir de s'affranchir de ces lois traditionnelles. Donc, je voyais cela comme une sorte de robe, de camisole qu'on mettait sur cette jeune fille mais, au fur et à mesure qu'elle s'en revêtait, les tissus s'avéraient fragiles et pouvaient se rompre si on les ajustait sur le corps qui n'était pas à leur mesure. Voilà à peu près ce que j'ai voulu traduire.

■ *Quand on lit* **La Camisole de paille**, *il est certain qu'il y a quelque chose de très frappant, c'est ce personnage de femme. Le*

thème de départ est classique : celui d'une jeune femme à qui sa famille impose un mariage dont elle ne veut pas, puisqu'elle aime quelqu'un d'autre. Mais ce qui m'a paru intéressant et je voulais vous interroger à ce propos, c'est que lorsque finalement elle s'est affranchie de cette tutelle dont elle ne veut pas, et lorsqu'elle retrouve ce jeune homme, Karimou, qu'elle a aimé (qui revient lui-même du Ghana), eh bien finalement, contrairement à ce qu'on pouvait attendre, ils ne se remettent pas ensemble. Elle choisit une autre voie, une voie solitaire. Est-ce que vous pouvez nous expliquer pourquoi ?

☐ **La Camisole de paille** n'est pas un roman d'amour. Dans ce roman, j'ai voulu réfléchir sur la condition de la famille et l'héroïne Fatou est apparue, au fur et à mesure que j'écrivais, comme un personnage très fort qui, à la longue, s'est imposé à moi. Au fur et à mesure que j'avançais, je voyais que Fatou s'affranchissait même de l'auteur. Fatou a un goût de liberté tellement poussé que, finalement, au lieu de vivre une existence qu'elle avait toujours désirée, elle préfère vivre sa vie, parce qu'il y a d'autres engagements (elle a un enfant dont elle ne connaît même pas le père), et ne pas entraver, gêner Karimou : cet enfant n'a pas de père et, dans la société où elle est, c'est une tare importante. Donc, par amour peut-être pour Karimou, elle préfère, elle, choisir sa voie et marquer sa soif de liberté, son désir de s'assumer complètement.

■ *Je suis frappé en vous écoutant et en lisant* **La Camisole de paille**. *Comme dans un autre texte,* **Sarraounia**, *de Mamani Abdoulaye, un personnage féminin est chargé lui aussi de porter toutes les valeurs de ce Niger nouveau, et c'est à travers des personnages féminins plutôt qu'à travers des personnages masculins qu'on essaye de marquer cette libération ; ce n'est pas le fait du hasard.*

☐ Oui, je pense que c'est tout à fait normal. La femme a toujours joué dans nos sociétés un rôle extraordinairement important. Dans **Sarraounia**, la femme guerrière est responsable, chef d'État même. Elle a conduit des hommes au front, elle les a aidés à préserver l'identité et l'intégralité de son pays. La femme est vraiment le point incontournable de l'évolution de toutes nos sociétés. C'est par elle que les choses commencent : la vie, ensuite l'éducation familiale. Elle joue un très grand rôle dans la famille ; contrairement à ce que les gens pensent d'habitude, la femme n'est pas brimée, et on sent le rôle qu'elle joue au sein de la famille. Peut-être un rôle discret mais fondamental dans l'évolution de la famille et de la préservation des valeurs traditionnelles et du progrès puisque l'éducation des enfants doit s'ouvrir par elle sur le monde extérieur.

■ *On va passer maintenant à un troisième texte qui n'est pas encore édité, mais qui est proche de la publication, c'est un nouveau recueil de poèmes (22 poèmes, soit la moitié de* **Cri inachevé***) qui s'appelle* **Éclipse**. *Pouvez-vous nous parler de ce recueil ? D'abord, quand va-t-il sortir ? A Paris ? Ou bien à Niamey ?*

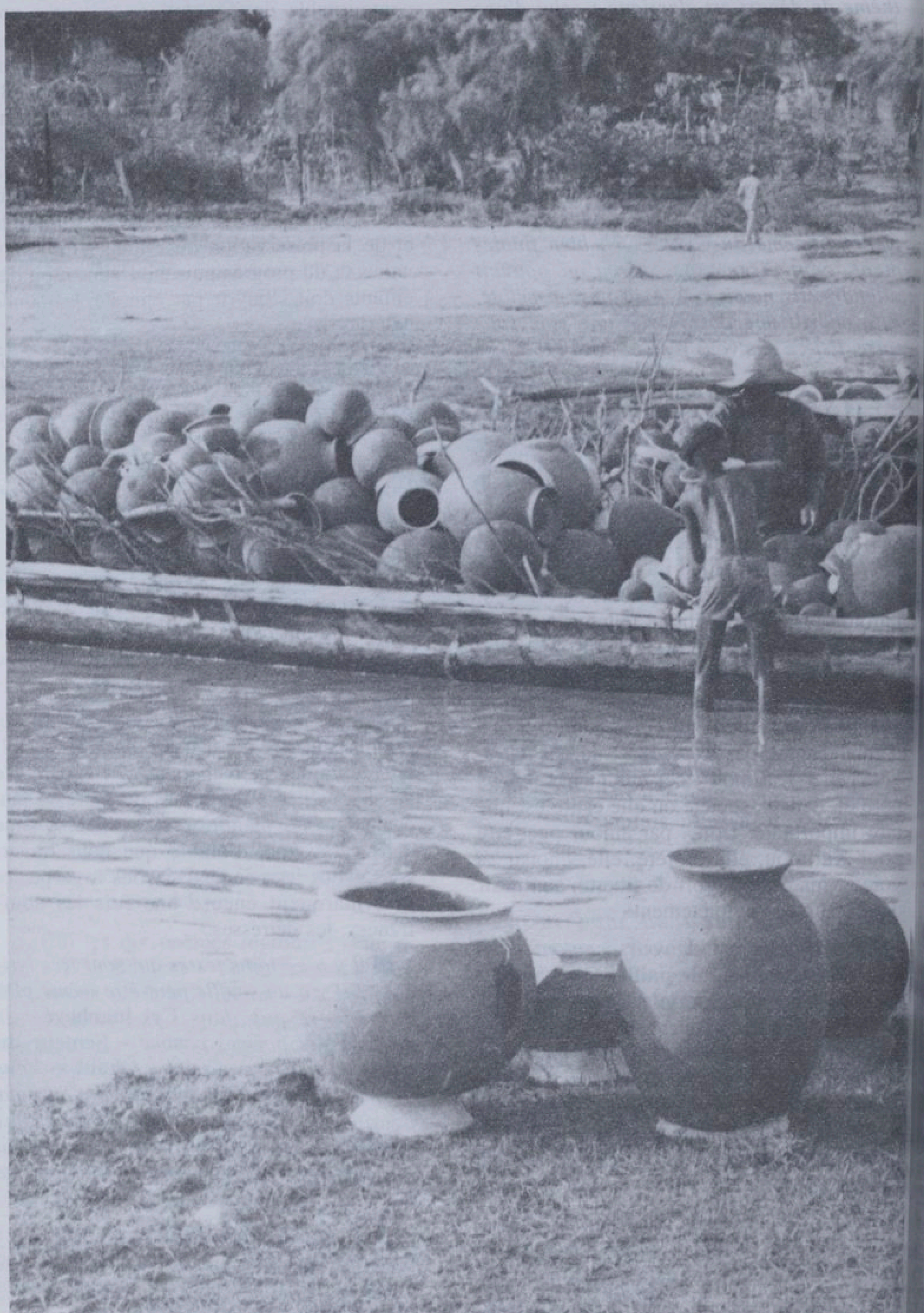
☐ Je ne suis pas décidé. J'aimerais bien recommencer l'expérience des deux précédents, le faire publier à Niamey ; c'est mon souhait, même si j'ai quelqu'un qui le prend ici à Paris.

Éclipse, c'est un autre cheminement qui rejoint peut-être aussi **Cri inachevé** : il fallait continuer la recherche et l'expérience aussi, et s'il y a des zones d'ombre, il faut également les manifester ; **Éclipse** se situe dans cette zone d'ombre que nous traversons. Tous les poèmes, si vous avez pu les lire, marquent encore une fois les souffrances, les détresses.

■ *Il y a certains textes qui sont très lyriques : il y a un souffle peut-être même plus fort encore que dans* **Cri inachevé** *; je pense à des poèmes comme* « **Senteur du matin** », *je pense aussi à* « **Chant** ». *Vous avez là un rythme qui est nouveau. Si, pour l'écriture, certains textes ressemblent à ceux de* **Cri inachevé**, *vous en avez d'autres qui ont un souffle plus puissant ou plus lyrique que ceux du premier recueil.*

☐ Je pense effectivement que dans les poèmes d'**Éclipse**, il y a peut-être quelque chose de nouveau, mais ce n'est pas à moi d'en parler, c'est au lecteur.

Popos recueillis par
Jean-Dominique PENEL



Autour du livre



Journaux en langues nationales et bibliothèques villageoises

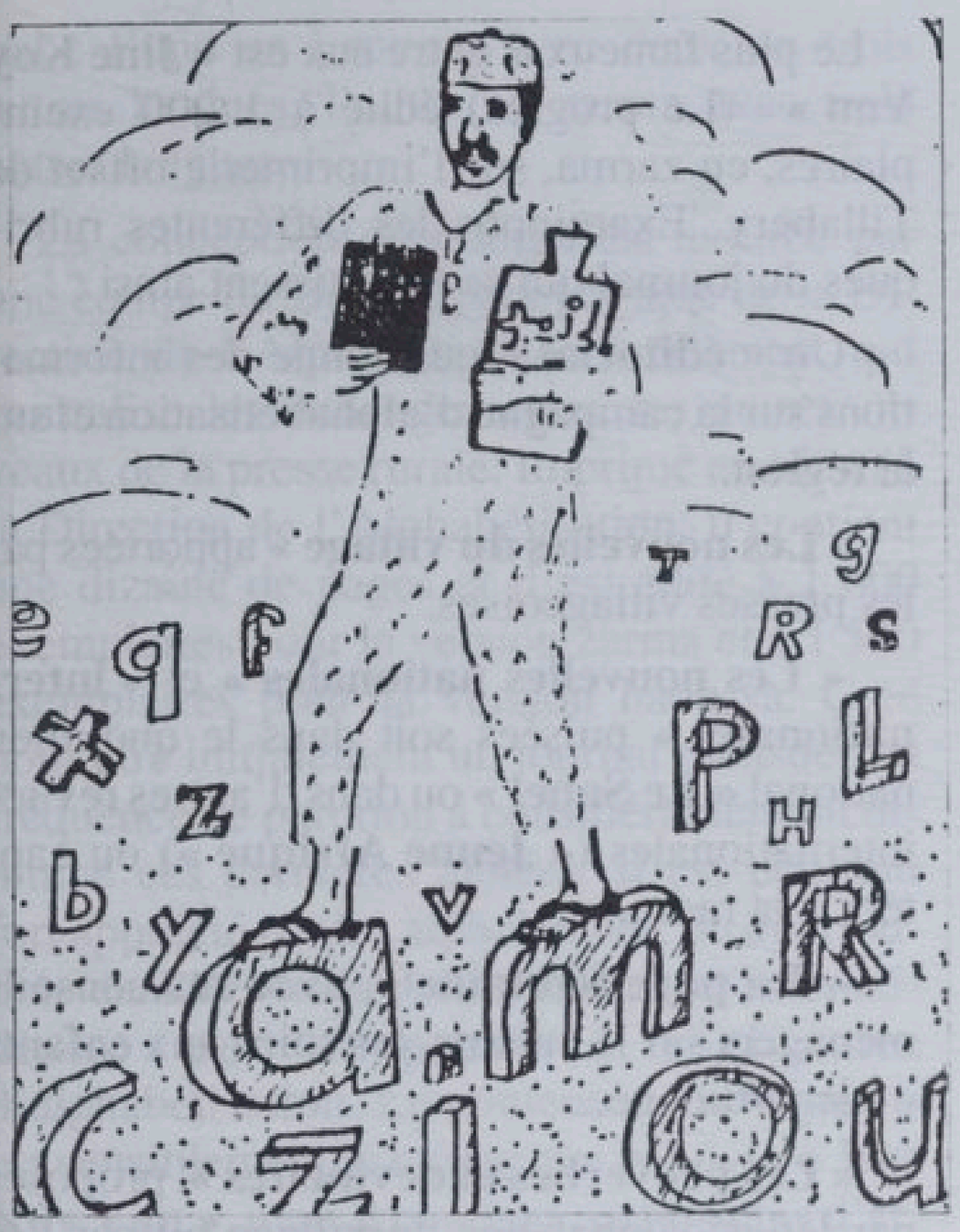
Thierry de LOUSTAL
et Alain BONNASSIEUX

Au Niger, le service de l'Alphabétisation, par l'intermédiaire d'une trentaine d'inspections réparties sur l'ensemble du territoire, supervise le fonctionnement de plus de 1 300 centres d'alphabétisation. En milieu rural où le recours au français est rare, les auditeurs font l'apprentissage de la lecture-écriture dans les différentes langues nationales : hausa, zarma, songhaï, tamashek, kanuri, fulfuldé, toubou, gourmantché. C'est seulement à Niamey et dans les principaux centres urbains que l'alphabétisation a lieu en français.

Comme dans la plupart des villages, les néo-alphabètes ont très peu de documents à lire, le risque d'un retour à l'analphabétisme est donc important. Pour l'éviter, le service de l'Alphabétisation au niveau national et dans certaines inspections réalise des journaux. De plus, dans les villages où existe un groupe d'alphabétisés, des bibliothèques villageoises qui réunissent un certain nombre d'ouvrages ont été installées.

Consolider l'alphabétisation

Ces outils de lecture mis à la disposition des villageois alphabétisés font partie des rares documents en langues nationales qui sont édités au Niger. Ils permettent de consolider les connaissances acquises en alphabétisation, et d'avoir accès à d'autres sources d'information. L'utilisation de supports écrits contribue aussi à faire vivre la langue du milieu et c'est un moyen de conserver certains éléments de la tradition orale. Par exemple les contes, les proverbes ou les savoirs populaires. En lisant les journaux et certaines brochures, les alphabétisés peuvent acquérir d'autres connaissances dans différents domaines : santé, agriculture, environnement, qui leur permet-



tent d'améliorer leurs conditions de vie. Enfin, la presse et les livrets de post-alphabétisation peuvent être utilisés pour faciliter la diffusion des messages techniques dans les opérations de développement.

En dehors du cadre de l'alphabétisation, la presse en langues nationales et les bibliothèques villageoises sont mal connues. Cet article devrait aider à en préciser les caractéristiques.

La presse rurale en langues nationales au Niger

La presse rurale au Niger est apparue dès 1968, quelques années après la création du service de l'Alphabétisation. Expérimentée tout d'abord dans la région de Tillabery, elle s'est peu à peu généralisée à plusieurs inspections départementales et d'arrondissement.

Actuellement, la presse rurale s'articule autour de trois niveaux : une presse **villageoise**, organisée autour de certains « villages-centres » qu produisent des journaux villageois. Une presse **régionale** réalisée par quelques inspections d'alphabétisation. Enfin, une presse **nationale** avec le journal « Ganga » publié par la Direction de l'Alphabétisation à Niamey.

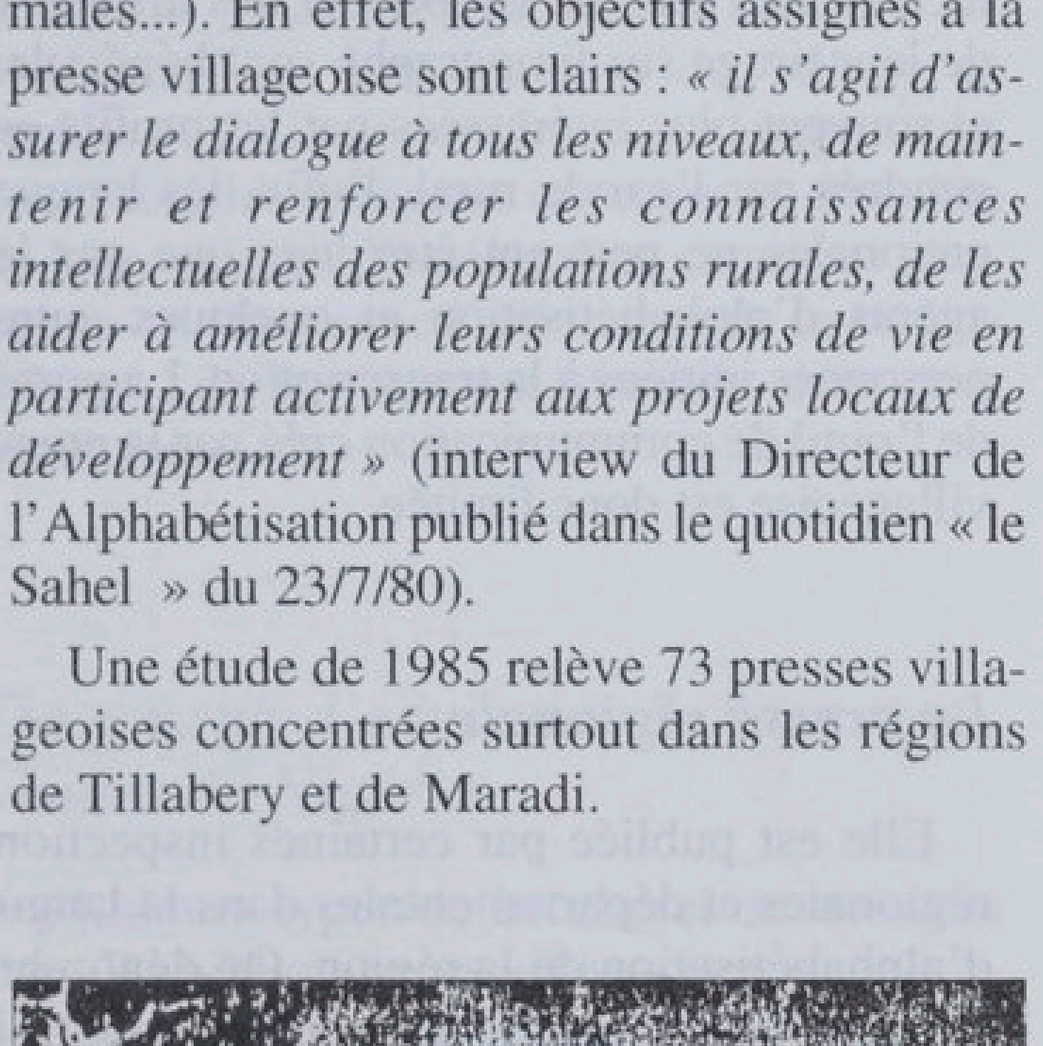
C'est en 1974 que le système est mis en place, il vise à développer les échanges entre les différents niveaux tout en faisant du village « le moteur de la presse rurale ».

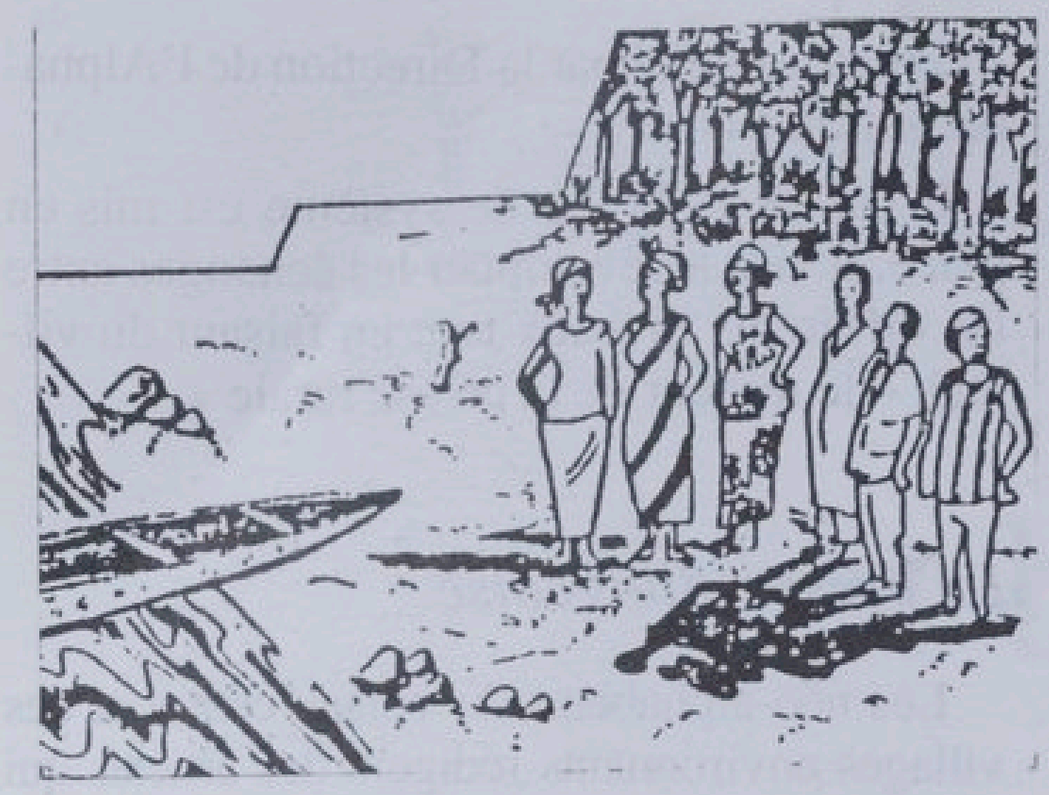
La presse villageoise

Les néo-alphabètes du village-centre et des villages environnants rédigent des articles qui seront tirés grâce à un limographe. Il s'agit d'un petit appareil très simple qui reproduit par sérigraphie des textes écrits sur des stencils ordinaires. La dépendance du point de vue technique est minime mais le village doit toutefois financer les stencils et l'encre.

Les textes écrits par les alphabétisés sont souvent des contes, des devinettes, des anecdotes de village ou des questions d'information posées aux cadres des différents services techniques (santé, agriculture, ressources animales...). En effet, les objectifs assignés à la presse villageoise sont clairs : *« il s'agit d'assurer le dialogue à tous les niveaux, de maintenir et renforcer les connaissances intellectuelles des populations rurales, de les aider à améliorer leurs conditions de vie en participant activement aux projets locaux de développement »* (interview du Directeur de l'Alphabétisation publié dans le quotidien « le Sahel » du 23/7/80).

Une étude de 1985 relève 73 presses villageoises concentrées surtout dans les régions de Tillabery et de Maradi.





Malheureusement, la fréquence des tirages est relativement faible et les difficultés pour maintenir une parution régulière ne manquent pas. Les journaux qui devraient être vendus à 10 F CFA sont la plupart du temps distribués aux villageois gratuitement, et l'autofinancement nécessaire à l'achat de stencils et d'encre n'est pas suffisant. D'autre part, les équipes locales chargées de la collecte des articles et de leur tirage sur limographe sont bénévoles, et souvent plus intéressées par les profits engendrés par l'exode rural. Enfin, les langues nationales ne peuvent être lues que par les agents d'alphabétisation et quelques autres personnes initiées à la transcription. La portée de l'outil de communication créé par la presse villageoise est donc limitée.

La presse régionale

Elle est publiée par certaines inspections régionales et départementales dans la langue d'alphabétisation de la région. On dénombre une dizaine de titres dont six en haoussa, trois en zarma et deux en tamacheq. Les titres sont évocateurs : « **Saabon Rayii** » (Point de vue nouveau), « **Muryar Damagaram** » (La voie du Damagaram) et « **Tarmaamun Aadar** » (Les étoiles de l'Ader)...

Initialement, l'édition devait être mensuelle et le nombre d'exemplaires défini suivant les besoins. Ces journaux contiennent quatre à six pages, ils sont tirés sur les machines ronéo des inspections. Depuis quelques années plusieurs inspections ont été équipées d'imprimeries offset, ce qui a permis d'augmenter l'édition de certains journaux.

Le plus fameux d'entre eux est « **Jine Koy Yan** » (Le progrès) édité à 1 000 exemplaires, en zarma, sur l'imprimerie offset de Tillabery. Examinons les différentes rubriques du journal qui se répartissent ainsi :

Un « **éditorial** » qui donne des informations sur la campagne d'alphabétisation et sur la région.

« **Les nouvelles du village** » apportées par les presses villageoises.

« **Les nouvelles nationales** » et « **internationales** » puisées soit dans le quotidien national « **Le Sahel** » ou dans d'autres revues internationales (« **Jeune Afrique** ») ou captées à la radio.

« **La page féminine** », avec ses conseils ménagers sur la cuisine, les soins aux enfants ou le jardinage...

« **Les proverbes et devinettes** », proposés par les néoalphabètes du village ou par l'équipe du journal.

« **Les conseils sur la vie quotidienne** »

« **Le courrier des lecteurs** » où figurent les lettres des alphabétisés et interrogations sur différents problèmes.

« **Les jeux et loisirs** » : mots croisés, charades, devinettes...

La diversité du contenu, et le souci de permettre aux villageois alphabétisés de pouvoir s'exprimer à travers ce journal s'inscrit bien dans la logique de communication qui doit exister entre les différents niveaux de la presse rurale.

« **Jine Koy Yan** » paraît en moyenne tous les deux mois, il est vendu à 25 F, et sa distribution se fait à l'occasion des marchés. Il est très apprécié par les paysans alphabétisés qui ont pris l'habitude de le lire et le réclament aux agents d'alphabétisation s'il y a du retard dans sa parution.

La presse nationale

Créé en 1965, le journal « **Ganga** » (Le tambour) est actuellement à son 54^{e} numéro. A l'origine, il était édité en français et dans les principales langues nationales. Mais cette formule ne permettait d'offrir aux lecteurs qu'un nombre limité d'articles. C'est pouquoi actuellement il existe deux versions du jour-

nal : l'une en haoussa avec deux ou trois autres langues, l'autre en zarma avec trois autres langues.

La conception de **Ganga** est assurée par une équipe du Bureau pédagogique de la Direction de l'Alphabétisation à Niamey, qui centralise les échanges entre les autres niveaux de la presse rurale. Imprimé en offset à la Direction de l'Alphabétisation, il contient une dizaine de pages et il est édité à 1 000 exemplaires pour la version zarma et à 1 500 exemplaires pour la version haoussa. Créé pour être initialement un journal mensuel, sa fréquence de parution a considérablement diminué ces dernières années. Il est pourtant fort apprécié par les alphabétisés. Sa distribution dans les villages se fait par l'intermédiaire des inspections régionales d'alphabétisation. Le contenu du « **Ganga** » est sensiblement le même que celui de « **Jine Koy Yan** », mais il contient parfois plus d'articles d'actualité.

La structure de dialogue et d'échanges entre les différents niveaux, qui devait être mise en place par le système de la presse rurale, n'a malheureusement pas atteint tous ses objectifs. Depuis ces dernières années, on a constaté qu'il y a une certaine stagnation de la presse en langues nationales ; la fréquence de parution des journaux s'est beaucoup ralentie.

La presse régionale et nationale rencontre sensiblement, à une échelle différente, le même type de problèmes que la presse villageoise.

La quasi gratuité des journaux n'a pas permis l'autofinancement nécessaire à l'achat des fournitures ou à l'amortissement du matériel. Certaines imprimeries offset sont en panne pendant plusieurs mois car on attend la pièce de rechange nécessaire à la remise en marche de la machine.

De plus, la presse rurale en langues nationales reste souvent l'affaire des villageois ou de quelques agents initiés à la transcription des langues. Il n'y a pas de véritable politique d'utilisation des langues nationales qui permettrait d'en étendre l'audience.

Enfin, en tant qu'outil d'information, elle est fortement concurrencée par d'autres médias : radio, télévision. Cependant, l'habitude de la lecture d'un journal en milieu rural s'est créée et il faut la préserver.

Au départ, l'objectif des auditeurs des centres d'alphabétisation se limitait à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, actuellement, avec l'existence des journaux et des autres documents en langues nationales, ils peuvent lire pour « apprendre ».

Les bibliothèques villageoises au service de la post-alphabétisation

En 1990, il y avait 407 bibliothèques villageoises au Niger. Leur nombre augmente régulièrement. Ainsi, en 1982, elles n'étaient que 175. Mais leur répartition sur l'ensemble du territoire est très inégale : par exemple, il y en a 47 dans l'arrondissement de Maradi et on en trouve seulement 3 dans l'arrondissement de Kollo à proximité de Niamey.

Par « **bibliothèques villageoises** » on entend un petit stock de livres déposé dans une cantine sous la responsabilité d'un adulte alphabétisé ou de l'instructeur du centre d'alphabétisation. Les lecteurs du village et parfois des villages environnants empruntent tour à tour les différents ouvrages en fonction de leurs centres d'intérêt. Des causeries peuvent avoir lieu avec l'animateur de la bibliothèque sur les thèmes abordés dans une brochure.

Documents d'éducation de base et ouvrages du Nigéria

Plusieurs types de brochures se trouvent dans les bibliothèques villageoises.

Des livrets de **post-alphabétisation** qui portent sur des thèmes d'éducation de base : santé, agriculture, élevage, environnement, organisation coopérative, éducation civique.

Des brochures à caractère **religieux**, sur la vie sociale ainsi que des ouvrages distractifs : contes, proverbes etc.

Des **journaux** publiés par le service de l'alphabétisation sont également placés dans les bibliothèques villageoises.

Les sujets traités par les livrets de post-alphabétisation sont variés : santé de la femme enceinte, traitement des plaies et fractures,

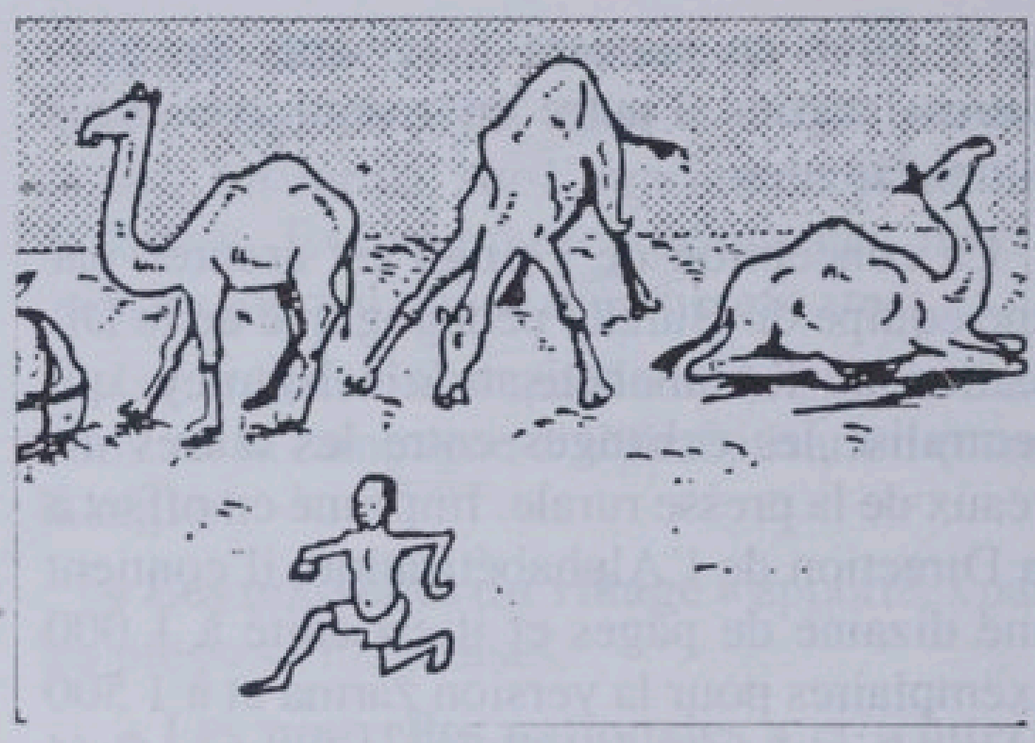
fonctionnement d'une coopérative. Ces documents édités par la Direction de l'Alphabétisation sont réalisés soit par des agents d'alphabétisation, soit par des élèves du Centre de Formation des Cadres de l'alphabétisation. Rédigés d'abord en français fondamental, puis traduits ensuite dans les langues nationales, ils sont présentés de façon vivante avec des illustrations.

Les brochures qui ne sont pas produites par le service de l'alphabétisation viennent pour la plupart du nord du Nigéria et sont édités en **hausa**. Une grande partie sont des ouvrages d'édification religieuse (signification du Coran, histoire des prophètes) ou des recueils de contes, de légendes, de proverbes ou de chansons. Des enquêtes faites en 1990 sur les stocks de brochures mis à la disposition des bibliothèques villageoises ont montré que certaines inspections d'alphabétisation des zones frontières du Nigéria disposaient d'un volume très important de documents, parfois autour d'une centaine de titres, presque tous édités chez le grand voisin dans des régions où il y a près de 50 millions de locuteurs hausa.

Par contre, dans les régions où prédomine une autre langue, zarma-songhaï pour Dosso et Tillabery, Tamachek pour Agadès, Kanuri pour Diffa, le stock de brochures se limite en grande partie aux documents de post-alphabétisation du service de l'Alphabétisation. Et comme la production d'ouvrages n'est pas régulière, beaucoup de bibliothèques villageoises voient le nombre de leurs lecteurs diminuer parce que les brochures qu'elles contiennent ont déjà été lues par les alphabétisés.

Plus d'ouvrages pour un vaste public

Afin de remédier aux difficultés auxquelles sont confrontées les bibliothèques villageoises, il serait utile de réaliser une enquête pour apprécier les besoins actuels des « lettrés » dans les villages. Les informations obtenues pemettraient de mieux orienter la production du service de l'alphabétisation et de sélectionner les titres qui paraissent les plus intéressants dans le grand nombre d'ouvrages en *hausa* en provenance du Nigéria.



Des moyens supplémentaires devraient être recherchés auprès des organismes publics ou privés pour finaliser et imprimer des travaux faits par des agents d'alphabétisation et concevoir de nouvelles brochures. Comme la production du service de l'alphabétisation ne peut suffire à alimenter les bibliothèques villageoises, il faudrait que les agents des services techniques se familiarisent avec la transcription des langues nationales pour réaliser les documents sur des messages qu'ils veulent vulgariser. Le recours aux langues nationales permettrait de mieux prendre en compte ce qui vient des villages : relation d'expériences dans le domaine agricole ou sanitaire, expression des savoirs et des besoins des populations. Ces échanges contribueraient à réduire la distance qui sépare les agents de développement du milieu rural.

Dans le domaine culturel, un effort devrait être fait pour transcrire un plus grand nombre de **contes** ou de **légendes** et traduire des textes d'auteurs populaires nigériens. Certaines brochures pourraient être éditées dans les langues nationales et en français. Les auditeurs alphabétisés en français dans les centres urbains auraient ainsi des documents pour maintenir leurs connaissances et en acquérir de nouvelles. Ces brochures pourraient aussi être lues par des ex-élèves du primaire, même du premier cycle du secondaire, qui trouvent rarement des textes à lire adaptés à leur niveau.

Thierry de LOUSTAL
et Alain BONNASSIEUX
C.F.C.A. Niamey

Au service du public

*Les Archives Nationales

Elhadji Mahaman SADE

A l'instar de tous les services d'Archives des huit autres colonies françaises de l'Afrique de l'Ouest, les Archives du Niger doivent leur existence légale à la publication d'un arrêté du Gouverneur général le 9 juillet 1953 « portant règlement général des Archives de l'Afrique occidentale française ». Le premier article de cet acte établit un dépôt d'archives au gouvernement général à Dakar et au chef-lieu de chacun des territoires de l'Afrique occidentale française, à savoir : le Sénégal, la Côte-d'Ivoire, la Mauritanie, le Soudan, la Guinée, le Dahomey, la Haute-Volta et le Niger.

Mais peut-on véritablement parler d'archives sans archivistes ? Quelles informations pertinentes peut-on en tirer ? La multiplicité des tâches dévolues à cette deuxième section du cabinet du Gouverneur lui permettait-elle de s'occuper rationnellement d'archives ? Sans prétendre apporter une réponse satisfaisante à ces questions, le présent aperçu sur les archives du Niger brossera un historique des archives administratives en Afrique de l'Ouest francophone ; les fonds documentaires conservés au Niger, les locaux et mobiliers, les ressources humaines et financières.

Historique des archives dans l'environnement africain francophone

C'est par un arrêté daté du 1er juillet 1913 que le Gouverneur général William Ponty a créé un dépôt d'archives au Gouvernement général afin de conserver les documents de tout ordre provenant des services du Gouvernement général d'une part, de recueillir les documents d'un caractère purement historique existant dans les chefs-lieux de colonies ou de cercles. Cette typologie documentaire permet d'affirmer que les archives de l'A.O.F. sont essentiellement constituées de documents produits ou reçus par les services publics. Les prédispositions à faire du service des Archives un centre de documentation administrative sont contenues dans la circulaire relative à l'organisation des archives et datée du 2 juillet 1913 (Journal Officiel de l'Afrique occidentale française n° 499 du 19 juillet 1913, p. 689). En effet, outre les attributions sus-citées, ces attributions complémentaires impliquent quotidiennement le service des

Archives dans le fonctionnement courant des rouages administratifs. Les fluctuations administratives, la diversité des documents influenceront grandement la constitution des fonds documentaires des archives de chaque colonie.

Les fonds documentaires

Les Archives

Les Archives proprement dites renferment plusieurs fonds correspondant aux appellations successives du pays au gré des fluctuations administratives*

Les documents graphiques

Une collection non moins importante de documents graphiques complète utilement les archives tant pour la documentation historique de la recherche (rapports d'activité des services) que pour les besoins d'information administrative et juridique. Il s'agit des journaux officiels, recueils de textes, bottins, annuaires, statistiques, budgets et comptes définitifs, etc.

L'exploitation du fonds documentaire

L'absence de professionnels de l'archivistique, la multiplicité des tâches dévolues aux agents chargés des archives, le manque de locaux et matériels appropriés à la conservation et à la préservation sont autant de facteurs compliquant la structuration logique de l'information. Aussi, plusieurs plans et systèmes de classement coexistent avec la perspective d'un système de correspondance toutes les fois qu'un fonds viendrait à changer de classement. Ainsi les documents produits ou reçus **entre 1899 et 1922** ont fait l'objet de 25 séries réparties par secteurs géographiques.

Un classement numérique permet l'accès à diverses catégories de dossiers.

L'utilisateur désirant accéder à la monographie de la région d'Agadez établie en 1913 aura comme référence indicative 2 (la région) 1 (type de document 3 énième document du type précité, soit 2.1.3. comme cote. Les fonds documentaires correspondant à la **période 1922-1958** sont classés conformément au plan de classement annexé à l'arrêté général du 9 juillet 1953 cité plus haut et qui dispose les archives de A à Z :

A Actes officiels, c'est-à-dire les recueils de lois, décrets, décisions, circulaires, ordre de services.

B Correspondance générale

C Personnel etc. jusqu'à

Z Fonds privés.

La documentation législative et réglementaire

Les journaux officiels des pays francophones constituent l'essentiel de ce fonds.

Ces journaux officiels sont rangés avec les publications en série renfermant plus de cinq cents titres selon une numération continue.

Cette catégorie documentaire renfermant les publications en série répondant aux principales fonctions des archives : ; juridico-administratives ; historico-culturelles ; auxquelles s'ajoutent des périodiques destinés à la formation permanente du personnel de l'information documentaire, des périodiques d'information générale, des périodiques scientifiques et surtout une importante collection de titres de journaux nigériens reflétant les idées de syndicats, de scolaires, de partis politiques. Le premier titre nigérien est d'obédience syndicale et s'appelle « **Talaka** ». Organe des syndicats confédérés du Niger dont la première livraison parut le 1er mai 1951. Parmi les journaux des partis politiques, on peut également signaler :

** 1900-1905 : 3e Territoire militaire du Zinder*
1905-1920 : Territoire militaire du Niger
1920-1922 : Territoire civil du Niger
1922-1958 : Colonie du Niger
1958-1960 : État du Niger
1960-1974 : 1re République
1974-1989 : Conseil militaire suprême
Depuis le 6 octobre 1989 : 2e République.

« Le Niger » : organe du Parti progressiste nigérien 1953-1974.

« Le démocrate » : organe bimensuel de l'Union démocratique nigérienne 1954-1956.

« L'unité » : organe d'information hebdomadaire du Front démocratique nigérien.

Les journaux scolaires produits généralement dans les établissements d'enseignement secondaire sont nombreux : **« Aspects nigériens »**. Organe bimensuel de la Ligue des Amis de l'école ; bulletin des étudiants nigériens ; « Le »Dankassawa », organe de presse du lycée technique de Maradi ; **« Dounia Sei Labari »**, étincelle, organe de l'Union des étudiants nigériens de l'université de Niamey, etc.



Les publications officielles

Cette catégorie documentaire qui renferme les publications parlementaires, les textes législatifs et règlementaires, les documents financiers, les textes de jurisprudences, les statistiques, les rapports et études des administrations centrales, les brochures d'informations et autres publications, est un véritable casse-tête tant au niveau de la collecte que du traitement.

La collecte

Une disposition règlementaire datant du mois d'août 1953 (Arrêté du Gouverneur général n° 6033/SG) oblige les administrations publiques à verser leurs publications officielles dans les dépôts d'archives. Par publications officielles, cet acte vise « tous les écrits, gravures et cartes, reproduits par l'imprimerie ou par d'autres moyens mécaniques ou chimiques, édités et mis en vente ou en distribution, par les administrations, établissements et services publics, les cours et juridictions, les assemblées représentatives élues de l'Afrique occidentale française ».

L'ignorance, la méconnaissance de cet acte règlementaire et surtout l'absence de ressources humaines sont les principaux facteurs qui entravent la collecte. Comment sont donc traités ces documents rassemblés au petit bonheur la chance ?

Le traitement des publications officielles

Les journaux officiels sont rangés avec les autres publications en série ; les rapports, études, comptes rendus subissent un classement par la collecte.

On y distingue 4 groupes classés par formats rassemblant les autres monographies constituant la bibliothèque administrative et historique des Archives.

Locaux et mobiliers

Depuis octobre 1974, les Archives du Niger sont logées dans un édifice construit à leur usage exclusif. Cet édifice situé en plein cœur du quartier administratif est d'accès facile à tous les utilisateurs. Il comprend trois parties, une aile administrative, une partie renfermant

les services techniques, la portion la plus importante est réservée aux magasins de stockage.

L'aile administrative

Occupée totalement depuis octobre 1974, elle comprend une salle de lecture et de consultation de documents sur place. Cette salle peut recevoir quinze personnes à la fois pendant les heures normales d'ouverture des bureaux, un couloir de dégagement qui sert également de salle des catalogues, de salle d'information du public, un bureau d'archivistes, un secrétariat, un bureau de chef de service.

Les ateliers techniques

Dépourvus de tout équipement jusqu'en décembre 1978, les locaux réservés aux ateliers techniques comprennent : un atelier de désinfection de 6 x 6,5 m non encore équipé, un atelier de reliure et de restauration de 5 x 6,5 m fonctionnel, une salle de tri et de classement de 7 x 7 m, une salle de prise de vues de 3,5 x 7 m ; enfin un laboratoire de 3,5 x 7 m.

Ces deux ailes administratives et techniques sont pourvues d'une climatisation centrale qui fonctionne de manière épisodique malgré l'effort d'entretien suivi. Des climatiseurs individuels ont été installés depuis 1980 pour suppléer les défaillances éventuelles.

Les magasins

Occupent la partie la plus importante du bâtiment. Le premier magasin de 14 x 34 m renferme 3652 m linéaires de rayonnages type métallique de « Strafor » installés depuis 1975.

Le second magasin bâti sur 22,5 x 34 m ne renferme que 2876 m linéaires de rayonnages métalliques de type « Italedil ».

Ces deux magasins sont climatisés depuis 1979.

Ressources humaines

Le dépôt central des Archives nationales emploie onze personnes : 4 fonctionnaires et 7 agents auxiliaires.

Ce personnel est régi par la convention nationale interprofessionnelle.

Ressources financières

Les Archives nationales ne disposent pas de budgets propres. Elles émargent dans l'enveloppe globale de crédits alloués au Secrétariat général du Gouvernement tant pour le dépenses d'équipement que pour les dépenses de fonctionnement.

Relations avec les usagers

L'accès aux Archives est libre et gratuit. Les documents rendus publics conformément aux dispositions règlementaires se communiquent sans restriction aucune. Une autorisation de reherche est requise pour accéder à des documents quelque peu délicats. Seul le ministre de l'Enseignement supérieur de la Recherche, de la Technologie et de l'Éducation nationale est habilité à délivrer à tout utilisateur une autorisation de recherche. Cette autorisation est valable sur l'ensemble du territoire national. Le dépôt central est ouvert toute l'année aux heures normales d'ouverture des bureaux c'est-à-dire du lundi au vendredi de 7 h 30 à 12 h 30 et de 15 h 30 à 18 h 30.

Un bilan optimiste

L'avènement irréversible de l'État de droit au Niger, la mise en formation de personnel spécialisé en documentation, l'insertion des services de documentation et d'archives dans la structure organique de l'administration centrale nigérienne laissent augurer une situation beaucoup plus rationnelle des Archives nationales.

Elhadji Mahaman SADE
Directeur national des Archives

A la recherche d'une littérature « positive »

**Entretien avec Bania Mahamadou Say, Président de l'Association des écrivains Nigériens.*



■ *Je voudrais que vous nous parliez d'abord de l'association des écrivains nigériens. Est-ce que vous pouvez nous dire dans quelles circonstances elle a été créée et quand ?*

☐ L'association des écrivains a été créée en 1975 en tant qu'association des écrivains ; auparavant il existait une union des écrivains et avant l'union il y avait déjà une société des gens de lettres qui était animée par le Président Boubou Hama, Président de l'Assemblée Nationale ; cette société des gens de lettres avait pour but d'abord de réunir tous ceux qui s'intéressaient à la littérature, orale ou écrite.

En 1975, on a créé l'association des écrivains nigériens. Elle avait pour but d'abord la défense des écrivains ; c'était un lieu de rencontre pour tous les écrivains nigériens. Et l'objectif était de faire connaître la littérature nigérienne, de l'affirmer et d'œuvrer à son rayonnement, dans le cadre de l'Afrique et dans le cadre de la francophonie, puisque le français est notre langue de travail.

■ *L'association regroupe-t-elle l'ensemble des écrivains nigériens ?*

☐ En principe, l'association regroupe l'ensemble des écrivains nigériens, mais comme dans tous les pays, il y en a qui ne s'intéressent pas à la vie de l'association.

■ *Est-ce que les buts actuels correspondent à la définition que vous avez donnée tout à l'heure de la création de l'association des écrivains ?*

☐ Oui, les buts correspondent et même les dépassent. Actuellement l'association œuvre pour l'édition, encourage les jeunes à écrire, aide les jeunes qui ne peuvent pas se faire éditer ; nous prenons contact avec les éditeurs non nigériens. Maintenant nous avons deux maisons d'édition sur la place :

les Éditions du Ténéré et les Éditions du Sahel.

■ *Je crois aussi que l'association avait créé un magazine culturel ?*

□ Oui, nous avons créé un magazine culturel où nous avions, (mais il n'y a eu que quatre numéros), l'ambition de vouloir défendre la langue française. Parce que nous nous sommes dit qu'on rencontrait trop de mots anglais dans les textes français, des mots anglais comme « parking ». Et nous avions réservé une page pour les équivalents français.

■ *Je crois que votre association fait partie de l'Union panafricaine des écrivains. Qu'est-ce que vous apportent ces contacts avec d'autres associations d'écrivains africains ?*

□ L'Union panafricaine permet aux écrivains africains de se connaître physiquement, et par un échange d'œuvres. L'association panafricaine voudrait créer aussi une maison d'édition dans chaque région parce qu'une maison d'édition continentale c'est voir trop grand ; c'est pour cela que cette association est divisée en 5 sous-divisions qui ont à leur tête des vice-présidents : Afrique du Nord, Afrique de l'Ouest, Afrique Centrale, etc. Et il y aura aussi, c'est un projet, un bureau de défense des écrivains africains.

■ *Je voudrais maintenant qu'on parle de vos activités d'écrivain car vous avez plusieurs volumes à votre actif. Un ouvrage pour enfants qui s'appelle « Le voyage d'Amado », un recueil de poèmes « Algaïta » et un guide du Niger « Le Niger et ses merveilles ». Qu'est-ce qui vous a poussé à écrire pour la jeunesse ?*

□ Je pense que c'est pour moi la cible la plus sensible ; pour l'aborder il faut écrire selon certaines règles. Il faut choisir des phrases vraiment françaises (sujet, verbe, complément). J'ai commencé à faire des contes, dans le journal « Le Niger information » en 1956 et dans une revue de l'Afrique que l'on appelait « Trait d'union » en 1957. Dans ma jeunesse, ma grand-mère, le soir, m'occupait par des contes. Et je me suis dit que maintenant nous n'avons pas le temps de raconter ces belles histoires à nos enfants. Que faut-il faire ? Essayons de les fixer. Voilà comment je suis arrivé à écrire des contes pour les enfants. J'ai aussi écrit des récits : les jeunes doivent savoir que l'homme blanc n'est pas seulement le mauvais. Quand l'homme blanc chicotait pour faire des routes, ces routes nous servent actuellement ; l'homme blanc chicotait pour construire des hôpitaux, c'est nous qui sommes dans ces hôpitaux, dans ces dispensaires, ces écoles. Il fallait, c'était obligatoire... En Europe, partout, c'était par la force qu'on faisait certains travaux. C'est ce qui m'a amené à écrire pour que ces jeunes aient une autre idée de l'homme blanc.

■ *On a l'impression que vous avez voulu faire une œuvre pédagogique.*

□ Oui, c'est là une œuvre pédagogique : il faut que ces jeunes qui vont lire certains ouvrages de combat, lisent aussi certains ouvrages d'explication. Je compte préparer un mémoire, une thèse sur ce que j'appelle la littérature positive qui cherche à rapprocher les hommes. Moi, je ne m'intéresse pas à ce qui est négatif, je cherche ce qui nous rapproche, ce qui est positif, ce qui construit.

Je présente ce qu'il y a de bon dans mon pays pour que les autres aiment mon pays, pour les encourager à venir. C'est dans ce sens que j'ai fait cet ouvrage « Le Niger et ses merveilles ». Quand vous dites, « les autorités ont détourné l'aide », c'est vrai mais est-ce que ça nous sert ? Ceux qui ont donné les aides ne les donneront plus, et les bénéficiaires risquent de ne plus avoir rien du tout.

Il y a des choses que l'on doit réserver pour les journaux et des choses pour les livres.

■ *Est-ce que je peux vous demander pour finir ce que vous pensez de la littérature nigérienne dans son ensemble puisqu'en tant que président des écrivains, vous devez avoir une vue panoramique de l'ensemble de la production nigérienne ?*

□ Je crois qu'actuellement la littérature nigérienne se porte bien. Nous avons un éventail d'écrivains, de thèmes. Et nous sommes épaulés par des compétences ; Monsieur Penel a fait beaucoup pour la littérature nigérienne.

Propos recueillis par
Marie-Clotilde JACQUEY

Les problèmes de l'édition au Niger

Albert ISSA

L'édition au Niger a commencé par l'installation de la première imprimerie vers les années 1957-1958. Cette imprimerie s'appelait : l'Imprimerie du Niger. Ses activités consistaient surtout en confection des documents officiels de l'administration coloniale. Elle appartenait à un privé européen. Il a fallu attendre l'avènement de l'indépendance pour que le gouvernement nigérien puisse monter une imprimerie nationale d'une certaine ambition. Les premières machines étaient en système typo. Vu l'importance que prenait petit à petit l'édition au Niger avec, particulièrement, l'apparition du quotidien « **Le Niger** » et l'hebdomadaire le « **Temps du Niger** », tous deux journaux gouvernementaux, et l'ampleur des textes officiels naissants avec la nouvelle république, des machines offset remplacent les premières. Aujourd'hui encore, l'Imprimerie nationale du Niger (INN) n'est pas à un « top-niveau » souhaité, mais elle supplante largement les quelques imprimeries privées qui se sont créées entre temps. Les imprimeries au Niger atteignent à peine la dizaine. Non seulement elles sont sous-équipées (elles viennent de commencer à utiliser les machines informatiques) et manquent cruellement de cadres compétents (formation sur le tas à partir d'un niveau d'études très bas des ouvriers), mais elles manquent totalement de compétitivité dans la sous-région (coût de fabrication trop élevé).

Au début, l'INN a été le précurseur de l'édition en général, puisqu'elle jouait en même temps le rôle d'une imprimerie et celui d'une maison d'édition. Donc, les premiers livres parus au Niger ont été édités dans cette imprimerie qui continue d'ailleurs, malgré l'apparition des maisons d'édition privées dont la dernière en date est gouvernementale (ONEP) à concurrencer celles-ci. Ce fut d'abord quelques privés qui avaient vu des exemples ailleurs, qui ont commencé à s'installer en tant que publicitaires. Leur travail consistait à chercher un marché, à concevoir les travaux et à faire la fabrication dans une imprimerie de la place. Il s'agit d'affiches, de banderoles, d'auto-collants etc. ou ils louent les services d'un artiste (dessinateur-peintre) s'il s'agit de panneaux, de pancartes ou de dessins au mur etc. Vienrent enfin les premières maisons d'édition inscrites au registre du commerce, dans les années 1980-1990. La plus importante était une société anonyme dénommée ADEP (Agence de Diffusion d'Édition et de Publicité) qui comptait 7 membres-fondateurs avec un capital social de 10 millions de F/CFA. Bien qu'elle ait été régie par le droit privé, quelques institutions nationales telles que l'ORTN (Office de Radio diffusion et Télévision du Niger), l'OPT (Office des Postes et Télécommunications), la CNE (Caisse nationale d'Épargne), l'INN etc. en étaient actionnaires. Après quelques réalisations fort appréciées du public comme le mensuel **« L'opérateur économique »**, cette société est tombée dans la léthargie. Si juridiquement elle a encore une existence, par

contre, sur le terrain, elle est totalement absente.

Il n'existerait aujourd'hui que cinq maisons d'éditions reconnues officiellement dans tout le pays.

L'Agence, **les Éditions du Sahel,** a été créée de notre propre initiative en février 1990 et nous la présentons comme une agence d'édition et de publicité. Partie de rien, si on peut dire, si ce n'est de notre volonté, nous nous sommes présentés d'abord comme publicitaire. Ce qui nous a permis d'avoir un marché, celui notamment de la réalisation du **« Répertoire des Entreprises nigériennes »** 1990. Or **« L'annuaire de la chambre de Commerce du Niger »** qui avait les mêmes prétentions que notre document ne paraissait plus depuis 1986, car l'éditeur agréé qui était étranger, après avoir récolté les prix de publicité, a disparu sans laisser de trace. Pour 1991, nous essayons de répéter l'opération avec le tome II du **Répertoire des Entreprises nigériennes »** : mais les difficultés inhérentes au pays et celles des entreprises, ne permettent pas beaucoup d'espoir dans la collecte des publicités qui demeurent notre seule source de financement. A notre actif, on peut ajouter l'« Affiche Prix Dan-Gourmou 1990 » (synthèse d'une semaine de compétition musicale au niveau national), le calendrier SHELL 1991, un panneau publicitaire CNLP et, dernièrement, notre journal bimestriel intitulé « **L'Entreprise** ».

Notre problème principal est celui du manque de fonds. Difficulté dans la collecte des souscriptions publicitaires payantes mais aussi dans le règlement de ces frais après parution du document, sans compter les coûts exorbitants de fabrication au niveau des imprimeurs.

Ensuite, vient le manque d'équipement adéquat, au moins pour réaliser soi-même une micro-édition dans le but de minimiser les coûts de fabrication auxquels nous faisions allusion tout à l'heure.

Enfin, notre découragement vient surtout du mauvais travail des imprimeurs locaux, qui n'ont aucune notion du respect du délai...

Albert ISSA
Directeur général des Éditions du Sahel

Le Centre culturel franco-nigérien

« Nous entendons offrir au monde un exemple de ce que peuvent produire d'indestructible deux civilisations qui, au lieu de s'ignorer, se rencontrent et se fondent. »

C'est par ces mots que le Président de la République du Niger inaugurait le 20 mai 1965 le Centre culturel franco-nigérien de Niamey.

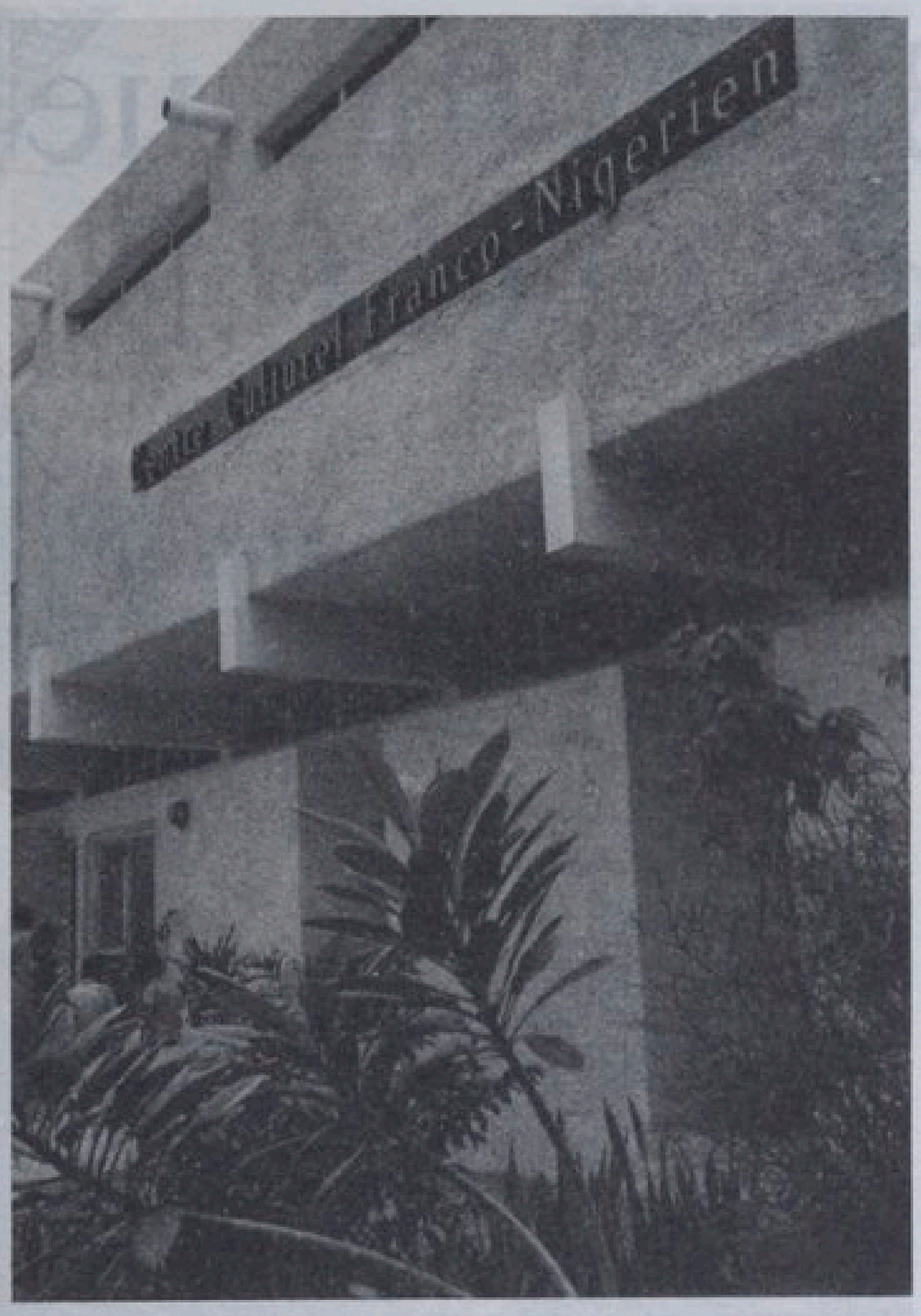
Association de droit privé à vocation purement culturelle, le « Franco » comme l'appelle affectueusement la population nigérienne a pour but :

• de constituer un centre de rayonnement et d'échanges d'idées entre tous les hommes ;

• de participer à l'épanouissement des sciences, des arts et des lettres ;

• de mettre à la disposition des ressortissants français et nigériens les moyens de parvenir à une meilleure connaissance réciproque des patrimoines culturels de leurs deux pays.

Doté de l'autonomie financière, le Centre culturel franco-nigérien est bénéficiaire de subventions des deux gouvernements et comprend deux centres : celui de Niamey et celui de Zinder.



Le Centre de Niamey construit face au Muséum national du Niger, en plein centre ville, dispose d'une bibliothèque de 600 m^2, d'une galerie d'exposition, d'une salle vidéo de 90 places, d'un atelier de production vidéo (U'MATIC), d'une cinémathèque, d'un vidéo-club, d'un atelier graphique, d'un atelier de reliure et de bureaux dans le bâtiment principal. A l'extérieur, un amphithéâtre de 500 places permet de recevoir les spectacles vivants et d'assurer des projections cinématographiques. Un petit café-théâtre de plein-air, une salle de répétition, une salle de cours, un studio d'habitation et une très agréable buvette complètent son équipement.

Bénéficiant d'une excellente image de marque auprès de la population, le Centre de Niamey propose des activités diverses :

• Bibliothèque (près de 5 000 adhérents dont 3 500 jeunes lecteurs (18 000 volumes) ;

• Expositions (28 présentées durant la saison 1990) ;

• Vidéo : club vidéo, diffusion en direct et en différé de CFI (Canal France International) ;

• Cinéma : prorammation quotidienne en 35 mm et en 16 mm ;

• Spectacles vivants (théâtre, musique, danse, variétés) : en 1990, 27 spectacles ont été présentés à près de 8 000 spectateurs ;

• Conférences.

Outre ces activités de diffusion, le Centre de Niamey propose des activités de loisirs (clubs divers : Amis du livre, Échecs, Scrabble, Des chiffres et des lettres, Photographie...), des animations (L'heure du conte, animation lecture à la bibliothèque...), participe à la formation (cours de langues : Français, Zarma, Haoussa, stages de bibliothécaires, stages de théâtre...) et à la création : ainsi, durant la saison 1990, deux courts métrages scientifiques ont été réalisés en vidéo dont l'un a été primé au Festival International du Film Scientifique d'Amiens et le Centre a participé à la réalisation de deux longs métrages cinématographiques (« **La Captive du désert** » de R. Depardon et « **Sirga** » de Patrick Grandperret).

Du fait de son statut particulier, le Centre est très impliqué dans la vie culturelle du Niger et participe comme opérateur ou partenaire à de grandes manifestations culturelles nationales : « *Semaine sportive et culturelle de la francophonie* », « *Mois du livre et de la lecture publique* », « *Fête de la musique* ». Il apporte également son appui (documents, livres, films, matériels divers...) au réseau des 40 Maisons des jeunes et de la culture implantées dans tout le pays.

Zinder, situé à près de 1 000 kilomètres de Niamey, dispose d'un très beau Centre culturel implanté au centre ville. Équipé d'une remarquable bibliothèque de 40 000 volumes dont un important fonds de littérature nigérienne et africaine en cours d'enrichissement, d'une salle de spectacles découverte de 300 places permettant également des projections cinématographiques en 16 mm, il propose à son public des animations et ateliers divers (dont un atelier de marionnettes proposé récemment lors d'un Festival international de la marionnette). Une galerie d'exposition et une salle vidéo complètent son équipement.

Michel BOCCARA
Directeur du Centre culturel franco-nigérien

La Bibliothèque du C.C.F.N.

Aline CIROU

La Bibliothèque du C.C.F.N. est spacieuse et agréable avec une salle de lecture pouvant accueillir 80 personnes.

Un « coin presse » offrant un choix d'une cinquantaine de revues, est aménagé confortablement avec 30 fauteuils.

L'espace réservé aux enfants (1/6 de la surface environ) s'avère insuffisant les jours de grande affluence. Aussi la construction d'une bibliothèque enfants est-elle en projet.

Les lecteurs

Bibliothèque Adultes

Ils sont près de 2 000 à fréquenter régulièrement la Bibliothèque avec une forte majorité d'étudiants nationaux à qui nous fournissons un moyen de travail.

Bibliothèque Enfants

Le nombre des petits lecteurs croît constamment (3 500 en 1991), et les 5 000 livres du fonds sont bien insuffisants ; pour l'instant, tous n'empruntent pas de livres car beaucoup se contentent de lire sur place illustrés et bandes dessinées. Il n'empêche qu'en 1991 nous avons enregistré 55 %d'augmentation dans les prêts. Les enfants lisent plus et sont de plus en plus nombreux à venir, surtout le mercredi et le samedi où leur afflux est souvent problématique.

Cette hausse de la fréquentation est, en partie, due aux facilités d'inscription depuis que nous nous déplaçons dans les différents établissements pour cette formalité.

Le fonds documentaire

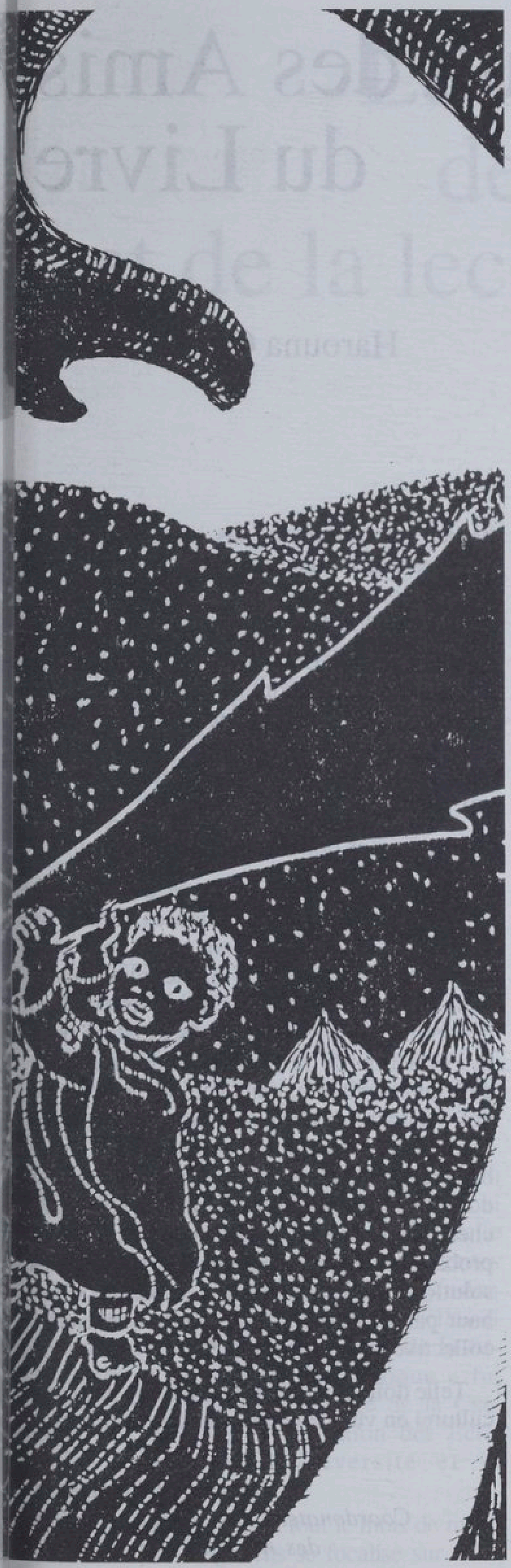
Il est constitué d'environ 20 000 livres et ce stock est en augmentation constante grâce aux nombreuses acquisitions (2 000 à 3 000 par an) et aux pertes réduites, limitées en effet par un système électronique antivol.

Chez les adultes

Sur les 15 000 volumes qui leur sont consacrés, on a constitué un secteur « Afrique » d'environ 3 000 livres qui est constamment enrichi car très demandé. On enregistre chaque année plus de 18 000 prêts avec une prédilection, outre les documentaires sur l'Afrique, pour les romans et les sciences sociales.

Chez les enfants

Le fonds est très insuffisant avec à peine 5 000 livres car de 1987 à 1989, très peu d'acquisitions ont été faites. De plus, les livres



étant très manipulés (plus de 25 000 prêts par an), ils se dégradent très vite et quelquefois doivent être mis au pilon, faute d'être remis en état. Leur reliure exigerait un budget important. Les livres les plus demandés sont les romans, et surtout les contes et les albums qui, grâce au support de l'image, sont plus accessibles à des enfants ne pratiquant presque pas la langue française.

Les activités

L'animation-lecture a pour but d'aider les enfants nationaux (de 9 à 11 ans) à mieux comprendre les textes français, en faisant appel aux langues vernaculaires (2 séances chaque mercredi).

La découverte des auteurs nigériens s'adresse aux enfants de plus de 11 ans s'intéressant à cette animation qui leur permet de mieux connaître la littérature de leur pays, quelquefois même à travers des manuscrits non encore édités. Les séances ont lieu le dimanche).

Quant à l'initiation à la recherche documentaire, son objectif est d'apprendre, principalement aux étudiants et lycéens, à trouver les renseignements ou les documents recherchés dans une bibliothèque (séances sur rendez-vous pour des groupes).

La Bibliothèque organise également des *concours* au niveau national et international, ainsi que des *expositions d'ouvrages* sur des thèmes différents, tous les 15 jours.

De petites expositions, également, permettent d'informer le lecteur sur des sujets variés tout en créant une animation toujours renouvelée dans l'espace bibliothèque.

Notons aussi les *manifestations autour du livre* qui se déroulent chaque année comme : la Francophonie, la Fureur de lire, la promotion des livres universitaires (« programme P.L.U.S. »), le Mois du livre (autour d'un thème) avec participation des éditeurs, à des expositions et des conférances.

Enfin, on peut voir voir des célébrations d'auteurs, selon l'actualité.

Aline CIROU
Bibliothécaire du C.C.F.N.

Le Club des Amis du Livre

Harouna COULIBALY

Le Club des Amis du Livre constitue un forum littéraire réunissant des personnes intéressées par la culture dans le dessein d'échanger, de partager les fruits de leurs réflexion sur des œuvres choisies.

Ce club a été créé en 1978 par un Béninois, littéraire de formation, Quénum Alexis Biodé.

A cette époque, les activités comprenaient des exposés-débats sur des œuvres littéraires, des auditions d'archives sonores suivies de discussions.

A partir de 1983, Somaïla Boukary succéda à Quénum et poursuivit les activités du club avec le même dynamisme.

Pour notre part, nous avons donc pris le train en marche et l'équipe actuelle fut installée en 1988.

A partir de 1990, nous avons jugé nécessaire d'élargir ce créneau de créativité si peu exploité, en insérant d'autres activités culturelles, à savoir : inviter régulièrement des conférenciers, projeter des films suivis de débats, organiser des activités théâtrales...

Le Club se réunit tous les samedis à partir de 16 heures. Des quatre séances mensuelles, deux sont réservées aux exposés-débats, la troisième à la projection d'un film et la dernière aux conférenciers du mois.

Pour nos échanges avec l'Association des Écrivains, le Club se prononce sur les manuscrits inédits qui transitent par la dite association par le Ministère de la Culture. Le Club renferme également en son sein des artistes en herbe. Autrement dit, des jeunes disposant des manuscrits allant de la nouvelle à la pièce théâtrale, au recueil des poèmes et romans nourrissant l'espoir d'être édités.

Par ailleurs, le Club avait depuis longtemps l'ambition de s'étendre à l'échelle nationale. Mais à une époque où toute tentative d'association et de réunion était suspectée de subversion, le goût et le sens s'en trouvèrent ankylosés, paralysés.

Nous avons donc dû freiner notre élan.

L'avènement de la politique de décrispation nous a octroyé des chances réelles de concrétiser nos actions. Nous avons en ce sens déposé au ministère de l'Intérieur un dossier complet pour faire agréer notre association dénommée : APROCULT (Association pour la Formation de la Culture). En érigeant le club en association, nous voulons, en plus de nos occupations normales, engager une stratégie pour atteindre la jeunesse rurale par le biais des maisons des jeunes. S'enraciner donc dans les milieux ruraux pour échanger, chercher des thèmes de discussions, poser des problèmes, remettre en cause et trouver des solutions autres que celles imposées d'enhaut par l'État pour réveiller la conscience collective de la jeunesse.

Telle doit être notre pierre dans le domaine culturel en vue de la construction nationale.

Harouna COULIBALY
Coordonateur des activités au Club des Amis du Livre, Niamey

Le mois du livre, de la littérature et de la lecture publique

Depuis l'Indépendance du Niger en 1960, aucune action d'envergure n'a été menée en faveur de la promotion et de la diffusion des lettres nigériennes. Elle se limitait aux expositions et aux séances de contes durant la Semaine nationale de la Jeunesse nigérienne du Rassemblement démocratique africain, jusqu'en 1973 et au Festival de la Jeunesse nigérienne à partir de 1976.

Pourtant, la littérature nigérienne était représentée par d'éminents écrivains plusieurs fois lauréats de divers concours. Parmi les plus connus, on peut citer Boubou Hama et Issa Ibrahim, Mamani Abdoulaye, André Salifou, Idé Oumarou, Bania Say, Hawad et Idé Adamou, etc.

Toutefois, il a fallu attendre la tenue à Tillabéri en 1985 du Séminaire national pour la définition d'une politique culturelle pour que des recommandations soient faites en faveur de la promotion et de la diffusion des lettres. C'est conformément à celles-ci qu'en 1988 « **Le mois du Livre, de la littérature et de la Lecture Publique** » fut institué par le ministère chargé de la Culture, le C.C.F.N., l'Association des Écrivains nigériens, l'Université et la Coopération française.

C'est ainsi que durant tout le mois de mars, l'attention des Nigériens se focalise sur « Le mois du Livre ». A travers toute l'étendue du pays, diverses manifestations ayant pour thème central le livre et la littérature se déroulent au sein des Maisons des Jeunes et de la Culture, des infrastructures culturelles nationales et des établissements scolaires.

Il s'agit, par des actions décentralisées, de susciter le goût de la lecture chez les jeunes et les moins jeunes en mettant à leur disposition des livres et des documents riches et variés à des prix promotionnels.

C'est ainsi que les Nouvelles Éditions Africaines (N.E.A.), l'Harmattan, Hatier, CEDA, EDICEF, les éditions comme Ténéré, Mede et les librairies de la place ainsi que l'université, l'Institut national de Documentation et d'Application pédagogique (INDRAP), la Direction de l'Alphabétisation orale (CELTHO) disposent et vendent leurs produits à des prix défiant toute concurrence.

La présence de maisons d'édition met face à face producteurs et écrivains, permettant ainsi la production de manuscrits et la diffusion des œuvres des auteurs nigériens.

Ce cadre permanent d'échange culturel par le biais de manifestations diverses, est enrichi par des conférences-débats animées par des personnalités du monde littéraire et artistique.

C'est ainsi qu'entre 1987 et 1991 le public a assisté à des conférences-débats animées par les universitaires : Jacques Chevrier, Chaïbou Dan Inna, Fatimata Mounkaïla, Étienne Galle, Ousmane Tandi-

na, les dramaturges André Salifou, Jean Pliya et les romanciers Jean-Marie Adiaffi, Sony Labou Tansi, Paceré Titinga. Ces discussions ont permis au public d'apprécier le rôle de l'écrivain dans la société mais aussi la qualité de la production littéraire nigérienne et africaine. Dans le domaine artistique, le « Mois du Livre », en plus des spectacles donnés par les ensembles nationaux, les séances de conte par des professionnels et des griots traditionnels. Les Nyogolon du Mali se sont produits dans tout le pays, tandis que les Hatiers de la Soif Nouvelle ont joué à Niamey l'œuvre du prix Nobel Wole Soyinka, « **La métamorphose du Frère Jero** ». Une exposition spécifique est créée chaque année, les deux premières sur « La littérature nigérienne » et « La femme et la littérature nigérienne » ont été exposées ultérieurement au Festival des Francophonies à Limoges. La troisième exposition concernait « Le livre et la jeunesse nigérienne ». Enfin, des livres ont été édités : en 1988 **« Douze nouvelles du Niger** et une **Bibliographie de la littérature nigérienne** ; en 1990, **Rencontre** ».

L'effervescence culturelle qui s'empare du pays, la durée de l'événement ainsi que la qualité des participants fait du « Mois du Livre, de la Littérature et de la Lecture Publique » la manifestation culturelle la plus importante du Niger après le Festival national de la Jeunesse.

Chaque année, un thème autour duquel le « Mois du Livre » se déroulera est retenu.

En marge de cette manifestation, il a été institué en 1989 un prix dénommé « Prix Boubou Hama », d'une valeur d'un million de francs CFA. A l'origine, ce prix devrait être décerné chaque année à un écrivain, un chercheur, un artiste ou tout homme de culture nigérien dont les travaux constituent une contribution certaine à une meilleure connaissance du Niger et de ses valeurs de civilisation. En 1990, le prix devint « Prix Littéraire Boubou Hama » qui en plus de la recherche, s'élargit au domaine du roman, de la poésie, de la nouvelle, du théâtre et du conte. Le lauréat du premier Prix Boubou Hama fut l'écrivain Issa Ibrahim, à titre posthume.

Maï MOUSTAPHA
Ministère de la Culture

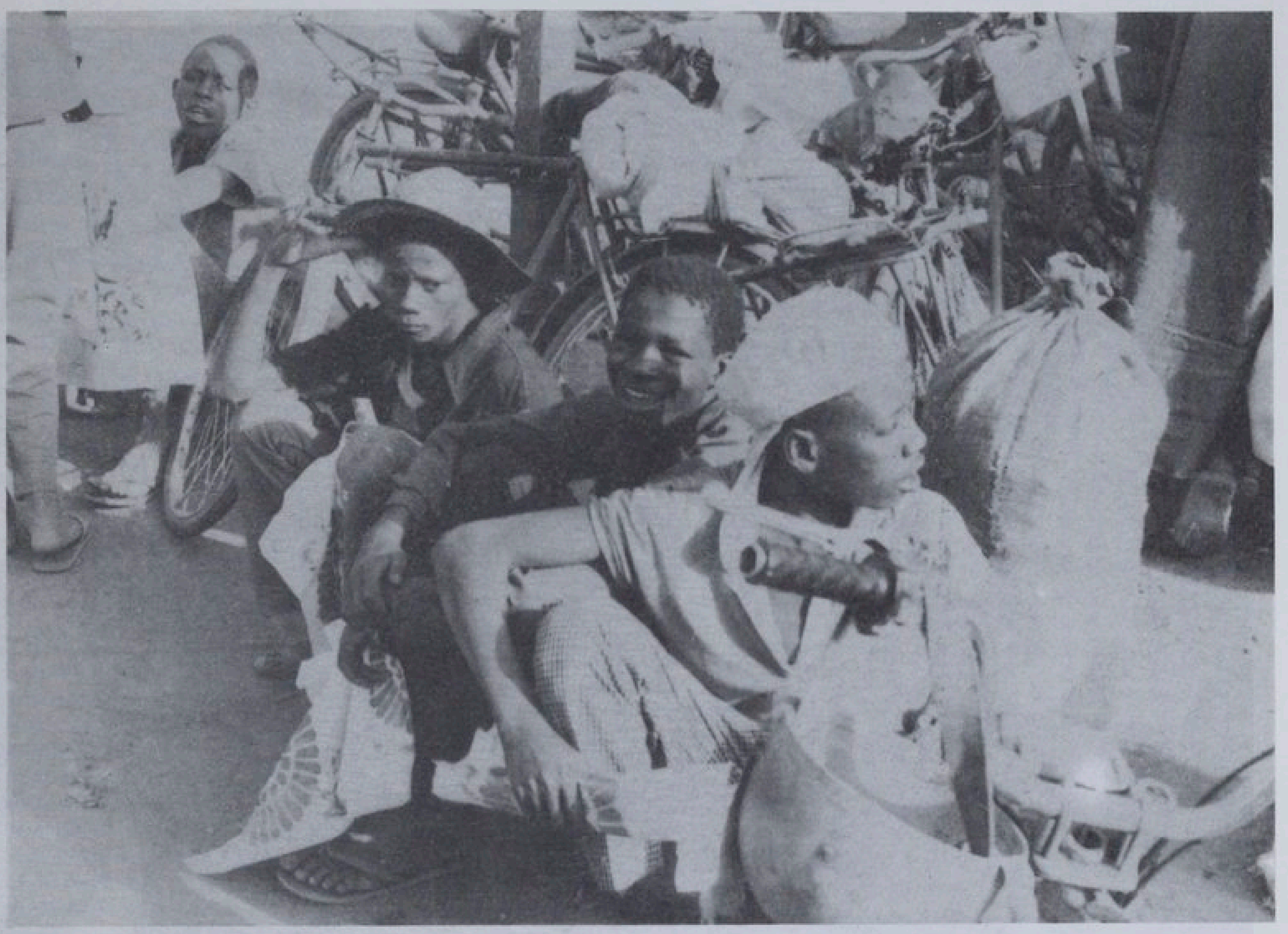
Le Festival national de la Jeunesse

Le Festival national de la Jeunesse institué en 1976 par le régime militaire au pouvoir depuis 1974 fait suite au Festival national artistique, sportif et culturel de la Jeunesse qui s'est déroulé de 1974 à 1975. Ces deux manifestations remplacent la Semaine nationale de la Jeunesse du Parti progressiste nigérien du Rassemblement démocratique africain (P.P.N./R.D.A.) au pouvoir de 1960 à 1974.

Le Festival national de la Jeunesse, important rendez-vous du donner et du recevoir, permet, une semaine durant, aux jeunes de tout le pays de se retrouver une fois l'an et de confronter leurs efforts, leurs compétences artistiques et culturelles dans un chef-lieu de département.

D'annuel et tournant, il devint biennal en 1984 et réunit plus de deux mille cinq cents jeunes avec pour objectif de renforcer l'unité nationale.

Par leurs prestations, ces jeunes permettent la réhabilitation des cultures spécifiques des différentes composantes de la communauté



nationale dans des infrastructures culturelles bien équipées. Il s'agit en fait d'assumer le passé dans ce qu'il a de meilleur, mais aussi et surtout de l'enrichir pour répondre aux préoccupations de la société et relever les défis de l'époque.

Durant une semaine, grâce aux médias, le Niger tout entier est en communion à travers ces arts et traditions populaires. Les départements s'affrontent en chants, ensembles instrumentaux traditionnels, en ballets et pièces de théâtre. En même temps, des expositions d'arts et d'inventions ainsi que des travaux d'enfants sont présentés. Des concours de tresses, de costume traditionnel, de contes et de littérature sont organisés et permettent à la jeunesse d'assurer son épanouissement, son enracinement et sa prise de conscience en vue de sa participation au développement national.

Si le volet culturel est l'aspect le plus spectaculaire et le point saillant du festival, la jeunesse concourt aussi dans les disciplines sportives suivantes : athlétisme, basket ball, boxe, cyclisme, football, hand-ball, judo, karaté, tennis de table, volley-ball. Il faut noter que le *Ianga* et la *lutte traditionnelle*, deux disciplines qui remontent à la nuit des temps, sont inscrites dans les compétitions.

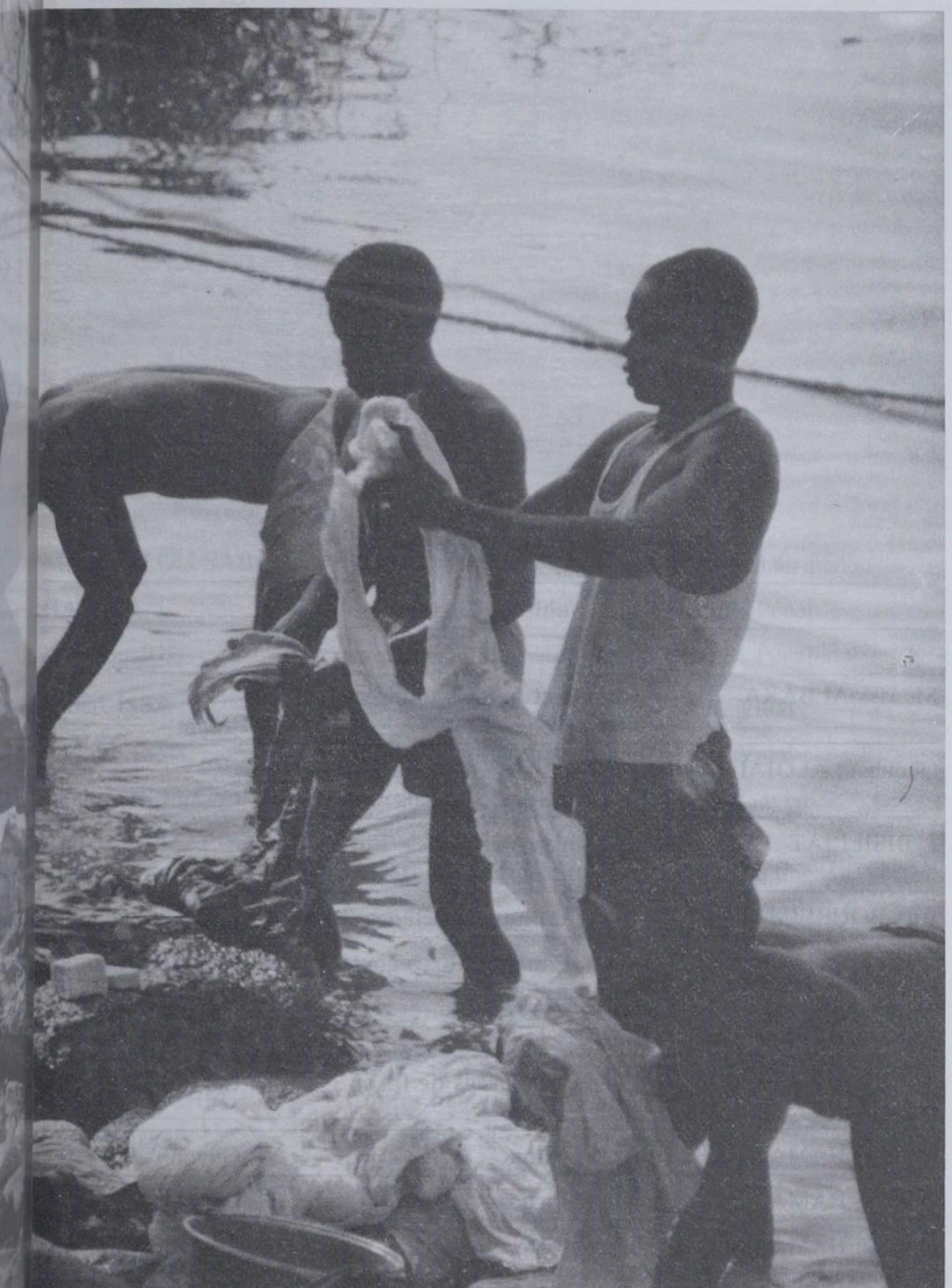
Il est à noter que le chef-lieu de département qui abrite le Festival fait face à d'importantes dépenses. Aussi l'État et les sponsors interviennent dans l'organisation matérielle ; les retombées économiques et financières ne sont pas négligeables pour la région : réfection, voire construction des centres socio-culturels (maisons de jeunes et de la culture, maisons de Samaria), construction de bâtiments, de monuments, embellissement de la ville, etc.

Quand les lampions du Festival s'éteignent et que rendez-vous est pris pour la prochaine édition, les vainqueurs ne sont pas les détenteurs des trophées mais plutôt l'amitié, la communion des cœurs et des esprits au sein de la Jeunesse nigérienne.

Maï MOUSTAPHA
Ministère de la Culture



Notes de lecture



sommaire

Moussa ALBAKA	**Chants et poésies touaregs de l'Ayr**	J. Drouin
Ghoubeïd ALOJALY	**Histoire des Kel Denneg avant l'arrivée des Français**	D. Casajus
J. BISILLIAT	**Les zamu ou poèmes sur les noms**	L. Vidal
Ada BOUREIMA	**Waay dulluu ou l'étau**	J.-D. Pénel
Dominique CASAJUS	**Peau d'âne et autres contes touaregs**	J. Drouin
Andrée CLAIR	**Safia et le fleuve**	M. Laurentin
M. GHABDOUANE et Karl G. PRASSE	**Poèmes touaregs de l'Ayr**	D. Casajus
Boubou HAMA	**Kotia Nima**	A. Guyon
Boubou HAMA	**Merveilleuse Afrique**	E. H. K. Moustapha
Boubou HAMA et Andrée CLAIR	**L'aventure d'Albarka**	M. Laurentin
Boubou HAMA	**Izé-Gani**	V. Quinones
M. HALILOU SABBO	**Caprices du destin**	J.-D. Pénel

M. HALILOU SABBO	**Gomma, adorable Gomma !**	M. Mahamadou
HAWAD	**Froissevent - Yasida**	J.D. Pénel
Adamou IDE	**La camisole de paille**	J.D. Pénel
Albert ISSA	**Ballade poétique**	L. Vidal
Ibrahim ISSA	**Nous de la coloniale**	L. Vidal
Ibrahim ISSA	**Grandes eaux noires**	A. Guyon
Angelo B. MALIKI	**Dud'al, Histoire de famille et histoire de troupeau**	U. Baumgardt
Abdoulaye MAMANI	**Poémérides**	J.D. Pénel
Fahmata MOUNKAÏLA	**La geste de Zabarkane**	J.D. Pénel
Idé OUMAROU	**Le Représentant**	I. Rayalouna
Amadou OUSMANE	**Le nouveau Juge**	I. Rayalouna
Jacques PUCHEU	**Contes haoussa du Niger**	N. Echard
Jean ROUCH	**La religion et la magie songhay**	J.D. Pénel
Christiane SEYDOU	**Silâmaka et Poullôri**	J. Chevrier
Abdourahmane SOLI	**Le chemin du pèlerin**	K. S. Maïga
Boubé ZOUMÉ	**Les souffles du cœur**	J.D. Pénel
M. Aghali ZAKARA et J. DROUIN	**Traditions touarègues nigériennes**	D. Casajus

Moussa ALBAKA, Dominique CASAJUS : **Chants et poésies touaregs de l'Ayr,** Alger, Bouchène 1991, Paris Awal 296 p.

Ce volume de poésie, totalisant 1 600 vers, comprend un choix de poèmes et de chants appartenant aux groupes touaregs des Kel Ferwan et des Kel Ewey. Ces populations nomades ou sédentaires vivent au sud ou au cœur du massif de l'Ayr, dans le nord de l'État nigérien.

Le recueil de textes présentés, nous disent les auteurs, « *donne un aperçu assez complet de la littérature en vers qu'on peut trouver aujourd'hui chez les Touaregs de l'Ayr* ». Il est composé de poèmes appartenant au genre élégiaque, de chants de mariage, de chants traditionnels dits « chants de chameaux » et « chants de danse », de chants à thèmes religieux exécutés lors de la fête qui commémore la naissance du prophète Mohammed.

Les poèmes sont dus à un poète récemment disparu considéré comme le plus grand de la région. Il faisait partie de lignées d'hommes qui se transmettent répertoire et art poétique de père en fils ou en neveux, après un long apprentissage. Il s'agit de poèmes sur les tourments de l'amour non partagé, les blessures que la femme aimée porte au poète, mais aussi l'amour heureux qui peut parfois triompher de la perfidie des femmes et des rivaux.

Les autres textes sont plus ou moins anonymes quant à la création. Les « chants de mariage » s'accompagnent de pas dansés dont les caractéristiques correspondent à des noms spécifiques. Les auteurs nous expliquent non seulement la technique mais aussi la qualité des acteurs et leur rôle. Ces caractéristiques correspondent aux spécificités de la structure sociale dans la société touarègue, société hiérarchisée dans laquelle, à chaque statut, correspond un comportement extérieur qui est la manifestation d'un savoir-vivre très codifié : l'élégance du noble, sa démarche, ses modes de participation ne sont pas les mêmes que celles du roturier ou de l'artisan forgeron, de l'homme d'origine servile ou de l'affranchi. Le forgeron joue un rôle important dans les étapes rituelles et les réjouissances du mariage. C'est un véritable « maître de cérémonie » : son rôle d'intermédiaire et d'assistant majeur est à mettre en relation avec son exclusion lignagère des autres catégories sociales que la sienne dans une société où l'on ne peut, traditionnellement, se marier hors de son groupe social. Les chants choisis illustrent les rites du sacrifice du taureau, le cortège de la mariée et de l'arrivée à la tente nuptiale où le marié précède la mariée.

Les « chants de chameaux » nous donnent à connaître un aspect central de la culture touarègue où se trouvent associés les acteurs majeurs de la société : la femme, l'homme et le chameau. Des femmes assises en groupe impriment un rythme à leurs chants à l'aide d'un instrument à percussion : c'est sur cette cadence que des hommes, montés sur les plus beaux chameaux dont la qualité du harnachement rivalise avec celle du cavalier, règlent le pas de leur monture et tournent autour du groupe des choristes. Le chameau et son maître ont des rapports de connivence qui dépassent ceux créés par un long dressage qui aboutit à ces marches cadencées sur des rythmes variés, y compris à la marche sur les genoux, pattes antérieures pliées. On a là, dans cette manifestation esthétique, un bel exemple de cohésion culturelle montrant aussi la place de premier plan du chameau dans la hiérarchie animale. Les textes célèbrent la monture et son cavalier mais peuvent aussi rapporter des anecdotes ou



des informations qui ont une valeur sociologique et font partie de la mémoire collective.

Le panorama serait incomplet sans les exemples de chants célébrant le Prophète et s'apparentant autant au sacré qu'au profane, les rassemblements nocturnes et ceux du jour de la fête étant l'occasion de jeux et de réjouissances empreints d'une certaine liberté de comportement.

La traduction française, en tête de volume, dont il faut louer la qualité, est suivie des textes touaregs et de nombreuses notes qui complètent les introductions spécifiques explicitant les situations et les rites. Plusieurs index permettent de retrouver les thèmes des poèmes et des chants, les noms de lieux et de populations ainsi que les auteurs cités.

Voilà une précieuse introduction à une société complexe dans laquelle la poésie et le chant sont particulièrement prisés.

Jeannine DROUIN
C.N.R.S.

Ghoubeïd ALOJALY : **Histoire des Kel Denneg avant l'arrivée des Français**. Copenhague, Akademisk Forlag, 1975. Publié par Karl-G. Prasse.

Ghoubeïd Alojaly est un bon connaisseur de la langue et de la culture de son peuple. Il a publié par ailleurs, avec le concours du linguiste danois Karl-G. Prasse, un lexique touareg-français qui fait autorité. Il est également animateur des émissions en langue touarègue de la radiotélévision nigérienne, ce qui en fait une figure populaire de la vie culturelle du Niger.

Cet ouvrage rapporte les principales traditions orales que les Touaregs de l'ouest du Niger entretiennent sur leur histoire. Il donne en regard le texte touareg et la traduction française, due à Noureddine Remaoun, de l'université d'Alger. La période couverte va du XIV^{e} siècle à la fin de l'insurrection qui, en 1916 et 1917, opposa l'ensemble des Touaregs du Niger au pouvoir colonial français.

Ce travail a à la fois un intérêt historique et un intérêt littéraire. L'intérêt historique va de soi ; il faut cependant insister sur le fait qu'il ne s'agit pas là d'un ouvrage d'historien mais simplement de la scupuleuse recension de traditions orales. On se doute bien que la vérité historique y est parfois déformée, que les traits de certains personnages sont grossis à proportion de leur rôle et de la place qu'ils ont dans le cœur de ceux qui entretiennent leur souvenir. C'est ainsi que la figure du grand Saint musulman Sidi Makhmoud Al-Baghdadi, vénéré aujourd'hui encore par tous les Touaregs nigériens, qui vécut, enseigna et subit le martyre au nord du Niger au XVII^{e} siècle, semble assez peu conforme au peu qu'on sait de la réalité historique. Cependant, au fur et à mesure que l'on s'approche de la période contemporaine, les renseignements se font plus précis et plus fiables et on peut considérer qu'à partir du XIX^{e}, la tradition orale est pratiquement digne de foi.

L'intérêt littéraire tient à notre sens à deux choses. D'une part, ce livre est l'un des tout premiers à avoir été écrit en langue touarègue. En effet, si Ghoubeïd Alojaly s'est inspiré de traditions orales, il a recomposé un texte ; de sorte que nous n'avons pas ici la transcription d'une bande magnétique, comme c'est souvent le cas pour les documents littéraires dans les langues traditionnelles de l'Afrique, mais bien d'un texte écrit. Si l'on se rappelle l'importance de la publication de textes écrits dans la fixation d'une langue, ce livre doit être considéré comme important. Par ailleurs, et c'est le deuxième aspect de son intérêt littéraire, le volume comprend également la transcription de nombreux poèmes épiques composés au cours des événements relatés. On sait, et c'est là un trait attachant de leur culture, que les Touaregs avaient l'habitude de célébrer les événements où certains s'étaient ilustrés par leur bravoure dans des poèmes au ton épique. De tels poèmes ont été recueillis au début du siècle au Hoggar par le Père de Foucauld ; nous en avons très peu pour le Niger, ce qui donne tout leur prix à ceux qui ont été recueillis et transcrits par l'auteur du présent volume.

Ghoubeïd Alojaly donne en anexe une chronologie des principaux événements relatés ainsi qu'une intéressante analyse des mètres poétiques utilisés dans les poèmes recueillis. L'ensemble nous paraît devoir retenir l'attention aussi bien des universitaires que de ceux, Touaregs ou non, qui s'intéressent à la langue et à la culture touarègues.

Dominique CASAJUS
C.N.R.S.

J. BISILLIAT et Diouldé LAYA. (Recueillis, traduits et édités par) : **Les zamu ou poèmes sur les noms**, coll. Traditions orales et culture, C.N.R.S.H., Niamey, 160 pp., ill., photos, 1972.

Recueillis en 1967 et publiés 5 ans plus tard à Niamey accompagnés d'un appareil critique précis, ces textes poétiques autour de noms d'enfants constituent une introduction nuancée à la culture Songhay-Zarma des riverains du fleuve Niger. Récité ou chanté par des femmes, le zamu, tout en évoquant les qualités et les défauts de la personne, met en lumière les préoccupations et les attentes d'une société, perçues à travers le regard porté par des femmes.

Dans leur introduction, les auteurs développent une analyse thématique des zamu proposés dans la 2^{e} partie de l'ouvrage, distinguant ceux portant sur des noms féminins des poèmes destinés aux garçons. La « beauté », l'« abondance » et la « plénitude », le « mil », la « maternité » et la « polygamie », la « progéniture », d'une part, « l'harmonie physique », le « pouvoir » et la « richesse » de l'autre, résument les thèmes abordés dans les zamu.

Autour d'un thème central, trait de caractère, aptitude ou faiblesse de l'homme ou de la femme, il apparaît que « *la composition d'un zamu pris dans sa totalité peut varier beaucoup avec le temps* » (p. 37). Les modifications inévitablement apportées par les récitants au fil des générations (longueur, complexité) ne touchent cependant pas la « *forte unité rythmique* » qui permet une « *stabilité du sens* » (p. 37) des zamu. A l'image de ce que l'on observe dans certaines manifestations rituelles chez les Zarma et les Peul de la région du Fleuve, ces variations sont peut-être la condition de la permanence du message véhi-

culé par le zamu, qu'il s'agisse d'évocations historiques (à travers les valeurs incarnées par les figures historiques Songhay-Zarma) ou d'événements quotidiens (la sécheresse, le mariage).

« *Processus de création continu* » (p. 41), le zamu, au-delà de ses qualités littéraires clairement mises en évidence dans les 46 textes présentés en versions zarma et française circonscrit les devoirs du garçon ou de la fille en rappelant des interdits, des normes sociales, tout en conservant un regard critique, au détour d'une parabole ou d'un proverbe, sur certaines situations de la femme zarma dans ses relations avec le monde masculin. Enfin, la présentation bilingue des textes, le respect de leurs spécificités stylistiques rendent ce recueil instructif et novateur à la fois pour le connaisseur de la société Songhay-Zarma et pour l'amateur de récits d'une dimension indéniablement poétique.

Laurent VIDAL

Ada BOUREÏMA : **Waay dulluu ou l'étau**, Niamey, 1981, 65 p.

Dans **Le baiser amer de la faim**, Ada Boureïma décrit la vie d'un petit village qui connaît en l'espace de trois générations le passage d'un état paisible et économiquement viable à une situation catastrophique due à la sécheresse et à une certaine imprévoyance. Le village exsangue et proche de l'agonie met toute l'énergie du désespoir pour survivre. Une aide alimentaire apportée in extremis et enfin la pluie sauveront la petite communauté qui en tirera les conclusions qui s'imposent.

Waay dulluu ou l'étau (1981) aborde un problème voisin mais manifeste une plus grande maîtrise littéraire. Le texte est tout entier énoncé à la première personne, ce qui le place dans une position tout-à-fait originale parmi les œuvres écrites de la littérature nigérienne.

Dans les douze chapitres, on écoute le jeune Gambo parler de lui-même et des dix dernières années de sa vie. Dans le chapitre initial, le jeune homme raconte son départ du village puisque les conditions ne permettent plus à tous les habitants de subsister sur place. Cette réalité a pris une ampleur considérable dans les villes voisines, d'autres partant pour les pays voisins (c'est le thème du livre de Mahamadou Halilou Sabbo, **Aboki ou l'appel de la côte**). Du chapitre 2 au chapitre 8, Gambo évoque la ville avec son cortège incessant de déboires, de malheurs et de contraintes ; ces dernières sont représentées par le commissaire Dodo qui veille jalousement, avec ses agents, au respect de l'ordre. Gambo « chôme » presque tout le temps et, lorsque son épouse et son fils viendront le rejoindre, il ne pourra ni sauver son fils malade de la mort ni nourrir Mariama, sa femme, qui retournera au village ; il ne pourra même pas se protéger du mal puisqu'il passera deux ans en prison pour vol.

Dans les chapitres 9 à 12, Gambo est rentré au village mais ce n'est pas de sa nouvelle vie qu'il parle. En effet, à l'occasion de la suppression de l'impôt, des villageois font une sorte de procès au chef et surtout à l'ancien garde-cercle, « sarsan » Gwari qui pendant la période coloniale a servi l'administration avec trop de zèle et a commis des excès innombrables. Au dernier moment, le chef Amirou sauve Gwari d'une mort certaine et se sauvera lui-même par un discours éloquent où il montre que les effets du système ne peuvent être assumés par les petits exécutants à la place des hauts responsables qui vivent loin du village. Ainsi l'étau dont il faut se libérer n'est pas seulement celui de la ville, mais aussi celui d'un passé qui a transformé l'existence des villages eux-mêmes.

Le style, au ton humoristique, plein d'images et de proverbes, est agréable. Même si le fil de l'histoire paraît rompu dans la dernière partie où le personnage central s'efface, le livre mérite une plus grande publicité qu'il n'en a connue.

Jean-Dominique PÉNEL

Dominique CASAJUS : **Peau d'âne et autres contes touaregs**, préf. G. Calame-Griaule, Paris, L'Harmattan, 1985, 173 p.

Cet ouvrage comporte neuf contes recueillis entre 1976 et 1980 par D. Casajus, chercheur au C.N.R.S., chez les Kel Ferwan qui font partie des populations touarègues de la région de l'Aïr, au nord du Niger. Ces textes concernent les relations de parenté et notamment la relation frère-sœur pour cinq d'entre eux. Ils ont été choisis délibérément et réunis par l'auteur, parmi beaucoup d'autres de son corpus, en liaison avec ses travaux sur les rapports complexes de parenté qui ont fait l'objet d'une thèse publiée et de différents articles.

Ces récits fictifs donnent à voir, par le biais de l'imaginaire, des situations sociales dont l'exposé infléchit la réalité. C'est dire qu'ils exigent deux niveaux de lecture, car ils transposent et caractérisent de façon tranchée, et par des cheminements mythiques, des tendances qui relèvent de la psychologie sociale : dans la réalité, une fille n'épouse pas son frère, même si leurs rapports affectueux sont étroits. Le contexte surnaturel doit alerter le lecteur sur l'écart entre fiction et réalité car l'époux incestueux (le frère qui peut être



aussi le père) peut appartenir à l'au-delà du monde souterrain et avoir maille à partir avec génies et sorcières.

Le lecteur est le récent bénéficiaire de ces textes édités pour la première fois : ils appartiennent à la tradition orale, composés et véhiculés par le groupe qui évoque ainsi sa propre organisation sociale et ses problèmes. Cette évocation prend des chemins détournés dont l'hyper-réalisme attire l'attention sur la vie réelle tout en laissant entendre qu'il y a une part de « menterie ».

On touche là à l'attention qu'il faut porter à la littérature orale, à ses techniques et à ses adjectifs, afin de ne pas être tenté par l'interprétation simpliste et naïve qui consiste à croire que la tradition orale est à prendre telle quelle et à considérer qu'elle est tout bonnement le « miroir de la société ». Ce serait s'exposer à faire des contre-sens.

Ces neuf contes ont été choisis aussi pour la qualité de leurs variations et pour leur composition qui fait alterner des passages, récités, chantés ou déclamés (nuances qui échappent, hélas, à l'écrit).

L'un des motifs littéraires du premier conte donne son titre à l'ouvrage. Dans ce texte, une jeune fille s'échappe de la tente nuptiale et fuit son frère-époux, se transforme en oiseau qui est enfermé dans des contenants de plus en plus grands puis finalement dans la dépouille d'un âne. Surprise hors de cette dépouille qui lui est dérobée, elle est convoitée par le fils du tenant de la chefferie (amenokal) qui, après des subterfuges, réussit à l'épouser. Très belle, elle est désirée par son beau-père mais celui-ci sera finalement puni après que le fils ait triomphé des entreprises dangereuses de son propre père. De tous les contes, celui-ci apparaît comme le plus achevé en raison du mode d'articulation des séquences narratives et de leur progression que l'on retrouve inégalement dans les autres : mariage incestueux avec le frère et fuite ; mariage conventionnel et risque d'inceste avec le beau-père ; rivalité du fils et de son père ; épreuves surmontées par le fils et châtiment subi par le père.

L'auteur montre que le conte 9 est une version affaiblie du conte 1. Les contes 2, 3 et 4 ont en commun le thème de la jeune fille très belle enlevée par un génie ; elle est trahie par des femmes jalouses (2, 3) ; sauvée par son frère (2) ou échangée par ses frères (3, 4). Dans le conte 5, des jumeaux, garçon et fille. Ayor et Tayort, sont nés de deux fragments de la rotule d'un homme. La sœur, très belle, épousée par l'*Amenokal*, est en butte aux jalousies des co-épouses et sauvée d'une situation mortelle par son frère qui l'appelle « ma Tayort ».

Ces textes donnent une vue schématique des rapports familiaux dans la parenté proche : on retrouve le motif universel de la méchante marâtre (6, 7) ; du père qui est bon (7), s'il n'est pas sous une mauvaise influence conjugale (6) ; la mère est exceptionnellement féroce (2), mais les femmes sont unanimement jalouses de la beauté d'une de leurs semblables (2, 3, 4, 5) parce que tous les hommes en sont amoureux. La relation frère-sœur est la plus originale et la plus ambiguë : entre la tendresse la plus dévouée (2, 5) et la tendresse-passion (1), d'autres sentiments équivoques interfèrent (3, 4) où la générosité vient après les intérêts personnels et comme repentance d'une faiblesse désastreuse.

A partir de ces différents récits, on peut cerner le portrait d'une femme-héroïne, à la fois vulnérable et forte, et le portrait d'un homme montré à la fois comme incertain et déterminé, mais changeant et opportuniste, c'est-à-dire en retrait même dans le meilleur des cas.

La présentation de ces textes est juxtalinéaire, en touareg et en français, permettant une lecture simultanée dans les deux langues. De nombreuses notes linguistiques, ethnologiques, sociologiques, enrichissent et élargissent le contenu des textes et participent à leur compréhension. Mais le lecteur peut simplement se laisser emporter par le jeu des métamorphoses, les aventures des héros et les embûches dont ils triomphent en sachant que la société exprime là, de façon plaisante, ce qui pour elle est grave et important.

Jeannine DROUIN
C.N.R.S.

Andrée CLAIR, ill. Béatrice TANAKA. **Safia et le fleuve** (1974), 1985. **Safia et le puits** (1976), 1985. **Safia et le jardin**, 1980, épuisé. Éditions Messidor/La Farandole (Mille images).

Les livres pour enfants d'Andrée Clair jalonnent une longue période et, avec eux, on s'interroge sur ce qui fait qu'un livre vieillit bien ou non, s'il reste adapté à une lecture actuelle. La question se pose de manière plus aiguë encore lorsqu'il s'agit de l'évocation par un occidental de l'Afrique noire : fascination, clichés, exotisme de pacotille ou paternalisme condescendant, la littérature pour enfants sur ce thème n'a pas échappé à tous ces qualificatifs. Son analyse sur une longue période reste assez instructive !

Mais, disons-le tout de suite, avec Andrée Clair, le regard est différent ; il plonge au cœur des gens, au cœur des choses ; le vieillissement prématuré de l'œuvre nous est épargné !

Voici donc en trois albums une histoire centrée autour de la petite Safia. Elle vit dans un village de l'Afrique sahélienne. La recherche de l'eau y est vitale et c'est l'affaire des femmes qui vont la chercher loin, au fleuve, matin et soir. Tant de fatigues, tant de temps, si peu d'eau à chaque fois, et chaque jour recommencer... Pour atteindre le fleuve, il faut descendre parmi les cailloux, la falaise abrupte. Safia tombe, se blesse. Les femmes sont en colère et demandent la réunion de l'assemblée du village. On décide de construire un puits **(Safia et le fleuve)**. Le deuxième album nous raconte l'inauguration du puits, la fête qui réunit tout le village : on se pare, c'est la joie ; c'est aussi le nouveau rituel de l'eau qu'il faut maintenant puiser **(Safia et le puits)**. L'eau, si proche maintenant, va susciter l'idée d'un jardin **(Safia et le jardin)**. Les livres d'Andrée Clair, seule ou



en collaboration avec Boubou Hama, occupent une place bien à part dans les livres pour enfants ; inlassable « rapporteuse » de l'Afrique, de son héritage culturel, de son histoire, on aime son approche sensible, directe, dépouillée de préjugés, tournant résolument le dos aux visions honnêtement ethnologiques, ou tout bonnement exotiques... ou trop explicatives. La connaissance profonde, intériorisée qu'elle a des pays, des lieux, des gens dont elle parle donne à ses livres une coloration autre. Cela se mêle à ce qu'on pourrait appeler maladroitement comment dire autrement ? – une démarche « progressiste », et que l'on perçoit bien dans cette série d'albums, s'adressant pourtant à des petits ; ils montrent la pénibilité du travail des femmes, leur esprit d'autorité pour faire avancer les choses, leur force intérieure ; ce monde essentiellement féminin est courageux, responsable, efficace (Safia est une petite fille, elle a une grande sœur et une amie, elle suit et admire sa mère qui aura l'idée du jardin). Les hommes bienveillants, certes, restent à la périphérie de l'histoire.

L'efficacité de ces albums (ils pourraient après tout dater : les premières éditions sont de 1974) tient aussi en grande partie au refus de l'effet gratuit, du cliché. Le récit se déroule de manière limpide, la phrase est structurée simplement, courte, économise les mots et, par là, renforce leur sens, leur poids, leur pouvoir d'émotion. Le rythme est rapide. Une leçon pour les auteurs pour enfants !

L'audace de l'auteur c'est aussi de penser qu'on peut écrire pour les petits, de manière sensible et chaleureuse certes, mais en faisant passer des choses fortes, des préoccupations d'adulte, des informations précises quasi documentaires. Andrée Clair ne sous-estime pas la capacité de compréhension de l'enfant. Il y a pourtant dans ces deux albums la recherche pénible, dure, de l'eau ; les femmes sont en colère, exigent, discutent, mais l'arrivée de l'eau au village ne rendra pas sa recherche moins pénible. Ce n'est pas une histoire « miraculeuse », c'est dans la vie. Et puis, on peut avoir prise sur les choses, les faire avancer : à la dernière page de chaque album, le gros plan sur Safia qui rêve au futur puits, au futur jardin, s'en fait l'illustration.

Il faut aussi parler de la belle illustration de Béatrice Tanaka, si complice de l'histoire. Elle joue sur une stylisation qui n'enlève rien à sa vitalité, elle envahit les pages, s'enroule autour du texte, s'allonge en frise, fait éclater en gros plan un objet simple et cela à partir de quelques couleurs.

Andrée Clair évoque ici une Afrique traditionnelle : le village, les rites quotidiens ; aucune intrusion de la modernité si ce n'est par l'attitude des femmes. Mais la force de ces livres auprès des petits enfants tient aussi au climat qui s'en dégage : chaleur du groupe social, gestes de tendresse. L'enfant vit dans un monde dur sans doute, mais serein, chargé d'affection. Idéalisation excessive ? on peut le penser, mais

on préfère voir la démarche audacieuse et novatrice de l'auteur, son humanité qui confèrent à ces albums tout leur prix et une belle jeunesse... (On peut déplorer que cette trilogie soit amputée de son dernier album épuisé !).

Marie LAURENTIN

GHABDOUANE Mohamed et Karl-G PRASSE : **Poèmes touaregs de l'Ayr.** Révision et introduction de Karl-G. Prasse. The Carsten Niebuhr Institute of ancient near eastern studies. University of Copenhagen. Museum tusculanum press. 1989. Volume 1, texte touareg. Volume 2, texte français.

Ce livre est une contribution importante à l'étude de la langue et de la littérature touarègues. La poésie a un rôle important dans les sociétés touarègues, et cependant, peu de recueils de poèmes touaregs ont été publiés dans le passé récent. C'est dire combien toute publication de textes poétiques touaregs est bienvenue.

Les textes recueillis, qui ne représentent pas moins d'une dizaine de milliers de vers, ont été composés par des poètes contemporains ou morts au début du siècle. Le premier volume donne le texte touareg ; il comprend également des notices biographiques sur les poètes, ainsi qu'un long commentaire linguistique de Karl-G. Prasse, consacré aux particularités de la langue touarègue du nord du Niger et aux règles de la prosodie. Ce commentaire intéressera bien sûr les chercheurs mais aussi les intellectuels et étudiants touaregs dont nous savons combien ils sont demandeurs de travaux concernant leur langue et leur littérature. Le second volume donne la traduction française et est précédé d'une introduction de Karl-G. Prasse présentant les principaux thèmes mis en œuvre dans la poésie.

Il y avait deux options possibles pour cette traduction : un texte rendant au mieux la beauté de l'original mais contrainte pour cela à prendre quelques libertés avec lui, ou un texte scrupuleusement proche de l'original, avec la lourdeur que cela peut impliquer. Les auteurs ont opté pour le second choix. C'est dire que, si leur traduction suit presque mot à mot le texte touareg, elle n'en rend pas toujours la beauté. On peut le regretter, mais il n'y a malheureusement pas d'alternative, à moins de publier à la fois une traduction mot-à-mot et une traduction libre, ce qui est dans l'absolu la solution idéale mais aurait en l'occurrence accru démesurément les proportions d'un travail déjà fort imposant.

La plupart des poèmes sont des poèmes élégiaques. Le poète y peint les affres de sa passion, loue la beauté d'une femme trop aimée, gémit sur sa cruauté et se plaint de la malveillance de ses rivaux. On doit noter l'abondance de ce qu'on pourrait appeler les métaphores végétales : l'aimée est volontiers comparée à un lieu ombragé, sa peau luisante évoque la luxuriance d'un jardin irrigué où les eaux ruissellent, son teint réjouit la vue comme le ferait un pays abreuvé de pluie où abondent les herbages. A l'inverse, la solitude du poète en quête de celle qu'il aime et dont il ne sait s'il est aimé est décrite comme une soif qui brûle l'âme, aussi réelle que la soif étreignant le voyageur allant sa route dans l'aridité du désert. En un mot, le paysage même dans lequel vivent les Touaregs, fait de plages de luxuriance isolées au milieu de l'aridité, leur fournit le plus beau de leurs thèmes élégiaques. On trouve aussi des poèmes lourdement mélancoliques, où le poète pleure sur la désagrégation de la société touarègue et les misères provoquées par la sécheresse. On trouve enfin des textes à caractère plus religieux, en particulier de longues et belles méditations sur la mort et la vie future (notamment chez Keruman, l'un des plus attachants des poètes du recueil, pour lequel nous confessons un faible particulier).

On pense beaucoup à la poésie arabe archaïque. Cette similitude permettra d'ailleurs de mesurer le mérite de Ghabdouane Mohamed et Karl-G. Prasse. Rêvons un instant et imaginons que, du vivant même des hommes ayant donné naissance aux antiques et légendaires figures de 'Antara, Imru-al-Qays ou Tarafa, on ait recueilli leurs poésies. Songeons au prix qu'auraient les textes que nous posséderions alors. C'est là sans doute le prix des textes que nous livrent ces deux chercheurs, au moment où les profonds bouleversements des sociétés touarègues font craindre que ces textes magnifiques soient parmi les derniers poèmes touaregs jamais composés.

Les mérites des deux auteurs sont distincts et il convient de les souligner. Ghabdouane Mohame est, croyons-nous savoir, instituteur et fait partie de ces nombreux jeunes intellectuels touaregs qui ont décidé de consacrer du temps et de l'énergie à la préservation des plus beaux monuments de leur culture littéraire. Quant à la contribution de K.-G. Prasse, sous la direction de qui Ghabdouane Mohamed est le troisième auteur nigérien à publier un recueil de textes, elle ne se limite pas à la traduction, l'introduction et aux commentaires car la notation de tout le texte touareg a été établie selon ses principes et révisée par lui. Parmi les contemporains, ce chercheur est assurément l'un de ceux auxquels les études touarègues sont le plus redevables.

Dominique CASAJUS
C.N.R.S.

Boubou HAMA : **Kotia-Nima. Rencontre avec l'Europe**, 3 vol., éd. Présence Africaine, 1968-1969 (vol. 1, 168 p. ; vol. 2, 192 p. ; vol. 3, 280 p.).

En publiant à l'âge de soixante ans **Kotia-Nima**, Boubou Hama (1909-1982) livre son testament spirituel qu'en 1972 va reconnaître le Prix littéraire de l'Afrique noire. Ces trois volumes font charnière entre les premiers ouvrages historiques et ethnographiques de Boubou Hama et ses ouvrages ultérieurs, recueils de contes ou récits autobiographiques (de nombreux éléments du premier volume se retrouvent en 1972 dans **L'Aventure d'Albarka**).

L'auteur a choisi de faire le bilan de son existence en racontant son double, Kotia-Nima (pseudonyme signifiant *« Enfant, entends-tu ? »* (t. 2, p. 41)) ; parfois en dialoguant avec lui (t. 3, p. 52 sq.). Et c'est un ouvrage hybride qui en résulte. Le premier volume ressortit au genre des mémoires, retraçant la naissance en 1909 et la première enfance à Fonéko-Dibilo, puis l'ouverture croissante de l'horizon et l'expérience du déracinement par l'école (Téra, Dori, Ouagadougou, Gorée, l'école William-Ponty...), enfin les débuts dans l'enseignement et, dès 1935, dans l'ethnographie. Les deux autres volumes constituent plutôt un « livre blanc », un recueil de textes divers (discours, articles, études, poèmes, méditations) écrits par Boubou Hama de 1954 à 1966, au milieu des évolutions que connaissent le Niger et l'Afrique après 1945, et qui jalonnent sa carrière politique : conseiller général en 1947, militant du R.D.A., Grand Conseiller de l'A.O.F., député à Versailles, conseiller d'Hamani Diori, et président de l'Assemblée nationale du Niger (jusqu'à la chute d'Hamani Diori en 1974).

A ce livre double, le titre **Kotia-Nima** veut donner une unité ; aussi bien le pseudonyme lui-même désigne cette unité intérieure de la personne qui s'est formée en Boubou Hama à travers les déchirements et les évolutions qui ont marqué sa vie ; une humanité nouvelle mal perçue de ceux qui ont vu en lui *« l'homme des Blancs, le Toubab noir »* (t. 1, p. 98). Il fallait un nom particulier pour exprimer l'unité nouvelle de celui qui veut, sans renier les origines africaines, obéir à la mutation qui s'impose à l'Afrique. *« Kotia-Nima »* exprime la continuité de la vie de Boubou Hama : *« entre le Kotia-Nima de la colonisation et celui de l'indépendance, il n'y a aucune antinomie. Sa conception des choses n'a pas varié. »* (t. 3, p. 36) ; le pseudonyme traduit aussi la conviction que cette vie a été prophétique, symbolique du destin moderne de l'Afrique ; *« Kotia est l'Afrique »* et même plus, un symbole pour l'humanité future, *« Le Barbare de l'universelle civilisation qui vient »* (t. 3, p. 193). *« Kotia-Nima »* c'est le nom de cette humanité métissée qui s'est d'abord constituée en Boubou Hama et en d'autres, et qui lui semble être le mot définitif de l'évolution humaine (t. 3, p. 259).

Par l'intermédiaire du pseudonyme, Boubou Hama ne devient-il pas son propre griot ? La troisième personne met à distance le moi, objective son existence, la transporte dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans sa réalité profonde. Le pseudonyme permet d'abord de dire le mystère poétique et religieux de l'existence africaine originelle expérimentée dans l'enfance du conteur. Il donne aussi à Boubou Hama son statut et sa stature d'homme politique, poussé par la destinée à jouer sur la scène du monde un rôle historique. Enfin, il confère à sa parole le caractère lointain, détaché, la résonance de la voix du sage. Le pseudonyme est ici comme un masque africain exprimant une vision de la vie dont le Moi s'est trouvé porteur en même temps qu'il était poussé à revêtir un Personnage.

A ces trois fonctions du pseudonyme, il est possible (et sans doute utile) de faire correspondre trois approches de l'ouvrage ; car ce livre hybride nécessite une lecture modulée.

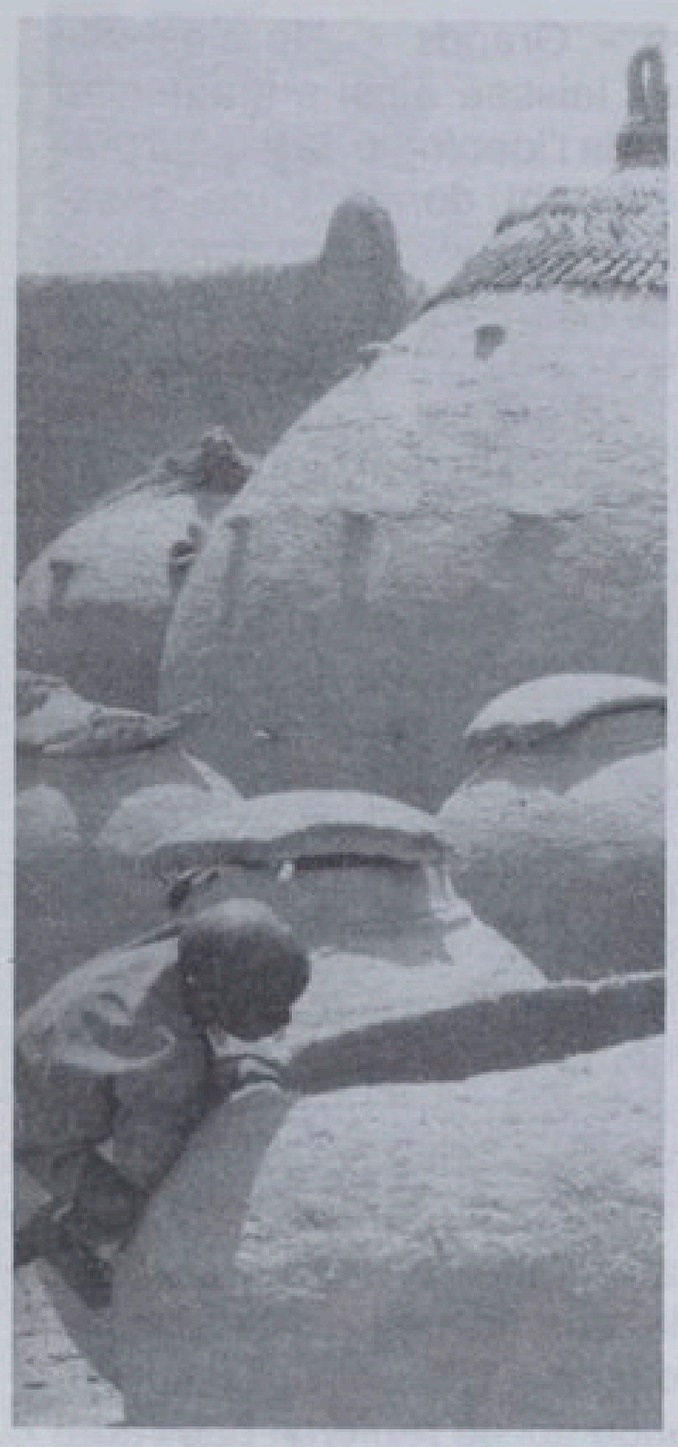
La première lecture est la plus troublante, la plus susceptible de marquer le lecteur. C'est celle que propose en particulier le premier volume. Elle met au contact de l'existence originelle comme d'un paradis perdu, considéré d'entre les catégories et les cadres rigoureux de l'Occident moderne : l'horizon du monde y est vaste, largement ouvert, l'élan le plus profond, le plus religieux de l'être y est libre et spontané, l'au-delà des apparences semble évident et continuellement proche. C'est sans doute, chez Boubou Hama,ce que l'Européen trouve de plus précieux. Il nous fait éprouver une autre expérience de la réalité. Il peut être notre passeur vers cette vie hors de l'histoire dont nous avons la nostalgie, vie savoureuse et libérée du temps, des menaces et des contraintes, repos du septième jour qui renouvelle et rafraîchit l'être. Toutefois cette lecture de Boubou Hama est assez immédiate ou familière pour que nous n'y insistions pas davantage.

A partir du deuxième volume, il nous semble indispensable d'ajouter un autre regard sur **Kotia-Nima** si l'on veut en poursuivre la lecture.

Regard d'historien, tout d'abord, pour une lecture singulièrement instructive. C'est un recueil de documents que nous propose l'auteur. Et il est bon d'être mis ou remis devant ces étranges années 1946-1958 où la Quatrième République mettait sur pied l'Union Française au milieu des craquements et des effondrements ; organisait une *« république française nuancée de couleurs »* et fédéraliste ; et où, dans cette logique, Boubou Hama veut faire

en sorte que chaque Nigérien puisse considérer l'Afrique comme française (t. 2, p. 110), invoquer la France comme une mère (t. 2, p. 45) ; il s'agit donc aussi pour le député de persuader la France que les problèmes nigériens (enseignement, développement rural) sont des problèmes français et se posent dans les mêmes termes que dans la métropole (t. 2, p. 91). Après l'Indépendance, Kotia-Nima garde le langage de l'ouverture et, dans ses déclarations, nous revoyons l'histoire se matérialiser. Très tôt, entre la conférence de Belgrade (1961) et celle du Caire (1964) apparaît un langage de non-alignement (t. 2, p. 145), d'indépendance face à la tension qui oppose U.R.S.S. et U.S.A. ; mais très vite aussi, Boubou Hama invite ses compatriotes à délaisser les thèmes de la lutte anticolonialiste (t. 2, p. 150) et à les remplacer par ceux de la coopération (t. 2, p. 128), *« entente fraternelle entre l'Afrique et l'Occident »*, et même rêve d'une *« Eurafrique »* (t. 2, p. 149). Cette politique est contrebalancée par une stratégie d'entente avec les autres pays africains, par un appel à créer l'Unité africaine (t. 3, p. 163 sq). L'O.U.A. va être fondée en 1964, précédée par le Conseil de l'Entente (t. 3, p. 176). Les deux lignes politiques se synthétisent dans l'idée d'un *« marché commun africain associé à l'Europe »* (t. 2, p. 149).

Mais, trente ans après, la lecture de l'historien ne peut pas ne pas s'accompagner d'une lecture critique, qui interrompt de ses questions le discours convaincu de Kotia-Nima le sage. Le lecteur d'aujourd'hui ne peut en effet qu'être frappé, et, disons-le, sans doute agacé, par la continuité du langage idéaliste de Boubou Hama. Un nouveau langage n'apparaît que timidement en 1964, avec les chiffres du sous-développement (t. 2, p. 169) et la mention des *« produits tropicaux dévalués »* (t. 3, p. 274). Avant cette



date, Boubou Hama développe en politique ce qui est le thème de sa vie personnelle (t. 3, p. 258), l'idéal de la synthèse : à travers des appels au dialogue, à la fraternité, à l'amour, il veut favoriser l'accord entre l'Afrique et l'Europe, l'accord entre l'âme africaine et l'esprit moderne. Sa politique se définit à plusieurs reprises dans les termes mêmes de Senghor, le *« rendez-vous du recevoir et du donner »* (t. 3, p. 43).

Le sens de cette politique est exprimé en une parabole : comment les relations entre Afrique et Occident, commencées par un viol, pourront-elles devenir épousailles un accord libre où chaque partenaire trouvera son épanouissement, son équilibre et sa fécondité ? C'est la préoccupation lancinante de Boubou Hama : dans les relations avec l'Occident, faire considérer l'Afrique, le Niger en particulier, comme un partenaire égal. Un partenaire doté par conséquent d'une personnalité (t. 3, p. 213) et d'un passé qui font sa dignité ; Boubou Hama se fait ici l'écho des premiers historiens africains et revendique souvent en particulier, à la gloire de l'Afrique, l'expérience antique de l'Égypte (t. 3, p. 202). Et comme l'Égypte a été aux origines des civilisations méditerranéennes et du développement occidental, il veut persuader que le partenaire africain est l'espoir de l'humanité : le partenaire européen peut attendre de lui un soutien économique (t. 2, p. 149) mais surtout un soutien spirituel : dans une vision syncrétique associant l'Islam et le Christianisme, Teilhard de Chardin et Tierno Bokar, Boubou Hama montre l'Afrique ramenant l'Occident à Dieu et répondant à la crise spirituelle provoquée par le capitalisme et le communisme (t. 3, p. 247) : en une époque de guerre froide, l'Afrique est l'espoir de l'humanité.

Face à ces assurances et à ces promesses, comment ne pas penser qu'en trente ans, un démenti cruel leur a été opposé ? Le rôle de l'Afrique devrait être, disait Kotia-Nima, d'*« empêcher la décadence de la pensée, la morbidité de l'esprit, la naissance des ogres et des fous qui, périodiquement, fauchent les meilleurs de notre espèce »* (t. 1, p. 77). Rêves, hélas ! simples rêves bafoués par l'histoire et qui font mesurer la stagnation, en particulier quand, au fil des pages de **Kotia-Nima,** on voit définis tant de problèmes restés intacts après trente ans (quand ils ne se sont pas aggravés), toujours aussi urgents (ou plus) : insécurité alimentaire (t. 2, p. 109), menaces sur l'approvisionnement en eau et sur les sols (t. 2, p. 107), absence d'industrie de transformation (t. 2, p. 110), effets économiques du voisinage du Nigéria (t. 2, p. 106), problèmes démographiques et sociaux tels que l'exode rural (t. 2, p. 109), la dislocation de la chefferie (t. 1, p. 136), l'insuffisance de l'enseignement à la campagne (t. 2, p. 107). Le

moins qu'on puisse dire, c'est que la solution de ces problèmes n'a guère avancé.

Aussi la lecture de **Kotia-Nima** peut être aussi l'occasion d'une interrogation sur le rôle joué par une certaine rhétorique exaltant les valeurs traditionnelles de l'Afrique. Cette rhétorique, certes, a sa fonction : elle veut équilibrer l'effet même du « *sous-développement* » (t. 2, p. 134) qui soumet à « *la pression de tous les voisinages (...) qui interviennent dans l'aide* » et fait des pays africains « *non un partenaire à part entière mais un consommateur de civilisation, même quand celle-ci n'intéresse pas l'Afrique* » *(ibid)*. Par le discours narcissique, on se défend, on s'encourage aussi à accueillir le modernisme occidental dont on craint par ailleurs qu'il n'arrache à un système de vie, « *à une conception de la réalité aussi valable que l'univers mathématique de l'Europe* » (t. 1, p. 48).

Mais, d'autre part, ce discours idéal doit avoir occulté la conscience des problèmes réels. Trop soucieux de restaurer la confiance en soi, il a pu minimiser les difficultés africaines et exagérer les périls occidentaux. Il entretient une vision constamment manichéenne qui attribue à l'Europe la raison, la science, l'abstraction, l'inhumanité et à l'Afrique la sensibilité, le sens du mystère et du métaphysique, le contact de la vie, la bonté de cœur (t. 3, pp. 29-30). Cette vision autosatisfaite et fixiste ne peut-elle pas avoir eu pour effet de bloquer les volontés africaines d'évolution, de leur enlever sournoisement toute réalité et toute efficacité ?

Devenue indépendante, l'Afrique s'est trouvée jetée sans le vouloir dans une partie mondiale à laquelle elle a dû s'adapter au plus vite. Elle a dû montrer qu'elle pouvait jouer sur la même table, avec les mêmes cartes, au même jeu, avec la même assurance que les « Grands ». Ne s'est-elle pas laissée ainsi entraîner au jeu de l'idéologie, le jeu qui précisément donne toute assurance à ceux qui y sont maîtres, mais qui n'est trop souvent qu'un jeu de Menteur... ?

A présent que cette partie-là a l'air finie et ce jeu cassé, à présent que le Niger, comme d'autres pays, se remet au pied du mur de la réalité, il est possible de trouver dans **Kotia-Nima** des intuitions porteuses d'avenir. Si tels appels à la mobilisation nationale pour « *une économie saine, des structures sociales et politiques équilibrées* » (t. 2, 156) ont de l'allure mais risquent malheureusement de passer pour des déclamations d'estrade, on peut sans doute penser que Boubou Hama désigne les voies de l'évolution nécessaire, d'une évolution qui ne renierait pas l'âme africaine, quand il rappelle le dynamisme de la prise de conscience (« *comprendre la situation économique et politique du monde* », « *repenser l'Afrique* » t. 2, p. 150), quand il rappelle les exigences qu'entraîne la prise de conscience (« *se dominer et dominer les circonstances* », « *détruire tous les goulots d'étranglement de l'économie tribale africaine* » t. 2 p. 188), quand il encourage donc son pays à « *accélérer la conscience de l'individu, celle de la nation dans un État qui respecte et la liberté du citoyen et le droit du Peuple qui a foi dans son destin libre* » (t. 3, p. 161). Mais il faut vite l'entendre dire que ce n'est pas le discours seul qui obtiendra cet effet, mais surtout « *l'action et la pratique consciencieuse* » (t. 2, p. 179). Par ce principe d'une action obéissant à la fois au réalisme et à l'humanité, les débats métaphysiques et idéologiques sont peut-être dépassés, et l'on peut alors avec Boubou Hama espérer à nouveau voir naître en Afrique « *une autre version de l'humain conscient de lui-même, constamment transformé par sa création où il s'identifie sans cesser de penser et d'agir, en homme toujours plus responsable de ses actes* » (t. 3, p. 239). Et l'on peut encore penser que Boubou Hama formule dans **Kotia-Nima** ce qui demeure la tâche d'avenir pour l'Afrique : « *Travailler à une régénération de l'Afrique susceptible de l'intégrer à partir de ses propres forces, de ses propres ressources, dans un contexte moderne du développement et du progrès* » (t. 2, p. 141).

André GUYON

Boubou HAMA, **Merveilleuse Afrique**, Paris, Présence Africaine, 1971.

Boubou Hama fut à la fois un littéraire et un personnage politique. Il présida l'Assemblée nationale de la République du Niger de 1960 à 1974 puis il fut incarcéré plusieurs années par les auteurs du coup d'État du 15 avril 1974. Il est mort en 1980 à l'âge de 74 ans.

Merveilleuse Afrique est divisé en trois parties. La première est intitulée « **Le peuple zarma-songhay. Essai d'analyse de la conception de l'homme et du monde** ». L'auteur rappelle d'abord l'aventure générale de l'humanité et de l'Afrique, puis il présente de manière détaillée la manière dont les Zarma-Songhay conçoivent et se représentent l'homme. Selon eux, l'homme se compose d'une partie matérielle et visible, *ga-ham*, et d'une partie non-visible, le *hundi*, double de la matière, qui recouvre des réalités telles que l'âme, l'intelligence, la sagesse. Ces deux composantes de l'homme agissent l'une sur l'autre et ce qui touche l'une peut atteindre l'autre. Pour la même raison, tout ce qui existe a un esprit ; c'est pourquoi

l'homme et la nature s'influencent réciproquement. La meilleure connaissance, Beyrey Kouarey, est l'expérience puisée auprès des grands maîtres.

La deuxième partie s'intitule : « **L'aventure courue sous l'œil de l'esprit** ». Boubou Hama affirme que la conception occidentale place l'homme au service de sa création alors qu'en Afrique noire il s'établit un équilibre et une harmonie entre le sujet et l'objet. Le domaine de l'invisible est connu des seuls initiés qui peuvent déchiffrer et décoder les signes auxquels doivent se référer les jeunes pour comprendre leur société. Dans cette Afrique, il y a les vrais tenants des traditions, capables de faire de grandes choses, mais il faut se méfier des falsificateurs qui gagnent leur vie en usant de subterfuges, grâce à la crédibilité des gens.

La troisième partie a pour titre : « **Mogo, l'homme nouveau. Dialogue avec l'Occident** ». L'auteur imagine un dialogue entre l'Occident et l'Afrique à travers deux personnages, Jean et Mogo. Selon Boubou Hama, ce dialogue est nécessaire pour sauver l'homme menacé par la civilisation matérielle occidentale qui a besoin d'une philosophie humaniste comme celle des Zarma-Songhay et plus généralement comme celle de l'Afrique.

Les deux premières parties sont illustrées par des mythes, des contes, des témoignages vécus ou entendus et de nombreux textes bilingues (zarma-français). L'auteur, en effet, étaye toutes ses idées en s'appuyant sur des textes ce qui intéresse directement ceux qui veulent approfondir la connaissance de la littérature zarma-songhay La dernière partie, quant à elle, nous est présentée à la manière des dialogues de Platon, répartis en six moments.

El Hadji Kola MOUSTAPHA



Boubou HAMA et Andrée CLAIR. **L'aventure d'Albarka**. Vol. 1 et 2. NEA/Édicef, 1981, 139 p. chaque vol.

Albarka (Boubou Hama ?) raconte la vie dans son village de brousse au début du siècle au Niger : les jeux avec les autres enfants, les travaux aux champs, la chasse, l'initiation à 7 ans, les récits légendaires, la présence familière et terrifiante des esprits... Mais sa vie bascule : l'administration française le désigne pour aller à l'école loin de son village il a 8 ans ! Rien ne sera plus comme avant. Quel sens donner à ce déracinement imposé par les Blancs ? Après la soumission vient le désespoir. La révolte le sauve. Pour cet enfant de la brousse, le monde s'est élargi démesurément. Il ne reniera rien cependant de sa condition d'Africain, refusant d'être un « nègre blanc ». Riche de sa vérité autobiographique, le récit est exemplaire dans sa simplicité. Il est accessible aux jeunes lecteurs à partir de 12 ans.

Marie LAURENTIN

Boubou HAMA ; ill. Béatrice TANAKA. **Izé-Gani**. Présence Africaine, 1985, 2 volumes (Jeunesse).

Un très beau livre, et une perle pour les conteurs (qui auront besoin de plusieurs séances, le conte est long et très riche). C'est un homme qui possédait lui-même le génie de la parole qui raconte la merveilleuse aventure d'un héros, Izé-Gani, le Génie de la Parole. Boubou Hama a écrit d'autres belles histoires, celle-ci est spéciale, elle porte plus que d'autres un héritage, un message spirituel et concret : « *Izé-Gani est une Parole, une leçon concrète, donnée sur le vif* », « *Izé-Gani et un triomphe : celui de la patience sur l'impatience, de la pitié sur la méchanceté, de l'amour sur la haine, de la charité sur l'égoïsme, de la foi à la recherche de l'âme et de Dieu* ».

C'est le récit d'un parcours d'initiation. Izé-Gani « *naît à la lumière de la parole* » à la mort de son père, quand il est dans le ventre de sa mère, et demande à naître avant terme. Dans l'air frais du matin, les

enfants du village, stupéfaits, voient à côté d'eux un bébé prodige, « *pas plus gros que le doigt de sa mère* », fier sous son petit bonnet blanc, dans sa petite blouse, dans son petit pantalon et ses petits souliers de la même couleur que son bonnet. Les aventures commencent avec une enfance tumultueuse de sept jours ; épreuve après épreuve, héritier des armes de son père, il devient le héros du royaume, plus fort que le roi qui finit par comprendre qu'Izé-Gani n'est pas venu pour régner mais pour enseigner. Il laisse sa légende à son peuple et part à travers le monde, connaître d'autres aventures plus passionnantes encore. A travers la forêt, la savane, les sables, les ennemis sont vaincus et se joignent à lui l'un après l'autre ; il tue Touru Cirey, l'oiseau de la Vie et de la Connaissance, mange sa chair, en donne à ses hommes et franchit alors le seuil du monde visible. Il entre, seul, encore enfant, dans un monde intermédiaire, « *conquérir la modestie, la patience où le sage prend le temps d'écouter en lui : le désir déraisonnable qu'il faut dominer la passion aveugle qu'il faut dompter l'élan généreux du cœur qu'il faut cultiver l'amour des autres auquel le sage doit ouvrir le vaste champ de sa conscience* ». Il vainc Koutouro-Koumba, la déesse du mal, et s'ouvre à lui la porte de la sagesse. La dernière partie du parcours se déroule dans un monde paradisiaque aux visages multiples. Il y rencontre la beauté, la loi, la justice, la pitié, les contes et leur bonne morale pratique, la charité et l'amour, et enfin la foi. Après un long sommeil, Izé-Gani retourne sur la terre, il revient au ventre de sa mère, renaît à la vie pour enseigner ce qu'il sait.

Izé-Gani a-t-il réellement existé ? Oui, répond tranquillement le conteur, « *Izé-Gani existe de la tradition où je suis allé le chercher* », « *Izé-Gani*



est venu pour enseigner la tradition oubliée dans les violences de notre époque, qui perd sa mémoire et son imagination [et] n'enchante plus la jeunesse ». Le conte de Boubou Hama est plein d'enseignement mais il n'ennuie jamais, il enchante. Les illustrations (les conteurs devraient les montrer) scandent parfaitement un texte délicat à illustrer, l'accompagnant même dans ses répétitions et reprises d'éléments.

Viviana QUINONES

Mahamadou HALILOU SABBO, **Caprices du destin**, I.N.N., Niamey, 1981, 137 p.

Mahamadou Halilou Sabbo a connu un succès pour un petit livre, **Aboki ou l'appel de la côte** (1978) qui raconte les mésaventures d'un jeune Algérien, à l'image de nombre de ses compatriotes, tenté d'aller gagner dans un pays voisin ce qu'il ne peut avoir chez lui et dont il reviendra aussi démuni qu'il en était parti, découvrant tardivement qu'il vaut parfois mieux travailler dur chez soi que chez les autres. Son second ouvrage, **Caprices du destin**, n'a pas bénéficié d'un semblable succès ; pourtant il méritait un meilleur accueil car il constitue la première tentative littéraire pour reconstituer un fragment de l'histoire politique récente du Niger : depuis la période coloniale jusqu'au renversement du régime de Diori. La couverture d'un livre est, à elle seule, fort éloquente : de la fenêtre d'une prison s'échappent deux bras et une colombe (allusion à des situations vécues deux fois par le héros du livre), et l'on voit sur le bas du mur deux affiches collées l'une sur l'autre, la première portant NON, mal recouverte d'une autre marquée OUI (allusion évidente aux événements du Niger en 1958).

Caprices du destin compte six chapitres de longueurs inégales qu'on peut regrouper en trois parties. Dans les trois premiers chapitres, l'action se déroule au temps de la colonisation. Kasko, le héros, jeune instituteur, est affecté dans un petit village de brousse dont les habitants sont très réticents à la scolarisation de leurs enfants. Couvert de dettes car il n'est pas payé pendant des mois, Kasko se rend à Garin Kowa pour informer le commandement de cercle, un Français, Monsieur Goumaibe, qui le reçoit fort mal et qui, à la suite d'une altercation, le met en prison. Le directeur de l'école de Kasko, venu à son secours, sera lui aussi incarcéré. A peine libérés, ils sont astreints à participer aux funérailles du chien de Madame Goumaibe !

De retour au village, Kasko essaye d'organiser la vie de la collectivité pour en améliorer le fonctionnement ; il redonne ainsi de la vitalité à une institution traditionnelle, la samaria. Malheureusement, cette entre-

prise est mal perçue par l'administrateur qui taxe l'affaire de communisme. Kasko et quelques-uns de ses adjoints sont arrêtés et punis ; il est éloigné de ce village et affecté disciplinairement ailleurs.

Le chapitre quatre nous replace en 1958, dans la période du référendum qui fut très agitée au Niger. A l'époque, le parti Sawaba, majoritaire, soutenait le « Non », à la manière de la Guinée, tandis que le PPN-RDA faisait campagne pour le « Oui » qui l'emporta aux élections, ce qui entraîna le renversement de Djibo Bakari. Dans le livre, l'auteur ne cite ni les noms des partis ni ceux de leurs chefs, mais il garde l'emblème des deux organisations rivales : le chameau (Sawaba) et l'éléphant (PPN-RDA) ; et il décrit longuement le renversement du parti du chameau. Kasko, de façon un peu inattendue, change de camp en quelque sorte puisqu'il se trouve lié avec le parti de l'éléphant au nouvel administrateur.

Au chapitre cinq, nous sommes au début de l'indépendance. Kasko est haut placé dans la hiérarchie du Parti au pouvoir, mais il va rapidement s'opposer à Guizo, le commandant de cercle nigérien, qui l'enverra dans un petit village. Ainsi relégué, Kasko ne se démonte pas, et il décide de s'occuper des jeunes. Le renouvellement de l'Assemblée nationale lui offre, croit-il, l'opportunité de devenir député. Pour mener sa pré-campagne, il emprunte de l'argent. Malheureusement pour lui, sous la pression de Guizo, le parti refuse sa candidature et Kasko n'arrive plus à rembourser ses dettes.

Dans les années 1963-64, le Sawaba interdit se mit à constituer une opposition clandestine armée. L'affaire se termina mal et des exécutions publiques eurent lieu à Niamey et ailleurs. Le dernier chapitre retrace cet épisode douloureux de l'histoire du Niger. Kasko qui n'appartient plus au parti de l'éléphant est soupçonné d'être membre au parti du chameau : on l'emprisonne. Il ne sera libéré qu'au moment du coup d'État de 1974.

Ce n'est donc pas sans raison qu'Ibrahim Issa a préfacé ce livre puisque cet écrivain a subi bien des dommages pour ses opinions politiques.

Jean-Dominique PÉNEL

Mahamadou HALILOU SABBO : **Gomma ! Adorable Gomma !** N.E.A.-EDICEF Jeunesse, 1990, 109 p.

Autour de plusieurs poèmes, contes, légendes, nouvelles et articles parus dans les colonnes de journaux nigériens, Halilou Sabbo Mahamadou se veut aussi un romancier. Son premier roman intitulé **Abboki ou l'appel de la côte** a été publié par les N.E.A. en 1979. Le second, ayant pour titre **Caprices du destin**, est paru sous les presses de l'Imprimerie nationale du Niger (I.N.N.) en 1982. Il nous donne à la fin de l'année 1990 un autre roman : **Gomma ! Adorable Gomma !**

Gomma ! Adorable Gomma ! a déjà été publié en feuilleton dans l'hebdomadaire nigérien *Sahel-Hebdo*. Sa publication définitive s'avère être une consécration pour l'auteur. L'œuvre relate une histoire d'amour entre Biro, un moniteur d'enseignement, et Gomma, une institutrice. Mais tout semble se liguer contre cette flamme, du fait de la différence de classe existant entre les deux amoureux. Si Gomma est issue d'un milieu aisé, Biro, lui, vient d'une modeste famille. Autour d'eux, deux clans antagonistes se créent. D'une part Biro, son ami Duna et tous ses collègues enseignants œuvrent pour la sauvegarde de cet amour « shakespearien ». D'autre part, Elhaj Maïkudi, père de la jeune fille, le député Karo, prétendant malheureux de Gomma et ses sbires se dressent contre cette union en usant de tous les moyens, même des plus machiavéliques. Mais grâce au respect des traditions et à la solidité inébranlable de leurs sentiments, Biro et Gomma verront une éclaircie dans le ciel de leurs amours. Ainsi le soutien que les grands-parents de Gomma accordent au noble sentiment qui unit les deux jeunes gens aura raison de l'intransigeance de Elhaj. Maïkudi. Le mariage aura lieu. Le bonheur fera de Biro et Gomma des êtres généreux envers ceux-là qui contrecarraient leur projet.

D'aucuns diront que le thème du mariage forcé et celui du conflit des générations est répétitif. Bien que brossé depuis longtemps par des écrivains comme Seydou Badian, Abdoulaye Sadji, Diado Ammadou... ce thème continue à être traité parce que les maux que dénoncent les œuvres n'ont perdu en rien de leur virulence.

Le roman **Gomma ! Adorable Gomma !** écrit de façon linéaire, rappelle le genre classique. Il est composé de cinq sous-titres de longueur variable. Halilou Sabbo Mahamadou s'adresse avant tout aux jeunes à partir de 11 ans. Son œuvre est illustrée de manière à tenir un rôle didactique. Le style se veut simple et allègre. L'auteur en a pris l'habitude depuis **Abboki ou l'appel de la côte** et **Caprices du destin**.

Gomma ! Adorable Gomma ! s'inscrit dans la mouvance de la littérature africaine. Elle chante un hymne à la jeunesse et à l'amour entre les êtres. C'est une œuvre universelle et actuelle qu'a écrite Halilou Sabbo Mahamadou.

Moussa MAHAMADOU
Professeur C.E.G. Goudel

HAWAD, **Froissevent**, éd. Noël Blandin, 1991, 97 p.
Yasida, éd. Noël Blandin, 1991, 62 p.

En avril 1991, Hawad publie en même temps deux « romans » **Froissevent** et **Yasida**. Ces deux livres font suite aux quatre précédents : **Caravane de la soif** (1985), **Chants de la soif** (1987), **Testament nomade** (1987) qui sont des recueils de poèmes et **L'anneau sentier** (1989) qui est une sorte de récit en prose poétique.

Avant de présenter ses deux derniers « romans », il faut rappeler au préalable que tous les textes du poète touareg sont pensés et composés dans sa langue, puis écrits en tifinar, écriture dont il a amélioré certains éléments et dont il a accru notablement l'usage. Le lecteur a donc accès à des traductions et des adaptations réalisées par Hawad et son épouse Hélène Claudot-Hawad : langue superbe, poésie qui nous comble par sa profusion et sa beauté, mais qui dérive d'une autre langue et d'une autre graphie. D'autre part, il n'est pas bien sûr que les deux ouvrages de 1991 soient des « romans » au sens habituel du terme, mais peu importe les étiquettes, ce qui compte avant tout c'est la qualité du texte.

L'action de Yasida se déroule à Times Square, un quartier de New York. Le décor, des sans-abri, de tout acabit et de toutes races, et la police qui, constamment, intervient de manière violente. Le personnage principal : une jeune métisse mi-espagnole mi-touarègue. Les autres protagonistes : Billal un saxophoniste aveugle ; Ouma Moussa et Aber Elqadous, un couple un peu âgé ; enfin Ko Kayad, le cousin de Yasida, nouvellement arrivé du pays touareg. Le sujet du livre est simple : Ko Kayad veut regarder Yasida les yeux dans les yeux, ce qu'elle refuse pendant longtemps car elle estime que son cousin n'est pas à la hauteur de la situation. Il se contente avec ses sept lances de reproduire l'espace de la tente touarègue et de parler comme ses ancêtres, c'est-à-dire de reproduire la conception traditionnelle dans ce désert moderne de béton et de verre. Elle veut un homme fort qui sache être lui-même au présent et qui puisse mener une action dans le monde d'aujourd'hui ; elle refuse un fantôme du passé qui ne vit que de folklore suranné et mort.

Froissevent. Le décor : le Sahel sur fond de sécheresse et de malheur ; pire encore, sur fond de répression comme en témoignent, en fin de livre, tous ces gendarmes morts et leur armement jonchant les dunes. Les personnages : Imollen, le vieil aveugle ; Awjembak, le forgeron ; Porteur-de-la-Nuit et Ko Kayad, les deux poètes ; la vieille Chaïma ; et Froissevent, le héros qui donne son nom au livre. Le sujet est aussi simple que celui du précédent texte : les personnages ont une nuit pour parler de leur monde effondré et d'eux-mêmes dans cette tourmente. En effet, aux étrangers qui ont découpé leur espace en barbelés-frontières, s'ajoute la nature qui les affame. Double choc auquel ils doivent faire face s'ils ne veulent pas disparaître corps et âme. Comment résister et ne pas perdre son identité ? Chacun des personnages répond à sa façon. La diversité de leurs points de vue, qui va jusqu'à l'action violente, suppose cependant la volonté commune de résister et de rester soi-même, non pas à travers le maintien des signes sociaux et matériels des ancêtres, mais en conformité avec les principes fondamentaux de la société nomade.

On ne manquera pas de reconnaître à travers **Yasida** et **Froissevent** la même préoccupation majeure de l'identité : question essentielle de la communauté touarègue d'aujourd'hui et, bien entendu, thème-clé de la pensée de Hawad. Cette interrogation constante se manifeste au niveau des personnages qui franchissent les livres de Hawad en revenant avec leurs questions et leurs conditions mais sous des éclairages à chaque fois un peu différents. Ainsi Imollen, le vieil aveugle apparaît dans **Testament nomade**, dans **Froissevent** et il ne fait aucun doute que Billal, le saxophoniste aveugle de **Yasida** est le même. Ko Kayad se retrouve dans **Testament nomade**, **Froissevent** et **Yasida**. Awjambak, avant **Froissevent**, figurait déjà dans un poème de **Chants de la soif et de l'égarement**, Porteur-de-la-Nuit est décrit dans **Testament nomade** et dans **Froissevent**. Quant à Chaïma, si elle est présente comme telle dans **Chants de la soif et de l'égarement** et dans **Froissevent**, on peut affirmer que la vieille Tawjimt de **L'Anneau-sentier**, Ouma Moussa de **Yasida** et même Tayort de **Testament nomade** lui ressemblent fort. Les personnages circulent sans se répéter, à la façon dont on tourne autour d'un objet ou d'un être pour mieux en apercevoir les facettes et les aspects.

D'autre part, il faut insister sur l'idée que, chez Hawad, la question de l'identité n'est jamais posée en termes d'attachement à tout prix aux formes extérieures du passé comme trop souvent chez certains Nigériens pour qui être soi-même consiste à répéter et reproduire les modes d'action des anciens. Probablement parce que le choc a été plus violent pour les Touaregs que pour les autres groupes, les aspects extérieurs n'intéressent guère Hawad surtout lorsque cela conduit à la folklorisation. Etre « homme bleu du désert » à l'intention des touristes, voilà ce qu'il faut catégoriquement refuser. S'enfermer dans le ressassement du passé, voilà ce qu'il faut éviter. Les person-

nages parlent du Paris-Dakar, de la télévision, des Toyota, des Kalachnikov ; ils discutent de la Palestine et d'Israël, des Nations-Unies, de la coopération, de la politique américaine, etc. C'est pourquoi Hawad peut poser le problème dans des décors aussi divers que Times Square ou les sables de l'Aïr. Il convient de se définir dans le présent dont les formes et les modalités se différencient profondément de celles des pères. Le parcours de Tégézé dans **L'anneau-sentier** qui suit les étapes de l'initiation traditionnelle, c'est à Froissevent et à Yasida de l'inventer au milieu des dunes encerclées de soldats ou perdus entre les gratte-ciel de Manhattan.

Jean-Dominique PÉNEL

Adamou IDE, **La camisole de paille**, Niamey, I.N.N., 1987, 139 p.

Lorsque paraît **La camisole de paille**, son premier roman, en 1987, Adamou Ide n'en est pas à ses débuts puisqu'il a déjà publié un recueil de poésie en 1984, **Cri inachevé**, qui présente l'originalité de comporter une première partie en français et une seconde en zarma. En outre, il s'était fait connaître des lecteurs de journaux nigériens par des poèmes et une nouvelle.

Le thème de **La camisole de paille** n'est pas nouveau ni dans la littérature africaine ni dans la littérature en général : dans un village de province, deux jeunes gens, Karimou et Fatou s'aiment et veulent se marier mais les parents de la jeune fille s'y opposent pour de basses raisons, en l'occurrence la pauvreté et la basse origine sociale du garçon. L'art de l'auteur tient à la peinture de sa société et à la manière dont l'histoire se résoud.

Contrairement à Roméo et Juliette ou aux héros de Molière, l'amour ne pourra pas l'emporter. Le jeune homme éconduit part pour le Ghana où il espère gagner suffisamment d'argent pour revenir payer la dot. Après son départ, un nouveau « commandant » assez âgé et polygame épouse Fatou avec le consentement des parents et malgré la répugnance de l'intéressée. La nuit de noces s'achève par un viol à cause du refus de Fatou. Celle-ci s'enfuit à Niamey avant la fin de la semaine traditionnelle de mariage. En ville, elle est recueillie par Oumou, une prostituée « de luxe » et devient serveuse de bar.

Lorsque Karimou revient au village et qu'il apprend la situation, il tente de tuer le « commandant » et part à Niamey. Entré dans un bar, il y retrouvera Fatou déjà enceinte depuis une aventure passagère. Karimou veut toujours épouser Fatou et garder l'enfant. Fatou accouchera au village mais décidera de ne pas épouser Karimou, craignant pour l'honneur de ce garçon autant que pour celui de l'enfant. La société mène la vie dure aux êtres qui l'ont défiée ; l'expérience douloureuse de ces êtres et leurs malheurs n'entraînent pas la disparition des normes sociales.

L'histoire est pessimiste mais pas complètement car Fatou fait face et veut se battre seule avec son fils. Adamou Ide décrit bien ce cadre étouffant des pratiques sociales qui se manifeste à travers cet « honneur » auquel on sacrifie l'affection des individus et le respect de la liberté des êtres. Les victimes qui ont transgressé le jeu social (aujourd'hui plus hypocrite qu'autrefois) en ressentent un terrible sentiment d'amertume ; le choix de Fatou la confronte au poids des habitudes de son groupe et aux nouvelles difficultés de la vie.

Adamou Ide, comme Mamani Abdoulaye dans **Sarraounia**, comme Hawad dans **Yasida**, aborde les problèmes de la société nigérienne à travers la peinture d'un personnage de femme qui mène avec courage son combat. Peindre une héroïne, plutôt qu'un héros est déjà significatif des intentions de certains écrivains qui œuvrent à leur façon pour cette transformation de leur société.

Jean-Dominique PÉNEL

Albert ISSA, **Ballade poétique**, La Pensée Universelle, 1986, 75 p.

Albert Issa occupe une position particulière dans la littérature nigérienne d'abord par sa situation sociale, ensuite par la forme et le contenu de sa poésie.

En marge des milieux universitaires et littéraires, il travaille dans le domaine de la comptabilité et de la gestion. Son recueil de poésie, il l'a publié à compte d'auteur à la Pensée Universelle, de la même façon qu'Ibrahim Issa pour **Nous de la coloniale** et que Kélétigui Mariko pour **Poèmes sahéliens en liberté**.

Le recueil de poèmes d'Albert Issa comporte deux parties. La première s'intitule précisément « **Ballade poétique**« et regroupe 21 poèmes. La deuxième se dénomme « **Récits oniriques. Le rêve et l'apocalypse** » et s'articule en deux moments (Branche I, Branche II).

Albert Issa est un des rares poètes nigériens, sinon le seul, à composer la majorité de ses textes en vers rimés et à employer des formes classiques comme le sonnet, au lieu de vers libres comme ses compatriotes. Ce procédé tient en grande partie à son goût pour les poètes français classiques. La forme poétique choisie met donc ce poète à part.



En ce qui concerne le contenu, Albert Issa aborde des thèmes divers dont beaucoup sont ceux des autres Nigériens : le passé du pays (« Zinder, ville glorieuse »), la culture traditionnelle (« Le colibri et le geai », conte haoussa), la difficulté de vivre (« Mon Dieu, que mon âme est lasse »), les impressions suscitées par l'environnement (« Sahel », « O désert », « Étoile du soir »...), des souvenirs de voyage (« Ode à l'Allemagne »), l'amour, etc. Cependant il manifeste une certaine originalité quand il traite de questions qui le touchent de près (« Le métis senghorien »), quand il manifeste un sentiment d'inquiétude envers la nature de la femme (« Un fade amour ») et surtout lorsque, dans la partie finale du recueil, il imagine à partir d'une promenade dans un cimetière un long voyage au pays des morts, thème inhabituel dans la poésie nigérienne (le seul autre poète qui manifeste un certain goût pour l'onirique est Ibrahim Issa dans certains poèmes de **La vie et ses facéties** : « Un songe de Salomon », « Vision d'une nuit »).

Albert Issa a publié depuis, chez le même éditeur, une pièce de théâtre, **Cady ou l'amour fétiche,** pièce qui n'a jamais été jouée, ce qui concourt à accentuer sa place singulière dans la littérature nigérienne.

Jean-Dominique PÉNEL

Ibrahim ISSA : **Nous de la coloniale**, La Pensée Universelle, 1982, 125 p.

Souvenir romancé de son enfance, pendant la colonisation, le récit autobiographique d'I. Issa nous conte la vie d'un écolier nigérien de Zinder à Niamey, pendant la Seconde guerre mondiale. De sa naissance au village à son premier contact avec la capitale Niamey, à l'école primaire supérieure, le jeune Peul découvre, à travers l'« école des Blancs », le monde de la colonisation dans une période troublée qui précédera les premières prises de parole nationalistes.

Le départ du village pour l'école vécu comme un drame, familial, une démission du père et l'arrivée à Zinder donnent lieu à des descriptions justes et teintées d'humour non seulement de la vie en brousse mais, surtout, des « figures » de la colonisation que sont « la femme de blanc », l'interprète ou le directeur d'école. Par-delà certains traits ironiques comme la découverte par le directeur d'école des pratiques des femmes désireuses de retrouver les faveurs de leur mari, le récit évoque au passage des événements traumatisants. Les descriptions du bombardement de Zinder par l'aviation allemande et de la répression des civils zindérois par les tirailleurs à la suite d'un incident banal confèrent un ton amer (« la guerre, tout sentait la guerre, au physique et au moral » p. 54) à cette traversée de la jeunesse somme toute privilégiée du jeune scolarisé. L'humour et l'ironie laissent ainsi peu à peu la place à une critique de la colonisation française, dominatrice et qui valorise une « prostitution au seul profit de la bureaucratie » (p. 98) à l'inverse de sa concurrente anglaise, plus tournée vers le développement du commerce.

Ces remarques sur la situation coloniale sont enrichies par l'évocation des aspirations du jeune intellectuel Hamani (Diori, le futur président de l'État indépendant).

La trame littéraire n'est toutefois pas délaissée dans le tableau de la colonisation qui nous est proposé par touches successives, au fil du texte, comme en témoignent deux longs contes qui scandent les souvenirs de l'auteur. Œuvres de deux camarades d'école du narrateur, ces contes mettent en scène des enfants qui, partis méprisés et misérables de leur foyer, trouvent richesse et considération au terme d'un difficile et courageux voyage initiatique. En s'attardant longuement sur ces récits, I. Issa suggère à un autre niveau une lecture, certes, nostalgique de son enfance à Zinder puis à Niamey, faite elle aussi de découvertes et d'enrichissements, mais, surtout, pessimiste quant à la nature humaine dominée par des sentiments de rivalité et de puissance.

Laurent VIDAL

Ibrahim ISSA : **Grandes eaux noires**, Éditions du Scorpion, 1959, coll. Alternance, 122 p.

Ce « roman-légende » comme le définit une interview de Boubou Hama (*Niger*, n° 14, juin 1971) est le premier ouvrage reconnu de la littérature nigérienne, mais demeure pratiquement introuvable, comme l'indique J.-D. Pénel dans *Rencontre*.

Par ce premier acte d'écriture, Ibrahim Issa (1929-1986) avait conscience d'opérer un geste sacré : il accédait à *« cette chose miraculeuse qui fixe à jamais l'histoire et la rend véritable »* (p. 22), l'écriture *« suprême privilège »* longtemps refusé au Noir, se plaint-il, par une mystérieuse volonté d'Allah. L'interdit tombe pour un solennel acte de fondation : le jeune écrivain de vingt-cinq ans en a conscience, enfin un Africain va revendiquer le bien usurpé par la science occidentale, il va se tourner vers le passé de son pays, reprendre possession de son héritage : les pauvres lieux de vie des ancêtres deviendront *« des lieux sacrés historiques »* ; *« nous crierons anathème à la main blanche qui sans cesse dévoile vos tombes »* (p. 23).

« Sur du papier des Blancs », Ibrahim Issa essaie donc de reconstituer (car il ne peut que *« supposer »* (p. 22)) ce qu'ont pu être dès l'Antiquité en Afrique les premières communications intercontinentales et interraciales. Il restitue ainsi autour des *« Grandes eaux noires »* du Niger une histoire de rencontres, d'échanges et de conflits entre hommes noirs, hommes bleus et hommes blancs. La rencontre des Blancs aventureux provoque la curiosité du jeune prince noir, qui quitte son pays pour une *« délégation stupide »*, tandis que la venue des Blancs conquérants provoque la ruine des royaumes garamante (touareg), et noir. Fallait-il accueillir, épargner les Blancs, comme l'a voulu l'hospitalité obstinée du vieux chef noir, Barbe-Blanche ? Cette hospitalité a fait que *« du royaume de Barbe-Blanche rien ne subsiste »* (p. 118).

On entrevoit déjà que pour Ibrahim Issa, en des années qui voient la fin du régime colonial, l'invention du passé le plus lointain se double d'une méditation sur l'histoire récente et même contemporaine. Impossible d'échapper à l'interrogation inquiète sur les malheurs anciens et l'attitude à adopter vis-à-vis de l'étranger ; mais, pour l'auteur, la conscience inquiète nous vient de Caïn, elle produit l'excès et le crime (p. 24) ; il est donc sans doute significatif que sa reconstitution du passé s'achève sur le conseil apaisant de ne plus penser qu'aux problèmes du présent d'un présent si crucial dans l'histoire du Niger : *« Oublie tout ça, mon fils (...) songe à rassembler les hommes dispersés le long des Eaux noires »* (p. 122).

En effet, ce qui ressort de cette œuvre attentive aux absurdités et aux cruautés du passé, c'est bien un message de paix. En particulier un appel à la tolérance, au respect des consciences, l'affirmation de la fraternité des religions. Dieu, dit Ibrahim Issa, étend son ombre sur le Christ et protège Mahomet de son aile, *« Dieu réprouve les actes brutaux »* (p. 47). Aussi bien, dès la première page, l'auteur s'est placé dans la considération de Dieu, *« invisible, immuable, immense dans sa suprême puissance »* (p. 11), *« infini dans sa création »* (p. 18). Du Tout-Puissant, il trouve l'image la plus approchée dans le spectacle des cataractes du Labzenga, *« cette eau qui mugit et qui gronde, ces vagues monstrueuses bavant de colère »* (p. 27) : s'y révèlent l'énergie qui entraîne la calme rotation des mondes et la multiplicité des formes de l'existence. Ainsi va la vie *« variée, tour à tour sage, turbulente, parfois cynique, suivant les siècles et les grands du jour »* (p. 11). Ce sens du multiple guérit les rancœurs, ouvre à la tolérance et prépare à l'action.

Restée proche des racines religieuses, l'œuvre d'Ibrahim Issa échappe à nos distinctions de genre et à nos règles herméneutiques. La quête du passé y dialogue avec le sens du présent, la légende s'entrelace aux souvenirs littéraires ou scientifiques, à l'interprétation ethnologique, aux préoccupations politiques. Cette œuvre témoigne d'un être différent, d'une vision préservée. Elle retrouve la poésie des anciennes épopées pour évoquer la chasse ou la fête, la fraîcheur ou la violence de la nature. Elle retrouve le ton méditatif des tragédies antiques pour formuler la sagesse qui aide à tenir dans les fluctuations de l'histoire : ainsi pour cette méditation sur les puissants qui fait songer à Qohélet ou à Sophocle :

« Les rois aussi ont leurs soucis. Ils souffrent de la fièvre comme le dernier de leurs sujets, ils peuvent buter contre une pierre, dans un naufrage les flots peuvent, indifférents, gonfler leurs vagues monstrueuses et les engloutir. Mais les rois ignorent tout ça, rien ne devait leur résister et Dieu pour les punir inventa un terme : la mort. » (p. 81).

Ibrahim Issa contemple le temps qui passe et qui remue les générations, le temps qui, pour lui, fait mûrir, au long des siècles, le sens de Dieu (p. 88) et, en même temps que le sentiment religieux, épanouit la raison véritable, le sens de l'humain qui délivre de la barbarie (pp. 14-15).

Enraciné dans une foi et une sagesse, Ibrahim Issa garde lucidité entière, distance et force en face des prestiges du modernisme. Ce qu'on appelle *« progrès scientifique, civilisation »* ne se ramène-t-il pas plutôt, demande-t-il, à l'art de fabriquer des *« engins capa-*

bles de détruire la terre en une heure » (p. 58) ? La conquête de pouvoirs nouveaux ne se retourne-t-elle pas contre l'homme ? contre la société menacée de destruction, contre la personne menacée de perdre les acquis séculaires ? « *Abandonné à moi-même, je me suis demandé si je serais encore capable de fabriquer une aiguille* » (p. 58). Revenant aux évidences à la manière de Lanza del Vasto, Ibrahim Issa met en cause l'arrogance de l'homme moderne, fier de ses prothèses et inconscient de ses mutilations. A ce thème se rattache sans doute, dans **Grandes eaux noires**, l'histoire apparemment gratuite, mais qualifiée de troublante, des deux hommes-hyènes qui, en enfreignant un interdit, perdent toute possibilité de redevenir homme (pp. 61-62) : perdre un sens du sacré, le sens des limites, met hors de l'humanité. Dans cet esprit, à une époque qui tantôt parle de coopération et tantôt de projets scientifiques gigantesques, Ibrahim Issa pose des questions décisives : que vaut-il mieux rejoindre, la lune ou le pauvre ? (p. 59). Pour lui, son choix est fait : « *Je n'ai demandé à l'humanité que la paix, la suppression de la misère* » (p. 58). Et aux chefs d'État, africains ou autres, il lègue ce jugement sévère :

« *Tant que cette plaie de misère planera sur l'humanité, je me refuserai à croire qu'il existât* **des hommes d'État** *croyant à Dieu ou aux préceptes d'une religion. J'admire mieux encore cet homme incrédule mais qui, au détour d'une rue, tend la main au plus crasseux des mendiants* » (p. 59).

Avec ses gaucheries, voire ses contradictions, avec sa syntaxe qui ne se plie pas toujours à la pensée, voilà une œuvre qui ne vient pas de l'école ; et la pensée y gagne, une pensée qui cherche à synthétiser mysticité et rationalité (p. 110), une pensée droite comme la justice au milieu des méandres de la légende.

André GUYON

Angelo MALIKI Bonfiglioli : **Du-d'al. Histoire de famille et histoire de troupeau chez un groupe Wod'aab'e du Niger**, (1) Cambridge, Cambridge University Press et Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1988, 293 p.

Les Peuls nomades du Niger ont retenu l'attention de nombreux anthropologues (cf. par ex. Marguerite Dupire, **Peuls nomades. Étude descriptive des Wod'aab'e du Niger sahélien**, Paris, Institut d'Ethnologie, 1962, 327 p.). **Bonheur et souffrance** se distingue de telles études car il donne la parole aux *Wod'aab'e* eux-mêmes. Il s'agit en effet de deux témoignages : le premier est celui d'une femme d'une quarantaine d'années, mère de cinq enfants, le deuxième est celui d'un homme d'environ soixante ans, « un vieux » qui a quatre enfants et de nombreux petits-enfants.

Le discours de la femme s'ouvre sur une série d'affirmations négatives concernant les femmes, comme « *Nous, les femmes, nous ne décidons de rien, nous ne pouvons rien* » qui s'achève par une confirmation servant de transition : « *C'est vrai. La femme ne connaît rien. Elle ne vaut pas un homme. Mais pendant l'année de la sécheresse (en 1973), ce sont les femmes qui ont sauvé les hommes.* » A partir de ce moment, le discours change de caractère et fonctionne en fait comme une « subversion » du premier, sans doute plus officiel. Après avoir parlé de la capacité de femmes de s'adapter à la situation nouvelle et de travailler en ville, ce que les hommes ne peuvent pas faire, elle aborde les grands sujets qui la préoccupent, comme la vie sociale, la place des vieux, le respect des uns pour les autres, le *pulaaku*, le rôle de la parole, les cérémonies de mariage ou encore l'importance des enfants pour une femme et la souffrance de celle qui, n'en ayant pas un, est condamnée à la solitude, car : « *Seuls, les enfants sont pour la femme certitude et sécurité* ». Son discours est ponctué de maximes, comme « Le bonheur est accroissement, augmentation. Le bonheur est toujours croissance » (p. 21), ou « *La vie, le charme et le bonheur : trois choses qui ne durent pas. Ils ont les jours comptés* » (p. 24). Pour illustrer la nécessité absolue de patience devant la souffrance et dans toute circonstance, elle a recours à cette paraphrase d'un proverbe :



« Quand tu allumes un feu, au début il y a beaucoup de fumée. Mais si tu n'es pas capable de la supporter, tu n'atteindras jamais le bonheur de la flamme. Le plaisir de t'asseoir autour du feu pour te chauffer passe par la patience devant la fumée » (p. 28).

A la phrase introductive *« Une femme ne t'expliquera pas beaucoup de choses. Une femme ne sait rien »* répond le début du discours du vieil homme qui commnce par expliquer ce que c'est que la tradition pour les *Wod'aab'e »*, leurs valeurs essentielles, comme la solidarité, l'hospitalité, l'attachement à l'élevage et à la vache qui fut, comme le dit le mythe d'origine, donné aux *Wod'aab'e* : en suivant les mouvements de leurs bêtes, ils s'avançaient de plus en plus loin dans la brousse. Il explique le code pastoral (2), la vie sociale et la circulation des vaches ainsi que les cérémonies comme le rassemblement annuel du *Worso*, ou celles concernant la religion. Mais de tout le discours, il ressort que c'est le troupeau qui est l'essence même de la vie :

« Pour un Bod'aad'o, la perte de son troupeau signifie la mort. Le troupeau, c'est la vie, c'est la nourriture. Le troupeau, c'est la force, la seule sécurité. Le troupeau, c'est le prestige, l'estime des autres. C'est la gloire. Alors que le manque de troupeau, c'est la moquerie, la honte. Le troupeau, c'est aussi l'amitié des autres. Si quelqu'un n'a plus de vaches, il n'a plus d'amis non plus » (p. 50).

Ursula BAUMGARDT

---

(1) Angelo B. MALIKI est anthropologue et a publié également **Bonheur et souffrance chez les Peuls nomades** *(C.I.L.F. 1984).*

(2) Rappelons à ce propos l'important ouvrage de Diouldé Laya, **La Voie peule. Solidarité pastorale et bienséance sahéliennes**, *Paris, Nubia, 1984, 271 p.*



Abdoulaye MAMANI, **Poémérides**, Éd. Pierre-Jean Oswald, 1972, 54 p.

La vie de Mamani Abdoulaye joint continûment l'action politique et la littérature. Dès les années 1950, il rédige ses premiers articles dans les journaux syndicaux, comme **Takala**, et politiques, comme **Le démocrate** et **Sawaba**, dans lesquels il fustige les injustices et indique ses options en matière de modèle de société ; ce qu'il exprime aussi bien en exposés motivés qu'en poèmes. Député, grand conseiller de l'AOF, il subit le sort des dirigeants de son parti au moment de l'indépendance : prison et exil. C'est justement au cours de son exil (de 1960 à 1974) qu'il publie, en 1972 **Poémérides** aux éditions P.J. Oswald. Le titre de ce recueil de 29 poèmes évoque autant un éphéméride poétique que les rides de la vie. La qualité de l'ensemble tient à la maîtrise de la langue et à la diversité des thèmes. Mamani écrit des poèmes d'engagement qui correspondent à ses options politiques mais aussi des textes lyriques d'une grande beauté (cf. « Procréation », « Femme », « Serment », « Bris d'Afrique », etc.). Sa situation personnelle de l'époque permet de comprendre les préoccupations qui tiennent à l'insupportable éloignement de sa terre natale (cf « Espoirs », « Exil », « Nostalgie »). Mais l'auteur sait aussi être drôle dans « Poème inachevé ». Quant à son dernier poème qui n'est composé que de chiffres, il suscite l'interrogation, le lecteur se demandant s'il s'agit d'une mystique des nombres ou d'un simple amusement.

Mamani Abdoulaye a prolongé sa verve poétique dans **Eboniques**, recueil inédit, de la même époque (dont le journal **Le Monde** a publié un extrait le 5 août 1984) et dans **L'anthologie de la poésie de combat** qui semble avoir été publiée dans une version espagnole à Cuba.

Mamani Abdoulaye a depuis lors délaissé la poésie pour s'adonner au théâtre (**Le balai** primé en 1973), le roman (**Sarraounia**, 1980) et la nouvelle (**Une nuit au Ténéré**, 1987).

Jean-Dominique PÉNEL

Fatimata MOUNKAÏLA : **Mythe et histoire dans la geste de Zabarkane**, Niamey, CELHTO, 1989.

Le grand mérite de Fatimata Mounkaïla est de nous présenter sept textes différents du récit de Zabarkane, l'ancêtre légendaire des Zarma. Quatre récits sont en vers : d'abord, un long poème en soninké récité par le djassaré Badjé Bagna, enregistré en 1968 par Moussa Hamidou et Jean Rouch. Un deuxième récit date de la même époque et a été enregistré par les mêmes personnes. Un troisième poème, datant de 1981, a été dit par le fils de Badjé Bagna. Notons que dans

les deuxième et troisième textes, la langue soninké perd de son importance et laisse une place dominante au zarma. Enfin, le denier poème est le chant des jeunes filles de Ouallam, inspiré d'une composition traditionnelle d'une vieille femme de la région, et primé à la Semaine de la Jeunesse nigérienne en 1973.

Trois textes en prose viennent compléter l'ensemble : celui d'un marabout, Yaye Seïni Kayan (enregistré en 1981) ; celui d'un notable de Dosso, Saley Sandi dit Alo (enregistré en 1980) ; enfin celui d'un artisan, Hassane Mamoudou (enregistré en 1981). Ces sept textes sont présentés dans les versions d'origine, c'est-à-dire en soninké (texte I), en soninké et zarma (texte II et III), en zarma (textes IV à VII). Les textes soninké sont traduits en zarma et toutes les versions sont traduites en français.

Un texte unique offrait le piège, dans lequel tombent plus d'un, de se donner comme vrai à cause de son unicité et de la personnalité de l'auteur du récit. La pluralité des textes évite cet écueil. La vérité historique peut venir de leur confrontation. La vérité culturelle se laisse deviner par le rapprochement entre les comportements des personnages et de leurs actions avec les caractéristiques culturelles actuelles ou permanentes des Zarma.

L'auteur passe en revue toutes ces questions mais nous ne retiendrons ici qu'un fait intéressant : les sept textes rapportent tous la même émigration qui a conduit les Zarma d'une région plus à l'Ouest, dans l'actuel Mali, vers l'Est, c'est-à-dire sur l'espace que nous leur connaissons aujourd'hui. Le motif invoqué est celui de fortes pressions sociopolitiques exercées par les peuples environnants. La migration s'effectue sous la conduite de Sombo-Mali Béro. Trois textes, sur sept (dont celui de Badjé Bagna) n'en disent pas plus. Quatre autres mentionnent une émigration antérieure depuis l'Est de l'Afrique juqu'à la région du Mali. Cette référence à la partie Est de l'Afrique a conduit certains Zarma à assigner La Mecque comme lieu d'origine et comme époque la période du prophète Mohamed. Ainsi Zabarkane, le héros légendaire, aurait connu et fréquenté le prophète Mohamed. Au demeurant, les récits offrent des variantes notables aussi bien sur les causes du départ des lieux saints que sur l'itinéraire du héros et des siens. Si un tel mouvement migratoire plus ancien, en provenance de l'est de l'Afrique n'est pas dénué de fondament (comme l'attestent des liens avec les peuples de l'est du Niger), les lieux saints de l'Islam comme première origine des Zarma sont bien plus problématiques et relèvent plus d'une accommodation avec les valeurs actuelles du groupe que d'un passé historiquement authentifiable.

Ces sept textes ne sont pas seulement l'occasion pour Fatimata Mounkaïla de rapprocher les récits à réalité historique en séparant les séquences selon qu'elles s'avèrent plausibles, hypothétiques ou mythiques ; ils ne servent pas non plus qu'à identifier des données socioculturelles. Ils offrent un matériau littéraire qui fait l'objet d'une analyse propre. Poésie d'un côté, prose de l'autre : déjà ces types de récits n'utilisent pas les mêmes procédés littéraires. Il convient donc d'inventorier les techniques de composition, le rapport des textes aux auditeurs ; il faut examiner les diverses images utilisées, les éléments épiques, sans oublier les traits d'humour qui émaillent les récits, les poèmes emploient des rythmes propres qu'il importe de connaître (usage de refrains, de moyens mnémotechniques, de tons, choix des mots, etc.). Ces éléments sont décisifs pour l'analyse littéraire car on a malheureusement trop tendance à effacer l'analyse littéraire au profit des seules considérations historiques et sociologiques. Si un texte est beau, son esthétique doit être mise à jour et expliquée. Ce que les auditeurs zarma reconnaissent d'un seul coup, sans toujours pouvoir bien en rendre compte, c'est au littéraire qu'il revient le difficile travail d'en expliquer les raisons.

Fatimata Mounkaïla a su frayer des directions sur cette voie nécessaire et difficile ; c'est une raison supplémentaire d'importance qui doit inviter à la lecture de son livre.

Jean-Dominique PÉNEL

Idé OUMAROU : **Le Représentant**, N.E.A., Abidjan, 1984, 199 pages.

L'ancien secrétaire de l'O.U.A. s'est d'abord intéressé au théâtre, avant de s'attacher à l'écriture romanesque et de la privilégier. Son premier ouvrage, **Gros Plan**, fut couronné par le Grand Prix littéraire d'Afrique Noire en 1978.

Son second roman, **Le Représentant,** a pour cadre le Niger de l'après-indépendance. Observateur attentif des mutations sociales, Oumarou décrit les premiers tâtonnements du nouvel État. Pour combler le vide laissé par le colonisateur, certains cadres sont nommés non pas à cause de leur compétence, mais plutôt en raison de leur acharnement dans le parti unique. C'est le cas de Fodé, agent parfaitement illettré, représentant à la circonsciption de Guidiguir. Il incarne à ce titre à la fois l'État, le parti et le gouvernement. Il sera destitué à la suite d'un discours ubuesque qu'il prononce lors de la visite du Président ; allocution qui met à nu le comportement irresponsable des dirigeants.

Son successeur, le jeune Karim, sera un responsable fantoche, sans pouvoir réel. Son autorité est confisquée par le Goum Touré qui utilise tous les moyens pour parvenir à ses buts. Zélé dans l'exécution de son travail, il se sert de sa nièce de quinze ans pour se frayer une place auprès des administrateurs qui se succèdent à la tête de la ville. De plus, il sait se montrer affable et ses attitudes paternalistes n'ont d'égal que sa fourberie.

Pour loger le piroguier Siddo qui a quitté son village pour servir l'administration, le machiavélique Touré tend un piège à l'homme qu'il avait adulé et à qui il avait vendu à plusieurs reprises les bêtes confiées à ses soins. Les hommes de paille de « Douze » (surnom du Goum) vont surprendre le gardien de la fourrière en « flagrant délit » de vente d'animaux appartenant à autrui. Il est chassé et emprisonné.

Après cette première victime, Douze se retourne ensuite contre le piroguier. Lors d'une excursion, Siddo a révélé à Karim et à Touré que le jardin populaire est construit sur une partie de champ qui appartient à sa famille. Révélation intéressante pour le garde qui met tout en œuvre pour accaparer le terrain. Il se propose d'abord d'acheter la parcelle pour, dit-il, décongestionner sa maison qui ne désemplit pas de ses parents. Siddo refuse. Il lui fait ensuite miroiter des promesses fallacieuses tant et si bien qu'il cède au souffle irrésistible du cynique. Plusieurs mois se sont écoulés et à chaque fois que le paysan réclame son dû, Touré lui fait des chantages et brandit des menaces.

Excédé par ce comportement on ne peut plus blessant, il porte plainte auprès de « Vigilant » (chef de Goums). Ce dernier ne fait rien et attire l'attention du plaignant en ces termes : « *Cet homme n'est pas à son coup d'essai. Chaque fois qu'il s'engage dans une affaire et Dieu seul sait combien il en noue par semaine ! , il ne se résoud jamais à la régler sans dispute et sans cris* ».

Désemparé, le piroguier ne sait plus à quel saint se vouer d'autant plus que son protecteur, Karim, a subitement changé de comportement sous la pemicieuse pression de Goum. Il décide d'aller consulter Tanti Binta, une vieille femme affreuse, dotée de pouvoirs extraordinaires, « *recours des offensés, refuge des désespérés* ». Ce projet ne se concrétisera pas.

Fier de trouver en lui un « *serviteur taillable et corvéable à merci* », Touré lui demande de transporter des milliers de briques derrière le fleuve. Travail périlleux et éreintant pour le piroguier que la force commence à quitter sous l'effet de l'âge. L'opportuniste profite de la création de la station avicole pour se construire des maisons sur le terrain extorqué au paysan.

Devenu riche sur le dos du piroguier, Touré tente de le perdre à travers sa femme. Il utilise le même scénario que dans le cas du gardien de la fourrière. Mais Zeno, attentive et très éveillée, déjoue le piège du « Wangrin » local. Pour Siddo, cet acte est une offense insupportable et il exprime sa révolte dans un langage très violent. Sa femme, plus dynamique, a recours à Tanti Binta pour châtier les responsables de leur malheur. Touré sera anéanti par une mystérieuse foudre et son complice Karim aura d'horribles hallucinations. Le représentant, tel un malade mental, parcourt les rues de Guidiguir en s'écriant : « *cachez-vous, le gros nuage est là. Je le vois, il me me suit. Il va me frapper ! Protégez-moi. Je suis foutu. Il est là...* ».

L'intervention du merveilleux dans le dénouement peut être critiquée ; mais il faut garder à l'esprit la préoccupation du romancier. Idé Oumarou cherche à prévenir ses concitoyens. **Le Représentant** est une œuvre qui donne un avertissement aux Grands : on ne peut pas continuer à exploiter d'une façon éhontée le peuple. Dans ce roman où il allie, avec talent, réalisme et souvenir personnel, l'auteur du **Détournement** souhaite une prise de conscience des Africains en général et des Nigériens en particulier : la nation ne peut se construire que dans le respect de la dignité humaine.

Issoufou RAYALOUNA
E.N.A.

Amadou OUSMANE : **Le Nouveau Juge**, I.N.N., Niamey, 1982, 167 pages.

Auteur de **15 ans ça suffit**, Ousmane a acquis une popularité grâce à ses **Chroniques judiciaires** dans les colonnes du quotidien d'information du Sahel. C'est en écrivain averti de la chose judiciaire qu'il revient à travers son second ouvrage **Le Nouveau Juge**, qui se veut un hymne à la justice ainsi qu'en témoigne cette citation mise en exergue par le romancier : « la justice est l'honneur d'un pays... ».

Le roman introduit le lecteur dans un pays régi par le parti unique, un monde de pourriture où les responsables politiques bafouent les lois, piétinent et écrasent les humbles. A un âge déjà tendre, Ali le personnage central avait assisté, impuissant, à l'humiliation, à la détention et à la mort de son père pour une faute qu'il n'avait pas commise. La mère d'Ali, Inna Bagaya reste fortement traumatisée, tant qu'elle est convaincue que son mari était victime de l'arbitraire de la justice. Lorsqu'elle apprend que son fils est nommé juge, elle le supplie d'abandonner ce métier « maudit » qui consiste à envoyer des innocents en prison. Raisonnement simple pour le jeune magistrat qui rêve d'un idéal de justice et qui luttera vaille que vaille pour

faire triompher celle-ci dans un pays où les hommes en ont perdu confiance.

La tâche n'est pas facile. Dans la localité de Dadin-Kowa où il est affecté, les fonctionnaires brillent par leur esprit mercantiliste, les commerçants corrompent pour faire fructifier leurs économies, les dignitaires du parti se croient au-dessus de la loi. Dès son arrivée, Ali s'attèlle à « nettoyer » la justice dans sa forme et dans son fond. Il fait crépir le palais de justice où se dégage une odeur pestilentielle et dont le *« toit abritait une armée d'oiseaux, de margouillats et de chauves-souris »*. Il arrête plusieurs agents pour cause de corruption. Juge consciencieux et travailleur, il traite avec discernement tous les dossiers.

Cependant, l'affaire Dodo provoquera un véritable scandale. Le fils du S.P.R. (Secrétaire Politique Régional) vient de commettre un homicide au cours d'une surprise-partie. Maïgari, qui, peu de temps auparavant fait planer la menace qu'il renverrait ce « petit » d'où il est venu s'il osait se mettre au travers de son chemin, use de sa robe pour libérer son fils. Ali refuse. La situation se détériore au moment où Maïgari insulte et brutalise le procureur. Pour Ali, il s'agit d'une offense à l'institution et un tel acte ne peut rester impuni. Il ordonne d'arrêter l'« intouchable », mais déjà la nouvelle de cette altercation est parvenue aux plus hautes instances. Les autorités étouffent le scandale. Maïgari est déchu de ses fonctions et exclu du parti ; Ali est muté pour « raison d'État ».

On reste sensible en lisant ce roman captivant qui a l'allure d'un journal, à la détresse des paysans qui attendent impatiemment les pluies ; aux souffrances d'une femme qui a perdu très tôt son mari, et surtout à la manière de camper le héros du roman. Ali réunit en lui toutes les vertus : élève sérieux et studieux, fonctionnaire intègre, loyal, courageux, plein d'initiatives, bref le juge modèle qu'il faut si l'on veut que ce pays qui se prétend libre et démocratique puisse progresser.

Issoufou RAYALOUNA
E.N.A.

Jacques PUCHEU : **Contes haoussa du Niger**, Paris, Karthala, 1982, 200 p., illustrations.

Ce petit livre, publié il y a presque dix ans maintenant, a pour ambition de laisser les textes parler d'eux-mêmes et de contribuer ainsi à faciliter le dialogue entre les cultures. Même si, comme l'écrit Jacques Pucheu, *« il manque dans ces pauvres lignes les voix, la musique »*, bref tout ce qui, à la veillée, donne chair à la matière du conte sans cesse remis en forme par ses narrateurs, l'ouvrage atteint son but, présentant un choix de contes hausa dans une langue simple, directement accessible, et leur préservant la fraîcheur dont une édition érudite les dépouillerait.

L'ouvrage de Jacques Pucheu donne un bon aperçu de l'éventail des contes hausa et, partant, de la richesse de la littérature orale de cette société paysanne du Niger. Le choix des contes publiés est pertinent et chacun est représentatif d'un genre. Ainsi les 29 contes présentés, précédés d'une brève note sur le narrateur ou la narratrice, peuvent-ils se répartir diversement : selon les contenus (le mauvais père, les dangers du plaisir d'amour...), selon les personnages mis en scène (humains, animaux...) ou selon le degré de merveilleux (alliance d'hommes et d'animaux, animaux doués de parole...). Les grands thèmes de la société paysanne sont présents et évoqués dans le contexte des différentes scènes possibles, les aléas familiaux étant traités dans une grande majorité de ces textes.

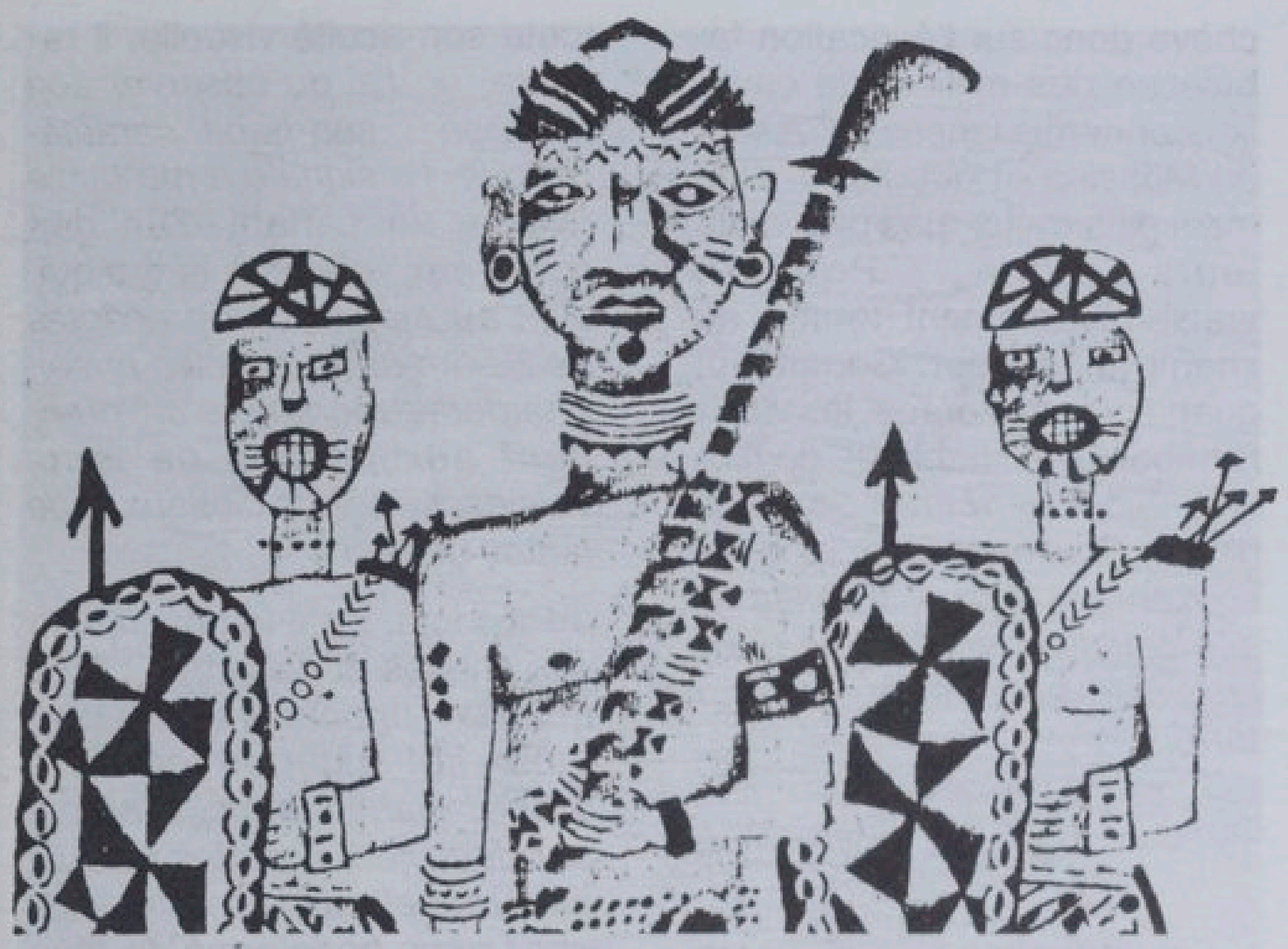
De fait, ces contes innombrables produits par l'imaginaire collectif traduisent, même lorsqu'ils s'évadent dans le merveilleux, les règles sociales et éthiques de la société hausa. Leur intérêt pour la connaissance de celle-ci est de premier ordre. C'est la raison pour laquelle nombre d'entre eux, recueillis par Jacques Pucheu et moi-même, ont été déposés aux Archives de Littérature Orale Africaine (A.L.O.A., Maison des Sciences de l'Homme). Nul chercheur, malheureusement, n'en a jusqu'à présent mené l'analyse, difficile il est vrai, du fait de la complexité de ces pièces.

Nombre de ces contes, recueillis au Nigéria, ont été publiés en anglais dans la première partie du XX^{e} siècle. Mais les seuls à avoir été publiés en français sont ceux choisis par Jacques Pucheu pour figurer dans ce petit volume dont on mesurera, de ce fait, tout l'intérêt.

Nicole ECHARD

Jean ROUCH : **La religion et la magie songhay**, éd. de l'Université de Bruxelles, 1989, 377 p.

Bien qu'il s'agisse d'un travail d'ethnographie publié en 1960 à partir de sa thèse (soutenue en 1955) et récemment réédité avec des notes et une longue postface complémentaires, ce livre de Jean Rouch mérite d'être mentionné aussi dans une revue de littérature. L'auteur a accompli et continue encore de poursuivre depuis 1941 une infatigable recherche sur les phénomènes religieux et la magie chez les Songhay. Ce patient travail, qui s'est effectué avec l'indispensable collaboration de ses amis nigériens, s'est opéré non seulement avec le carnet et le crayon mais aussi



avec le magnétophone et la caméra, ce qui donne à l'ensemble de la recherche une dimension d'envergure.

Jean Rouch, dans son livre, analyse la structure religieuse fort complexe des sociétés Songhay, il décrit les objets rituels, les agents du culte, le culte lui-même et l'analyse se prolonge par l'étude de l'art des magiciens. La plus grande attention est portée aux génies (holey) et aux danses de possession si caractéristiques et toujours vivantes. Or ces phénomènes religieux et magiques, s'ils supposent musiques, gestes, danses, requièrent tout autant de nombreux faits de parole. Jean Rouch propose donc aux lecteurs toutes sortes de textes traduits, expliqués et commentés qui sont du plus haut intérêt pour la littérature. On trouve en effet : 1) Des mythes (Ch II) qui fondent et instaurent les différentes catégories du divin : dieu suprême mais lointain, anges, djinns, esprits mauvais et surtout les nombreux génies dont les derniers en date (les hauka) sont contemporains de la colonisation : 2) Des textes rituels (Ch III) et principalement des devises ou zamuyen qui correspondent à cette multitude de forces divines, chacune ayant sa devise propre qu'il convient d'énoncer selon des moments appropriés et dans un ordre précis. 3) Des formules magiques (Ch VII) ou gyindize qui diffèrent des précédentes par la forme et par l'intention. 4) Des textes proférés (Ch VI) par les personnes possédées qui répondent aux questions qu'on leur pose pendant la transe. Tous ces textes, nombreux et variés, constituent plus d'un quart du livre et sont un document de qualité. La littérature y trouve là un champ considérable de manifestation et d'analyse : textes fixes, textes variables, textes privés, textes publiés, poétique rigoureuse, images diverses, expressions euphoniques, usage de plusieurs langues, évolution des styles, etc.

Dans cette production littéraire spécifique, l'homme apparaît grand à travers ses rapports, tantôt de soumission et de dépendance relative, tantôt de maîtrise des pouvoirs spirituels et même de maîtrise grandissante car, comme le dit le magicien songhay : « *Ce qui a été bon dans la bouche des premiers hommes doit être meilleur dans ma bouche que dans la leur* ».

Jean-Dominique PÉNEL

Silâmaka et Poullôri ; récit épique peul raconté par Tinguidji, édité par Christiane SEYDOU. Paris, Armand Colin, collection « Classiques africains », 1972.

En dépit de son caractère hyperbolique et merveilleux (au demeurant propre à toute épopée), le récit procuré par Christiane Seydou, dans l'excellente collection des « Classiques africains », s'inscrit dans un contexte historique assez précis qui est celui de la lutte des chefs peuls contre l'autorité du royaume bambara entre la fin du XVIII^{e} siècle et le début du XIX^{e} siècle, avant la constitution, par Cheikhou Amadou, de l'empire peul du Macina.

A cette époque, chacune des chefferies peules était commandée par un chef traditionnel, appelé « ardo », qui devait allégeance au roi de Ségou et lui versait chaque année le « disongo », c'est-à-dire, littéralement, le prix du miel. Il s'agissait en réalité d'un impôt pouvant s'élever à plusieurs kilos d'or, et dont le produit était affecté à la préparation de l'hydromel, une boisson à base de miel particulièrement appréciée des chefs et notables Bambara. Ce tribut annuel ne pouvait naturellement qu'être impopulaire, et il suscita certainement des protestations et des révoltes au cours de la période comprise entre 1766 et 1797, sous le règne de Ngolo Diara.

Sans qu'il soit possible de situer avec exactitude l'ascendance de Silâmaka, désigné simplement par Tinguidji comme le fils d'un ardo du Mâssina, on sait qu'à cette époque les chefs peuls se soulevèrent contre le commandement bambara de Sâ, chef-lieu du Dodjiga, un gros canton situé au nord du lac Débo, et que plusieurs d'entre eux refusèrent de payer le prix du miel. Héritier de cette tradition belliqueuse, Silâmaka dont le nom est déjà tout un programme, puisqu'il si-

gnifie « le sabre » apparaît donc comme le symbole même de la fierté et de l'honneur peuls, un symbole qui a moins pour fonction d'évoquer la réalité historique que d'exalter un ensemble de valeurs dans lesquelles le Peul aime à se reconnaître.

A l'instar des grandes compositions épiques classiques, Silâmaka forme avec son compagnon Poullôri un couple de guerriers qu'unissent à la fois l'amitié et la fraternité viriles, à la manière des héros de **La Chanson de Roland**. Comme Roland et Olivier, Silâmaka et Poullôri sont en effet unis et dissemblables. Unis par le même idéal chevaleresque, mais séparés par la naissance puisque, ainsi que le rappelle le griot, à trois ou quatre reprises, l'un, Silâmaka, est d'origine noble, tandis que l'autre est captif...

Dans le récit de Tinguidji, la distinction entre les deux hommes s'opère à la fois par de subtiles différences de comportement (quand l'un mange six bouchées, l'autre, le bien-né, se contente de trois), mais surtout par le fait que Silâmaka entend braver seul les dangers décisifs. C'est pourtant à Poullôri que reviendra la gloire de mettre en déroute l'ennemi bambara puisque, à la suite de la trahison de son griot favori, Silâmaka mourra « ignominieusement », tué par la flèche que lui décoche un enfant dépêché par Amirou Sâ, le Roi de Dodjiga. Ce qui montre bien qu'en dépit de leur différence d'origine, Silâmaka et Poullôri incarnent un idéal commun à travers une même destinée, que chacun accomplit cependant à sa manière, selon son propre tempérament.

Après la mort de Silâmaka, c'est donc à Poullôri que reviendra la lourde tâche de combattre les Bambara enhardis par la disparition de son noble et preux compagnon. L'histoire de ces deux personnages hors du commun s'achève donc sur l'évocation fabuleuse des milliers de cavaliers ennemis lancés à l'assaut du Mâssina et que l'on n'a jamais plus revus, pas plus d'ailleurs que Poullôri, vraisemblablement tombé au champ d'honneur. Cependant quand gronde l'orage, les vieux Bambara ont l'habitude de dire « *Poullôri benâna* », c'est-à-dire « *Poullôri arrive* », et ils soutiennent que « *Poullôri et ses cavaliers sont partis dans les airs et qu'ils ne sont plus sur terre...* »

Jacques CHEVRIER

SOLI ABDOURAHAMANE, **Le chemin du pèlerin**, Niamey, I.N.N., 1988.

L'auteur décrit avec force détails et une précision surprenante l'attitude des croyants en route vers la terre sainte... et leur comportement en Arabie Saoudite.

On a l'impression qu'il en est à son énième voyage et que, aguerri, il en tire une expérience susceptible de lui épargner l'impatience, l'étourderie et l'angoisse que connaissent ses frères et sœurs.

Pourtant, il n'en est rien. L'auteur n'en était qu'à son premier voyage : « *Je ne connais rien encore des aspects pratiques du pèlerinage, écrit-il, mais j'ai décidé de me faire une règle de conduite tout au long des différents offices qui nous attentent* ». Cette règle de conduite lui vaut de dédoubler en quelque sorte sa personne : l'une, indépendante et flegmatique, observe tout et enregistre ; l'autre, influençable, exposée à des sentiments contradictoires, vit, s'émerveille, s'épouvante tout à la fois.

On s'étonnera d'aprendre que l'écrivain ne jouit pas de toute son acuité visuelle, il raconte : « *J'ai pu observer son manège..., son habit, caractéristique, l'a signalé à ma faible vue...* » en parlant d'un des nombreux voleurs à la tire qui, « *... au mépris des préceptes de l'islam et de tous les enseignements moraux, s'en prennent aux poches de leurs voisins, armés de ciseaux et de lames de rasoir* ».

Plus loin, c'est la description des choses et des êtres : « *Le quartier Tondobani est un véritable îlot nigérien en terre arabe. Habité principalement par des Djerma et des Haoussa, il rappelle un gros village de chez nous transformé en marché de jour et de nuit. La construction offre un style assez particulier, les rues sont étroites et encombrées, les maisons souvent construites en hauteur donnent l'impression d'avoir été réalisées par des amateurs... l'aspect extérieur des murs évoque l'idée d'un grand squelette à côtes multiples* ».

Mais la caméra de Soli ne s'arrête pas là : elle s'attarde sur les gestes, le comportement peu honorable de certains pèlerins ; aussi filme-t-elle certaines situations on ne peut plus cocasses : « ... *soudain, c'est la surprise : les compatriotes, objet de nos inquiétudes, sont avec armes et bagages installés sur un grand véhicule rouge-brique dont l'état poussiéreux et le châssis piqueté de rouille indiquent qu'il est depuis longtemps hors d'usage* ».

Outre le ridicule, c'est l'impatience irraisonnée qui caractérise certains pèlerins : « *Poussez devant ! Poussez devant !* ». On retrouve les mêmes attitudes devant les guichets des institutions postales ou bancaires de notre pays. C'est donc à juste titre que l'auteur en tire une leçon : « *De cette constatation, j'ai tiré une autre règle de conduite. J'en fais un principe qui veut que dans toute la mesure du*



possible, le pèlerin s'astreigne à un minimum de discipline. Dans bien des cas, l'observation de ce principe lui permettra d'économiser des efforts et lui épargnera d'inutiles désagréments. »

Par ailleurs, il n'est pas difficile de remarquer les tendances mercantiles de quelques pèlerins ; ils veulent tout acheter coûte que coûte.

Dans toute entreprise nouvelle, de surcroît périlleuse, l'homme a toujours éprouvé le besoin d'être guidé, afin de pallier tout danger qui peut surgir. En m'offrant un exemplaire de « **Le chemin du pèlerin** », Soli Abdourahmane s'empressa de me demander si j'avais l'intention de me rendre à la Mecque. Naturellement, je n'y pense pas encore, mais je reste persuadé que sans être un manuel du pèlerinage, l'ouvrage n'en présente pas moins un intérêt didactique qui peut profiter à toute personne ayant formulé le vœu de se rendre pour la première fois en terre sainte de l'Islam.

Kangaï Seyni MAÏGA

Boubé ZOUMÉ : **Les souffles du cœur**, CLÉ, Yaoundé, 1977, 63 p.

De la centaine de poèmes que contenait le manuscrit de Boubé Zoumé, les éditions CLÉ de Yaoundé en ont retenu 45, publiés en 1977 sous le titre **Les souffles du cœur** (titre du poème qui clôt le recueil). L'auteur qui avait une vingtaine d'années à l'époque, était fonctionnaire formé à l'École nationale d'Administration de Niamey. Son talent avait été reconnu dès la fin de ses études primaires et il avait dès ce moment obtenu divers prix et récompenses.

Originaire d'une famille de pêcheurs, juste à la frontière du Niger et du Bénin, Boubé Zoumé a composé plusieurs poèmes sur son univers culturel et sur le monde rural (« Le coq du fétiche », « Femme rurale », « Niger », « Gangaa »).

Le recueil est dédié à ses parents, aussi l'auteur a-t-il écrit sur son père et sa mère (« Une ombre sans paupières », « Élégie »).

De nombreux poèmes concernent une jeune femme qu'il a aimée et dont il s'est séparé (« viens me voir », « Toi », « Tes belles mains »),

Le poète est sensible à la misère et particulièrement à la sécheresse (« Offrande », « Les émigrés du Sahel », « O frères et sœurs éprouvés »), fléau qui ne cesse de bouleverser l'existence des populations.

D'autres problèmes sont évoqués (« Solitude », « La vie ») ainsi que les souffrances des hommes (« Chanson d'une orpheline », « Égarement », « Sensation »...).

Boubé Zoumé chante aussi la poésie et la condition du créateur (« Une chose dans le cœur », « Poète, qui es-tu ? »).

La langue est simple, l'organisation des vers assez diverse. Boubé Zoumé, qui n'a plus publié depuis ce recueil, témoigne d'une sensibilité et d'une aptitude à comprendre les êtres et leur environnement. Comme il le dit lui-même *« A chaque créature sa poésie propre »*.

Jean-Dominique PÉNEL

Mohammed Aghali ZAKARA et Jeannine DROUIN : **Traditions touarègues nigériennes.** L'Harmattan, Paris. Préface de Lionel Galand, 1979.

Mohammed Aghali Zakara et Jeannine Drouin comptent par mi les bons spécialistes de la langue et la littérature touarègues du Niger. Ils ont notamment conduit une enquête approfondie sur l'écriture touarègue. On sait que les Touaregs disposent d'alphabets dont l'origine est sans doute ancienne et qu'ils considèrent volontiers comme l'un des traits distinctifs de leur culture. Ces alphabets sont ordinairement désignés par le terme *tifinagh*, le pluriel du mot touareg qui signifie : lettre. C'est au cours



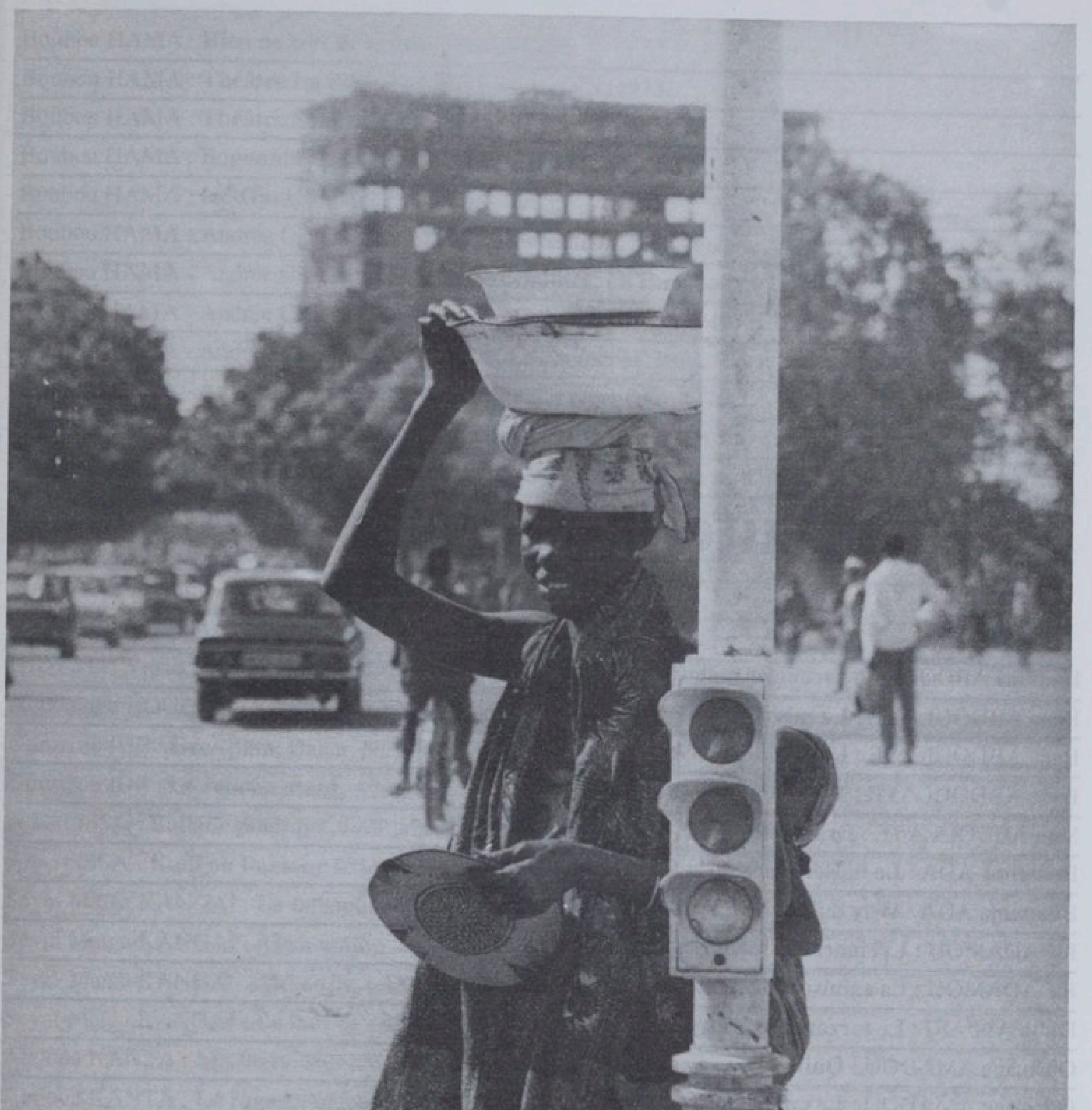
de cette enquête que les auteurs ont été amenés à recueillir des traditions relatives à deux héros culturels liés l'un et l'autre à l'écriture. Le premier est Amerolqis, qui passe pour avoir inventé l'alphabet touareg. Le second est Aligurant, auquel on attribue les gravures rupestres, notamment les inscriptions en *tifinagh*, qu'on trouve dans les montagnes du nord du Niger.

Le présent ouvrage comprend la transcription, la traduction et le commentaire détaillé de deux textes recueillis auprès d'un forgeron appartenant au groupe des Touaregs Kel-Nan, qui vivent dans la région de Tahoua, au sud-ouest du Niger. Le premier texte narre les aventures épiques d'Amérolqis, un géant qui, dit-on, vivait avant l'apparition de la religion musulmane et qui inventa les *tifinagh*, dont il fit un code secret destiné à lui servir dans ses aventures galantes. Il est troublant de constater que le mot Amérolqis est de toute évidence la déformation de l'arabe Imru-al-Qays, le nom d'un prince censé avoir vécu au VI^{e} siècle de notre ère. Imu-al-Qays passe, nous rappellent les auteurs, pour avoir créé « *le modèle aux règles fixes de la Qasida qui célèbre les exploits guerriers, l'éloge de la tribu, énonce des pensées philosophiques sur le caractère éphémère de la vie et la vanité des passions humaines* ». Comment cette figure arabe archaïque s'est-elle retrouvée dans les traditions populaires touarègues, c'est là un mystère, à vrai dire assez troublant, que nos deux auteurs ne se risquent pas à éclaircir. Nous ne chercherons pas davantage à l'éclaircir ici ; disons simplement que, dans des poèmes recueillis au Niger depuis la publication de cet ouvrage, Imru-al-Qays apparaît fréquemment, avec des traits plus proches du modèle arabe et des caractéristiques qui laissent penser que cette figure a été importée par des lettrés. On remarque aussi que, dans le texte présenté ici, Amerolqis est opposé à un autre géant, Ghantarata, dont on peut soupçonner, bien que nos auteurs n'en disent mot, qu'il est un lointain parent d'un autre poète de l'Arabie antéislamique, 'Antara. On attribue à 'Antara, Imru-al-Qays et quelques autres des poèmes qui se sont conservés jusqu'à nos jours et qu'on connaît sous le nom de Mou-Allaqat ; de sorte qu'il est permis de penser que des Touaregs lettrés ont eu en main des exemplaires des Mou-Allaqat à partir desquels les figures mythiques de Amerolqis et Ghantarata se seraient peu à peu élaborées. Si le modèle est arabe, la réplique appartient en propre à l'univers touareg ; elle a conservé certains traits du modèle, puisque, comme Imru-al-Qays, Amerolqis aime la compagnie des femmes et son nom est lié à la poésie ainsi qu'à l'antéislam ; mais elle a acquis un trait spécifiquement touareg : l'invention de l'alphabet des *tifinagh*.

Le cycle d'Aligurant est, quant à lui, construit autour du thème suivant : Aligurant, un homme puissant et renommé pour son intelligence apprend d'un devin que sa sœur va donner le jour à un enfant plus intelligent encore que lui. Il décide de tuer le nouveau-né. Mais la sœur, prévenue, échange son fils contre celui de son esclave, qui a accouché en même temps. Aliguran tue celui qu'il croit être son neveu utérin, tandis que le véritable neveu grandit sous une fausse identité ; plus tard, l'enfant devenu grand apparaît si intelligent que l'oncle devine la vérité. Pour éprouver son intelligence, l'oncle propose au neveu plusieurs épreuves, dont celui-ci se tire toujours à son avantage. Dans d'autres contes du cycle, il tente en vain de le mettre à mort, mais toutes ses ruses sont déjouées par le neveu. Il s'agit là d'un thème universel, et les auteurs, dans un commentaire bien documenté, n'ont pas de mal à faire ressortir des parallèles maghrébins tout à fait frappants. La spécificité du cycle touareg réside peut-être dans la relation de parenté entre les deux héros : une relation maternelle ; c'est assurément une indication de l'importance qu'a la parenté maternelle pour les Touaregs. Ceux-ci affirment volontiers qu'un homme est plus proche de son neveu utérin que de son fils ; ce qui explique à leurs yeux que le neveu utérin d'Aliguran (et non son fils, qui apparaît dans certains contes du cycle, en y jouant le rôle d'un benêt) soit le véritable héritier de son intelligence.

Ces deux héros culturels sont, chacun à sa manière, hautement représentatifs de certains aspects de la culture touarègue. C'est pourquoi on ne peut que considérer avec faveur le travail de Mohamed Aghali Zakara et Jeannine Drouin, qui est, malgré quelques négligences et quelques erreurs vénielles, un réel apport à la compréhension de cette culture.

Dominique CASAJUS



Bibliographie

Auteurs nigériens

Harouna ABDOU : **Le vacancier malgré lui** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1980.

Bana ABDOULAYE : **La mission impossible** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1981.

Bana ABDOULAYE : **Le suicide** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1984.

Bana ABDOULAYE : **Yelwa** (nouvelle), 1985.

Sere ABDOULAYE : **Drame intérieur,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1980.

Boureima ADA : **Le baiser amer de la faim,** Niamey, INN.

Boureima ADA : **Way dulluu ou l'étau,** INDRAP.

Idé ADAMOU : **Cri inachevé** (poèmes), Niamey, INN, 1984.

Idé ADAMOU : **La camisole de paille,** (roman), Niamey, INN, 1987.

Djibo ALFARI : **Le tarzan de ville** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1985.

Ousmane AMADOU : **Quinze ans ça suffit,** Dakar, NEA, 1977.

Ousmane AMADOU : **Le nouveau juge,** Dakar, NEA, 1981.

Ousmane AMADOU : **Chroniques judiciaires,** Niamey, INN, 1987.

Amadou DIADO : **Maïmou ou le drame de l'amour**, Éd. du Niger, 1972.

Amadou Hassana DIALLO : **A l'ombre des anciens,** Niamey, INN.

Amadou Hassana DIALLO : **Moisson de ma jeunesse,** Niamey, INN, 1981.

Mahamadou HALILOU SABBO : **Abboki ou l'appel de la Côte,** NEA, 1980.

Mahamadou HALILOU SABBO : **Caprices du destin,** Niamey, INN, 1981.

Mahamadou HALILOU SABBO : **Gomma, adorable Gomma,** Niamey, Sahel Hebdo, 1990.

Boubou HAMA : **Kotia nima,** Présence Africaine, 1969.

Boubou HAMA : **L'extraordinaire aventure de Bikado, fils de noir,** Présence Africaine, 1971.

Boubou HAMA : **Contes et légendes du Niger,** Présence Africaine, 1971.

Boubou HAMA : **Cet autre de l'homme,** Présence Africaine, 1972.

Boubou HAMA : **Le double d'hier rencontre demain,** Présence Africaine, 1973.

Boubou HAMA : **Aujourd'hui n'épuise pas demain,** P.J. Oswald, 1973.

Boubou HAMA : **Merveilleuse Afrique,** Présence Africaine, 1971.

Boubou HAMA : **Rien ne sert de courir,** Niamey, INN.

Boubou HAMA : **Théâtre La force du lait,** Niamey, INN, 1973.

Boubou HAMA : **Théâtre Soni Ali Ber,** 1971.

Boubou HAMA : **Bagouma et Tiégouma,** Présence Africaine, 1975.

Boubou HAMA : **Izé-Gani,** Présence Africaine, 1985.

Boubou HAMA - Andrée CLAIR : **Le baobab merveilleux,** La Farandole, 1971.

Boubou HAMA - Andrée CLAIR : **La savane enchantée,** La Farandole, 1971.

Boubou HAMA - Andrée CLAIR : **L'aventure d'Albarka,** Julliard, 1972.

Boubou HAMA - Andrée CLAIR : **Kangue-Ize,** La Farandole, 1974.

Boubou HAMA - André CLAIR : **Safia et le puits,** La Farandole, 1976.

Boubou HAMA - André CLAIR : **Safia et le fleuve,** La Farandole, 1974.

Boubou HAMA - André CLAIR : **Les fameuses histoires du village de Tibbo,** La Farandole, 1977.

HAWAD : **Caravane de la soif,** (poèmes), Edisud, 1985.

HAWAD : **Chants de la soif et de l'égarement,** (poèmes), Edisud, 1987.

HAWAD : **Testament nomade,** Ed. Silex, 1988.

HAWAD : **Froissevent,** Noël Blandin, 1991.

HAWAD : **Yasida,** Noël Blandin, 1991.

Abdoulaye HOUDOU : **Sahéliennes,** (poésies).

Oumarou IDE : **Gros plan,** Dakar, NEA, 1976.

Oumarou IDE : **Le représentant,** Abidjan, NEA, 1984.

Albert ISSA : **Ballade poétique,** La Pensée Universelle, 1986.

Albert ISSA : **Kadi ou l'amour fétiche.**

Seyni Maïga KANGAI : **Le talisman,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1981.

Seyni Maïga KANGAI : **Aïssa gomni,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1983.

Seyni Maïga KANGAI : **Almadjir,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1983.

Seyni Maïga KANGAI : **Le mât de cocagne,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1984.

Abdoua KANTA : **Ma mère,** Audecam et TVSN, 1972.

Abdoua KANTA : **La fugue,** Audecam et TVSN, 1972.

Abdoua KANTA : **Souvenirs d'enfance,** Audecam et TVSN, 1973.

Abdoua KANTA : **Le déraciné** (prix UNESCO), 1972.

Abdoua KANTA : **L'aînée de la famille,** (nouvelle), ACCT Radio-France, 1973.

Abdoua KANTA : **L'aînée de la famille,** Hatier, 1987.

Abdoua KANTA : **L'homme sans cicatrice,** (conte), Niamey, CCFN, 1978.

Abdoua KANTA : **Halimatou,** NEA-EDICEF, 1987.

Boubou Idrissa MAIGA : **Poésies Nigériennes,** Niamey, INN, 1973.

Soumane Moukaïla MAIGA : **Le destin de l'oncle Bolmeye,** Niamey, CCFN, 1981.

Soumane Moukaïla MAIGA : **Le rêve du fils du Lamido Hourel,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1983.

Soumane Mounkaïla MAIGA : **Le fils du Lamido Hourel,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1984.

Amadou MAILELE et Jean-Dominique PENEL : **Rencontre,** Niamey, Sahel Hebdo.

Abdoulaye MAMANI : **Une nuit au Ténéré,** Ed. Souffles, 1987.

Abdoulaye MAMANI : **Une nuit au Ténéré,** (nouvelle), Le Monde diplomatique, Déc. 1987.

Abdoulaye MAMANI : **Sarraounia,** L'Harmattan, 1980.

Abdoulaye MAMANI : **Poémérides,** P.J. Oswald, 1972.

Abdoulaye MAMANI : **Le balai,** (théâtre), RFI, 1973.

Abdoulaye MAMANI : **Eboniques,** P.J. Oswald, 1972.

Abdoulaye MAMANI : **Anthologie de la poésie de combat 1945-1965,** P.J. Oswald, 1972.

Kélétégui Abdourahmane MARIKO : **Poèmes sahéliens en liberté,** La Pensée Universelle, 1987.

Kélétégui Abdourahmane MARIKO : **Souvenirs de la boucle du Niger,** Dakar, NEA, 1980.

Kélétégui Abdourahmane MARIKO : **Le monde mystérieux des chasseurs traditionnels,** Dakar, NEA, 1981.

Kélétégui Adbourahmane MARIKO : **Sur les rives du fleuve Niger, contes sahéliens,** Karthala, 1984.

Kélétégui Abdourahmane MARIKO : **Les contes du Niger,** Nathan, 1984.

Kélétégui Abdourahmane MARIKO : **Le calvaire du docteur Bakara,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1981.

Djibo MAYAKI : **Aoua** (théâtre), Le Niger, 1965.

Djibo MAYAKI : **Pas si bête Tabouka,** (théâtre), Le Niger, 1966.

Djibo MAYAKI : **Maï ki chi,** (théâtre), 1966.

Djibo MAYAKI : **Le fou,** (théâtre), 1967.

Djibo MAYAKI : **Korombeize Modi,** 1967.

Djibo MAYAKI : **L'attentat,** (théâtre), 1974.

Djibo MAYAKI : **La crise,** (théâtre), 1980.

Djibo MAYAKI : **Malaises et rédemption,** (théâtre), 1981.

Djibo MAYAKI : **Kurmizo,** (théâtre), 1982.

Djibo MAYAKI : **La paille,** (théâtre), 1983.

Djibo MAYAKI : **Mariama,** (théâtre).

Djibo MAYAKI : **Le détournement,** (théâtre).

Djibo MAYAKI : **Le poids d'un milieu,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1978.

Djibo MAYAKI : **L'option,** (scénario), 1985.

Djibo MAYAKI : **Secrets,** (conte), Niamey, CCFN.

Djibo MAYAKI : **Les deux compagnes,** (conte), Niamey, CCFN.

Djibo MAYAKI : **Souvenirs, souvenirs,** 1968.

Dourfaye MOUMOUNI : **L'araignée,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1980.

André SALIFOU : **Tanimouna,** (théâtre), Présence Africaine, 1973.

André SALIFOU : **Le fils de Sogolon,** (théâtre), Niamey, IB, 1987.

André SALIFOU : **Si les cavaliers avaient été là,** (théâtre), Niamey, IB, 1987.

Afrika SANGARE : **Un si simple sourire,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1985.

Afrika SANGARE : **Une histoire inachevée,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1985.

Bania Mahamadou SAY : **Algaïta, poèmes,** Niamey, INN, 1980.

Bania Mahamadou SAY : **Le voyage d'Hamado,** EDICEF, 1981.

Abdourahamane SOLI : **Le chemin du pèlerin,** (récit), Niamey, INN, 1988.

Moussa SOUMANA : **Fatidique héritage,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1980.

Moussa SOUMANA : **Un père perd sa paternité,** Niamey, CCFN, 1981.

Soumaïla Karanta YACOU : **Harandan,** (poésies), Niamey, INDRAP, 1980.

Mohamed YATTARA : **Le divorce,** (nouvelle), Niamey, CCFN, 1980.

Boubé ZOUME : **Les souffles du cœur,** (poèmes), Yaoundé, CLE, 1977.

Textes oraux transcrits, traduits

Mohamed AGHALI ZAKARA et Jeannine DROUIN : **Traditions touarègues nigériennes,** L'Harmattan, 1979.

Mohamed AGHALI ZAKARIA : **Adelhesseg, conte nigérien,** Bul. lit. arabo-berbère, 1975.

Khamidou Kel Eghal AKHMEDOU : **Contes et récits des Kel Denneg,** Copenhague, Akademisk, Forlag, 1976.

Moussa ALBAKA et Dominique CASAJUS : **Chants et poésies touaregs,** Alger, Bouchène, 1991, Paris, Awal.

Ag Arias ALLININE : **Traditions historiques iwillimiden,** Niamey, CELHTO, 1970.

Ag Arias ALLININE : **Traditions historiques des touaregs de l'Imannan,** Niamey, CELHTO, 1970.

Dosso ALO et Diouldé LAYA : **Traditions historiques de la région de Dosso,** Niamey, CELHTO, 1969.

Ghoubeïd ALOJALY : **Histoire des Kel Denneg avant l'arrivée des Français,** Copenhague, Akademisk, Forlag, 1975.

Edmond BERNUS : **Incongruités et mauvaises paroles touarègues,** Jour de la Soc. des Africanistes, 1972.

J. BISSILHAT et Diouldé LAYA : **Les zamu ou poèmes sur les noms,** Niamey, CNRS, 1972.

Bernard CARON : **Contes haoussa,** Edicef, 1985.

Dominique CASAJUS : **Peau d'âne et autres contes touaregs,** L'Harmattan, 1985.

Issaka DANKOUSSOU : **Liste dynastique généalogique du Gobi,** Niamey, CELTHO, 1969.

Issaka DANKOUSSOU : **Histoire du Katsina,** Niamey, CELHTO, 1970.

Philippe DAVID : **La geste du grand kaura assao,** IFAN-CNRS.

A. DESENCLOS et Andrée CLAIR : **Contes du Niger,** Niger n 10, 1970.

Laya DIOULDE, **Anzuru,** Niamey, CELHTO, 1969.

Laya DIOULDE, **Textes songhay-zarma,** Niamey, CELHTO, 1978.

J.M. DUCROZ et M.C. CHARLES : **L'homme songhay tel qu'il se dit chez les kaado,** L'Harmattan, 1982.

DUPUIS-YACOUBA : **Les Gow ou chasseurs du Niger,** (légendes songhay), Ernest Leroux, 1911.

Mohamed GHABDOUANE et K.G. PRASSE : **Poèmes touaregs de l'Aïr,** Vol. 1 Texte touareg ; Vol. 2 Texte français, Copenhague, Museum, Tussenlanum, Press 19.

Boubou HAMA : **Askia Mohamed Aboubacar,** Niamey, CELHTO, 1988.

Boubou HAMA : **Ecrits sur le Soudan,** (Soni Ali Ber), Niamey, CELHTO, 1983.

Boubou HAMA : **Histoire des songhay,** Présence Africaine, 1968.

Boubou HAMA : **Manta,** Niamey, CNRSH, 1969.

Boubou HAMA : **Contributions à l'histoire des peuls,** Présence Africaine, 1968.

Boubou HAMA : **Histoires des Songhay,** Présence Africaine, 1968.

Boubou HAMA : **Histoire du Gobir et du Sokoto,** Présence Africaine, 1967.

Boubou HAMA : **Histoire des Touaregs,** Présence Africaine, 1967.

Assane KOULBALI, **Cew songhay,** Niamey, CELHTO, 1970.

Ch. et M. LE CŒUR : **Grammaire et textes teda-daza,** Larose, 1955.

A.B. MALIKI : **Dud'al. Histoire de famille et histoire de troupeau chez un groupe wod'aab'e du Niger,** Cambridge University Press, Paris, MSH, 1988.

Garba MAMAN : **Wakoki,** Niamey, CELHTO, 1986.

Fatimata MOUNKAILA : **Mythe et histoire dans la geste de Zabarkane,** Niamey, CELHTO. 1985.

Mohammadou NAYBIS WAALI : **Kaara karaatu,** Niamey, CELHTO, 1970.

Francis NICOLAS : **Folklore twareg, poésies et chansons de l'Azawak,** Bulletin IFAN, vol. 6, 1/4, 1944.

Francis NICOLAS : **Poèmes twareg,** 1941.

J.P. OLIVIER DE SARDAN : **Quand nos pères étaient captifs, récits paysans,** Nubia, 1976.

PETITES SŒURS DE JESUS-SELAF : **Contes touaregs de l'Aïr,** SELAF.

A. PROST : **Légende songhay,** Bulletin IFAN, vol. 18, 1956.

Jacques PUCHEU : **Contes haoussa du Niger,** Karthala, 1982.

Peter RODD : **Translation of tuareg poema,** Bull. School of oriental and african studies.

J. ROUCH, Zika DAMORE, Laya DIOULDE, Garba SAADOU MAHAMANE : **Le mythe de dongo,** Niamey, CELHTO, 1983.

Christiane SEYDOU : **Contes et fables des veillées,** Nubia, 1976.

Christiane SEYDOU : **Silamaka et Poullôri,** A. Colin, 1972 (classiques africains).

Alpha SOW : **Jangenn fulfulde,** Niamey, CELHTO, 1970.

Nicole TERSIS : **En suivant le calebassier,** Edicef, 1979.

Nicole TERSIS : **La mare de la vérité,** SELAF, 1975.

J. TIHO : **Grammaire et contes haoussa,** Imprimerie Nationale Paris.

TROUPE ZINDER : **Gaado Karhin allaa,** Niamey, CELHTO, 1977.

Pour de plus amples informations, on se reportera à la

Bibliographie de la littérature nigérienne

établie par Ch. DAN INNA et Jean-Dominique PENEL

Imprimerie nationale du Niger 1988

Impressions Dumas, 103, rue Paul-de-Vivie, 42100 Saint-Étienne – Dépôt légal : janvier 1992
N° d'ordre : 30572
N° d'inscription à la C.P.P.A.P. : 1 263 AD – N° ISSN : 0755-38-54 – N° Code d'ouvrage : 59-404-32



Illustration by Ibrahim El Salahi.

RESEARCH IN AFRICAN LITERATURES

Edited by Richard Bjornson

Research in African Literatures provides a stimulating forum for the discussion of the oral and written literatures of Africa. In addition, *RAL* serves the broader needs of the academic community by including reports on recent research, university literature programs, library and archival resources, dissertations, and conferences in the field. Each issue includes a lively book review section, and there are frequent illustrations by African artists. Published quarterly.

Subscription information:
Individual: $30.00
African institution: $40.00
All other institutions: $55.00
Surface post to Africa, $4.00
All other foreign surface post, $10.00

Send orders to Indiana University Press, Journals Division, 601 N. Morton, Bloomington, IN 47404. Telephone credit card information to 812-855-9449 or fax to 812-855-7931.

ABONNEZ-VOUS A

notre librairie

titre disponibles

N° 63	Lttérature zaïroise	45 F
N° 69	Littérature béninoise	45 F
N° 75-76	Littérature malienne	45 F
N° 77	Amérique du Nord : Afrique et imaginaire littéraire	40 F
N° 78	Cinq ans de littératures africaines 1979-1984 .tome I	40 F
N° 79	Cinq ans de littératures africaines 1979-1984 tomeII	40 F
N° 80	L'Afrique et les Amériques hispano lusophones	40 F
N° 81	La littérature sénégalaise	50 F
N° 84	Littératures nationales 2 .langues et frontières	40 F
N° 85	Littératures nationales 3 identité et histoire	40 F
N° 86	Littérature de Côte d'Ivoire .tome I	45 F
N° 87	Littérature de Côte d'ivoire tome 2	45 F
N° 88-89	Littérature guinéenne	50 F
N° 92-93	Littérature congolaise	60 F
N° 95	Dialogue Maghreb / Afrique Noire 1. Au-delà du désert	40 F
N° 96	Dialogue Maghreb / Afrique Noire 2. L'indépendance et après	40 F
N° 97	Littérature centrafricaine	40 F
N° 99	Littérature camerounaise .tome I	50 F
N° 100	Littérature camerounaise tome 2	45 F
N° 101	Littérature du Burkina Faso	45 F
N° 102	Théâtre Théâtres	45 F
N° 103	Dix ans de littératures 1. Maghreb - Afrique Noire	45 F
N° 104	Dix ans de littératures 2. Caraïbes - Océan Indien	45 F
N° 105	Littérature gabonaise	45 F
N° 106	2 000 titres de Littérature des Caraïbes	53 F
N° 107	Littérature nigérienne	55 F

bulletin d'abonnement

à retourner au C.L.E.F., 57, boulevard des Invalides, 75007 PARIS

NOM : .....

ADRESSE : .....

.....

.....

.....

☐ souhaite souscrire un abonnement (4 numéros). Tarif 1992 :
au prix de 200 F (France) ou de 280 F (étranger-voie de surface).
320 F (étranger-avion).

☐ souhaite recevoir les numéros suivants :

N° en exemplaires

N° en exemplaires

N° en exemplaires

et pour cela joint un chèque de F (pour la France ou
un mandat international de FF (pour l'étranger)

Date : Signature :

Directeur de publication : François VUARCHEX
Rédacteur en chef : Marie-Clotilde JACQUEY
Rédacteurs adjoints : Monique HUGON, Bernard MAGNIER
Abonnements, diffusion en France : Josette VIE
Secrétariat : Hélène LETONNELIER
Comptabilité : Nourdine BOUHADJER

Ce numéro a été coordonné par Marie-Clotilde JACQUEY et Jean-Dominique PENEL.

Ont collaboré à ce numéro : Hima ADAMOU, Idé ADAMOU, Ursula BAUMGARDT, Michel BOCCARA, Alain BONNASSIEUX, Dominique CASAJUS, Jacques CHEVRIER, Aline CIROU, Annie CONSTANTY, Michel CONSTANTY, Harouna COULIBALY, Chaibou DAN INNA, Martine DOCEKAL, Yazi DOGO, Jeannine DROUIN, Nicole ECHARD, André GUYON, HAWAD, Mariama HIMA, Albert ISSA, Marie-Clotilde JACQUEY, Saley Hamidou KO, Marie LAURENTIN, Dioulde LAYA, Thierry de LOUSTAL, Moussa MAHAMADOU, Fanta MAÏGA, Amadou MAÏLELE, Kélétigui A MARIKO, Gérard MARTIN, Daniel MIGNOT, Fatimata MOUNKAÏLA, El Hadj Kola MOUSTAPHA, Maï MOUSTAPHA, Amadou OUSMANE, Jean-Dominique PENEL, Viviana QUINONES, Issoufou RAYALOUNA, Elhadj Mahaman SADE, André SALIFOU, Bania Mahamadou SAY, Kanguèye Seyni MAÏGA, Ousmane Mahamane TANDINA, Laurent VIDAL.

Direction artistique : Atelier Visconti.

Photographies :

Couverture : Claude NOGUES.

Gérard PAYEN : pp. 4-5, 8, 13, 16, 22, 32-33, 56-57, 66-67, 68, 78, 85, 89, 98, 100, 102-103, 107, 113, 117, 118, 122, 134-135, 149, 156-157, 160, 163, 167, 174, 183, 184, 185.

Kélétigui MARIKO : pp. 18, 20, 41.

Djingarey MAÏGA : pp. 37, 39, 53, 54, 65, 95, 111, 124, 127, 132, 155, 169, 176.

Présence Africaine : pp. 48, 59, 77, 81, 121, 143, 151, 170.

La Farandole : p. 164.

CILF : p. 181.

Studio KAP, Niamey : p. 190.

Revue publiée avec le concours du Ministère de la Coopération et du Développement et du Ministère des Affaires Etrangères.

Vente au numéro :
Présence Africaine : 25 bis, rue des Ecoles, 75005 PARIS.
L'Harmattan : 16, rue des Ecoles, 75005 PARIS.
FNAC Forum : 1, rue Pierre-Lescot, 75001 PARIS.

Le numéro : 55 F.

Abonnement pour 1992 :	France	: 200 FF
	Etranger (voie de surface)	: 280 FF
	Etranger (avion)	: 320 FF

Adresse : *CLEF*, 57, boulevard des Invalides, 75007 PARIS,
Tél. : 47.83.14.38.