

Bernard Dadié et son oeuvre: entretien¹ avec Bernard Dadié

Ben Jukpor

Brandon University (Brandon, Manitoba)

Ben Jukpor: Vous avez dit, lors du *Premier Congrès des Ecrivains et Artistes noirs* que "Contes et légendes sont pour nous des musées, des monuments, des plaques de rues, en somme nos seuls livres. Et c'est pourquoi ils occupent une grande place dans notre vie quotidienne." Si cela est vrai pour l'Afrique traditionnelle et pour l'Afrique rurale, reste-t-il encore vrai pour l'Afrique actuelle — avec ses radios, télévisions, cinémas ...?

Bernard Dadié: Je crois que c'est encore très vrai pour l'Afrique en mouvement parce que les contes appartiennent à tout le village, la télévision non, la radio, peut-être oui, car chacun a son poste de radio. Mais ce qu'on raconte à travers la télévision, et parfois par la radio, ce ne sont pas les éléments culturels du pays. Ce sont des apports extérieurs. Et ce qui m'a frappé dans des contes, lorsque je voulais faire ça, c'est qu'il y a des éléments fondamentaux chez tous les peuples. Et tous les soirs lorsque nous nous réunissons dans les villages autour du feu nous transmettons ce que nos ancêtres nous enseignent qu'on garde de richesse. Les contes sont encore des plaques de rues, histoires, des musées en ce sens que des palais de transmission nous voyons, nous revivons ce qui a été fait avant notre naissance. Je laisse le conte là où je l'ai pris. Je laisse l'histoire là où je l'ai prise. C'est un bien commun. Je ne suis qu'un héritier, comme tout le monde dans le village. Je le laisse au peuple, à la famille, à l'histoire. Le conte, la légende nous permet de nous rattacher à notre passé, à notre histoire, nous, qui n'avons pas de livres.

B.J. Oui, c'est vrai. Seulement j'ai remarqué que même au village, à l'heure actuelle, au lieu d'écouter les contes, les enfants ou les adolescents préfèrent jouer de la musique et danser.

B.D. Oui, mais est-ce qu'avant on ne dansait pas?

B.J. Si, on dansait mais seulement avant il n'y avait pas assez de publicité, il n'y avait pas tellement de publicité. Mais maintenant on est branché un peu partout.

B.D. C'est vrai, parce que avec le cinéma, il faut le dire, avec l'apport du cinéma, surtout

dans les villes, beaucoup de choses sont en train de s'effriter. Mais moi j'ai l'espoir, parce que même aujourd'hui mes petits enfants viennent me dire: "Papi, raconte-nous une histoire." Donc je ne crois pas que tout va se perdre. Il y a beaucoup d'espoir. Et même en France aujourd'hui, ils ont encore leurs contes. Je lis encore les contes français, les contes russes, les contes japonais. C'est recueilli. Je ne sais pas si les gens se rassemblent en Europe pour écouter les contes. Mais ils les lisent.

B.J. Mais dans le passé c'est un peu dramatisé. Lorsqu'on se rassemble le soir sous la lune, on conte et dramatisé l'événement à la fois.

B.D. Chez nous, oui. C'est de la part de théâtre. C'est très vite arrivé à un théâtre. On dramatisé. On mime, ce qui est différent, il me semble, chez les Blancs. D'ailleurs, à ce moment-là il faut voir "Mon pays et son théâtre."

B.J. Comment pourrait-on expliquer le fait que dans les contes en général, les animaux les plus "redoutables" (le renard en Europe, l'araignée et la tortue en Afrique) ne sont pas ces géants ou ces rois de la forêt comme le lion, le tigre, l'éléphant, mais des animaux ou bestioles sans une grande force physique, tels que l'araignée ou la tortue?

B.D. Ça c'est une question que nous devons nous poser, nous deux, en tant qu'Africains.

B.J. Bon, on va parler de la mythologie agni. Je ne sais pas si cela a quelque chose à faire avec la conception des rôles que jouent certains animaux dans les contes africains.

B.D. Oui, nous allons parler, nous deux de ça. Je me souviens, si j'ai bonne mémoire, que Cuvier aurait dit qu'il faut parler de l'éléphant parce que c'est l'animal le plus grand. Il représente un grand volume. Pourtant, on parle moins de lui, parce qu'on parle des autres qui représentent les faibles. Je crois que c'est ça, les faibles, nous autres, mais, ces nous autres-là, on essaie de ruser en face de la force brutale.

B.J. On utilise la ruse pour dompter la force brutale.

B.D. C'est tout. Je crois que c'est ça. Moi, j'étais en prison. J'ai écrit *Carnet de Prison*. Les papiers sont des taies, c'est-à-dire on est obligé de défaire des choses pour mettre les papiers dedans. Si on lutte contre les grands, il faut se débrouiller comme on peut, comme on dit chez nous. Quand on sort voir nos femmes, on laisse ça là-bas. On prend d'autres quand on rentre. Donc ça servait de courrier. Voilà. L'araignée et tout ça, c'est tout simple. Les grands sont plus forts que lui. La ruse, c'est sa façon de survivre.

B.J. L'intelligence qu'incarne l'araignée serait-elle le résultat de son magnifique travail artistique que représentent les toiles et qui lui permettent d'attraper ses proies, ou y a-t-il quelque chose de particulier dans la conception de l'araignée, ayant, pour ainsi dire, ses

origines dans la mythologie agni?

B.D. Ça c'est une question à laquelle je ne me suis pas vraiment intéressé. Je rapporte les choses parce que l'araignée c'est chez nous la bête la plus faible.

B.J. Il me paraît aussi que c'est une bête très intelligente.

B.D. Il y en a deux. Il y a l'araignée d'or, la grande araignée d'or, et puis l'araignée simple-là. Et comme j'ai dit tout à l'heure, je crois qu'il y a peut-être un autre symbolisme derrière que je ne peux pas vous le dire. La toile qu'elle tresse là, elle est la seule bête à la tresser comme ça, il n'y a pas deux. Le fil qu'elle tord, elle est la seule à le faire comme cela. Parfois quand vous allez doucement dans une forêt, vous prenez sur votre vêtement un fil d'araignée alors que vous ne savez pas qu'il est là sur votre chemin. Tout cela c'est un symbolisme sur lequel on pourra peut-être s'arrêter un jour pour étudier en tant qu'Africain. Je ne sais pas si des amis se sont penchés dessus. Moi, non.

B.J. Dans la mythologie lbo du sud du Nigéria, la tortue est l'animal le plus "redoutable" du monde animal dans les contes. C'est aussi l'animal le plus lent, mais le plus rusé, de sorte que la ruse qui le caractérise est devenue légendaire. Il n'est pas facile d'être rusé sans intelligence, sans une grande imagination. Vu de ce côté, le rôle de la tortue dans les contes est celui d'éveiller la conscience imaginative des auditeurs. Il ne s'agit donc pas d'enseigner les ruses au peuple. Ne saurait-on pas dire que l'araignée joue, dans une certaine mesure, un rôle analogue dans la mythologie agni, malgré le fait que dans certains contes de *Le pagne noir* ("Le champ d'ignames," "Araignée et son fils," par exemple), l'araignée est présenté comme un père dénaturé, égoïste, et d'une curiosité morbide.

Est-ce qu'il n'y a pas cet aspect d'imagination à la base de la conception de l'araignée chez les Agni?

B.D. Oui, l'araignée est à la fois rusé et doué d'une grande imagination. Mais, attention, l'araignée est toujours déjoué. Lorsqu'il y a des problèmes dans la famille, je prends le cas de l'araignée et la disette, le champ d'ignames, et quelques autres, par exemple, l'araignée veut tout prendre pour lui tout seul, par sa ruse, au lieu de s'occuper vraiment de sa famille. Mais toujours, il est déjoué. Donc, si nous transposons ça aujourd'hui à l'Afrique moderne, chez vous comme chez moi, comme à droite et à gauche, car il ne faut pas séparer l'Afrique. Elle est une. C'est ce que nous voyons. Mais l'araignée, c'est l'autre, ce sont les autres. Et les enfants qui sont là, ce sont les enfants toujours ou la femme qui arrivent à déjouer ces ruses-là. Donc je crois que le conte ici n'enseigne pas, mais il forme. Il nous permet d'être très attentifs aux ruses du papa araignée. A la fin du conte, c'est l'honnêteté, la vérité, le bonheur qui triomphent toujours. C'est pour nous donner à réfléchir. Le conte peint la vérité cachée. Donc il faut avoir un certain oeil pour la déceler. Les contes ne sont pas codés.

B.J. Le monde que vous présentez dans *Le pagnon noir* est un monde fictif où les vivants, les animaux et les morts vivent côte à côte. C'est un monde "impersonnel." Le monde que vous présentez dans *Les contes de Koutou-as-Samala* est aussi un monde fictif. Mais ce monde a un caractère spécifiquement personnel. En effet six contes sur neuf sont dédiés aux individus que vous connaissez ou avez connus personnellement. Quels sont les rapports que ces contes établissent entre vous-même, les personnes à qui ils sont dédiés, et leur propre signification?

B.D. Il n'y a pas de liaison entre les contes et la dédicace. La seule dédicace qui a une signification particulière pour moi, est celle que j'ai faite dans le poème, "Hommes de tous les continents." J'ai dédié ce poème-là à Pierre Seghers car il était le premier à publier mes livres, alors que les autres hésitaient. La plupart de mes livres ont été publiés par Pierre Seghers. Ensuite, il était un grand poète et un grand éditeur à la fois. Je crois qu'après la guerre, il était un des plus premiers à pencher sur les problèmes coloniaux en tant qu'écrivain. Il était un grand poète de combat.

B.J. Dans son *Cahier d'un retour au pays natal* Aimé Césaire invite son âme à réagir et à jouer un rôle dans la construction d'un monde nouveau. Cette invitation s'adresse aussi à tous, et plus particulièrement à l'homme noir un peu assoupi, englouti dans l'image d'un spectateur stérile, d'une créature passive dont l'entoure son créateur, l'homme blanc. Car, voyez-vous, nous dit Césaire: "[...] la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse."

Et vous-même, dans *Afrique debout*, vous invitez les gens à prendre la plume pour dénoncer l'abêtissement des Africains qu'a constitué la politique coloniale. On n'a pas le droit de protester un manque de sujet, car

[...] pour coucher "noir sur blanc,"
Il faut avoir été saisi d'une sainte colère:
Il faut avoir songé à tous les rêves
Des hommes foulés aux pieds, [...]

Aux ténèbres répandues, entretenues par intérêt
Afin de river l'homme à la glèbe pour que jamais
Il ne regarde le ciel, les étoiles, le monde; [...]

Il faut avoir vu tout cela, songé à tout cela,
Il faut avoir juré de verser au trésor commun, son apport,
Et sur les ténèbres, faire la lumière [...]

C'est un poème douloureux qui conjure à l'esprit toute une image d'une "sainte colère." Vous avez été profondément bouleversé par la situation de l'Afrique des années quarante. Sauriez-vous m'indiquer le contexte particulier qui a provoqué le poème intitulé "Noir sur

Blanc?"

B.D. C'est la situation coloniale qui est là. Tout ne me semble pas avoir beaucoup changé, ni chez vous ni chez nous.

B.J. Mais mieux chez vous que chez nous.

B.D. Je ne suis pas certain. Je sens qu'avec la colonisation française, la colonisation anglaise, la colonisation espagnole, la colonisation belge, nous sommes dans le même circuit, dans le même problème. La situation coloniale était faite pour montrer que l'homme noir n'était rien. Chez vous, avec les Anglais, vous aviez un régime indirect qui permettait à vous, anglophones, d'avoir des moyens financiers d'envoyer vos enfants en Angleterre, d'avoir des universités, que nous n'avons pas ici. Nous, on a le régime indigène-la qui fait qu'on peut mettre les gens en tôle pendant quinze jours sans explication aucune. Et puis un jour on t'appelle pour voir ce qui s'est passé. S'il y a quelque chose, on te juge. S'il n'y a rien on te libère. Voilà. Et comme j'ai dit aussi dans *Commandant Taureault*, avec le régime indigène-là, quand on te voit avec un billet de mille francs, on t'arrête, et t'amène au commissariat et on demande aux Blancs si quelqu'un n'avait pas perdu d'argent. Voilà la colonisation française. On ne peut pas accepter ça toujours. Qu'est-ce qu'on peut faire? Eh bien, appeler les gens à la lutte émancipatrice, à la libération. Donc ce poème-là est adressé à ceux qui hésitent. J'appelle mes compatriotes, mes amis à la lutte. Il n'est pas possible de compter à vivre comme ça.

B.J. En plus, le titre que vous avez donné à ce premier recueil de poèmes, *Afrique debout*, paraît un peu provocateur. S'agit-il pour vous d'un appel au combat, d'un appel aux Africains à restituer à l'Afrique sa dignité contestée?

B.D. Oui. Je pense que l'Afrique a à se mettre debout. Il faut que l'Afrique se mette debout, cesse de dormir, se mobilise. L'homme qui avait mobilisé la masse, et qui avait fait vraiment avancer les choses, c'était Kwameh Nkrumah.

B.J. Si dans *Afrique debout* le ton est amer, et il y a de la part du poète le désir de secouer l'Afrique afin qu'elle prenne conscience de sa véritable situation, dans le deuxième recueil, *La Ronde des Jours*, publié seulement six ans plus tard, le ton est beaucoup plus sobre, les thèmes plus variés, et il y a de la part du poète le désir de souligner le caractère universel de l'existence humaine, les rêves communs de l'humanité.

Ainsi, par exemple, dans le poème "Aucun pays n'est loin"

Aucun pays n'est loin
Où passe un nuage dans le soir [...]
[...] Où l'enfant sur la jambe de la mère fait dodo! [...]
Où battent les coeurs

Qu'est-ce qui a provoqué ce changement de ton? Est-ce que c'était parce que la possibilité des indépendances des Etats africains devenait de plus en plus réelle?

B.D. Non. Ce n'est pas à cause de l'approche des indépendances. Pour nous, tous les hommes sont les mêmes, nous sommes tous les enfants de Dieu. Je ne sais pas qui vous êtes, vous qui êtes là. Vous ne savez pas qui je suis. Vous pouvez être quelqu'un qui est envoyé par Dieu pour me parler. Nous sommes tous les enfants de Dieu. Cela impose un certain respect. La culture occidentale chrétienne ne semble pas avoir ce respect fondamental de la création, ce qui fait que quand tu as fini de lutter avec quelqu'un, tu lui tends la main. Vous êtes des frères. S'il est blessé, tu lui soignes la plaie. Tu n'as plus à recommencer. C'est pourquoi dans *La Ronde des Jours* le ton a changé. Là-bas, c'est Afrique debout. Mais quand elle est debout et qu'elle a combattu, maintenant c'est la ronde des jours des uns et des autres. Le jour qui se lève ici, c'est le même qui se lève là-bas. La nuit qui tombe ici, c'est la même nuit qui tombe là-bas. C'est le même jour, la même nuit, c'est le même soleil, le même océan On appelle maintenant à la collaboration, à la fraternisation. C'est tout.

B.J. Seulement, au bout de six ans, ce changement, ou est-ce dans votre esprit?

B.D. Non, ça c'est le poète, parce qu'il faut transcender le problème immédiat. Il faut poser des jalons. C'est ça. Je pense à ce poème de Victor Hugo. Il faut s'aimer. Où ça apportera, ça apportera; où ça n'apportera pas, ça n'apportera pas.

B.J. Dans le troisième recueil, *Hommes de tous les continents* qui contient des poèmes écrits de 1943 à 1965, le changement de ton est encore remarquable et malgré les thèmes variés, l'élément dominant du recueil, évoqué d'ailleurs dans le titre de l'ouvrage, est le thème de la réconciliation universelle. Ainsi, dans "Hommes de tous les continents," le poète note que Jésus a réconcilié le ciel et la terre, et son sourire a lié les hommes au même destin. Par conséquent, nous sommes:

Sur la Route de Demain
la Route des Hommes
la Route des Frères [...]
[...] La Route des hommes nouveaux [...]

Vous avez écrit cela en 1962, c'est-à-dire à l'ère de la Renaissance africaine en pleine effervescence, l'ère de l'espoir donc. Trente ans plus tard, partagez-vous encore l'espoir chanté dans le poème? Autrement dit, l'humanité a-t-elle évolué de telle manière pour justifier cet espoir?

B.D. Eh, ce n'est pas un poème de circonstance, en ce que je crois. Ceux qui nous

gouvernement aujourd'hui vont passer. Je partage tout cet espoir que demain ça se fera. Je crois que le problème en Afrique est ceci: ceux qui n'ont jamais rien vu d'autre; chez nous on dit que le génie qui n'a pas mangé beaucoup de mouton, dès qu'il voit le mouton il se prend de graisse. C'est notre problème actuel.

B.J. Mais l'espoir ne meurt pas?

B.D. Non. Moi je crois qu'au fur et à mesure que nous allons avancer, nous allons prendre conscience de la situation dans laquelle nous sommes, et nous verrons que nous faisons honte à nous-mêmes. Nous avons fait la critique des Blancs qui nous ont fait ceci et cela. Mais quand les Blancs nous ont laissés, nous avons fait pire que les Blancs. Les gens qui montent commencent à prendre conscience de cela. Les gens qui viennent vont réaliser nos espoirs: une Afrique libérée, une Afrique qui donne aux Européens une leçon. Il faut que cette Afrique-là change et sache ce qu'elle veut, quelle société elle veut. Ça c'est important. Il faut s'étudier soi-même pour voir quels sont les éléments permanents d'une société. Il y en a qui bougent, mais il y en a de permanent: la fraternité Avant, si tu avais un problème, tout le monde venait à ton secours. C'était bien ça. Aujourd'hui, c'est fini. S'il y a un problème, c'est moi seul qui dois le régler. Or les Européens ont des problèmes dans ce domaine-là. Ils sont en train de chercher comment arriver à créer cette collectivité. Et nous, en même temps on casse ça. C'est une honte. C'est à nous de savoir exactement quelle société nous voulons. J'ai de l'espoir qu'on finira par déterminer ce qu'on veut.

B.J. Enfin, je ne sais pas si j'entretiens cet espoir que vous avez parce que ça fait quand même trente ans qu'on espère, trente ans d'indépendance.

B.D. Ce n'est rien. Trente ans dans la vie d'un peuple, ce n'est rien. Pour un homme, c'est beaucoup, mais pour un peuple ce n'est rien. Tout ça va glisser. Regardez bien la mer, l'océan. Il y a l'écume. Ça va ça revient. Et puis un beau matin tout est par terre au bord de la mer. Qu'est-ce que trente ans pour un peuple? C'est zéro. Mais avec ceux qui vont venir, la bataille va commencer maintenant. La vraie bataille va commencer maintenant avec les autres qui vont venir, les nouvelles formations. Mais si ceux-là se conduisent comme ceux que nous avons aujourd'hui, alors là, il n'y aura plus d'espoir.

B.J. Si aujourd'hui vous écrivez encore des poèmes, quels sont les thèmes que vous aimerez aborder, et pourquoi?

B.D. Je me repose maintenant. Je m'étais fixé incontinent des livres à écrire pour la lutte. Je les ai dépassés aujourd'hui, c'est pourquoi je me repose et je regarde. Si je devais écrire aujourd'hui, il y aurait dans mes livres beaucoup plus de déception que d'espoir. Mais puisqu'il faut que l'espoir reste, j'ai confiance. Mais il faut que ceux qui viennent prennent conscience du destin de l'Afrique.

B.J. L'étude de vos oeuvres et surtout de vos "romans" pose un problème particulier: celui de délimiter les frontières entre l'aspect fictif et l'aspect réel, "autobiographique" des récits. Cette difficulté serait due à la remarque que vous avez faite à C. Quillateau (1967) quand vous lui avez dit que *Climbié, Un Nègre à Paris, La ville où nul ne meurt, Patron de New York* ne sont pas des romans, puisqu'il n'y a pas dans ces oeuvres un personnage imaginé qu'on puisse suivre à travers ses intrigues et les péripéties de sa vie. Vous avez ajouté qu'au contraire: "C'est un personnage réel, toujours moi, qui regarde, qui examine les coutumes, les moeurs, la culture de mon peuple, pour y discerner les différences et les points communs dans la perspective de l'humanisme universel."

Est-ce donc juste de dire que *Climbié*, c'est Bernard Dadié lui-même?

B.D. Mais, je l'ai défini. *Climbié* c'est le roman de toute une génération. C'est la vie de l'école du village, l'école du groupe scolaire, l'école William Ponty. C'est la vie commune qui se passe autour de nous. Moi, je suis là, c'est vrai, puisque je suivais la promotion. Mais j'observe et je rapporte ce que tu as vécu toi, ce qu'on a vécu quand on était ensemble. Je suis le rapporteur, l'observateur et le participant à la fois. Je suis là, mais ce n'est pas moi seul. Je charrie les choses et je transpose tous les remous que les compatriotes, les amis et moi nous avons vécus dans les années 36 à 47.

B.J. Stendhal disait que le roman, c'est une sorte de miroir qu'on promène sur les choses

B.D. C'est un filet qu'on pose et qu'on ramène avec des éléments entre eux.

B.J. Mais il y a quand même un aspect romancé dans votre texte.

B.D. Pourquoi pas? On ne va pas rapporter comme on fait un rapport des synthèses des choses. Ce n'est pas une autobiographie en tant que telle. On peut dire que c'est une "autobiographie générale."

B.J. Tout cela pose un problème qu'on débat encore, celui de déterminer si vos livres sont des romans ou non.

B.D. Je crois que les Européens nous ont imposé des thèmes. Nous suivons les traces. Ils ont délimité: Ça c'est ça; Ça ce n'est pas ça. Et moi, il y a des repères que je ne veux pas suivre [...] Je n'ai pas de maîtres. Je refuse des maîtres. Il y a des choses que je refuse, et au nom desquelles vous me jugez. Ce que je rejette, c'est ce critère d'écriture. On doit écrire comme on sent. Il y a des choses qui n'entrent pas dans les règles. Ça je le sais. Mais je refuse ces règles-là. Il faut écrire comme on sent les choses. C'est ça la liberté de la création.

B.J. Eh bien, s'il y a du côté autobiographique dans votre livre, la solitude que *Climbié* a

vécue dans le récit, est-ce que le jeune Bernard Dadié a connu la même solitude?

Je parle de solitude de Climbié parce qu'on remarque dans le récit qu'au cours des voyages du personnage à Grand-Bassam, à Bingerville, à Gorée, très souvent aucun parent ne l'accompagne pour lui souhaiter bon voyage, alors que les autres élèves sont souvent accompagnés des parents.

B.D. Non, je n'ai pas connu la solitude. Ça peut exister. Il y a beaucoup de choses de famille que je ne veux pas raconter. On a eu une vie très difficile en fonction de l'éducation qu'on recevait ici. Je suis le seul de ma maman, mais je n'ai pas connu la solitude.

B.J. Voudriez-vous bien me raconter votre situation familiale quand vous étiez enfant ou élève. Votre famille était-elle nombreuse?

B.D. Je suis le seul de ma maman. Je suis aussi le dernier. Mon père a eu une autre femme et d'autres enfants Je vais écrire tout cela dans mes mémoires. Mais vous savez, il y a certaines choses qu'on ne raconte pas.

B.J. Je le sais bien, mais lorsqu'on lit certaines choses, surtout lorsqu'il y a ce rapport plus ou moins étroit entre le narrateur et l'écrivain, on se pose certaines questions.

B.D. Vous avez compris le fond. Je vais écrire tout cela moi-même plus tard, en mettant la forme nécessaire pour que ça ne soit pas mauvais.

B.J. Le diagnostic du mal colonial (en ce qui concerne l'éducation, l'administration, les rapports sociaux) que vous avez présenté dans *Climbié* est perspicace. Cependant, il est étonnant que le narrateur ne semble pas remarquer que le mal colonial analysé a ses fondements dans les problèmes politiques. Le "roman" ne préconise même pas l'autonomie de l'Etat africain comme moyen efficace de faire face au mal colonial. Au contraire, *Climbié* semble recommander un humanisme un peu idéaliste, tout en demeurant pourtant un roman anti-colonialiste. C'est en tenant compte de ce fait qu'on a souvent parlé de l'ambiguïté de votre roman, et qu'on a conclu que votre anticolonialisme est apolitique. Que pensez-vous de cette observation?

B.D. Voulez-vous que je vous dise la vérité?

B.J. Oui.

B.D. Dans *Climbié*, il y a trois papiers. C'est globalisé, parce que je me suis trouvé dans une certaine gêne, et je ne savais pas si je pouvais tout écrire. Donc on a rassemblé des idées dans tout cela, et puis je les ai développées après, au fur et à mesure de ma vie. Donc cet humanisme-là, vous l'avez dans les autres. Il faut le poser quand même. Ce n'est pas parce que j'étais colonisé que je dois m'éterniser sur le mal qu'ils m'ont fait. Non. Il n'y

aura pas de progrès. Lui, il m'a colonisé parce que je suis noir. Un. Parce qu'il a pris ma terre comme terre d'exutoire pour des coloniaux et des versoirs des produits manufacturés. Donc je dénonce ça. Mais est-ce que je dois passer mon temps à dénoncer? Il suffit de lui faire comprendre qu'il a commis une erreur en ne me prenant pas pour un homme. Ce n'est pas la force qui doit tout brimer, qui doit brimer le droit. C'est ça que je voulais souligner dans tous mes papiers presque. L'homme pour moi passe avant toute l'histoire-là, un respect total de l'homme quel qu'il soit. Aujourd'hui nous Africains, nous faisons pire que ce que le Blanc a fait. C'est ça le drame que je vis aujourd'hui, personnellement en tant qu'individu. Les nègres aujourd'hui font pire pour l'homme contre l'homme. C'est grave.

B.J. L'écrivain africain qui joue le rôle d'éveilleur de conscience peut-il, sans susciter l'inquiétude des lecteurs africains, passer sous silence les problèmes politiques qui étaient en Afrique coloniale les problèmes majeurs, et qui demeurent encore aujourd'hui les problèmes dominants du continent?

B.D. Il ne peut pas. Seulement il faut parfois effleurer les choses pour que les gens réfléchissent.

B.J. Aimé Césaire a dit que le plus grand problème du monde noir, c'est un problème politique, et c'est pour cela qu'il écrit des pièces théâtrales car le théâtre dramatise les choses....

B.D. Je n'y crois plus maintenant. Nous avons pensé qu'avec les problèmes politiques nous allions avoir notre liberté, notre indépendance pour asseoir notre économie. Parce que si tu n'as pas ta liberté politique, tu ne peux pas faire certaines choses. Si tu es assujetti, tu ne peux pas faire certaines choses. Mais si tu as assez de liberté d'aller et de venir, tu peux faire beaucoup. Mais aujourd'hui? Nous avons notre indépendance politique. Où en sommes-nous aujourd'hui? Le même endroit politiquement et pire en économie, parce que quelques-uns se sont tout appropriés en liaison avec les colons d'hier. Il faut donc peut-être repenser les choses et voir ce qui sont nos priorités en fonction de notre situation d'aujourd'hui.

B.J. Tout en restant une satire des moeurs parisiennes et une réhabilitation discrète des moeurs africaines, *Un Nègre à Paris* paraît d'autre part comme un roman un peu ambigu. Le narrateur semble ressentir pour Paris deux sortes de sentiments un peu contradictoires: la fascination et le rejet. Le narrateur est fasciné par les monuments, le métro, la liberté des écrivains ..., mais il rejette les coutumes bizarres, l'habitude linguistique puérile qui consiste à se donner par manière de tendresse des noms de légumes ou d'animaux.

Est-ce peut-être par inattention que le narrateur a laissé passer cette situation dans le roman, ou est-ce par le souci de faire dans ce "journal de voyage" qu'est *Un Nègre à Paris*, une description, pour ainsi dire objective?

B.D. Il me semble que vous avez peut-être oublié le début du roman. J'ai dit au début: "J'ai un billet pour Paris. Je vais voir Paris, moi aussi, avec mes yeux [...]." C'est ça. Cette fascination coloniale, c'est ce qu'on nous a donnée à l'école. C'est ça que je remets en cause pour dire que voilà je ne veux plus voir Paris par la carte postale, par le film Je vais la saisir maintenant physiquement. C'est pour dénoncer la fascination par la culture occidentale. Les Européens n'ont pas tout apporté. Eux aussi, ils ont quelque chose qui choque notre idée de bon sens. Ils ont des moeurs, des habitudes qui existent et qui choquent, malgré toute la technologie qu'ils ont.

Et pour revenir à cette fascination qu'on me reproche. Ce n'est pas une fascination béate. C'est une fascination d'insouciance, de rejet. Ça veut dire, ça existe, pourquoi, parce qu'il y a ça. Le métro, pourquoi? Le métro c'est la grande voie populaire. Je prends le métro pour m'égarer. Je suis en aventure. Or le métro, c'est la grande voie populaire. Après vient le bus, la voiture. Je prends la voie populaire pour voir Paris, pour regarder les moeurs, les habitudes des uns et des autres. Je les dénonce ironiquement pour les blesser.

Un Nègre à Paris, c'est un grand panorama sur Paris. La deuxième partie de ce texte, c'est *Paris à la loupe*. Ce texte n'a pas été publié. C'est là que j'ai analysé tout ce que j'ai vu en bas et en haut. Mais le premier texte ça suffit à lui-même pour montrer l'intention critique du narrateur. *Paris à la loupe* n'a pas été publié, pourquoi? Pour un fait simple: parce qu'il y avait dans le comité de lecture une dame qui estimait que j'ai fait l'éloge de la prostitution

B.J. Est-ce qu'on peut dire donc qu'*Un Nègre à Paris* est une description objective ...?

B.D. Oui. C'est ce que j'ai observé, avec mon commentaire. Je veux casser cette fascination des Africains par la culture occidentale en leur faisant voir l'autre côté de cette culture.

B.J. Le nom que vous avez donné au narrateur d'*Un Nègre à Paris*, Tanhoe, est bien significatif. Nicole Vincileoni note dans sa thèse de doctorat que chez les Agni Tanhoe est le nom d'un dieu-fleuve fier de sa singularité et jaloux de son autonomie.

Auriez-vous choisi ce nom pour bien indiquer que tout Nègre que vous soyez à Paris, vous êtes particulièrement fier de votre authenticité culturelle?

B.D. Oui, voilà. C'est aussi pour marquer une certaine différenciation religieuse. Je suis catholique chrétien romain, mais, nous aussi nous avons comme partout des dieux. Moi, je suis d'Assinie. Chez nous notre dieu s'appelle Amanzi. Mais Tanhoe là-bas, est chez nous aussi. Tanhoe, il est partout. C'est un nom de dieu, un nom de génie.

B.J. Y a-t-il des raisons précises pour lesquelles vous avez choisi la forme épistolaire plutôt que tout autre procédé de narration dans *Un Nègre à Paris*, car après tout Tanhoe Bertin aurait pu raconter ses expériences à Paris sans adresser le récit à un destinataire quelconque?

B.D. Non. Le procédé m'a été imposé par l'annonce faite au début du roman. Tanhoe Bertin veut voir Paris comme un messenger.

B.J. Vous avez dans toutes vos oeuvres cherché à proclamer la valeur de l'homme, la dignité de l'homme, de l'homme dans toute sa valeur intrinsèque, et non pas celle que l'argent lui attribue. Cette valeur extrinsèque de l'homme, mesurée uniquement au compas de l'argent, qui est à la base de la philosophie américaine de la vie, c'est surtout ce qui fait le sarcasme du narrateur du *Patron de New York*.

Suivant la vérité du monde d'aujourd'hui où tout se paie, s'achète, croyez-vous sincèrement que la dignité profonde de l'homme puisse encore exister et être reconnue de tous, indépendamment de l'apanage monétaire, c'est-à-dire sans le pouvoir d'achat ou d'échange que constitue l'argent?

B.D. Alors, maintenant nous allons partir de la bible, la bible en France, la bible en Angleterre, la bible aux Etats-Unis. Sur la monnaie américaine on lit: "In God we trust", "En Dieu nous croyons." Je crois que Dieu a créé l'homme. Mais qui a créé l'argent? L'homme. Donc dans cette hiérarchie, quelle est la préséance — est-ce l'homme, est-ce l'argent? Dans le monde occidental aujourd'hui, c'est l'argent qui prime. Nous l'avions tous, mais beaucoup plus atténué. Ce sont des termes d'échange sans lesquels on n'a pas d'éléments de valeur. Au moment donné on a fait de l'homme une valeur contre des cauris, contre du café, contre du cacao. L'économie a fait qu'on a déplacé la valeur, qu'on a mis l'argent au-dessus de l'homme. Allons-nous continuer à donner à l'argent plus de valeur qu'à l'homme? C'est ça le problème fondamental. Je crois moi que l'homme est au-dessus de tout ça. Il faudra repenser l'économie en fonction de l'homme, et non plus en fonction de l'argent. Mais dans les régimes capitalistes chrétiens, l'argent est devenu dieu sur l'homme que Dieu a créé. Il faut donc, en conséquence, qu'on discute où est la vérité, c'est tout. Moi, l'homme, c'est l'essentiel, quel qu'il soit. Il n'y a pas de couleur. Voilà ma position.

B.J. Ou est-ce l'arrogance avec laquelle l'Amérique proclame cette vérité du monde actuel qui provoque l'amertume du narrateur envers l'Amérique et l'image du gigantisme, de la grandeur écrasante dont elle s'entoure?

B.D. Ce n'est pas de la rancœur. Je suis déçu de voir le pays qui a refusé les contraintes politiques, culturelles et religieuses pour avoir de la liberté, mais qui refuse cette même liberté aux autres. L'Amérique a échoué à sa mission. Elle est devenue un pays oppresseur.

B.J. Dans *La ville où nul ne meurt (Rome)*, vous reprenez votre sujet d'élection: l'homme. Et le narrateur constate que l'Europe en général a "un mépris souverain de l'homme." Quelle différence essentielle voyez-vous entre Rome et New York dans la conception de la vie, et en quoi est-ce que les deux villes, et par extension, les deux continents se

rapprochent?

B.D. J'ai trois sujets:

Un Nègre à Paris, c'est mon contact avec les Français qui m'ont colonisé.

Patron de New York, c'est mon contact avec un grand pays qui donne l'espoir aux immigrants; un pays où les nègres ont été exportés; un pays où on a coupé un pays en éliminant les indigènes, ou en parquant les indigènes. Quels sont les contacts entre les noirs, les indigènes, les blancs...?

La ville où nul ne meurt, c'est mon contact avec un pays qui est le siège de la chrétienté. Voilà. Le christianisme nous enseigne: Aimez-vous les uns les autres. C'est le christianisme des gens qui, par la considération chrétienne, nous disent: ne faites pas ceci, ne faites pas cela. Mais ces gens-là que font-ils chez eux? Il faut la poser, cette question, parce que j'ai vu ce que ces gens ont fait au nom du bon Dieu. Alors, qu'avons-nous fait de la bible?

B.J. En parcourant vos oeuvres qui s'étendent à un demi-siècle et à tous les genres, il semble que vous soyez le mieux connu pour votre théâtre, non seulement par le nombre de pièces publiées, mais aussi par le nombre d'études consacrées surtout à votre théâtre.

Comment est-ce que vous vous situez par rapport à vos oeuvres? Préférez-vous un genre à un autre, ou avez-vous choisi le genre suivant le message que vous voulez transmettre, et suivant aussi le destinataire de ce message?

B.D. Non. Ce sont tous des outils de combat, d'information. Si les gens vont au théâtre et ne lisent pas le roman, c'est leur préférence.

B.J. Il y a quand même une différence entre le destinataire des poèmes et le destinataire des pièces théâtrales parce que tout le monde ne peut pas lire un poème et comprendre ...

B.D. Ça, c'est différent. Oui, ça c'est différent. C'est-à-dire que le théâtre, c'est plus populaire. Ça attire plus de monde que le poème ou le roman. Le roman, et le poème c'est individuel, et d'un certain niveau. Ça c'est vrai. Mais je ne préfère pas un genre à un autre. Ce sont tous mes enfants. Ce sont des outils d'information, de lutte.

B.J. Le roi dans *M. Thôgô-gnini* paraît comme un roi insignifiant et décoratif. Il n'a même pas proféré une seule parole dans la pièce.

Le roi dans *Béatrice du Congo* est d'abord un roi démocrate, aimé du peuple et soucieux du bien-être du peuple. Ensuite il devient autocrate, tyran, aliéné, à la suite de sa séduction par les Bitandais. Il devient exploiteur, esclavagiste.

Toussaint Louverture qui n'est pas roi, mais leader politique, dans *Iles de tempête* passe de l'état de révolutionnaire pour le bien-être de son peuple à l'état où il n'assure plus que le malheur du même peuple puisque, obsédé par le désir de se faire reconnaître par son idole, Napoléon Bonaparte, et par la France. Se voyant comme le seul libérateur de son

peuple, il se moule en une espèce de tyran et ne tolère aucune autre opinion que la sienne. Il est devenu "la seule référence" et la justice.

Nahoubou 1^{er} de *Les voix dans le vent* qui est lui-même issu du peuple, oublie vite, une fois sur le trône, ses désirs initiaux de rétablir l'équité dans le pays. Une fois au pouvoir, il devient démoniaque et rétablit le règne de la terreur.

Bref, le roi ou le leader politique ne joue pas dans le fond de rôle positif dans vos pièces. Ne s'agit-il pas là d'une conception particulière de la royauté en Afrique ou du rôle du leader politique africain?

B.D. Il ne faut pas quand même qu'on croie que nos rois ici n'étaient pas vraiment démocrates. Il y en avait quand même. A l'époque où est situé *M. Thôgô-gnini* il y avait des dons différents des rois. Il y avait ceux qui faisaient de la traite et ceux qui n'en faisaient pas.

B.J. Oui, mais le fait, c'est que le roi dans *M. Thôgô-gnini* ne dit rien du tout. Il est simplement là.

B.D. Le roi chez nous ici, le chef, il est là. Ce sont les notables qui décident, qui disent il y a ceci, il y a cela. Quand le roi parle, tout est foutu. Pourquoi? Parce que quand il dit "je ne veux pas ça", on ne peut pas revenir dessus. C'est pour signifier ça simplement. Donc c'est pourquoi c'est seulement *M. Thôgô-gnini* qui parle. Maintenant les choses ont évolué. C'est ainsi que dans *Béatrice du Congo* et dans *Les voix dans le vent* les rois ne cessent pas de parler. Ce sont les contacts extérieurs qui ont perverti ces messieurs qui avaient une vraie conception du rôle du roi. Sortons des livres, et regardons dans notre Afrique. Que voyons-nous? Aujourd'hui, c'est le président, et les ministres qu'il nomme. Ce ne sont plus les notables qui décident. Or, avec les notables, c'est la collectivité qui décide. C'est là une grande différence. Dans le passé, le roi n'était pas censé parler. S'il parle, on ne revient plus dessus; on ne peut plus revenir à la chose. Ce sont les notables qui parlent. S'ils se trompent, le roi intervient pour rectifier les choses. Ce n'est pas comme aujourd'hui où le roi parle tout le temps. Le roi gouverne. Le silence du roi permet la discussion. Voyons aussi le cas de la Reine d'Angleterre. La Reine n'intervient souvent que pour rétablir les choses que les autres ont faites.

B.J. Il n'est pas facile de lire *Mhoi-Ceul* (1979) sans aussitôt penser à *La Secrétaire particulière* (1975). Les deux pièces critiquent le manque de conscience professionnelle des fonctionnaires africains, la corruption des chefs de service en particulier. Mais votre pièce semble ajouter une dimension nouvelle aux problèmes posés par les moeurs bureaucratiques de l'Afrique indépendante: la notion d'affairisme chez les fonctionnaires et la corruption sociale qui accompagne cette recherche de gains par tous les moyens possibles.

Je sais que l'inconscience professionnelle décriée dans *La Secrétaire particulière* et dans *Mhoi-Ceul* n'est l'affaire ni de la société béninoise ni de la société ivoirienne seulement.

On vit la même situation au Nigéria, au Cameroun, et dans d'autres pays africains. Mais, l'oeuvre de Jean Pliya a-t-elle eu une certaine influence sur vous?

B.D. Non.

B.J. Est-ce que vous avez lu cette pièce?

B.D. Non. Il me semble que je connais Jean Pliya. Je crois que je l'avais rencontré une fois, mais je ne connais pas sa pièce.

B.J. C'est vraiment étonnant, parce qu'on retrouve les échos de *La Secrétaire particulière* dans *Mhoi-Ceul*. Vous serez bien surpris lorsque vous lirez la pièce de Jean Pliya.

A la fin de *Béatrice du Congo* le roi meurt, et Dona Béatrice meurt, tous les deux liquidés par les agents de la colonisation. Cette fin de la pièce ne signale pas effectivement l'échec de la colonisation. Il est vrai qu'on assiste au "chant martial du peuple," mais pour bien mener la révolte du peuple, n'aurait-il pas fallu reprendre la leçon de Ceuta—"Aucun tyran, si puissant soit-il, ne peut des siècles durant opprimer tout un peuple—" et présenter cette fois l'expulsion des Bitandais?

B.D. Les deux personnages posent le problème de la révolution, le problème de la reconquête de soi. Il faut que la chose aille de soi. Il y a deux problèmes. Il y a cette dame-là qui a pu refuser la colonisation, qui n'a jamais cessé de mettre son roi en garde contre les Blancs. Il y a le roi qui a accepté d'exister avec eux, qui a fait toutes sortes de trafic avec eux, qui a construit des basiliques, mais qui a fini par se rendre compte qu'on se moquait de lui, et qui est revenu à son authenticité. Il commence à s'opposer à la colonisation. On le liquide. Sa liquidation pose le problème pour ceux qui sont là d'arrêter les choses. Elle, elle a refusé. On l'a tuée. Lui, il a collaboré avec eux, et une fois qu'il a refusé, on l'a tué. Ça veut dire quoi? On n'a pas à déterminer. J'ai laissé tout cela en filigrane. Le problème est posé. C'est aux autres d'en tirer les conclusions nécessaires. L'écrivain n'a pas à donner des ordres. Il pose le problème. C'est au lecteur de tirer les conclusions nécessaires, suivant son idéologie, suivant sa formation. Je n'ai pas à expliquer ce que j'écris. Un mot a plusieurs sens dans une pièce. Or moi j'écris en sousentendu. Mais un mot a deux ou trois sens exprès. Je le fais exprès. Comme nous ne sommes pas dans des pays libres, tu écris de façon que tu dis ce que tu as à dire sans avoir trop de problème.

B.J. Aimé Césaire écrit dans son ouvrage *Toussaint Louverture*, que Toussaint Louverture est "le premier grand leader anti-colonialiste que l'histoire ait connu." Pourtant il est évident de la vie du personnage et de la conception du personnage dans *Iles de tempête* que le cas Toussaint Louverture est un cas d'un leader ambigu. Toussaint Louverture ne croit pas sincèrement que les Nègres sont en mesure de pouvoir se gouverner eux-mêmes sans référence à l'Europe ou aux Blancs.

Qu'est-ce que le personnage représente pour vous?

B.D. Je ne vais pas tout développer. C'est à vous de tirer une conclusion. Toussaint Louverture est un de ceux qui ont combattu pour l'indépendance d'Haïti. Mais dans cette indépendance-là, il y a beaucoup d'épisodes, beaucoup de contradictions. Dans quelle mesure la libération d'Haïti correspondait-elle à la libération du peuple? Toutes les péripéties qui se sont produites pour qu'on embarque Toussaint Louverture, c'est ce que je mets en exergue pour nos Présidents, pour nos Dirigeants. Votre colonisation ne changera pas tant que vous ne changerez pas vous-même. Il y a ça, il y a ça Qu'est-ce qui est arrivé à Toussaint Louverture? On l'a kidnappé; on l'a volé. Mais ceux qui sont là-bas, quelle était leur réaction? Les terres, les colons, on les a gardés tels quels. Ils n'ont fait que changer de maîtres. Et c'est le problème qu'ils ont aujourd'hui là-bas. Et c'est le problème qu'ils auront aussi demain. C'est ça que je voulais mettre en exergue. Attention! Les mêmes causes, les mêmes effets. C'est tout. Je crois que c'est ça le rôle de l'écrivain.

B.J. Contrairement aux indications que vous avez données dans vos autres pièces, *Les voix dans le vent* ne se situe à aucune époque précise de l'histoire. Cependant, la nature du sujet abordé dans la pièce m'autorise à situer l'action en Afrique indépendante.

Si cela est pertinent, le chef politique que représente Nahoubou 1^{er} est un véritable fou, qui n'est nullement en mesure de gouverner quoi que ce soit, ou qui que ce soit.

Qu'est-ce que ce personnage représente pour vous?

B.D. Nahoubou 1^{er} ne diffère guère du leader en Afrique indépendante. Le personnage évoque plus ou moins la tragédie des dirigeants africains.

B.J. On ne dirait pas que les voix dans la pièce sont les voix de la conscience puisque tel qu'il se comporte, Nahoubou 1^{er} n'a pas de conscience. Les voix sont-elles celles de la vérité éternelle qui finit toujours par s'imposer?

B.D. Celles de la vérité et celles de la mort.

B.J. Pourquoi celles de la mort?

B.D. Les individus sont éliminés parce qu'ils font remarquer la véritable situation des choses. Les voix des morts reviennent et accusent. C'est la mort qui vient de prendre parti.

B.J. Dans le rêve de M. Thôgô-gnini, l'Être Etrange détruit les valeurs sociales chères à l'Afrique traditionnelle, présentées sous la forme des personnages allégoriques: Fidélité, Reconnaissance, Vieillesse, Tradition, Amour, Drame [...]. Mais la Famille-Parasite réussit à échapper.

Est-ce pour vous une manière d'indiquer que quelle que soit l'évolution de l'Afrique contemporaine, la famille étendue demeurera toujours une force en Afrique?

B.D. La question, c'est qu'est-ce que nous voulons comme société? Ils attendent tout détruire. Il n'y a plus de fidélité, plus de reconnaissance, il n'y a plus de ceci, plus de cela. Est-ce que nous voulons une société à la mode occidentale, comme elle est, ou nous devons pouvoir sauver quelque chose de chez nous ici. C'est intentionnel. C'est une question que je pose.

B.J. Il me semble qu'on devrait peut-être sauver la famille étendue, ou la collectivité africaine, malgré quelques abus que cela engendre.

B.D. Peut-être. Dans quel cadre peut évoluer l'Afrique de demain? [...] La situation en Afrique aujourd'hui est anarchique. Il faudrait voir comment faire pour réconcilier les choses. Il est plus facile de modifier que de créer.

B.J. Peut-être une famille étendue, avec une certaine différence?

B.D. Oui

B.J. Dans *Fraternité-Matin* du 4 août 1969, vous avez dit que *Monsieur Thôgô-gnini* "pose le destin de l'homme dans tous les Etats, qu'ils soient révolutionnaires ou capitalistes. Il s'agit de savoir si dans nos Etats l'homme doit passer avant certaines choses, [...] si l'argent est fait pour l'homme ou si l'homme est fait pour l'argent, si la justice est au service de l'homme ou si l'homme est au service de la justice."

Aujourd'hui, près de vingt-cinq ans plus tard, faites-vous toujours le même souci et avez-vous toujours la même inquiétude à l'égard du destin de l'homme?

B.D. Oui. L'Afrique n'a guère évolué sensiblement dans ce domaine-là. On dirait même que les choses empirent. Pour moi, l'homme passe avant tout.

B.J. L'irresponsabilité des fonctionnaires africains que vous avez dépeinte dans *Papassidi, maître-escroc* se vérifie encore aujourd'hui dans toute l'Afrique. On ne dirait pas que cette irresponsabilité et la corruption qui la nourrit sont inhérentes à la personnalité africaine.

D'après vous, comment doit-on expliquer ce phénomène troublant qui fait qu'en Afrique actuelle le bureau semble être conçu par les employés comme un lieu de repos, un lieu où l'Afrique se désagrège, un lieu enfin où le public prend conscience de son impuissance?

B.D. Je n'ai pas de solution, ni d'explication. J'évoque le problème. Je dénonce la situation. C'est le rôle de l'écrivain de dénoncer cela.

B.J. Quatre ans plus tard (1979), vous avez repris le même thème de la corruption et de l'irresponsabilité des fonctionnaires africains dans *Mhoi-Ceul*. Mais ici vous avez hissé le problème au niveau où il paraissait comme une véritable maladie. C'est surtout ce que suggère le rôle de La-Nièce qui se décrit comme un "cas franc," et qui déclare qu'elle occupe sa place au bureau tout simplement pour pouvoir bavarder avec des amies.

Il me semble que La-Nièce joue un rôle précis, très profond, un rôle qui va au-delà de l'apparence — celui d'un Dadié sarcastique, indigné. En effet, qu'est-ce que ce personnage représente pour vous?

B.D. Mais, ce qu'il représente pour vous aussi. Ces cousins et neveux sont sur place parce que ce sont les cousins et les neveux de x et y. Ils encombrent les bureaux, ne font rien. Comment voulez-vous que les choses tournent? Ça, c'est l'Afrique moderne. Et le rôle de l'écrivain est de dénoncer tout cela pour voir comment on peut bâtir notre société. Comment faire pour que les choses marchent? L'écrivain constate. Nous ne pouvons pas bâtir un pays comme cela, parce que les "copains" ils nous regardent. Parfois ils nous poussent d'ailleurs dans ça, pour nous dire que "vous êtes capables, voilà ce que vous faites." On déraile. On dit "Voilà comme ils sont." Ça fait mal.

B.J. Bien que vos oeuvres dépeignent tous les aspects de la vie sociale, il semble que votre théâtre en particulier, concerne la politique. Vous voyez la politique à l'africaine comme la source d'abus et de vices sociaux, le problème essentiel que les Africains doivent résoudre, c'est-à-dire la politique comme quelque chose que les Africains ne semblent pas bien comprendre.

B.D. Non, ce n'est pas qu'ils ne comprennent pas. Avant, on faisait de la politique chez nous, mais ce n'était pas de la politique occidentale. Mais dès que nous sommes passés à la mode occidentale, nous avons eu tous ces problèmes-là. C'est-à-dire, il me semble, que ça part d'une certaine imitation non assimilée, d'un fond ancestral qu'on veut transposer sur les modes modernes. Donc comment faire pour qu'il y ait un mariage, pour que les hommes au pouvoir ne fassent pas ce qu'ils font. Dans les pièces comme *Les voix dans le vent*, *Monsieur Thôgô-gnini*, et surtout *Béatrice du Congo*, comment étaient ces rois au départ? Et puis, une fois qu'on a baptisé, qu'on a mis une croix, qu'on a donné des noms français, espagnols ou portugais, les choses ont changé. C'est ça le problème.

B.J. Donc il y aura probablement un moyen de réconcilier les deux conceptions politiques?

B.D. On suppose.

B.J. On ne peut pas étudier vos oeuvres sans être frappé par le soin que vous prenez à trouver des titres à vos pièces théâtrales ou des noms à vos personnages. On sait que *M. Thôgô-gnini* n'a trouvé son titre que longtemps après que la pièce avait été écrite. *Mhoi-Ceul*, *Papassidi*, *Iles de tempête*, *Les voix dans le vent*, *Béatrice du Congo* sont tous des titres qui font déjà réfléchir. Tous les actants dans *Béatrice du Congo*, que se soit une personne ou une chose, ont des noms bien significatifs.

Serait-il juste de dire que pour vous les titres des pièces, les noms des actants sont fonctionnels? Ils concourent tous à expliciter la signification profonde de vos oeuvres?

B.D. Beaucoup. Les noms sont tous significatifs. Les noms sont tous calculés en fonction des rôles que jouent les personnages. Boisdur, par exemple, c'est l'enterrement *Béatrice du Congo*, le titre ancien, c'était *Faire des brousses à Zaïre*. Mais comme on confondait avec le *Zaïre* de Voltaire, j'ai mis le titre de *Béatrice du Congo*. Mais vers la fin, n'oubliez pas qu'après la prière de Dona Béatrice, c'est sur cela que ça finit. C'est la confession de foi qui remet le bonheur. C'est le refus de cette assimilation, c'est le refus de la colonisation qui est là.

B.J. On a souvent évoqué le problème particulier que pose la littérature africaine: problème linguistique. La littérature africaine défend et illustre la culture spécifiquement africaine. Pourtant cette littérature se présente en français, en anglais, en portugais Il est vrai que ces langues qui ne sont pas des langues africaines sont exploitées pour des raisons d'ordre pragmatique. Mais, n'y a-t-il pas dans tout cela un paradoxe assez gênant dans le sens que la domination, ou mieux encore, la "colonisation" de l'Afrique se poursuit toujours, cette fois par le "verbe." Elle est linguistique. Et il semble que quoi qu'on dise, cette situation continue encore pour longtemps.

Quelle est votre opinion sur cet embarras linguistique, d'autant plus que vous avez conçu, lors de votre entretien avec C. Quillateau, la littérature africaine contemporaine comme "une arme ... un tam-tam de guerre?"

B.D. Moi, personnellement, je n'ai pas d'embarras linguistique. Il faut savoir ce qu'on veut. Nous deux, comment arrivons-nous à nous comprendre? C'est par le français, n'est-ce pas? Le français jette un pont entre vous et moi. Le français jette un pont entre moi et le Français de Paris ou de New York. Je me fais comprendre par le colonisateur. Il dit que je n'ai pas une culture, que je conteste que j'en ai. Ce n'est pas en écrivant en Yoruba, ce n'est pas en écrivant en agni, ce n'est pas en écrivant en langue de chez moi qui n'est pas encore chez eux qu'ils vont me comprendre. Non. Pour moi, la langue française que j'utilise est une arme qui me permet de me lier aux autres. C'est une arme qui me permet de dire ce que je pense, de revendiquer, et de poursuivre ce que je crois, pour moi, comme le rôle de l'écrivain. Maintenant, l'immédiat pour moi, c'est un combat. La langue étrangère que j'utilise est une arme de combat. Ça ne me gêne pas.

B.J. Plus de trente ans d'indépendance et l'Afrique tâtonne encore. Les Etats africains n'ont guère fait le premier pas dans le domaine du développement technologique qui devrait assurer au continent un respect international en contribuant ainsi à l'émancipation universelle de l'humanité. L'Afrique serait-elle réfractaire à la technologie, ou y a-t-il d'autres explications pour son statut de consommateur acharné des produits technologiques des pays étrangers?

B.D. Là, vous posez une question générale. C'est une question que tous les Africains doivent se poser. Nous devons nous interroger dessus. Je ne sais pas. Le problème en Afrique, si je ne me trompe pas, est celui-ci, du moins. Nous avons fait des réunions

à Accra On a fait quelques propositions pour nous aider à baser le chemin. On croyait qu'il nous fallait tout d'abord une émancipation politique, que si nous avions la liberté politique tout irait bien, nous ferions beaucoup. Or, aujourd'hui, nous sommes libres, et voilà où on en est, et pourquoi? Ce n'est pas une question de technologie. Je crois que c'est une question des liaisons économiques, parce que la colonisation, qu'était-elle? C'était une question d'économie. Donc la politique s'est greffée dessus pour permettre l'exploitation économique. Et nous, du côté français, il y a eu le pacte colonial. Je crois que le pacte colonial continue encore. La métropole produit, elle exporte. Elle prend, elle transforme, elle nous le vend. Cela n'est pas sorti ni de l'autre ni de nous. C'est la mentalité du pacte colonial qui continue et dans l'esprit des Blancs et dans notre propre esprit.

B.J. Croyez-vous qu'un jour viendra où l'Afrique saura répondre "présente" au rendez-vous technologique du monde?

B.D. Je le crois absolument. Un jour les gens vont se lever pour dire que ça suffit comme ça.

Notes

¹ L'entretien s'est déroulé à Abidjan, les 8 et 9 septembre 1993.
Extrait paru dans *Mots Pluriels*: <[http://www.arts,Uwa.edu.au/Mots pluriels/MP497bj:htm/](http://www.arts,Uwa.edu.au/Mots_pluriels/MP497bj:htm/)>