

Note de lecture

Fatou Diome. 2008. *Inassouvies, nos vies*. Paris: Flammarion.

Mbaye Diouf

« Les choses, justement, les humains s'en encombrant à profusion. Il faut les voir emménager : profession de fourmis, ils colportent d'innombrables meubles. Quel vide peut-être si menaçant qu'il faille, à ce point, charger les *habitations* ? Que veut-on combler ? D'où vient l'inassouvi ? » (12-13). D'entrée, *Inassouvies, nos vies* annonce la couleur : le troisième roman de Fatou Diome est un roman d'interrogations. Interrogation sur les usages sociaux, la conscience humaine, le sens de vie, bref, interrogation sur les mots et gestes du quotidien qui, rassemblés, forment l'existence des individus.

L'argument narratif du roman naît pourtant d'une « entreprise » (36) inattendue de l'héroïne, nommée Betty la Loupe. Elle projette d'apporter un peu de « distraction » (36) et de « consolation » (45) dans la vie de Mère Félicité, une veuve octogénaire enfermée contre son gré dans une « *Résidence du troisième âge* » (196). Cette résolution permet à Betty d'accéder à l'univers clos des personnes âgées placées dans des maisons de retraite et à l'histoire personnelle de Félicité. Elle découvre la triste fin de vie de cette catégorie sociale en Occident, éloignée de la société visible au nom d'un « *jeunisme fascisant* » (49), réduite au rang de « déchets humains » (48) et quotidiennement soumise à la rudesse et aux ordres infantilissants d'agents irrévérencieux. Félicité est l'incarnation de ce triste sort, malgré sa volonté de vivre autonome et digne. Ses neveux et petits fils pensent davantage à l'hériter qu'à l'aider ; déçue et aigrie, elle finit par mourir dans la solitude.

Pour donner un peu de réconfort à « cette miniature de société » (71) – pour la plupart des veuves de guerre souvent atteintes de phobies, d'Alzheimer ou de schizophrénie –, Betty recueille leurs souvenirs dans un carnet qu'elle intitule *La guerre en mémoire*. Mais les découvertes et les méditations de la jeune femme ne confirment qu'une douloureuse évidence : l'immense vacuité de l'existence humaine puisque, pense-t-elle, « la vraie tragédie, c'est d'être sans être : la suspension, l'apesanteur, l'inassouvi » (232). Les dix-sept chapitres du roman, encadrés par un prologue et un épilogue qui clôt (ou ouvre) le récit sur un mystérieux « voyage » en mer de Betty, sont

autant de déclinaisons de cette misère humaine, qui s'incarne aussi dans les fins tragiques de Félicité, de Mba Gnima, l'amie d'enfance de Betty, de l'homme divorcé du 4^e étage, du dernier Grand ami de Betty et du couple âgé du 2^e étage. Mais les procédés employés pour décrire ce malheur partagé nous rappellent cependant les vertus littéraires du récit : apartés surprenants avec le lecteur, analepses, récits de vie parallèles, insertion de chants, de poèmes et de légendes, etc. La narration, au demeurant, ne s'embarrasse pas de digressions sur les illusions de l'amour, sur l'habitat urbain en France, les ravages de la guerre, le néocolonialisme et la corruption en Afrique, la musique et, surtout, la littérature. L'on pourrait croire, en effet, que Diome tient enfin son roman sur la littérature, tellement les motifs littéraires y abondent. De Gabriel Garcia Marquez à John Steinbeck, en passant par Daniel Keyes, Victor Hugo, Théodore W. Adorno, Dante, George Sand ou Shakespeare, la narration fait défiler des icônes littéraires, commente des textes et s'attarde sur la signification de l'écriture littéraire.

Toutefois, *Inassouvies, nos vies* est d'abord un roman sur la solitude, l'abandon, l'indifférence et au bout, l'individualisme et l'égoïsme. Il dévoile les non-dits inconscients, souvent hypocrites voire traumatiques, des gestes humains les plus anodins. Certains témoignages de déférence, d'assistance ou de sensibilité cachent le plus souvent de sinistres desseins, et « les pires offenses découlent parfois de bonnes intentions » (148). L'attachement viscéral à des objets ou des animaux – la « dame du troisième étage » et ses riches parures, Félicité et son chat *Tigra* – ne serait qu'une tentative désespérée de camoufler ou de combler des besoins inassouvis. En amour, la créativité nominale ne traduit pas toujours une tendresse candide, mais masque plutôt une profonde anxiété sentimentale : « Mon chat, mon lapin, mon chéri ! Ma poule, ma biquette, ma chérie ! Inassouvi, notre besoin d'aimer et être aimé » (25).

Différent des autres romans de Diome par le sujet et la structure, *Inassouvies, nos vies* conserve cependant une certaine continuité qui, de texte en texte, forge et spécifie le discours et l'écriture littéraires de Fatou Diome. On retrouve l'humour et l'ironie, qui infiltrent les propos les plus sérieux sur la vieillesse, la mélancolie, la maladie et la mort – omniprésente dans le roman –, comme ils filaient les sujets de l'immigration, du patriarcat et du racisme dans les récits précédents. Humour et ironie s'accomplissent dans une invention langagière qui trouve ses meilleurs accents dans la répétition,

l'aphorisme ou le néologisme. La création verbale reste ainsi une marque de l'écrit : on apprend que les « légitimes malheureuses » (74) sont de riches épouses délaissées, qu'une « célibattante » est une « *intello-écoco-bio* » autosuffisante (132, 164), que la modernité a donné naissance à une nouvelle « Génération *nickel chrome* » (129) et les « ordinateurs sur pattes » (46) désignent les travailleurs des maisons de retraite. L'emploi des proverbes souligne, par ailleurs, une autre caractéristique de l'écriture diomienne. D'inspiration africaine pour la plupart, les proverbes ne sont généralement mentionnés que pour être discutés, raillés, retournés pour finalement montrer l'envers du sens qu'ils édictent. De même, l'« Île natale » de Betty, « l'Atlantique », « Niodior » ainsi que le nom de famille du personnage (*Boop* est un nom propre courant chez les Sérères originaires du Saloum), relie l'héroïne au même personnage-narrateur qui traverse les œuvres de Diome depuis *La Préférence nationale*.

Comme on le voit, le dernier roman de Fatou Diome continue une prospection littéraire entamée depuis une dizaine d'années, mais y ajoute, comme à chaque étape, un son et un sens nouveaux dont l'enjeu réside d'abord ici dans le tabou du sujet. En plongeant le lecteur dans l'intimité recluse des personnes âgées en Occident, ce roman prononce un refus du consumérisme exclusif et dénonce l'individualisme exacerbé ; il appelle au même moment à la protection de l'humanité intégrale et au respect de la vie parce que, fondamentalement, demeure « inassouvi, notre besoin d'être entendus. Incommensurable, la détresse des vieux, quand la surdité à leurs appels est bien volontaire » (30).

Compte rendu

V.Y. Mudimbe. 2006. *Cheminements. Carnets de Berlin (Avril-Juin 1999)*. Montréal: Humanitas.

Olga Hél-Bongo

Cheminements. Carnets de Berlin (Avril-Juin 1999) de V.Y. Mudimbe (2006) fait un peu suite aux *Carnets d'Amérique (Septembre-Novembre 1974)* publié 30 ans auparavant à Paris (1976). L'auteur publia, entre temps, nombre d'ouvrages, tels les *Réflexions sur la vie quotidienne* (1972), le roman-journal *L'Écart* (1979), les essais *L'Odeur du Père* (1982), *The Invention of Africa* (1988), *The Idea of*

Africa (1994) ou l'autobiographie intellectuelle *Les corps glorieux des mots et des êtres* (1994). *Cheminements. Carnets de Berlin (Avril-Juin 1999)* constitue le creuset de tous ces livres en termes d'idées émises et de genres littéraires. Mudimbe se situe, en effet, au carrefour du carnet de voyage et de notes, du journal de bord et du journal intime, de la confession, de l'essai, du roman, du récit anecdotique ou psychanalytique. Il rejoue à sa manière ce que l'on avait pu lire dans *L'Écart* (1979) sur un mode fictionnel ou dans *Entre les Eaux* (1973) sur le ton de la confession. Il s'agit, avec *Cheminements*, d'un livre de réflexions personnelles le plus souvent véridiques et sincères sur le rapport interculturel soi-autre dans les sociétés européenne, américaine et africaine. Les thèmes lancinants qui y sont traités sont la littérature (les livres lus puis commentés par l'auteur) et la psychanalyse, qui vient nourrir la problématique interculturelle du même et de l'autre dans le contexte historique de la fin du XIX^{ème} siècle et celui, contemporain, de la mondialisation. Au cours de ses pérégrinations intellectuelles, Mudimbe se met en scène en héros tragique ou absurde, parce que « le savoir est une chose; en vivre en un delirium permanent, une autre. En ce dernier cas, il va de soi que la science du neurologue peut s'avérer utile » (Mudimbe 2006 : 100).

Comme Alice Miller, l'auteur abandonne le mythe de l'enfance comme étape fondatrice d'une maturité heureuse. Il se souvient du « mot fort de Descartes : notre malheur est d'avoir été des enfants » (14) ou de la leçon apprise chez les pères : « Dans mon cas, non point une mère, même pas un père, mais des pères. Des « mon-pères » ayant des fonctions symboliques » (14). L'auteur place son enfance sous le signe du malheur, tel le petit enfant tragique des *Lettres de mon Moulin*, sachant toutefois qu'il n'est pas interdit de jouer. Reprenant le concept de jeu de Miller emprunté à Habermas, Mudimbe se cantonne dans la mauvaise foi sartrienne lorsque, chez les pères, il se confesse pour des péchés inventés, à défaut de réels. Il le disait explicitement dans *Les corps glorieux des mots et des êtres* mais l'évoque maintenant dans l'opacité et le détour de deux phrases : « d'une part, l'évocation des péchés véniels dans l'industrie d'une vie se fabrique bien de nouveaux labeurs sous le signe de la mauvaise foi. D'autre part, le prix de l'anxiété, sans se substituer à la contrition comme condition d'une rédemption individuelle, en reconduit cependant l'exigence » (14).

Les *Carnets* se lisent à tâtons. L'auteur chemine en boucles, pratiquant le détour mais aussi le « retour », c'est-à-dire la reprise d'une lecture, d'une

conversation, d'une idée, d'une période historique sur laquelle il aimerait revenir. Une tension paradoxale se fait sentir tout au long du récit entre le déséquilibre d'un neurasthénique en décalage avec son quotidien, et la recherche d'un équilibre dans les lectures thérapeutiques que sont la psychanalyse et la littérature. Les signes de dépression ouvrent périodiquement les journées de l'auteur, qui raconte ses réveils en sursaut, ses moments de solitude, de déphasage, d'insomnies. Le disparate compose ses journées qui gravitent autour d'un même noyau, la lecture. Celle-ci fédère le récit, absorbe le propos anecdotique dans un discours réflexif, d'abord impressionniste puis, au fil du texte, dans une critique profonde, sérieuse, ironique, d'ordre littéraire et historique, où le carnet-journal cède progressivement le pas à l'essai argumentatif.

Les nombreuses lectures, les promenades berlinoises sur Clayallee, les conversations téléphoniques, les menus faits de la vie quotidienne, enrobent le procès intenté à la Conférence de Berlin recélé au milieu du livre. En fait, l'Allemagne sert de tremplin et de métaphore à un procès plus vaste intenté à l'Histoire de l'Europe et de l'Afrique, réunies autour d'une rencontre manquée. Mudimbe feint de choisir une date au hasard, l'an 1890, pour la soumettre à l'épreuve des coïncidences, comme la publication en 1902 du roman de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Avec une ironie teintée d'amertume, il fait voir dans ce rapprochement insolite une réalité littéraire et historique venue supplanter la doxa. Joseph Conrad, d'origine polonaise, se nommait Józef Teodor Konrad Korzeniowski et ses romans sortent tout droit d'un imaginaire biographique, entremêlant discours réel et fantasmé. Ce que l'on sait, d'autre part, de la Conférence de Berlin (le tracé des frontières de l'Afrique) recouvre l'essentiel de son *esprit* : un désir de conquête cautionné par les institutions. L'ironie historique consiste à élire des écrivains-voyageurs, spécialiste de l'imaginaire et, de surcroît, incapable de rencontrer l'autre sinon des « baies instinctuelles, en plus de confrontations avec les océans et la solitude » (93) pour parler de l'autre en son nom. Ainsi parla Kipling de l'Inde, Tolstoï, de l'Europe, Conrad, de l'Afrique. Construite sur des mythes et des inventions, Mudimbe s'amuse à confronter la vignette (sorte de pense-bête) historique à celle des romans de la même période, thème auparavant traité dans *The Invention of Africa* (1988) puis dans *The Idea of Africa* (1994). Des trois vignettes sur Conrad, l'auteur et son lecteur retiennent ceci : l'Européen a inventé l'Afrique (le Congo) à partir de trois faits historiques commençant par trois C : civilisation,

christianisation et commerce. Le recours aux vignettes permet à Mudimbe de souligner une mémoire historique aussi défaillante que le procédé qui sert à la dépeindre, celui de la note, du fragment, de l'ellipse. Sur ces considérations, l'histoire doit être repensée et redéfinie, d'où le mythe du « retour » et de la reprise dans ce livre.

Le thème à reprendre sur la base de nouvelles prémisses est celui de l'altérité, indissociable de l'identité (ou vice-versa). Suite au constat « d'un soi divisé » dont parle R.D. Laing dans *Self and Others* (Mudimbe 2006 : 26) ou Mudimbe dans le roman *L'Écart* (1979), être soi signifie se sentir autre dans une culture environnante, se sentir autre avec d'autres, comme avec ces trois étudiants des États-Unis (une Indienne, un Indien, un Américain) avec qui l'auteur, en tant qu'Africain, se sent proche : « Qu'est-ce qui nous assemble ? Seulement un espace culturel ? Quelque chose de plus profond paraît nous réunir » (51). La souffrance, plus que la culture, est ce qui lie le même à l'autre. Mudimbe affirme vouloir « reprendre pour [s]on compte la suggestion de Laing » (26) afin de comprendre et de nommer la souffrance des hommes en se prenant soi-même pour objet : « je me cherche dans la peine d'autres êtres réels afin de satisfaire ce qui m'échappe en ma propre imagination » (26). La quête de soi en l'autre est biographique, et fantasmatique. Elle se laisse tenter (à l'instar de Conrad) par une invitation au voyage, au sens littéral et figuré.

L'altérité légitime donc le parcours de villes américaines comme Palo Alto, Washington, Baltimore, Carlisle, Durham, New York (où l'auteur ne séjourne pas plus de 3 jours), et celui de villes européennes comme Paris (17 jours) et Berlin (34 jours sur un voyage de 61 jours). Elle prend forme dans les dialogues avec d'autres auteurs, dans les conversations avec des amis, des collègues, des étudiants, des éditeurs, envers lesquels l'auteur ne manque pas d'exprimer sa gratitude ou sa compassion. La démarche critique du livre, périodiquement réaffirmée au lecteur, consiste à lire, à dire puis à « reprendre » ce qui a été lu pour le passer au peigne fin de l'analyse. L'auteur puise ses anecdotes et ses réflexions dans la vie quotidienne mais surtout dans les livres, les traités de psychanalyse, l'Histoire et la culture, savante et populaire. Friand des romans d'Agatha Christie, des films de Kubrick, des oeuvres de Genêt, de Daudet ou de Sartre, Mudimbe manifeste, de surcroît, un intérêt pour les fictions contemporaines, traitant avec dérision de sujets comme la prédestination, la réincarnation, le cannibalisme des chinois. Lepen s'offusquait que l'on lance des

bombardements pendant Pâques. Quid des autres jours ? se demande l'auteur, caustique (32-33). Le Dalai-lama dit avoir compris le marxisme « par osmose » (22), et Yeltsin se plaint de subir l'expérience marxiste en ces termes : « Au lieu d'un quelconque pays d'Afrique, ils commencèrent par expérimenter sur nous » (22). Mudimbe feint le choc (« La référence de Yeltsin à l'Afrique m'avait choqué » (22)) pour entrer dans un dialogue abscons, parce qu'allusif, avec soi-même, laissant le lecteur en reste, dans l'inconfort d'une énonciation elliptique. La page liminaire des *Réflexions sur la vie quotidienne* nous vient alors comme en écho : « J'ai voulu naguère m'établir dans la grâce de la pensée et, depuis lors, m'enroule dans une fascination permanente dont l'insanité essentielle est la prétention à tout démonter, à tout comprendre en déstructurant, à tout ramener au tribunal de l'esprit. Mais les banalités comme les mystères les plus profonds de la vie sont des énigmes » (Mudimbe 1972 : 5).

Les chiffres, dans *Cheminements*, apparaissent, en effet, comme une énigme. L'auteur insiste particulièrement sur le chiffre deux, voyant deux sentiments prédominer dans son livre, la gratitude et la gêne (Mudimbe 2006 : 9). Il aborde le concept de jeu de deux manières (14), aime confronter deux livres (les deux biographies sur Conrad, par exemple), deux langues (le français et l'allemand), deux lexiques (« collationner » et « gegenüberstellen », 19), deux symboles (Saint Benoît et Sartre, 80). Il dit avoir deux consciences, « l'une, directe, réflexive », « l'autre, indirecte, une distance pré-réflexive » surgissant par moment (43), relève encore « deux atmosphères, deux sensibilités » en passant d'un restaurant chinois à un restaurant turc (59). Le sémantisme de deux verbes comme « faire la lessive » et « repasser » l'opprime (61). Nous passons alors au chiffre trois avec les 3 expériences relatives à la situation interculturelle de Paul Lozano, un fils d'immigrant mexicain qui se serait suicidé à cause de son psychanalyste, le Dr Bean Bayog. Mudimbe défait, à force d'arguments, la responsabilité du psychanalyste dans cette affaire tout en manifestant des signes de compassion envers la trajectoire du patient qui ressemble à sa propre trajectoire :

La première [expérience de Paul Lozano] est celle du déracinement d'un transfuge culturel. La deuxième, celle du désespoir face à la compétition intellectuelle – et non pas seulement celle-ci, mais toutes les autres, dicibles ou non – en un

milieu où l'on se sait minoritaire et, à tort ou à raison, où l'on se sent minorisé; cette expérience débouche tout à fait normalement sur une question : sous quelles conditions, puis-je être, dans le groupe de mes pairs, le meilleur ou, tout au moins, parmi les meilleurs ? Et, à quel titre ? Dernière expérience, généralement assumant les précédentes, celle de l'isolement dans une maturité, presque toujours et pour n'importe quel jeune adulte, malhabile (49).

Sur l'homonymie entre un mode et une mode, « trois choses à noter » (53) prennent l'allure d'un a) b) c) (63-64, 67) ou d'un « d'abord, ensuite, enfin » (49-50). Au terme d'une discussion théorique complexe sur l'interculturalisme, l'auteur aborde une préoccupation majeure dans ce livre comme dans son œuvre en général : la problématique de l'entre-deux, qu'il ramène à trois images d'Épinal : sur a) les *mythes fondateurs*, b) la *doxa versus l'episteme* et c) les *conflits d'interprétation*, retenir a) la patience du philosophe Kwasi Wiredu dans sa méthodologie de recherche, b) la position inconfortable de Jean-Paul Sartre, Allemand, Français et Alsacien d'origine, à la fois « porte étendard de la Négritude » et « philosophe nègre » dans *Orphée noir*, et c) la leçon de Fabien Eboussi-Boulaga qui, reprenant Kierkegaard, a su critiquer l'aliénation de l'Afrique au travers du christianisme.

Que doit à son tour retenir le lecteur de *Cheminements. Carnets de Berlin* ? Des carnets, en substance, ou un essai sur l'Allemagne recélé « dans la discrétion » d'un « journal » (99) ? Un récit de voyage ou une peinture abstraite sur soi et sur l'autre ? Un voyage au Congo ou un voyage dans l'imaginaire et la mémoire d'un grand lecteur aimant l'Histoire et l'historiette ? Le jeu des vignettes, des chiffres et des symboles ou le dévoilement de leur mystère ? Une lecture attentive permet de constater que l'auteur se plaît à brouiller les cartes, mais tient davantage à l'ordre de son discours dans le désordre apparent d'une pensée déterminée mais sinueuse, capricieuse, curieuse, en quête d'elle-même, de vérité et de renouveau. Il suffirait donc d'activer la vignette de la citation pour avoir l'esprit au clair : 1) sur le processus d'intellectualisation du livre à mesure de sa dérive du journal à l'essai : « Au sentiment d'impuissance de l'enfant face au catalogue permanent des manquements à offrir en confession, le désespoir

de l'adulte n'est réel qu'au prix des marchandages que sont intellectualisation, projection, report, etc. » (15).

2) sur la fabulation de l'histoire alimentée par la littérature : « Procéder à dessein donc, en tournant autour de quelques vignettes, donner à une origine historique allure d'un conte fantastique » (87).

3) sur le regard iconique du réel : « Je pense à mon premier contact avec le livre de Sacks. Il fut purement visuel, jeux de lignes et jeux d'images : un tableau de Magritte, ceci n'est pas une pipe » (101).

4) contre l'obscurantisme illustré par le roman *Heart of Darkness* ou par l'image de la forêt chez Descartes : « le philosophe français suggérait, pour le voyageur, une voie de sortie : cheminer tout droit, sans hésitation » (99).

5) sur la fictionnalisation de soi, le mot de Hume : « *personal identity is fiction* » (100).

6) enfin, pour une bonne analyse du paradoxe identitaire incorporée dans une logique ou une symbolique ternaire, Mudimbe affirme au terme de son livre qu'il faudrait renouveler les aires de leur compréhension, « d'abord, en reprenant le doute de Georges Canguilhem sur la transparence du normal et du pathologique; ensuite, en reformulant « autrement », en termes d'une conscience culturelle, les trois extases de la conscience d'un je dans l'ontologie de Sartre; enfin, à magnifier autant que se peut, le concept de *chiffre*, au sens où le louait Karl Jaspers dans *Truth and Symbol* : le sursaut d'un étonnement absolu, celui de s'appréhender comme interrogation vive, et de s'accepter en un « je suis un mystère » (216).

Bibliographie

- Mudimbe, V. Y. 1972. *Réflexions sur la vie quotidienne*. Kinshasa : Éditions du Mont Noir
- Mudimbe, V. Y. 1973. *Entre les eaux*. Paris : Présence Africaine
- Mudimbe, V. Y. 1976. *Carnets d'Amérique* (Septembre-Novembre 1974). Paris : Éditions Saint-Germain-des-Prés
- Mudimbe, V. Y. 1979. *L'écart*. Paris : Présence Africaine
- Mudimbe, V. Y. 1982. *L'Odeur du Père*. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique noire. Paris : Présence Africaine
- Mudimbe, V. Y. 1988. *The Invention of Africa*. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge. Bloomington : Indiana University Press
- Mudimbe, V. Y. 1994. *The Idea of Africa*. Bloomington : Indiana University Press
- Mudimbe, V. Y. 1994. *Les corps glorieux des mots et des êtres*. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine. Paris/Montréal : Présence Africaine/Humanitas
- Mudimbe, V. Y. 2006. *Cheminements*. Carnets de Berlin (Avril-Juin 1999). Montréal : Humanitas

Robert Fotsing Mangoua (ed.). 2009. *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*. Paris: L'Harmattan.

Viola Prüschenk

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der literarischen Verarbeitung von Musik ist in Fachdisziplinen wie der Germanistik, Anglistik, Amerikanistik und Romanistik ein durchaus gängiges Forschungsgebiet. Die Zahl an Primärquellen sämtlicher Gattungen, die musikalische Bezüge und Schreibweisen birgt, ist groß. Ebenso gibt es zahlreiche Sekundärquellen, die sich Fallstudien oder einzelnen theoretischen Fragestellungen der Musik-Literatur-Beziehungen widmen. Im Bereich der afrikawissenschaftlichen Forschungen ist dieses Thema jedoch bisher ohne triftigen Grund vernachlässigt worden. Das Korpus an Texten, welches Referenzen auf Musik im weitesten Sinne beinhaltet, ist sowohl im anglophonen als auch frankophonen Sprachraum beachtlich und reicht von der Beschreibung musikalischer Klänge über Lautmalerei bis zur Adaptation mündlicher Vortragsweisen, die sich auf struktureller Ebene im Text bemerkbar machen. Wissenschaftliche Analysen dieser literarischen Werke existieren bislang kaum, zu den wenigen Ausnahmen zählen der von Gilles Teulié herausgegebene Sammelband *Afrique, musiques et écritures* (2001), die Monographie *Making the Changes: Jazz in South African Literature and Reportage* (2004) von Michael Titlestad, die zwei Ausgaben der Zeitschriften *Notre Librairie* ("Paroles et musique", N° 154, 2004) und *Research in African Literatures* ("The Landscape of African Music", N° 32.2, 2001) sowie der Aufsatz "Jazz et littératures francophones" (veröffentlicht in *Mots Pluriels*, 2000) von Sylvie Kandé.

Der im Jahr 2009 erschienene Sammelband *L'imaginaire musical dans les littératures africaines* von Robert Fotsing Mangoua, Dozent für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Dschang in Kamerun, stellt somit eine begrüßenswerte Initiative zur Untersuchung von Bezügen zwischen Musik und afrikanischen Literaturen dar.

Hauptanliegen der Veröffentlichung ist es, die verschiedenen Formen von Musik im literarischen Text zu untersuchen. Der Band enthält 17 Aufsätze von sehr unterschiedlicher inhaltlicher, stilistischer und formaler Qualität. Abgesehen von zwei Ausnahmen auf Englisch sind alle Artikel in französi-

scher Sprache gehalten und beschäftigen sich vorrangig mit Literaturen aus West- und Zentralafrika. Zudem ist ein Artikel über den Einfluss von Musik in Romanen aus Guadeloupe beigelegt, wobei diese literarischen Texte vom Herausgeber schlichtweg unter das Korpus der afrikanischen Literaturen subsumiert werden. Inhaltlich widmen sich die Artikel vor allem der Analyse von Romanen, weniger anderen literarischen Gattungen. Dabei bleiben die Beiträge meist auf einer deskriptiv thematischen Ebene. Theoretische Überlegungen zum Thema Literatur-Musik-Beziehungen erfolgen überraschenderweise nicht.

Die Gliederung des Sammelbandes in vier thematische Blöcke stellt den Versuch dar, die Aufsätze inhaltlich miteinander in Verbindung zu bringen. Im ersten Teil wird Musik als kulturelles sowie identitätsstiftendes Merkmal behandelt. Der Musik werden hier mehrere Funktionen zuteil: so als Ausdrucksmittel soziokultureller Zugehörigkeit, als Statussymbol bestimmter Bevölkerungsteile oder als Mittel zur individuellen Persönlichkeitssuche. Positiv sei an dieser Stelle der Artikel von Florence Paravy über Ernest Pépins *Tambour-Babel* hervorgehoben. Die Autorin wird den verschiedenen Formen der literarischen Verarbeitung von Musik in Pépins Roman in ihrer Untersuchung plausibel gerecht. Sie untersucht zum einen die „Poesie der Musik“, die sich durch das gesamte Romanwerk Pépins zieht, in *Tambour-Babel* jedoch am stärksten zum Tragen kommt. Zum anderen bettet die Autorin die historischen, sozialen und politischen Bedeutungen der Trommel *ka* in einen übergeordneten ideologischen Kontext, die "créolité", ein und erzielt nicht zuletzt dadurch eine stringente Analyse des Romans.

Der zweite Teil beleuchtet Musik als ästhetische Konstituente bzw. als ästhetischen Referenten. Der Aufsatz des Herausgebers Fotsing Mangoua über Jazz-Schreibweisen ähnelt in Bezug auf Thema und Korpus stark dem im ersten Teil veröffentlichten Beitrag von Thorsten Schüller zu Jazz in frankophoner afrikanischer Literatur und hat somit eher repetitiven als innovativen Charakter inne. Während sich Schüller jedoch vor allem der inhaltlichen Funktion des Musikstils im Text widmet, untersucht Fotsing Mangoua, in welcher Form Jazz sowohl als inhaltliches, wie auch strukturelles und ästhetisches literarisches Gestaltungsmittel fungieren kann.

Die im dritten Teil im Mittelpunkt stehenden ideologischen Aspekte von Musik werden in der anschaulichen Darstellung des musikalischen Genres

taarab in swahilisprachigen Romanen von Flavia Aiello Traoré besonders deutlich. Sie hebt die enge Verbindung des im ostafrikanischen Küstenraum sehr populären, aus der Verbindung afrikanischer und arabischer Musikstile hervorgegangenen *taarab* zu den politischen Gegebenheiten im ostafrikanischen Raum von der Kolonialzeit bis zur Gegenwart hervor und weist einleuchtend deren literarische Verarbeitung nach.

Der mit "Ouvertures" betitelte abschließende vierte Teil des Sammelbandes umfasst zwei Aufsätze von Hervé Tchumkam sowie Clement Dili Palai, die sich den verschiedenen populären Musikstilen des afrikanischen Kontinents sowie der Liedtext-Musik-Beziehung widmen und diese unter Berücksichtigung von politischen Kontexten in Kamerun und der Elfenbeinküste untersuchen. Beide Beiträge unterstreichen die enge Verbindung von Musik und sozialen Bedingungen; letztere spiegeln sich in Liedtexten wider, die indes in literarischen Texten verarbeitet werden.

Die Berücksichtigung formaler Aspekte für Bereiche wie Rechtschreibung, Gestaltung der Literaturangaben und Formatierung sowie auch die sprachliche Redaktion des Sammelbandes hätten sehr viel sorgfältiger vorgenommen werden können. Die zahlreichen Formfehler, inklusive der unkorrekten Namensschreibung von AutorInnen und Beitragenden, mindern die Qualität der Publikation erheblich. Ebenso macht sich auf inhaltlicher Ebene bemerkbar, dass die Beschäftigung mit dem Themenkomplex der literarischen Verarbeitung von Musik für viele der beitragenden WissenschaftlerInnen (noch) Neuland darstellt. Einschlägige Sekundärliteratur, die sich mit den Theorien der Intermedialität im Allgemeinen und mit der Musik-Literatur-Beziehung im Speziellen auseinandersetzt, wird von keinem der Beitragenden erwähnt, geschweige denn für die Bearbeitung des Gegenstandes herangezogen. In der Einleitung wird leider versäumt, zentrale Begriffe einzuführen und zu definieren. Daraus resultiert ein nahezu beliebiges Verwenden von Fachbegriffen aus der Musikwissenschaft für literarische Phänomene sowie eine unstrukturierte Herangehensweise an die Fragestellung der verschiedenen Formen literarischer Verarbeitung von Musik. Auch die Bedeutung des musikalischen Imaginären, dem Thema des Bandes, bleibt somit unklar.

Positiv hervorzuheben ist die Tatsache, dass sowohl frankophone als auch anglophone afrikanische Literaturen im Band Berücksichtigung finden und somit die Bearbeitung des Themas nicht an Sprachgrenzen festgemacht

wird. Anerkennenswert ist ebenfalls die Initiative des Herausgebers, insbesondere NachwuchswissenschaftlerInnen Raum für Publikationen im Rahmen des Sammelbandes zu gewähren. Die Gesamtheit der Aufsätze birgt viele interessante Einzelgedanken, die hoffentlich in weiteren Veröffentlichungen ausgebaut und der Forschungsgemeinschaft zugänglich gemacht werden.

Alexie Tcheuyap. 2005. *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa

Susanne Gehrman

Die bereits 2005 erschienene Studie des in Kanada (University of Toronto) lehrenden Kameruners Alexie Tcheuyap beschäftigt sich als erste Monographie eingehend mit dem Thema der Literaturverfilmung im afrikanischen Kontext. Das Untersuchungskorpus aus sechs Romanen und sieben Filmen (*Sango Malo*, Roman und Film 1991; *L'Aventure ambiguë*, 1961, verfilmt 1984 und 1992; *L'enfant noir*, 1953 bzw. 1995; *Sarrounia*, 1980 bzw. 1987; *Xala*, 1970 bzw. 1974; *Guelwaar* 1996 bzw. 1992 – nur in diesem letzten Fall erschien der Film vor dem Roman) schließt sowohl Verfilmungen afrikanischer literarischer Werke durch afrikanische, wie auch durch französische und amerikanische Filmemacher ein. In drei Fällen sind Romanautoren und Filmregisseure identisch (Ba Kobhio Bassek mit *Sango Malo*, Ousmane Sembène mit *Xala* und *Guelwaar*).

Im Mittelpunkt von Tcheuyaps theoretischem Ansatz steht der Begriff der „réécriture“ als semiotisches Konzept demnach Texten durch ein Um- und Weiterschreiben ständig neue Sinnkonstitutionen zuteil werden können. Im Falle der Literaturverfilmung findet die *réécriture* nicht nur inhaltlich, sondern maßgeblich über formal bedingte Verschiebungen vom literarisch-schriftlichen Erzählen zum filmischen Erzählen mit audiovisuellen Mitteln statt. Anders ausgedrückt: eine Literaturverfilmung steht ganz offensichtlich in einem engen intertextuellen Verhältnis zur literarischen Vorlage, die sie aber nicht unbedingt detailgetreu adaptiert, sondern vielmehr als Folie für einen neuen filmischen Text benutzt. Zugleich handelt es sich hier um einen intermedialen Prozess als Medienwechsel, durch welchen die tech-

nisch-formalen Konstituenten des ursprünglichen Narrativs erheblich verändert werden. Die intermediale Komponente spielt auch für den Rezeptionsprozess eine entscheidende Rolle: das Publikum, welches die literarische Vorlage kennt, wird den Film bewusst mit Blick auf die durch andere erzählerische Mittel erzielten Sinnverschiebungen betrachten. Zwar operiert Tcheuyap selbst nicht mit dem Intermedialitätsbegriff, doch lassen sich aus seinen detaillierten Analysen zum Medienwechsel von der Schrift zum Film viele Rückschlüsse auf intermediale Prozesse ziehen.

Im ersten großen, aus fünf Kapiteln bestehenden Teil seiner Studie, mit „*Écrit/Ecran: théories et structures en mutation*“ betitelt, entwickelt der Autor zunächst seine semiotisch orientierte Theorie der filmischen *Réécriture*. Dabei kritisiert er in Kapitel 1 „*La littérature à l'écran: approches et limites théoriques*“ zu Recht die ältere komparatistische Forschung zu Literaturverfilmungen in Anschluss an André Bazin, bei denen die literarische Vorlage unangefochten das Primat darstellte, welches es in der filmischen Adaptation möglichst originalgetreu umzusetzen galt. Tcheuyap argumentiert in Anschluss an poststrukturalistische Theorien hingegen, dass die unterschiedlichen medialen Codes von Kino und Literatur zwangsläufig ein „*déplacement sémiotique*“ (eine räumlich gedachte Verschiebung der Zeichen) mit sich bringen. Der hieraus hervorgehende kreative Spielraum des Medienwechsels sollte in seiner transformatorischen Dimension als Sinnverschiebung oder Sinnerweiterung gewürdigt werden. Somit stellt die Literaturverfilmung ein eigenständiges künstlerisches Werk dar, dessen Bezug zur literarischen Vorlage nicht als ideologisch-restriktiv, sondern als bezugnehmend-offen veranschlagt werden sollte, wie die Ausführungen im Kapitel 2 „*Le texte dérivé*“ weiter darlegen, in denen der Verfasser ausführlich auf Text- und Intertextualitätstheorien eingeht. „*La véritable réécriture, même si elle confesse une dette, place le texte réécrit non seulement sur la trajectoire de la différence, mais surtout de l'autonomie*“ (44).

In den folgenden Kapiteln 3-5 fokussiert Tcheuyap auf bestimmte textuelle Strukturen und deren unterschiedliche Umsetzung in Literatur und Film. Besonders interessant für eine Beobachtung intermedialer Implikationen erscheint dabei das Kapitel 3, „*Formes de l'oralité*“ betitelt, in dem die orale Kommunikation im Medium oralliterarischer Genres in ihren Bezügen zu Roman und Film in den Blick genommen wird. Tcheuyap arbeitet den strategisch-ideologischen Einsatz der oralen Archetypfigur des Griots sowie

die unterschiedlichen Umsetzungen oraler Erzählmodelle in Schrift und Film heraus.

Welche Metamorphosen durchläuft die Erzählung durch den Medienwechsel? Diese Frage stellt Tcheuyap in Kapitel 4. Narratologisch und rhetorisch stellt er dabei zwei Strategien heraus: die Veränderung der „narrativen Ordnung“ (dies entspricht im Grunde der zeitlichen Erzählstruktur) vom Schrift- zum Filmtext und die Ellipse als sinnstiftende Auslassungsfigur. Beide affizieren den Textgehalt nicht nur strukturell, sondern auch semantisch. Daran schließt das Kapitel 5 direkt an, indem die Varianz des vermittelten Erzählinhalts über die Steuerung verschiedener Stimmen im Text verhandelt wird. Der Autor versucht hier in nicht immer überzeugender Art und Weise, eine Ausweitung stimmlicher Multiperspektivik für die Filme nachzuweisen.

Der zweite Teil der Monographie, der mit „Problématiques et réinvention de la grammaire narrative“ überschrieben ist und fünf weitere Kapitel umfasst, ist deutlich deskriptiver angelegt. Er konzentriert sich aber weiterhin auf die Analyse der filmisch-narrativen Mittel, durch welche inhaltliche Akzentverschiebungen, semiotische Erweiterungen und neue Sinnkonstitutionen im Vergleich zur literarischen Vorlage zum Tragen kommen. Hierzu gehört an erster Stelle die im Kapitel 6 „Montage, technique et discours“ analysierte Schnitttechnik und Montage der ausgewählten gefilmten Bilder, die es ermöglichen, die Geschichte alternierend auf mehreren Ebenen zu erzählen: „le montage porte le film à une dimension sémantique supplémentaire que le roman n'envisage pas“ (127) schlussfolgert Tcheuyap. Dies mag auf das bearbeitete Korpus zutreffen, doch sollten allgemein die literarischen Mittel, die ähnliche Effekte erzielen, nicht unterschätzt werden: moderne Romane werden selten chronologisch und monoperspektivisch erzählt, auch im Schrifttext kann es zu Überblendungen von Ebenen kommen. In Kapitel 7, „La remise en scène du pouvoir“, beschreibt Tcheuyap wie durch Gestik und Körpersprache sowie durch die Positionierung der Figuren im Raum Machtverhältnisse im Film visuell umgesetzt werden können, die in der Schrift entweder durch Deskription oder Erzählerkommentar angesprochen werden. Bewegungen vom Impliziten zum Expliziten sind hier in beide Richtungen möglich.

Das in recht polemischen Duktus verfasste Kapitel 8 „Représentations du féminin“ zeigt auf, dass im Verständnis des Verfassers afrikanische Geschlechterrollen in der Verfilmung von *L'enfant noir* durch den Franzosen

Chevalier verfälscht und stereotypisierend dargestellt werden, während die afrikanischen Autoren und Filmemacher die Rolle der afrikanischen Frau entgegen eines verbreiteten Opferdiskurses als emanzipatorisch darstellen. Kapitel 9 „Marginalité et fonctionnalité“ stellt heraus, dass marginalen, aber symbolischen Figuren der Romane, wie z.B. der Verrückte in *L'Aventure ambiguë* oder die Bettler in *Xala*, im Film häufig eine erweiterte Rolle eingeräumt wird. Dies kann durch eine Ausweitung der Sprechanteile, aber auch allein durch eine beständigere visuelle Präsenz im Bild realisiert werden.

Nicht außer Acht gelassen werden kann zudem, wie Tcheuyap im abschließenden Kapitel 10 ausführt, dass der Film als im Vergleich zum Roman häufig auf ein breiteres Publikum abzielendes Unterhaltungsmedium ein Potential an Komik entwickelt, das im Schrifttext schon angelegt gewesen sein mag, durch Kostüme, Gestik und situationskomische Dialoge in der visuellen Umsetzung jedoch erheblich weitergehend ausgeschöpft werden kann. Hierbei, so betont der Autor, wird der sozialkritisch und politisch engagierte Impetus des afrikanischen Films keineswegs geschmälert. Es geht nicht um Unterhaltung um ihretwillen, sondern um ein Abzielen auf Bewusstwerdungsprozesse durch komische Effekte. In diesem Zusammenhang kommt auch eine weitere intermediale Komponente des Films ins Spiel: der Einsatz von Musik als klangliches Mittel, das den Unterhaltungswert steigert und zugleich als einprägsames Zeichen fungiert, da bestimmte Musikstücke (von kolonialer Marschmusik bis zu populären afrikanischen Liedern) determinierte Konnotationen auslösen.

Zusammenfassend handelt es sich bei Tcheuyaps Studie um einen – theoretisch wie auch textanalytisch versierten – wichtigen Beitrag zum besseren Verständnis des frankophonen afrikanischen Kinos im Zusammenhang mit seinen Beziehungen zur Literatur. Sein Ansatz kann als Grundlage für weiterführende, intermedial orientierte Forschung gelten, wobei neben der Schriftliteratur auch die Oratur, deren Stoffe und Motive oftmals in das afrikanische Filmschaffen eingehen, noch mehr Beachtung erfahren sollte.