

DEUX POETES AFRICAINS AU CARREFOUR DES INFLUENCES
Le francophone A.-R. Bolamba et le lusophone F.- J.Teinreiro

ANTOINE TSHITUNGU
KONGOLO

Membre de l'équipe Manuscrits
francophones de l'ITEM /
CNRS

Résumé : Cet article entend jeter un pont entre francophonie et lusophonie par un rapprochement entre les œuvres de deux poètes pionniers de la poésie africaine. Bolamba pourtant adoubé par L.-S. Senghor dans sa préface à « Esanzo », n'en demeure pas moins marginalisé dans le cadre d'une historiographie francophone arc-bouté sur ses références parisiennes au détriment de la diversité du discours littéraire francophone sur le continent noir. Parallèlement à celle de Bolamba l'œuvre poétique de José Teinreiro de Sao Tome et Principe offre, elle aussi, un exemple de la résonance des poètes de la diaspora noire et plus particulièrement ceux du mouvement de la Négritude sur leurs homologues africains. L'influence de la Négritude sur ces deux pionniers de la poésie africaine montre la pertinence des études comparatistes à l'échelle du continent noir, pour une africanité centrée sur les textes.

Mots-clefs : Poésie africaine - poésie en langue française et portugaise - approche comparatiste

Abstract: This paper intends to propose a critical comparative study of two African poet, one from Francophone area, Bolamba ; and the other from Portuguese speaking area, José Teinreiro who have both been influenced by négritude literary movement.

Keywords: African poetry in French and in Portuguese - comparative study

Critique avisé Bolamba¹ publie dans « La Voix du Congolais » une série d'articles consacrés à des figures de proue de lettres négro-africaines : Senghor, Césaire, Rabearivelo. Au contact de ces poètes, il découvre un langage libéré du corset du mètre traditionnel ainsi qu'un enracinement dans des valeurs niées par le colonisateur. Ces lectures vont infléchir sa trajectoire en l'incitant à bousculer le cadastre d'une poésie trop conventionnelle dans laquelle il s'était illustré jusque-là. Il pratique dans le sillage de Damas ce que Senghor qualifiera de « syntaxe de la juxtaposition » consistant à pulvériser la syntaxe :

Les textes que voici ne sont que geysers d'images, avec une syntaxe de juxtaposition, qui pulvérise la syntaxe elle-même ; car tous les mots y sont coulés dans l'élan du désir, et l'angoisse n'est que l'envers du désir. Mais souvent, comme dans les poèmes populaires nègres, les images jaillissent de la simple nomination des choses, à la seule condition qu'elle soit rythmée (L.-S. Senghor, 1977:11).

En 1956, Antoine-Roger Bolamba participe au Congrès des écrivains et artistes noirs à Paris, événement qui aura un retentissement exceptionnel, de part et d'autre, de l'Atlantique. L'année précédente, il avait publié « Esanzo, chants pour mon pays » qui marque sa maturation poétique tout en consacrant une rupture radicale avec les candeurs et les mimétismes de « Premiers Essais » (Bolamba, 1948). Son adhésion à la vulgate de la Négritude et à sa poétique en imprègne le propos.

¹ Bolamba Antoine-Roger (Boma, 1913 - Kinshasa, 2002).

Il suivit des études primaires et moyennes dans sa ville natale sous l'égide des Frères des Ecoles chrétiennes. Formation d'Assistant médical à Léopoldville. Rattaché à la revue *Brousse*, puis nommé rédacteur en chef de *La voix du Congolais*. Il connut une courte carrière politique au moment de l'indépendance. Secrétaire d'Etat à l'information en 1960, il fut démis de ses fonctions en même temps que le Premier Ministre Lumumba. Il sera nommé pour une courte période à la tête de l'Agence Congolaise de Presse. Après l'avènement de la Deuxième République, rejoignit le Bureau du Président de la République. Conteur, poète, essayiste, il est par ailleurs le principal rédacteur du reportage collectif, publié à Léopoldville, sous les auspices du Gouvernement et consacré au voyage de la délégation de notables congolais en métropole. Bolamba est l'auteur de plusieurs articles publiés dans *La Voix du Congolais*, parmi lesquels on trouve des pages sur la poésie et les poètes de la négritude.

Ce texte recèle les traces d'influences littéraires et idéologiques émanant principalement des poètes comme Césaire, Senghor, Damas et Rabearivelo qu'il a lus et auxquels il a consacré d'importantes études critiques.

En effet, çà et là « Esanzo, chants pour mon pays » est parsemé d'images, de tournures et de symboles de tonalité césairienne qui rappellent tel ou tel passage du « Cahier d'un retour au pays natal » (Césaire, 1939) :

Ah ! les résolutions qui craquent

Oh ! les folies qui hurlent

Le sort que je connais a ses gardiens

ils sont trois malins

je dis trois en comptant 1 2 3

qui chiffonnent la glace ancestrale

Mais toi regard fugitif

je t'aurai au sommet de l'ire vertigineuse (Bolamba, 1955).

Mais il a également érigé en modèle L.G. Damas : le thème de la nuit, métaphore de l'homme opprimé et de sa condition historique, sous la plume de Bolamba en dit long sur ses affinités avec le poète guyanais. Des affinités d'autant moins anodines qu'elles touchent au tissu même de l'imaginaire poétique. Le poète congolais écrit : « J'ai appris à connaître Damas dans pigments. » (*idem*: 47).

Qu'en est-il de Léopold Sédar Senghor ? L'influence de Senghor pourrait se mesurer à l'aune de certains thèmes comme la musique et la danse. Mais plus encore par une conception cosmique du pouvoir de la parole, et de la musique comme médiateurs entre les vivants et les morts. Comme son modèle Bolamba est persuadé de la puissance quasi magique de la danse, une conception que Senghor a résumée dans une formule devenue célèbre.

Musique, danse et poésie sont intrinsèquement liés contribuant ainsi à la communion entre la communauté des vivants et celle des morts, par-delà le carcan des logiques cartésiennes.

L'omniprésence des instruments musicaux traduit cette vision qui se veut un hommage à la culture africaine certes menacée par l'acculturation, mais inscrite dans un horizon prospectif celui de la régénération et du renouveau.

Plus d'un poème porte comme titre le nom d'un instrument musical. Dans « Lokolé » (Bolamba, 1955), le poète s'inscrit ainsi dans une tradition ancestrale revendiquée et actualisée. Il se veut un maillon vivant dans la longue chaîne du verbe, quintessence de la vie. Mais c'est aussi un lieu d'exorcisme, d'ordalies et de pouvoirs mystérieux.

Senghor, dans sa préface à « Esanzo », adoube Bolamba comme un authentique poète de la Négritude:

Je ne parlerai pas des idées de Bolamba. Ce sont des grands thèmes de la Négritude, que Griaule se plaît à découvrir dans les poèmes cosmogoniques des Dogons. La lune et le soleil s'y mêlent, la foudre, le crocodile et le serpent, le rêve et le désir, la danse et la mort. Dans ce monde transparent, il n'y a pas de solution de continuité entre le cauri et l'étoile. Il faut féliciter le poète d'être resté nègre et Bantou. Bien mieux de n'avoir pas d'idées (L.-S. Senghor, 1977: 10).

Le poète congolais se laisse aller à une célébration de la pensée primitive dans une revendication des cultures infantilisées à tort dont le poète a la mission redoutable de se réapproprier. Cependant Bolamba est resté au seuil de cette expérience majeure. Il en a découlé toutefois des vers elliptiques, peu goûtés de certains critiques enclins à ne voir dans « Esanzo » que l'expression « subreptice » d'une révolution.

Césaire l'a conforté dans sa quête d'images audacieuses, défi à la logique et rétives à la glose, enveloppées d'une aura de mystère et d'autant plus difficile à interpréter. Comme Césaire, Bolamba a éprouvé la nécessité de briser le carcan oppressif des logiques cartésiennes. Le nom ainsi que l'œuvre du poète malgache J.-J. Rabearivelo (1903-1937) mérite qu'on s'y penche afin d'en jauger l'influence sur A.-R. Bolamba. C'est à juste titre qu'Alain Ricard range les deux poètes sous la bannière d'écrivains « bigraphes » c'est-à-dire ceux qui s'adonnent à une écriture dans deux langues.

Or Bolamba a lu et goûté « Traduit de la nuit » (Rabearivelo, 1935). Faut-il y voir l'impulsion qui le porte à insérer dans son ouvrage deux poèmes mongo (Bolamba, 1955) ? En tous les cas, cette insertion n'est pas le fruit du hasard. Instruit, encouragé, séduit par l'expérience insigne du malgache, il s'avance sur ses brisées. Ces deux textes courts ont intrigué et questionné les critiques suscitant le plus souvent des commentaires mitigés. Ils sont pourtant parfaitement cohérents avec la démarche poétique d'Antoine-Roger Bolamba. Comme l'ensemble de poèmes de l'ouvrage, ces deux textes témoignent d'une parole en prise avec le réel. Textes originaux ou traductions ? Senghor n'a pas cru devoir cacher son admiration :

C'est étonnant, m'a dit, charmée, la Marquise de B... « votre ami pense-t-il en Français ou ces textes sont-ils des traductions ? » Bolamba lui aura répondu en transcrivant dans *Eszano* -texte et traduction- deux poèmes mongo. C'est aussi sa réponse à ceux qui veulent que l'on ait « imité quelqu'un » (L.-S. Senghor, 1977: 8).

Pourquoi « poèmes mongo » ? Ils sont mongo par la langue, le « lomongo », langue de l'ethnie de Bolamba, originaire de la Province de l'Equateur. Mais davantage encore, et c'est tout à l'honneur d'Albert Gérard d'avoir donné une bien saisi leurs traits distinctifs :

On constate une sensible différence entre les deux textes qui sont l'œuvre de Bolamba et les deux poèmes qu'il traduit du mongo ; dans ceux-ci, pas de vers libres, pas d'images cosmiques ; ce sont deux courts poèmes gnominiques, illustrant chacun une vérité morale, dans un style elliptique. (Ricard, 1995: 100).

Vu la complexité de la question et pour ne pas m'éloigner de mon propos, je laisse de côté la discussion sur le fait de savoir quelle est la version première de ces textes.

Ces textes mongo s'intègrent par leur propos et leurs références symboliques dans la trame d'« *Eszano* » ne serait-ce que par le fait de la traduction en français. Cependant la place qui est la leur dans l'économie du recueil et même dans la carrière de Bolamba en font un *momentum* particulier de sa création. Sans parler des divergences d'interprétation au niveau de la réception critique.

Quelques remarques s'imposent : il ne s'agit pas de textes tirés du corpus de la poésie traditionnelle mais d'une création originale en langue mongo par le biais de l'écriture. En d'autres termes, Bolamba se réclame d'une modernité littéraire qui s'adonne à quelques infidélités à la langue française afin de parier sur une expression en langue locale.

Leur ton énigmatique, leur portée morale ainsi que leur caractère dialogique font irrésistiblement penser aux *Vieilles chansons des pays d'Imerina* de J.-J. Rabearivelo (1939) et à « Traduit de la nuit ». Bolamba se montre plus proche du poète malgache que du rwandais Alexis Kagame (1954). Ses affinités avec le malgache tiennent de leur vision partagée du poète en situation coloniale, qui après avoir joué à fond la carte de l'assimilation en vient à éprouver un malaise qui le déporte de ses pulsions assimilatrices, du fait des impasses résultant du système dominant.

A bien d'égards, les convergences sont indéniables entre les trajectoires de Bolamba, estampillé « évolué » par l'administration coloniale, et celle de Rabearivelo. C'est à bon escient que Boudry souligne la volonté affirmée mais duelle du poète malgache de « devenir de plus en plus français en restant foncièrement malgache » (Boudry : 1959). Ecrire en malgache répond à des enjeux pour le moins cruciaux dont les « Calepins bleus » (son journal intime) donnent la mesure :

Et si, à l'étranger, on commence à parler un peu de lui, il est peu apprécié dans son pays : la langue française qu'il utilise fait de lui un étranger et l'enferme dans une solitude à laquelle l'incline un aristocratismes entretenu par un romantisme désuet. Il écrit aussi en malgache, et sa préoccupation de devenir un poète reconnu se transforme progressivement en celle de devenir l'aède des terres hautes (c'est-à-dire l'Imerina, poétiquement francisée en Emyrne, sans qu'il soit question des autres peuples ni des autres provinces de Madagascar) (Rabearivelo, 1990: 11).

Jean-Joseph Rabearivelo conscient du dualisme du poète colonisé, tiraillé entre deux cultures et deux langues, rejette l'exotisme tout en confessant le caractère périlleux de son positionnement :

Vraiment être poète est une situation bien périlleuse en Terre d'Emyrne et pour noble que soit la prétention d'y réussir, elle n'en porte pas moins le signe du danger. Donner dans l'exotisme comporte

deux risques inévitables dont l'un au moins est inexorable, tomber dans l'imitation ou extraire une essence bien épuisée (...). Pour qui a souci de sa responsabilité, de tels acquis ne sont malgré tout que pure déchéance. (*ibidem*).

Vieilles chansons des pays de l'Imérina engage une rupture à la fois conceptuelle et esthétique comme si le poète tentait de sortir de son statut contradictoire. Toute proportion gardée, Bolamba, poète vanté par les critiques et écrivains coloniaux comme un symbole de la réussite de leur système éducatif, et figure importante du microcosme des évolués en sa qualité de journaliste et de rédacteur en chef de « La Voix du Congolais » en est venu à éprouver des sentiments similaires. En écrivant dans sa langue, le lomongo, il affiche la volonté de se faire lui aussi l'aède de son peuple, de témoigner de la dignité des langues certes enseignées mais considérées comme pauvres et inadaptées à cette modernité dont les Belges se veulent les champions et les promoteurs magnanimes au profit des peuples naguère sans écriture.

Pour autant peut-on rapprocher en termes de contenu les deux poèmes mongo et les *Vieilles chansons des pays d'Imerina* ? Comme le souligne Raynaud de Gonzague, Rabearivelo se situe dans la tradition du « hain-teny », un « joyau de l'art traditionnel » que le poète malgache fait revivre à travers tout un jeu subtil : « parallélisme des symboles et des comparaisons, assonances et calembours, répétitions des syllabes, de mots et de groupes de mots (...) » (*ibidem*).

C'est incontestablement dans *Vieilles chansons des pays d'Imérina* que se cristallise cet art de la traduction par lequel Rabearivelo nous donne à écouter l'un des joyaux de la littérature orale traditionnelle, le hain-teny, et qui faisait partie de l'art de vivre des Ntalao (les anciens) : cet art de vivre, indissociable d'un art de parler et de penser, où se manifeste toute la vigueur et le charme d'un *folklore*, d'un esprit où se reconnaissait tout un peuple. Les explications s'accordent cependant sur l'habileté de la parole qui, à travers périphrases et métaphores, fonde un jeu de l'esprit et un plaisir du verbe essentiel au hain-teny : parallélisme des symboles et des comparaisons, assonances et calembours, répétitions des syllabes, de mots et de groupes de mots, glissements de sens retenus dans une extrême concision, en font des pièces pratiquement intraduisibles (*idem*: 16s).

Voici deux exemples puisés dans les « Vieilles chansons des pays d'Imerina » :

1. - Cette pirogue qui vogue là, au milieu des joncs, elle cherche à nous perdre, moi et mes effets, moi et mes rames !

- C'est le jeune homme jaune qui est fou : il laisse traîner la femme qu'il aime ! (*idem*: 62)

2. C'est sur les pignons d'Inde que les poules aiment à déposer leurs fientes ; c'est le mouton albinos que les chiens aiment à poursuivre : innombrables sont ceux qui ont de beaux yeux et qui me désirent, et celui qui a de grosses lèvres tournerait autour de moi ? (*idem*: 63).

Un certain nombre de traits spécifiques au hain-teny notamment leur extrême concision, la répétition de mots ou groupes de mots assortis de glissements de sens, le recours à la devinette, la mise en place d'une saynète et d'un dialogue, l'intervention de personnages sont aussi l'apanage de deux poèmes mongo de Bolamba, intitulés à l'identique. Voici le premier :

Poème mongo

Ilinga écoute le proverbe

- Ilinga écoute le proverbe.

Une mauvaise femme n'est pas bonne

- Ilinga ...

Ne l'emmenez pas dans les fêtes.

- Ilinga...

De peur qu'elle ne vous ridiculise.

- Ilinga...

Notre Etat n'est pas bon.

- Ilinga. (Pallister, 1977: 22)

-

C'est l'esprit de tout un peuple avec son sens de la formule brève au ton proverbial, son goût pour les formules imagées dont le caractère énigmatique s'avère indissociable de toute une vision du monde, et d'un art de vivre où la parole incarne une forme de pouvoir. Puisant dans le riche legs ancestral, il en magnifie une forme d'expression laissée pour compte par « l'omniscience du colonisateur », qui en dépit de son savoir n'a pas pénétré le noyau des énigmes. Bolamba suggère que ce langage ancien constitue un vecteur moderne à même de prendre en charge et d'exprimer le vécu du colonisé, étouffé par la censure. Son personnage Ilinga est en fait le double de Bolamba. La mise en parallèle de poèmes mongo avec les *Vieilles chansons des pays d'Imerina* donnent la

mesure de convergences tant au niveau de la construction, du style que de la primauté de l'art de l'allusion.

Bolamba a-t-il imité Rabearivelo ? Dans quelle mesure le poète congolais est-il redevable au Malgache ? Au moment où il écrit « Esanzo », Bolamba a lu et goûté le poète malgache, c'est un fait indéniable dont témoigne son article intitulé « Le poète martyr », qui paraît dans « La Voix du Congolais » (Bolamba, 1954: 689-691). Les deux poèmes mongo de Bolamba sont donnés en lomongo et en traduction française, à la manière du poète malgache dans « Traduit de la nuit ».

Par ailleurs avec « Esanzo », il est amené dans le sillage de Rabearivelo mais aussi des poètes de la Négritude à « faire table rase de toutes les chinoiseries de la versification occidentale (Magnier, 1995: 100). La fascination qu'il éprouve pour les hain-teny tels qu'il les découvre sous la plume de Rabearivelo tient à plusieurs facteurs. Ils lui rappellent des genres populaires propres aux mongo mais ayant des équivalents dans d'autres cultures congolaises : s'y côtoient le proverbe, l'énigme ou devinette, les formules allusives et assassines (le mbwakela en lingala), les métaphores et les symboles. Les *Vieilles chansons des pays d'Imérina* tant au niveau de la construction, du style que de la primauté de l'art de l'allusion convergent avec moult poèmes de terroirs congolais.

Le hain-teny donne une impulsion à Bolamba, l'incite à une prise de conscience de la maîtrise du verbe par les Anciens mais un verbe non pas au service de la magnificence des détenteurs du pouvoir comme chez Alexis Kagame (1952) mais plutôt à la portée du poète qui se veut le porte parole de son peuple colonisé. De forme excessivement ramassés, les deux poèmes mongo prennent la forme d'un dialogue entre le poète (le scripteur) et le nommé Lilinga. Lilinga est pour nous l'*alter ego* de l'évolué du Congo belge en quête d'un compromis aléatoire, entre le passé qui n'a pas tout à fait rendu gorge, et un présent caractérisé par la domination étrangère, qui sème dans les âmes la frustration, le doute et la rancœur. L'allusion à l'impôt, un des symboles coercitifs de l'ordre colonial conforte une telle interprétation.

Bolamba n'ira pas plus loin dans son écriture en lomongo, c'est d'autant plus regrettable que son coup d'essai qui fut un coup de maître, a laissé de traces. L'histoire retiendra que le poète congolais a mis fin concomitamment à sa production en français et en langue congolaise. Après 1956 sa participation au 1^{er} Congrès des écrivains noirs à Paris, le poète Bolamba observe, jusqu'à sa mort, un silence troublant qui inspire au poète Matala Mukadi Tshiakatumba son magnifique poème en guise d'hommage à son aîné intitulé « Poète, ton silence est un crime² (Tshitungu,2001: 19)

« Esanzo » s'inscrit au carrefour des influences croisées qui labourent les champs poétiques nègres, d'Afrique et de sa diaspora, ainsi que de Madagascar. Il marque dans la trajectoire de Bolamba la fin de la « décalcomanie » et son lot de mimétismes qui le confinaient dans les marges étriquées d'une poésie plus soucieuse de convenances que d'audace créative.

Les poètes du monde noir entérinent par leur influence le renouveau de la poésie sur le continent africain à charge pour la critique de spécifier les modalités d'une telle influence sur des œuvres singulières. L'impact de la Négritude sur l'œuvre de Bolamba montre bien que malgré la politique de confinement qui fut celle de la Belgique, l'expression *empire du silence* est d'autant plus relative que le recueil majeur de Bolamba contredit est venu dix ans après le pamphlet éponyme (Gilbert, 1946). Le poète Congolais pouvait d'autant moins demeurer dans l'isolement que la Négritude étend sa sphère d'influence au-delà des pays francophones d'Afrique. Elle bouleverse aussi la donne dans les pays lusophones, en dépit de l'ancienneté même du fait littéraire dans les territoires qui constituent les maillons de la lusophonie africaine.

Parallèlement à celle de Bolamba l'œuvre poétique de José Tenreiro³ de Sao Tome et Principe offre, elle aussi, un exemple de la résonance des poètes de la diaspora noire et plus particulièrement ceux du mouvement de la Négritude sur leurs homologues

³ Tenreiro, Francisco José de Vasquez Teinrero(1921-1963) : A vécu à Lisbonne où il fut l'un des fondateurs, avec Mario de Andrade et Agostinho Neto, du Centre d'études africaines. Auteur de nombreux essais, articles et d'une œuvre poétique importante. Géographe, professeur d'Université, il est l'auteur d'une monographie qui a fait date sur Sao Tomé et Principe. Son œuvre comprend des poèmes, des contes et nombreux articles de critique littéraire. A publié : L'Ile du Saint Nom (Collection « Novo Cancionero », Coimbra, Lisbonne, 1945), L'Île de San Thomé (Etude de Géographie, « Mémoires de la Junte de Recherches d'Outre-Mer », Lisbonne, 1961).

africains. La mise en parallèle de ces deux poètes qui ne se sont pas lus est cependant légitimée par l'ascendant que la Négritude a exercé sur leur poésie, au-delà des cloisonnements linguistiques, géographiques et politiques dus au colonisateur. Et pourtant l'histoire de lettres à Sao Tomé et Príncipe est foncièrement différente de celle du Congo, qualifié souvent d'empire du silence, une image qu'il convient cependant de manier avec précautions.

L'archipel constitue un maillon de l'empire colonial portugais en Afrique où l'efflorescence de la littérature dès la fin du XIX^e siècle a pu bénéficier de l'essor d'une presse locale bien implantée :

The appearance of the first periodical, *O Equador* (The Equator), as early as 1869 was merely a flash in the pan. In the absence of homegrown cultural activities and a local press of some significance, not to mention the exceedingly low literacy rate, where else could the tiny intellectual minority turn but Portugal, to find an environment to its creative potential (Moser & Ferreira, 1983: 211).

Cette primogéniture inspire au critique anglais Mario de Andrade l'observation suivante : « Cependant le fait littéraire éclate avec ardeur et talent, bien avant les années 30 de ce siècle. Seul le conditionnalisme colonial l'a contrarié dans son développement, le bloquant à l'intérieur des frontières des pays de son éclosion. » (Andrade). Avant l'émergence du mouvement de la Négritude les membres de l'élite angolaise se braquent contre le mépris professé à l'égard des cultures noires et formulent leur volonté d'enracinement dans le tuf culturel local. Une formule provocante et stimulante résume leur credo : « *Vamos descorbir Angola* ». Une façon de rompre les amarres avec l'exotisme dominant et les pâles imitations de la vie culturelle et littéraire portugaise de la métropole.

A Sao Tomé et Príncipe, archipel dont la population et la culture sont le fruit des brassages entre l'Europe, l'Asie et l'Afrique, dans le contexte des échanges intercontinentaux où l'esclave et la traite avaient leur part, des poètes s'étaient fait connaître dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle. C'est le cas de Costa Alegre, confronté à une solitude et une marginalité dues à ses ascendances africaines qui le porta à célébrer avec d'autant plus la race noire de sa mère. Mario de Andrade lui reproche de ne pas avoir rendu compte de tensions qui traversent son monde insulaire. Néanmoins

son texte prouve que l'exaltation de la race noire est attestée dès cette époque dans le champ littéraire luso-africain en rapport notamment avec la figure de la femme.

Il est vrai que de telles réussites littéraires comme l'écrit pertinemment le critique angolais Mario de Andrade restent en deçà de l'exigence d'authenticité en ne prenant guère en compte la « réalité globale issue de la colonisation. Cependant dès 1942, une inversion des paradigmes se met à l'œuvre sous l'impulsion de J.F. Teinreiro qui se voit ceindre, à juste titre, les lauriers de premier poète de la Négritude en langue portugaise :

La parution en 1942 de *Ilha de Nome Santo* (l'Île au Saint Nom) de Francisco José Teinreiro, marque le point de départ.

Dans la démarche de son affirmation, le poète cherche d'abord à relier sa condition primordiale d'homme insulaire à un monde plus vaste de l'oppression. (...)

C'est cette prise de conscience d'un patrimoine africain et du monde noir qui s'exprime tout particulièrement dans la poésie de F.-J. Teinreiro. C'est une voix solitaire qui s'élève pour chanter une île et exalter la négritude, en langue portugaise (...).

(Andrade)

C'est à Lisbonne, épice de l'empire où il évolue au sein des microcosmes étudiantins et entreprend aux côtés de Cabral, de Neto et de Mario de Andrade, entre autres, un projet culturel d'envergure qui se matérialise sous la forme d'une maison des étudiants de l'empire dont les initiatives éditoriales laisseront des nombreuses traces. Sur les tenants et les aboutissants de cette activité Mario de Andrade livre le témoignage suivant :

Vers les années 50, une assez réduite communauté d'étudiants et d'intellectuels, alors au Portugal, prenait une conscience aiguë de la nécessité de réagir contre l'image lusitanienne de l'homme noir et d'esquisser les voies d'une affirmation nationale.

Au cœur même de la capitale fasciste, il s'est donc constitué un Centre d'Etudes Africaines, groupement qui, d'emblée, s'est donné pour objectif de rationaliser les sentiments d'appartenance à un monde d'oppression et d'éveiller la conscience nationale, par le biais d'une analyse des fondements culturels du continent. Ses promoteurs furent Francisco José Tenreiro, Amilcar Cabral, Agostinho Neto et l'auteur de ce texte. (*ibidem*)

Il y découvre au fil de son activité débordante et au gré de sa curiosité toujours en éveil les mouvements nègres, nés en Amérique mais qui d'ores et déjà ont modelés les esprits à la faveur des rencontres internationales comme les congrès panafricains orchestrés par W.E.B. Dubois notamment celui tenu à Lisbonne en 1927. Il se familiarise avec les poètes noirs de la diaspora (Countee Cullen, Langston Hughes, Claude McKay), mais aussi avec Césaire, Senghor, Damas ainsi que toutes les figures importantes dont les références essaient la trame de sa poésie. Non seulement le poète confesse son admiration pour Langston Hughes, et Countee Cullen. Il se réclame de leur lyrisme et s'inspire de leur phrasé moulé sur le blues et le jazz pour clamer la solitude qui l'étouffe et tenter de nommer les affres de l'exil, et dire sa condition de nègre opprimé. Il se définit lui-même comme un poète de la Négritude tout en traçant une ligne de démarcation entre l'époque désormais révolue de l'exotisme et celle de la Négritude :

Nous avons ainsi en 1953 la poésie de l'exotisme, éloignée des réalités quotidiennes de la vie de l'homme ; la négritude ou poésie de la prise de conscience de l'homme face à ces mêmes réalités et enfin, la poésie de l'*amorabilidade*, celle du Cap-Vert, qui sans tourner le dos à la vie prise comme un ensemble de ses valeurs, réunit dans sa substance le cas particulier d'une généreuse rencontre de civilisations. (Andrade).

Il peut ainsi dépasser l'ambivalence culturelle propre à son archipel marqué par l'usage alterné du portugais et de la langue créole à travers un langage qui ne s'embarrasse plus de purisme faisant bon accueil à moult tournures empruntées au parler créole. Mieux encore il se revendique sa part d'africanité dans la méfiance d'un régionalisme à l'instar de l'attitude affichée par certains écrivains et poètes du Cap vert qui considèrent leur archipel comme une province du Portugal sans affinités ni continuité avec le reste du continent. A l'instar de ses maîtres, le poète de Sao Tomé et Principe libère le vers de toute contrainte métrique ; l'usage dynamique de la répétition contribue à ce dessein renforcé par une composition rythmique syncopée :

Dans ces nuits de tempête sur l'Europe
Count Basie joue pour moi
Et les rythmes nègres d'Amérique
Inondent mon cœur :

-ah ! les rythmes nègres d'Amérique
inondent mon cœur !

Et si encore je suis triste

Langston Hugues et Countee Cullen

arrivent à moi

en chantant le poème du jour nouveau

-ah ! les nègres jamais ne meurent

et jamais ne mourront !

...vite avec eux je veux chanter

vite avec eux je veux lutter

-ah ! les nègres jamais ne meurent

et jamais ne mourront !

Le mouvement de la Nègro-Renaissance dont Harlem est le creuset a marqué de son empreinte indélébile son univers poétique tant du point de vue des références que du style. Les renvois implicites ou explicites à Harlem, à ses écrivains, et à ses artistes essaient sa trame poétique comme autant de points de repères dans la nuit et comme autant de points d'ancrage dans un territoire à la dimension du monde.

Le poète de Sao Tomé et Príncipe n'en célèbre que plus ardemment l'Amérique noire et sa culture dont le jazz et le blues sont des emblèmes de par le monde. José Teinreiro multiplie les allusions aux symboles du génie nègre, manifestations emblématiques d'une culture noire enfin reconnue, accueillie à bras ouverts en Europe et portée aux nues. En l'occurrence le jazz, le blues ainsi que les masques nègres sont des révélateurs du génie noir et constituent des contributions majeures au patrimoine culturel universel.

Jazz et blues sont un antidote à sa solitude, à la dépersonnalisation, mais aussi une communion avec ses congénères qui lui permet de dépasser son insularité ; un appel pour se fondre dans la grande communauté noire, riche d'un passé marqué au fer rouge par l'esclavagisme et par l'oppression mais aussi un pari sur un avenir de liberté recouvrée et d'utopies. Grâce à sa maîtrise de l'anglais Teinreiro a pu lire dans les textes originaux les poètes de la Negro-Renaissance qui vont laisser une empreinte

profonde sur sa propre création poétique. Son travail de traducteur mériterait un jour une étude plus approfondie.

La Négritude s'offre à lui comme un socle pour bâtir avec ses frères un monde libérée des entraves, une nouvelle ère tournant résolument le dos à la dépossession, à la négation de soi. C'est un nouveau chapitre littéraire qui s'ouvre, engageant la rupture avec l'exotisme qui tend à nier l'héritage africain de son île où la tendance dominante parmi les élites était d'exhiber une sous-culture métropolitaine ambivalente et propice à tous reniements ainsi qu'à tous les travestissements. Dorénavant, sa géographie poétique se donne pour pôles de référence Sao Paulo, New York, Paris, Dakar. J.F. Tenreiro a vécu la Négritude comme une révélation et un retour à ses sources, la découverte des écrivains noirs du monde a sonné la fin de l'insularité d'ordre intellectuel et culturel qui le tenait en marge du monde. Son poème « Nègre du monde entier » en témoigne :

« Le son du gong
hurlait l'air
la défaite du nègre

Harlem ! Harlem !

Amérique !

Dans les rues de Harlem
Le sang des nègres et des blancs
Forme un échiquier

Harlem !

Quartier noir

Ring de vie ! »

(...)

Les poètes du Cap-Vert

Chantent

Ils chantent les hommes

Disparus à la pêche à la baleine

Ils chantent les hommes

Emportés dans les aventures de la vie

Eparpillés à travers le monde.

A Lisbonne ?
En Amérique ?
A Rio ?
(...)
Ta voix brune
Chante sur les scènes de Paris

Folies-Bergères !

Ton corps
Les Blancs le payent
A coups de bouteilles de
Champagne

Folies-Bergères !

Londres Paris Madrid
Sur les valises...

Seules les longues chansons
Que tu sanglotes
Parlent de notre tristesse !
(...)

José Francisco Teinreiro est un poète de la rupture au sein du monde littéraire luso-africain. Avant lui la poésie africaine de langue portugaise était certes déjà une réalité indéniable. Cependant elle était gênée dans son essor par un certain régionalisme de mauvais aloi. Il est un chaînon entre les productions de l'entre-deux-guerres, d'une part, et les efflorescences des décennies de lutte pour l'indépendance dont il a été par ailleurs avec Neto et Mario de Andrade un des précurseurs, d'autre part.

Disparu en 1961, sa poésie a servi de modèle à toute une génération et ses posthumes ne font que conforter sa place unique de révélateur, de passeur et de pionnier. Son poème « De cœur africain » porte en germe le renouvellement de la poésie africaine de langue portugaise de même qu'il a contribué à ancrer la poésie des élites dans le tuf de l'archipel fasciné par l'Europe lointaine et briser ainsi un isolement multiséculaire.

Le poète signe son appartenance au monde noir, son enracinement dans l'archipel tout en revendiquant son africanité :

Chemins battus en Europe
D'un cœur africain
Lointaine nostalgie des rouges palmeraies et verstes
Et jaunes
Les tons purs de la palette cubiste
Qu'un soleil sensuel a jetés sur le paysage
Nostalgie venue d'un cœur africain
En traversant les champs de blé impénétrables
Ces rues sans joie aux façades pourries
Par la mitraille myope d'Europe et d'Amérique
De l'Europe battue par moi, Nègre,
D'un cœur africain

C'est à Lisbonne au contact des étudiants originaires des quatre coins de l'empire qu'il affûte ses armes et qu'il pose les jalons d'une re-fondation culturelle dont l'ensemble des territoires colonisés tireront bénéfice en tant qu'elle sera le terreau de leur lutte pour la conquête de l'indépendance. Dans cette ville impériale, un autre sujet de Sao Tome et Principe, avant qu'elle ne tombe sous la coupe du fascisme, en la personne de Nicolas da Pinto avait été à travers son journal « Correio da Africa » l'une de têtes de pont du panafricanisme.

Nicolas da Pinto, déjà à cette époque, avait tenté de briser l'isolement de l'île en adhérent au panafricanisme et en diffusant sans contrainte linguistique son message en faveur de la solidarité et de l'unité du monde noir. Ce précurseur qui a marqué le monde du journalisme luso-africain en lui donnant une dimension pan-noire a préparé la voie à J.F. Tenreiro. A noter que « Correio da Africa » publie des articles en portugais et en français. Le Congolais Paul Panda Farnana (1888-1930) en sera le correspondant à Bruxelles. Il signa de nombreuses chroniques et des essais dans ce périodique de 1920 à 1923.

Le verrouillage du Congo est également à relativiser quand l'on prend en compte l'impact de Rabearivelo, le poète malgache sur Bolamba. Elle touche également les pays lusophones, pourtant entrées les premières en littérature. Cette influence parallèle, j'ai tenté de l'illustrer en comparant Bolamba à Teinreiro. De l'entre-deux-guerres aux années cinquante, au premier congrès des écrivains noirs qui rassemble par-delà les cloisonnements habituels, les deux jalons ne tiennent nullement du hasard. Il s'agit de mettre en évidence les fils rouges, d'une époque à l'autre, d'une sphère linguistique à l'autre. Mon propos est une incitation, une fenêtre ouverte, un pas qui en appelle nécessairement à des approfondissements.

Bibliographie :

- BOLAMBA, Antoine-Roger (1955). *Esanzo, chants pour mon pays*. Paris: Présence Africaine.
- BOUDRY, Robert (1958). *Jean-Joseph Rabearivelo et la mort*. Paris: Présence Africaine.
- GILBERT, Paul-Oscar (1947). *L'empire du silence. Congo 1946*.
- MAGNIER, Bernard (1995). *Poésie d'Afrique au sud du Sahara 1945-1995*. Arles: Actes Sud.
- MOSER, Gerald & FERREIRA, Manuel (1983). *Bibliographia das literaturas africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- RABEARIVELO, Jean-Joseph (1935). *Traduit de la nuit*. Tunis: Editions de Mirage.
- ID. (1967). *Vieilles chansons des pays d'Imerina*. Antananarivo: Editions Madprint (1^{ère} édition 1939).
- ID. (1991). *Traduit de la nuit Suivi de Vieilles chansons d'Imerina et autres poèmes*. Paris: Orphée / La Différence.
- ID. (2010). *Œuvres complètes. Tome I. Le diariste (Les Calepins bleus). L'épistolier - Le moraliste*. Edition critique coordonnée par Serge Meitinger, Liliane Ramaroso et Claire Riffard. Paris: Agence Universitaire de la Francophonie, Présence Africaine, CNRS Editions, Item. Coll. « planète Libre », dirigée par Jean-Marc de Biasi et Marc Cheymol.
- RICARD, Alain (1995). *Littératures africaines de langues aux livres*. Paris: Karthala.
- TSHITUNGU KONGOLO, Antoine(2003). *Poète, ton silence est crime*. Paris: L'Harmattan.