

Jack Mapanje, poète du Malawi

K. : Votre nouveau livre *The Chattering Wagtails of Mikuyu Prison* (Le jacassement des hochequeues de la prison de Mikuyu) vient de paraître chez Heinemann, et, comme vous êtes encore peu connu en Allemagne, j'aimerais vous demander quand, comment et pourquoi vous vous êtes mis à écrire, quelles ont été vos influences, etc.

M. : En fait, je ne peux guère me situer dans une chronologie exacte ; d'ailleurs, je pense que quelquefois ça n'a pas de sens de demander à un écrivain africain quand il a commencé. Cependant, en l'occurrence vous avez raison de me poser cette question. Je me souviens de quelques-unes de mes premières tentatives d'écriture, il y a très, très longtemps, lorsque j'étais pensionnaire du collège catholique de Zomba, chez moi au Malawi. Je lisais les livres de Ian Flemming et consorts : donc je me suis d'abord mis à écrire des romans policiers. J'aimerais pouvoir les retrouver mais ils ont dû être mangés par les rats et les fourmis.

J'ai commencé des choses plus sérieuses lorsque je suis allé à l'école normale, et en premier lieu, au Soche Hill College de Blantyre au Malawi. Après mon diplôme, je suis parti enseigner en collège : un des établissements où j'ai échoué était le Mtendere Secondary School de Dedza, qui est dans la région centrale du Malawi. Là, j'écrivais dans la langue locale et j'enseignais la littérature aux élèves dans la langue locale. Ensuite, je suis retourné

à l'université, car j'avais fini mes études avant qu'elle soit créée. Donc, après sa création, j'y suis allé pour me mettre à jour et obtenir un diplôme universitaire. Là, nous avons mis sur pied une association appelée : « The Writers Group » (le Groupe des écrivains), c'était en 1969, et alors nous avons commencé à écrire des choses un peu plus sérieuses sur des sujets qui avaient été traités par nombre d'écrivains africains.

K. : Et à l'époque, vous écriviez de la prose ou de la poésie ?

M. : En fait, de manière étrange, au début c'était de la prose, puis, à l'école normale et dans les collèges, de la poésie. De la « poésie d'école normale » en anglais. Je me rappelle encore un ou deux poèmes, je crois, mais je ne les ai jamais publiés. C'est le genre de choses qu'on écrit quand on est un jeune homme avec une âme d'artiste, mais on ne tient pas à les voir imprimer noir sur blanc.

K. : Vous écriviez la plupart du temps en anglais ?

M. : J'écrivais aussi dans la langue du cru. Nous avons notre langue nationale, le chichewa.

Un jour, au fin fond d'un de mes collèges, arrive un inspecteur qui me regarde apprendre aux élèves comment on écrit un poème. Et le voilà, assis là, qui semble beaucoup apprécier car, au tableau, on remplaçait un mot par un autre, plus approprié, et ainsi de suite, tant et si bien qu'à la fin de la leçon, on

avait notre poème, 40 minutes pour ainsi dire.

Et cet inspecteur me dit : « C'est passionnant ! Avez-vous beaucoup de ces poèmes ? Pourquoi ne me les envoyez-vous pas ? » Donc je récolte 54 poèmes dans le langage local. Il faut dire qu'à l'époque j'avais 22 ou 23 ans, j'étais jeune et tout ému, stimulé à l'idée d'être publié. Or, ce type me dit qu'il va me demander d'écrire une introduction pour expliquer ma manière d'enseigner, comment je m'y suis pris avec la classe lorsqu'il est venu m'inspecter. Je lui envoie les poèmes, et comme un imbécile, je n'en garde aucune copie. La semaine après, il bénéficie d'une promotion et est muté ailleurs : c'en était fait des poèmes. J'ai essayé d'en retrouver la trace, mais en vain. Le successeur de mon inspecteur déclara qu'il n'était au courant de rien, mais j'avais dans l'idée que c'était peut-être lui qui les avait volés, car il était connu pour s'approprier les manuscrits des autres.

K. : Et vous n'avez jamais revu ces poèmes ?

M. : Je n'ai jamais revu ces poèmes, non. Depuis ce moment-là, je me suis dit : « Si nos propres inspecteurs font tellement peu de cas de nos manuscrits qu'ils les laissent se perdre, pourquoi devrais-je me donner la peine d'écrire dans cette langue ? » Ce n'était d'ailleurs pas ma langue maternelle. Pour moi, c'était un compromis que d'écrire en chichewa. Ce n'est pas ma langue : ma mère est chinyanja, c'est la première du pays ; même les colonisateurs lorsqu'ils sont arrivés l'ont prise comme *lingua franca* pour le Malawi, le Mozambique et la Zambie. Puis Banda a tout changé et a institué comme langue nationale le chinyanja. Mon père

était un Yao, ce qui est encore un autre groupe linguistique. Il en découle que je me suis mis à écrire en anglais.

De toute manière, lorsqu'on écrivait dans la langue officielle, il fallait obéir aux règles ; or les règles (d'orthographe ou autre) sont très strictes. D'autre part le chichewa a connu tant de modifications linguistiques qu'il n'est pas intéressant de l'utiliser.

K. : La langue était sous la tutelle du Chichewa Board ?

M. : Oui, le Chichewa Board qui continue à édicter les règles d'écriture. Il n'est même pas comme l'Académie française, car, s'il était comme l'Académie française, il serait composé de gens cultivés ou de linguistes, or ses membres sont simplement des gens que le gouvernement a choisis pour être responsables de tout ce qui touche au chichewa. Supposons que vous leur disiez : « Dites donc, selon les règles de la lexicographie on devrait avoir ceci, et regardez ce qui se passe là ! Pourquoi ne changez-vous pas la règle ? », ils vous prendraient pour un fou ou un arriviste.

Prenez, par exemple, un emprunt comme le mot pour « fenêtre », eh bien, ils insisteraient pour qu'on emploie le terme chichewa qui est tombé en complète désuétude. Si on veut qu'une langue se développe, il faut accepter qu'elle subisse l'influence d'autres langues locales et qu'elle leur emprunte des mots. Mais pour eux, les puristes, il fallait tailler, élaguer le langage pour le ramener à son état originel. Ils ne veulent pas que les gens utilisent les dialectes locaux dans l'éducation. Ils veulent la pureté, pas l'expansion de la langue.

K. : Voilà donc une autre raison de votre choix de l'anglais ?

M. : Il n'y a pas qu'une raison, mais la cause principale de mon choix est que dans tout le monde colonial anglophone, l'anglais était la langue du système éducatif, et c'est par l'anglais qu'on pouvait se faire connaître.

Maintenant, venons-en à votre deuxième question, « où avez-vous appris les ficelles du métier ? ». Au moment où je me suis mis sérieusement à écrire, vers 1969, à l'université, il y avait trois domaines où nous pouvions puiser nos structures, nos métaphores et notre style : d'abord, les littératures anglaises, britanniques et européennes car elles faisaient partie du cursus. C'est pourquoi nous avons eu accès aux poèmes épiques de Milton, et même à Auden, Yeats et à d'autres encore. Le système britannique nous est ainsi devenu familier. Mais nous avons eu aussi la chance d'assister à l'émergence des écrivains africains, et l'université, créée en 1965, a immédiatement institué un cours d'introduction à la littérature africaine. En conséquence, des auteurs comme Wole Soyinka, Achebe et Ngugi étaient au programme, comme d'ailleurs des écrivains des Caraïbes tels que Derek Walcott et V.S. Naipaul. Les uns et les autres figuraient dans nos cours de littérature. Voilà notre deuxième source d'inspiration pour le style, les thèmes, etc.

Enfin, c'est là qu'intervient une certaine originalité, nous nous sommes intéressés à la tradition orale, car il y avait, et il y a toujours en Afrique, une importante littérature orale et qui est si bonne ! Parmi les premiers écrivains africains, certains n'ont pas pris assez le temps de se pencher sur leur littérature orale, parce que leurs œuvres leur servaient en partie à mener une guerre de libération. Ils luttèrent pour leur

nation, pour montrer qu'ils existaient, pour leur identité, etc. Dans certains cas (il y a toujours des exceptions : Achebe, Soyinka et Ngugi en font partie, et sans doute beaucoup d'autres), dans certains cas donc, ils en ont même oublié d'utiliser suffisamment les métaphores et la symbolique africaines. Alors, nous avons dit : « Prenons notre littérature orale un peu plus au sérieux ! » Nous avons pu, de cette façon, aller chercher nos métaphores dans nos propres traditions culturelles africaines, en faire une étude sérieuse, rejeter ce qui n'était pas intéressant et ne garder que le meilleur.

On ne peut donc pas dire que je marche dans les traces de T.S. Eliot, comme il m'est arrivé de l'entendre ici.

K. : Je vous ai posé cette question parce que j'ai lu quelque part que la commission de censure mettait aussi des écrivains africains sur la liste noire.

M. : Oh, oui, bien entendu. Nous avons l'un des plus grands poètes du Malawi, David Rubadiri. Il nous était impossible de lire quoi que ce soit de David Rubadiri.

Tout de suite après l'indépendance nous avons eu un cabinet de crise, et le problème avec ce cabinet de crise c'est que tous les jeunes intellectuels, diplômés pour la plupart, étaient dans le camp opposé à celui du Dr Banda. En fin de compte, c'est le Dr Banda qui a gagné et tous ces jeunes ministres se sont retrouvés en exil. Puis vint la commission de censure ; ce qui nous a semblé lourd de présage et ne nous a pas incité à développer la culture propre au Malawi.

Nous avons été effectivement coupés des écrits de ces gens-là. Je me souviens qu'un de nos professeurs

a pris un recueil de poésies d'Afrique orientale et centrale, et qu'il en a arraché les poèmes de David Rubadiri. Dans son idée, si la censure ne voulait pas qu'on enseigne les poèmes de David Rubadiri, du moins pouvait-on se servir de tous les autres poètes d'Afrique de l'Est et de l'Ouest. C'était effrayant.

Un des problèmes majeurs que nous avons rencontré avec le Writers Group a été en fait d'établir une tradition, une tradition de nulle part, si vous voulez. Car, s'il y avait David Rubadiri, il y avait aussi Legson Kayira, qui vivait lui aussi en exil, même si à l'époque son œuvre était moins connu. Par la suite, il écrira plusieurs romans, eux aussi très intéressants.

En un certain sens, la commission de censure a suscité une forme de littérature très ardente, un mouvement *underground* si vous voulez. On commence à en découvrir quelques exemples. Tiyambe Zeleza, un de mes anciens étudiants qui est devenu un collègue : il enseigne au Canada, vient de faire paraître un roman appelé *Smouldering Charcoal* (Le feu sous la braise) ; ça vient de sortir chez Heinemann, en 1993.

Ce qu'il y a de fascinant c'est qu'il y est dit que le Malawi va connaître une révolution, ce qui s'est réellement produit. Mais le manuscrit était écrit dès 1985 et il n'avait pas voulu le publier. Il ne l'a fait paraître qu'après ma libération. Sa parution a, de fait, coïncidé avec les émeutes de 1992 à Blantyre. Ce livre a un aspect, pour ainsi dire, prophétique.

K. : Après avoir analysé vos poèmes, quelqu'un a découvert que, quand vous écrivez sur votre terre d'Afrique et ses paysages, vous utilisez des métaphores positives, pour décrire la beauté de l'Afrique et la puissance des traditions africaines.

Par contre, lorsque vous décrivez les gens, l'Homme, vos images deviennent péjoratives. Vous parlez, par exemple, de grenouilles empoisonnées et de chiens gris. Je me demandais si ça cachait quelque chose. N'avez-vous donc pas foi, mais je suis persuadé du contraire, en la force et la puissance de l'homme, de l'homme d'Afrique ?

M. : Les grenouilles et les chiens, ce sont les policiers. Partout où ils apparaissent, si on ne voit pas qu'il y a la police, on n'a rien compris au poème. Le premier recueil a été écrit sous le contrôle de la censure, avec toutes sortes de lois draconiennes, sur la presse, etc. Impossible de rien publier, impossible de dire quoi que ce soit de critique. On ne pouvait même pas porter une banderole ; même les manifestations pacifistes étaient interdites à l'université. Il n'y a pas d'échappatoire. Bon, prenons, par exemple un poème extrait du recueil *Of Chameleons and Gods* (Des caméléons et des dieux). Il s'agit d'un petit poème très simple, intitulé *Song of Chickens* (le Chant des poulets). Voici l'histoire qu'on peut lire derrière en filigrane : le Malawi entretient à grande échelle des relations diplomatiques très embarrassantes avec l'Afrique du Sud, en contradiction avec les décisions de l'ONU, en violation de la Charte africaine, ça, c'est le plus honteux. Mais en tant qu'étudiant, on ne pouvait pas protester. Puis, Banda va jusqu'à inviter le président de l'Afrique du Sud à venir au Malawi. Il vient, et vous êtes assis, là, vous assistez, dans les faits, au déroulement de la chose et vous entendez que la radio parle du Président sud-africain qui déjeune au palais présidentiel, et ainsi de suite. C'est retransmis à la radio. « Je crois au dialogue et au contact », dit-il, et tout ça a réellement lieu.

Vous vous dites : « Bon, pourquoi est-ce que je n'écrirais pas, ne réécrivais pas tout simplement le conte du poulet ? » C'est un conte, on le retrouve partout dans le monde. Le poulet se plaint, il déclare : « Eh bien, nous avons un maître bien étrange, il nous nourrit tous les jours, alors nous sommes gras, mais lorsque survient un visiteur, il choisit le plus gras d'entre nous, le tue et le donne à manger au visiteur. Je me demande pourquoi il agit ainsi ? »

Voilà, vous prenez une chose comme ça, et à partir de là, vous créez un poème. Puis vous lisez ce poème devant le Writers Group. Or, dans le Writers Group il y a des espions à la solde du gouvernement, et ils s'attendent à ce que vous soyez très critique, et ce qu'ils font est très simple : ils commentent à poser des questions qui tournent autour de l'argument principal. Le poème dit : « Maître, autrefois vous faisiez ceci et cela pour nous, etc., pourquoi jouez-vous avec le feu maintenant, les œufs cassés, etc., est-ce pour impressionner votre visiteur ? » Alors, arrive quelqu'un qui déclare : « Vous n'auriez pas dû dire "pour impressionner votre visiteur", car il y aura des gens qui vont se méprendre et penser que vous parlez de ce visiteur-ci, le président de l'Afrique du Sud qui vient d'arriver », et c'est exactement ce que vous souhaitiez. Et quelqu'un d'autre soulève un autre argument, et ils sont tous à parler sur le poème, alors qu'en fait l'idée était de discuter des événements, comme il est idiot que notre gouvernement agisse de la sorte et que nous ne puissions rien y faire. Vous voyez le genre de censure.

Si vous ne possédez pas le contexte, il est même possible que vous ne compreniez pas le poème, que vous

vous demandiez : « Mais pourquoi a-t-il écrit ça ? »

Le chant des poulets

*Maître, vous faisiez parler votre arc,
Vos flèches et votre lance-pierres,
[autrefois,
Les mains fumantes du sang des fau-
[cons,*

Pour défendre vos poulets.

*Pourquoi faites-vous parler les cou-
[teaux, aujourd'hui,
Les mains pleines de coquilles d'œuf
Et du sang encore chaud de vos pou-
[lets ?*

*Est-ce pour impressionner vos visi-
[teurs ?*

(Jack Mapanje, *Of Chameleons and Gods*, Londres, Heinemann, 1981)

M. : En fait, c'est un petit poème idiot, je me demande bien pourquoi je l'ai publié.

K. : Moi, je le trouve très réussi, et compréhensible. Je ne comprend pas comment il a pu échapper à la censure.

M. : Il n'a pas été soumis à la censure. Non, c'est précisément le sujet du débat. Une des causes de mon emprisonnement est la commission de censure. Tout ce que vous publiez, même si vous vivez en dehors du pays, vous êtes censé l'envoyer à la commission de censure.

Of Chameleons and Gods a été publié en 1981, j'étais alors en doctorat, à Londres, et il aurait fallu que j'envoie d'abord mon manuscrit pour qu'il soit visé par la censure du Malawi. Je ne l'ai pas fait. Vous voyez ce que je veux dire ? Il faut tout envoyer au Malawi avant de pouvoir publier à l'étranger, c'est dément, non ? En fait, voici ce que j'ai fait : après la parution du

recueil, je leur en envoie un exemplaire. Et je demande : « J'ai publié ce livre. Dites-mois ce que vous en pensez ! » la censure me répond : « Vous auriez dû nous faire parvenir cette chose avant de la publier, vous ne croyez pas ? »

K. : Vous avez été contraint d'écrire dans des conditions de censure sévère. Ça a certainement dû avoir des conséquences sur votre façon d'écrire.

M. : Oui, bien sûr, en mauvaise part, mais on ne peut pas toujours s'en servir comme excuse. Il est toujours possible d'écrire. Des gens comme Lupenga Mphande, Frank Chipasula, ou d'autres ont écrit de façon bien plus explicite. Heureusement, certains, Frank en particulier, ont créé de brillantes métaphores depuis leur exil, mais on ne pouvait pas écrire sur ces métaphores lorsqu'on était au Malawi, on ne pouvait que si on vivait à l'étranger. Il y a quelques poèmes que j'ai pu rassembler et qui sont sortis dans un deuxième recueil intitulé *The Chattering Wagtails of Mikuyu Prison*. Il est divisé en plusieurs sections. Ça commence, si vous voulez, avec moi, de retour au Malawi venant d'Angleterre, ensuite, c'est un voyage qui me conduit à la détention, puis à ma libération.

A cette époque, vous aviez le choix entre deux options : soit quitter le pays, surtout si on vous pourchassait, comme Frank Chipasula, qui a dû s'enfuir précipitamment, soit rester.

Et si vous décidiez d'écrire, vous aviez toutes sortes de décisions à prendre. Si vous pensiez qu'il valait mieux ne pas montrer ce que vous aviez écrit, même au Writers Group, vous l'expédiez à l'étranger pour le faire paraître dans quelque

lieu obscur. Ainsi, le *London Magazine*, *Poetry Wales* ou le *Stand Magazine* ne parvenaient pas au Malawi, même si, ici en Grande-Bretagne, ce sont des revues appréciées.

Je vais vous raconter l'histoire d'un autre poème. Il a été publié dès 1985 dans *Poetry Wales*. Je m'y moque de la situation que nous vivions. Je raconte que je vais voir ma femme avec une infirmière, une sage-femme, etc., et que donc, j'entre dans la maternité, sans savoir que c'était la maternité et tout le monde semble se moquer de moi : « Ce n'est pas un endroit pour un homme, fiche-moi le camp tout de suite ! » Vous savez, quand on est là où on ne devrait pas être, hors des limites ; d'ailleurs le poème s'appelle *Out of Bands* (Hors des limites) ou *Our Maternity Asylum* (Maternité notre asile).

K. : Avez-vous changé de style après vous être installé en Grande-Bretagne ?

M. : Eh bien, le fait est que j'ai toujours vécu en exil, même dans mon pays. Pour pouvoir écrire sur une situation comme celle que j'ai vécue, il faut vous exiler de cette situation. Par là je veux dire que l'exil est l'écho de votre détachement. Ce n'est peut-être pas l'acceptation technique du terme tel que les gens l'entendent, mais, pour moi, il est pertinent, parce qu'il me permet d'aborder la collaboration. A l'époque, certains d'entre nous furent traités de collaborateurs, parce que nous avons vécu sous le régime du Dr Banda, et que nous pouvions nous déplacer, etc.

En fait nous faisons notre propre *Épopée de Gilgamesh* ; on regarde la structure et on s'aperçoit que tout l'ensemble ne fait qu'un.

Supposons un cours de littéra-

ture orale, une matière que j'aimerais bien enseigner, eh bien !, il commencerait par l'étude de *Gilgamesh*, et en passant par Homère, remonterait, si vous voulez, jusqu'à l'*Omeros* de Derek Walcott ; c'est un long poème, de la poésie épique moderne. Là encore, il a une structure propre, qui est totalement fascinante, mais il exploite aussi toutes les autres structures, les traditions britanniques, européennes, etc., y compris la tradition grecque. A partir de *Gilgamesh*, on peut donc remonter jusqu'au rap anglais, et découvrir des similitudes, des parallèles..., c'est fantastique !

En d'autres termes, les écrivains africains se doivent d'étudier sérieusement leurs propres cultures.

J'ai eu des étudiants qui me disaient : « Je ne sais pas sur quel sujet écrire. » Je leur ai répondu : « Eh bien ! Allez donc dans une galerie d'art, et observez l'œuvre d'un artiste et rédigez un poème sur son art. » C'est exactement ce à quoi certains d'entre nous passent le plus clair de leur temps : parler du génie créatif de quelqu'un d'autre, parce qu'ils ont atteint le stade où ils ont épuisé à peu près tous les sujets.

Intéressez-vous à votre propre culture, même si vous y trouvez des éléments qui vous semblent être qu'une version abâtardie de la Culture avec un grand « C ». Vous y trouverez des choses intéressantes que vous pourrez ensuite incorporer à votre art.

K. : Il existe au plan politique le détournement de la tradition à des fins d'oppression.

M. : Tout part de l'équation entre vieillesse et sagesse. On ne peut donc pas argumenter contre la sagesse. Fondamentalement, je ne devrais pas m'opposer à Banda, parce que Banda l'a décidé et qu'il a 96 ou 97 ans. C'est un « sage » et il est « Président à vie », donc il faut que j'accepte ce qu'il dit, à cause de son âge et de sa sagesse. Mais, tout ça n'existe pas. En fait, dans la tradition, ça se passe bien comme ça, mais, le chef, le roi, ou la reine, ont un groupe d'anciens autour d'eux, qui les aident à prendre les décisions. Parce qu'on sait qu'un jour arrivera où le roi ne sera plus capable de gouverner, où les gens ne feront plus que le transporter dehors au soleil, avant de le rentrer. Comme il ne peut plus gouverner, il a besoin d'avoir autour de lui des gens plus jeunes qui le conseilleront.

Mais Banda n'a même pas ça. Or, quand les politiciens n'ont personne pour les assister, on peut dire que c'est le rôle du poète, eh bien !, de ramener un semblé de bon sens dans tout ça.

K. : Merci beaucoup.

*Entretien avec Jack Mapanje
réalisé à York,
Grande-Bretagne, en juin 1993,
par Christine Ayorinde
et Jörn Kalinski*