

Crise post-coloniale. Entre théâtre et enquête sociale

(Crisis postcolonial. Entre teatro y encuesta social)
(Post colonial crisis. Between theatre and social investigation)

Alain Cyr Pangop Kameni

Département d'études africaines. Faculté des Lettres et Sciences Humaines. Université de Dschang. B.P. 49, Dschang, Cameroun. Tél. (237) 7890497. Courriel : pangopalain@yahoo.fr

BIBLID [1132-3310 (2004) 13, 229-248]

Résumé

Cet article montre à travers un choix concerté d'œuvres, que le dramaturge camerounais sans prétendre reproduire verticalement la réalité, débouche quand même sur un réel du reflet plutôt que sur un effet de réel. Il arrive surtout à la conclusion que la crise en post-colonie n'est qu'un simulacre, un ersatz qui aura permis aux décideurs de la cité de justifier leurs comportements déviants d'antirépublicains et d'antipatriotes.

Mots-clés : Société. Post-colonie. Production littéraire. Dramaturge camerounais. Crise.

Resumen

Este trabajo muestra, a través de una selección concreta de obras, que el dramaturgo camerunés, sin pretender reproducir verticalmente la realidad, desemboca en una realidad del reflejo más que en efecto de lo real. Sobre todo, llega a la conclusión de que la crisis en situación post-colonial no es sino un simulacro, un sucedáneo que permitirá a los responsables de la ciudad justificar sus comportamientos desviados de antirrepublicanos y de antipatriotas.

Palabras clave : Sociedad. Post-colonización. Producción literaria. Dramaturgo camerunés. Crisis.

Abstract

This paper intends to show that, through carefully selected works, the Cameroon playwright, without any intention of depicting the reality, really leads up to a reality of reflection instead of an impression of reality. Above all, he comes to the conclusion that crisis in post-colony is just an enactment that helped state power holders to justify their awkward and unpatriotic behaviours.

Keywords : Society. Post-colony. Literary production. Cameroon playwright. Crisis.

Introduction

C'est le propre de toute production littéraire d'être ce grand miroir roulant qui, le long d'une rue, réfléchit les images de la cité. C'est aussi la particularité du théâtre camerounais post-colonial d'être le lieu de cristallisation des malaises sociaux qui se résument dans un terme hyperbolique : la crise. Réalité dramatique vécue par des millions d'hommes et de femmes dans le Tiers-Monde. La crise : sentiment diffus, malaise crépusculaire, mais aussi principe explicatif ou légitimateur des inégalités, du chômage et de la misère. Mot magique que son étymologie rattache à la notion de jugement ou de tri entre les bons et les méchants; mais aussi épouvantail que l'on agite pour éloigner les revendications sociales.

C'est une chose que d'utiliser le terme "crise" pour s'expliquer et expliquer les difficultés que traverse un champ littéraire; c'en est une autre que de s'interroger sur le sens même de la notion. Or comment s'étonner qu'une réflexion sur la crise soit avant tout critique ? De fait, la crise est une notion qui remplit une fonction expressive : elle parle aussi bien de l'individu que de la société. Il est en effet significatif que l'on puisse aussi bien parler de crise individuelle (somatique ou psychologique), de crise de société, de crise économique, de crise politique, de crise de valeurs, de crise de couple ou de crise de l'environnement.

La crise comme représentation peut informer le réel et nous informer sur nos rapports au réel. C'est d'ailleurs l'enfermement social provoqué par l'emprise tentaculaire de l'économique sur l'ensemble de la société qui révèle la nature profonde de la crise en Afrique (crise économique en Afrique désormais connue comme un héritage colonial. Cf. David Mokam (2000-2001)).

Patrice Kayo le relève justement pour le cas du Cameroun :

Il convient de remarquer que l'époque coloniale ne nous a donné aucun dramaturge de notoriété. C'est au lendemain de l'indépendance qu'on verra paraître la première pièce de théâtre digne de ce nom, *Le Chômeur* de Stanislas Awona. L'auteur y soulève le problème du chômage, dénonce l'arrivisme et l'incompétence des cadres. (1978 : 29)

Ainsi, la crise est intégrée à l'air du temps qui ne peut se respirer sans elle. Grâce à l'aide complaisante des médias, la crise se banalise et descend dans l'ensemble des divers acteurs et groupes sociaux. Ce phénomène est parallèle à la toute puissante mainmise de l'économique sur la crise :

Elle fut au cœur de la problématique occidentale. Elle devait permettre le bouleversement de l'Histoire. Elle fut espérance créatrice et condition de la révolte. Au cœur de la pensée qu'il faut encore nommer dialectique, la crise occupe une place centrale : elle est et définit le moment de la rupture, la possibilité de la prise de conscience et l'utopie du changement. Elle eut, en Europe, sa dernière grande expression entre les années 1965 et 1973. (Crettaz, 1984 : 25)

Dans la phénoménologie du quotidien, la crise se dévoile dans sa manifestation élémentaire. Elle implique rupture, éruption et théâtralité. Elle théâtralise la rupture et l'éruption. Dans l'univers des acteurs de la crise post-coloniale au Cameroun, on retrouverait une sémiologie identique à celle qui peut être repérée dans le quotidien.

C'est l'objectif de la présente analyse qui s'appuie sur la connaissance du quotidien comme base de l'éducation populaire. À partir de la littérature dramatique, nous nous attacherons à développer la spécificité de la crise post-coloniale au Cameroun.

1. Conjoncture : la culture sous haute censure

Le Cameroun, comme l'Afrique en général, connaît de sérieuses difficultés d'édition. Il faut attendre 1964 pour voir la maison d'édition CLÉ (Centre de Littérature Évangélique) de Yaoundé commencer à publier. Jusqu'à nos jours, elle demeure la seule véritable maison d'édition théâtrale au Cameroun. On y a réussi le pari de mettre à la disposition du public quelques textes de théâtre à un prix abordable. Mais il est tout à fait légitime de reconnaître qu'au Cameroun, à l'heure actuelle, l'essai prend le pas sur le texte de théâtre. D'où l'impression d'une édition qui ne joue pas pleinement son rôle dans le domaine de l'art dramatique.

En fait, l'accession à l'indépendance dans un moment de pesanteur politique a un réel impact sur la pensée : on n'écrit pas n'importe quoi, on ne joue pas n'importe quoi. Toute troupe créée dans le pays doit respecter la loi N°67-LF-19 du 12 juin 1967, réglementant toute association sur l'étendue du territoire. Au terme des articles 3 et 5 de ce texte, il est stipulé :

Les associations culturelles sont placées sous la tutelle du ministère chargé de la culture. Elles sont agréées par le ministre chargé de l'Administration Territoriale après avis du ministre de tutelle. Elles doivent se soumettre à cet égard aux formalités de déclaration prévues par les textes en vigueur.

On peut en inférer que ce cadre juridique permettait le contrôle de l'État de toute initiative culturelle, dans la mesure notamment où les associations culturelles pouvaient exercer une influence sur les consciences des masses.

Vers la fin des années 1970, l'organisation des spectacles est soumise à une autorisation préalable du ministère de l'information et de la culture¹. Cette autorisation n'est délivrée qu'après deux conditions :

¹ Cf. décret N°79/390 du 22 septembre 1979.

- Visionnage de la pièce par une équipe du ministère;
- Paiement des droits d'auteur; ce paiement devant se faire avant la représentation. Il s'agit là de 10% calculée sur la base du nombre de places, multiplié par le prix d'entrée.

Tout cela s'ajoute à la loi sur la subversion mettant en danger tout créateur qui dénoncerait le régime en place. Pire, aucune architecture théâtrale véritable n'est envisagée, encore moins la construction de simples lieux de spectacles. C'est d'ailleurs le constat que dresse Gilbert Doho :

Prenant le seul cas de Yaoundé, nous avons recensé 16 lieux de spectacles dont 14 sont des espaces clos ayant la forme d'un théâtre à l'italienne. À l'exception du palais des Congrès qui a un véritable théâtre, aucune autre salle n'a une cage de scène conforme aux normes d'un théâtre. Espace souvent très étroit, il est hors de question de penser ici qu'une scène soit composée d'une avant-scène, d'une scène et d'un lointain. Bien pire, ces théâtres n'ont ni un dessous, ni un dessus permettant soit la manipulation des décors, soit le jeu (entrée et sorties des personnages surnaturels). (Doho, 1992 : 31)

Comment dès lors s'étonner que le champ soit largement ouvert au théâtre comique ? La naissance de l'ère des sketches et du "fou rire" est tributaire de ce que l'État ne soutenait que les spectacles vantant ses bienfaits et vouait aux gémonies les chantres de ses abus.

Par la suite, l'État camerounais essaye de se racheter par la promotion d'un théâtre qui ait un impact sur la société. C'est ainsi que des aides ont été accordées à certains auteurs dramatiques compte tenu de la teneur sociale de leurs œuvres. Citons par exemple Raymond Ekosso dont la pièce *Ainsi s'achève la vie d'un homme*, une tragédie, stigmatise les maux de nos jeunes sociétés et appelle à la conscientisation des couches sociales pour l'édification d'une société juste et équitable ; citons également David Ndachi Tagne –pour ne s'en tenir qu'à deux parmi les sept récipiendaires de l'État– dont *M. Handlock ou le boulanger politique* (1985) s'insurge contre les divers maux qui minent la

société à savoir : la corruption, la recherche effrénée du gain, les détournements de mineurs, etc.

Ici, il faut reconnaître que l'action gouvernementale est très limitée et le contrôle resserré vise à atténuer la violence des propos et ainsi maîtriser toute expansion idéologique pouvant lui échapper, tout en maintenant une image factice de soutien à la création.

L'institution des Rencontres Théâtrales Internationales de Yaoundé par le Centre camerounais de l'Institut International du Théâtre (UNESCO) tentera de *développer la communication et la connaissance entre les hommes de théâtre camerounais et leurs homologues africains et étrangers en leur permettant de partager leurs expériences* mais le théâtre comique drainera plus d'adeptes et les salles seront de plus en plus vides².

Le Festival National des Arts et de la Culture (FENAC), par ses dérives organisationnelles, ne pourra placer le ministère de la culture en position privilégiée dans la promotion de la culture. Lui pourtant qu'on entend souvent déclarer que *tout projet de développement qui ne se fonde pas sur l'histoire et la culture du peuple dont il est censé sauvegarder les intérêts matériels et immatériels est voué à l'échec*. D'ailleurs, lors des attributions des prix aux festivaliers, le FENAC fait souvent exprès non seulement de placer sketches et pièces de théâtre, *one man show* et compagnies théâtrales, dans le même registre, mais aussi de primer davantage les comiques au détriment des troupes capitalisant un lourd arsenal scénique.

De son côté, le théâtre universitaire est devenu moribond après le départ des assistants français qui eux, pouvaient échapper à la censure. En dépit des

² Il convient de signaler que le promoteur de ce forum, Ambroise Mbia, est lui-même l'un des pionniers du théâtre comique au Cameroun ; l'organisation des rencontres n'a pas toujours été exempte de ce parti pris idéologique.

efforts individuels de quelques inconditionnels d'un théâtre d'élite, la censure a rendu la littérature africaine aphone et a institué la médiocrité dans l'expression théâtrale (Cf. Ambroise Kom, 2000).

Or, une culture "dévaluée" au regard de ses contre-performances par rapport à des défis venus d'ailleurs, cela signifie, soit que celle-ci s'est défendue contre l'ordre nouveau, soit qu'elle a été incapable de se convertir. Dans tous les cas se pose le problème de l'inadéquation, de l'inadaptation. Ce ne sont pourtant pas les colloques et les célébrations des "Journées teatrales" qui manquent pour galvaniser la production théâtrale.

Dans un contexte culturel aussi délétère, la situation des comédiens n'est pas viable. De quoi se demander à quoi sert le théâtre, à quoi sert un artiste. On a le net sentiment que la culture sert à fabriquer, ici, des personnages mi-intellectuels, mi-clochardisés, soliloquant le long des rues, faute de scènes de théâtre pour s'exprimer.

2. Une culture asséchée

Du manque d'infrastructures et des structures spécialisées dans la formation des créateurs et dans la circulation des spectacles à l'essoufflement des auteurs et compositeurs de la chanson, entre l'insécurité sociale et alimentaire des artistes camerounais, et l'indifférence de la tutelle ministérielle, l'embrouille est perceptible. Les légendes se déconstruisent au quotidien. La ressource humaine pertinente travaille dur pour créer; malheureusement, elle est abandonnée à sa propre déchéance. Si la création n'est pas parrainée par une chancellerie (ce qui est rare), par des maisons de culture étrangère, elle se "débrouille".

Dans les deux cas le risque d'une mort lente de la création est considérable, à cause d'une inexistence des structures de promotion des

spectacles. Du théâtre aux beaux-arts, en passant par le cinéma, les difficultés sont identiques. Comment ne pas suggérer que les volontés politiques accompagnent l'éclosion de ces nouvelles passerelles d'expression culturelle du continent pour en faire non pas un seul moment de détente mais aussi un bon temps de réflexion ? On le sait, il n'y aura jamais développement sans culture. Ici, on est partagé entre l'immobilisme institutionnel et l'aventure personnelle.

Toutes ces données perpétuent le fossé entre la littérature et le peuple, et les privilégiés de l'argent ou de la culture. Conséquence néfaste : la marginalisation culturelle d'un peuple qui ne connaît plus d'unanimité sur aucune question (esthétique, éthique, idéologique). Écartelé, disloqué culturellement, démantelé psychologiquement et socialement, le peuple cultive ce que Charly Gabriel Mbock appelle *le complexe de la médaille* (1996 : 11) qui pousse à n'aspirer qu'à être d'excellents sous-fifres. C'est que l'État post-colonial a fondé sa politique sur le chauvinisme ethnique gênant ainsi le pacte national de convivialité.

Le système de valeur depuis le colonisateur repose sur un modèle de société où la figure emblématique de la modernité est incarnée par le "commandant". L'ordre et la sécurité ici demeurent l'obsession des dirigeants. La culture du commandement inculquée aux nouveaux cadres qui s'installent dans les lieux de décision fait du moindre responsable d'une unité administrative ou de quelque structure, le représentant personnel du chef de l'État. Le bureau n'est plus seulement un lieu de commandement mais un marché politique et économique investi par les acteurs qui appartiennent à un système hégémonique qui attribue une place où se partagent les dépouilles de l'État. C'est pourquoi Jean-Marc Éla (1998) suggère qu'il faudrait réfléchir sur une nouvelle manière d'articuler les rapports entre l'économie, la société et la culture.

Au reste et dans le même ordre d'idée, Bernard Mouralis a très bien vu que, dès le départ, *le colonisateur a créé une situation artificielle caractérisée par une coupure radicale entre le mode de production et la vie culturelle* (1984 : 54). Le corollaire de cette "sous-culture" est l'exil de l'essentiel de l'intelligentsia camerounaise et, l'entretien d'un genre artistique qui va s'imposer au public par tous les moyens : le théâtre comique.

3. Rupture et explosion

Si en 1970 Patrice Ndedi Penda intitule sa pièce *L'argent, ce doux petit diable*, c'est parce que la colonisation européenne a introduit en Afrique l'économie monétaire par le commerce dit de "traite". Ce dernier consistait en un échange de produits manufacturés des métropoles qui domine encore l'économie des pays africains³. Aussi, les nouveaux États africains appartiennent-ils en général à la zone monétaire des anciennes métropoles avec lesquelles ils continuent à faire une grande partie de leur commerce extérieur. Et lorsque Antoine Epassy produit *Les Asticots*, la suppression des tarifs préférentiels et l'alignement sur les cours mondiaux font déjà peser de gros risques sur l'économie agricole de nombreux pays africains.

La conjoncture que traverse aujourd'hui le Cameroun est dans ses grandes lignes comparable à celle des autres États africains reposant sur une économie de rente. La littérature, le théâtre expriment l'appauvrissement du pays, la quête

³ En Afrique subsaharienne, les colonisateurs ont fait naître des îlots de prospérité en pratiquant l'agriculture de plantation. Ainsi, en marge d'une polyculture vivrière traditionnelle s'est développée une agriculture moderne d'exportation. Et les exportations vers les pays européens ont été alimentées par l'exportation des ressources minières telles que l'or, le cuivre, le fer, le manganèse, les phosphates... Mais l'industrialisation fut amorcée tardivement par les puissances coloniales dont les usines ont longtemps fonctionné avec les matières premières issues des pays qu'elles administraient. Une infrastructure de circulation fut conçue en fonction de l'économie de marché contrôlée par les Européens.

d'un équilibre en permanence menacé. Au moment où Koung à Bepe publie *Nous ! pauvres...* en 1995 aux éditions CLÉ de Yaoundé, on peut saisir la juste mesure de cet appauvrissement en circulant sur les routes du pays. Toutes les infrastructures souffrent d'une absence totale de maintenance. Le pays connaît alors l'effondrement d'un système où les espoirs d'ascension sociale liés à l'école jusque-là considérée comme le "moteur de développement" ont cédé la place à un endettement croissant de l'État. La pauvreté s'installe et les ressources humaines viennent à faire défaut : médecins, universitaires, architectes... quittent massivement le pays. Ce climat stimule ainsi le schéma d'enrichissement et d'ascension sociale qui doivent plus aux connexions et à la corruption qu'au titre scolaire jusqu'alors convoité. Le petit fonctionnaire qui roulait en voiture dans les années 1980, fait face à la double baisse drastique des salaires, à la dévaluation du franc Cfa, à l'inflation galopante. La double activité devient dans ce contexte une condition de survie pour sa famille.

4. Les signes de la misère

La coupure du fonctionnement normal, le surgissement abrupt et la révolte sont les signes extérieurs de la crise. Cette dernière appelle cassure et imprévisibilité. Elle extériorise le caché, le refoulé, le résiduel. À l'échelle du texte littéraire, elle fait passer du non-dit au dit explosif. Car l'ambiguïté de la crise, c'est qu'elle exagère toujours.

Depuis *Afrika ba'a* (1969) de Medou Mvomo, la cité post-coloniale présente une double face. Belle et séduisante, site de bonheur lorsqu'on en rêve à partir de la campagne (Cf. Bidoung Mkpatt, 1998). Lorsqu'on y arrive, c'est le creuset de la misère, des souffrances et des vices où la maladie, la prison et la mort guettent l'individu de façon permanente. La ville se présente d'emblée sous une image d'Épinal : cadre idéal pour la bonne formation, l'emploi facile, le

bonheur incarné par la bonne alimentation et l'usage d'infrastructures modernes. Tout ceci fait considérer l'univers rural comme pauvre et inculte. Le cadre urbain devient ainsi le lieu de vie intense, de fascination, symbole de la réussite sociale : *On ne vit pas deux fois, et j'ai horreur de la misère*, s'exclame Éliisa, un personnage des *Charognards* de Bidoung Mkpatt (1999a : 48).

Pourtant, Medou Mvomo parle de "Nécroville" (ville de la mort), lieu hostile à l'individu, espace de déchéance physique et morale. Le paysage rural devient pour ainsi dire, le miroir de l'effet de crise engendré par l'urbain. La vie apparemment souple et digestive des grandes cités africaines cache mal la violence, l'insécurité, l'aliénation, la pauvreté, la corruption, la prostitution, l'injustice, la promiscuité, l'oisiveté, la peur et les douleurs refoulées.

Les tâches informelles pour survivre justifient le fort taux d'échec scolaire, même si on se refuse à le reconnaître comme le fait Noôm dans *Les Charognards* :

À mon avis, l'échec scolaire d'Éliisa ne résulte pas précisément des services qu'elle nous rend. C'est une question d'organisation. Il faudrait plutôt rechercher les causes de son échec dans son penchant pour des modes vestimentaires bizarres, ses manières grotesques, son petit orgueil d'étudiante [...] C'est une dispersion d'énergie dans les futilités qui est l'apanage des filles frivoles. (Bidoung Mkpatt, 1999a : 6)

Crise scolaire ici est le corollaire d'une crise de comportement. "Cancer social", la misère fait pencher la balance du côté opposé à l'indispensable atout : "la nécessité sociale". Au fond, les charognards ce sont ces hommes cupides qui n'ont aucun remords à "sucrer" des êtres humains jusqu'à la moelle des os, aucun scrupule à les ruiner pour des jouissances égoïstes. Ils usent et abusent de leur position de force. Éliias, personnage central de la pièce de Bidoung Mkpatt, est un usurier véreux qui compose avec des huissiers prévaricateurs, qui thésaurise par des stratégies de chantages et ne donne rien aux autres. Et l'étudiant O.P. de

l'interroger : *C'est bien vivre que condamner des familles entières à la pire des misères avec tes faux huissiers rapaces ?* (Id. : 92). Élias de se défendre : *Je suis [...] un éducateur en plus de ma mission d'aide sociale... C'est moi l'homme utile. La tête haute, je marche, et la poitrine bombée de fierté, je jubile. Je suis fier, je sers le peuple. Je suis de ceux qui ont sacrifié leur existence pour améliorer le sort des autres* (Id. : 93).

Dans cet élan de fierté, Élias tarde à comprendre que le travail est un mot vide de sens pour qui meurt de faim. C'est pourquoi Kamsi venu lui réclamer de l'aide pour sortir de cette "vie d'enfer" peut exploser : *Je suis fatigué de cette vie de dettes... Fais ce que tu veux, j'en ai marre !* (Id. : 71).

Dans *Le Sein t'es pris* (1993) Sévérin Cécile Abéga imagine un personnage nommé Koum. Ce dernier parce que fauché, est laissé pour compte par ses amis d'hier. Au cœur de la crise économique qui sévit, il doit désormais faire face à une double difficulté : nourrir son épouse Nam et son bébé. Koum qui a faim, commence à jalouser le bébé dont la tétée est assurée (sa maman a des seins bien fournis). Celui-ci entreprend de nourrir toute la maïsonnée au sein de Nam. Pire encore, il se résout à sceller les mamelles de son épouse et à se munir d'un chronomètre pour contrôler la tétée de son fils : *Je ne tète pas, je te tue !* (Abéga, 1993 : 38), peut-il alors répondre à sa femme désormais astreinte au devoir de faire téter les enfants des autres, afin que Koum se fasse la poche et recouvre une santé financière. Ce dernier nourrit Nam pour que tout le monde se nourrisse à son sein. La "Reine captive" est condamnée à "vivre autrement" comme le théorise Koum : *Le peuple ne comprend qu'un seul mot : manger* (Id. : 37). Mais comme *un homme affamé est un homme fâché* (Id. : 58), Koum abandonne Nam avec plusieurs bouches à nourrir et couverte de dettes.

On le voit, la crise africaine crée ainsi des immédiatetés brutales qui laissent derrière elles et dans le sujet, le sentiment du risque pris et la

transgression audacieuse, mais aussi la mauvaise conscience et la culpabilité de la perte du self-contrôle. C'est d'ailleurs le cas d'Atana dans *Les Charognards* :

Maintenant je ne sais plus où aller. Au village la vie est impossible. Cette tante qui demande ceci, cet oncle qui veut cela, cet autre ceci, cet autre encore cela. (Il soupire) J'ai réussi à satisfaire tout le monde tant que c'était encore possible. (Bidoung Mkpatt, 1999a : 131)

5. Le rituel de mendicité

La crise est invention, car elle permet la prise de conscience des forces profondes insoupçonnées. Dans la crise, il y a une expérience brutale, un savoir incandescent, une initiation. La littérature dramatique post-coloniale présente une Afrique malade de ses penseurs et dirigeants. Un cycle infernal s'est installé dans ce continent de misère : le visage hideux d'une poignée de mendiants, de sangsues dont l'unique exercice intellectuel consiste à mettre sur pied des stratégies pour dévorer l'Afrique en pans entiers. Telle peut être la lecture qu'on peut donner aux *Parasites* de Bidoung Mkpatt. L'univers de cette satire sociale peut se lire comme un espace de prédation. Qui est cet Élias ? Un vulgaire commerçant qui n'a pas plus d'envergure, plus de souci pour l'Afrique que les guichets et comptoirs de commerce dont la seule mission est de pomper les richesses africaines contre des pacotilles. Élias est l'ombre de ces décideurs qui commandent des Programmes d'Ajustement Structurel⁴ et distribuent, à doses homéopathiques, quelques générosités aux misères sub-sahariennes. Atana le rappelle à Élias de façon véhémement :

Tu t'engraisses seul comme tes semblables qui malhonnêtement ponctionnent les dons et les prêts, sans se soucier des sueurs qui ont

⁴ L'Ajustement Structurel recommandé par le FMI et la Banque mondiale a vu le jour en 1980 en réponse à des problèmes de balance de paiement qu'éprouvaient les pays africains.

coulé pour les avoir ou pour les rembourser. (Bidoung Mkpatt, 1999a : 199)

À l'égard de la cohorte des mendiants qui frappent à sa porte comme Atana, Élias se regarde : *Pour m'en sortir, je me suis battu contre l'adversité sans l'aide de qui que ce soit* (Id. : 191). Seulement, ses interlocuteurs sont déjà blasés :

Rien ne m'effraie. Ni tes semblables, docteurs, ingénieurs qui prétendent ne rien faire parce qu'ils manquent de moyens, ni tes amis fonctionnaires qui délaissent leurs fonction et profitent des virements pour s'adonner aux affaires. Ils ponctionnent des budgets importants, qui finalement ne suffisent plus à résoudre les besoins auxquels ils sont affectés [...] Tu te complais à faire partie du groupe de ceux qui contribuent à assurer la pérennité de ce parasitisme. (Id. : 199)

Mais que font les mendiants de l'espèce d'Atana ? *Incapable d'apprendre correctement un métier* (Id. : 196).

Nôom, Atana et autres Éliissa constituent cette clique de mendiants et jouisseurs qu'hérite l'Afrique au lendemain des indépendances. Gestionnaires indécidés, ils versent dans le népotisme, le clientélisme et le tribalisme comme Nôom. On est dans un système où la chaîne de solidarité pour sortir de la crise est fonction des relations micro tribales. Nôom, dans *Les Charognards*, le dit bien : *Tu m'aideras obligatoirement au nom de notre ethnie, au nom de notre famille... Pour la réputation et l'honneur de cette famille* (Id. : 106).

Ce qu'on reçoit de l'Occident se distribue entre frères du clan et de la tribu. Les "parasites" au nom de la tradition s'illustrent comme des pilliers à souhait. Ils confondent les caisses de l'entreprise, de l'État à une source d'eau gratuite. Ils y puisent comme Atana, Emak et autres Endocme pour simple jouissance. Efficacité et rendement tant prônés sont ici synonymes de ruse, de fourberie, d'abus. L'intelligence est mise au service de la ruse pour conditionner

psychologiquement et physiquement ceux qui sont exploités. Des fuites en avant ne manquent pas dans les justifications :

Ce n'est pas par l'imitation servile des autres que les inégalités, les injustices, les distorsions entre individus, familles, nations peuvent se résoudre comme une équation mathématique. Aucun système n'a encore réalisé ce paradis terrestre tant promis. (Bidoung Mkpatt, 1999b : 201)

Au demeurant, la crise est message et langage; cette théâtralité qui s'adresse à quelqu'un, à une instance réelle ou imaginaire à qui l'on s'adresse, et face à laquelle on proteste. Dans toute crise, il y a ainsi combat et conflit avec le pouvoir. Dans toute crise se joue la dialectique du maître et de l'esclave. Elle oblige l'autre à entendre et elle crie pour le réduire à l'écoute silencieuse. Elle est message mais non dialogue.

Dans la littérature dramatique post-coloniale, deux catégories de parasitisme émergent pour porter la crise à son climax :

- "le parasitisme ignorant" dont les tenants vivent une confusion d'époque et de milieux (*cf. La veste de fer* et *Monsieur le préfet* de Bidoung Mkpatt, 1998); rétrogrades, ils pratiquent un parasitisme inhibiteur :

Le problème, c'est que plus on donne, plus les mains se tendent. J'ai commencé à m'endetter puis quand je n'ai plus eu de possibilité pour emprunter de l'argent, les yeux se sont tournés vers vous. (Imitant) Tu as ton frère à Yaoundé. Va nous chercher un fusil. Va me chercher des couvertures. Va me chercher des bottes. Va me chercher des pull-overs des cartouches, des tissus... Que sais-je encore. Le comble c'est que ma femme s'est jointe à cette cohorte de mendiants pour appuyer les réclamations de ses frères. (C'est Atana qui parle dans Bidoung Mkpatt, 1999a : 132)

Le "parasitisme insolent" qui refuse de regarder la vérité en face. Ses partisans vivent dans la débauche et la dépravation. Paresse physique et intellectuelle les conduit à un "vagabondage démentiel" à un "refus de la

responsabilité". C'est le cas d'Atana que Nôom considère comme *la misère de la pensée humaine* (*Id.* : 133) .

Les parasites africains sont des semeurs de zizanie. Après avoir spolié les membres de familles (concitoyens) ils peuvent alors revenir vers l'Occident et faire pleuvoir sur la table du FMI, de la Banque mondiale et autres structures, des programmes d'aide. Ceci est traduit à l'échelle de la dramaturgie par le genre de lamentations que pousse Atana :

(Assis, frappe le sol de ses fesses et ses pieds...) Élias, juste un peu d'argent. Si tu ne m'en donnes pas... (Il arrête le pied d'Élias sur le point de sortir) je vais me suicider. Oui, me suicider. Je veux de l'argent... l'argent... l'argent... l'argent. (Bidoung Mkpatt, 1999b : 165)

Pauvre Afrique ! Ou alors, pauvre Atana. Le dramaturge ici veut nous faire comprendre comme Césaire, déjà visionnaire de la catastrophe à la veille des indépendances, que la rondeur de nos estomacs ne nous permettra jamais de laisser une quelconque chance aux générations futures. Ce qui est décrié surtout, c'est l'apparence, l'hypocrisie, le manque de franchise dans ce jeu d'intérêts. Celui qui crie haro sur le parasite n'en est pas moins un. Parce qu'elle ne veut pas partager avec sa sœur, parce qu'elle veut libérer son protégé, parce qu'elle ne veut que les membres de sa famille auprès d'un Élias travailleur, Noôm engage le combat, monte une fausse histoire de bagarre et saccage tout. N'est-ce pas là l'attitude de ces dirigeants qui n'ont pour seul langage "tout casser si je suis mis de côté ?".

Sous ce rapport, *Le Sein t'es pris* de Sévérin Cécile Abéga se présente comme une allégorie politique : certains dirigeants (Koum) puisent dans les caisses de l'État (Nam et son sein) pour s'enrichir au détriment des fonctionnaires et autres travailleurs (le bébé) avant de s'exiler avec le « magot »

et les protégés, laissant derrière l'État couvert de dettes et de milliers de bouches à nourrir.

L'Afrique gère le contraste entre ceux qui ont plus d'appétit que faim et ceux qui ont plus faim que d'appétit. Il y a mauvaise maîtrise de la gestion des quantités de biens et services produits. La relation croissance-développement reste ici une relation largement contradictoire. On constate une difficulté à domestiquer les aspects qualitatifs de la vie sociale et économique. On maîtrise mal le processus de diffusion des fruits du progrès. On assiste à un décollage de plus en plus profond entre les nouvelles capacités de production mises en place et l'absence d'organisation de la répartition de la richesse et des revenus, du rôle et de la responsabilité de chacun dans la production :

Une société vaincue est une société qui a nécessairement failli. La défaite est toujours la résultante des faiblesses inhérentes au vaincu, indépendamment de la force du vainqueur. C'est en ces termes qu'il faut voir la situation de l'Afrique. (Ngoupande, 1994 : 43)

Conclusion ?

La crise est finalement porteuse d'une issue incertaine. Il n'y a pas d'issue prédéterminée. Toute crise peut conduire à la vie ou à la mort, au transitoire ou au définitif, à la création ou à la destruction, à la paix ou à la guerre, à la libération, ou à l'enfermement. On ne peut jamais prédéfinir son sens. On ne peut tenter que de décrypter un message dont le visage est celui de l'ambiguïté. Aussi, comme le propose V.Y. Mudimbe :

Échapper réellement à l'Occident suppose d'apprécier exactement ce qu'il en coûte de se détacher de lui, cela suppose de savoir jusqu'où l'Occident, insidieusement s'est approché de nous; cela suppose de savoir dans ce qui nous permet de penser contre l'Occident, ce qui est encore occidental ; et de mesurer en quoi notre recours contre lui est encore peut-être une ruse qu'il nous oppose et au terme de laquelle il nous attend, immobile et ailleurs. (1982 : 44)

Quand la cité post-coloniale aura compris que c'est elle qui "fabrique la crise" par son absence d'imagination en matière d'organisation et par les décisions de politique économique et financière à contre-courant de l'évolution technique qu'elle s'acharne à prendre à travers ce qu'elle appelle des politiques d'austérité, elle aura posé la première pierre de la sortie de la crise. On peut du reste comprendre pourquoi Élias explose dans une question rhétorique, un peu comme l'Afrique :

Qu'est-ce que c'est que cette bande de parasites qui traîtreusement ne cesse de me ruiner ? Quand arrêterez-vous ? À mon dernier soupir ? (Bidoung Mkpatt, 1999b : 221)

Difficile, très difficile est la réponse à cette lancinante question.

Références bibliographiques

- ABEGA, Séverin Cécile (1993) *Le Sein t'es pris*, Yaoundé, CLÉ.
- ABIRACHED, Robert (1978) *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset.
- AWONA, Stanislas (1966) *Le Chômeur*, Yaoundé, Centre Fédéral Linguistique et Culturel (CFLC)
- BIDOUNG MKPATT (1998) *La veste de fer* (suivi de *Monsieur le Préfet*), Yaoundé, CLE.
- BIDOUNG MKPATT (1999a) *Les charognards* (suivi de (1999b) *Les Parasites*), Yaoundé, CLE.
- CRETIAZ, Bernard (1984) "La révolte impuissante. Remarque sur l'enfermement social" dans *Crises et chuchotements*, Paris, P.U.F / SUEP.
- EKOSSONO, Raymond (1989) *Ainsi s'achève la vie d'un homme*, Yaoundé, SOPECAM.
- ÉLA, Jean Marc (1998) *Innovations et renaissance de l'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.
- EPASSY, Antoine (1971) *Les Asticots*, Paris, Répertoire théâtral africain ORTF-DAEC.
- DOHO, Gilbert (1992) *La vie théâtrale au Cameroun de 1940 à nos jours*, thèse de Doctorat d'État, Université de Paris III.
- KAYO, Patrice (1978) *Panorama de la littérature camerounaise*, Bafoussam, Librairie panafricaine.
- KOM, Ambroise (2000) *La malédiction francophone, défis culturels et condition postcoloniales en Afrique*, Yaoundé, éd. Lit / CLÉ.
- KOUNG à BEPE, Pierre (1995). *Nous, pauvres !...*, Yaoundé, CLÉ.

- MBOCK, Charly Gabriel (1996) (sous la coordination de) *Cameroun, pluralisme culturel et convivialité*, Paris, éd. Nouvelles du Sud.
- MOKAM, David (2000-2001) "L'impôt de capitation au Cameroun sous administration française de 1930 à 1934", *Les cahiers d'histoire et archéologie*, 2, pp. 87-100.
- MOURALIS, Bernard (1984) *Littérature et développement*, Paris, Silex.
- MUDIMBE, Valentin Yves (1982) *L'odeur du père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine.
- NDACHI TAGNE, David (1985) *M. Handlock ou le boulanger politique*, Yaoundé, SOPECAM.
- NDEDI PENDA, Patrice (1971) *L'Argent, ce doux petit diable*, Paris, Répertoire théâtral africain ORTF- DAEC.
- NGOUPANDE, Jean Paul (1994) *Racines historiques et culturelles de la crise africaine*, Abidjan, A.D. éditions du Pharaon.