

'n tydskrif vir afrika-letterkunde • a journal for african literature

Adean van Dyk • Alwyn Roux • Delia Rabie • Francois Bekker • Gerda Taljaard-Gilson • Gibson Ncube
Janien Linde • Kayode Niyi Afolayan • Kwabena Opoku-Agyemang • Laude Ngadi Maïssa • Moffat Sebola
Paul Stephen Walters • Renata Jakubczuk • Stefan van Zyl • Witold Wołowski

60 (2) 2023 • Vierde reeks • Fourth series • Lente • Spring



Tydskrif

VIR LETTERKUNDE





Tydskrif

VIR LETTERKUNDE

60 (2) 2023 • Vierde reeks • Fourth series • Lente • Spring

Redakteur / Editor

Jacomien van Niekerk, U Pretoria (RSA)

Afdelingsredakteurs / Section editors

Algemeen / General

Willie Burger, U Pretoria (RSA)

Frans / French

Carina Steenekamp, U Pretoria (RSA)

Kasonga M. Kapanga, U Richmond (VSA / USA)

Nederlands / Dutch

Hilde Neus, Anton de Kom (Suriname)

Oos-Afrika / East Africa

Alex Wanjala, U Nairobi (Kenia / Kenya)

Orale literatuur / Oral literature

Daniela Merolla, INALCO (Frankryk / France)

Suider-Afrika / Southern Africa

Bibi Burger, U Cape Town (RSA)

Innocentia Mhlambi, U Witwatersrand (RSA)

Lauren van der Rhede, U Stellenbosch (RSA)

Wes-Afrika / West Africa

Aghogho Akpome, U Zululand (RSA)

Isidore Diala, Imo state U (Nigerië / Nigeria)

Kwabena Okpoku-Agyemang, U Ghana (Ghana)

Administrasie / Administrator

Anja Oberholzer, U Pretoria (RSA)

Ontwerp en uitleg / Design and layout

Tercia Klopper, vryskut / freelance

Taalversorging / Language editing:

Sanet Oberholzer, Jacomien van Niekerk & Carina Steenekamp

Voorbladfoto / Cover image:

Ama Ata Aidoo by Nana Kofi Acquah

Resensieredakteur

Dr Ihethe Jacobs-Senekal
Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap
Universiteit van Suid-Afrika
UNISA
0003
Jacobi1@unisa.ac.za

Review editor

Dr Ihethe Jacobs-Senekal
Department of Afrikaans and General Literary Theory
University of South Africa
UNISA
0003
Jacobi1@unisa.ac.za

Borg: Marie Luttig Testamentêre Trust

Sponsor: Marie Luttig Testamentêre Trust

Nota / Note

Tydskrif vir Letterkunde is vanaf uitgawe 54.1 (2017) slegs as e-joernaal beskikbaar by www.letterkunde.africa.

Vir nadere besonderhede skakel jacomien.vanniekerk@up.ac.za.

From issue 54.1 (2017) Tydskrif vir Letterkunde is only available as an e-journal at www.letterkunde.africa.

For further information email jacomien.vanniekerk@up.ac.za.



ISSN: 0041-476X

E-ISSN: 2309-9070

GW / HSB 15-16, U Pretoria, Pretoria 0002

Tel: +27-12-420 5904 Faks/Fax: +27-12-420 3949

E-pos/Email: jacomien.vanniekerk@up.ac.za

Webblad/Website: www.letterkunde.africa

Tydskrif vir Letterkunde word uitgegee deur die Tydskrif vir Letterkunde Assosiasie: www.letterkunde.up.ac.za
Tydskrif vir Letterkunde is published by the Tydskrif vir Letterkunde Association: www.letterkunde.up.ac.za



INHOUDSOPGAWE / TABLE OF CONTENTS

RESEARCH ARTICLES

- 1 Religious metaphors and the crisis of faith in Wole Soyinka's poetry – Kayode Niyi Afolayan – **Kayode Niyi Afolayan**
- 13 Alienation in Ntshavheni Alfred Milubi's poetry – **Moffat Sebola**
- 26 Un futur qui manque: sur quelques pièces de théâtre togolaises – **Witold Wołowski & Renata Jakubczuk**
- 37 Les traductions des œuvres littéraires de langue française en Afrique du Sud – **Laude Ngadi Maïssa**

TRIBUTE

- 48 Ama Ata Aidoo (1942–2023) – **Kwabena Opoku-Agyemang**

BOOK REVIEWS

- 50 Dwelm (Rudie van Rensburg) – **Francois Bekker**
- 51 Geheim van die gruwelsand (Zirk van den Berg) – **Delia Rabie**
- 52 Nou in infrarooi (Tom Dreyer) – **Alwyn Roux**
- 54 Ons skulde (P. P. Fourie) – **Gerda Taljaard-Gilson**
- 55 Ontaard (Pieter Odendaal) – **Janien Linde**
- 57 Vuurvoël (Elmarie Viljoen-Massyn) – **Stefan van Zyl**
- 58 Ver in die wêreld (Frederik de Jager, red.) – **Adean van Dyk**
- 60 Mirage (David Ralph Viviers) – **Paul Stephan Walters**
- 61 Sexual Humour in Africa: Gender, Jokes, and Societal Change (Ignatius Chukwumah, ed.) – **Gibson Ncube**



Religious metaphors and the crisis of faith in Wole Soyinka's poetry

Kayode Niyi Afolayan

Religious metaphors and the crisis of faith in Wole Soyinka's poetry

Most commentaries on Wole Soyinka's works across genres engage with his constant invocation of cultural tropes, most of which revolve around Ogun, his self-proclaimed muse. In this article, I highlight the centrality of religious myths and metaphors in a selection of Soyinka's poems, namely, "Idanre" in *Idanre and Other Poems* (1967), *Ogun Abibman* (1976), "Joseph", one of the "Four Archetypes" poems in *A Shuttle in the Crypt* (1972), "Mandela's Earth" in *Mandela's Earth and Other Poems* (1989), and selected poems under the sections "The Sign of the Zealot" and "Elegies" in *Samarkand and Other Markets I Have Known* (2002). While identifying the limitations of the poet's Ogun trope, I dissect the centrality of faith issues in Soyinka's poetry into two slants. The first, which is seen as encompassing his widely explored Ogun trope, is his use of religious metaphors to intervene on the dystopias in his postcolonial space. The second is his concern with the crisis of faith, a menace that has continued to threaten global peace. After drawing copious examples of religious tropes from Soyinka's selected poems, I focus on the attention given by the poet to crisis in faith relationships. The copious examples of Soyinka's use of religious metaphors lead to the conclusion, at the end of the paper, that access to Soyinka's poetry is best achieved by paying attention to his religious metaphors. I also identify Soyinka's antidote for the crisis of faith which lies in his prescription of tolerance and respect for humanist ideals. **Keywords:** Wole Soyinka, metaphors, faith crisis, interventions, humanity.


Introduction

A cursory review of the major commentaries on Wole Soyinka's works reveals three basic attitudes towards his poetry. Firstly, Onwuchekwa Jamie Chinweizu and Ihechukwu Madubuike, in *Toward the Decolonisation of African Literature* (1980) see Soyinka's poetry as inaccessible. Secondly, the volume *Wole Soyinka at 70: Festschrift* (2006), edited by D. Adelugba, D. Izevbaye, and E. J. Ifie, shows complete disregard for his poetry (as opposed to his acclaimed novels and plays). A third category of criticism has given partial or robust attention to Soyinka's poetry. Examples of the endeavours that have given partial attention to Soyinka's poetry appear in collected essays and books that engage Soyinka's oeuvre but prioritise his plays. These include Eldred Durosinmi Jones's *The Writings of Wole Soyinka* (1973), Gerald Moore's *Wole Soyinka* (1978), Obi Maduakor's *Wole Soyinka: An Introduction to His Writing* (1987), Adewale Maja-Pearce's *Wole Soyinka: An Appraisal* (1994), Mpalive-Hangson Msiska's *Wole Soyinka* (1998), and Biodun Jeyifo's edited works *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity* (2001) and *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism* (2004). The latter categorization that gives sole attention to Soyinka's poetry appears in monographs such as Tanure Ojaide's *The Poetry of Wole Soyinka* (1994) and book-length studies such as Segun Adekoya's *The Inner Eye: An Oriel on Wole Soyinka's Poetry* (2006).

Even though critical resources available on Soyinka's plays far outnumber those on his poetry and prose, it was, in fact, engagement with his poetry that sounded one of the tersest tones. The debate was between Chinweizu, who labeled Soyinka's poetry as obscure, and others such as Omolara Ogundipe-Leslie and Maduakor who countered that it was only one poem, "Idanre", which is included in Soyinka's first anthology, *Idanre and Other Poems*, that can be described as obscure. Soyinka defended himself against such criticism of his poetry, but it only deepened the veracity of the alleged obscurity. Jeyifo records John Agetua's interview with Soyinka where, in response to the question, "Some critics say your works are difficult. Is there any conscious effort to blur meaning?", Soyinka said:

Kayode Niyi Afolayan is senior lecturer in the Department of English, Faculty of Arts, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria.

Email: kay4layan@yahoo.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3807-0640>

DOI: <https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.13033>

DATES:

Submitted: 10 January 2022; Accepted: 23 August 2022; Published: 22 May 2023

No. I have to concede, since I do consider myself a critic, I tend toward what's called the elliptical style of writing. That's not deliberate, it's just a quirk about which I can't do much. But I deny absolutely an attempt to mystify or create obscurities. Certainly, if I thought that the first sentence of any work I wrote is going to put anybody off I'd change it immediately [...] Take any single writer, there are works of his which are a little bit more difficult than, more obscure than others. No single writer writes evenly from start to finish [...] But complex subjects sometimes elicit from the writer complex treatments. (Jeyifo, *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity* xvi)

Explorations of his perceived obscurity have been a major preoccupation of criticism of Soyinka's poetry. But these have by no means equalled interest in the social intervention of his plays. For instance, his articulation of indigenous African worldviews in *The Road* (1963) and *A Dance of the Forests* (1965) is also reflected in "Idanre". So also is his condemnation of oppression, injustice, and crises of leadership in Africa in *A Play of Giants* (1984), *The Beatification of Area Boy: A Lagosian Kaleidoscope* (1995), and *King Baabu* (2002). Similar themes are found in "Four Archetypes", one of the poems in *A Shuttle in the Crypt*, in *Ogun Abibiman*, the "Mandela Poems", and "The Apotheosis of Master Sergeant Doe" in *Mandela's Earth and Other Poems*.

However, on the aggregate of social interventions, the fact remains that the themes of religion and culture are central to Soyinka's oeuvre. After laying the foundations in his earlier plays already cited and his subsequent interventions that border on mediation in the evolving hybridized milieus in *The Lion and the Jewel* (1963) and *Death and the King's Horseman* (1975), Soyinka progressed into criticising the vectors of oppression in religion in *The Trials of Brother Jero* (1973) and *Requiem for a Futurologist* (1985). His latest play, *Alapata Apata* (2011), has sustained this tempo, as well as his most recent poetry, *Samarkand and Other Markets I Have Known*, which showcases his dissection of the realities in the postcolonial space through his use of faith metaphors and a critical perspective that responds to religious crises which, today, has become a global malaise.

Religion as major trope and influence in Soyinka's poetry

Attempts at demystifying Soyinka's poems have thrown up at least two theories which attest to his eclectic style found also in his essays. Soyinka problematizes the issue of influence and confirms the heterogeneity of his poetry when he notes as follows: "I think that I've been influenced by various literatures and cultures, right from classical times to the present day, in English, Latin, Greek, and a little French, a little Spanish, but I think that in fact the question of influence is a very complicated thing" (Duerden and Pieterse 172). Ojaide concurs with this submission, drawing out the aesthetic values of Soyinka's varied forms when he describes his poetry as "a fusion of polar qualities [...] a harmonious configuration of ideas that already existed. However, these influences do not make the poet less original; he is as original in the tonality of his work as any poet can be" (13). On the score of the multiple influences in his verses, Ojaide concedes that "Soyinka may be regarded as a maverick highbrow poet who is difficult and obscure". However, he points out that, through paying attention to his "voice and view point", his [Soyinka's] poetry is quite accessible (3). For Ojaide, the major influences in Soyinka's poetry are his Yoruba cultural tradition, his indoctrination into the Christian religion as a child, and his contact with global cultures through western education. One finds a tacit link between Ojaide's thesis of 'voice and viewpoint' and that of Niyi Osundare, which reads thus:

Wole Soyinka possesses two major voices: first is the primary, professional voice articulated through his creative works as dramatist, poet, novelist, biographer and essayist; the second is the public, political voice which both articulates and is in turn powered by his numerous interventions as public commentator and sharper of public opinion. In relative terms, the first is contextually specific and professionally predictable; while the second is understandably, situational, random, multi-vocal, and intractable. While the first voice is aimed at a relatively known or knowable audience which oftentimes consists of lettered folks whose communicative/interpretative capability connects with the voices specialized and esoteric idiom, the second is typologically chaotic, articulated as it is in a lore and letter of a textual genre whose content is as volatile and variant as its style and whose audience is as seamless as the ocean. ("Wole Soyinka and the Public Space" 81)

The importance of paying careful attention and sifting these intricacies was, however, put forward succinctly by Jeyifo (*Perspectives on Wole Soyinka* xix) who recalls Isaiah Berlin's assertion that: "The hedgehog doesn't perambulate about like the fox and so usually knows one thing and knows it thoroughly and completely. The fox, by contrast, wanders a lot and therefore knows not just one thing, but many things". From the foregoing, it is established that Soyinka's poetry is an admixture of complex sensibilities which Adekoya considers to be "the greatest value of

poetry, its accommodativeness or the expansiveness and inclusiveness of [...] imagination” (557). This means that any serious critic of Soyinka’s poetry needs to be familiar with his array of influences and his essays on subjects of interest. It is therefore safe to suggest that there is a link between Soyinka’s religious influences, his uses of myth (regarding Ogun in particular), and other religious tropes in his works. Furthermore, two of his essays—*Myth, Literature and the African World* (1992) and *A Credo of Being and Nothingness* (1991)—provide adequate basis for understanding the apparently obscure influences of religion in his poetry.

Soyinka’s folk beginning and the equalizing of religious icons

Soyinka’s recourse to Judeo-Christian metaphors and idioms pervades his poetry. This is understandable because, as he attests in his childhood memoir, *Ake: The Years of Childhood* (54), he was thoroughly taught the Bible, which was seen as the final arbiter in the home he grew up. Soyinka is no longer a practicing Christian, but he has continued to use tropes and icons in the Judeo-Christian faith to make outstanding statements. Like he did in *Myth, Literature and the African World*, Soyinka uses “Idanre” to “conducted his own exercises in racial self-retrieval, the rehabilitation of an authentic African worldview, and visionary reconstruction of African past” (Wright 4). His mythical representation of Ogun to anchor diverse issues include his perception of the African worldview in terms of his thesis of cyclical existences in the worlds of the unborn, the living, and the dead (*Myth Literature and the African World* 10); the didactics and dialectics of rituals as seen in Ogun’s creator-destroyer attribute; the revolutionary essence in Ogun; and Atunda’s promethean adventures. There is also the burden and crises of leadership in the Iree people making Ogun King, his Dionysian act, philistinism, and fatal error which saw Ogun slaying his subjects. Ogun’s promethean instinct, which does not discredit the consanguinity of other primordial godheads and their peculiar capacities, is seen in his enormous willpower to venture where others have failed. In “the beginning”, at the “home of the iron one”, all the other gods—Orisanla, Orunmila, Esu, Ifa, Ogun—also in attendance but apparently not in despair “assembled” distraught, hopeless, and frustrated; their energies sapped because of the failure to fraternize with man. In the end, Ogun, true to his pledge, breaks the jinx as he was able to “create a path to man”. The poet says Ogun’s:

... fingers
 Drew warring elements to a union of being ...
 And taught the veins to dance of earth of rock
 Of tree, sky, of fire and rain, of flesh of man
 And woman. Ogun is the god that ventures first
 His path one loop of time, one iron coil
 Earth’s broken rings were healed. (*Idanre and Other Poems* 69)

However, through the constructive rebellion of Atunda, Orisanla’s ex-slave and Ogun prototype, Soyinka amplifies his thesis which equalizes all godheads when, in his appraisal of Atunda’s rupturing of the slave social system that subsisted, he writes:

All hail Saint Atunda, First revolutionary
 Grand iconoclast at genesis—and rest in logic
 Zeus, Osiris, Yahweh, Christ in trifoliate
 Pact with creation, and the wisdom of Orunmila, Ifa
 Divining eyes, multiform (*Idanre* 83)

At the evolution of Soyinka’s primordial setting in “Idanre” we see a coincidence of deluge scenes in the creation narratives of most foreign religions. In the metamorphosis of the cosmos into material and mundane existences, one finds attraction in Soyinka’s uses of words such as “saint”, “genesis”, “trifoliate” (which relates to ‘trinity’ in the Judeo-Christian religion). However, most intriguing is the poet’s universalizing of the local and his localizing of the universal by canonizing Atunda alongside Zeus, Osiris, Yahweh, Christ, and Orunmila. Perhaps, the poet finds incorporating western forms into his African setting easier because, in the words of Derek Wright, the Yoruba worldview, distinct from “the rigid unfriendly narrow essences of western phenomena, allows for seamless fluidity, accommodation of new values and continuity” (*Idanre* 8–9). Msiska elaborates further on this point, noting that the Atunda action shows:

Soyinka's commitment to a generalised non-hierarchical ideal of redemption is [...] observable in his surprising privileging of the slave Atunda over his chosen deity, Ogun. Atunda, as a slave to the founding godhead, one day deliberately rolled a boulder over his master, splintering him into several entities, thus effecting a diversity of divine power in an act that decentralises divinity, enabling the emergence of gods such as Ogun, Sango, and Eshuoro. ("Divine Ways of Cognition: The Burden of the Poet-Seer in Soyinka's *Idanre*" 252)

Soyinka's acceptance of the 'infiltration' of foreign godheads of Christianity, Islam, and oriental religions such as Buddhism (*Samarkand and Other Markets I Have Known* 54) into the African landscape becomes impetus for his exploration of those tendencies seen in his exportation of Ogun to diverse foreign settings. A valid example is seen in *Ogun Abibman* where, transcending his primordial space in Idanre hills, the miscegenation of Ogun and Shaka Ogun provides rejuvenation in the resistance against the oppression and suffering that ravage the amaZulu. Soyinka's refrain in the second section of this poem reads:

Roghodiyan!
Ogun re le e Shaka
Roghodiyan
Ogun gbo wo o Shaka
O di roghodiayn! (*Ogun Abibiman* 17)

Turmoil on turmoil!
Ogun treads the earth of Shaka
Turmoil on the loose!
Ogun shakes the hand of Shaka
All is in turmoil. (*Ogun* 24)

Similarly, Soyinka also widens Ogun's borders beyond the African landscape in "Samarkand and Other Markets I Have Known". He says:

Ogun came riding through the streets
Of Jerusalem. The Chosen barred his way

His bright metallic lore was profanation,
Railed the wandering tribe, custodian now
Of streets and pathways, closed in hallowed days
To songs of iron and steel, even a child's meandering
Bicycle, or infant crib (*Samarkand* 48)

Soyinka's commitment, well enunciated in *Credo of Being and Nothingness*, is "to bring [all] [...] religious [...] tribes [...] to an understanding that they represent only a part of the many global strains of spiritual adhesion that constantly threaten to bring [the] world [...] to a presumably blissful condition of nothingness" (7). His transpositions fracture all parochial monopolies of spirituality and subjective claims of dominance of godheads in their endowed primordial milieus.

Religion and postcolonial commentary

Soyinka's poem titles, "Easters" and "Psalm", in *Idanre and Other Poems* compliment his copious use of Judeo-Christian lexicons such as 'canonization', 'martyr', 'saint', 'crucifix', among others, in "Idanre". However, after his "harmless" uses of those lexicons in *Idanre and Other Poems*, there is a radical shift because, after "Idanre", Soyinka's poetry, in Akporobaro's words, became more "dominated by a vision of the terrible condition of the modern man in his dissociation from the moral ideal and the divine" (475).

Like he would later do with Mandela's solitude on Robben Island, Soyinka presents his unjust incarceration by his country's military junta in "Four Archetypes" by using names and character titles to satirize his victimhood. Ojaide's rendering of Soyinka's motifs, in succinct terms, reads thus: "The four archetypes of Joseph, Hamlet, Gulliver and Ulysses are masks the poet wears to dramatize himself [...] these four personae have some qualities in common [...] [they] are strangers in the situations in which they find themselves [...] they are lonely and hanker after truth and ideals" (74).

Soyinka's sandwiching of Joseph into the archetypal strand through his poem of that title parallels the story of Joseph in the Bible. The original Joseph was a young boy who was caught between the tensions of domestic conspiracy and slavery. Though his slave status was refined to that of a chief servant by his master, Potiphar, an influential official in the palace of Pharaoh who was ruler in Egypt, he became a prisoner for resisting the sexual temptation of Mrs Potiphar, his master's wife. The plot of the original story is intact until the next stanza where the poet rebukes Mrs Potiphar for presenting, as fake evidence, her "masquerade / Of virtue" (the cloth she uses to cover her virtue) in "Tattered pieces" to criminalize Joseph:

Indeed, I was not Joseph, a cursing martyr I,
 No saint—are saints not moved beyond
 Events, their passive valour turned to time's
 Slow unfolding? A time of evil cries
 Renunciation of saintly visions
 Summons instant heads of truth to tear
 All painted masks that poison stains thereon
 May join and trace the hidden undertows
 In sewers of intrigues. Dear Mrs Potiphar
 You seek through chaos to bury deep
 Your scarlet pottage of guilt, your grim manure
 For weeds of sick ambition (*Shuttle in the Crypt* 21)

The Joseph in this poem is Soyinka himself while Mrs Potiphar represents the military authorities that locked him up in prison. Perhaps the reason why the poet does not see himself as a 'saint' is the fact that he was placed in detention for fraternizing with Christopher Okigbo and other friends of his who were fighting secure secession of the Biafran nation from Nigeria. However, the poet laments that the "evil cries" that have pervaded his space have not made much impact, the "chaos" of war has not abated, and the nation has become steeped "[i]n sewers of intrigues". Soyinka's 'pottage of guilt' here refers to the resistance of his arresters to reason, but it also links with a biblical story about the theft of Esau's blessings, inheritance, or birthright by his twin brother, Jacob. In referring to all victims on the side of truth as "Time slaves / Eunuchs of will", the poet expresses ardent dedication to the course of justice and the hope in the triumph of good over evil. This expression of hope becomes more alluring in the last four lines of the poem where he says:

[...] We,
 All whose dreams of fire resolve in light
 Wait upon the old ancestor in pursuit
 Of truths and to interpret dreams. (*Shuttle* 21)

In the original story, it was Joseph's gift to dream that saved his life that was rotting away in jail in the nation he was sold to. Therefore, the phrases "whose dreams of fire resolve in light" and "to interpret dreams" which end the poem not only predict his freedom from his captors but enliven his hope that a nation in which truth overtakes the reign of falsehood would be birthed.

Soyinka's engagement with religious icons and metaphors becomes more pronounced in *Ogun Abibiman* and *Mandela's Earth and Other Poems*. Wright was right when, in his perspective on *Mandela's Earth and Other Poems*, he states that the themes centre around "the plague of power abuse in postcolonial Africa; the brute persistence of privation and atrocity in defiance of rhetorical mystification; and the complex ambivalence with which his own vibrant culture [...] asserts its resilience even in the throes of dissolution" (174). But Jeyifo, in harnessing antecedent, also made a valid submission that draws together the relationship between the two collections as he points out that "many mythemes loosely and suggestively connect" *Ogun Abibiman* and *Mandela's Earth and Other Poems* they "derive from [the same] emotional matrices" (*Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism* 226). In *Ogun Abibiman*, the poet sets out on the mission of reviving the revolutionary spirit in the scions of Shaka who seem to have been submerged by the excruciating weight and banal power of apartheid. Soyinka's title index contextualizes and globalizes the fight against the siege on humanity not only because of the synergy between Shaka and Ogun but the conspiracy against black people, bearing in mind that 'Abibiman', "from the Akan [means] The Black Nation: the land of the Black Peoples: the Black World: that which pertains to, the matter, the affair of, Black peoples" (*Ogun* 23).

Soyinka returns to the deluge motif to foreground (re)creation and (re)birth through his anticipated emancipation of the black people:

The boughs are broken, an earthquake
Rides upon the sway of chants, a flood
Unseasonal, a power of invocations.
Meander how it will, the river
Ends in lakes, in seas in the ocean's
Savage waves. Our Flood's alluvial paths
Will spring the shrunken seeds:
Rains
Shall cleanse the leaves of blood (*Ogun 1*)

His description of Ogun as “craftmaster” (*Ogun 4*) parallels the capacities for creation seen in Orisanla, his African religion, and Yahweh in the Judeo-Christian religion but also guarantees the inevitability of ‘re-creation’ because there is now “a convergence of wills—[which] / Nor god nor man can temper” (*Ogun 4*). He furthers, setting the spiritual context in creative imageries, thus:

Gods shall speak to gods.

[...]

To stir that claimed divinity of mind and limb
Whose prostrate planet is Abibiman—
A black endowment since the cosmos spewed
Forth its tortured galaxies (*Ogun 5*)

As is done in the Judeo-Christian religion, Soyinka capitalizes the initial letters in his rendition of Ogun and Shaka which he considers to be “brother spirit[s]” (*Ogun 11*) in “mute companionship” (*Ogun 10*). He says Ogun “[e]mptied reservoirs of blood in heaven” (22) in order “to right a wrong” (22) and calls him, among other names, “Priest of Restitutions” (*Ogun 20*). Similarly, he refers to Shaka as one who, “Beset by demons of blood [...] reaped / Harvests of manhood when time wavered” (15). The association of Shaka with “demons” resonates with similar descriptions of demons in different faiths. Even though what is being highlighted here is the metaphysics of intervention, Soyinka bridges ethereal and mundane spaces in depicting “weaponry / Long hidden by the gods from reach of men” (*Ogun 15*) about to be unleashed in an uprising against their annihilators. The impending conflict is a result of the failure of dialogue and consequent expiration of hope and grace:

Pleas are ended in the Court of Rights. Hope
Has fled the Cape miscalled—Good Hope
We speak no more of mind
or grace denied ... (*Ogun 6-7*)

No doubt, hope and grace are key doctrines in the Christian religion in which hope is perpetually elastic given that it remains permissive as transgressions escalate. Soyinka argues instead for an end to grace given the persistence of evil in the form of extra judicial killing, racial abuse, and other vices. There is, in the beginning of *Ogun Abibiman*, a situation where:

A crop of arms dethrones the ancient
Reign of lush, compliant plains,
A truer fastness than the sanctuary of peace
In sermonizing woods, and words, and wool
Over the vision of the ram—the knife
Caresses well, the victim bleats
A final testament of its contentment (*Ogun 1*)

The poet uses the expressions “sanctuary of peace [...] sermonizing woods” and “final testament” to lampoon the forced quietude of the oppressed and the consequent unabated extra judicial killings. Soyinka calls those

who were killed in the struggle for their rights “martyrs” and stresses their metaphysical value and credential as supporting the living in the struggle:

A savage memory racked
From veils of ashes, bores
Light tunnels through the years.
A horde of martyrs burst upon our present—
They march, beside the living (*Ogun 2*)

Soyinka’s hope that the oppressors whom he referred to as “sorcerers [whose] wands are broken” (*Ogun 5*) vacillates between metaphors of carnage and restoration which draw on the Bible. For instance, he interpolates the vision of the prophet in Jeremiah 7:32 and 19:6 thus: “I sought of, the dreams of race which beckoned me / From Slaughter Valley to the Hill of Destiny” (*Ogun 12*). Not only this, his “vision” (*Ogun 15*) and “Apocalypse” (*Ogun 20*) echo the experience of John on the island of Patmos in the book of Revelation. This does not only relay the failures of the past and the trials of that moment but also the prospect of freedom as suggested by the following lines: “For who shall say of the processes that strip / Millennial trees of grandeur” (*Ogun 19*) and “We celebrate the end of that compliant / Innocence of our millennial trees” (*Ogun 21*). The word “millennial”, which is also found in the revelation of John, captures the sublime essence of utopia in the Christian religion whereas its juxtaposition with “trees” evokes the virtues of longsuffering and perseverance in the resistance that ensues.

Soyinka’s first use of “midwives” (*Ogun 3*), which was in respect of the inevitability of conflict, becomes more grotesque in his Eucharist idioms which reads:

Labour is holy—behold our midwives with
The dark wine and black wafers of communion
Ministering to history, delivering the missing
Chapters of the text ... (*Ogun 21*)

The codes in the words “ministering” and “chapters” have their religious undertones but, importantly, Soyinka draws from the story of midwives, in the period of Israel’s captivity in Egypt, who superintended births by Hebrew women and rendered ineffectual the decree of Pharaoh to kill newly born male children of Hebrew dissent. The wine and the wafers (or bread) are critical ingredients of the communion in the Christian religion. Just as the communion is held to remember the passion of Christ, the poet here has used these words to communicate that ritual of remembrance be instituted after the passing phase. The domestication of the celebration of the new era concludes *Ogun Abibiman*:

Now, before sad spaces recreate the loss
Before the shields are frayed that would
Protect the frail, now is true need
Of song and lyric, of festal gourds,
Libations, invocations of the Will’s
Transubstantiation!—
Ogun is the ascendant—let us now celebrate! (*Ogun 22*)

The critical words here include “gourds”, “libations”, “invocations”, and “transubstantiation”. While the first three words relate to the ritual domain of the poet, he codifies the transition from the immaterial to the material in the anticipated victory of suffering black people in his deployment of the Eucharistic process of “transubstantiation”.

We come into a robust engagement with the prison experience of Nelson Mandela on Robben Island, the suffering of the black majority who are outside Mandela’s prison wall, and the global conspiracy that sustained apartheid for many decades in the six poems under “Mandela’s Earth”. Soyinka’s tendency of deploying religious lexicons is discernible in his projection of the collective suffering of Mandela’s compatriots who, for instance, were murdered in cold blood despite fulfilling all stringent conditions to bury their dead in “Funeral Sermon, Soweto”. Soyinka’s use of “sermon” in the title moralizes on the issue of injustice to appeal to the conscience of the white minority and their backers in their sacrilegious acts. He predicates his comeuppances on ephemerality of existence and acquisitions in what he tagged “ancient vanities” associated with moribund kingdoms such as that of Pharaoh (*Mandela’s Earth and Other Poems 14*) where the Israelites were held in bondage of slavery for about four hundred years.

The poet goes to the heart of his former faith by linking the greed and Machiavellian manipulations of the apartheid regime to the posture of the Jews in “Like Rudolf Hess, The Man Said”. The lines read:

A brilliant touch—let’s give the devil his due.
Who would seek the Priest of Vivisections
Masquerading as a Black-and-Proud?
No living heart in mouth, one step ahead
Those Jew-vengeance squads
Safe on Robben Island, paratroops of Zion. (*Mandela’s Earth 4*)

He continues in the same poem using the same Jewish metaphor by stating that:

Gold! They wore their ransom in their teeth
Their dowry, tithes, death duties. But—
No need *here* for that painful dentistry,
Assaying the yellow fire even before

[...]

The gold exposed you. Bloodhound Jews
Whose mouth you quarried for your pay—
Your passion tasting still of blood—
So their burgled gums to crack you down
To the golden tip of the black continent (*Mandela’s Earth 5, 6*)

The consanguinity between “Jew” and “Zion” rests in the fact that Jewish people are also called “children of Zion” in the Bible. However, the combinations in “Jew-vengeance squads”, “paratroops of Zion”, and “Bloodhound Jews” evokes the grim arrest, trial, and eventual crucifixion of Jesus, the Messiah of the Jewish people. The poet is unequivocal about the fact that self-centred economic considerations was one reason why the global outcry to end apartheid, which the poet referred to as “[I]eaven in the dough of love” (*Mandela’s Earth 10*), fell on deaf ears. He describes the process of the exploitation of gold as “tithing”, a controversial doctrine of the Christian faith which many see as opportunistic and exploitative. In “So Now They Burn The Roof Above Her Head”, dedicated to Winnie Mandela, the poet protests against the desecration of the home. Not only this, the global conspiracy and open secrets that sustained the apartheid regime are described (with emphasis on “mammon” and “hypocrites”) in expressions that have very negative connotations in the Christian faith such as “Mammon Grand Alliances” and “The League of Hypocrites” (*Mandela’s Earth 11*).

Just as Christ, the icon of the Christian faith, suffered in Gethsemane and Golgotha, Mandela’s travails on Robben Island are portrayed in similar messianic ways in “Mandela’s Earth”. In “Your logic frightens me, Mandela”, the poet lambastes Mandela’s detractors who have become a sore to their host, thus:

Doves metamorphosed into milk-white talons?
Not for you the olive branch that sprouts
Gun muzzles, barbed-wire garlands tangled thorns
To wreathe the brows of black, unwilling Christs (*Mandela’s Earth 2*)

The reference to “tangled thorns” recalls the crown of thorns placed on the head of Christ at his crucifixion while “unwilling Christs” alludes to the unfair treatment and pain inflicted on the black hosts by their guests. The poet also aligns Mandela’s travails with Christ’s in the following lines:

In our world light-years away, Mandela?
Lost in visions of that dare supreme
Against dire supremacy of race
What brings you back to earth? The night guard’s
Inhuman tramp? A sodden eye transgressing through
The Judas hole? Tell me, Mandela
That guard, is he *your* prisoner? (*Mandela’s Earth 3*)

The reference to “Judas” here is instructive as it hints at betrayal as a possible reason behind Mandela’s lengthy stay in jail. Yet, this is not the allusion to Christ’s experience by Soyinka. In “No, He Said”, the poet spotlights Mandela’s stoicism and commitment to the struggle:

No! I am no prisoner of this rock, this island,
No ash spew on Milky Ways to conquests old or new.
I am this rock, this island. I toiled,
Precedent on this soil, as in the great dark whale
Of time, Black hole of the galaxy. Its maw
Turns steel-wrought epochs plankton—yes—and
Vomits out new worlds.

In and out of time warp, I am that rock
In the black hole of the sky. (*Mandela’s Earth* 20)

The multiple references to Christ’s re-christening of Peter as “rock” on the Mount of Transfiguration coincide with Mandela’s rejection of tempting conditional offers of release by the apartheid state which the poet describes, heretically, as “an offer even / Christ, second-come, could not refuse” (*Mandela’s Earth* 19). Just like Peter’s confession is seen as a foundation of the Christian faith, the poem projects Mandela’s uncompromising rectitude as the source of its optimism for a “New World” (*Mandela’s Earth* 19).

The crisis of religion in *Samarkand and Other Markets I Have Known*

According to Helon Habila, *Samarkand and Other Markets I Have Known* is a collection where Soyinka “straddle[s] the areas [of] the mythical, the religious, and the political” (142). Msiska, in amplifying the religious impulses, sees the poetry book as one in which Soyinka has demonstrated a pedigree of “a relentless campaigner for human rights and a strong opponent of all manner of dictatorship, including religious fundamentalism, both Christian and Moslem” (*Wole Soyinka* 5). In *Interventions V* (2007), Soyinka identifies one of the most lethal vices that has crippled existence in his hybridized postcolonial space when he says that “Today the greatest menaces that we confront—vectors of repression and mind closure—are political arrogance in the face of religious fanaticism. They are both sides of the same counterfeit coin which sometimes becomes so impressed in its manifestations that the ridge of demarcation thins inwards and vanishes together” (*Samarkand* 12). Osundare, describing as “a fascinating mix of creative rebelliousness and rebellious creativeness [the actions of Atunda] Orisanla’s epoch-making slave” (“Wole Soyinka and the Atunda Ideal: A Reading of Soyinka’s Poetry” 188), identifies the fact that crises have always been a phenomenal occurrence in all faiths but isolates the Yoruba example as an ideal:

At the very core of Yoruba culture and philosophy is the Atunda / Atooda paradigm. In the beginning, all power, all truth, all knowledge was vested in, symbolised, and personified by Orisanla (the absolute godhead) who ruled the universe with unchallengeable authority. Then, one day, as Orisanla was resting at the foot of a hill, Atunda, his slave, rolled down a boulder from the top, which shattered the complacent godhead into countless fragments. From each fragment arose a bewildering multiplicity of deities, authorities, truths, values, and consciousnesses, an eternal pantheon of paradigms and epistemes. But what ensued was multiplicity without chaos; the accidental fissures resolved themselves into a plural unity. A supra-segmental ontology was still in place delicate intriguingly elastic. There was no civil war among the gods. (188)

The lucid explanation made by Osundare above domesticates the vortex of existence in the primordial milieu of Nigeria (Africa), but Msiska elucidates the contemporariness of the fact by harping on hybridization and its thrust as kernel of Soyinka’s works.

The discursive hybridisation that Soyinka produces in his work[s] is according to him, not something removed from everyday experience or radically new in the history of African literature and culture [...] Hybridity is the foundation of contemporary African culture and experience, as far as Soyinka is concerned, and thus one is being most African when one adopts it as a strategy of engagement with the Other. (“Divine Ways of Cognition” 254-5)

The reality of the crises of religion is set in multiple imaginary spaces in the title index of *Samarkand and Other Markets That I Have Known*. While ‘Samarkand’ literally means a “rock town” and a “region of war”, the affinity of the space with market conveys the complexities that characterize all hybridized milieus. Even though similar

tendencies have altered peaceful existence in other parts of the world, there is no doubt that Soyinka's primary engagement here is with the Nigerian space where frictions between the dominant faiths—Christianity and Islam—have become quotidian. The poet exposes the factors that propel the upsurge of bitter fights among these religions, which have tragically claimed the highest figures since the country's independence, including fear of domination, politicization of religion, claims and fight for supremacy, illiteracy, idleness, indoctrination, and radical proselytization. Soyinka criticizes the doctrine of "Come with me or— / Go to hell!" (*Samarkand* 46) associated with these imported faiths which encourages annihilation or outright extermination of people who hold opposing doctrines in "Elegy for A Nation":

The Born-Agains
Are on rampage, born against all that spells
Life and mystery, legend and invocation.

[...]

Christian Talibans. Their brothers in Offa
Murder *Moremi* in her shrine, shrieking Allah akbar
Rivals else behold their bonded zeal that sanctifies
Alien rape of our quiescent Muses, extolling theirs.

We who neither curse their gods nor desecrate
Their texts, their prayer mats or altars—
What shall we do, Chinua, with these hate clerics?
While we sleep, their fingers spread as brambles,
Deface our Book of Life ... (*Samarkand* 82–3)

While the poet is concerned about the vocabularies of hate and sectorial profiling that have been introduced into daily conversations, traditional religion becomes vulnerable as its institutions, artifacts, sacred places, and relics have serially come under attack and are near extinction. The poet further exposes the predatory nature of these religions in "Twelve Canticles for the Zealot". Although the original number of Christ's disciples, in the Judeo-Christian faith, was twelve, Soyinka added the thirteenth canticle to this poem to satirize religious extremism. The baffling irony here is that religious fanatics are using the instrument of Ogun negatively and the poet reminds us that:

Who kills for love of god kills love, kills god
Who kills in the name of god leaves god
Without a name (*Samarkand* 63)

Although Soyinka picks the antidote of extremism and religious crisis from a market setting, the emphasis is on the cosmopolitan nature, multiplicity and tolerance among the diverse faiths that adorn the market space. In the same poem, he says:

Chimes of faith assail the marketplace—
 The muezzin's prayer alert, a shrine within the warren,
 A lean-to church dispenses chants at war
 With hand bells. White-robed dervishes in trance
 At crossroads of Spices Row and Fabric Lane
 Swirl, oblivious to slender saffron flies
 Meandering, equally oblivious to the world.
 Fairy-bells in counterpoint to cosmic ooms—
 Hare Krishna's other dervishes in slight
 Ethereal motion through the firewood stalls
 Deep in the maze of Isale-eko, Bhuddist mantras?

The orisa faithful wait their turn. In season,
 Ogun's iron bells, Sango's ayan drums
 Oya's chalk and coral maids reclaim
 This borrowed space. Ancestral voice ascendant,
 Masks of wood and webbed visors, indigo and camwood
 Presences unfold their mats of invocation. (*Samarkand* 54)

Soyinka distils the wisdom in the principle of accommodation as it prevailed in 'Ogun's land' (*Samarkand* 50) in his admonition, thus:

Go to the orisa and be wise. Ifa
 Shuns the excluding tongue, unveils
 Uncharted routes to knowledge, truth
 And godhead. Man is restless seeker,
 What follows six, says Ifa, transcends the bounds
 Of seven—there are no final rites to numerology.
 Let who can, count the motes in a sunbeam
 Or weigh the span of grief from voice to voice
 In the home of the immolated.
 Go to the orisa. None but fools
 Claim guardianship of the final gateway. (*Samarkand* 56)

While exteriorizing the hypocritical claims to peace by "Taliban" and "Caliban" (*Samarkand* 51) warriors, the poet stresses his conviction that all doctrines that monopolize the redemption of the soul are faulty and that religions that are committed to tolerance and peace, such as indigenous African religions, are the pathway to the soul's earthly and eternal rest.

Conclusion

In this article, I have demonstrated that religious tropes, mythologies, and icons are critical to understanding Soyinka's poetry. The detailed explorations of "Idanre", *Ogun Abibman*, "Joseph", "Mandela's Earth", and selected poems under the sections "The Sign of the Zealot" and "Elegies" in *Samarkand and Other Markets I Have Known* may resolve some of the allegations of obscurantism levelled against the poet and perhaps what may be called the lack of appeal his poetry may have to some readers. I have exhibited Soyinka's dialectic deployment of religious tropes which, I have argued, provides alternative access to his poetry. Similarly, I have examined the poet's concern about the ambivalent tendencies or paradox of religion which serves the causes of peace or chaos in all spaces. There is a divide between the poet who has positively deployed metaphors of faith to intervene on the social issues in the spaces he mirrored and actors in the faith crisis he abhors. However, the poet sees a resolution to faith crisis which lies in the adherence to the principles of tolerance and mutual respect (or possible harmonisation) of perspectives which naturally pervade all human spaces.

Works cited

- Adekoya, Segun. *The Inner Eye: An Oriel on Wole Soyinka's Poetry*. Obafemi Awolowo U P, 2006.
- Adelugba, D., D. Izevbaye & E. J. Ifie, eds. *Wole Soyinka at 70: Festschrift*. Lace Occasional Publications and Dat & Partners Logistics, 2006.
- Akporobaro, F. B. O. *Introduction to African Oral Literature*. Princeton, 2005.
- Chinweizu, Onwuchekwa Jemie & Ihechukwu Madubuike. *Toward the Decolonization of African Literature*. Fourth Dimension, 1980.
- Duerden, Dennis & Cosmo Pieterse, eds. *African Writers Talking*. Heinemann, 1978.
- Habila, Helon. "Wole Soyinka, *King Baabu*; Wole Soyinka, *Samarkand and Other Markets I Have Known*." *New Directions in African Literature Today* 25, edited by Ernest N. Emenyonu. Africa World, 2006, pp. 138–42.
- Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. Cambridge U P, 2004.
- Jeyifo, Biodun, ed. *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity*. U of Mississippi P, 2001.
- Jones, Eldred Durosimi. *The Writings of Wole Soyinka*. Heinemann, 1973.
- Maduakor, Obi. *Wole Soyinka: An Introduction to His Writing*. Heinemann Educational, 1987.
- Maja-Pearce, Adewale. *Wole Soyinka: An Appraisal*. Heinemann Educational, 1994.
- Moore, Gerald. *Wole Soyinka*. Evans, 1978.
- Msiska, Mpalive-Hangson. "Divine Ways of Cognition: The Burden of the Poet-Seer in Soyinka's *Idanre*." *The Soyinka Impulse: Essays on Wole Soyinka*, edited by Duro Oni & Bisi Adigun. Bookcraft, 2019, pp. 238–57.
- _____. *Wole Soyinka*. Northcote Houses, 1998.
- Ogundipe-Leslie, Omolara. "Ogun Abibiman." *Opon Ifa* vol. 1, no. 3, 1976, pp. i–v.
- Ojaide, Tanure. *The Poetry of Wole Soyinka*. Malthouse, 1994.
- Osundare, Niyi. "Wole Soyinka and the Atunda Ideal: A Reading of Soyinka's Poetry." *Perspectives on Wole Soyinka: Freedom and Complexity*, edited by Biodun Jeyifo. U of Mississippi P, 2001, pp. 187–200.
- _____. "Wole Soyinka and the Public Space." *The Soyinka Impulse: Essays on Wole Soyinka*, edited by Duro Oni & Bisi Adigun. Bookcraft, 2019, pp. 80–99.
- Soyinka, Wole. *A Credo of Being and Nothingness*. Spectrum, 1991.
- _____. *Idanre and Other Poems*. Eyre Methuen, 1967.
- _____. *Mandela's Earth and Other Poems*. Fountain, 1989.
- _____. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge U P, 1992.
- _____. *Ogun Abibiman*. Rex Collins, 1976.
- _____. *Samarkand and Other Markets I Have Known*. Crucible, 2002.
- _____. *A Shuttle in the Crypt*. Rex Collins/Eyre Methuen, 1972.
- Wright, Derek. *Wole Soyinka Revisited*. Twayne, 1993.



Alienation in Ntshavheni Alfred Milubi's poetry

Moffat Sebola

Alienation in Ntshavheni Alfred Milubi's poetry

In this article, I analyse the thematization of alienation in the poetry of the Muvenda poet, playwright, and scholar Ntshavheni Alfred Milubi. Milubi ascribes people's abandonment of moral values to their perpetual frustrations, herein described as alienation. Reference is made to the crumbling African traditional institutions, which, in the past, seemingly functioned as havens for the rehabilitation of alienated individuals in African communities. These institutions are shown to be triggering alienation in the modernising and globalising space, seemingly with no room for recuperation unless one heeds the poet's clarion calls. I restrict my analysis of Milubi's poetry only to social and cosmic alienation, guided by a fixed set of themes, namely, from society, a romantic lover, and God, respectively. The article represents the idea that African-language literatures provide insights into how the indigenes have grappled with the interface between tradition and modernity. The three forms of alienation as treated by Milubi serve as a representative sample of how Tshivenda poetry in particular and African-language literatures in general often register subaltern voices and the ways in which they inscribe their experiences to explain their relationship with God or god(s), society, and intimate partners, among others. This trifocal relationship is essential to the Vhenda and other African communities because it reveals their concept of cosmology, community, and intimacy. **Keywords:** African-language literatures, alienation, despair, modernity, Tshivenda poetry, Tshivenda literature.

Introduction


This article is positioned in the area of Tshivenda literature, which falls within the ambit of what has been termed African-language literatures (Mhlambi 1). It focuses mainly on the selected works of the Muvenda poet, playwright, and scholar Ntshavheni Alfred Milubi's poetry works, namely, *Vhutungu ha vhubfa* (The pain of feeling), *Iphi la lurere* (The voice of the buds), *Muimawoga* (Lone-Stander), and *Muungo wa vuhwi* (Echo of silence). Writing in 1996 concerning these literatures, Swanepoel (20) proffers that:

there seems to exist a South African literary history of which African-language literature is not a part, and consequently finds itself in a position of marginality. Put differently, there seems to exist a South(ern) African literature in African languages which is either not (yet) regarded as part of South African literary history, or has (yet) been described sufficiently to fit into the wider South African context.

Although significant strides have been made in drawing African-language literatures, particularly in the South African literary context, from the margins to the 'centre' of discourse, much work remains to be done (see Letlala and Zulu 152–5; Mokgoatšana, "Old Wine in New Bottles: Heteroglossia or (un)conscious (re)production in N. S. Puleng's poetry" 9–16; Nkosi and Zondi 144–51; Ntshangase 37–46; Notshe and Kwatsha 77–92), particularly in terms of "resituating" these "literatures in African literature" (Sithole 222). Sithole (222–8) is not only concerned about the marginal space occupied by African-language literatures in the field of African literary studies, but also about the elevation of African literatures written in European languages above those written in African (indigenous) languages. In this elevation, Chinua Achebe's *Things Fall Apart* that was published in 1958, for example, is treated as a text that marked the birth of African literature even though there were numerous books published before it, Sithole (222) further argues. Firstly, I analyse Milubi's poetry in an attempt to draw Tshivenda literature from the

Moffat Sebola is a lecturer in the School of Languages and Communication Studies, Faculty of Humanities at the University of Limpopo, Polokwane, South Africa.

Email: moffat.sebola@ul.ac.za

 <https://orcid.org/0000-0002-0903-283X>

DOI: <https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.13893>

DATES:

Submitted: 6 May 2022; Accepted: 1 February 2023; Published: 22 May 2023

periphery to the horizon of postcolonial discourse and literary analyses. Secondly, I read Milubi's poetry in the context of the four historical forces that contributed to the penury of most African-language literatures in South Africa, namely, the marginalization of African culture, censorship, lack of expertise in writing, and, consequently, lack of interest in writing (Sebola, "Agitations for self-identification and (re)presentation in selected Tshivenda poetry" 3–4, 1–10; Khorommbi 7–8). The historical and current marginality of African-language literatures can be viewed arguably either as a myth or a fact due to the "hegemonic considerations operative in politics, literary research programmes and national scholarly circles beyond its own control" (Swanepoel 21). Of course, the latter cannot be divorced from the incompetence, indifference, and even alleged mediocrity of which both writers and scholars have made themselves guilty (Khorommbi 8). In light of the foregoing, I try to show how Tshivenda poetry as a potent imaginative tool assumes its distinctive texture in reflecting alienation and estrangement, as having a significant bearing on the articulations of selfhood and culture. Furthermore, although some scholars (Maḡadzhe 4; Makhavhu 20; N̄emukungwe 1; Ramakuela 86–7, 90; Ramukosi 5; Mafela 126; Sebola, *Tsenguluso ya Vhurendi ha N.A. Milubi yo Livhanywa na Thyiori ya New Criticism* 116; "Selfhood in Tshivenda Poetry: reflections on Vhavenda's identity, culture and ideology" 7; "Selfhood, Identity and Culture in Selected Tshivenda Poetry" 84–5) have recognised Milubi as a bona fide poet, playwright, and literary critic in the Tshivenda literary scene, these scholars have not explored the recurrence of alienation as a theme in his writings. In exploring this phenomenon in Milubi's poetry, I link my analysis to 'a postcolonial condition' which also connects with the concept 'postcolony'. Mokgoatšana ("Identity, from autobiography to postcoloniality: a study of representations in Puleng's works" 8) avers that a postcolonial condition refers "to a place of suffering from a condition, a state of affairs in which colonial subjects find themselves as a result of colonisation. It is basically a difficult stage, for the colonised are trapped in the culture of the colonial power, and the[y] attempt to maintain their own cultural identity".

In articulating their marginality, which mainly occurred "by coercion, inferiorisation, tabooing certain political and cartographical spaces, harassment, torture and imprisonment" (Mokgoatšana, "Identity" vi), the colonial subjects inevitably deal with a sense of alienation. Given that alienation "forms the subject of numerous sociological, psychological, philosophical and literary studies" (Saleem 67), I thought it fit to explore its manifestations, both nuanced and blatant, from a literary perspective, relying on Milubi's poetry. There are seven basic forms of alienation: (a) from oneself, (b) from the opposite sex, (c) from fellow human beings, (d) from society, (e) from work, (f) from nature, and (g) from God (Winthrop 290–2). However, in this article I focus on only three forms of alienation apparent in Milubi's poetry: from the opposite sex, from fellow human beings, and from God. Milubi's poetry thematises these forms with reference to the prevalence of superficiality and cruelty in social and cosmic relations. Milubi's poetry also relates the theme of alienation to what he (Milubi) views as people's oppression (Makhavhu 8–9). Concerning this, Maḡadzhe (4) proffers that, "there is nothing which affects him [Milubi] more than human suffering and the dark confusion of mankind as well as the hazy spiritual values which he finds in the world. Most of his writings, which include poetry and drama, are infused with a sense of human suffering". In accord with Maḡadzhe, Ramukosi (5) says: "suffering, life affliction and sorrows of existence are the main concerns of Milubi's tragic literary art works. In this way he shows concern for evils that are destroying human values". On the other hand, Mafela (126) says: "In [Tshivenda] literature, Milubi [...] risked his life by writing about topics that most writers and nearly all publishers did not dare to touch. In his writing, he reflects on the various forms of oppression inflicted on the poor". Clearly,

[i]n Milubi, then, we see a meeting point of two opposing forces. While his poetry is sometimes politically committed, it does not lose its aesthetic hold [...] Milubi also comes as someone who sees in the past a memory which can construct the present. *This post-colonial aspect of Milubi is also combined with postmodern ideas of despair, lack of hope and the total chaos that this world is in.* (Ramakuela 86–7, italics added)

Milubi's biographical background and intellectual history

Born in Venda in 1954, Milubi received his primary education at Nzhelele Primary School and his secondary education at Mphephu High School from 1969. It was during his post-primary education that he tried to write a radio drama titled "Naa uyu Selina". He passed his Standard 10 in 1973, after which he went to the University of the North (now University of Limpopo). As a student, he tried to write prose but, due to his studies, left these works incomplete. His inspiration to write seriously came in 1976. His writing at the time was primarily poetry. Eventually, his prose developed but poetry was still his major concern. In 1979, Milubi began his employ with the University of the North as a lecturer. He obtained a B.A. Paed. in 1979, B.Ed. in 1980, B.A. Hons in 1981, M.A. in

1984, and D.Litt in 1988 at the University of the North (Milubi, *Vhutungu ha vhupfa*). At the time of his retirement in 2020, Milubi was a full professor of Tshivenda at the University of Limpopo. His first publication was a collection of original poems published by Van Schaik titled *Muhumbuli-Muhumbuli* (Thinker-Sufferer, 1981). Apart from his scholarly publications, his creative oeuvre includes poetry, prose, drama, and Tshivenda grammar manuals.

Milubi's poetry intermittently thematises alienation, which manifests in the form of despair, hopelessness, and total chaos, and typifies summarily as malaises of society—infirmities which, in his view, add to the animosities and frustrations of human life (see Winthrop 290). Put succinctly, most of his allusions to alienation portray the idea that some natural, desired, or good relationship or connection that once existed has vanished. Milubi's thematizations of these forms of alienation are presented as emanating largely from separation from society, romantic lover(s), and God, with these forms characterised by a failure to experience an emotion of organic affinity to any of the foregoing entities. Although Milubi's thematization of alienation appears on the surface level to be mainly about alienated individuals, a deeper look into his poetry, however, reveals that the alienation he writes about also extends to South African people in general, both in pre- and post-apartheid South Africa—an era in which Milubi produced the three anthologies analysed here.

By the noun *Vhavaṅḁa*, it is meant here the aboriginal and naturalised people who occupy the land of *Venda* in South Africa (Neluvhalani 180). Most *Vhavaṅḁa* currently inhabit the north-eastern part of the Limpopo Province in the Vhembe District along the Soutpansberg mountain range, northwards into the southern part of Zimbabwe (Hanisch 119; Sebola, "Selfhood, Identity and Culture" 16). The *Vhavaṅḁa* are "a people who choose to respond to life albeit at times with fear, to take their powerlessness as a cue, to create a new structure of power within them, confronting their own humanness and that of their neighbours, people who choose the womb from which life, hope and decency might issue" (Khorommbi 13). Therefore, Tshivenda literature, including poetry, is "so close to the *Vhavaṅḁa*'s soul that to reject their works is to reject their experience" (Khorommbi 13). Implied here is that a work of art mirrors the lives of people in a given context; it is the *Vhavaṅḁa*'s life situation that is reflected in Milubi's works. For this reason, Milubi's poetry is read here not only as a representative sample of an alienated individual or society, but also as that of a collective quest for identity and recognition by Africans in general. In this article I premise this quest in the analyses of Milubi's poetry on three dimensions: (a) the poet's articulation of identity as encapsulated in a network of collective identity or identities; (b) an assertion, recreation, and discovery of self-identity in a repressive context that perpetuates alienation and cultural schizophrenia (i.e. apartheid and neo-colonialism); and (c) a broader (African) articulation of (African) identity in its own individually unique ways, which denotes the collective Africans' search for autonomy and recognition in an oppressive context that propounds the coloniser's narrative and thus controls the central space (see Mokgoatšana, "Identity" vi).

The article contributes to Tshivenda literary studies by exploring and exposing themes such as alienation as a mode of suffering expressed in Milubi's poetry. In this way, it helps to enrich the area of Tshivenda literature and studies of African-language literatures by providing a contrastive dimension of an individual living outside the expected social parameters, and concurrently with a group, forced by modernity and globalisation to live in opposition to its traditional norms that once served to sustain cultural identity and rehabilitate alienated individuals back into the society. The article is relevant not only to the *Vhavaṅḁa* community in which the traditional approach to life has been failing, but also to the ongoing discourse on identity politics, being and belonging, locations of culture, etc. On the one hand, the article sheds light on the challenges faced by an individual and a group in a new search for belonging and cultural sanity. On the other hand, it considers Milubi's depiction of society as sometimes uninhabitable to the people who have been pushed out of the very society as it redefines its social parameters. Milubi's poetry is thus read as reflective of the kind of alienation that results when one is chucked out of society and subsequently withdraws from it after failing to subscribe to its social demands and milieu.

I consider how Milubi uses his poetry to articulate a sense of alienation among Africans in the modern spaces as it emanates from a range of phenomena. In *Black Skin, White Masks*, Fanon (12) describes alienation as "a massive psychoexistential complex", that is, a chain of inferiority complexes that reveal themselves in the existential state of identity and meaning in/of life. Secondly, Fanon (12) says alienation may manifest as the condition of separation or attempted separation of the individual from the existential self or an aspect of it. Thirdly, alienation may be depicted by a condition of neurosis, of mental disorder, a nervous condition characterised by anxiety, hysteria, and depression. In essence, alienation represents the split between the self and other, where it is the self that becomes *other* (Taitz 37), manifesting when the self is *othered* by society or when the self *others* society. Either way, this

othering culminates in *alienation from society*. Such a form of alienation is attributable even to liminal spaces where two cultures interface, the result of which is often a sense of a hybrid(ised) identity and of living “in-between spaces” (Mokgoatšana, “(De)scribing home in apartheid South Africa: locating Sepedi literature in the discourse” 36). Such spaces might further shore up the tension between tradition and modernity, or “Afropolitanism and alienation” (Fasselt 119), especially in spaces like South Africa where the colonial effects of ethnic exceptionalisms still linger even in the postcolonial context. Hence, in the subsequent sections, I read Milubi’s poems with the intent of showing that African-language literature cannot be adequately contemplated without recourse to alienation, given the multifarious socio-political situations of African society and their attendant alienating trends. I foreground three forms of alienation as arising from the tension between the poet’s desire to revisit the supposed pristine life once enjoyed prior to colonial modernity and the need to embrace a hybrid identity and culture in order to ‘survive’ in both colonial and postcolonial spaces.

Alienation from society

In Milubi’s poetry, alienation from society occurs largely at the first and third dimensions of Fanon’s (12) explanation of the term. That a person’s alienation from society can significantly result in their melancholic sense of alienation is evident in Milubi’s poem “Vhuthuru haṅu” (Your wickedness):

*Ndo ima nda sedza
Nda vhona vhuṭhuru ha zwiito zwaṅu
Sa vhana vha itaho kabwa-kabwa kudivhini
Nda vhona ṭhoni ni si na
Ṭhoni dza vhuṭhuru haṅu
Vhu vayaho mbilu dza vhaṅwe
Nda vhona mivhili yo kunaho
Luroṭheni i tshi khou lovhewa
Nda vhona lwonolwu lubombelo lwa zwiito zwaṅu
Lu tshi khou tanya vhutshilo ha vhanzhi*

I stood and looked
And saw your wicked deeds
Like children frolicking in a small pond
And see that you have no shame
The shame of your wickedness
That grazes others’ hearts
I see clean bodies
Submerging in the mud
And see the inhumanity of your deeds
Snatching away the life of many (12)

In the poem, Milubi metonymically articulates a sense of marginality emanating from society’s moral decay. The poet gives the impression that he can only be reintegrated into and perhaps even reconcile with his society if his society heeds his pleas for social and moral renewal. Although the poet does not come out clearly on this, he implicitly nudges the reader towards a conception of what comprises a true and pure sense of community—one that values good morals and human life. Thus, in Milubi’s poetry, human callousness that promotes injustice, malice, and unconcern in relations among persons is seen as the underlying reason for alienation from society. Based on the poet’s isolation from society on account of their inhumanity, one can argue that in the interplay of self and society, individuals may deliberately alienate themselves from their society and still speak to that society from a position of social estrangement in hopes of effecting some form of moral transformation. The noun *vhuṭhuru* (wickedness) is used recurrently in the poem to emphasise the idea that the poet is not only appalled by the nefarious deeds he observes, but his perception of humanity has also been negatively affected. He is anguished by the minimal, if any at all, value placed on human life in the modern world. Feeling all alone in his quest for justice and the restoration of respect for human life, he castigates his society for taking human life for granted by announcing the death of their naked *mimuya* (souls/spirits).

By inferring to a somewhat theological or cosmological inclination in his allusions to naked souls/spirits, the poet suggests that there is a covering that a human soul or spirit requires in order to live not only a meaningful, but also a morally grounded life. Although God is not mentioned in the poem, the poet points the reader to the possibility of people receiving the clothing of their souls/spirits from some form of cosmic dimension. To the poet, the people in question cannot do anything about their 'normalised' wickedness because they are estranged from God. In the poet's mind, society can best exhibit righteous behaviour when they live with 'clothed' souls/spirits, that is, according to God's moral requirements, whatever they may be. Other than that, the wickedness that abounds in the human world will constantly have one asking: "Ndi wanafhi khonani?" (Where do I find a friend?):

Ndi wanafhi khonani?
 Khonani vhukuma
 I sa vindukani
 Sa shonzha Ia mpani,
 I sa shanduki sa luaviavi
 I sa tshimbili nga fhasi
 Sa maqi a thangasi,
 Ndi i wana ngafhi?
 Namusi kha fino
 Ho dalaho idzo
 Dza tsiku huvhili

Where do I find a friend?
 A true friend
 That does not wriggle
 Like a *mopani* worm,
 That does not change like a chameleon
 That does not travel underground
 Like subterranean water
 Where do I find him/her?
 In today's world
 Where there is a multiplicity
 of the two-headed [snakes] (*Vhutungu ha Vhupfa* 5)

In a society without values, religious and otherwise, a sense of alienation from society is further compounded by people's untrustworthiness, so much so that it becomes almost impossible to find a true friend. The nouns *shonzha* (*mopani* worm), *luaviavi* (chameleon), *maqi a thangasi* (subterranean water), and *tsikuhuvhili* (two-headed snake) serve to augment the instabilities of modern relationships, which in the poet's view, are characterised by disloyalty, betrayal, deception, cruelty, and selfishness. In essence, the poet laments the loss of what Mogoboya (123) calls "the essence of [...] African identity enshrined in *ubuntu*" (original italics), or "Afrikan Humanism" (Rafapa, *Es'kia Mphahlele's Afrikan Humanism* viii). African Humanism is essentially a premise upon which Africans in general display their completeness as humans (Rafapa, "The Representation of African Humanism in the Narrative Writings of Es'kia Mphahlele" 2). Thus, to abandon it in favour of those guarantees that encourage individualism instead of communalism results in an excruciating sense of alienation from society. Individualism, as a modern trend, is formatively influenced by greed, as attested by Milubi's poem "Tseḁa yo fhirisa" (Greed has exacerbated):

Musi gukwana lo fara
Li a mona-mona
Murahu ndi mmbi
Mukovho fi a u shavha.

Shambo la wela hayo
Mmbwa ya fi doba,
I shanduka ndau
Maño ya a sema,
Mukovho a i u funi.

When a chick has found [food]
It goes round and round
Behind it is an army
Sharing frightens it.

If a bone falls its way
And the dog picks it,
[That dog] turns into a lion
And shows its teeth [growling]
It does not like sharing. (*Vhufungu ha Vhupfa* 9)

To enunciate greed as a contributory factor to alienation from society, the poet likens some modern people to a chick that has found its feed and a dog that finds a bone, none of which demonstrate intentions to share with others. Greed and self-interest as perceived by the poet are the vices that stand antagonistically to the long-standing (traditional) values, i.e. communality, interdependence, humanity, etc., of African communities. In the modern world, those who stumble into some form of fortune lock themselves within enclosures that restrict other people in their social space to partake in the spoils; even dogs turn into lions when they find bones to gnaw. In a world where a dog-eats-dog, that is, where it is everyone for themselves, the poet is left asking, “Wanga ndi nnyi?” (Who is for me?):

Wanga ene ndi nnyi?
Kha jino shango jino,
Kha la vha sa mpfuni,
Nhe wanga a thina.

Who is for me?
In this world,
Of people who abhor me
I have none. (*Vhufungu ha Vhupfa* 28)

The term *ubuntu* as implicated in Mogoboya (123) earlier entails the “African sense of respect for the human person”, which is supported by “the traditional values of hospitality, primacy of the person, respect for life, sense of the sacred, [familial responsibility], brotherhood, solidarity and other characteristic features of the communalistic life of an African person” (Elejo 297). *Ubuntu* is “an ethical philosophy which is centred on the people’s allegiances and relation with one another” (Edeh 206). Thus, appended to this ethical philosophy is the belief that a human being is primary in all ranges of importance in human life and living (Edeh 206). In attempting to provide an African psychological rendering of “African personhood” or “human personhood”, Nwoye (42) views *ubuntu* as that indigenous African assumption made popular by the Nguni proverb, “*umuntu ngumuntu ngabantu*” (a person is a person through other persons). In the above poem, the poet laments the loss of this ethical philosophy in the modern world, the result of which has been the perpetuation of greed and dehumanisation. Consequently, he has no one to look out for him. In the modern (capitalistic) world, the poor are essentially sub- or non-human, spoken of through a dehumanising discourse, as the poem “A si na tshawe” (One who is poor) from the anthology *Vhufungu ha Vhupfa* attests:

A si na tshawe
U shanduka mmbwa,
Ndi mushayadzina,
Tshawe ndi u nyalwa,
Ndi nama i sa lei,
Ndi nama ya mbungu.

One who is poor
Turns into a dog
Such a person is nameless
Their lot is to be loathed
he/she is inedible meat
Meat full of worms (1)

Metaphorically, there is a level at which a dog in Tshivenda culture represents poverty (Nengovhela 34), resulting in people's disdain. Such a person rarely receives help from people, and if they do receive it, they must be willing to be treated, for lack of a better rendering, as a mangy dog. Modern people, according to the poet, treat each other thus because in the modern world, "Muvhuya a hu na" (There is none righteous):

Muvhuya ndi myi?
Ri tambelani tshikha?
Tshikha arali ri si na,
Muvhuya a hu na.

Who is righteous?
Why do we wash off dirt?
if we are not dirty
There is no one who is righteous. (*Vhuzungu ha Vhupfa* 8)

Milubi's foregoing poems largely depict the individual as alienated, with linkages of alienation to a sense of despair, a loss of hope in humanity's capacity to be good and right. The nature and extent to which a sense of alienation can affect a human being, at least as Milubi thematises it, is also evinced in his assessment of how African traditional institutions undergirded by the ethical trope of *ubuntu* play a role in keeping the society intact, selfless, and harmonious. In the same vein, Milubi also implicitly prods the reader towards a reflection on the extent to which the institutions can be prescribed as capable of saving an individual from despair in the modern world, particularly where people have incrementally adopted an individualistic approach to life, and thus have become self-centred.

Alienation from romantic love

Another aspect of thematic interest in Milubi's poetry, in as far as alienation is concerned, is *alienation from romantic love*. In Milubi's poetry, this form of alienation occurs when a member of either sex not only fails to understand the psychology and needs of their romantic partner, but also when they terminate that relationship, much to the despondence of their partner. Put another way, this kind of alienation is caused by the love from which one anticipated to find happiness. Here, one realises that romantic love when terminated not only brings about alienation, but also, when found, does not necessarily mediate to bring life and light to the human heart. Romantic love may be found and yet remain unrequited, resulting in the finder's inability to acquire lasting satisfaction from it. When love fails, a poem such as "Lufuno" (Love), might be conceived:

Lufuno lwashu ndi lufuno-*de* hohwu
Lu no hwetekana
Lwa fovhela khambani sa khumba
Ndo vhona u tshenduka
Nde lufuno lwashu lwo vhibva
Sa thawi lwa mbo kunga
Nga vhutswuku ha nga nnda
Nga ngomu lwo khuba hone u *jamara*.

Zwothe zwe ra *didina* ngazwo
U bva kale u swika zvino
Zwo no shanduka ndongwana
Ye ya vhumbwa mafo o sedza
Khathihhi fhedzi mutwe wa thethenyea
Ha vha u fhalala ha ndongwana
Yawee, o tevhuwa ma^{di}
U a a kumbela wa dovha wa *dadza* naa?
Ndi gavha hani tsho fhufhaho tshinoni
Tshitahani tshatsho tsha mbo vhuvelela tshinoni

What kind of love is our love
This one coils
Disappears into a shell like a snail
I saw all the external signs
And thought that our love was ripe
Attractive like mountain water-berries,
Because of its redness on the outside
Whilst full of sourness inside.

All our efforts
From then until now
Have turned into a clay pot
That was formed while eyes were staring
All of a sudden a crack broke open
And that was the end of the clay pot
Oh, the water has been spilt
Will the pot be filled ever again?
How do I catch a bird that flew away
It went back to its nest (13)

The poem is produced, or at least rendered, on behalf of a lonesome or estranged personality, one who suffers the consequences of lost love. The bleakness characterising the entire poem suggests that the persona's existence has, since the loss of a lover, become unbearable. Starting the poem with a rhetorical question foregrounds not only the persona's hurt, but also an immediate attribution of blame to the ex-lover. In the second stanza, the persona speaks about, though unspecified, the (mis)read 'external' signs (of love), which looked like 'real' love. The verb *jamara* (sour) is used to describe the bitter feeling(s) that often emerge when what was initially thought to be true (i.e., love) ultimately turns out to be false.

The persona's alienation is so intense that he now speaks with a sense of total resignation from matters of love, with no indication in the poem that there is hope to love or be loved ever again. The poem presents a paradoxical interface between loneliness and love in the modern world. The central theme of the poem is that alienation through love and its consequent pain and suffering generally result from failure to consummate love on a permanent basis due to rejection by a lover. This rejection can disintegrate a human being's zest for life. When the persona speaks of *lufuno lwashu* (our love), and not *lufuno lwanu* (your love), the impression is that at some point there was reciprocity in the duo's expressions of love towards each other. The persona likens the cessation of their love to a bird that took flight back to its nest. It is unclear in the poem whether the nest referred to is an ex-

lover or just her departure. Seemingly, the reader is informed that they should not expect to find salvation in love, suggesting that love is either temporary or non-existent. To the persona, to love somebody and even to be loved serve only to increase one's sense of alienation. What makes the persona's alienation seem unbearable is that he could not think beyond the moment of ecstasy once shared with his lover. He seems to be trying to find meaning in the meaninglessness of their love affair but finds none. Thus, a sense of alienation can make persons search for something that they cannot categorically pinpoint and possibly never find; the object for their futile pursuit being that they feel conquered, in this case, in romance.

In Milubi's poetry, then, a sense of alienation can emanate from a painful parting with a person with whom one might have had the privilege to feel kinship. I have here in mind the idea of unconditional and lifelong acceptance by another person. That the persona does not mention the ex-lover by name could either be to emphasise the homelessness of his soul due to being alienated in the space where he thought he belonged or it could be to establish an amply remote fellow-feeling of aloofness in the reader's mind. The use of names generally implies some sort of figurative import, an idea so perceptibly and clearly linked to the essence of an object or subject, invented to habitually 'mean' something. Therefore, by not naming the ex-beloved, the persona not only wants to highlight his alienation from the lover, but also wants to win the reader over to join him in his internal agony. He wants to at least maintain control over whatever interpretation will be ascribed henceforth to the expired love affair in question.

The poet's use of *ndongwana* (Tshivenda clay pot), *thawi* (water-berries), and *tshitahani* (in the nest) as homespun imageries could yield material for an independent study. However, they are mentioned here to uncover at least a cognisance of human emotions that highlight the persona's alienation. The art of pottery takes not only time, but also diligence, commitment, and the desire to produce something of beauty from the clay. Seen in the light of the poem, the laborious and time-consuming formation of *ndongwana* is equated with the formation of the love now lost. *Thawi* is not only an ever-green, fleshy, and edible fruit, but also pleasant to the eye. The fruit is essentially water-loving and is often found near brooks, on forest margins, or in marshy spots. It actually grows best in humid to wet soil. In describing their love as *thawi*, the persona intends to create in the reader's mind the ambience within which a water-berry tree grows—it is one full of life and freshness; one can barely assume that the tree will ever wither. The persona never thought his relationship with his partner would end.

It is commonly known in Venda that *thawi*, as a fleshy and edible fruit, also attracts small wildlife and birds. Furthermore, *thawi* also has a tart taste, despite being pleasant to the eye. The poet's choice of the fruit as a symbol of the love relationship in question is aimed at emphasising the point that the relationship was attractive to the eye whilst acerbic inside; hence his use of the word *tamara* (tart taste). He likens their love gone wild to the *mutawi* (water-berry tree) because it is ornamental and produces masses of flowers and luminously coloured berries throughout the summer, all of which attracts numerous birds (enemies). The beauty of their love attracted birds, resulting in the 'beauty' of their love 'snatched away' by *tshinoni* (bird), an allusion to someone else who might have come between them. It could also mean that their break-up was caused by jealous people who could not stand to see them 'madly' in love. Reading the poem with this in mind makes the reader somewhat more sympathetic to the speaker. He has experienced 'a dark night of the soul' in his alienation and has not emerged from it with anything meaningful. As readers, we do not know if this was his first and only 'real' love, but, seemingly, his beloved has at least given him a present: the truth about their love, and possibly about herself, to put a stop to the 'fake' love.

Through this poem, Milubi suggests that the modern world is populated by alienated people who spend their lives hurtling after love only to realise in the end that the reverie has vanished into vapour. He also wants to show that the ironies that come with this are often difficult to bear. To allay his and the reader's feelings of alienation and frustrated isolation, the poet further wants his reader to know that the human emotions shared in the poem are those which may belong to anyone, anywhere. Although falling in love can present an escape from loneliness, the poet is discerning enough, however, to distrust that this type of love will exist forever. He is alienated and hopeless because of giving himself over to love, and the resultant inner isolation can currently not be remedied.

Alienation from God

Milubi's poetry also thematises *alienation from God*. This is seen as largely emanating from contrastive belief systems in society. In this instance, one notes religion as one of the factors that not only brings about conflict, but also a sense of alienation. At its core, religion is generally a belief in the superhuman or divine, which is viewed as a force, power, or influence behind the material world and the general course of events. The religion overtly endorsed in

Milubi's poetry is Christianity, although there are instances in his poetry that implicitly symbolise yearnings for the return to Tshivenda Traditional Religion (TTR), thus exhibiting a sense of dual consciousness. The contrast and incompatibility between Christianity are evinced mainly by the fundamental beliefs, principles, and approaches espoused by these religions' adherents. For instance, Christianity, succinctly put, is a belief in a deity that can be approached and accessed through Jesus Christ, whereas TTR encapsulates numerous aspects, some of which are viewed as antithetical to Christianity, i.e. ancestor veneration, rituals, and ceremonies. Throughout his poetry, Milubi makes serious and rarely superficial reflections about God, the Christian God, which he foregrounds as indices into his deepened sense of spiritual experience.

Notwithstanding, in the study of Milubi's poetry, one still sees his desire to attain some sense of spiritual reality, or gratification. In the process, he cajoles his reader towards agreeing with him about his concept of spiritual reality and fulfilment. For Milubi, an awareness of the impending future, and his 'enlightenment', cause him to receive and promote a totally different concept of life from his fellow people who adhere to TTR—his is a life which is comparatively free from cosmic alienation. In Milubi's poetry, then, the cosmological argument is that human beings may be lost but can still reorient themselves and learn about God and themselves, to the degree that they will be able to raise themselves from the debris of 'lostness' and lead a telling life in and with God. The perspective and approach advanced here are basically that of a (Christian) modernist. In the poem "Muvhuso wa nama" (Kingdom of flesh), Milubi thematises alienation from God thus:

*Muvhuso wa nama
U kukuṭa vhawo sa ndungula
Vha vho mangala vho no vha maḍa muṭavhani
Sa khovhe vha tshi khou ratha-ratha nga mitshila
Vha tshi lilela u vhuedzedzwa maḍini.*

*Yawee! ndi ngani hoyu muvhuso wa nama hoyu
U tshi fhuredza wa kukuṭa vha maḍana na maḍana
Ngeno muvhuso u ḍaho
Sa vhulungu ha maḍi
U tshi dobedza vha si gathi.*

The kingdom of flesh
Gathers its own like sardines
Who are surprised to find themselves on the sand
Like fish flapping their caudal fins
Longing to be returned into the water.

Oh! why is it that this kingdom of flesh
Deceives and draws multitudes upon multitudes
While the coming kingdom
Like translucent beads
Gathers only a few. (24)

The poet argues that people who do not believe in the Christian God are alienated from Him, live in spiritual exile, and are, as a result, constantly fraught with despair. In showing himself to be a poet earnestly concerned about Christianity, Milubi's purpose in holding up to disparagement any individual who does not believe in his God is to 'expose' their pious alienation from God. That he views life and people from the perspective of Christian orthodoxy further implies that, for him, life's meaning is centred in people's salvation in Christ and much of what he sees in life is in relation to that. As a poet with Christian interests, he finds in contemporary life distortions which are distasteful to him, and his aim is to reveal these as distortions to people who are used to treating them as normal. Since the poet makes no concession to a non-Christian perspective in the above poem, alienation from God becomes even more significant than it otherwise is; here the reader deals numerous times with the so-called 'righteous' person who can be so influenced by inflexibility that they alienate themselves from other people and from the very God they talk about. In the poem, people perceived as outside God's grace are seen as spiritually

alienated and are recurrently spoken of as souls in torment. Hence, the poet likens non-Christian people's need for God to fish outside their natural habitat, water.

These people's alienation from God, according to the poet, originates from putting their faith in the wrong thing, that is, 'the kingdom of flesh' (Satan's kingdom). In the poet's mind, people need faith in Christ to overcome the frustration they currently experience due to their alienation from God. That these people are compared to fish struggling for life outside water depicts the type of spiritual wasteland in which non-believers exist, in the poet's view. At any rate, as evidenced in the poem in his treatment of the subject of alienation, is a recurrent confidence in the creeds articulated by Christian existentialists such as *muvhuso u qaho* (the coming kingdom [of Christ]), endurance as a mark of faith, prioritisation of the kingdom of God over 'carnal' pursuits, etc. This is particularly evident in yet another poem, "Vhatendi" (Believers) where he says a true believer is "*o tokaho sa tshifhambano midzi ya mbilu yawe Golgotha*" (one whose heart's roots are firmly grounded like the cross in Golgotha) (*Muungo wa Vhuhwi* 14). The nouns *tshifhambano* (the cross), *mbilu* (heart), and *Golgotha* are used intentionally to bolster the view that total and genuine belief in Christ gives meaning to the believer's life. Milubi thus prescribes faith in Christ as a solution to humans' despair as he mediates on cosmic alienation. To make more poignant these aspects, the poet likens seeking the kingdom of God in *Muvhuso wa nama* ([A] Carnal kingdom) to the weaving of *vhulungu ha maqi* (transparent beads), which in Tshivenda culture is known to be quite a daunting task, especially when one has eye problems or is impatient. This perhaps explains why, according to the poet, innumerable multitudes opt for the path of least resistance whose gate is wide and yet leading to destruction.

Interspersing the poem with *yawee* (oh!) denotes the overflow of human emotions and feelings to emphasise the perception that the people who do not believe in Christ experience a sense of desolation, terror, and despair. These interspersions are meant to vicariously reveal to the reader the dilemma that people without God are living in a spiritual void. The poet is thus interested in arousing the reader to these people's spiritual struggle because of their alienation from God.

Alienation from God essentially, albeit arguably, refers to the inability of modern people to experience the 'divine'. According to the poet, it occurs whenever people lose their ability to desire God—predominantly a concern of the modern cosmologist. It is also evident when people lose the ability to witness with respect people's capacity for self-transcendence. This form of alienation also includes the inability to experience or understand the religious impulse in others—those invisible bonds of sentiment and fellow-feeling which prompt people to be concerned with and underwrite one another's welfare.

Conclusion

In this article, I have attempted to show that the modern Muvenda poet Milubi gives vent to feelings of alienation that arguably characterise the life of modern people. A representative sample of his poetry reveals that he is particularly concerned with his own alienation from society, alienation from romantic love, and people's alienation from God. Throughout his poetry, Milubi positions himself as a person who is constantly faced with the existential dilemma: what can people do about their feelings of alienation? As a remedial intervention, Milubi's poetry suggests to the reader that adherence to good morals; avoidance of romantic love altogether, or at least taking it with a pinch of salt; and genuine faith in God can help one avoid the predicament of human isolation and alienation. That I merely scratched the surface of the subject of alienation in selected Tshivenda poetry in this article shows that this theme is yet to be sufficiently studied in Tshivenda literature and in the whole gamut of African literature in general. This article attests to the growing realisation that African-language literatures can be read beyond the parochial and ethnic exceptionalisms entrenched on Africans' psyche by coloniality and apartheid. Further, the discussions herein represent ideas that these literatures can be examined more profitably from the perspective of multiple disciplines rather than one. African-language literatures exhibit a basic and complex interest in how people express their identity, culture, and philosophy beyond and in spite of the liminal spaces that confine and alienate them. Therefore, it seems that multi- and interdisciplinary approaches might be usefully combined to illuminate these literatures' common interest effectively.

Acknowledgements

This article derives from a doctoral study titled “Selfhood, Identity and Culture in Selected Tshivenda Poetry” which was supervised by Professor Olufemi Abodunrin and co-supervised by Professor Richard Ndwiyamato Madadzhe in the Department of Languages, Faculty of Humanities, University of Limpopo, Polokwane, South Africa. The degree was conferred on 14 October 2022. The study received the financial assistance of the National Institute for the Humanities and Social Sciences (NIHSS) in collaboration with the South African Humanities Deans Association (SAHUDA). Opinions expressed and conclusions arrived at are those of the author and are not necessarily to be attributed to the NIHSS and SAHUDA.

Works cited

- Edeh, P. “African Humanism in Achebe in Relation to the West.” *Open Journal of Philosophy* vol. 5, no. 3, 2015, pp. 205–10. DOI: <https://doi.org/10.4236/ojpp.2015.53025>.
- Eleojo, Egbunu Fidelis. “Africans and African Humanism: What Prospects?” *American International Journal of Contemporary Research* vol. 4, no. 1, 2014, pp. 297–308.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Grove, 1967.
- Fasselt, Rebecca. ““Nigeria” in the Cape: Afropolitanism and Alienation in Yewande Omotoso’s *Bom Boy*.” *Research in African Literatures* vol. 46, no. 2, 2015, pp. 119–45. <https://muse.jhu.edu/article/581745>.
- Hanisch, Edwin. “Reinterpreting the Origins of Dzata: Archaeology and Legends.” *Five Hundred Years Rediscovered: Southern African Precedents and Prospects*, edited by Natalie Swanepoel, Amanda Esterhuysen & Phil Bonner. Wits U P, 2008, pp. 7–131.
- Khorommbi, Ndwambi Lawrence. “Echoes from Beyond a Pass Between Two Mountains (Christian Mission in Venda as Reflected in Some Contemporary Tshivenda Literature).” MA Thesis. U South Africa, 1996.
- Letlala, Bahedile. D. & Nogwaja. S. Zulu. “Expressions of Ubuntu in the Sesotho Novel, *Tutudu ha e Patwe*.” *South African Journal of African Languages* vol. 42, no. 2, 2022, pp. 152–5. DOI: <https://doi.org/10.1080/02572117.2022.2094023>.
- Maḏadzhe, Richard Ndwiyamato. “N. A. Milubi’s Drama: A Critical Appraisal of Dramatic Criteria.” MA Thesis. U of the North, 1985.
- Mafela, Munzhedzi James. “An Indigenous Portrayal of the Role of the Christian Clergy in the Struggle for Liberation: A Study in Milubi’s Drama.” *South African Journal of African Languages* vol. 22, no. 2, 2002, pp. 122–34. DOI: <https://doi.org/10.1080/02572117.2002.10587503>.
- Makhavhu, R. S. “The Poetry of N.A. Milubi: A Critical Appraisal of ‘Ipfi la lurer’.” BA Hons. U of the North, 1987.
- Mhlambi, Innocentia Jabulisile. *African-Language Literatures: Perspectives on isiZulu Fiction and Popular Black Television Series*. Wits U P, 2012. DOI: <https://doi.org/10.18772/12012065652>.
- Milubi, Ntshavheni Alfred. *Vhufungu ha Vhubfa*. Shuter & Shooter, 1982.
- Milubi, Ntshavheni Alfred, Wilson Muligwe Ratshalingwa Sigwawhulimu & Rashaka Frank Ratshitanga (eds). *Muungo wa Vhuhwi*. NAM, 1995.
- Mogoboya, Mphoto Johannes. “African Identity in Es’kia Mphahlele’s Autobiographical and Fictional Novels: A Literary Investigation.” Diss. U Limpopo, 2011.
- Mokgoatšana, Sekgothe. “(De)scribing home in apartheid South Africa: Locating Sepedi literature in the discourse.” *South African Journal of African Languages* vol. 41, no. 1, 2021, pp. 36–43. DOI: <https://doi.org/10.1080/02572117.2021.1902132>.
- _____. “Identity, from autobiography to postcoloniality: a study of representations in Puleng’s works.” Diss. U South Africa, 1999. <https://uir.unisa.ac.za/handle/10500/17481>.
- _____. “Old Wine in New Bottles: Heteroglossia or (un)conscious (re)production in N. S. Puleng’s poetry.” *South African Journal of African Languages* vol. 42, no. 1, 2022, pp. 9–16. DOI: <https://doi.org/10.1080/02572117.2021.2015115>.
- Ḥeluvhalani, Matshikiri Christopher. “Examining the Migration Theory of Black Africans into South Africa: A Decolonial Perspective.” Diss. U Venda, 2017.
- Ḥemukongwe, Mukondeleli Martha Nemukongwe. “Naming Practices in N. A. Milubi’s Drama *Mukosi wa Lufu*.” MA Thesis. Vista U, 1995.
- Ḥengovhela, Rofhiwa Emmanuel. “The Role of Symbolism in Tshivenda Discourse: A Semantic Analysis.” MA Thesis. U Limpopo, 2010. <http://hdl.handle.net/10386/2312>.
- Nkosi, Vusumuzi J. & Nompumelelo B. Zondi. “African Authors’ Perceptions about Female Success: Analysis of the Novel of Jabulani Mngadi *Usumenyezehwe-ke Umcebo*.” *South African Journal of African Languages* vol. 42, no. 2, 2022, pp. 144–51. DOI: <https://doi.org/10.1080/02572117.2022.2094054>.
- Notshe, Lwandlekazi & Linda Loretta Kwatsha. “Uphononongo lokubaluleka kweenkumbulo kwiincwadi zophando ezichongiweyo zesiXhosa.” *South African Journal of African Languages* vol. 42, no. 1, 2022, pp. 77–92. DOI: <https://doi.org/10.1080/02572117.2022.2039448>.
- Ntshangase, Sicelo Ziphozonke. “Women’s agency and re-alignment of the cultural tradition of *ukungena* or *ukungenwa* in Nelisiwe Zulu’s play, *Isiko Nelungelo*.” *South African Journal of African Languages* vol. 42, no. 1, 2022, pp. 37–46. DOI: <https://doi.org/10.1080/02572117.2022.2039444>.
- Nwoye, Augustine Nwoye. “An Africentric theory of human personhood.” *Psychology in Society* vol. 54, 2017, pp. 42–66.
- Rafapa, Lesibana Jacobus. *Es’kia Mphahlele’s Afrikan Humanism*. Stainbank & Associates, 2010.
- _____. “The Representation of African Humanism in the Narrative Writings of Es’kia Mphahlele.” Diss. Stellenbosch U, 2005.
- Ramakuela, Nдавhe. “The Dilemma of Transition in Tshivenda Poetry: The Case of *Muungo wa Vhuhwi* (The Echo of Silence).” *Guardian of the Word: Literature, Language and Politics in SADC Countries. Proceedings of the Fifth General Conference of the Association of University Teachers of Literature (ATOLL) Windhoek, 16–20 August 1998*, edited by Brian Harlech-Jones, Ishmael Mbise & Helen Vale. Gamsberg Macmillan, 2002, pp. 86–92.
- Ramukosi, Patrick Mbulaheni. “Modern Tragedy: A Critical Analysis of the Elements of Tragedy with Special Reference to N.A. Milubi’s Plays.” MA Thesis. U of the North, 1997. <http://hdl.handle.net/10386/2336>.

- Saleem, Abdul. "Theme of Alienation in Modern Literature." *European Journal of English Language and Literature Studies* vol. 2, no. 3, 2014, pp. 67-76.
- Sebola, Moffat. "Agitations for Self-Identification and (Re)presentation in Selected Tshivenda Poetry." *Journal of Literary Studies* vol. 38, no. 3, 2022, pp. 1-19. DOI: <https://doi.org/10.25159/1753-5387/10742>.
- _____. "Selfhood, Identity and Culture in Selected Tshivenda Poetry." Diss. U Limpopo, 2022. <http://hdl.handle.net/10386/4146>.
- _____. "Selfhood in Tshivenda Poetry: reflections on Vhavenda's identity, culture and ideology." *Imbizo: International Journal of African Literary and Comparative Studies* vol. 11, no. 1, 2020. pp. 1-20.
- _____. *Tsenguluso ya Vhurendi ha N.A. Milubi yo Livhanywa na Thyiori ya New Criticism*. MA Thesis. U Limpopo, 2019. <http://hdl.handle.net/10386/2969>.
- Sithole, Nkosinathi. "Resituating 'African-language' literatures in African literature: The case of B. W. Vilakazi." *South African Journal of African Languages* vol. 41, no. 2, 2021, pp. 222-9. DOI: <https://doi.org/10.1080/02572117.2021.1948228>.
- Swanepoel, Cornelius F. "Merging African-Language Literature into South African Literary History." *Rethinking South African Literary History*, edited by Johannes A. Smit, Johan van Wyk & Jean-Phillippe Wade. Y, 1996, pp. 20-30.
- Taitz, Laurice. "Knocking on the Door of the House of Hunger: Fracturing Narratives and Disordering Identity." *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera*, edited by Flora Veit-Wild & Anthony Chennells. Africa World, 1999, pp. 23-42.
- Winthrop, Henry. "Alienation and Existentialism in Relation to Literature and Youth." *The Journal of General Education* vol. 18, no. 4, 1967, pp. 289-98. <https://www.jstor.org/stable/27796044>.



Un futur qui manque: sur quelques pièces de théâtre togolaises

Witold Wołowski & Renata Jakubczuk

A missing future: about a few Togolese theatre plays

The observations presented in this article are about six, strictly contemporary, Togolese theatre plays. Four drama miniatures are examined: *Sous le grand kapokier ...* (Under the big kapok tree...) by Roger Atikpo, *Jumel'âge* (Twinning) by Jean Kantchébé, *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur* (Tobbie, brothers and sisters are in pain) by Rodrigue Norman, *Tac-tic à la rue des Pinguins* (Tac-tic on Penguin street) by Gustave Akakpo, and two texts of regular dimensions: *Atterrissage* (Landing) by Kangni Alem and *Transe-maitre(s)* (Trans-master(s)) by Elemawusi Agbedjidji. On the aesthetic plan, the analysis aims to describe the attitudes undertaken by characters towards a lack of future perspectives, that characterizes the world in which they grow. These considerations are organized in two sections: in the first one, we focus on the traumatizing events from the past, that make difficult, even impossible, the overcoming of the past/present towards the future. In the second section, we analyse the elements related to the vision of the future (or the lack thereof), that emerges from the texts, as well as the attempts to overcome the apathy and inertia undertaken by characters. From the theoretical standpoint, we support the thesis that the studied plays represent the proof of a certain failure of big, political, and ideological operations (postcolonial system, obsession of development), whose objectives were to improve the situation on the African continent, and which are currently questioned throughout the most recent debates. **Keywords:** Togo theatre, future, postcolonial system, trauma, inertia.

Introduction

En schématisant le vaste panorama du théâtre africain, on peut dire qu'il présente deux faces: optimiste et pessimiste. La première est certainement mieux connue et plus explorée dans la mesure où de nombreux spécialistes y ont consacré un grand nombre de travaux importants. La seconde semble rester un peu dans l'ombre, puisqu'elle regroupe sans doute un nombre de textes sensiblement moindre et que la mauvaise humeur affecte de manière particulière les zones déterminées du continent.

Sylvie Chalaye, dans son *Syndrome Frankenstein*, relève ainsi avec justesse un certain nombre de caractéristiques des écritures théâtrales africaines contemporaines. Dès l'introduction, on voit défiler des observations à résonnance optimiste et cosmopolite qui mettent une sorte de trait d'union entre les productions artistiques occidentales et celles émanant du continent africain. Chalaye y parle des auteurs "iconoclastes", "effrontés", dont les écritures, "libérées des inhibitions", "se tournent vers le reste du monde", abandonnant "les limites étriquées des nationalismes d'antan" (11–4). Cela est sans doute vrai pour les auteurs abordés dans *Le Syndrome ...* et dans d'autres travaux plus récents (Ngilla; Karim; Tami Yoba; Koulibaly), mais, sans vouloir en aucun cas contester les résultats de toutes ces recherches ou polémiquer avec nos confrères, il est possible d'indiquer quelques exceptions à la règle, c'est-à-dire de repérer également une face (ou seulement une facette) moins claire, moins présentable, moins souriante. En fait, il existe, en parallèle, des textes—provenant d'une même zone précise (Togo)—qui risquent, par leur contenu, de mettre un sérieux bémol à tout discours enthousiaste et intégraliste (bémol non

Witold Wołowski est professeur au Département des cultures et littératures romanes, Faculté des Lettres de l'Université Catholique de Lublin Jean-Paul II, Lublin, Pologne. Il s'intéresse à la théorie du texte dramatique et du spectacle théâtral.

Email: wwolowski@interia.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-2393-8782>

Renata Jakubczuk est professeur à la Chaire des études romanes, Faculté de Philologie de l'Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin, Pologne. Son intérêt scientifique porte sur la dramaturgie française et francophone.

Email: renata.jakubczuk@umcs.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-4692-0729>

DOI: <https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.13815>

DATES:

Submitted: 22 April 2022; Accepted: 11 August 2023; Published: 23 November 2023

au sens de rectification, mais au sens strictement musical et affectif du terme); des textes qui inquiètent par la mélancolie très prononcée qui s'en dégage et qui, au fond, relèvent d'une vision très pessimiste du monde, considérés aussi bien sur le plan global que local; des textes certes animés par un "brin de rébellion" (Karim 79), parfois très intéressants formellement et stylistiquement, mais assez sombres dans leur tonalité et tout imprégnés de vagues—ou puissants—sentiments de défaite, de déboussollement, de désespoir, de vide, de non-sens, d'absence de perspectives.

De ces textes—situés de façon évidente sur le versant moins ensoleillé de la montagne—nous en évoquerons six, écrits entre 2002 et 2018: quatre miniatures dramatiques (*Sous le grand kapokier ...* (dorénavant *Kapokier*) de Roger Atikpo, *Jumel'âge* de Jean Kantchébé, *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur* (dorénavant *Tobbie*) de Rodrigue Norman, *Tac-tic à la rue des Pinguins* (dorénavant *Tac-tic*) de Gustave Akakpo) et deux textes de dimensions 'normales': *Atterrissage* de Kangni Alem et *Transe-maître(s)* d'Elemawusi Agbedjidji.¹ Tous ces textes, renouant avec un certain "afro-pessimisme" (Kesteloot 267; Ménendez-Pidal Sandrail 254), seront examinés sous l'angle de leur étrange (ou compréhensible?) refus de voir l'avenir en face et de leur vectorisation paradoxalement—ou hétérodoxalement—centripète.

Étant donné qu'il s'agit ici d'un pays particulier, dont les conditions le différencient sous certains égards des autres pays de la macro-région, nous nous permettons, dans un premier temps, une incursion économico-politique, pour analyser ensuite les pièces à l'aide des critères analytiques usuels dans le domaine littéraire et théâtral.

Contexte économique et politique

Ce qui saute aux yeux, à la lecture des textes ici étudiés, c'est une extrême précarité vécue et ressentie par les personnages et les auteurs en dépit de la 'décolonisation' et du 'développement' qui peuvent sembler des évidences. En effet, à parcourir notre corpus, on ne saurait éviter quelques constats amers: nous voilà dans un univers d'un dénuement désolant auquel correspond une réalité factuelle assez décevante elle aussi; l'état présent de cet univers est, bien entendu, corollaire d'un long processus historique (colonisation, décolonisation, néocolonisation, divisions géopolitiques artificielles, pseudo-démocratisation, conflits militaires ...) entraînant une ribambelle de problèmes psychologiques, sociologiques, politiques, économiques, communicationnels, spirituels—problèmes évoqués la plupart du temps de manière indirecte et implicite; l'univers représenté dans le corpus semble avoir la forme d'un cul-de-sac qui, malgré tous les progrès théoriquement accomplis par l'Afrique à l'échelle continentale et malgré toute 'l'industrie du développement', rend vains bien des espoirs et désamorce de nombreuses tentatives de marche en avant ou vers l'extérieur.²

A cet endroit, il sied de (r)ouvrir, juste pour signaler les processus en cours, deux dossiers qui engendrent aujourd'hui de fiévreux débats sur le plan politique, économique et culturel, notamment celui du *postcolonialisme*, et celui du *développement*. Nous y consacrerons ainsi quelques paragraphes pour indiquer un lien entre la réalité reflétée dans les textes de notre corpus et certaines tendances idéologiques strictement actuelles qui non seulement font état d'un grave malaise, mais qui remettent en cause des notions fondamentales.

Quant à la première notion, celle de *postcolonialisme*, la problématique est extrêmement vaste dans la mesure où il s'agit là d'un paradigme de recherche, à "décliner au pluriel" (Mégevand 91), et non seulement d'une étiquette désignant une période historique. Quelle que soit l'optique où l'on envisage la question, on perçoit un certain scepticisme, sinon un ressentiment, vis-à-vis du terme et de tout ce qui s'y rattache. Quant à la discussion sur les faiblesses du préfixe *post-* dans la notion de postcolonialisme, il est instructif de relire dans un premier temps les observations de Loomba (18–34). Ensuite, pour aller plus en profondeur, on peut parcourir un grand nombre d'autres travaux qui mettent en relief le terme de néo-colonialisme et qui dénoncent des fausses indépendances, une "gestion impérialiste de l'Afrique post-coloniale", l'impuissance de l'OUA et d'autres institutions (Amin 158).³

Le second terme, celui de *développement* n'est pas plus fortuné. Tout d'abord, on ne renie pas seulement le terme, en lui substituant souvent celui de sous-développement, mais le phénomène même de la croissance. Nubukpo s'exprime explicitement à ce propos: "une chose est sûre: pendant que les Occidentaux discutent de l'émergence de l'Afrique, le sous-continent ouest africain vit depuis plusieurs décennies une crise économique très grave, avec des solutions [...] qui se sont révéle[e]s totalement inadapté[e]s aux réalités locales, et ce dans un silence assourdissant" ("Quel futur pour l'Afrique? Evolution des paradigmes du développement, débats méthodologiques et perspectives" 77). Dans son *L'Urgence africaine. Changeons le modèle de croissance!* l'économiste va jusqu'à qualifier de

“mortifères pour les populations africaines” (13, 20) certaines initiatives internationales (FMI, Banque mondiale, Nations unies) visant, en théorie seulement, à améliorer la situation sur le continent, et il propose un changement de modèle de croissance. Chose frappante: Nubukpo, qui exerçait une fonction ministérielle au Togo, se montre assez sceptique quant à l’avenir de ce pays : “aujourd’hui, nous en sommes à 167 cibles environ pour les ODD [Objectifs de développement durable], ce qui veut dire qu’on aura du mal à atteindre toutes ces cibles” (*Urgence africaine* 20).

Avec cette contribution, de caractère essentiellement littéraire, nous n’allons pas nous lancer plus en profondeur dans le tourbillon de cette discussion, toujours en cours et extrêmement importante. Nous signalerons seulement que les textes étudiés ici constituent, au niveau littéraire, un témoignage, une preuve vivante—imprimée et mise en circulation dans le vaste domaine du dialogisme pan-culturel—que les stratégies sociopolitiques et celles du prétendu développement, adoptées en Afrique depuis un demi-siècle, ont eu des résultats assez modestes, au moins dans certaines zones du continent. En 2002, Dongala, dans sa postface à *Atterrissage*, parlait, et il ne pointait pas uniquement le Togo, d’un “continent meurtri et désespéré”, de la jeunesse africaine trahie par la politique, d’un “kaléidoscope de douleurs” (62–3): “On souffre trop en Afrique [...] l’Afrique est le continent qui abrite actuellement le plus grand nombre de conflits armés ainsi que le plus grand nombre de réfugiés au monde, l’Afrique est le continent où se trouvent 95% des orphelins du Sida, l’Afrique est un continent en train de se déscolariser, l’Afrique est le continent qui abrite 18 des 20 pays les plus pauvres au monde. Arrêtons-nous là” (62).

Situations

Dans cette section, nous examinerons les pièces évoquées ci-dessus selon un petit nombre de critères simples (depuis la singulière conception des origines du monde jusqu’aux mésaventures migratoires récentes) qui permettront de percevoir à la fois l’impact du passé sur l’avenir et le présent privé d’opportunités et de perspectives.

Une création ratée et un horizon bouché

Est-ce une fatalité qui s’abat sur les protagonistes des pièces ici en cause, ou plutôt une “[r]atouille d’histoires”, selon l’heureuse expression d’Agbedjidji utilisée dans le prologue de *Trans-mâître(s)*?⁴ Le dramaturge y recourt en effet à une parodie de la création du monde en pastichant des passages bibliques et des extraits du discours de Léopold II de 1883. Les ministres convoqués dans cette introduction burlesque sont ainsi totalement incapables de remplir leurs tâches et ils n’ont que des sujets “sans-histoires” à gouverner. Leur seule mission est de “protéger [leurs] intérêts jusqu’à la fin des temps [...]”, et ceci par tous les moyens possibles: “creusez, fouillez, bêchez [...], bastonnez, massacrez, arrachez, inventez des mensonges de toute sorte ...” (16), afin d’introduire “Soumission et Obéissance” (17). Un monde régi de cette façon prédestine ses habitants à être malheureux, anxieux, incompetents, accablés par le poids d’un échec originare, d’une erreur conceptuelle de base, impossible à corriger. Rappelons d’ailleurs que le procédé de la *création ratée* est régulièrement exploité par les auteurs africains. Kossi Efofi—figure de proue du théâtre togolais—esquisse une vision semblable de l’origine du monde dans sa nouvelle *Volatiles* (2006), et on trouve des images analogues dans *Un Couple infernal* (2010) du camerounais Marcel Zang.

Dès l’origine, tout paraît donc mal parti, et ce mauvais départ projette une ombre malfaisante qui, au fil de l’histoire, finit par se muer en une chape de plomb qui immobilise les protagonistes ou rend vaine toute tentative de mouvement, de changement, de libération.⁵ Le sujet parlant de *Tac-tic* s’exprime ainsi dans l’ouverture de son monologue: “Moi, mes vingt balais passés, de l’avenir, je ne vois que poussière. / J’ai bien essayé de me projeter dans le futur. Mais je bute contre un avenir imbécile et têtue comme ... comme une statue de dictateur africain ou comme un missile de désastre américain” (9). Les autres personnages semblent partager la même inquiétude. “Tout est fermé. La guerre a tout fermé (13)”, déclare Fodé dans *Atterrissage*; “Lui”, dans *Kapokier*, formule un doute élémentaire: “Je ne sais pas si demain sera” (13) et il ajoute: “Buvons, demain nous mourrons!” (14). Tobbie, protagoniste de *Tobbie* soutient à plusieurs reprises avec entêtement: “le futur n’a servi à rien” (54). Même jeu pour la Fille de *Jumel’âge* qui constate amèrement: “Les gens font la guerre, se battent, se tuent, et nous, rien? Et ma question qui continue d’attendre sa réponse qui ne vient pas” (44). Enfin, un extrait de *Trans-mâître(s)* dont la didascalie liminaire situe l’action dans “un réduit de pays où une idée de liberté s’est brisée et où les habitants en sont encore à en chercher les éclats” (21). L’enfant prénommé *Apetit*, qui ne veut pas aller à l’école, y fait un raisonnement suivant:

Si je vais à l'école je saurai lire les livres.
 Si je sais lire les livres j'aurai un diplôme.
 Si j'ai un diplôme j'aurai un travail.
 Et si j'ai un travail je gagnerai de l'argent. [...]
 Si j'ai beaucoup d'argent je me saперai.
 Si je me sape je sortirai.
 Si je sors je rencontrerai une femme.
 Si je rencontre une femme je tomberai d'amour.
 Si je tombe d'amour je ferai la chose.
 Si je fais la chose j'aurai un enfant.
 Puis deux puis deux puis trois. [...]
 Je serai père de la marmaille.
 La marmaille qui nie.
 La marmaille qui crie à tue-tête.
 La morve dégoulinant des narines. [...]
 C'est pour cela que je n'irai pas à l'école, maman. (40-1)

Ces paroles suffisent à faire comprendre d'entrée de jeu que ceux qui parlent ne sont point des optimistes confiants en leurs forces, prêts à partir à la conquête du monde. Une fatalité veut qu'ils optent pour la stagnation, pour l'inaction, pour l'enfermement en eux-mêmes. Le monde, proche ou lointain, y apparaît comme n'ayant rien à offrir à ses habitants, ni la liberté, ni le développement, ni un débouché quelconque. Remarquons du reste que le discours d'Apetit, dont nous faisons exprès de citer un long passage, remet en cause non seulement le résultat final du parcours classique de maturation, mais aussi le bien-fondé de toutes les étapes intermédiaires, la maturation elle-même. Il procède par là à un dynamitage complet de la logique du progrès, professant un véritable *credo* anti-progressiste. L'emploi même du verbe *nier* dans l'expression "la marmaille qui nie" apporte une négation du futur à la seconde puissance, puisque le premier acte de la progéniture est celui de la négation ... De manière tout à fait analogue, les "gosses" dans *Atterrissage* d'Alem sont définis comme "mal nés, mal lunés, mal tombés" (36-7), si bien que pour eux, l'unique solution est ainsi celle de partir: "quitter ce pays de merde, où les jeunes n'ont qu'une alternative: prendre les armes ou se prostituer"(11).

Traumatismes inhibiteurs du passé

"Le personnage contemporain est marqué par le présent, il est souvent sans passé et sans projet, sans trajectoire. [...] le passé l'immobilise," constatent Ryngaert et Sermon (24). Dans les textes étudiés ici, ce passé accablant revient par plusieurs biais, dont l'un des plus importants est sans doute le cauchemar du système scolaire colonial et l'imposition du français: "Apprenez-leur à parler notre si belle, notre si grande langue, pas pour discourir ni pour prendre la parole, mais juste pour qu'ils comprennent et transmettent vos ordres!" (17). Cette consigne résume le sujet de *Trans-maître(s)* où l'on voit l'adolescent Dzitri traverser un trauma vital engendré justement par le milieu scolaire où il a eu un jour le malheur d'employer sa langue natale. En effet, le vernaculaire étant strictement interdit dans les écoles coloniales, chaque infraction à la règle implique une punition sévère. Dans le cas de *Trans-maître(s)*, la peine consiste à devoir porter un collier fait d'objets dégoûtants ("carapace d'escargot, os d'animal, patte de poulet, plume d'oiseau", 11) par l'élève qui n'observe pas la discipline. Le collier doit être porté par l'élève désobéissant jusqu'au moment où il surprend un autre à commettre le même délit. Celui qui détient l'objet à la fin de la pause ou de la journée est sévèrement puni. Les procédés de ce genre, comme on le voit dans la pièce, provoquent des conséquences désastreuses: ils engendrent des troubles psychiques, des mutismes, des bégaiements chez ceux qui, osant ouvrir la bouche, s'en trouvent douloureusement réprimandés et humiliés.

Trans-maître(s) est d'ailleurs construite entièrement autour d'un système de coercition et de formatage. Le directeur de l'école ne le cache pas aux élèves: "Ici, c'est une fabrique de valeurs. Ici nous pétrissons les gens de demain, de *Quelqu'un*" (48). "Fabrique" et "pétrir" font inévitablement penser à un procédé industriel d'endoctrinement massive, et non pas à des individus distincts dotés de potentiels particuliers et originaux. Le directeur explique aussi, avec un didactisme condescendant, que: "on a accompli la lourde tâche de décider pour vous quoi apprendre, quoi ne pas apprendre, quoi comprendre, quoi croire, quoi douter, quoi ne pas boire" (50-1). Le recours aux coups de bâton—pratique quotidienne—est considéré comme une bénédiction pour l'avenir du pays (32), mais l'enseignant de Dzitri est plus fin dans ces sanctions: le garçon, ayant jeté son collier dans la rivière,

est obligé d'avalier du savon, ce qui le conduit à vomir abondamment, de manière à salir une bonne partie de locaux scolaires ...

Les deux garçons d'*Atterrissage* sont orphelins dont “[l]es sables du souvenir sont trop loin à présent” (37). Leur mère adoptive, Ma Carnélia, s'efforce de leur faire oublier les traumatismes du passé—qui ne sont d'ailleurs pas complètement explicités dans la pièce—et elle fait le maximum pour leur assurer le minimum nécessaire de survivre.

Déficits émotionnels et ruptures intra-familiales

Dans toutes les pièces qui constituent le corpus de cette étude, les protagonistes présentent des déficits émotionnels liés à la perte des proches. Que ce soit la mort du père (*Trans-maître(s)*), celle de la mère (*Tobbie*), l'abandon par des parents (*Tac-tic*, *Jumel'âges*) ou le conflit entre la fille et la mère (*Kapokier*), les personnages éprouvent un grand manque relationnel et/ou sentimental. Ces situations familiales compliquées, dues souvent à des circonstances économiques ou politiques défavorables, déterminent leur vie et brouillent leur vision de l'avenir; elles “infectent les cervelles”, selon l'expression de Dina (*Kapokier*, 15).

Yaguine et Fodé, protagonistes orphelins (*Atterrissage*), s'efforcent de nouer des relations correctes avec leur mère adoptive, Ma Carnélia. Ses fils lui déclarent leur reconnaissance mais cela ne les empêche pas de lui mentir et de la voler: “tous ces mensonges à la pauvre Ma Carnélia pour lui prendre les derniers souvenirs de son mari. Quelle misère” (31). Ils n'ont même pas le courage de lui avouer leurs projets de départ et attendent la veille du jour de séparation pour lui annoncer leur décision.

Dzitri, le protagoniste de *Trans-maître(s)*, n'a jamais connu son père parti à la guerre avant la naissance du fils. Le garçon, élevé par la mère et la grand-mère maternelle, ressent un grand vide causé par l'absence du père et il se rend compte que personne ne peut le combler. C'est peut-être la raison pour laquelle il refuse de devenir *Quelqu'un*, suivant la volonté de son géniteur, car “[il] fallait que mon père reste à la maison au lieu d'enfoncer ses pieds dans la neige des Vosges et du Jura pour attendre quoi que ce soit de moi aujourd'hui” (57–8). L'absence du père a ainsi provoqué chez Dzitri un manque de confiance en lui et une incapacité d'affronter les défis quotidiens. Dzitri apparaît ainsi comme un individu doublement immobilisé: par l'absence du père et par l'Histoire qui a contraint ce dernier à quitter le foyer.

Dans *Tobbie* la protagoniste éponyme, à la mort de sa mère, prend soin de ses petits frères et sœurs pour qu'ils puissent poursuivre leur scolarité et continuer une vie normale. Mais voici qu'un beau jour son frère aîné Juan, émigré il y a longtemps pour faire une carrière de musicien, revient à la maison pour s'occuper de la famille, car il a fini par comprendre son devoir: “Devant moi la route qui mène à l'ESSENTIEL / ce qui reste / mes frères et sœurs” (51). Ici aussi, le père est absent; la mère, passablement froide, évite de manifester ses sentiments, parce qu'on ne lui en a jamais manifesté à elle: dans cette drôle de famille, les tendresses semblent, en effet, exclues: “*Ils ne s'embrassent pas. Pourtant, l'un aurait voulu embrasser l'autre*” (51), signale la didascalie liminaire. Avant son départ précipité, Juan explique à Tobbie: “Je ne t'embrasse pas parce notre mère ne nous a pas embrassés. Ne m'en veux pas, c'est comme ça, notre mère ne nous a pas embrassés parce qu'elle-même n'a pas été embrassée” (59). Plombés par un triste passé, elliptiquement évoqué et de fait impénétrable, le présent et l'avenir de Tobbie et de sa famille, finit ainsi par s'évanouir.

Le texte de *Jumel'âges*, tourné lui-aussi en arrière plutôt qu'en avant, semble plus compliqué, car il est difficile là de préciser les liens qui unissent les deux protagonistes présentes en scène: la fille et la servante. Cette dernière, une sorte de double de la première, évoque nostalgiquement ses parents à elle: “Ma mère et mon géniteur, ils sont partis. Pour toujours [...] J'ai eu de la famille, moi aussi; j'avais une mère. J'avais une sœur. J'avais un père. J'AVAIS UNE FAMILLE!” (44–5). La fille, hirsute, négligée et fixée dans l'immobilité, semble vivre—dans l'actuel—une situation pareille à celle de sa “servante”. Qu'il s'agisse là d'un condensé générationnel “mère-fille” ou de sœurs jumelles, ces êtres sont au même point déterminés par leur solitude et leur besoin d'affection qui leur font des croche-pieds à chaque pas et qui agissent à la manière d'une toxine neutralisant toute volonté d'agir.

Rien n'exprime mieux cette torpeur et ce climat irrespirable que les mots de la protagoniste de *Tac-tic* qui synthétisent les principaux facteurs générateurs de dépression et de statisme: “C'est vrai que je sentais la vie me tenir à la gorge: ma mère abandonnée par mon père, tous mes amis dont les parents ont divorcé, les magouilles des hommes d'Etat qui devraient nous servir d'exemples, les attentas, les guerres, les famines dans le monde ... Tout cela me mettait en rupture de confiance pour l'avenir et me giclait l'envie de quelque chose qui changerait tout” (16). Un crime fondamental transparait dans ces paroles: l'absence de bon exemple, l'absence d'appui, le

délitement familial et social, dont les auteurs n'expliquent pas—malheureusement—les raisons, par peur, par pudeur, par exigences esthétiques.

Problèmes identitaires: un avancement douloureux

Les nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone se construisent souvent dans “un entre-deux identitaire” (Chalaye 16) qui se présente sous ses deux aspects essentiels: le “chaos” et la “monstruosité” (Ngilla). Mais ces deux phénomènes ne signifient pas toujours hybridité créatrice et voie d'exploration; les troubles identitaires, résultats des oppressions subies dans l'ordre individuel ou collectif, risquent aussi bien d'entraver les mouvements et de stériliser les quêtes.

Rien de plus éloquent, à ce propos, que l'incipit d'*Atterrissage* où Yaguine se fait nommer Fodé par le Passeur (9–12), procédé qui confond dans la vie les deux migrants qui seront ensuite liés dans et par la mort pour servir d'emblème à un cas de destin particulier qui a fait le tour du monde. En outre, dans le songe prémonitoire de Fodé, Yaguine devient une femme ... Le brouillage, ou la privation identitaire, est là à son comble. Mais il y a d'autres cas aussi significatifs.

Dans *Trans-maître(s)*, mais aussi dans *Tobbie*, l'un des problèmes qui bloquent l'épanouissement normal des protagonistes est de caractère linguistique. Dzitri, que nous connaissons déjà, forcé à faire ses études en français, refuse en bloc tout ce que cet apprentissage pourrait lui offrir: “je ne veux pas porter sur ma tête le poids de la responsabilité de l'avenir [...] Je ne veux être que moi. Je suis venu sur la terre pour vivre ma vie, pas pour devenir *Quelqu'un*, voilà” (57–8). Devenir autre que *Quelqu'un*, devenir soi-même—voilà l'alternative qui manque, et dont l'absence fait dévier, en quelque sorte, la destinée du protagoniste et bien d'autres destinées semblables. Parfois, il suffit d'une petite lettre éliminée ou déformée pour bouleverser l'intimité d'un être, comme on le voit dans le cas d'Ahmed à qui la maîtresse “vole” le “h” de son pronom (57). Cet acte de mutilation, quoique seulement verbal, a tellement perturbé l'enfant qu'il se met à bégayer et à douter de sa propre identité.

Aux violences et privations s'ajoutent des confusions qui naissent dans et par l'écoulement du temps où les mêmes malheurs se réitérent sans merci. On le perçoit bien dans *Jumel'âges* qui opère un étrange brouillage identitaire entre les deux figures féminines en scène:

La servante: [...] Qui je suis? [...]

La fille: Je voulais une domestique.

La servante: Je suis tout.

La fille: On me tutoie.

La servante: Les rôles ont changé?

La fille: Je ne crois pas ... Mais enfin ... Tu n'es pas ma mère par hasard?

La servante: Je suis ta sœur.

La fille: Tu n'es pas ma sœur! Trop vieille pour ça.

La servante: On est peut-être jumelles. (45)

La fille et sa servante-mère-sœur constituent ainsi une sorte de tandem transgénérationnel emprisonné dans un même espace d'infortune où la dépression découle non seulement de la perte des êtres chers, mais aussi, comme en second temps, d'un collapse de l'unité et de la cohésion intérieure de l'individu.

Mésaventures migratoires

Deux textes sont ici à prendre en compte—*Atterrissage* et *Tobbie*—qui retracent chacun à sa manière, un voyage échoué, celui de l'aller et celui du retour. La première pièce évoque un échec spectaculaire du départ du fils de Ma Carnélia, parti en Europe chercher un meilleur avenir et “mort d'une bavure” (25), abattu par la police “trois semaines après son arrivée” (26). Le garçon voulait seulement “chercher [s]a vie ailleurs” (25), selon sa mère. Cette mort inattendue en a entraîné une autre, celle du mari de Ma Carnélia car le père a eu “très mal au cœur” (25), en apprenant le décès de son fils. “Deux hommes. Deux cadavres. Le père ici, le fils là-bas ... ” (25). La femme n'en a jamais parlé à ses fils adoptifs avant leur départ pour “le paradis” (47) de la terre promise. Une sorte de pressentiment ou d'intuition maternelle l'avertit ici des dangers qu'ils courent, mais il est possible qu'elle caresse certains espoirs personnels elle aussi.

Toute l'intrigue d'*Atterrissage* est nouée autour des préparatifs pour le voyage d'Yaguine et de Fodé. Le lecteur / spectateur comprend d'emblée que l'entreprise est vouée à l'échec, mais il apprend en même temps les

circonstances dans lesquelles sont préparés ces voyages-là. Le trafic est organisé par les compatriotes des migrants qui profitent sans merci de la misère de leur “clients”. Dupés et humiliés, presque certains de leur mort, Fodé et Yaguine partent quand même, en ignorant qu’il est impossible d’effectuer un voyage dans le train d’atterrissage d’un avion ...

Tobbie de Rodrigue Norman est une histoire dont le début et le développement en font, en apparence, un cas banal: Juan, émigré sept ans auparavant en Occident, revient à son village natal après avoir fait, outre-mer, une carrière de guitariste. Mais tout cela fait partie des antécédents de la scène qui se jouera sous les yeux du lecteur / spectateur et qui lui révèle un drame autrement plus profond et insolite. En fait, Juan, dont l’avion a eu un retard important, arrive ‘chez lui’ au moment où tout le monde dort, si bien que seule la sœur aînée, *Tobbie*, attend son retour. Un scénario triste et accablant va alors s’accomplir en trois temps qui correspondent à autant de faits assez surprenants.

Première surprise: le frère et la sœur ne s’embrassent même pas après la longue séparation; deuxième surprise: *Tobbie*, devenue un substitut de mère et résignée à accomplir ce rôle, ne semble pas vraiment avoir besoin de l’aide ni attendre un miracle libérateur. Dans sa maturation accélérée, elle s’est fait de la vie une idée où aucun espoir ne parvient à faire irruption. L’impossibilité de poursuivre les études, après la mort de la mère, a parachevé la construction de ce cocon blindé où elle semble s’être installée pour toujours. Le français qu’elle parle est élémentaire et malaxé, surtout dans son système des temps verbaux. Lorsque Juan propose à *Tobbie* de lui apprendre à parler au futur, elle rétorque tout de suite avec fermeté: “Le futur n’a servi à rien” (54). L’avenir étant un concept inexistant pour *Tobbie*, il lui est parfaitement inutile de connaître le futur proche ou le futur simple. Mais ce n’est pas encore la fin de l’histoire. A partir d’un moment, sans savoir à quel point, Juan est devenu une star pour ses frères et sœurs restés en Afrique: ils écoutaient son disque reproduit au moyen d’un ‘appareil’ acquis par la mère au prix d’on ne sait quels efforts; ils le vénéraient en tant que symbole de réussite; qui sait, ils avaient peut-être transféré en / vers lui toutes leurs propres aspirations plus ou moins conscientes. Que se passerait-il, alors, si la star revenait tout à coup à l’endroit de départ, au point zéro, à ce village ou cette ville où l’on ne fait qu’un rêve: partir, aller ailleurs, réussir? Ne serait-ce pas la chute de la star, la dissipation du mirage, de toutes les illusions, la fin de tout? Quelle que soit la réponse, *Tobbie* finit par une troisième surprise, voire un choc: Juan repart sans même attendre le réveil des siens, il disparaît sans être vraiment apparu. En réfléchissant de plus près à cette situation, on voit bien qu’il n’y a aucune logique dans les raisonnements développés à tous les deux pôles de la relation. Aucun des personnages n’est capable de briser les fausses cloisons qui délimitent son champ visuel et qui bloquent l’accès à l’immense univers des émotions et des rêves. La fin de *Tobbie* rehausse ainsi ce petit drame à la hauteur d’une petite tragédie; tragédie qui tient à une inversion absurde de valeurs par laquelle l’illusion devient plus importante que la vérité, le disque plus important que son auteur, l’image du frère plus importante que le frère lui-même, un modèle relationnel douteux plus tenace que les vrais sentiments humains. L’unique chance est celle qui, à nouveau, se profile dans un ailleurs imaginaire: “Je repars, il ne faut pas qu’ils sachent que je suis revenu ici sans la guitare [...] Je ne t’oublierai pas, *Tobbie*. Pour toi, j’écrirai les paroles de ma musique au futur, pour que tu puisses un jour parler au futur” (59).

Discours

L’absence de perspectives qui caractérise l’univers représenté dans les pièces de notre corpus et l’introversion psycho-sociologique de certains personnages se manifestent aussi sur le plan purement discursif: premièrement par la teneur explicite des répliques et des didascalies; et deuxièmement à travers des structures métaphoriques ou allégoriques qu’il est nécessaire de déchiffrer.

Répliques et didascalies

Les signaux purement linguistiques et discursifs du déficit de confiance en soi et en l’avenir sont assez régulièrement disséminés dans tous les textes du corpus, tantôt prenant la forme de réflexions pleines d’aigreur, tantôt celle de refrains où la dysphorie affleure de manière particulièrement forte, tantôt encore celle des jeux de mots.

Dans *Tac-tic*, monologue avec de brefs inserts dialogués, “Elle ou Lui” affirme d’entrée de jeu: “Je suis seul, le plus seul au monde. Mais ... / Un changement! Oui, quelque chose qui ... boum, et ma vie ne serait plus ce couloir sans tête ni queue [...] fonçant tête basse comme un âne dans un mur!” (9). Le changement advenu (changement de garçon en fille ou l’inverse), le protagoniste commence à se parler à lui / elle-même, toujours sur le même ton mineur: “Je me suis juste imaginé, pour me foutre l’illusion d’avancer vers une voie de sortie” (14). Couloir obturé,

sortie illusoire, changement qui ne mène à rien: c'est à cela que se résume la vie d'Elle ou Lui. On a déjà signalé les incertitudes identitaires des personnages dans le contexte du passé qui se met en travers de l'avenir, mais là, il n'est plus question du passé: le chaos identitaire relève d'un autre type. Cependant, il a les mêmes effets que les autres phénomènes analysés ici: en tenaillant l'individu, il ralentit sa marche en avant.

Dans *Kapokier*, on décèle la même désorientation dès les premiers mots de Ben qui, on le devine, est en train d'esquisser un texte, le texte du petit drame qu'il va se mettre à jouer un instant plus tard avec Dina: "[il] se demande la route—la demander aux dieux—aux anciens (*Supprime des mots*) —il demande la route [...] insomnie—il fait chaud—cauchemar—panne sèche—trois points de suspension ... " (Atikpo 9). La route, on le voit bien, se dessine sous forme d'un point d'interrogation et le manque de carburant ne présage rien de bon: un arrêt à mi-chemin, probablement. La scène jouée par la suite par Ben et Dina, incarnant Lui et Elle (encore des noms génériques qui désignent tout un chacun), est rythmée par une sorte de refrain—"c'est pas pour durer ..."—revenant à plusieurs reprises dans le discours de Lui (un ivrogne). Le sens exact de l'expression n'est peut-être pas tout à fait clair, car on ne sait pas vraiment à quoi pense Lui-l'alcoolique, mais à prendre en compte les composantes lexicales dont on dispose, on perçoit clairement une fin prématurée de quelque chose qui saurait se prolonger.

Trans-maître(s), pièce dont le titre même affiche une propension de l'auteur pour les jeux de mots, fournit une grande quantité d'éléments qui pourraient alimenter notre argumentation, mais nous en citerons seulement quelques-uns relevant de différentes catégories. Nous nous souvenons de la scène, à la fois carnavalesque et jarrigue, de la création du monde par laquelle débute *Trans-maître(s)*. C'est là que naît l'absurde sans remède, que tout se gâte pour toujours. Le "premier ministre" y devient le "premier sinistre" (16), les plus grands imbéciles de l'univers, totalement dépourvus de compétences requises, y sont investis des fonctions officielles les plus importantes ... "Je pourra", déclare avec entêtement un certain Semou (17-8) et son "pourra pourra" fait penser davantage à *pourrir* (verbe qui apparaît dans le contexte, 18) qu'à la faculté de pouvoir faire quoi que ce soit dans l'avenir. *Idem* pour la déclinaison fantaisiste des adjectifs possessifs ("Mom Tonson / Notre Leurre / Ma Tassa / Votre Leurre / Mes Tésés / Et nos voleurs", 21) où l'on voit transparaître clairement les *rasages*, les *vols*, les *illusions* et les *tassements* ... Dans d'autres endroits où le texte devient tout à coup étrangement poétique, ce qui arrive paradoxalement dans certaines didascalies, on retrouve d'aussi intéressantes trouvailles rhétoriques "Il y aussi ces oiseaux qui n'ont ni pays ni nation, qui dans leur envol ricochent contre le ventre des nuages allongés" (30), derrière lesquelles se dissimulent les mêmes figures de barrage, d'arrêt, de plafond de verre contre lequel "ricochent" le désir de l'"envol". Des images analogues de l'emprisonnement et de l'immobilisation reviennent avec les "hautes murailles" des écoles coloniales où se trouvent enfermés les élèves des "trans-maître(s)" (54). A la toute fin de la pièce, une pluie torrentielle se déclenche, "pendant que le pays, à la recherche de son idée fondatrice, écarte ses fesses sur les trottoirs du monde en attendant ce jour glorieux dont tout le monde parle tant, ce jour qu'on appelle l'avenir" (59). Quoi de plus éloquent que cette didascalie qui synthétise avec un désenchantement profond la condition actuelle de ce "pays" (la pièce date de 2018, rappelons-le) où l'avenir reste toujours une attente frustrée qu'aggrave, sur le plan international, la permanente exposition aux abus commis par les plus puissants?⁶

Pour être honnête, il importe encore de consacrer quelques mots à l'Epilogue des *Trans-maître(s)* qui prend la forme d'un discours officiel prononcé par un dirigeant en 2160, discours futuriste et enthousiaste à l'outrance qui semble à première vue apporter une note optimiste. Or, il n'en est rien, car nous voici devant un amalgame de paroles totalement insignifiantes qui postulent entre autres que "[l]a Chine doit être une terre de francophonie" (60). Aucune ligne, bien entendu, n'est réservée au "pays" dont il est question dans le texte d'Agbedjidji. La logorrhée de Son Excellence Loïc Ditry doit ainsi être interprétée non point comme une lueur d'espoir, mais bien comme un coup de grâce asséné avec art et cynisme à tous ceux qui auraient, le temps de quelques secondes, la naïveté de croire et d'espérer. N'oublions pas enfin le titre de l'Epilogue: "Futur composé" ...

Métaphores

Le sens des textes ne se construit pas toujours au même niveau; il y en a qui livrent leur message plus facilement et d'autres qui paraissent moins faciles à décrypter. Pour l'instant, les éléments que nous avons analysés ici, ne posaient pas de grandes difficultés sur le plan herméneutique. Il en est un peu autrement de certaines structures de signification dans *Atterrissage* de Kangni Alem, *Tac-tic* de Gustave Akakpo et dans *Kapokier* de Roger Atikpo.

Chez Alem, toute la partie centrale de la pièce où Fodé, momentanément endormi, contemple le spectacle de sa propre mort (et de celle de son camarade), est en fait une 'métaphore' de l'échec qui s'opère à travers un songe

prémonitoire; *métaphore* au sens propre du terme, car il s'agit là d'un *déplacement*. De l'ordre réel, on passe à l'ordre onirique. Fodé voit tout avant de partir, mais il part quand-même ce qui confère à son acte une dimension tragique.

Dans *Tac-tic*, nous l'avons déjà vu, Akakpo met en scène un garçon (ou une fille) à qui il est arrivé un beau (ou mauvais) jour de devenir fille (ou, respectivement, garçon). Fille ou garçon, la / le protagoniste éprouve les mêmes souffrances. L'une d'entre elles est une étrange impossibilité de respirer qui se détecte à plusieurs moments du monologue de Lui-Elle / Elle-Lui: "J'ai parcouru mes affaires, ma chambre; c'était une chambre de garçon! J'ai suffoqué. / Depuis, l'air se dérobe à ma respiration" (11); "De l'air!" (12); "Mais non, je n'ai personne à portée de la main. Que le manque d'air à portée de gorge" (12).

Que signifie ce manque d'air? Est-ce là un simple coup de chaleur qui accompagne un choc, une fâcheuse découverte qui bouleverse soudainement tout? Cela aussi, mais non seulement. Le manque d'air semble également signifier l'absence de vie future, une 'espérance de vie' radicalement raccourcie, réduite à deux ou trois inspirations prochaines, toujours moins profondes et plus douloureuses. Ne pas avoir de quoi respirer veut dire, fatalement, n'en avoir plus pour longtemps, se trouver au pied d'un mur infranchissable, dans un espace sans issue, celui de la mort imminente. Tel est le milieu où évolue Lui-Elle / Elle-Lui, et ce n'est peut-être pas lié seulement à l'identité vacillante du personnage.

A propos de *Kapokier*, il est inévitable de se poser une question essentielle: quel est le rapport entre le contenu de la pièce et son titre? Pourquoi l'auteur met-il un kapokier en plein centre du décor? Et que vient y faire la triste histoire du buveur sans sous et de la vendeuse de "sodabi"? Le paysage n'a rien d'inhabituel en soi, puisqu'une cabane-épicerie installée à l'ombre d'un grand arbre est une image que l'on peut voir théoriquement dans n'importe quel village de la zone tropicale. Ce qui est moins trivial, c'est la signification même de l'arbre à kapok qui est un objet bien particulier. Géant et majestueux (pouvant atteindre 60 mètres de hauteur!), le kapokier est non seulement fournisseur de nombreuses matières premières (substances nutritionnelles, médicinales, fibreuses, etc.), mais il est en outre doté d'une symbolique à richesse impressionnante. Considéré comme un arbre sacré, habité par des divinités bénéfiques et maléfiques, il constitue, selon les croyances traditionnelles, un *axis mundi* (axe de l'univers) qui relie, comme une échelle, le monde inférieur (terre, enfer) au monde supérieur (ciel); bref, il s'agit là d'un véritable arbre de vie, un arbre-monde dont la présence modifie sensiblement la signification de tous les objets et tous les êtres qui se trouvent à proximité. Dans ce contexte mythique, le buveur invétéré et la vendeuse-sorcière ne font-ils pas penser à (un) Adam et (une) Eve campés dans une pitoyable parodie du vrai Eden? L'association d'idées est pratiquement inévitable. On aurait ainsi affaire, chez Atikpo, à un anti-Adam et une anti-Eve vivant dans un anti-monde aux horizons bouchés, semblable à celui imaginé par Agbedjidji dans *Trans-mâitre(s)* où l'on peut lire la même critique de la Création, la même cosmogonie parodique qui projette en arrière une partie des culpabilités imputables aux contemporains.

Conclusion

L'exception confirme la règle, dit-on. Il serait souhaitable que la règle reste celle de l'optimisme, de la bonne passe créatrice et du bon espoir, et que le pessimisme, le manque de perspective et la rumination des échecs soient relégués à la marge des exceptions. Souhaitons-le de tout cœur. Mais ne détournons pas les yeux, pour autant, de ce qui échappe à la bonne conscience, au dictat de l'orthodoxie, aux beaux discours programmatiques, à la propagande du succès. Les six pièces togolaises examinées dans cette étude appartiennent, telle exception à la règle, au domaine de l'insatisfaction, du pessimisme, de l'incertitude identitaire, de la fermeture, du trauma paralysant, du désespoir qui éclipsent les perspectives. Ce qui est important et lourdement signifiant, c'est que ces textes sont écrits par de très jeunes auteurs. Si l'on s'obstine à renvoyer dos à dos différentes générations des dramaturges africains, comme le fait Coulibaly, en opposant la première à la deuxième génération, on pourrait dire que notre étude concerne déjà la troisième, sinon la quatrième; en tout cas celle qui débute entre l'an 2000 et aujourd'hui. Elle débute—les textes en témoignent de manière évidente—dans un contexte politico-économique très incertain et en plein milieu de débats civilisationnels remettant en cause la notion de *post-colonie* et les modèles du développement adoptés jusqu'ici—voilà pourquoi nous avons consacré quelques alinéas aux problèmes d'ordre politique, économique et social. Notons cependant, pour être justes, qu'à l'exception d'Alem, Atikpo, Kantchébé, Norman, Akakpo et Agbedjidji ne font jamais dans leur pièces de références directes à leur pays et ils ne se livrent pas à des réflexions à travers lesquelles on pourrait lire une critique des institutions et des mécanismes politico-économiques, rien de tel; en utilisant des paroles simples et des images parfois un peu plus complexes, ils construisent plutôt des espaces-temps relativement indéterminés, mais qui appellent justement

une mise en relation de la provenance des auteurs et des conditions économiques et politiques qui sont les leurs, ou celles de leurs pays.

Les six textes que nous avons parcourus sont sans doute en quelque sorte paradoxaux, puisque—si le monde a vraiment un avenir raisonnable devant lui—cet avenir se jouera en grande partie sur le continent africain (cf. les analyses très optimistes de Cheptitski en ce qui concerne l’Afrique dans son ensemble). Mais il importe là de distinguer le long terme et le court terme; les auteurs que nous avons évoqués voient plutôt à court terme, le long terme n’existant pas vraiment pour eux. Leurs personnages regardent en arrière, se figent dans l’immobilité et dans les traumas du passé colonial, ils manifestent plusieurs types de troubles psychologiques et identitaires qui bloquent le développement individuel et social, et qui sont sans doute à mettre en relation avec l’échec des appareils sociaux, politiques et économiques dans certains pays du continent. Sur le versant du passé, “[c]e monde est figé dans le temps du trauma”, pourrait-on dire en reprenant les mots de Mégevand (105) ; sur le versant du futur, l’absence de perspectives pour les jeunes africains reste un “casse-tête” international (Barbière).

Les textes togolais ici analysés fournissent en tout cas un témoignage triste et poignant, contrastant sensiblement avec l’image d’une Afrique conquérante qui se dégage du discours (occidental ou occidentalisé) de certains auteurs de la Diaspora. Ce pessimisme, nous espérons l’avoir démontré, est repérable à tous les niveaux de la structuration des personnages et des textes. Sur le plan humain, les personnages, tout jeunes qu’ils soient, n’arrivent pas à rompre les amarres qui les attachent à un passé douloureux, ils vivent des ruptures déchirantes au sein de leurs familles. Sur le plan discursif, les paroles—littéralement ou métaphoriquement—contribuent elles aussi à peindre un panorama assez maussade et mélancolique.

Notes

1. Nous tenons à remarquer que, en dépit d’une production dramatique assez importante au Togo, peu de textes sont publiés et accessibles au grand public. Généralement, la publication suit un succès lié à l’attribution d’un prix littéraire ou théâtral. Inspirée par l’histoire de deux garçons guinéens, partis de Conakry à destination de Bruxelles le 29 juillet 1999 et morts de froid dans le train d’atterrissage de l’avion, *Atterrissage* remporte un certain succès au niveau international. Un autre auteur africain—le Guinéen Hakim Bah—raconte la même histoire dans sa pièce, *À bout de sueurs*, publiée en 2015 chez Lansman. Ainsi se réalisent les paroles du Passeur qui s’adresse aux adolescents: “Les amis, vous allez entrer dans l’histoire avec un grand I” (33).
2. Malgré la mise en place d’innombrables *plans*, malgré la création de multiples organismes coordinateurs du *développement* panafricains ou nationaux, malgré la rédaction stylistiquement soignée des *agendas* plus ou moins futuristes (Plan d’ajustement structurel, plans d’émergence, Plan national de développement, Institut des futurs africains, Forum du Tiers Monde, Afrique 2025, Agenda 2050, Agenda Afrique 2063 ...), le Togo figurait encore en 2016 sur la liste Least Developed Countries de l’ONU. Ce fait incite à la réflexion.
3. Dans la vaste gamme de ces matériaux, signalons les contributions ou les interventions de Amin, Bouamama, Boudet, Kwame, Ndoumaï, Tehoua, Forum social du Togo, Comité pour l’abolition des dettes illégitimes.
4. La pièce *Trans-maître(s)* pourrait être considérée comme une référence intertextuelle aux poèmes de Guy Tirolien “Prière d’un petit enfant nègre” et de Léon G. Damas “Hoquet” qui abordent un sujet analogue (González et Mansour).
5. Nous utilisons l’expression “mal parti” de manière tout à fait anodine, sans nous référer à l’essai de René Dumont (que nous n’entendons aucunement remettre ici en discussion); nous pensons plutôt, dans le stricte contexte des pièces analysées, aux situations décrites par les dramaturges qui, comme nous l’avons mentionné, reviennent parfois jusqu’à l’acte de la création du monde qui leur paraît comme manqué. Il n’y a donc aucune allusion intertextuelle ici. Juste une expression qui nous semble refléter l’état des choses défini par les textes étudiés. En parlant de pastiche, il semble que Dumont est bien évoqué ici par l’allusion de son essai “L’Afrique est mal partie” qui fut fustigé à sa publication par beaucoup d’intellectuels africains.
6. En évoquant les grandes opportunités de développement, on cite régulièrement des pays comme la Tanzanie, la Kenya, le Rwanda, l’Ouganda, l’Ethiopie, le Ghana, le Nigéria, le Sénégal, la Côte d’Ivoire ... (Meneghin). Les voisins du Togo sont là, le Togo n’y est pas.

Références

- Agbedjidji, Elemawusi. *Transe-maître(s)*. Éditions Théâtrales, 2018.
- Akakpo, Gustave. *Tac-tic à la rue des Pinguins*. Lansman, 2004.
- Alem, Kangni. *Atterrissage*. NDZÉ, 2002.
- Amin, Samir. “La gestion impérialiste de l’Afrique post-coloniale”. *Janus Anuário* 2010, pp. 158–9.
- Atikpo, Roger. *Sous le grand kapokier ...*. Lansman, 2005.
- Bah, Hakim. *À bout de sueurs*. Lansman, 2015.
- Barbière, Cécile. “Le casse-tête de l’avenir des jeunes s’invite au sommet UE-Afrique”. *Euractiv*. 29 nov. 2017. <https://www.euractiv.fr/section/international/special-report/le-casse-tete-de-lavenir-des-jeunes-sinvite-au-sommet-ue-afrique/>.
- Blanchère, Jean-Claude. *Négritures. Les écrivains de l’Afrique noire et la langue française*. L’Harmattan, 1993.
- Bouamama, Saïd. *La Tricontinentale. Les peuples du tiers monde à l’assaut du ciel*. Syllepses Eds., 2016.
- Boudet, Martine (dir.). *Résistances africaines à la domination néo-coloniale*. Éditions du Croquant, 2021

- Chalaye, Sylvie. *Afrique noire et dramaturgies contemporaines: le syndrome Frankenstein*. Éditions Théâtrales, 2004.
- Chalaye, Sylvie. *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. P U de Rennes, 2004.
- Cheptitski, Alette. "L'Avenir de l'Afrique." *Réseau Canopé. Idées économiques et sociales* vol. 176, no. 2, 2014, pp. 43–9.
- Couao-Zotti, Florent. Quatrième de couverture d'*Atterrissage* de Kangni Alem, Éditions NDZÉ, 2002.
- Coulibaly, Fétigué. "Revendication et expressions de liberté dans les dramaturgies africaines postcoloniales chez Sony Labou Tansi et Bottey Zadi Zaourou." *Voix plurielles* vol. 17, no. 2, 2020, pp. 126–38. <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/2605>.
- Dongala, Emmanuel. "Dis-moi, à quoi ça sert un écrivain en Afrique?". Postface à *Atterrissage* de Kangni Alem, 2002, pp. 61–4.
- Efoui, Kossi. *Volatiles*. Joca seria, 2006.
- González, José Luis et Mansour, Mónica. *Poesía negra de América*. Ediciones ERA, 1976.
- Kantchébé, Jean. *Jumel'âges*. Lansman, 2005.
- Karim, Abdelillah. "Transformation du politique dans le théâtre négro-africain d'expression française des débuts à nos jours." *Horizons/Théâtre* no. 13, 2019, pp. 78–94. DOI: <https://doi.org/10.4000/ht.1071>.
- Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Kathala-AUF, 2004.
- Kwame, Nkrumah. *Le néo-colonialisme : dernier stade de l'impérialisme*. Présence africaine, 1965.
- Lacoste, Yves. "La question postcoloniale." *Hérodote* (La Découverte) vol. 120, no. 1, 2006, pp. 5–27.
- "Le néocolonialisme en Afrique". *Forum social du Togo* Dossier 4, 2019. <https://visionsolidaires.com/2019/04/26/dossier-du-forum-social-du-togo-n4/>.
- Lomba, Ania. *Colonialismo/postcolonialismo*. 2e ed. Maltemi (nuova edizione), 2006.
- Mégevand, Martin. "Violence et dramaturgies postcoloniales." *Littérature* vol. 154, no. 2, 2009, pp. 91–107.
- Menendez-Pidal Sandrail, Laura. "La pièce oubliée d'Amadou Kourouma: Le diseur de vérité d'après une analyse postcoloniale." *Anales de Filologia Francesa* no. 21, 2013, pp. 243–58. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/188241/155091>.
- Meneghin, Lionel. "Afrique, le continent d'avenir." *Dirigent.e*, 27 août 2021. <https://www.dirigeant.fr/economie/afrique-un-continent-davenir/>.
- Ndoumaï, Pièrre. *Indépendance et néocolonialisme en Afrique. Bilan d'un courant dévastateur*. L'Harmattan, Études africaines, 2007.
- Ngilla, Sylvie Ndome. "Nouvelles dramaturgies africaines francophones du chaos." Thèse. U Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2014. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/171460>.
- Ngilla, Sylvie Ndome. "Monstruosités et esthétiques du chaos dans les dramaturgies contemporaines africaines." *Convergences francophones* vol. 5, no. 2, 2017, pp. 42–58. DOI: <https://doi.org/10.29173/cf480>.
- Norman, Rodrigue. *Tobbie, frères et sœurs ont la douleur*. Lansman, 2005.
- Nbukpo, Kako. "Quel futur pour l'Afrique? Evolution des paradigmes du développement, débats méthodologiques et perspectives." *Économie politique* no 59, 2013, pp. 76–90. <https://www.cairn.info/revue-1-economie-politique-2013-3-page-76.htm>.
- _____. *L'Urgence africaine. Changeons le modèle de croissance!* Odile Jacob, 2019.
- Ryngaert, Jean-Pierre & Sermon, Julie. *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition recomposition*. Éditions Théâtrales, 2006.
- Toubiana, Dany. *Traversée de la subversion. Les dramaturgies d'expression française*. L'Harmattan, 2010.
- Tami, Yoba & Guy, Francis. "Le théâtre de l'Afrique francophone noire et la théorie postcoloniale: cas du théâtre camerounais des années soixante aux années quatre-vingt." *Horizons/Théâtre* no. 13, 2019, pp. 97–106. DOI: <https://doi.org/10.4000/ht.1112>.
- Theoua, Koua Maxime. *Le néocolonialisme, fondement du sous-développement en Afrique*. Éditions universtaires européennes, 2015.
- Traoré, Dominique. "Poétique de la mémoire fragmentée: fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone." *L'Annuaire théâtral* no. 53–4, 2013, pp. 201–13. DOI: <https://doi.org/10.7202/1031162ar>.
- Traoré, Klognimban Dominique. *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*. Le Manuscrit, 2008.
- Zang, Marcel. "Un Couple infernal." 2010. Œuvre théâtrale inédite. <http://www.agoravox.fr/tribune-libre/article/un-couple-infernal-80989>.



Laude Ngadi Maïssa

Translation of French-language literature in South Africa


Taking up the subjects of study of the *Nouveaux Cahiers de l'IFAS* devoted to “ten years (1994-2004) of literary exchanges between South Africa and France”, the article analyses the strategy and role of translators of French-language literatures in South Africa. Using the tools of the sociology of translation, I show how the works of French-speaking authors fit into the South African literary circuit while establishing a form of continuity of the literary Francophonie. By means of a survey, I establish a bibliography of seventeen translated works and, by exchanges with the translators and the consultation of various types of documentary sources, I specify the role of the various literary, cultural, and political agents in the production of these translations. I note that the translations, mainly carried out by academics, are published with the support of French institutions. Works translated into English are generally related to challenging the global hegemony of this language; those translated mainly into Afrikaans are also explained by the identity and linguistic affirmation of the translators. The latter, often members of the academic body, sought to testify to the French presence in the history of South Africa and confirmed, through the choice of works, the domination of a European literary canon. Retranslation is one of the factors that explains the continuity of an Occidental historical canon, while the limited number of translations of works by African writers also highlights the absence of translations into continental languages, Bantu, etc. **Keywords:** translation, sociology of translation, South Africa, French-speaking world, languages.

Introduction

L'ambition modeste de cet article est de prolonger la réflexion à propos des “dix ans d'échanges littéraires entre l'Afrique du Sud et la France” proposée par *Les Nouveaux Cahiers de l'IFAS* (Richard et Godwin) en 2005. L'ouvrage analyse les stratégies de traduction et le rôle des traducteurs des œuvres de la littérature africaine en général et sud-africaine en particulier. Aurelia Wa Kabwe-Segatti et Denise Godwin, auteurs de la préface du volume, insistent notamment sur le fait que les dix années de la période post-apartheid (1994-2004) furent marquées par “une augmentation sans précédent non seulement des traductions d'auteurs sud-africains vers le français, mais aussi, dans une moindre mesure certes, d'auteurs francophones diffusés en Afrique du Sud” (3). L'objet de l'étude devrait ainsi concerner autant les intraductions que les extraductions. Mais à y regarder de près, le contenu des articles et la bibliographie générale établie par Jean-Pierre Richard, lui-même traducteur de plusieurs œuvres sud-africaines vers le français, ne mentionnent pas les traductions de langue française en Afrique du Sud comme on pouvait l'attendre. Mon étude veut pallier cette absence en reprenant le sujet de l'étude qui consiste selon Richard à “voir comment naissent les traductions” et à “savoir qui les conçoit, qui les pousse, qui les étouffe” (12). En d'autres termes, je m'intéresse aux facteurs qui déterminent la production de ces traductions et aux agents individuels ou structurels à l'initiative de la chaîne de production de ces traductions, c'est-à-dire aux différents acteurs qui, selon John Milton et Paul Bandia, “peuvent être des producteurs de textes, des médiateurs qui modifient le texte comme ceux qui produisent des résumés, des éditeurs, des réviseurs et des traducteurs, des commissaires et des éditeurs”, mais également des “mécènes, des organisateurs de salons, des politiciens ou des entreprises qui contribuent à changer les politiques culturelles et linguistiques”, ou encore “des magazines, des revues ou des institutions” (1).¹

Laude Ngadi Maïssa completed his PhD at the University of Lorraine in 2018. He is postdoctoral fellow in the Department of French Studies, College of Humanities, School of Arts, University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg.

Email: laudengadi@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0561-818X>

DOI: <https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.16208>

DATES:

Submitted: 26 May 2023; Accepted: 31 October 2023; Published: 6 December 2023

Dans ce cadre, mon étude de sociologie de la traduction vise un objectif double. D'une part, il s'agit d'établir une bibliographie des œuvres littéraires traduites tout en cherchant à savoir ce "qui justement conditionne, canalise et dirige, sur ce qui est préalable, sur les mécanismes et motivations de réception et de sélection" (Keil 35). Dans cette perspective, je cherche à saisir principalement le rôle du traducteur en tant qu'"agent [qui] peut souvent jouer un rôle important, à la fois politiquement et culturellement dans la société donnée" (Milton et Bandia 1). D'autre part, tout en considérant avec Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault que la question primordiale dans cette perspective "n'est pas alors [...] pourquoi traduit-on quelque chose plutôt que rien, mais pourquoi traduit-on telle ou telle chose plutôt que telle autre [?]" (7), je voudrais montrer que les traductions des œuvres de langue française dans ce pays non francophone participent à la construction d'un "système littéraire francophone" élargi au sens où, selon Pierre Halen (55–68), il s'agit de l'affirmation et de la circulation des écrivains francophones acceptant le marquage de leurs origines géographiques et culturelles, condition de leur insertion dans le champ hexagonal. Il me semble que la circulation par les traductions des œuvres en français dans ce pays, qui a fait le choix du multilinguisme après la période de l'apartheid, s'insère dans l'ambition de ses instigateurs, principalement des enseignants de langue, d'étendre la francophonie hors d'une géographie des pays de langue française. Je cherche donc à montrer comment, par l'implication des médiateurs politiques et culturels locaux, les traductions deviennent "le lieu d'expression de conflit de pouvoirs" au sens où pour Claudine Lécrivain "leurs modes d'insertion dans la production d'une communauté littéraire donnée peuvent rendre apparent son système d'organisation, ses évolutions mais également ses dilemmes, ses aspirations et ses hantises" (117).

En prenant ces deux options comme points de départ, je souhaite présenter les traductions comme une source d'enrichissement du canon littéraire du pays d'accueil qui, bien que n'étant pas dans la géographie de l'orthodoxie francophone issue de la colonisation française, constitue à l'occasion "un espace minoré en espace du mineur [en faisant] de la violence inhérente à la traduction une force positive dans un contexte de résistance à la violence historique" (Samoyault 82). L'objet du discours à propos de la résistance se rapporte ici à la volonté des traducteurs tantôt d'insérer l'espace sud-africain dans la francophonie-monde, tantôt de se repositionner vis-à-vis de l'histoire littéraire et de la politique locale. Je mènerai cette entreprise en cinq points: la présentation des moyens par lesquels, non sans difficultés, j'ai pu établir une bibliographie; l'ambition pour les traducteurs en afrikaans de se reconnecter avec une traduction rompue; l'opposition à la domination à l'anglais; la dénonciation des discriminations et l'édition locale des traductions ainsi que l'affirmation d'une francophonie hors de sa cartographie traditionnelle.

À propos de l'élaboration de la bibliographie

L'étude s'appuie sur la bibliographie des œuvres de langue française traduites en Afrique du Sud après 1990, que j'ai établie. Le travail de repérage et de veille documentaire s'est effectué d'une manière générale en ligne par la consultation de la presse nationale et internationale, des catalogues des bibliothèques numériques, de la base de données de l'*Index translationum* de l'UNESCO et du dépouillage des deux principales revues littéraires de références sud-africaines qui publient des comptes rendus de façon régulière (*French Studies in Southern Africa* et *Tydskrif vir Letterkunde*). Pour collecter les données, j'ai également fait le tour des pages des départements de langue en consultant les curriculum vitae des collègues ainsi qu'en séjournant dans les pages d'actualité de l'ambassade de France.²

Les ressources engendrées devraient ainsi permettre d'identifier les agents ressources, de compléter et de préciser ces informations afin de produire une enquête par questionnaires. Ces derniers—adressés aux traducteurs, aux éditeurs et au service culturel de l'ambassade de France—comprenaient chacun des questions relatives aux problématiques que j'ai posées en introduction. Cette démarche fut cependant jalonnée de plusieurs obstacles: d'une part la difficulté de trouver les traces de certains traducteurs (Piet de Jager notamment, Vanessa Everson qui est à la retraite et Serge Ménager décédé), d'autre part l'absence de retour des questionnaires (un retour sur l'ensemble des agents) malgré de nombreuses relances. On peut alors penser, à la suite de Bernard De Meyer à propos de son enquête auprès des éditeurs africains, que "les gens n'aiment pas trop répondre à un interrogatoire de recherche d'un inconnu" (38).

Toutefois, le bilan ci-après se veut complet, mais sans prétention à l'exhaustivité. Bien que des oublis puissent exister en raison des contraintes imposées par les difficultés du terrain, le nombre relativement restreint de traductions ci-après n'enlève rien à la représentativité d'un corpus significatif pour une étude scientifique. Aussi, pour rester dans l'esprit du volume de référence qui fonde cette étude, il n'a pas été tenu compte des traductions

de la bande dessinée, des ouvrages scolaires et des extraits publiés dans des revues ou effectués pour les besoins de manifestations culturelles ou festives. Les principaux critères de choix étaient donc que les textes d'origine (théâtre, poésie, roman) soient de langue française et qu'ils aient paru dans les maisons d'édition commerciales en Afrique du Sud. Les entrées du tableau ci-dessous sont constituées par les noms des traducteurs, leurs fonctions, les références des titres originaux en français, celles des traductions et la langue. Le cas échéant, je mentionne les noms des collaborateurs à la suite de celui du traducteur principal.

Traducteurs	Fonctions	Références originales	Traductions	Langues
Brink, André	Écrivain, Enseignant, University of Cape Town	Antoine de Saint-Exupéry, <i>Le petit prince</i> , Paris, Gallimard, 1945, 104 p.	<i>Die klein prinsie</i> , Cape Town, Tafelberg, 1994, 95 p.	afrikaans
De Jager, Piet	Médecin, Master of Science, Health Economics Policy and Management	Albert Camus, <i>La peste</i> , Paris, Gallimard, 1947, 336 p.	Albert Camus, <i>Die pes</i> , Pretoria, Protea Boekhuis, 2012, 280 p.	afrikaans
Du Toit, Catherine & ses étudiants en traduction	Enseignante, University of Stellenbosch	Sélection de textes de Michel Houellebecq	<i>Michel Houellebecq. Tagtig gedigte en twee essays</i> , Groenkloof, Hond, 2012, 216 p.	afrikaans
Du Toit, Catherine (ed.) & un collectif de chercheurs et traducteurs	Enseignants et traducteurs de l'Océan Indien	Sélection des recueils de poèmes de Jean-Joseph Rabearivelo	<i>Jean-Joseph Rabearivelo: poète sans frontières/Digter sonder grense/Poet without border</i> , Pretoria, Hond, 2020, 354 p.	afrikaans, anglais, créole, français, zulu
Eeden, Lydia van	Écrivaine	Jean Echenoz, <i>Un an</i> , Paris, Minuit, 1997, 110 p.	Jean Echenoz, <i>Een jaar</i> , Johannesburg, Praag, 2003, 86 p.	afrikaans
Everson, Vanessa & Serge Ménager	Enseignante, University of Cape Town +Enseignant, University of KwaZulu-Natal	Rachid O., <i>L'Enfant ébloui</i> , Paris, Gallimard, 1995, 143 p.	Rachid O., <i>The Dazzle Child</i> , Pietermaritzburg, New Arts Press, 1997, 123 p.	anglais
Ferreira, Nerina	Actrice, traductrice	Sélection de nouvelles (dont une en français)	<i>Towertyd : vyf verhale deur vyf meesters</i> , Cape Town, Tafelberg, 1992, 88 p.	afrikaans
Glenn-Lauga, Catherine & Co (collègues et étudiants)	+Enseignante, University of Cape Town	Sembène Ousmane, <i>Niiwam</i> , suivi de <i>Taaw</i> , Paris, Présence africaine, 1987, 190 p.	Sembène Ousmane, <i>Niiwam and Taaw: two novellas</i> , Cape Town, David Philip, 1991, 110 p.	anglais
Morgan, Naòmi	Enseignante, University of Free State	Jean Raspail, <i>Le camp des saints</i> , Paris, Robert Laffont, 1972, 408 p.	Jean Raspail, <i>Omsingel die laer van die heiliges</i> , Morgenzon, Oranjewerkers Promosies, 1990, 366 p.	afrikaans
		Jean-Marie Gustave Le Clézio, <i>L'Africain</i> , Paris, Mercure de France, 2004, 103 p.	Jean-Marie Gustave Le Clézio, <i>Die Afrikaan</i> , Bloemfontein, SUN Press, 2010, 73 p.	afrikaans

		Éric-Emmanuel Schmitt, <i>Oscar et la dame rose</i> , Paris, Magnard, 2002, 100 p.	Éric-Emmanuel Schmitt, <i>Oscar en die pienk tannie</i> , Cape Town, Human & Rousseau, 2012, 118 p.	afrikaans
		Éric-Emmanuel Schmitt, <i>Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran</i> , Paris, Albin Michel, 2001, 84 p.	Éric-Emmanuel Schmitt, <i>Monsieur Ibrahim en die blomme van die Koran</i> , Kaapstad, Human & Rousseau, 2014, 80 p.	afrikaans
		Éric-Emmanuel Schmitt, <i>Madame Pylinska et le secret de Chopin</i> , Paris, Albin Michel, 2018, 118 p.	Éric-Emmanuel Schmitt, <i>Madame Pylinska en die geheim van Chopin</i> , Cape Town, Naledi, 2022, 99 p.	afrikaans
Pieterse, Henning	Poète, Enseignant, University of Free State	Sélection de textes de Michel Houellebecq	Michel Houellebecq, <i>Tussen die abjekte en die eteriese : 'n keur uit die poësie van Michel Houellebecq</i> , Pretoria, Protea Boekhuis, 2018, 287 p.	afrikaans
Roodt, Dan	Écrivain, éditeur et enseignant-chercheur, University of Durban-Westville	Jean-Philippe Toussaint, <i>La salle de bain</i> , Paris, Minit, 1985, 144 p.	Jean-Philippe Toussaint, <i>Die badkamer</i> , Dainfern, Praag, 2016, 122 p.	afrikaans
		Albert Camus, <i>L'Étranger</i> , Paris, Gallimard, 1942, 172 p.	Albert Camus, <i>Die buitestaander</i> , Dainfern, Praag, 2004, 111 p.	afrikaans
Esterhuizen-Belin, Ronel	[?]	Tatiana de Rosnay, <i>La mémoire des murs</i> , Paris, Plon, 2003, 138 p.	Tatiana de Rosnay, <i>Die mure onthou</i> , Dainfern, Praag, 2016, [?].	afrikaans

Figure 1: Traductions du français vers l'afrikaans et l'anglais

Les commentaires qui suivent s'appuient sur des exemples significatifs données par les traducteurs eux-mêmes ou par la critique.

“Renouer” avec une tradition disparue

L'urgence de reproduire, par un geste mimétique, une tradition interrompue des traductions d'œuvres françaises en Afrique du Sud apparaît comme le premier enjeu des traducteurs. Comme l'explique Jaco Alant dans un article consacré à la littérature en langue afrikaans, la démarche des traducteurs est une suite de l'héritage de leurs prédécesseurs, “[f]rancophiles convaincus” (68) qui se sont dévoués à traduire en afrikaans les textes d'auteurs français. Le geste des traducteurs de l'actuelle bibliographie consiste donc à prolonger “le corpus de traductions littéraires en afrikaans des textes de Camus, Duras, Colette, Simenon et de Saint-Exupéry” comme le note Naömi Morgan (“Afrikaans-Français aller-retour: d'un Prix Nobel aux chansons”) à propos du collectif d'écrivains au sein duquel on retrouve André Brink, Breyten Breytenbach, Uys Krige, Jan Rabie, Bartho Smith (voire également la liste établie par De Meyer à propos des traductions en afrikaans des œuvres de Maupassant, “Afrique du Sud-Afrikaans” 238–9), etc. A ce titre, elle affirme, dans l'article qu'elle consacre à la traduction de l'œuvre de Le Clézio, qu’“il s'agissait pour la traductrice et auteure [...] de renouer avec une tradition de traduction établie par la ‘génération de 1960’”, avant d'ajouter que “[d]epuis lors, la traduction entre l'afrikaans et le français se fait davantage dans un sens unique, vers le français, à partir du texte afrikaans (grâce surtout à des traducteurs belges)” (“Aller-retour”). Retenons dans ce passage la volonté de faire renaître une pratique traductologique des pionniers dans une langue locale et la rupture avec un système d'échange unilatéral des traductions entre la France et l'Afrique du Sud. En commentant la traduction en afrikaans d'*Un an* de Echenoz, une chroniqueuse qui se fait appeler Klara Majola indique que la maison d'édition Prague vient renouer une tradition à travers laquelle “de nombreux livres d'importance internationale étaient traduits en afrikaans”. La revendication de cet héritage

se présente autant comme la contestation d'une hégémonie dans la circulation des littératures que comme une volonté de perpétuer une action en voie de disparition. Dans nos échanges, Henning Pieterse affirme en ce sens que: l'"afrikaans a une riche tradition de traductions d'auteurs/de textes de renommée mondiale—du moyen néerlandais, du moyen anglais, du néerlandais, de l'allemand, du français, du russe, du suédois, de l'isiZulu, du sepedi, du setswana, de l'isiXhosa, du sesotho, etc." (Ngadi Maïssa et Pieterse). Celui-ci tient donc à se situer dans le sillage de ces figures de proue ayant, avant lui, traduit dans sa langue maternelle, les littératures d'autres langues locales ou internationales. Néanmoins, le choix particulier de l'afrikaans, pour le cas qui m'occupe, me fait dire que les traducteurs pérennisent cette pratique qui s'interrompt véritablement durant les années sombres de l'apartheid, période durant laquelle les positions politiques officielles constituaient un frein à la circulation du livre et des biens culturels entre les deux pays, afin de réagir à la minoration de cette langue dans les échanges relatifs à la traduction (De Meyer, 238–9). *Die klein prinsie* d'André Brink est de fait une retraduction en afrikaans du *Petit prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, l'ouvrage étant déjà traduit dans la même langue et sous le même titre par J. P. L. Krige en 1957 (voir *Petit prince* collection: "9 livres en afrikaans"). L'édition en afrikaans de *L'Étranger* de Camus est une démarche similaire d'autant plus que Dan Roodt reprend un texte déjà traduit en 1966 par Jan Rabie. Le but du traducteur est ici de bonifier la version de son devancier mais également d'inscrire la retraduction en afrikaans de ce succès mondial dans la lignée de celle faites dans les principales langues de traduction comme le souligne Morgan à propos de sa retraduction du même texte pour le compte d'un spectacle du Free State Arts Festival:

Les recherches que nous avons menées au Département de français en préparation d'une encyclopédie des traductions littéraires dans la paire de langues français-afrikaans ont montré qu'une langue jeune comme l'afrikaans a peu de retraductions, surtout comparée aux grandes langues de traduction comme le polonais, le hongrois, l'anglais et hébreu. Ces langues comptent souvent jusqu'à 15 traductions d'un même texte, alors que nous n'avons pu localiser aucun texte français dont il existait plus de deux traductions en afrikaans. L'un d'eux était *Le Petit Prince*, car la traduction de Brink n'était pas la première—JPL Krige l'avait déjà traduite en 1957. Cependant, deux traductions représentaient encore une maigre récolte pour une conférence sur la retraduction. Je me suis alors souvenu de mon vieux rêve de traduire le texte, puis je l'ai lié à deux projets: les sous-titres afrikaans pour le film de Marc Osborne de 2015 et une nouvelle traduction afrikaans du texte source en tant que production artistique au Free State Arts Festival. Alors que la traduction de Brink est avant tout une traduction 'silencieuse' pour les lecteurs, ma traduction a été réalisée pour être lue à haute voix par un artiste de mots. (Morgan et Meyer)

Traduire pour lutter contre la domination de l'anglais

Pourquoi traduire des œuvres depuis le français? Les raisons apparentes sont la lutte des langues et l'affirmation identitaire. La situation linguistique de l'Afrique du Sud est en effet particulière: le pays compte 12 langues officielles; les deux principales langues de circulation de la littérature sont l'anglais et l'afrikaans (Chevrier, Lelong, Wade et Mauguière 16). A l'observation, les traductions sont essentiellement faites vers une seule de ces langues, l'afrikaans, qui a bien sûr une histoire différente des autres langues sud-africaines, particulièrement celles des peuples autochtones, bantus. Les traducteurs se positionnent contre l'impérialisme des traductions en anglais tout en insistant sur l'importance de situer leurs choix par rapport aux conditions du marché du livre et aux problématiques de sociétés inhérentes au territoire sud-africain. Morgan affirme par exemple que dans "le cas de *L'Africain*, la traductrice (de mère afrikaans et de père anglais) a d'abord essayé d'obtenir les droits de traduction en anglais", mais face au "refus de l'auteur" qui "se réserve la traduction de ce 'texte-charnière' en anglais", elle s'est tournée vers "la traduction afrikaans [qui] est le seul accès des lecteurs afrikaans, même bilingues, à ce texte primordial qui a modifié la lecture et l'analyse des textes lecléziens" ("Aller-retour"). Dans ce cas précis, la traduction en afrikaans intervient par défaut. Elle montre aussi que pour l'auteur, l'anglais est la langue de la visibilité par excellence dans la mesure où, selon Gisèle Sapero, la "production en anglais détient désormais le quasi-monopole de la littérature à grande diffusion, *best-sellers*, littérature populaire, roman sentimental, *thrillers*" (458).

Traduire en afrikaans est, pour Morgan, une manière de faire circuler le texte localement et de revendiquer pour elle et pour le canon littéraire sud-africain, le plurilinguisme ("JMG Le Clézio se *L'Africain* praat Afrikaans"), les valeurs démocratiques et l'altérité identitaire comme elle le défend dans les passages suivants. Elle souligne qu'elle se détourne de la traduction en anglais parce que le roman de Le Clézio a plusieurs résonances avec des œuvres d'écrivains Afrikaners. Aussi, pour elle, le titre traduit, *Die Afrikaan*, "fait écho à un essai socio-politique

de Frederik van Zyl Slabbert, fondateur de l'Institut pour une alternative démocratique pour l'Afrique du Sud ou IDASA, intitulé *Afrikaner, Afrikaan* (1999) ("Aller-retour"). Dans le même sens, elle précise dans un entretien avec Hadrien Diez qu'il existe des similitudes entre cette œuvre de Le Clézio et celles de certains écrivains sud-africains: "Je peux voir des parallèles clairs avec l'auteur afrikaans Elsa Joubert. Comme Le Clézio, elle combine écriture de voyage et quête de soi". La traduction sert ici à enrichir un canon littéraire des auteurs locaux de la langue cible en trouvant des équivalences multiculturelles et poétiques avec les œuvres sources.

On notera également que ces traductions sont conjoncturelles au fait que "le nombre de traductions de livres du français vers d'autres langues [ait] repris sa courbe ascendante" (Sapiro 460). Les traducteurs profitent de cet effet de marché. Ils relocalisent alors les œuvres de langue française pour contrecarrer l'allant de la langue anglaise. C'est notamment ce qui justifie chez Morgan le dessein de traduire sans passer par une langue intermédiaire, par "le biais d'une traduction anglaise" ("Aller-retour") en l'occurrence. La préférence pour le français permet non seulement de lutter contre la langue "dominante mondialement", pour reprendre les termes de Pascale Casanova (17) et des valeurs commerciales qu'on lui associe, mais également d'offrir un gage de qualité. C'est du moins ce que Pieterse affirme, dans nos échanges, afin de justifier sa traduction en afrikaans, qui serait meilleure que les versions anglaises—je pense notamment à *The Art of Struggle* par Timothy Mathews et Delphine Grass en 2010 et à *Unreconciled: Poems 1991–2013* par Gavin Bowd en 2017—des poèmes de Houellebecq: "Dans le cas de la poésie de Houellebecq [...], je voulais présenter aux lecteurs afrikaans des traductions (espérons-le) meilleures que les équivalents en anglais" (Ngadi Maïssa et Pieterse). Sans entrer dans les débats des traductologues, on constate néanmoins que ces traductions concernent en fin de compte la critique de l'hégémonie de l'anglais.

Cette défiance vis-à-vis de l'anglais est révélatrice des "inconscients culturels collectifs" par lesquels il est aussi possible de construire "la représentation de l'autre" (Sapiro 478). Je le perçois lorsque Morgan fait référence à l'essai de Van Zyl Slabbert qui se positionne en faveur des politiques républicaines et du dialogue interculturel. C'est-à-dire qu'elle exprime l'idée d'une inclusion des Afrikaners dans la construction d'une nation sud-africaine pluriculturelle, unie et démocratique. En revenant à cette œuvre avant-gardiste, celle-ci laisse lire en filigrane l'impératif d'un devoir de mémoire et de vérité vis-à-vis de la période de l'apartheid durant laquelle les Afrikaners ont été, d'une manière générale, les seules tenues responsables d'actes de discrimination et de domination puisqu'ils sont "les principaux acteurs de la mise en place de l'apartheid" (Teulié). Les traducteurs souhaitent ainsi déconstruire l'étiquette de communauté ségrégationniste exclusivement associée aux Afrikaners en relativisant les responsabilités ethniques et raciales. C'est dans cet élan, qu'en parlant de son expérience de traductrice descendante de ce peuple "multiculturel", que Catherine du Toit affirme que l'afrikaans fut aussi une "langue 'insoumise'" car elle devint, au fil de son histoire, "le symbole et l'outil de la résistance à la politique d'anglicisation des occupants" (*Bitterkomix*: traduire, trahir, choisir). L'afrikaans fut donc traditionnellement pour celle-ci une langue de la révolte contre les populations impérialistes "anglophones" qui, comme les Afrikaners, participèrent à la politique de racialisation.

Aussi, tout en donnant une image positive de ce peuple, le discours de Du Toit à propos des concurrences entre ces deux langues, au détour de la traduction, pourrait être considéré comme un axiome montrant que "tous les Blancs, de locution afrikaans ou anglophone ont une part de responsabilité" (*Bitterkomix*: traduire, trahir, choisir) dans les injustices raciales durant l'apartheid. Cette perspective activiste de la traduction—au sens où "les traducteurs font des choix sur les valeurs et les institutions à soutenir où à opposer, en déterminant des stratégies militantes et en choisissant leurs combats" dans le but d'"atteindre leurs objectifs sociaux ou idéologiques [qui] sont légion, très localisées dans le temps et dans l'espace, changeant à mesure que la culture évolue" (Tymoczko 9)—est donc idéologiquement une posture combattante, voire partielle. Elle est notamment différente de celle d'Everson et de Ménager dont le propos au sujet de la langue, éminemment inscrit dans un intérêt d'usage pédagogique et académique, porte sur sa pratique par le jeune écrivain marocain dont ceux-ci traduisent le texte: "C'est sans doute en partie à cause du charme inhérent à un texte écrit en français, langue qu'il maîtrise mais imparfaitement" (III). Pour sa part, en référence à l'usage des africanismes, des expressions en wolof et de la langue orale dans les textes de Sembène Ousmane qui évoque "le désarroi des colonisés éloignés de leur langue maternelle et leur résistance à se conformer à la langue impérial", Catherine Glenn-Lauga indique que "le texte en anglais servira l'objectif d'une traduction s'il donne aux lecteurs le sentiment que leur langue maternelle peut s'ouvrir et accueillir d'autres voix et d'autres langues" (XVII). Nous sommes donc en présence d'une défense des langues locales que les traducteurs voudraient rendre audibles. L'intégration des celles-ci dans les récits écrits dans une langue dominante apparaît comme un gage de défiance. Aussi, tout en restant dans le

cadre du discours de la doxa francophone, Glenn-Lauga note que Sembène “constate amèrement que la promotion des langues africaines va à l’encontre des intérêts de la langue française, qui tente de résister à l’anglais avec les forces de la francophonie” (XIII). Elle pose donc le problème politique de la lutte entre les langues française et anglaise et celui de la défiance des langues africaines comme le wolof qui est la “*lingua franca*” au Sénégal. Cette thèse au sujet d’un plurilinguisme militant peut ainsi être mise en parallèle avec le contexte sud-africain qui voit l’impérialisme de l’afrikaans et l’anglais sur les langues comme le zulu ou le xhosa. Fait ici exception les traductions des recueils *Presque-Songes* (1934) et *Traduit de la nuit* (1935) du poète malgache Jean-Joseph Rabearivelo en zulu, en créole, en anglais et en français par une équipe de traducteurs multiculturels et interrégionaux qui ont pour but de “promouvoir une cohésion ainsi qu’une compréhension universelle à travers nos langues et nos littératures” comme le fait remarquer Du Toit, la coordinatrice de cette anthologie dans la présentation du projet (Communiqué AUF, “Recherche Océan-Indien-Traducteurs sans frontières”). Le fait est que ces ouvrages du poète malgache sont directement écrits en deux langues (français et malgache), annihilant ainsi le principe de domination linguistique entre la langue locale et la langue du colonisateur. Le caractère plurilingue de cette écriture crée une proximité avec les langues mineures de la région océanique africaine, particulièrement l’afrikaans, comme le relève Jean-Louis Cornille, dans le compte rendu qu’il consacre à cette anthologie interculturelle: “on aurait dit que ces deux langues mineures s’appelaient mutuellement, se faisant signe de manière nullement muette, d’une rive à l’autre, avec parfois des accords similaires, des sonorités semblables” (Cornille 238).

Dénoncer les discriminations et éditer localement

Les traducteurs du corpus sont aussi des enseignants-chercheurs. Ils ont un intérêt pour des œuvres, en lien avec leurs activités de recherche ou d’enseignement. En effet, tous, à l’exception de Piet de Jager, sont enseignants dans les universités sud-africaines. Les traductions interviennent comme des matériaux de travail dans leur domaine d’exercice. De façon croisée, ces œuvres illustrent une dénonciation de toutes formes de stigmatisation à travers la critique des systèmes religieux (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*), identitaires ataviques et culturels (*L’Africain; Rabearivelo*), générationnels et sexuels (*Oscar et la dame rose; L’Enfant ébloui*). Cette critique concerne en outre la politique de discrimination comme c’est le cas du texte de Jean Raspail qui, selon Jean-Marc Moura, “justifie implicitement la politique d’apartheid sud-africaine” (120) ou de *La Peste* de Camus qui s’en prend à la Shoah. On peut également défendre, à la suite de Cornille (“Review of *Tagtig gedigte en twee essays*”) et de Pieterse, que la satire de “l’abject” dans les poèmes de Houellebecq motivent l’acte des traducteurs qui y retrouvent par ailleurs des échos avec le spleen baudelairien. Morgan souligne qu’elle aime travailler avec les œuvres de Schmitt, comme c’est le cas pour la traduction de *Madame Polynska et le secret de Chopin*, parce que celles-ci sont portées par les dimensions éthique et méditative car “les histoires écrites par Schmitt vous font réfléchir à votre propre vie et à ce qui est important pour vous” et parce que cet auteur “écrit des textes merveilleux pour les acteurs, facilement réalisables dans les conditions matérielles actuelles” (dans Steyn-Bezuidenhout). Par ailleurs, ces traductions sont motivées par la visibilité internationale des auteurs à succès qui produisent généralement des best-sellers (Schmitt), qui ont obtenu le Goncourt (Echenoz, Houellebecq), ou le prix Nobel (Camus, Le Clézio). Everson et Ménager notent à ce titre que “[r]écemment, les productions de Rachid O. sont devenues des best-sellers en France”(III). On note également que l’essentiel des œuvres traduites sont initialement publiées dans les grandes maisons d’édition parisienne et que les auteurs sont principalement occidentaux. La présence d’un Sembène, dont le texte est publié dans une maison d’édition de la périphérie parisienne, mais néanmoins importante si on songe au rôle joué par le mouvement de la négritude pour son rayonnement, peut donc être perçu comme une surprise. Aussi, le nombre d’écrivains africains est insignifiant: on dénombre au total trois écrivains maghrébins et subsahariens. Ainsi, en dehors de ces dernières œuvres africaines, on trouve dans la période précédente à l’actuelle étude, *Ma sœur la panthère* (1978) de Djibi Thiam traduite par Jan Rabie sous le titre *Suster luiiperd* (1981).

Par ailleurs, *The Dazzle Child*, est l’unique à être publié par une édition universitaire, celle de l’Université du Kwazulu-Natal qui a par ailleurs facilité les conditions de la traduction de ce texte pour les besoins d’enseignement selon les deux traducteurs (Everson et Ménager II). Les autres traductions en afrikaans paraissent chez des éditeurs généralistes, du “trade book” comme on les nomme en Afrique du Sud. Ces maisons d’édition sont situées dans deux des principales métropoles du pays (Prétoria, Le Cap), qui sont par ailleurs les plus riches comparativement à celle du KwaZulu-Natal (Gervais-Lambony 131). En convoquant des études relatives au secteur éditorial dans le pays, la traduction en anglais viserait un public plus large contrairement à celles en afrikaans qui profitent d’un public qui “se concentrent dans les centres urbains et les banlieues blanches” puisque

“le lectorat en Afrique du Sud reste traditionnellement blanc, féminin à 80% pour cent, urbain et riche” (Politis 14). Mais la faveur de l’afrikaans chez les traducteurs est possiblement une réaction contre le fait que “l’anglais [soit] devenu la lingua franca du pays” (Politis 22) car, après l’apartheid, la production en afrikaans “n’était plus ni politiquement ni institutionnellement protégée et privilégiée comme elle pouvait l’être auparavant “ (Politis 26). A cet effet, certaines maisons d’édition n’hésitent pas à afficher leur attachement linguistique et identitaire: “Protea: Trots Afrikaans! [Fièrement afrikaans!]”; PRAAG (Pro-Afrikaanse Aksiegroep). La parution de l’œuvre traduite de Raspail dans la ville de Morgenson, connue notamment pour avoir été un des fiefs des séparatistes Afrikaners dans les années 1980, peut rappeler ce marquage identitaire et idéologique. Enfin, Human & Rousseau est une maison d’édition généraliste qui publie des ouvrages en anglais et en afrikaans; elle fait partie du groupe NB publishers depuis 2001 (Politis 27).

Affirmer une francophonie universitaire et diplomatique

Les traductions sont le résultat des échanges diplomatiques et culturels entre la France et l’Afrique du Sud après l’apartheid. Pour preuve, ce n’est qu’à partir de la création de L’Institut Français d’Afrique du Sud (IFAS) en 1995 qu’on observe une croissance de cette activité. Le corpus couvre la période de 1990 à 2018, mais excepté la traduction de l’œuvre de Raspail par Morgan en 1990, toutes les autres traductions sont effectuées après l’implantation de ce centre culturel à Johannesburg. Par ailleurs, on notera que le pic des traductions se situe en 2012, c’est-à-dire l’année de la double saison (la saison française en Afrique du Sud en 2012 et la saison sud-africaine en France en 2013) de coopération entre la France et l’Afrique du Sud, qui a permis le déplacement des auteurs d’un espace vers l’autre et vice-versa. Les auteurs sud-africains furent invités au festival “Étonnants Voyageurs” de Saint-Malo en 2013 et les auteurs français et francophones furent conviés à l’“Open Book Cape Town Literary Festival” en 2012. Ces deux manifestations, ainsi que les actions connexes liées à ces scènes culturelles marquent un tournant dans les échanges entre ces deux espaces, en rapport avec la diplomatie culturelle, le rôle des agents culturels et des écrivains qui s’inscrivent dans une perspective littéraire mondiale. Les acteurs et les promoteurs de ces manifestations défendent ainsi l’idée d’une “littérature-monde” et celle d’une “littérature sud-africaine situé dans le contexte international”. Cette internationalité est en outre manifeste avec le festival de la Francophonie organisé depuis 2010 par l’Alliance française de Prétoria. La traduction de Du Toit et ses étudiants en est un bon exemple comme on peut le lire sur la page du consulat du France: “Ce projet est soutenu par les Saisons France-Afrique du Sud 2012 & 2013 “. Ces traductions sont ainsi la conséquence de l’action diplomatique française qui finance nombreuses d’entre elles à l’exemple de Piet de Jager—“Ils ont été soutenus par l’ambassade de France en Afrique du Sud et l’Institut français à Paris, dans le but de promouvoir la diversité linguistique et l’accès à la littérature française”—de Pieterse comme il l’atteste dans nos échanges—“La publication de *Tussen die abjekte en die eteriese. ’n Keur uit die poësie van Michel Houellebecq* a été rendu possible en partie grâce à une subvention de l’IFAS (Institut Français d’Afrique du Sud)” (Ngadi Maïssa et Pieterse)—ou d’Everson et Ménager—“Nos remerciements vont également à l’ambassade de France en Afrique du Sud et particulièrement à Jacques de Mones pour leur précieux soutien” (II). En clair, ces traductions sont majoritairement l’œuvre de la diplomatie culturelle française qui apporte un soutien “à la traduction des productions éditoriales françaises vers les langues étrangères” dans la mesure où, selon Judith Roze, “la traduction [...] constitue un enjeu essentiel pour notre rayonnement ou notre influence à l’étranger” (197). L’extraduction vient alors en appui à la circulation ainsi qu’à la promotion des œuvres de langue française.

Cette extension du domaine du français par la traduction est en rapport avec l’activité académique de ces traducteurs. En ce sens, en considérant le rôle de l’ambassade de France par ces financements ainsi que le relai accompli par ces traducteurs-enseignants des œuvres de langue française, la traduction pose les jalons d’une francophonie hors les murs (Chevrier, Lelong, Wade et Mauguière 50-3). En effet, par la traduction et par l’enseignement, les enseignants font la promotion de la langue française qui serait en recul dans le pays. Pieterse déclare dans notre entretien:

On espère que ces traductions contribueront à la francophonie sud-africaine, mais les chiffres indiquent le contraire: le français est en déclin en Afrique du Sud, tant à l’école qu’à l’université. Bien que les “portes de l’Afrique” aient été ouvertes après la chute de l’apartheid et que les échanges avec les pays africains francophones aient augmenté depuis lors, le français est dévalorisé au niveau local. Les départements de français sont fermés ou intégrés à d’autres langues européennes modernes et, dans le cas de l’université de Pretoria, intégrés au département des langues anciennes (!) (Pieterse et Ngadi Maïssa)

En ce sens, pour l'auteur, la traduction favorise le développement de la francophonie en Afrique du Sud. Cette francophonie qui s'affirme en outre avec la migration des francophones dans le pays est toutefois en déclin à cause notamment d'une crise dans l'enseignement de la langue: les départements de langue française ferment ou bien intègrent d'autres départements fautes d'effectifs conséquent ou de financement. Néanmoins, l'acte de traduire est associé à l'action des organes du ministère des affaires étrangères français ou aux diverses associations de langue française. Aussi, comme on peut le lire sur la page d'actualité de l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF) qui finance ce projet, la traduction de l'œuvre de Rabearivelo veut "démontrer que dans un contexte de multilinguisme, la francophonie, à travers la langue française, contribue à l'enrichissement et la valorisation des langues de l'Océan Indien" (Communiqué AUF, "Recherche Océan-Indien-Traducteurs sans frontières"). La traduction de *L'Africain* par Morgan est par exemple financée par les "fonds culturels néerlandais-sud-africains" (2013) et issue d'une rencontre avec l'écrivain organisée par l'AFSSA:

En 2010, l'Association pour les études françaises en Afrique australe (AFSSA) a organisé une conférence dont Le Clézio devait être l'invité d'honneur. Le thème de la conférence était "Rives et dérives". La traduction étant mon passe-temps favori, j'ai cherché un roman de Le Clézio qui correspondrait au thème. Le titre "*L'Africain*" en faisait un choix approprié, ce qui a été confirmé ensuite par son contenu. (Morgan et Hadrien Diez)

Le rôle des enseignants et des organismes de promotion de la langue française témoigne du dévouement de ces francophiles permettant la "construction d'une certaine francophonie" par laquelle "le français est en devenir en se faisant langue diplomatique [...] et de partenariat universitaire et scientifique" (Balladon et Peigné 17). Outre cette francophonie universitaire qui s'exprime principalement dans le domaine scolaire et universitaire, l'implication des institutions française et sud-africaine la situe aussi comme un instrument diplomatique. Pour les observateurs, le regain d'intérêt pour le français en Afrique du Sud s'explique par un nombre conséquent de migrants francophones d'Europe (français, belges) et d'Afrique (congolais, burundais), par l'implication de la diplomatie sud-africaine dans le règlement des conflits continentaux qui "a entraîné une prise de conscience de l'importance du français lors de ces négociations" (Politis 2005), ainsi que la défense de ses intérêts économiques dans les pays francophones d'Afrique centrale et de l'Ouest. Benoît Antheaume note ainsi que les autorités politiques sud-africaines adhèrent à la Francophonie—au sens d'être intéressées—en détournant "un instrument de partenariat dans le domaine de la langue et de la culture" au profit d'intérêts "nettement plus marchands dans le contexte d'une mise en compétition acharnée que la mondialisation, assumée ou subie, impose à tous les pays" (349). Cette critique à propos de l'élargissement des ambitions politiques et économiques sud-africaines est parallèle au discours paradigmatique relatif aux intentions néocoloniales de la France, à travers l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF).

En clair, l'objectif de cette étude était de répertorier les œuvres de langue française traduites en Afrique du Sud et d'en révéler les mécanismes de production et de circulation. La bibliographie des dix-sept traductions recensées, grâce à une approche sociologie, incluant l'enquête et l'entretien, me permet de tirer quelques conclusions de diverses natures relatives aux rôles des agents, notamment les traducteurs, les éditeurs, les institutions de financement et de relais. En considérant l'axe de la résistance pour lire les traductions de la littérature de langue française en Afrique du Sud, je constate que celle-ci renvoie avant tout à la réactualisation d'un héritage qui sert à renforcer le canon littéraire en afrikaans. J'ai montré que la prédominance des traductions en afrikaans est un positionnement des traducteurs qui cherchent à s'opposer à la domination de la langue anglaise, de se désengager de l'exclusivité de l'héritage ségrégationniste sur le plan national. Le choix des œuvres est ainsi significatif d'une pratique commune qui confirme la prédominance des œuvres littéraires françaises et européennes supposant un réseau d'échanges littéraires entre le Nord (France, Belgique et sans doute Suisse) et l'Afrique du Sud. Sur dix-sept traductions, trois seulement concernent les œuvres d'écrivains africains: Sembène, Rachid O. et Rabearivelo. La fonction enseignante de langue des traducteurs leur fait ainsi adhérer à la francophonie qui prend, en raison de l'implication des instances de la diplomatie française dans le processus de traduction, une dimension universitaire et politique. Les manifestations culturelles transnationales, principalement festivières, autour des éditeurs, sont des vecteurs importants qui motivent ces traductions. Les financements de ces traductions principalement par les agences de la Francophonie ne contribuent pas à faire circuler les œuvres de langue française vers une production en langues autochtones du pays, où elles sont encore inexistantes.

Notes

1. Toutes les traductions des travaux critiques cités et des entretiens avec les traducteurs sont les miennes.
2. Le site officiel de l'Institut français en Afrique du Sud (IFAS) a connu des révisions ces dernières années. Certaines pages que j'ai consultées durant cette enquête ne sont plus actives. Je peux, au besoin, fournir les copies des références citées.

Références

- Alant, Jaco. "Ce que ça veut dire que d'écrire en sa propre langue: quelques perspectives historiques de la littérature romanesque de langue afrikaans". *The Changing Face of African Literature/ Les Nouveaux visages de la littérature africaine*, dirigé par Bernard De Meyer & Neil Ten Kortenaar. Rodopi, 2009. pp. 63–81.
- Antheaume, Benoit. "La francophonie en Afrique du Sud." *Hermès* vol. 40, no. 3, 2004, pp. 345–9. DOI: <https://doi.org/10.4267/2042/9573>.
- Balladon, Francesca & Céline Peigné. "Le français en Afrique du Sud: construction d'une certaine francophonie." *French Studies in Southern Africa* vol. 40, 2010, pp. 11–27. DOI: <https://hdl.handle.net/10520/EJC34160>.
- Casanova, Pascale. *La Langue mondiale: traduction et domination*. Seuil, 2015.
- Chevrier, Jérôme, Nathalie Lelong, Amelie Wade & Claire Mauguière. "L'édition en Afrique du Sud." *Bureau international de l'édition française*, 2017, pp.1–67.
- Cornille, Jean-Louis. "Compte rendu de Du Toit, Catherine (dir.). *Jean-Joseph Rabearivelo, poète sans frontières*." *French Studies in Southern Africa* vol. 50, 2020, pp. 236–40. DOI: <https://hdl.handle.net/10520/EJC-205aa87ef8>.
- _____. "Review of *Tagtig gedigte en twee essays*, Michel Houellebecq; Catherine du Toit et collaborateurs (Transl.)." *French Studies in Southern Africa* vol. 43, 2013, pp. 174–6. <https://hdl.handle.net/10520/EJC145911>.
- De Meyer, Bernard. "Afrique du Sud-Afrikaans." *Bibliographie des écrivains français: Guy de Maupassant I*, dirigé par Benhamou, Leclerc & Vincent. Memini, 2008, pp. 238–9.
- _____. "L'édition littéraire en français d'Afrique francophone: ébauche d'un état des lieux." *French Studies in Southern Africa* vol. 44, no. 2, 2014, pp. 29–47. DOI: <https://journals.co.za/doi/abs/10.10520/EJC171503>.
- Du Toit, Catherine. "*Bitterkomix*: traduire, trahir, choisir." *Fabula*. 25 juin 2013. DOI: <https://doi.org/10.58282/colloques.2016>.
- Gervais-Lambony, Philippe. *L'Afrique du Sud et les États voisins*. Armand Colin, 2013.
- Glenn-Lauga, Catherine. "Commentary on the Translation." *Niwam and Taaw: two novellas, Sembène Ousmane*. David Philip, 1991, pp. XI–XVII.
- Halen, Pierre. "Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone." *Littératures et sociétés africaines: Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, dirigé par Papa Samba Diop & Hans Jürgen Lüsebrink. Gunter Narr, 2001, pp. 55–68.
- Keil, Regina. "Réception et traduction de la littérature maghrébine en Allemagne." *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, dirigé par Charles Bonn et Arnold Roth. Königshausen & Neumann, 1995, pp. 35–47.
- Lécrivain, Claudine. "Réception des traductions et appartenances communautaires: études de trois collections de catalogues éditoriaux espagnols." *Traduction et communautés*, dirigé par Jean Peeters. Artois P U, 2010, pp. 117–35.
- Majola, Klara. "Een Jaar: Die Franse meesterstuk nou in Afrikaans". *Litnet*. <https://oulitnet.co.za/Seminaar/eenjaar.asp>.
- Milton, John & Paul Bandia. "Introduction: Agents of Translation and Translation studies." *Agents of Translation*, dirigé par John Milton & Paul Bandia. John Benjamins, 2009, pp. 1–18.
- Morgan, Naömi. "Afrikaans-Français aller-retour: d'un Prix Nobel aux chansons." *Fabula*. 25 juin 2013. DOI: <https://doi.org/10.58282/colloques.2011>.
- _____. "J. M. G. Le Clézio se *L'Africain* praat Afrikaans: kroniek van 'n kennismaking in die taalpaar Frans-Afrikaans." *Acta Academica* vol. 44, no. 3, 2012, pp. 52–73. <https://journals.ufs.ac.za/index.php/aa/article/view/1359>.
- Morgan, Naömi & Hadrien Diez. 12 mars 2020. <<http://www.ifas.org.za/index.php/books/events-and-news-books/567-Indie-afrikaannrn-le-clezios-essential-novel-translated-into-afrikaans>>. Consulté le 10 janv. 2021.
- Morgan, Naömi & Naömi Meyer. "Die klein prinsie by die Vrystaat Kunstefees: 'n onderhoud". *Litnet*. 14 juill. 2017. <https://www.litnet.co.za/die-klein-prinsie-die-vrystaatse-kunstefees-n-onderhoud/>.
- Moura, Jean-Marc. "Littérature et idéologie de la migration: 'Le camp des Saints' de Jean Raspail." *Revue Européenne des Migrations Internationales* vol. 3, no. 4, 1988, pp. 115–24.
- "Neuf livres en Afrikaans". *Petit prince collection*. https://petit-prince-collection.com/lang/show_langue.php?lang-fr&cid=2.
- Pieterse, Henning. "'n Lesing van Michel Houellebecq se poësie tussen die pole van die 'abjekte' en die 'eteriese'". *Litnet Akademies* vol. 15, no. 2, 2018, pp. 112–36. <https://www.litnet.co.za/n-lesing-van-michel-houellebecq-se-poësie-tussen-die-pole-van-die-abjekte-en-die-eteriese/>.
- _____. "*Tagtig gedigte en twee essays* (Michel Houellebecq, vertaal deur Catherine du Toit en medewerkers)". *Tydskrif vir Letterkunde* vol. 51, no. 1, 2014, p. 198. DOI: <https://doi.org/10.4314/tvl.v51i1.27>.
- Pieterse, Henning & Laude Ngadi Matssa, "La traduction du roman francophone en Afrique du Sud (1990-2020)". *Questionnaire*. 23 févr.–4 mars 2021.
- Politis, Karen. "L'édition en Afrique du Sud ou les complexités de la nation 'arc-en-ciel'." *Bureau International de l'édition française*. oct. 2005, pp. 1–67.
- Pradeau, Christophe & Tiphaine Samoyault. "Introduction". *Où est la littérature mondiale?* dirigé par Christophe Pradeau & Tiphaine Samoyault. P U de Vincennes, 2005. pp. 5–11.
- "Recherche Océan-Indien-Traducteurs sans frontières: possibilités et enjeux de la traduction littéraire dans un contexte multilingue." *AUF Nouvelles*. <https://www.auf.org/nouvelles/actualites/recherche-ocean-indien-traducteurs-frontieres-possibilites-enjeux-de-traduction-litteraire-contexte-multilingue/>.
- Richard, Jean-Pierre & Denise Godwin. "L'Autre source: Le rôle des traducteurs dans le transfert en français de la littérature sud-africaine". *Les Nouveaux cahiers de l'IFAS* 6, août, 2005, pp. 12–23.
- Roze, Judith. "La politique du livre de l'Institut français: traduction et diplomatie d'influence". *Littératures et musiques dans la mondialisation XX^e et XXI^e siècles*, dirigé par Anaïs Fléchet & Marie-Françoise Lévy. Sorbonne, 2015, pp. 194–203.

- Samoyault, Tiphaine. *Traduction et violence*. Seuil, 2020.
- Sapiro, Gisèle. "La littérature française sur le marché mondial des traductions." *French Global: une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, dirigé par Christie McDonald & Susan Rubin Suleiman. Classiques Garnier, 2015, pp. 447–83.
- Steyn-Bezuidenhout, Christa. "Aardklop: Menslikheid van Franse teks betower in Afrikaans". *Maroela Media*. 28 sep. 2022. <https://maroelamedia.co.za/afrikaans/aardklop-menslikheid-van-franse-teks-betower-in-afrikaans/>.
- Teulié, Gilles. "Genèse de l'apartheid: histoire et 'race' en Afrique du Sud." *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, no. 146, 2020, pp. 61–78. DOI: <https://doi.org/10.4000/chrhc.14568>.
- Tymoczko, Maria. "Translation, Resistance, Activism: An Overview". *Translation, Resistance, Activism*. Ed. Maria Tymoczko. U of Massachusetts P, 2010, pp. 1–22.
- Wa Kabwe-Segatti, Aurelia & Denise Godwin. "Préface". *Les Nouveaux cahiers de l'IFAS* 6, août, 2005, pp. 3–5.



Tribute

Ama Ata Aidoo (1942–2023)

Kwabena Opoku-Agyemang



Photo: Nana Kofi Acquah

I first met Ama Ata Aidoo as most Ghanaians from my generation would: through one of her many literary works. In my case, I read the short story “Two Sisters” from the collection *No Sweetness Here* as a teenager. I was struck by the boldness of the main character Mercy, who used her beauty to attract a politician; his money (that he had misappropriated from government coffers) cushioned her through the economic downturn that plagued a newly independent Ghana. While her sister Connie was more conservative and aligned to the status quo, Mercy viewed her response to economic hardship as a pragmatic mode of survival. This story stuck with me and ended up being one of the primary texts for my first publication, which appeared in *Research in African Literatures*. My article examined how Aidoo and Chimamanda Ngozi Adichie used illicit relationships to critique nation building.

Aspects of “Two Sisters” dovetailed neatly with Adichie’s short story “Birdsong,” testament to the influence that Aidoo and that pioneering generation of African women writers who navigated formidable obstacles during the wave of independence had on later generations such as Adichie. That early generation established their presence in literary, social, and political terms, serving as direct catalysts for subsequent generations of both men and women writers, while leaving an indelible mark on the postcolonial literary landscape. Aidoo, undeniably, stood as an iconic figure within this evolution. She grew up through colonial times and saw firsthand how Ghana struggled with neocolonialism and nation building. Her work critiqued these struggles and served as an important literary parallel to the development of the country.

News of Aidoo’s death on May 31, 2023, drew global headlines, prompting an outpouring of local and international tributes that encapsulated the profound legacy of this remarkable Ghanaian figure. A scholar, writer, playwright, poet, and activist, her lively personality stood in stark contrast the fact that an unfortunate car accident had forced her to use a stick and later a wheelchair for mobility purposes. She still showed up to numerous public events and ardently supported the literary scene in Ghana and in other parts of Africa.


I was fortunate to know her on a personal and professional level: I worked with and for her at Mbaasem, an NGO she founded and run with passion. The aim of the foundation was to provide comprehensive support for and promotion of young African writers, catering to their logistical, conceptual, financial, and professional needs. Mbaasem, which translates to “women’s matters” in Fante, served as a platform through which Aidoo also fervently mentored women, nurturing and cultivating their writing craft.

During my two-year tenure at Mbaasem, our small but motivated team diligently curated literary works of budding and amateur writers for eventual publication in the *Daily Graphic*, Ghana’s largest state-owned newspaper. Week after week, we meticulously edited a diverse array of literary pieces, including short stories, poems, extracts from novels, and plays, striving to offer these emerging talents a platform for recognition and growth. Aidoo, despite the scarcity of resources, steadfastly sustained this initiative. Through the *Daily Graphic*, she was able to nurture the talent and trajectory of numerous writers, which included Yaba Badoe, Ayesha Haruna Atta, and Mamle Kabu.

Aidoo’s unyielding commitment to perfectionism was evident in her approach as lead editor. She always emphasized the mastery of various literary elements, consistently striving to ensure that every piece featured under the auspices of the Mbaasem editorial team adhered to a stringent standard. She was not averse to rewording

Kwabena Opoku-Agyemang is senior lecturer in the Department of English, Faculty of Arts University of Ghana, Accra, Ghana.

Email: kdopoku-agyemang@ug.edu.gh

 <https://orcid.org/0000-0002-5149-6128>

DOI: <https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.17335>

and refining lines of poetry for enhanced coherence and cohesion; rephrasing diction in short stories; and even changing character or scene considerations in other narrative forms that eventually appeared in the *Daily Graphic*. All these actions underscored her dedication to nurturing quality literary expression.

Her passionate engagement with the younger generation of writers mirrored her own journey decades prior when she caught attention as a young writer. Notably, her first play, *Dilemma of a Ghost* (1965), was produced during her final year as an undergraduate at the University of Ghana. A year after it was performed at the University's School of Performing Arts, it was printed and distributed by Longman, making Aidoo the first published woman playwright from Africa. This seminal work offered a profound exploration of African and African American relations, ultimately solidifying its place as a pivotal contribution to Ghana's contemporary cultural heritage. It was notably showcased at Accra's National Theatre during the nation's golden jubilee celebrations in 2007 and won several awards. While her novels, poems, and short stories also highlighted her other literary skills, and she was a giant in the field with an unapologetic defense of women's rights and women's development.

"Prof," as we called her, has left a void in joining her ancestors. Her warmth, sense of humour, care for ordinary people, and sense of justice made her a beautiful soul inside and out. She will be missed terribly, but the best we can do is to uphold her legacy by continuing to uphold her values and unpack the intricacies of her work through scholarship. After all, as she famously said once: "Humans, not places, make memories."

**Dwelms.**

Rudie van Rensburg.

Kaapstad: Queillerie, 2023. 351 pp.

ISBN 9780795802607.

Sedert Rudie van Rensburg presies tien jaar gelede gedebuteer het met *Slagyster*, het 'n groeiende getal lesers as 't ware verslaaf geraak aan sy werk. Lesers wag getrou vir hulle volgende Rudie van Rensburg-fix. Met die treffende klapskrif "Wraak is die dodelikste verslawing", is Van Rensburg se twaalfde misdaadroman, *Dwelms*, net die regte fix. Die titel is, soos heelwat van sy voriges, weer kort en kragtig. Net genoeg om 'n mens in te trek in hierdie roman uit die pen van een van die beste krimi-skrywers in Afrikaans.

In *Dwelms* ontvou 'n aantal storielyne, oënskynlik onverwant, jukstaposisioneel. Twee legendariese oudspeurders wat baie geliefd was onder hul kollegas, word uit die bloute vermoor. Met absoluut geen leidrade nie, word dit gerade geag om die Spookeenheid se hulp in te roep. Hoe op dees aarde kaptein Kassie Kasselmann en sy kollega, sersant Rooi Els, hierdie saak gaan uitpluis, weet nugter.

Elders sit Marinda de Necker met 'n hengse dilemma. Haar broer, Dawid, se magsspeletjies is besig om hul familie-onderneming, Steen en Sement of te wel SES, na troebel waters te stuur. Sy jarelange manipulasie dryf haar ook persoonlik tot breekpunt en sy wil alle bande met hom verbreek. Vasgevang in sy web van slenters weet sy egter dit is makliker gesê as gedaan, want Dawid de Necker gee inderdaad nuwe betekenis aan die uitdrukking dark horse.

Terwyl kaptein Kassie Kasselmann eerder meer tyd saam met sy aanstaande, Amelia, deur wil bring, duik daar 'n probleem op wat dreig om hom vir die eerste keer in sy loopbaan van stryk te bring. 'n Voorval waarby dwelms betrokke is skep vir hom 'n dilemma, want dit is nie net nog 'n misdaadstatistiek nie. Dwelms en georganiseerde misdaad gaan hand aan hand. Wat die euwel van dwelms betref behoort wetstoepassing genadeloos te wees. Nou kom Kassie egter voor 'n onmoontlike keuse te staan. Skielik is dinge nie meer wit en swart nie. Hoe en wanneer hy as geregsdienaar gaan toeslaan, sal gevolge hê vir mense vir wie hy lief is. Kassie Kasselmann benodig die wysheid van Salomo, en tyd is nie aan sy kant nie.

As vaardige stilis wissel Rudie van Rensburg die verskillende storielyne op so 'n wyse af dat die roman met 'n raaiselement die leser van meet af boei. Die tempo is onstuitbaar omdat daar nie vir 'n oomblik getalm word nie. Dinge gebeur vinnig met 'n broeiende onrustigheid wat die leser noop om te wonder of Kassie-hulle ooit hierdie saak sal kan oplos. Die resultaat is 'n blitsblaaier wat die leser nie kan neersit nie. Deurlopend klink die tergende vraag oor wie die sneller getrek het wat die lewe van twee onskuldige pensionarisse geëis het.

Die rede waarom misdaadfiksie se letterkundige waarde die afgelope jare meer gesag begin geniet, kan onder meer toegeskryf word aan die feit dat hierdie genre veel meer geword het as blote ontvlugtingsvermaak. Rudie van Rensburg se oeuvre getuig van 'n aktuele bewustheid wat resoneer met die talle vraagstukke van ons tyd. Met *Ys* (2018) is die kwessie van klimaatverandering knap onder die loep geneem. *Vloek* (2019) het die fenomeen van sistemiese korrupsie in Afrika onder die soeklig geplaas. Die euwel van dwelms en hoe maklik mense in hierdie bodemlose put van ellende ingesluk kan word, is die tema van *Dwelms*. Op die keper beskou, illustreer *Dwelms* hoe enige vorm van verslawing gevaarlik is. Wanneer die smagting om wraak te neem alle rasionaliteit en morele oorwegings elimineer, word dit opsigsself 'n gevaarlike verslawing.

Nie alleen is dit Van Rensburg se verteltegnyk wat sorg vir 'n boeiende leeservaring van sy oeuvre nie, karakterisering is 'n ewe belangrike element van 'n suksesvolle spanningsverhaal. Van Rensburg slaag daarin om deurgaans die menslikheid van sy karakters te behou. Dit is immers waarmee die leser in die eerste plek identifiseer. Om Hennie Aucamp by te haal, die karakters moet soos mens ruik.

Speurders Kassie Kasselmann en Rooi Els voel vir getroue Van Rensburg-lesers al soos familie. Asof jy hulle hopelik toevallig iewers in Kaapstad kan raakloop. Regte mense met regte menslike uitdagings. Rooi staan op die punt om pa te word en die leser lag met simpatie oor wat dit van hom verg om sy geliefde Torretjie gelukkig te hou. Kassie se uitdaging is veel groter. Die liefde blom en groot dinge wink vir hom op die romantiese front. Niemand is egter immuun teen die tentakels van misdaad nie, 'n realiteit wat nou dreig

om Kassie se verhouding met Amelia in die wiele te ry, weens haar seun se gebrek aan goeie oordeel.

Selfs die nuwe-karakters word nie in hierdie roman afgeskep nie. Een van die karakters wat die aandag trek is ene Muis. Hierdie ou wat redelik laag op die misdaad-voedselketting funksioneer, bied vanuit 'n idiosinkratiese oogpunt iets wat my as leser veel plesier verskaf het. Met 'n filosofiese blik op die lewe is dit sy sêgoed waaraan 'n mens jou verknouel. So laat hy hom oor die regstelsel uit as hy en 'n makker verhoorafwagting is: "Where incompetence is prized, it is ever present. The employees of the South African courts give us real competitive advantage" (275).

As virtuose storieverteller het Rudie van Rensburg deurgaans in *Dwelms* 'n stewige greep op die verskillende storielyne. Voeg hierby die werklik slim uitgewerkte kinkels wat selfs die opletende leser uitoorlê. Uiteindelik slaag van Rensburg meesterlik daarin om 'n trefseker whodunnit te boetseer wat nie alleen voldoen aan die verwagtings van hierdie genre nie, maar ook die leser van begin tot einde vasgenaël aan die lees en raai hou.

Francois Bekker
coisbek@yahoo.com
Vryskutresensent

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1489-8493>

<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.l6604>

Geheim van die gruwelsand.

Zirk van den Berg.

Kaapstad: Kwêla Boeke, 2023. 279 pp.

ISBN 9780795710346.

Barrabas Dawid Nel—beter bekend as Barra—bevind hom in sy ou skoolvriend, luitenant Hennie Koorts, se Windhoek-polisiekantoor. Dit is 1942 en die polisie is reeds 'n paar weke op soek na Barra. Hy is 'n 26-jarige diamantsmokkelaar, maar die polisie is nie op soek na Barra vir sy smokkelary nie. Barra word aangekla vir die verkragting en moord op Mynie Tredoux. Eindelik terug na maande in die Namib-woestyn, het hy homself aan Koorts oorgegee met 'n storie oor gruwelgedaantes wat uit die sand oprys, verwek deur twee Nazi-wetenskaplikes wat in samewerking is met kolonel Jaap van Arkel, tweede in bevel van die Suidwes-polisie.

Geheim van die gruwelsand is die nuutste "skop-skietsen-wonderstorie" deur skrywer Zirk van den Berg. Met 'n oeuvre ryk aan misdaadromans, en 'n geskiedenis met misdaadverslaggewing, skryf Van den Berg 'n spanningsverhaal wat die leser meesleur deur die

opwindende spel van verskeie genres. In hierdie roman beweeg die verhaal van Barra Nel met gemak tussen riller- en misdaadfiksie na wetenskapsfiksie—verweef met 'n liefdesverhaal.

Die eerste leidraad aan die leser dat hierdie nie net 'n gewone misdaadsroman is nie, word bekendgemaak wanneer Barra Nel "vir byna die volgende uur worstel [...] met die outydse Engels in *Frankenstein*" (12). *Frankenstein* gee nie net die leser die nodige leidraad nie, maar skep funksioneel die afwagting van dreigende monsters wat Barra, en die wêreld om hom, geheel en al kan vernietig.

Die oorhoofse milieu van hierdie roman is die Namib-woestyn. Die woestyn word uitgebeeld as 'n geharde, geïsoleerde ruimte waar daar min lewe is. Dit is hoekom die Duitse prof. Grohmann die Namib uitgesoek het om sy eksperiment van mimikules (molekules wat lewende organismes naboots) te toets. Die mimikules sal later, indien Grohmann suksesvol is, gebruik word deur die Nazi's om die bomskade in Rusland om te keer, sodat Duitsland landskappe wat vernietig is, weer kan bewoon.

Die historiese feitlikheid in hierdie roman is egter nie van ware belang nie—nog minder die sukses van Duitsland in die oorlog. *Geheim van die gruwelsand* gaan eerder oor Barra en Hedda. Hedda is die beeldskone assistent van Grohmann. In ruil vir sy stilte oor haar betrokkenheid by 'n ondergrondse weerstandsbeweging, moet Hedda vir Grohmann ondersteun op allerlei maniere—nie net in sy laboratoriumtent nie, maar ook om ontslae te raak van die seksuele frustrasie wat hy in die laboratorium opbou. Hedda—aanvanklik die stereotipiese femme fatale—word vinnig onthul as die hulpelose slagoffer wat Barra heldhaftig moet red.

Barra ken die woestyn. Dit is daarom dat hy die teiken van Jaap van Arkel se Nazi-samewerking met Grohmann is: hy weet hoe om die duine uit te ry, ken die woestyn se geheime insekte, besef die aard van die Namib se verwoestende storms, en kan bowenal die woestyn oorleef. Die woestyn is egter nie altyd vir Barra die verwoestende, onbekende en vreesaanjaende ruimte wat dit vir Hedda en die leser is nie. Die woestyn is immers waar Barra skuil, waar hy homself en sy geliefde Hedda vind, en waar hy kan oorgee aan sy wellus vir Hedda.

Zirk van den Berg se roman is veelomvattend. Die verbintenis tussen mens en niemenslike, sowel as die uitbeelding en metaforiese beskrywing van die milieu wat letterlik 'n lewe (en fisiese figuur) van sigself word, is ryp vir analise binne verskeie velde, soos die ekokritiek en die postkoloniale ekokritiek.

Wat egter uitstaan is die moontlike interpretasie van die roman vanuit die psigoanalise. Teen die einde van die roman met die uiteindelijke konfrontasie tussen Jaap, Barra, Hedda en die mimikules, boots Hedda vir Barra na. Die dubbelspel van wat byna weerspieëlende karakters blyk te wees, bring psigoanalitiese konsepte soos dié van die ego en superego na vore. Die vroulike minnaar wat nou die manlike self word, kan ook met 'n psigo-feministiese lens geanaliseer word.

Verder is die komiese, hoewel met tye vulgêre, nabootsing van die abjekte (byvoorbeeld met die mutasie van mens tot ontlasting) ideaal vir analise binne abjekteorie, veral uit die oogpunt van Julia Kristeva se *Powers of Horror* (1980). Nie net is daar sprake van die mens wat ontlasting word nie, maar daar is ook deurgaans verwysing na die verrotting van liggame. Die manier waarop Van den Berg die abjekte beskryf, met die vermoë om die leser te walg en terselfdertyd te laat lag, herinner aan die merkwaardige taalspel in Marlene van Niekerk se *Triomf* (2004).

Geheim van die gruwelsand is taalkundig 'n plesier om te lees, met dialoog wat vloei en taalgebruik wat skeppend en komies is. Die karakterontwikkeling en beskrywing van die milieu betrek die leser. Die plot is ingrypend en die temas en genre bied vele moontlikhede vir literêr-teoretiese analise.

Delia Rabie
deliarabie@gmail.com
Universiteit van Pretoria
Pretoria, Suid-Afrika
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4477-6447>
<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.17283>

Nou in infrarooi.

Tom Dreyer.
Kaapstad: Kwêla Boeke, 2023. 96 pp.
ISBN 9780795710728.

Tom Dreyer se debuutbundel, *Nou in infrarooi*, verskyn in 2023 by Kwêla Boeke. Dreyer, voorheen bekend vir sy prosa, betree 'n nuwe literêre terrein met sy debuut-digterbundel. Met hierdie bundel bied hy 'n vars en insiggewende blik op die menslike ervaring deur middel van die digkuns.

“[V]yftien dinge om aan te dink in 'n mri-skandeerder” (17) en “verdere gedagtes in 'n mri-skandeerder” (45) is ikoniese verse van Dreyer, wat stilisties vernuwend is en wat nie bloot as eksperimenteel en sonder funksionaliteit gekritiseer kan word nie. Dreyer maak hierin gebruik van

enumerasie as tegniek en lys gedagtes om aan te dink in 'n MRI-skandeerder, soos byvoorbeeld “elke black label-bottel waardeur die son ooit sal skyn” en “die eerste afbeelding van 'n kameelperd”, maar ook op 'n meer ernstige noot: “wat ook al skort met my senuweestelsel”. Die bundeltitel word in laasgenoemde gedig geïntegreer met verwysing na “dinge slegs sigbaar in infrarooi”, dit wil sê dit wat buitekant die mens se normale visie val. In die bundeltitel verkry hierdie segging 'n metaforiese lading omdat dit die poëtiese visie van die digter veronderstel. Die buiteblad vertoon 'n rooi gefilterde landskap wat eweneens hierdie digterlike visie beklemtoon.

In die openingsgedig, “charlie bravo kom in” (11), word daar reeds etlike stilistiese kenmerke aangetref wat deurlopend in die bundel voorkom. Al die gedigte in die bundel word as vrye verse aangebied met 'n duidelike ritme en gevoel vir beweging wat veral deur die herhaling van gegewens en enjambement bewerkstellig word: “een aand in Colesberg, ek was sewe / ons was op pad Kaapstad toe, sien ons twee / laaities in telefoonhokkies met mekaar sit en gesels / die ou soort hokkie wat oranje was en uitgehol”. Hierin kan gesien word hoe Dreyer 'n digter is wat plekspesifieke taal op die spits dryf en deur middel van herinneringe daardie ervaringe op 'n sintuiglike en nostalgiese wyse vasvang. Spore van digters soos Hilda Smits en Gert Vlok Nel is te vinde in Dreyer se bundel, alhoewel hy nie poog om hulle na te boots nie. Dreyer se verse toon immers 'n volwassenheid wat 'n mens nie aldag by debuutdigters teëkom nie.

Die digterlike subjek se belewing van die landskap maak die kosmos oop met vertellings oor ruimtevaart, soos gesien in die verse oor die Russiese ruimtevaarders, Aleksei Leonof en Joeri Gagarin—vergelyk onder andere “n ster in die ooste” (24) en “en toe het joeri gagarin subsonies” (32). In “skylab” (25) vertel die spreker hoe sy verbeelding as jong kind op hol gegaan het nadat hy verneem het dat Skylab, die eerste Amerikaanse ruimtestasie, geval het: “toe sy die volgende oggend vir ons lees / dat skylab volledig weggebrand het / bo die Indiese Oseaan / het ek koerante begin wantrou // want wat van die goue foelie / wat gereën het tot reg in ons kajuit?”. Dreyer bied egter 'n veelheid van landskappe in sy bundel aan, waarvan die gedig “– until the sea shall free them” 'n sublieme landskapsuitbeelding is, tekenend van Dreyer se romantiese en/of nihilistiese gees:

—until the sea shall free them

by gladdeklip staar ons na 'n see
wat voor ons hier was én na ons sal sloer
'n see sonder opinies oor sonsopkomste
of -ondergange of drywende sakke
'n see wat vere voel vir vlae
of stuurmanne of rampsalige passasiers
'n see wat onophoudelik beduie
met rooi en wit anemone
maar soos pa verseg om enigets te sê

Alhoewel die spreker se siening van die see as stom problematies beskou kan word in die 21ste eeu (nou dat ons geleer het dat die aarde 'n lewendige en kwesbare wese is), is daar in hierdie gedig 'n meer spesifieke fokus op die persoonlike verhouding met die vaderfiguur.

Bygesê, Dreyer is welbewus van die wetenskap van dinge in “oewervuur” (41), waarin die spreker “dink aan vog wat in kapillêre vate / deur die grond vertak en wit / uit vygieblare sweet”, en op pragtige wyse in verband bring met “ons eie oorsprong [...] / as water 'n dun spruit / iewers tussen berge”. Dus is dit nie 'n geval van klimaatskrisis-ontkenning nie, maar veel eerder 'n romantiese stylgreep à la Caspar David Friedrich.

In meer as een gedig tree die pa-figuur immers as akteur op. In “torrabaai” (15) sien ons byvoorbeeld die spreker en sy pa as deel van 'n landskapavontuur in 'n vier-by-vier: “my pa laat looi / met die land cruiser een hand op my skouer / al is ek vyf en dertig”. Ander gesinslede kom ook in ander gedigte na vore, wat die bundel 'n sterk persoonlike strekking gee.

Dit raak al hoe moeiliker om 'n oortuigende liefdesgedig in Afrikaans te skryf omdat dié genre oorbenut is. “Hoe skryf mens nuut oor die liefde?” is 'n vraag wat elke generasie digters hulself weer moet afvra. Dreyer slaag egter daarin om met sy subtiele benadering treffende liefdesverse te skryf, alhoewel dit soms stroperig—soos byvoorbeeld in “hâagen dazs” (37)—aandoen: “'n vlug / van duiwe bo die plek waar ek en jy gister nog / geproe het aan twee scoops hâagen dazs”. Tog is 'n liefdesgedig soos “overberg” (42) uitsonderlik geslaagd, juis vanweë 'n meer pertinente, en nie oordrewe sentimentele, segging: “liefde is 'n infarksie / en dwing ons gedagtes terug / na een spesifieke heuwel een / spesifieke dam en twee lywe / wat soos 'n lugspieël skitter”. (Oor die algemeen is sy liefdesgedigte pragtige verse en glo ek Fanie Olivier kan sy *Die heel mooiste liefdesgedigte* met 'n aantal Dreyer-verse aanvul.)

Twee elegiese gedigte, opgedra aan Dreyer se ontslape kameraad en medeskrywer Jaco Botha (1972–2016), heet “slaap jy solank, dan hou ek die fort” (46–7) en “herbesoek aan hofpark” (56–8). Dié gedigte is roerend juis omdat die oproep van herinneringe en die effektiewe gebruik van dubbelsinnighede deerniswekkend by die leser aanmeld—vergelyk: “kom ons gaan slaap / eerder tom dan is ons ten minste nie meer wakker nie” (47).

'n Ander opvallende kenmerk van Dreyer se werk is sy gesofistikeerde taalgebruik. Let veral op sy gemaklike gebruik van die metafoor in “road trips met leonard cohen” (14): “'n likkewaan / van kop tot stert 'n gespikkelde stang”. Enkele gedigte waarin Dreyer sy staal met taal wys, sluit in “tiptol” (19), “coccinella” (61) en “– die eenwiel fietser en ek” (62).

Vanaf “asof ons nooit hier was nie” (69) begin die bundel na 'n einde trek. In “heuningvlei” (70), “wolfkop” (71) en “bakleikraal” (72), figureer Suid-Afrikaanse plekname prominent. Die slotstrofe van “wolfkop” is treffend, veral omdat dit wys hoe plekname al is wat oorbly om daardie wêreld (nou tot niet) op te roep: “tussen kranse oopgekloof / deur plofstof en hamerboor / kan net die plekname nog toor / wolfkop het sy wolwe verloor.” Dreyer maak nie van bundelafdelings gebruik nie, alhoewel die nagenoeg 55 gedigte nie indelings nodig het nie, want die plasing van elke vers resoneer volkome met die ander.

Einde ten laaste het ek nie eens geraak aan die invloed van troebadoers soos Leonard Cohen en Nick Cave op Dreyer se poësie, of die verbeeldingsvlugte à la Hunter S. Thompson rakende die dood nie. Dit is egter die laaste drie versreëls van “Onvoldoende woorde oor Johnson, Vermont” (59) waarmee ek hierdie resensie afsluit, want hierin is dit asof Dreyer homself groot maak in die skoene van William Carlos Williams, maar dan in Afrikaans: “'n jaghut met togetimmerde ruite / wag langs gekapte hout. Daar is altyd iets / wat die rooikuifhoutkapper nalaat om te sê”.

Alwyn Roux
erouxap@unisa.ac.za
Universiteit van Suid-Afrika
Pretoria, Suid-Afrika

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4591-3746>

<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.16758>

Ons skulde.

P. P. Fourie.

Kaapstad: Queillerie, 2023. 263 pp.

ISBN 9780795710834.

In 2021 debuteer P. P. Fourie met 'n *Hart is so groot soos 'n vuus*, 'n bildungsroman wat handel oor 'n kind se trauma binne 'n disfunksionele gesinsopset waarin beide hy en sy ma onderwerp word aan sy alkoholista se mishandeling. Hierdie temas van alkoholisme en gesinsgeweld keer terug in Fourie se tweede roman, maar waar 'n *Hart is so groot soos 'n vuus* op 'n literêr-abstrakte wyse met hierdie onderwerpe omgaan deur middel van gefragmenteerde vertellings, is *Ons skulde* 'n meer plotgedrewe, toegankliker raaiselroman.

Vanuit die staanspoor word die leser gekonfronteer met vrae waarvoor daar tot heel aan die einde antwoorde gesoek word, sodat die spanning telkens breekpunt bereik, en 'n mens koorsagtig van hoofstuk tot hoofstuk lees om agter die kap van die byl te kom. Wie is die kind wat in die proloog in 'n motor vasgekeer is? Wat is die werklike rede vir Simon se selfdood? Hoe het Olivier verdwyn? Deur wie word Vera geteister?

Die antwoorde op hierdie vrae is nie voor die hand liggend nie en gevolglik moet die leser sy/haar lyf speurder hou om saam met die hoofkarakter die raaisel stukkie vir stukkie te ontrafel. Fourie het dus 'n uiters geslaagde raaiselroman geskryf—die gebeure is grotesk, misterieus en boonop wraakgedrewe. Net soos wat die teisteraar sy/haar misdade fyn beplan, het die skrywer ook moeite gedoen met dié roman se verwikkeling en onverwagse ontknoping, sonder om die leser met opset op onnodige afdraaipadjes te lei.

Wanneer Emma Lindgren haar man Simon van haar buite-egtelike verhouding met een van haar medewerkers inlig, loop hy (letterlik) voor 'n bus in. Om klarigheid oor sy dood te kry, gaan strooi Emma sy as in Clarens, die plek waar hulle wittebrood twaalf jaar gelede was, en waar Simon se eksentrieke alkoholista, Vera, in 'n ou sandsteen huis woon. Emma gaan by Vera tuis en kom weldra agter alles is nie pluis nie. Elke jaar, op dieselfde datum, ontvang Vera 'n kovert met 'n raaiselagtige inhoud, waarna daar telkens iets makaber gebeur. Dié insidente eskaleer jaarliks in grusaamheid. Emma, Vera en Danie, 'n sagaardige weeskind wat Vera onder haar vlerk geneem het, probeer uitpluis wie vir hierdie dade verantwoordelik is, totdat 'n ysingwekkende gebeurtenis hulle tot stilstand ruk, en hulle noodgedwonge die polisie se hulp moet inroep. Dit is dus moontlik dat Fourie se teks ook as 'n speurroman gesien kan word, wat klassifiseerbaar is onder spanningslektuur.

Dieperliggend gaan dié roman oor die las van skuld, oor berou, boetedoening en vergifnis, maar ook oor onvergifnis en wraakgierigheid. Die boek se titel is geneem uit die Onse Vader, soos opgeteken in Matteus en Lukas: “[V]ergeef ons ons skulde, soos ons ook ons skuldenaars vergewe [...]”, waarmee die roman dan ook afgesluit word. Die titel is 'n skulderkenning, 'n (ironiese) belydenis van sonde, 'n erkenning van aandadigheid in die wêreld se boosheid, maar ook 'n versoek om vergifnis. Om oor jou skulde te bieg, is egter nooit eenvoudig nie, want die aard van “sonde” is kompleks. Wat gaan die gevolge van jou bekentenis wees? Vergifnis? Wraak? Of gaan die persoon teenoor wie jy bieg daardeur vernietig word? En: Wie het die reg om te besluit wat sonde is? Wie mag die eerste klip gooi?

Ons skulde se eerste hoofstuk word ingelei deur die stelling: “Emma Lindgren is 'n sondaar”. Die leser word egter reeds in die roman se epigraaf voorberei op hierdie skulderkennis, deur 'n aanhaling uit Nathaniel Hawthorne se *Scarlet Letter* (1850), 'n roman wat gaan oor 'n vrou se buite-egtelike verhouding met 'n geestelike by wie sy swanger raak. Gevolglik moet sy 'n geborduurde letter “A”, wat vir “adultery” staan, op haar klere dra. Sy word derhalwe gebrandmerk as “sondares”, 'n vrou wat 'n Godsman verlei het.

In Fourie se roman is dit Emma wat haarself as egbreker sien, terwyl Vera Steyn deur die dorpenaars as 'n owerspelige vrou gebrandmerk word. Vera, wat nog altyd op haar eie terme geleef het, “[b]evryd van die engheid en reëls en die maklike oordeel van ander [...]” (92), wys egter op die gemeenskap se dubbele standaarde, dat mans en vroue nie oor dieselfde kam geskeer word wanneer dit kom by ontrouheid nie: “Die blerrie hypocrites. Tweegesig-heiliges, sit Sondae in die kerk terwyl hulle eie lewens vol korrupsie en wreedheid is. As ek 'n man was, sou ek beskou word as 'n wêre man. Die mans in die dorp wat rondfok kry spelerige bynaampies. Koekdief de Jager. Ou Piet-Piel. Mense glimlag goedig oor hulle. Maar ek? Ek word Vera die slet” (92). Hierdie aanhaling illustreer dat vroue swaarder aan hulle skuld dra as mans, asook swaarder daarvoor gestraf word.

Die beperkinge waaraan die vrou (selfs vandag nog) onderwerp word, kom gedurig in *Ons skulde* onder loep. Emma voel sy is verplig om die “argetipiese rolle” (58) van treurende weduwee en berouvolle egbreker te speel, want dit word van haar as vrou verwag. Vera, wat spottenderwys na haarself as “net 'n mal ou tannie met 'n koekblik” (126) verwys, word deur die dorp gestraf omdat sy as vrou nie “met grasie” oud word nie: “[H]ulle behandel jou soos 'n omgewaaide plaaskakhuis.

Veral vrouens, veral wanneer ons ouer word. En as jy nie die feit dat jy oud word met sogenaamde grasië omhels nie, as jy nie jou eie onsigbaarheid aanvaar en sjarrap nie, dan word jy gestraf daarvoor dat jy durf aandring daarop om 'n individu te bly" (87).

As jong vrou word Vera as "histories" gesien, en noudat sy oud word, word sy as 'n "mal ou teef" (106) beskou, iemand wie se pleidooie om na haar verdwene seun te gaan soek, deur die patriargale gereg geïgnoreer word. Hierdie tema van die ouerwordende vrou se "onsigbaarheid" word deur middel van Vera se (dikwels platvloerse) uitinge met sardoniese humor in *Ons skulde* hanteer, sodat dit nooit te swaarwigtig raak nie.

Danksy Fourie se atmosferiese milieubeelding word die Vrystaatse platteland helder voor die gees geroep. Gevolglik word die omgewing 'n psigologiese ruimte, 'n meespeler in die verhaal. *Ons skulde* is daarom hoogs verfilmbaar, met al die intertekstuele verwysings na musiek—Górecki se *Symphony of Sorrowful Songs*, Rimski-Korsakof se *Antar*, ensovoorts—as 'n soort "klankbaan" vir die roman.

Ons skulde is nie net 'n meesleurende spanningsverhaal wat die leser aan die raai hou nie, maar stem jou ook tot nadenke oor die prys van wraaklus, die waarde van boetedoening en vergifnis, en die fiksie van belewenis en herinnering. Raaiselromans soos dié, met 'n boeiende plot, sterk karakterisering en literêre diepgang, is 'n welkome bydrae tot die Afrikaanse literatuur.

Gerda Taljaard-Gilson
gerdagilson@gmail.com

Onafhanklike navorser

Pretoria, Suid-Afrika

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4911-1150>

<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.17284>

Ontaard.

Pieter Odendaal.

Kaapstad: Tafelberg, 2023. 67 pp.

ISBN 9780624093930.

Om 'n tweede digbundel die lig te laat sien, is nie 'n maklike of eenvoudige taak nie. Soveel te meer as die digter se debuut so goed ontvang is soos Pieter Odendaal se *asof geen berge ooit hier gewoon het nie* (2018). Met die sterk poësie in sy tweede bundel, *Ontaard*, wys Odendaal dat hy wel hierdie uitdaging die hoof kon bied. Die gedigte gryp aan én spoor die leser tot nadenke aan. In *Ontaard* sit Odendaal 'n aantal temas voort wat reeds in sy eerste bundel teenwoordig is, maar verfyn

en verdiep dit op vernuftige wyse. Herkoms, skuld, medepligtigheid, geestesongesteldheid, en die mens se plek in die werklikheid kom weer eens onder die loep, maar aan die hand van selfs meervlakkiger beelde en metaforiek.

Soos in sy debuutbundel besin Odendaal in *Ontaard* vanuit sy eie subjekposisie oor verskillende perspektiewe op die werklikheid. Die onthutsende beeld op die buiteblad maak dit duidelik dat perspektief in die kollig staan. Wanneer 'n mens die bundel oopslaan en die voor- en agterblad saam bekyk, staar twee kobaltblou oë, omring deur rooi, geel en swart "wimpers" die leser intiem aan. Die foto, geneem deur die Duitse fotograaf, Jan Rosenboom, is 'n ekstreme nabyskootfoto van 'n springspinnekop se oë onder 'n mikroskoop. Op sy Instagramblad, nature.inspiring, waar die foto te sien is, verduidelik Rosenboom dat die pupilagtigheid van die oë 'n weerkaatsing van die kameralens is en dus nie werklik deel is van die anatomie van die spinnekop se oog nie. Die interessante gevolg is dat die foto gelyktydig die spinnekop én die fotograaf se perspektiewe weerspieël. Mens en insek kyk met dieselfde oë, en word op 'n manier een.

Hierdie verstremgeldheid wat perspektief betref, is een van die deurlopende temas wat in die bundel waargeneem kan word. Alhoewel die digter besef dat hy "nooit iemand anders / se diepste hierwees kan ken nie" (15), vind die strewe daarna om dinge vanuit iemand of iets anders se perspektief waar te neem en uit te druk, in gedig na gedig neerslag. In 'n aantal gedigte word so 'n iemand of iets anders self aan die woord gestel. So word 'n mynhoop byvoorbeeld in die gedig "anderkant" (21) personifiseer sodat die leser insig kan kry in hoe 'n mynhoop moontlik daarvoor kan voel dat hy uit "sy wieg" weggeruk, sy liggaam uitgehol en dongas van sy hart gemaak word. Die klippe en die maan huil saam terwyl gras oor die mynhoop groei. Hy verlang na 'n "onderaardse tuiste / anderkant ontginning" terwyl hy wag vir die masjiene om hom opnuut uit te kom grawe. In "stook" (40) weier die son om te huil oor 'n afgebrande New South Wales tydens die verwoestende 2019-brande in Australië. Die bome in die brandende woude is "eeueoue getuies / van reën" wat "sengskree meters hoog in die lug". Die woude is "longe" wat verkool buite "ons longe" terwyl die "ons" petrol in die kar gooi en strand toe gaan om te gaan slaptjips vreet. Steeds weier die son om te huil. In hierdie gedigte word empaties omgegaan met die perspektief van die natuur, maar die persoonlike perspektief is altyd teenwoordig om te wys op die mens se rol in en aandeel aan die verwoesting. Saam met ontnugtering en magteloosheid oor die mens se onnadenkende

misbruik en uitbuiting (sien bv. ook “the greatest hunt in history”, 22; “iep” 31; “die oorvol heuwels om Makhanda”, 35; “wintersonstilstand”, 44; “vlokkies”, 45; en “honeymoon”, 60), lees ’n mens ’n versugting raak dat dinge anders kon wees, dat “ons (...) die grond se boegoe en aalwyn kon wees” (“ontkom”, 46).

Tog bestaan die natuur nie slegs in verhouding tot die mens nie. Odendaal se ekopoësie verval nooit in blote antropomorfisme nie, maar lyk eerder na pogings om werklik te luister deur stem te gee aan dit wat nie menslike taal het nie. Die magiese gedig “bergvergadering” (58) is ’n uitbeelding van hoe magtige bergreekse van regoor die aarde (die Himalajas, Alpe, Cordilleras saam met Kilimanjaro en Tafelberg, oftewel Hoerikwaggo) in Peru byeenkom om ’n brandoffer van huise en landerye te bring, saam te huil en te dreuning. Die gedig herinner sterk aan die slotgedig van *asof geen berge ooit hier gewoon het nie*, “wegraak”, waarin die nietigheid van die mens amper mitologies opgestel word teen die grootsheid van die gang van geologiese tyd.

Dieselfde introspektiewe ingesteldheid wat spreek uit Odendaal se ekokritiese gedigte is ook teenwoordig in sy gedigte wat handel oor die verlede, wat die spreker se eie verlede en herkoms insluit. Aandadigheid en ’n gevoel van onafwendbaarheid word verweef in gedigte waarin die spreker intiem besin oor sy eie herkoms. Die openingsgedig “riviermond” (9) kan waarskynlik saam met Odendaal se semi-outobiografiese drama, *Droomwerk*, gelees word. Die toneelstuk word deur die loop van 2023 by verskillende kunstefeeste op die planke gebring, en word beskryf as ’n verkenning van die digter se erfenis as wit Afrikaanssprekende man met beide ’n slawe- en Europese herkoms. In “riviermond” beskryf die spreker homself as “’n ontmoeting van waters / ’n samevloei van sout en vars” (9) aan die suidpunt van Afrika. Aan die een kant lê Kaapstad as nalatenskap van kolonialisme en aan die ander kant die see wat weier om “die skepe vol slawe en base” te vergeet. Een skip kom uit die noorde met ’n Willem Adriaan Odendaal aan boord, iemand wat in die spreker se selle “muteer”. Nog ’n skip kom vanaf Madagaskar met die slaaf Diana aan boord. Uit die samekoms van hierdie twee mense, een slaaf en een baas, “spoel” Odendaals uiteindelik oor die land. Die gedig “teen pieter odendaal” (19) is ’n woedende poging van die spreker om hom los te maak van die aaklighede wat ’n naamgenoot die plaaswerker John Rampuru in die spreker se elfde jaar aangedoen het. Die naam word ’n simbool van wit bevoorregting aangesien die skuldige jare later rustig kan lê en droom oor “al die

draad wat hy oor die land gaan span” terwyl John se lot lank reeds vergete is.

Ten spyte van die onomkeerbaarheid van die ongeregthede van die verlede (“die verlede wat nooit end kry nie”, 47), streef die digter klaarblyklik daarna om die traumatiese gevolge daarvan tot ’n mate te versag, of ten minste om berusting te kry oor sy eie voorgeslagte se aandeel daarin. Hy verwyder hom nie daarvan nie, maar probeer eerder boete doen. In die gedig “bainsvlei, mangaung” (11) bring die spreker ’n kruiswa vol grond (’n deurlopende en gelaagde motief in beide Odendaal se bundels) na sy oupa se graf en stort dit oor die graf uit in ’n simboliese en gewelddadige offerande (“rooi soos ’n veldslag”) waarmee hy hoop op “’n hergeboorte van palms”. Om homself leeg te spoel van die las van die verlede (“rhodes, milner, kruger”), ondergaan die spreker ’n tradisionele ritueel waarvan verslag gedoen word in die gedig “reiniging” (62–3), met die onderskrif “’n dagboek, in dankbaarheid”. In die aangrypende gedig met die veelseggende titel, “die sorgvryste droom in jare oor pa” (65), droom die spreker dat pa en seun na ’n mislukte jagritueel ’n geskenk van “’n skare hadidas / flaminke pelikane papegaie” ontvang, ’n “kweer kwilt” as simbool van versoening en aanvaarding.

Die gekompliseerde en stormagtige aard van liefde, beide wat familie en geliefdes (of “lovers” soos Odendaal in sy eerste bundel daarna verwys) betref, is te sien in gedigte waarin die leser die digter se verlange en hartseer kan vóél. Daar is gedigte wat handel oor ou vriendskappe (“ons wat agterbly”, 27; “PS”, 30), oor erotiese ontmoetings (“freelance muse”, 48; “escape ethekuni”, 49) en onstuimige verhoudings (“LION”, 53). Die hartverskeurende gedig “welwillendheidsdag” (56) oor sibbeliefde gaan hierdie leser nog lank bybly. Die digter se uitbeelding en persoonlike ervaring van liefde en verlange oor kontinente heen vind neerslag in “LDR”, (51), “die wêreld is wyd en vol verlange” (52), “god of war” (54) en “dis lente, jy is op pad” (55).

Die bundel hou hoofsaaklik ernstige temas voor en daar heers ’n algemene gevoel van swaartillendheid in die bundel, wat waarskynlik in verband gebring kan word met die idee van “solastalgie” waarna die bundel se eerste motto verwys. Solastalgie, of die gevoel van “homesick in jou eie huis” wees, soos een van die bundelmotto’s dit beskryf, is ’n belangrike deurlopende tema in die bundel. In hierdie opsig is die bundeltitel, *Ontaard*, veelseggend.

Aan die een kant ontaard en verrot die mens moreel omdat ons ons eie huis vernietig. Ons raak al hoe meer ont-aard, al hoe meer los van die aarde, tot ons eie nadeel. Die verlange waarna solastalgie verwys,

dui op 'n deeglike besef van hierdie ont-aarding. Die laaste drie gedigte in die bundel druk die strewe daarna om weer deel te word van die aarde egter op hoopvolle wyse uit. Die gedigte “fontein” (65), “ode aan lug” (66) en “die een se dood” (67) spreek van 'n versugting om op spirituele wyse die oë (of perspektief) van die natuurelemente water, lug en aarde aan te neem. Om einde ten laaste ongekompliceerd deel te raak van alles wat bestaan, om werklik alles se perspektief aan te neem; “om uiteindelik volkome te aard” (67, beklemtoning bygevoeg).

Janien Linde

janien.linde@nwu.ac.za

Noordwes Universiteit

Potchefstroom, Suid-Afrika

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2361-8957>

<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.16692>

Vuurvoël.

Elmarie Viljoen-Massyn.

Kaapstad: Human & Rousseau, 2023. 271 pp.

ISBN 9780798183406.

Elmarie Viljoen-Massyn het reeds as digter in *Nuwe stemme 6*, *New contrast* en *Stanzas* gepubliseer. Sy betree die prosagenre met haar onlangse debuut, *Vuurvoël*, 'n roman waarin die tema van geheimenisse behendig in die veelvuldige spannende storielyne verpak en ontrafel word: “Vir mense wat deur hulle geheime verswelg word, lyk heuwels steiler en afstande langer—letterlik. Geheime word *gehou*, dit word 'n las wat op die skouers *gedra* moet word, wat die geheimhouer wil *afgooi*” (158).

Stella Mertens het brandende vrae waarmee sy Mark Dejongh, een van haar base by die kliniese-navorsingsorganisasie, Experior, wil konfronteer. Danksy Mark se vennoot se seun, Riaan Steytler, kom sy egter op veel meer af as waarop sy gereken het. Riaan is in die greep van 'n Serwiese dwelmskartel met die brutale klubbaas Branko aan stuur van sake. Die twee Kongolese broers, Alain en Eric, is ook in hul onderskeie hoedanighede nou betrokke by Experior én die kartel, en die skynbaar oninteressante kroegvrou by Rusty's Pub & Grill het eintlik 'n onheilspellende verlede. Die hoofstorielyn speel af vanaf 1 tot 13 Augustus 2019 in hoofsaaklik Bloemfontein, maar daar is ook 'n transnasionale element teenwoordig in die vorm van stede soos Brussel, Chicago, Kaapstad, Kinshasa en Ramsgate wat elk 'n spesifieke rol in die verhaal speel.

Die titel van die misdaadroman verwys interessant genoeg nie na die feniks in die Egiptiese, Griekse en

Arabiese mitologie, soos wat 'n mens aanvanklik sou aanneem nie, maar eerder na die vuurvoël, oftewel die Zjar-ptitsa, wat in die Slawiese mitologie figureer. Dié voël word soos volg in die roman beskryf: “Die vuurvoël is 'n simbool van die begin van 'n lang of moeilike reis, of 'n skat wat moeilik is om te vind, of te behou as jy dit eers gevind het” (179). Hierdie mitologiese voël word ook direk teenoor die feniks, en op verrassende wyse ook die legendariese martelaar Jeanne d'Arc, opgestel. Die grootste verskil tussen die twee voëls is dat die feniks vasgevang is in 'n eindelose siklus van sterfte en herrysing, terwyl die vuurvoël nie aan hierdie siklus onderworpe is nie. Dit wil voorkom of Stella, as (getatoeëerde) beliggaming van die vuurvoël, probeer om die siklus van skisofrenie waarin haar moeder met die sogenaamde Chinese vuurpersoonlikheid vasgevang was, te verbreek. Hierdie persoonlikheidsstipe word gekenmerk deur “warmte en entoesiasme” maar veroorsaak ook “aggressie, ongeduld, impulsiewe gedrag” en “te veel hitte kan branding veroorsaak, soos die negatiewe emosies van haat” (103). Dié beskrywing resoneer met die tragiese gebeure van Maart 2006 wat later in die roman aan bod kom. Stella se eie reis van (self) ontdekking is moeisam, en die leser kan nie anders as om algaande empatie met haar te ontwikkel nie. Iets wat wel nie heeltemal met haar persoonlikheid strook nie, is Stella se romantiese/fisieke aangetrokkenheid tot Mark. Hierdie aangetrokkenheid voel geforseerd en minder geloofwaardig weens Mark se reuse-aandeel in Stella se traumatiese grootwordjare. Die roman sou na my oordeel selfs meer vaartbelyn wees sonder hierdie laag.

Van meet af aan is dit duidelik dat die gebeure in die roman voortsnel deur die 53 kort hoofstukke wat vinnig op mekaar volg en ongetwyfeld tot die spanning in die roman bydra. Omdat die hoofstukke dikwels op verskillende plekke en in verskillende, dog spesifieke, tydvakke afspeel, verg dit die leser se onverdeelde aandag om nie in die verhaalgegewens verlore te raak nie. Viljoen-Massyn wéét hoe om terugflitse as uitsteltegniek effektief aan te wend om spanning te skep, maar ook om die karakters se herinneringe aan die leser te openbaar. Sy slaag voorts daarin om werklike plekke en farmaseutiese instansies met fiksionele plekke en instansies te vervleg, wat ook tot die spanning bydra omdat die leser nie altyd weet wat werklik en wat fiktief is nie. Daar is wel 'n vrywaring aan die einde van die roman wat kan help om lesers ten opsigte hiervan te oriënteer.

Viljoen-Massyn bewerkstellig verder spanning deur die jukstapenering van medikasie en dwelms, geloof en bygeloof, etiek en korrupsie, liggaam en siel,

siekte en genesing, lewe en dood, en dié wat het teenoor dié wat nie het nie. Onderliggend hieraan is komplekse ouer-kind-verhoudings wat deur byna al die karakters ervaar word. Wat aktuele kwessies betref, is dit veral die veelkantige probleem van onwettige immigrante wat opval. Branko verwoord die resultaat van hierdie eietydse dilemma baie duidelik wanneer hy aan Alain sê: “In ons eie land kan ons nie bly nie. In ’n ander land wil die mense ons nie hê nie. Om te oorleef is daar geen reguit pad vir ons nie” (88). Viljoen-Massyn skryf egter nie aan die leser voor hoe daar oor sekere kwessies gedink en gevoel moet word nie—veel eerder beskryf sy bloot dit wat almal daaglik in die nuus waarneem of aan eie liggaam beleef.

Benewens die vele mitologiese verwysings in die roman, is daar ook intertekstuele verwysings na die digters Sheila Cussons en Ingrid Jonker, sowel as die Belgiese digter Charlotte van den Broeck. Die hele roman is trouens geskoei op deeglike navorsing oor onder meer brandwonde en letsels, *catch fétiche*, die Demokratiese Republiek die Kongo, kliniese studies en die farmaseutiese bedryf, Serwië, skisofrenie en sielkunde, tatoes, uitsmyters en die vuurvoël. Omvattende navorsing lei uiteraard tot meer geloofwaardige karakters, ruimtes en gebeure, maar ’n ooraanbod kan steurend word wanneer dit die narratief belemmer. Die uitgesponne beskrywings van die Kongolese *catch fétiche*-voedoegevegte in hoofstukke 19 en 41, sowel as die uitgebreide verduidelikings van die werking van kliniese navorsing en farmaseutiese studies regdeur die roman, is voorbeelde hiervan.

Hoewel die verskillende spanningslyne die leser van die begin af meesleur en weldra opbou tot ’n hoogtepunt, kry ’n mens tog die indruk dat die ontknoping in die laaste hoofstukke té snel geskied. Wanneer daar heelwat tyd en aandag van die leser vereis word, behoort die einde ’n afgerondheid te toon wat myns insiens tot ’n mate hier afwesig is. Die probleem is nie soseer die oop einde nie, maar veel eerder die saamgepersde, selfs abrupte aanbieding daarvan.

Desnieteenstaande kan *Vuurvoël* beskou word as ’n fyn gewefde tydsdokument waarin die komplekse netwerk van onderlinge verbande en verhoudings die leser sal boei. Hierdie debuut vul voorts ook gapings in die Afrikaanse misdaadfiksie waarin die kompleksiteite van die hedendaagse farmaseutiese bedryf as onderwerp nog nie genoegsaam ontgin is nie. Uit hoofde van Viljoen-Massyn se nering as vryskuttaalpraktisyn vir onder meer uitgewers van literêre tekste, is dit vanselfsprekend dat die taalgebruik in en tegniese versorging van die roman van hoogstaande gehalte is.

Stefan van Zyl

drstefanvanzyl@gmail.com

**Navorsingsgenoot: Nelson Mandela Universiteit
Pretoria, Suid-Afrika**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3276-9354>

<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.16916>

Ver in die wêreld.

Samesteller: Frederik de Jager.

Kaapstad: Tafelberg, 2023. 223 pp.

ISBN 97806240895755.

Onder leiding van Frederik de Jager as samesteller van die versameling, bied *Ver in die wêreld* drie en twintig verhale—sommige fiksie, ander kreatiewe nie-fiksie—wat die lewe anderkant die waters onder die loep neem. De Jager, self ’n bekroonde kortverhaalskrywer wat ook al vir ’n hele aantal jaar in Griekeland woon, noem in die voorwoord dat die prosa in hierdie versameling ons laat sien dat “verskuiwing en vreemdelingskap ons dalk meer van onself leer verstaan as inburgering” (11). Hierdie stelling resoneer waarskynlik by enige van die een miljoen of so Suid-Afrikaners wat in die laaste dekade hul koffers gepak het om te sien hoe dinge oorsee lyk, of diegene wat tans só ’n skuif oorweeg. Wat beteken dit om nie *hier* te woon nie? Wat verloor ’n mens as jy jou land verruil vir ’n ander, asook wat wen jy daaruit?

Die diversiteit van die vertelstemme teenwoordig, is merkwaardig. Skrywers wat tans in die buiteland woon of gewoon het, verteenwoordig veertien lande wat wissel tussen die ou bekendes wat om braaivleisvure gefluister word wanneer Suid-Afrikaners praat van emigreer (byvoorbeeld Australië, Nieu-Seeland, Kanada, Engeland en Amerika), tot die meer ongewone (byvoorbeeld Ysland en Kazakstan). Hieronder pronk bekendes in die Afrikaanse letterkunde wat al vir jare hul potlode oorkant die waters vlymskerp hou, inklusief Marita van der Vyver, Annemarië van Niekerk en Eben Venter.

Skrywers is in wese reisigers, terwyl reisigers ook graag die onbekende inwaar met ’n pen byderhand. Waar sou die wêreldletterkunde wees sonder Marco Polo se dertiende-eeuse beskrywing van sy avonture in Asië en die Verre Ooste? Die befaamde Venesiër se reisverslag—*Book of the Marvels of the World* (1300)—is egter nie nét ’n rekord van sy reise nie, maar ’n *beskrywing* van die wêreld soos hy dit ervaar het, bestaande uit verslaggewing, legendes, hoorsê en ook praktiese inligting (“The Travels of Marco Polo”). As sodanig word die reisenarratief nie net beklemtoon as ’n genre

wat insig bied tot dit wat die leser moontlik nog nie (of nooit sal) ervaar nie, maar ook die genre bemagtig as een wat waarheid (of 'n bepaalde waarheid) vasvang. Dit is dan ook die geval met *Ver in die wêreld*.

Met die lees van hierdie bundel het ek die raakpunte tussen die prototipiese reisverhaal en die emigranteverhaal bepeins. Terwyl *Ver in die wêreld* waarskynlik onder die reisverhaalhoekie in jou naaste boekwinkel gevind sal word, is dit 'n sterker voorbeeld van emigranteliteratuur. Verhale wat oor die lot van die emigrant besin, voldoen aan al die tipiese kenmerke van die reisverhaal: 'n held of heldin bevind hom of haarself in die vreemde, kom te staan voor 'n struikelblok ('n positiewe óf negatiewe ervaring) wat die karakter dwing om bepaalde besluite te neem, en as sodanig sy/haar lot bepaal. In kort, 'n psigiese reis word deur 'n fisiese reis verbloem. Die verskil in die twee lê vanselfsprekend daarin dat die emigrant die onbekende aandurf met die doel om daar te vestig. Een so struikelblok is dan dat daar (waarskynlik) nie 'n retoerkaartjie is om te troos as dinge skeefloop nie. In 'n meer positiewe interpretasie van dié verhaalgegewe, kan dit ook beteken dat die tekort aan 'n retoerkaartjie sorg vir groot avontuur, die aanwinst van kennis en die ervaring van 'n ander kultuur, maar tot die verlies van dit wat die karakter by die huis moes agterlaat. In alle opsigte word iets gewin, terwyl iets prysgegee word.

Vraagstukke omtrent aanpassing, verlies en wat uit die verhuising oorsee gewin kan word, is deurlopend in elk van die bundel se verhale teenwoordig. As sodanig voldoen hierdie verhale nie net aan die reisverhaal se doel in beskrywing van alles wat nie *hier* is nie, maar ook in die reisverhaal as memoir en filosofiese teks wat die subjektiewe ervaring in verhaalvorm giet. Daarteenoor, as voorbeelde van emigranteliteratuur, word die outeur of karakter se versterking van sosiale status (wat Bourdieu kulturele kapitaal sou noem) nie in hierdie verhale beklemtoon nie. Nee, hier word die held of heldin met die bloedige bokshandskoen van realiteit in die maag geslaan: die dollar en Euro kom maar net so ver, brood is duur, die weer is mistroostig, ruimte is maar min en huisies is knap, die verlange sit vlak in jou keel, jou taal is nie hulle taal nie, jy is nie deel van *ons* nie en word ook nie sommer die geleentheid gebied om in te pas nie. As sodanig verken die outeurs die waarheid—of waarhede—omtrent verplasing, naamlik dat die gras nie altyd groener is aan die anderkant nie, maar dat daar wel geluk gevind kan word. Hul stories hou rekening van wat dit is om aan een land te behoort, maar jouself vir watter rede ook pens en pootjies in 'n ander land te bevind.

Met die lees van die verhale is dit opmerklik dat 'n aantal kwessies universeel verken word. Die diversiteit van vertelstemme wys op allerlei maniere hoe hierdie uitdagings in verskeie kontekste in die oë gekyk word, maar nog meer hoe soortgelyke kwessies kreatief deur verskeie outeurs in hul unieke vertelstyle voorgestel word. Om in te pas is een so kwessie. Torr wys daarop dat 'n mens in Australië nie stroomop moet swem nie. As sodanig “onderdruk [jy] jou andersheid om in te pas” (28)—'n sentiment wat in ander verhale ook eggo. Van Niekerk se verhaal herinner dan weer dat alles nie noodwendig makliker is in 'n ontwikkelde land nie. 'n Blaasinfeksie en Nederland se gesondheidsorgsisteem, wat skynbaar nie vreeslik simpatie toon vir pyn nie, laat die verteller-protagonis huil “oor my land, my dokter, en alles wat vriendelik en maklik [in Suid-Afrika] was” (44). Die bundel in geheel bepeins temas betreffende eensaamheid wat teenoor alleenheid gemeet word. Om alleen te reis kan vir groot rykdom sorg, met die voordeel dat jy jou eie ding op jou eie tyd kan doen. En tog is dit moontlik om in die mees pragtige, kosmopolitiese stede, omring deur duisende ander, eensaam te wees. Die tekort aan daardie retoerkaartjie voel in hierdie oomblikke soos 'n armoede wat die geleentheid en geluk van om *daar* te wees, oorrumpel. Dan blyk dit dat om ongelukkig te wees by die werk ook *dáár* 'n realiteit is. Verder word die *nou en hier* gejuks taponeer met die *toe en daar*. Hiervolgens word die karakter/verteller se hede in die vreemde nie daadwerklik vergelyk met sy/haar verlede in Suid-Afrika nie, wat gevolglik op 'n skaal van geluk-ongeluk gemeet sou word en die *daar en toe* moontlik telkemaal swaarder in gewig sou wees. Eerder word rekening gehou met van die verandering wat tyd inhou, insluitend die voordele wat die *hier en nou* beloof, ten spyte van die opofferings wat dit verg.

Vraagstukke rondom waarom 'n mens die pad wat, word ook onder die loep geneem. Ná 'n rewolwer op James Scott se vrou gerig is, en hulle emigrasie oorweeg, wonder hy wie so “ver gaan om te emigreer. Is ons 'n spul bekommerde mense wat nie met vrees vir die dag van môre kan saamleef nie? 'n Spul angsvarkies wat met soekende snoete 'n melk-en-heuning-tiet soek waaraan ons ons vir altyd kan vergryp? Is ons 'n onbetroubare spul? Mense wat hul ouers se hande los om vir hul kinders te sorg?” (76), maar hy kom tot die slotsom dat hy tog na enige plek sal verhuis waar hulle veilig voel (76). André-Pierre du Plessis skryf weer hoe 'n semester in New York skielik sewe jaar word. Sy rede daarvoor was skaamtelose bravade, “Ek wou wel iets aan myself bewys, en ek wou myself aan New York bewys” (86), maar ook omdat hy eenvoudig verlief geraak het op die stad, “op sy maniere, selfsugtigheid en stoere gewoonte

om jou en miljoene ander te laat glo net jy maak saak” (86), al het hy nooit behóórt aan New York nie.

Daar is troos in die mens se aanpasbaarheid. Ten spyte daarvan dat Marita van der Vyver se protagonis, Janien, niks begeer nie en dat sy na jare saam met haar gesin in die historiese hart van Parys selfs al Frans lýk, is daar tog ’n “aanhoudende hunkering wat sy nooit met [haar man] sal kan deel nie” (46). Sy wonder of ’n “minnaar die holte diep binne-in haar kon vul?” (47). Sy het ’n geheim. Hoewel sy nie ’n kat in die donker knyp nie, kook sy in die middel van die nag skelm melkkos, wat haar na haar ouma laat verlang. Hierdie geheimpie oorweldig haar deur “herinnerings aan ’n tyd en ’n plek en ’n persoon wat sy verloor het” (50), maar dit bring tog vertroosting.

Verlies as tema word deurgaans gejukstaponeer met dit wat deur verplasing gewen kan word. James Scott se vriend herinner hulle byvoorbeeld dat hulle nie Suid-Afrika verloor nie, maar Australië by kry (77). Hy skryf: “Ons het almal die potensiaal om gewoon te raak aan die afwesigheid van die bekende. [...] Om betekenis in verlies te vind is om in die rouproses iets van onself en die lewe te probeer leer. Enige verlies kan in ’n groeigeleentheid omskep word” (80). So ook ervaar diegene wat weer terugkeer ’n verlies van dit wat hulle daar gehad en ervaar het. André-Pierre du Plessis probeer byvoorbeeld “aan jou verduidelik, maar veel eerder aan myself, hoekom ek nie meer in New York woon nie” (86).

Ver in die wêreld is ’n insiggewende bundel wat, tipies van die reïsnarratief, sorg vir groot leesplezier. Die verhale wys nie net op die realiteite wat ons tuis in die oë staan nie, maar ook dat vat-jou-goed-en-trek nie altyd so maklik is nie. Dan bied dit ook hoop vir diegene wat wel só ’n geleentheid kan aangryp. Met die lees van die bundel wonder ek minder of dit slaag in sy oortuigingswaarde, of die essays en verhale wat daarin saamgevat is my daarvan oorreed dat die lewe oorsee soveel mooier is as hier, of dat ek alle drome van moontlike emigrasie liever moet laat vaar. Eerder is daar ’n besef dat die mensdom—“’n rustelose skepsel [...] begerig om elders te wees” (9)—ook maar net sy beste doen om sy plekkie onder die son te kry, ongeag dit *hier* of *daar* is. As ons stories soos hierdie kan lewer om uiting aan daardie ervaring te kan gee, dan is dit ’n baie goeie aanduiding dat Afrikaanse expat-literatuur ’n blink toekoms het.

Adean van Dyk

evdyka@unisa.ac.za

Universiteit van Suid-Afrika

Pretoria, Suid-Afrika

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0082-8129>

<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.17286>

Mirage.

David Ralph Viviers.

Cape Town: Umuzi, 2023. 230 pp.

ISBN 9781485904977.

A novel in which the reader meets “*Boophone distica*” (13), a sentence from Einstein in German (partly glossed), (19), and a phrase in Classical Greek “*Bous phonos*” (transliterated but not translated), (29), within the first 30 pages presents clear challenges to the reader. Viviers invites his readers to share with his various characters (roughly separated by a century) in a process of gradual and never-quite-complete decoding. Because of this it is difficult to say what the book is ‘about’ without giving away information that would provide a series of spoiler alerts and defeat the author’s purpose. Two principal narratives (both fictitious) intertwine: the earlier is that of a late Victorian novelist, Elizabeth Tenant, trying to write a novel at the ‘railway village’ of Sterfontein in the Karoo in the late 1890’s, and of Michael Marais, focaliser of the novel’s ‘present’, working on a thesis on Tenant, who visits Sterfontein as part of his research activities. Both ‘past’ and ‘present’, however, in terms of the novel’s parameters, are relative terms, as one of the ideas which Viviers is pursuing in his self-styled “novel of ideas” (228) is Einstein’s assertion (referred to above) that “‘The distinction between past, present and future is nothing but a stubborn illusion’” (35).

The ideas are indeed wide-ranging, and invoke black holes and their collision, a detailed knowledge of the botany of the Karoo, and the potentially more familiar paleontology of the Karoo. They are linked in a fresh exploration of “the imaginative possibilities of the South African landscape, its skies and its flora”. Another theme (linked to the “melancholy” Viviers finds in the Karoo) is the human sense of loss, of absences, of bereavement, and of the difficulties of sustained relationships, and Viviers uses the term ‘black holes’ as a kind of metaphor for such losses.

The “Prologue” presents us with two women—Elizabeth Tenant in Sterfontein in 1899, and Erica (who will become Michael’s mother) in Somerset West in 1989—if you like, two different sets of space-time co-ordinates (and note the interchangeability

of the digits). Both possess a certain knowledge of both Astronomy and Botany, both are convinced that Sterfontein is an ideal place for viewing 'the heavens', and, partly because of this, a place where space-time co-ordinates might blur ('mirage?') or merge. Elizabeth, after a long struggle, names her central character Michael; Erica deliberately names her son to mark her respect for Tenant's novel. Erica drops out of university in her final year of astrophysics; Michael's father is a devoted botanist. And so the play of ideas is set in motion. It is important to note, however, as a measure of Viviers's achievement, that the characters are not mere pasteboard masks representing a particular set of beliefs or theory of the universe, which is a danger faced by any novel of ideas. They are fully realized characters in the sense enjoyed by readers of novels. One is also grateful that Viviers—for all his exploration of the boundaries of time and place and, indeed, of human personality and consciousness—has not adopted the stream-of-consciousness techniques of his twentieth-century predecessors such as Joyce and Faulkner.

Mirage is a courageous book: on one level it could be read as a hymn to the mysterious hold of the Karoo for the twenty-first century readers, and perhaps only fiction or poetry is an adequate medium for portraying the hold that landscape gains over anyone alive to its great spaces and silences. In both the novel and his "Notes" at the end, Viviers deliberately references Olive Schreiner, whose *The Story of an African Farm* (1883) first brought the region to the world's attention. Two worthy contenders in the twentieth century are Eve Palmer's *The Plains of Camdeboo* (1966) and Guy Butler's *Karoo Morning* (1977), though neither of these is fiction. Viviers reminds us that *Mirage* was Schreiner's original title for her *Story*. The references in Viviers's novel to details of Schreiner's life and thought are multiple and complex and perhaps best left to each reader to explore. It is hard to resist asking, though, whether the name of the owner's house at Sterfontein—"Millthorpe House"—is not a coded reference to Millthorpe (near Sheffield, UK) where Edward Carpenter, a friend and correspondent of Schreiner's, lived with his 'working-class' lover. Carpenter was an early advocate of feminism and of gay rights, and the recipient of some of Schreiner's ecstatic letters on the Karoo after she returned to South Africa in 1890 (and found how well Matjiesfontein suited her asthmatic lungs).

The Karoo both as social construct and geographical region evokes multiple meanings in all who make any kind of contact with it: Viviers is to be commended for evoking in *Mirage* a new constellation of meanings for new generations to explore.

Paul Stephen Walters

P.Walters@ru.ac.za

Rhodes University

Makhanda/Grahamstown, South Africa.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1886-8359>

<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.16747>

Sexual Humour in Africa: Gender, Jokes, and Societal Change.

Ignatius Chukwumah (editor).

New York: Routledge, 2022. 310 pp.

ISBN 9780367776244.

Sexual Humour in Africa is a compendium of fourteen chapters that examine sexual humour in diverse African contexts. Grouped into six broad thematic areas, the chapters draw from an array of disciplines that include cultural studies, anthropology, and linguistics to explore what the editor Ignatius Chukwumah terms the "ways to let off the forbidden in modes permissible by [the] immediate environment" (xviii). Through in-depth analyses and case studies, the chapters in this book examine various themes such as power and gender dynamics, social change, and identity construction within the realm of sexual humour in Africa. The chapters deal with how sexual humour is presented in social media, popular fiction and music, advertisements, and many other media and cultural productions. *Sexual Humour in Africa* presents a laudable endeavour to shed important light on an often-overlooked aspect of African cultures. The book goes beyond considering sexual humour as merely lewd or prurient for the sake of being prurient, this book successfully captures the vibrant and intricate nature of sexual humour, demonstrating its capacity to subvert established norms and challenge power structures. The inclusion of a range of disciplinary perspectives provides a comprehensive exploration of the subject matter.

As previously stated, this book is divided into six main sections. The first, "Sex joke: Typology, Modes, and Mores", reveals that, while sexual humour conveys some gender(ed) stereotypes, it also allows for the revelation of hidden desires and tensions. The chapters in this section also demonstrate how social media have influenced how sex jokes circulate and are consumed. Importantly, the virtual circulation and consumption of sex humour has enabled localised sex mores to interact with global sex mores. The second section, "African language, folk music, and rhetorical strategies", explores sexual humour through and in traditional African

art forms. These forms provide entertainment and insight, while also navigating complex social relations and verbal etiquette. The third segment is entitled “Sex joke and the written word” and examines sexual humour in literary texts. Sex jokes in popular fiction highlight gender and power dynamics, perpetuating stereotypes and reinforcing old gender norms. These distorted images of women perpetuate stereotypes and reinforce old gender norms, highlighting the cultural references to gender and power dynamics “(Cis) gender, ideology, and discourse” is the next section and it focuses on how ideology-influenced popular gender ideas connect to sociocultural stereotypes and sex jokes. Humour, as argued in the chapters in this section, upholds the current quo of gender, promoting damaging notions through generations. Treating sexist discourses as neutral only serves to perpetuate their harm. Gendered scripts continue to be reinforced. The penultimate section, “Bodies and representations”, examines how humour that employs the female body as a motif and target, reinforces harmful ideologies. The chapters investigate how humour has the potential to inscribe women as sex symbols in various sociocultural contexts. The ultimate section, “Resistance and responses”, explores the potential link between humourizing rape and the alarming rise of rape cases. The chapters analyse female responses to rape and sexist jokes, and how sex jokes can be a form of resistance against traditional cultural silence.

Given my own research interests in gender and queer studies, I found Eddie Ombagi’s chapter entitled “I beg to differ: Queer notes on Kenyan editorial cartoons” to be a delightful read. The chapter is written in a very accessible language which does not, however, water down the complex issues that are discussed therein. Ombagi focuses on the marriage of two Kenyan men which took place in the UK in 2009, to think through the different registers that speak to the circulation and consumption of jokes on queer people. The jokes and spinoffs on this marriage, Ombagi argues, were “deliberately sensationalised to create as much buzz as possible in order to invoke nationalistic metaphors of degraded and decrepit Western influence” (142). Ombagi demonstrates that jokes on queer people articulated through cartoons, function as counter sites or counterpublics which “humorously problematise the discourse of queer expressions in Kenya” (145). The overarching argument made in this chapter is that humour embedded in cartoons serves as a creative form that connects with queer subject matters. It does so to foreground a model that frames queer stories in a way that destabilises common gender and political

discourses in Kenya. Humorous cartoons achieve this within a cultural framework that acknowledges the difficulties and at times impossibility of queer visibility within a historical frame, as well as within the specific visual medium frame. The close analysis of the selected reading makes for a fascinating read which challenges the understanding of what sexual humour can achieve. I found this chapter to be an invaluable addition to the growing body of queer African scholarship and its focus on humour is undoubtedly fresh and ground-breaking.

The book’s contextual approach is undoubtedly one of its most prominent strengths. The book acknowledges the diversity of African societies and avoids broad generalisations by focusing on specific regional and cultural circumstances. The chapters in the book consider countries as diverse as Egypt, Ghana, Kenya, Nigeria, and Zambia. Their various authors provide nuanced insights into the complexity of sexual humour and its ramifications, for instance, for gender relations in many African communities. The contributors are attuned to cultural and historical specificities within which sexual humour functions, circulates and is consumed.

Although the book covers diverse regional contexts and fields of study, I felt that it falls short in adequately engaging with sexual humour in some regions of the continent which are marginalised when Africa is studied. For instance, the book does not include any study from lusophone or francophone African countries. I have argued in my own work that it is important for the broad field of African studies “to look beyond the dismembering of the continent and its different regions and to imagine an Africa that is liberated from its colonial borders” (Ncube 3). It is, of course, inevitable that the question of language could have posed a veritable challenge in allowing for a more robust engagement with different parts of the continent. It is important to note that this sole weakness does not negate the book’s overall contributions but rather offer areas for further exploration and development within the field of sexual humour studies in Africa.

The editor and the contributors should be commended for this innovative contribution to the field. It convincingly challenges the prevailing perception of African humour as solely crude or vulgar, presenting a compelling case for the transformative potential of sexual humour. The book highlights the agency of African communities in using humour as a tool for social change and self-expression. This book makes a significant contribution to diverse fields of African studies such as literary studies, theatre and

performance studies, sociology, cultural studies, gender and queer studies, linguistics, and anthropology.

Works cited

Ncube, Gibson. *Queer Bodies in African Films*. Makhanda: NISC, 2022.

Gibson Ncube

gncube@sun.ac.za

Stellenbosch University

Stellenbosch, South Africa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6351-6114>

<https://doi.org/10.17159/tl.v60i2.16665>