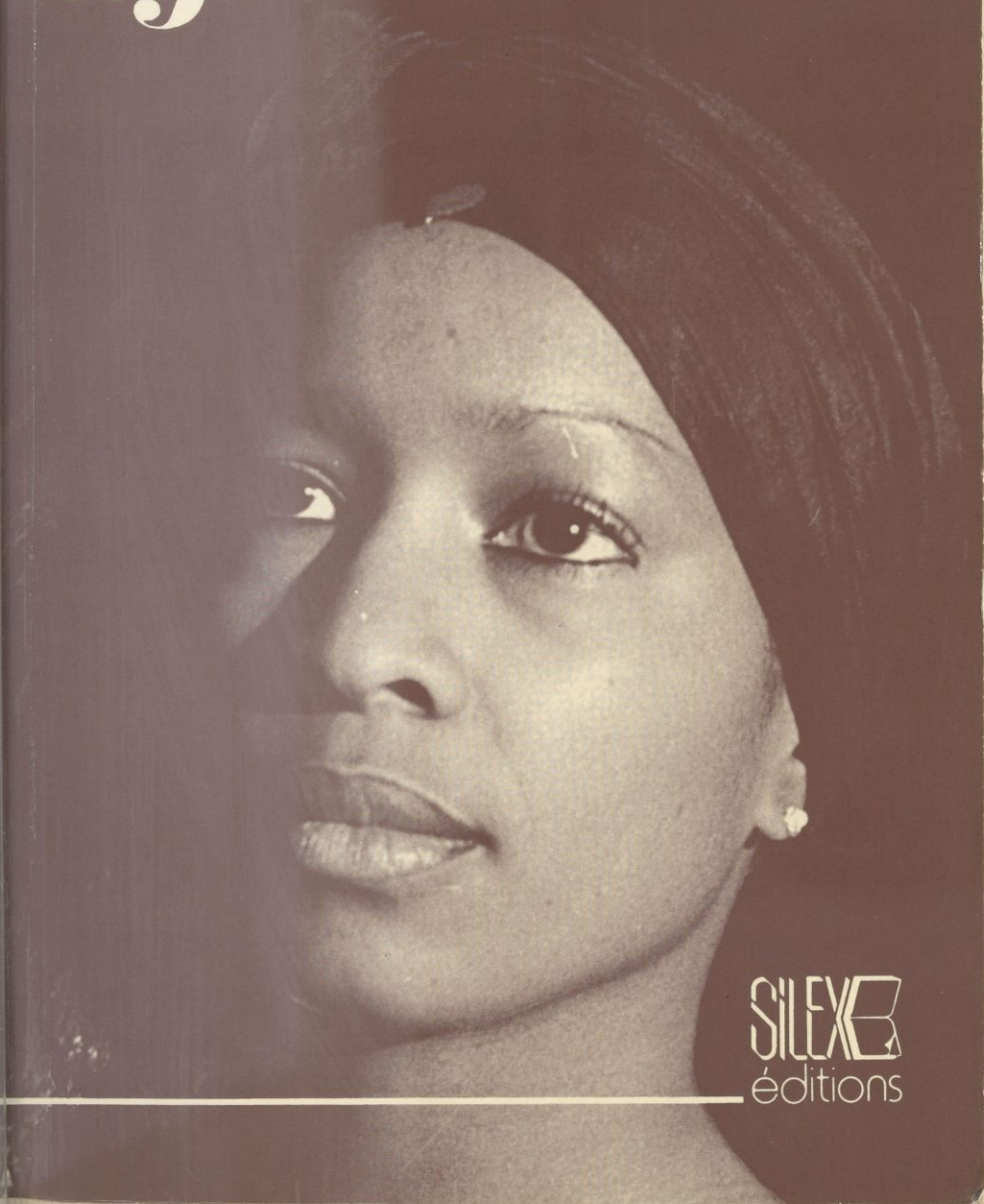


Denise Coussy

*Le roman
nigérien*



SILEX
éditions

CENTRE CUSSEY

667534

LE ROMAN NIGERIAN
ANGLOPHONE
ANGLOPHONE

Ouvrage publié avec le Concours du Centre National des Lettres

22

56524

DENISE COUSSY

820

LE ROMAN NIGERIAN ANGLOPHONE

Ouvrage publié avec le Concours du Centre National des Lettres

252

82

56524

© EDITIONS SILEX - 1988

Photo de couverture : MARPESSE

56 BIS, RUE DU LOUVRE - 75002 PARIS

SILEX
éditions

LE ROMAN NIGERIAN
ANGLOPHONE

Ouvrage publié avec le Concours du Centre National des Lettres

© EDITIONS SILEX - 1988

Photo de couverture : MARPESSA

DENISE COUSSY

820

DL-2115188-3204

LE ROMAN NIGERIAN ANGLOPHONE

252



56 BIS, RUE DU LOUVRE - 75002 PARIS

SILEX
éditions

DENISE COUSY

DL-31121988-33504

LE ROMAN NIGERIAN ANGLOPHONE



SEUX
éditeurs

88 BIS, RUE DU LOUVRE - 75002 PARIS

INTRODUCTION

Il est à la fois aisé et délicat d'explorer les nouvelles productions littéraires qui, au cours du XX^e siècle, ont surgi dans les pays anciennement colonisés accédant peu à peu à une indépendance politique et culturelle.

Les multiples œuvres qui nous parviennent de ces ex-colonies françaises et anglaises sont toutes marquées d'un double sceau : volonté de témoigner au plus vite de l'instant historique que représente cette levée de tutelle tant attendue mais, en même temps, recours aux formes occidentales de la création littéraire pour traduire les traumatismes découlant de la colonisation (et de son corollaire non moins douloureux, la décolonisation).

Mais s'il est facile pour un critique européen de cerner dans le temps et dans l'espace ces phénomènes pourtant contradictoires de libération ardente et d'imitation obsessionnelle, il est par contre beaucoup plus difficile d'étudier les problèmes d'acculturation qui accompagnent cette implantation d'une culture étrangère (écrite) sur une tradition vernaculaire (orale).

Ceci est particulièrement sensible en Afrique où les écrivains semblent adopter tout uniment les techniques d'expression européenne mais où, en fait, l'héritage culturel africain reste toujours en filigrane de la page écrite. L'exemple du roman est particulièrement révélateur en ce domaine car il nous amène à nous demander dans quelle mesure la tradition africaine enraye (ou au contraire étaye) les emprunts d'écriture occidentale.

La technique des contes traditionnels semble, à première vue, très proche de celle du roman ou de la nouvelle. Mais, en fait, elle est régie par des contraintes fort différentes : le romancier est un individu isolé qui, du fond de sa solitude, lance à des lecteurs inconnus une histoire originale et personnelle, qui ne doit point cependant l'être trop pour avoir des chances d'être

publiée. Le griot, de son côté, est un récitant qui officie devant des spectateurs très avertis des règles qui régissent le conte et qui sont des auditeurs très prompts à la critique. L'intérêt du récit ne réside pas dans son originalité (puisque l'histoire est connue d'avance par tous) mais dans la façon dont il est présenté. Les conteurs sont jugés selon deux critères fort éloignés de ceux de l'Occident ; en premier lieu, le public exige une fidélité respectueuse des coutumes emphatiques (décor poétique et généralement nocturne, accompagnement musical codifié, longueur démesurée de la récitation, louanges hyperboliques distribuées avec une profusion incantatoire...) et, en même temps, il apprécie l'habileté discursive et didactique qui préside à la présentation des grands mystères de la vie et de la mort (par exemple, la création du monde, la lutte entre le bien et le mal, les coïncidences mystérieuses, les interventions magiques, les énigmes, etc.). En plus, le conte doit obligatoirement se terminer par une conclusion morale vantant le triomphe du héros sur les difficultés qu'il a rencontrées, en une double victoire de la justice et de l'intelligence pratique.

Chargé de ce lourd héritage communautaire, le romancier africain a pourtant tenté d'imposer les règles du roman occidental à une société mal préparée à l'accepter. Le mot d'ordre de la tradition orale avait été « conformité au sein de la communauté » et, tout à coup, le roman propose, au contraire, l'image d'un héros qui dénonce (ou même récuse) une société qui s'effondre (ou qui, du moins, se complait dans sa décadence). On peut imaginer les difficultés rencontrées par ces écrivains qui se mettaient soudain à prôner un individualisme qui avait toujours été suspect à la société africaine très collectiviste :

« La littérature traditionnelle se garde de toute forme d'exaltation de l'individu qui reste harmonieusement intégré au groupe. Ni égotisme, ni égocentrisme. Le thème de la solitude n'y a pas cours, seule la communauté de destin prévaut » (1) ;

et, à la limite, le romancier risquait de se retrouver la seule personne fonctionnant d'une façon personnelle au sein d'une société qui, elle, avait toujours vécu en groupe et par le groupe.

Or l'intérêt du roman africain (et en particulier du roman nigérian) est d'avoir réussi à faire accepter ce rôle de porteparole qu'a priori la tradition semblait devoir lui refuser. Loin de se contenter de transplanter simplement le roman occidental (« something that can be Africanised, precisely because it is so malleable, so much the loose, baggy hold-all of the arts » (2),

(1) Cheik Hamidou Kane : « L'écrivain africain et son public », *Présence Africaine*, n° 58, 1966, p. 27.

(2) J.E. Stewart : « Return to his Native Village », *Busara*, Vol. 1, 1968, p. 37.

le romancier nigérian a tenté de créer un roman communautaire où l'essentiel de l'intrigue repose sur le combat du héros contestataire contre l'environnement social. Cette lutte peut prendre deux formes : ou bien le héros (comme dans *Things Fall Apart*) est un extraverti qui tente de lutter contre l'écroulement de la société traditionnelle aux prises avec la colonisation ; ou bien (comme dans *The Voice*) c'est un intraverti qui, lui, se bat contre le matérialisme passif de la société africaine post-coloniale :

« The chief obstruction to the characters is the community with its tyranny and incomprehensibility (...) and the African novelist, in order to make his craft possible, is forced to hammer out characters from his social block » (3).

Mais, quel que soit le modèle psychologique choisi, le propos des romanciers va s'organiser autour de cette double décision de prendre pour héros un type d'homme (ou de femme) à motivation occidentale — à savoir des indécis ou des rebelles — et pour cadre un environnement et une thématique purement africains. Et pour résoudre cette gageure, l'écrivain va commencer par proclamer la nécessité de faire retour vers le passé :

« We must first set the scene which is authentically African : then what follows will be meaningful and deep » (4).

Mais, pour Achebe comme pour Césaire, ce recours au passé est le plus court chemin pour accéder au futur car c'est ce préalable émouvant et enrichissant qui permettra au romancier de se retourner ensuite vers son époque et de se faire le greffier exigeant de son temps.

Créé dans cette atmosphère fructueusement ambiguë, le roman va se développer, à partir du milieu du siècle, avec une régularité et une vitalité étonnantes. Et, afin de clarifier les intentions et les moyens de cette littérature en émergence, il est apparu nécessaire d'étudier successivement les débuts difficiles de ce jeune roman et les formes romanesques qu'il a adoptées.

I — LES DEBUTS DU ROMAN NIGERIAN

En 1951, un obscur planton de ministère, A. Tutuola, employait ses journées à écrire de courtes histoires :

(3) O. Wali : « The Individual and the Novel in Africa », *Transition*, Vol. I, n° 4, 1965, p. 31.

(4) C. Achebe : « The Role of the writer in a New Nation », *Nigeria Magazine*, n° 81, June 1964, p. 11.

« In a day I cannot sit down doing nothing. I was just playing at them. My intention was not to send them anywhere » (5).

Un jour pourtant, il se décida à reprendre une nouvelle qu'il avait écrite en deux jours et appelée *The Palm-wine Drinkard*. Après l'avoir révisée et développée pendant trois mois, il l'envoya à l'« United Society for Christian literature » qu'il croyait être une maison d'édition et qui n'était, en fait, qu'une société de diffusion de livres missionnaires. L'erreur fut vite réparée car le manuscrit fut finalement transmis à l'éditeur londonien Faber and Faber qui le publia en 1952. Le livre fut reçu avec enthousiasme par la critique anglaise et fut traduit en français, en 1953, par Raymond Queneau sous le titre de *L'Ivrogne dans la brousse*. Mais, au Nigeria, l'accueil fut fort différent et les Africains furent épouvantés à la fois par les incorrections du langage de Tutuola et par son manque d'inhibition qui lui permettait de tout dévoiler de l'âme africaine.

C'est donc par une publication très controversée que se fit connaître la littérature nigériane qui, avec ses quelque cent quatre-vingts romans ou nouvelles, représente un des développements littéraires les plus originaux et les plus féconds du XX^e siècle.

a) Les différents groupes ethniques

L'abondance de ce torrent littéraire est à l'image de ce pays immense et divers qui, avec ses 100 millions d'habitants, possède un patrimoine culturel immense (dont les terres cuites fabriquées à Ifé au XIII^e siècle et les bronzes du Bénin sont, par exemple, d'éclatants témoignages artistiques).

Ethniquement parlant, le pays se divise en trois grands groupes : les Haoussas du Nord, les Yorubas de l'Ouest et les Ibos de l'Est. Le premier groupe, fortement islamisé, est resté à l'écart des pénétrations missionnaires et n'a produit, jusqu'à ce jour, aucun romancier. On doit cependant souligner une production récente très intéressante en provenance du Nord. *The Last Iman* (1984) d'Ibrahim Tahir qui décrit l'intense et gratifiante passion qu'un iman ressent pour la religion islamique dont il est le gardien jaloux et austère. L'intérêt du livre vient cependant du fait que ce ne sont pas les mérites éclatants du personnage officiel mais les faiblesses très humaines du personnage privé (et, en particulier, son trop grand amour pour une de ses concubines) qui déterminent le récit. Ce sont les peurs, les désenchantements et même les provocations de cet homme vénéré et craint par tous qui le conduiront à sa perte, à ce besoin de confesser des

(5) Cité par H.R. Collins, in A. Tutuola, p. 19.

faiblesses si soigneusement cachées : « A feeling of dissatisfaction, a blind passion to tell all, to purge and sacrifice himself before the people... had seized him » (p. 198). Depuis *l'Aventure Ambiguë* (1961) de Cheik Hamidou Kane et *Arrow of God* de Chinua Achebe, aucun écrivain africain n'a sans doute proposé une étude aussi magistrale, aussi poétique (et, curieusement aussi sensuelle) d'un personnage religieux tiraillé entre doutes et certitudes, entre amour et sainteté, entre réalité et mysticisme.

Les écrivains yorubas, par contre, ont, d'emblée, adopté le roman à l'occidentale, et ceci s'explique aisément par leur double appartenance culturelle. En contact avec les Européens dès le XIX^e siècle, ils ont été en effet les premiers à subir (avec l'implantation de nombreuses missions sur leur sol) l'impact de la culture anglo-saxonne. Mais, bien que fortement christianisée et alphabétisée, cette ethnie a su également conserver le legs d'une tradition vernaculaire riche en récits populaires ou religieux. Dans la thématique yoruba, l'homme est sans cesse aux prises avec des dieux inexorables mais cherche et parvient à vivre selon des préceptes très pragmatiques et c'est cette double filiation que l'on retrouvera, par exemple, dans l'œuvre de Soyinka (qui reliera sans cesse ses personnages aux terrifiants dieux yorubas, en particulier à Ogun, ce dieu de la guerre qui détruit tous ceux qui font appel à lui) et surtout dans celle de Tutuola (qui, lui, transposera les légendes cruelles et moralisatrices de ce folklore).

En contraste, les Ibos (qui ont fourni au Nigeria la majorité de ses romanciers) se distinguent par leur tempérament beaucoup plus individualiste : à la structure féodale des Haoussas ou monarchique des Yorubas, les Ibos préfèrent, sur le plan politique, un pouvoir flexible, non autoritaire, dont la cellule est le village autonome régi par une sorte de collectivisme démocratique. Lors des palabres, tout le monde peut prendre la parole et faire preuve de sa sagesse et de son astuce, en proposant le meilleur compromis susceptible de faire régner la justice sociale. Basé sur la réciprocité et le dynamisme, ce système social oriente les Ibos vers l'action et vers l'accomplissement individuel et pour eux, la notion de prestige personnel reste toujours prépondérante et même obsessionnelle. En outre, la religion ibo préconise une éthique des plus directives : en plus d'un dieu suprême qui contrôle la création et la fertilité, on trouve toute une série de dieux tutélaires, les « chis », sortes de doubles spirituels à qui fortunes et malheurs sont attribués et qui (surtout au moment de la naissance) obtiennent du Créateur la promesse d'un monde meilleur après la mort. Ce sont les implications psychologiques de l'existence de ce « chi » à double visage qu'Achebe utilisera avec tant d'habileté dans ses romans où il apparaît à la fois comme l'image d'une fatalité tragique

(que l'on n'a pas manqué de rapprocher de celle qui pèse sur les personnages de Hardy :

« Unoka was an ill-fated man. He had a bad "chi" or personal god and evil fortune followed him to the grave or rather to his death for he had no grave » (6),

mais aussi comme une force dynamique qui pousse l'homme à mériter le sort que son « chi » lui a assuré auprès des dieux :

« At an early age, he had achieved fame as the greatest wrestler in all the land. That was not luck. At the most, one could say that his "chi", or personal god was good. But the ibo people have a proverb that when a man says yes, his "chi" says yes also. Okonkwo said yes very strongly, so his "chi" agreed. And not only his "chi" but his clan too because it judged a man by the work of his hands » (7).

On voit ici comment joue la réciprocité entre le monde des dieux et celui des vivants et comment cette interaction permet de maintenir ou, tout au moins, de prétendre à un équilibre social fragile mais dynamique entre le spirituel et le matériel :

« The success of the ibo culture was the balance between the two, the material and the spiritual... Today, we have kept the materialism and thrown away the spirituality which should keep it in check » (8).

b) Les problèmes des romanciers

Mais qu'ils soient Yorubas ou Ibos, les romanciers se sont trouvés confrontés à des problèmes personnels identiques qui ont été à la fois profitables et paralysants pour eux :

1) L'approche autobiographique de la matière romanesque :

A part Tutuola, les écrivains nigériens ont commencé à écrire au moment où le Nigeria accédait à l'indépendance et il leur fut très vite confié des responsabilités administratives assez contraignantes. Ekwensi occupa, par exemple, des postes importants à l'office de radiodiffusion nigérienne et au ministère de l'Information. Achebe, lui aussi, travailla à la radio nigérienne où il fut pendant cinq ans directeur des émissions vers l'étranger, et ne put se consacrer à son métier d'écrivain qu'à partir de 1966, après le succès de ses premiers livres ; Aluko fut nommé directeur des travaux publics de son pays et même le très paisible Okara a occupé des fonctions au ministère du Tourisme, etc.

(6) C. Achebe : *Things Fall Apart*, p. 16.

(7) C. Achebe : *Things Fall Apart*, p. 25.

(8) C. Achebe : *The Role of the Writer in a New Nation*, p. 11.

Sans fortune personnelle et absorbé par ces tâches officielles, le romancier nigérian ne peut pas non plus compter sur une aide gouvernementale indirecte (comme ce fut le cas en Afrique francophone où l'on trouve des poètes politiciens, des romanciers ambassadeurs et ou simplement des écrivains universitaires). Au Nigeria, en effet, peu de romanciers sont allés, par exemple, faire leurs études en Angleterre (sauf peut-être Ekwensi qui étudia la pharmacie à Londres pendant quelques mois, après, d'ailleurs avoir commencé au Nigeria des études d'ingénieur des eaux et forêts et Soyinka qui termina à Leeds des études d'anglais). Les autres romanciers ont fréquenté l'Université d'Ibadan : Achebe y étudia la médecine, puis les lettres, Aluko l'urbanisme, Amadi les mathématiques et la physique... et, pour conclure cette liste plus significative qu'exhaustive, on peut rappeler aussi que Tutuola a commencé par être forgeron et Okara relieur.

Ces formations (toutes locales et à finalités pratiques) expliquent en grande partie l'aspect pragmatique du roman nigérian. En effet, celui-ci reflète souvent les expériences personnelles respectives très diverses des écrivains : par exemple, le héros du premier livre d'Ekwensi est, comme l'écrivain lui-même, pharmacien, et le même parallèle peut être tracé pour les romans d'Aluko, l'ingénieur des eaux et forêts, de Nzekwu, le professeur... ou de Soyinka, l'acteur. Sur ces données initiales très autobiographiques, les romanciers ont construit des romans reflétant fidèlement l'histoire de leur jeune pays (qui, en quelques décennies, a été contraint de subir une colonisation systématique, a réussi à accéder à une indépendance difficile et a manqué sombrer dans une guerre civile traumatisante).

C'est un lieu commun que d'analyser chronologiquement ce que Georges Balandier a si bien nommé « l'élargissement de l'espace social » dans le roman nigérian et d'y suivre le déroulement d'une vie d'homme et le drame d'une génération. On trouve en effet, d'abord, de nombreux romanciers évoquant le village où s'est écoulée l'enfance des écrivains (ou celle de leurs parents) et montrant combien ce monde clos et traditionnel était mal préparé à subir le choc de l'implantation européenne : dans cette catégorie, on remarquera, entre autres, les deux romans villageois d'Achebe : *Things Fall Apart* et *Arrow of God*, ainsi que ceux d'Amadi et de la romancière F. Nwapa. Ensuite on peut, sous une même rubrique, regrouper toute une série de romans où les héros vont du village à la ville et où les écrivains transposent leur expérience de la colonisation et en analysent les conséquences psychologiques et morales (*The Voice* d'Okara), sociales (*No longer at Ease* d'Achebe), économiques (*One Man, one Matchet* d'Aluko), religieuses (*Blade among the Boys* d'O. Nzekwu), politiques (*Beautiful Feathers* d'Ekwensi), etc. Un troisième groupe, enfin, reflète le jugement

des écrivains sur leur pays au lendemain de l'indépendance et, dans cet esprit, les derniers romans de presque tous les romanciers (*A Man of the People* d'Achebe (1966), *Iska* (1966), d'Ekwensi, *Chief the Honourable Minister* (1970) d'Aluko, *The Interpreters* (1965) et *Season of Anomy* (1974) de Soyinka, etc.) dénoncent avec un réalisme sauvage la dévastation physique et morale qui, selon eux, ravage le Nigeria. Et ce n'est évidemment pas la guerre du Biafra qui a redonné courage à ces écrivains désabusés. Tous les romanciers ibos (sauf E. Amadi) se sont rangés du côté du Biafra minoritaire et se sont engagés, pendant plusieurs années, dans la lutte militante : Ekwensi, par exemple, est devenu directeur de la propagande au Biafra, Okara est parti faire une tournée de conférences aux Etats-Unis pour promouvoir la cause biafraise, Soyinka (bien que d'origine yoruba) a été emprisonné deux ans par le gouvernement fédéral pour sympathies biafraises et Achebe (après la mort, pendant la guerre, de son ami le poète Christopher Okigbo) s'est lancé à fond dans la sécession biafraise. Il en est résulté un silence presque complet de plusieurs années (ainsi que le déclarait Achebe en plein milieu du conflit) :

« Even if I felt like seeing my way through to a brilliant novel, I might in fact not find the emotional or even physical convenience to do it » (9).

Mais, depuis la fin des hostilités, on a vu apparaître toute une série de récits basés sur le thème de la guerre (tribale ou civile) qui témoignent, en un ultime mouvement douloureux, à quel point l'histoire, en sous-entendant sans cesse la fiction, a fourni une matière immédiate aux romanciers nigériens :

« It is clear to me that an African native writer who tries to avoid the big social and political issues of contemporary Africa will end up being completely irrelevant. What is the place of the writer in this movement? I suggest that his place is right in the thick of it — if possible, at the head of it » (10).

Cette production qui colle donc ouvertement à l'histoire en pleine mouvance d'un pays a, cependant, subi (surtout lors de son émergence) des influences littéraires qui ont, de toute évidence, orienté son développement. Il est certain, par exemple que les lecteurs, les critiques et les éditeurs occidentaux ont fait montre, lors de la parution des premières œuvres, d'une ignorance très orientée. Comme le dit très bien Soyinka lorsqu'il analyse les réactions du monde occidental devant le jeune roman noir :

(9) C. Achebe : « Chinua Achebe on Biafra », *Transition*, vol. 7, n° 36, 1968, p. 37.

(10) Dans Bernth Lindfors « Achebe on Commitment and African Writers », *Africa Report*, March 1970, p. 16.

« The curiosity of the outside world far exceeded its critical faculties » (11)

et pour comprendre l'accueil très partial fait aux œuvres africaines qui ont commencé à paraître dans les années 50, il paraît nécessaire d'analyser, au préalable, l'attrait que l'Afrique a exercé, dès la fin du XIX^e siècle, sur l'intelligentsia anglo-saxonne.

2) L'influence des jugements occidentaux

L'œuvre extrêmement populaire de Rider Haggard témoigne, par exemple, de l'attrance à la fois romantique et humaniste qui a poussé certains écrivains victoriens vers le continent noir. Que ce soit dans *King Solomon's Mines* (1885) (où des Blancs partent à la poursuite du trésor fabuleux du roi) ou dans *She* (1887) (où, cette fois, il s'agit de retrouver une reine noire qui a le privilège de ne jamais vieillir), Rider Haggard lance ces héros à la recherche d'une civilisation disparue et se laisse bercer par l'illusion que l'Afrique possède, de par son primitivisme, un secret que l'homme blanc a perdu.

Quelques années plus tard, en 1903, c'est le même itinéraire spirituel que suivra J. Conrad lorsqu'il publiera *The Heart of Darkness* :

« We penetrated deeper and deeper into the heart of darkness (...) We were wanderers on a prehistoric earth, that wore the aspect of an unknown planet. we could have fancied ourselves the first of men taking possession of an accursed inheritance, to be subdued at the cost of profound anguish and of excessive toil » (12).

Le héros conradien s'avance peu à peu vers le cœur de l'Afrique dans l'espoir d'y trouver la révélation de l'énigme humaine :

« But what thrilled you was just the thought of their humanity — like yours — the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar » (13),

mais le voyage se révélera maudit et la thérapeutique intime douloureuse.

Et, quelques années plus tard, c'est ce même thème d'une quête désespérée et ineffable que reprendront beaucoup d'auteurs anglo-saxons, en particulier G. Greene, qui, dans *Journey without Maps*, redonnera à l'aventure conradienne des accents plus modernes et plus prosaïques :

« But these are times of impatience when one is willing to suffer some discomfort for the chance of finding —

(11) W. Soyinka : « The Writer in a Modern African State », in *The Writer in Modern Africa*, p. 17.

(12) Conrad : *The Heart of Darkness*, p. 19 et 20.

(13) Conrad : *The Heart of Darkness*, p. 50.

there are thousand names for it, *King Solomon's mines*, *The Heart of Darkness* if one is romantically inclined or more simply (...) one's place in time based on a knowledge not only of one's present but of the past from which one has emerged » (14).

Si l'on ajoute à cette présentation d'une Afrique qui serait une sorte de safari psychologique pour intellectuels inquiets, celle de J. Cary qui choisit le mode comique et grinçant pour décrire la futilité tragique de tout effort de coexistence entre Blancs et Noirs, on comprend la fureur des écrivains de race noire de se voir jugés d'une façon si névrotique :

« The greatest millstone about the neck of Africa for the past 300 years has been the psychologically crippled white seeking his own perverse salvation » (15).

Lorsque sont parus les premiers romans africains anglophones, l'impact de cet engouement complexe pour l'Afrique est apparu clairement et les premières critiques qui furent adressées à cette littérature en émergence semblent avoir obéi à des critères très subjectifs. On a d'abord voulu (et ceci fut surtout le fait des Américains) considérer ces œuvres comme des documents purement ethnographiques. Par exemple, *The Saturday Review* présenta le premier livre d'Achebe, *Things Fall Apart*, comme un véritable compte rendu d'ethnologue, déclarant que :

« No European ethnologist could so intimately present this medley of mores of the ibo tribe » (16)

et le troisième livre d'Achebe, *Arrow of God*, fut, lui aussi, accueilli comme un reportage :

« Will the American reader judge it as fiction or as ethnic reporting ? In both cases, the second approach will prove more rewarding — though even then, the rewards will be on the meagre side (...). The slender story line is soon lost in a plethora of local color — and local color alone, whether Nigerian or Californian, is no longer adequate stuff for novels, now that the anthropologists are doing the job better » (17).

L'auteur de l'article termine en regrettant d'ailleurs que ce livre n'ait pas été écrit par un Américain ou un Anglais qui aurait su rendre les proverbes qui le parsèment plus accessibles aux lecteurs occidentaux !

Peu à peu, les critiques ont cependant tenté de porter des

(14) G. Greene : *Journey without Maps*, p. 51.

(15) R. Wright : *Black Power*, p. 343.

(16) D. Hassolt : « Jungle Strongman » *Saturday Review*, XLII January 31, 1959.

(17) Ronald Christ : « Among the Ibos » — *New York Times Book Review*, December 12, 1967.

jugements plus littéraires sur ces œuvres « d'un autre bord » mais leurs appréciations sont, la plupart du temps, restées empreintes de condescendance. Le mot qui revient le plus souvent chez ces apprentis africanistes est celui de simplicité : l'intrigue de *No Longer at Ease*, par exemple, est qualifiée par certains de :

« almost juvenile in its simplicity » (18)

et le *New Statesman* renchérit sur ce thème en déclarant :

« Simplicity is all we ask in the African Novel » (19).

Tout le monde s'accorde pour faire grand cas de l'aspect « folklorique » de ces romans qui parvenaient d'un monde jusque-là inconnu et qui étaient écrits par des gens à qui l'on déniait encore récemment toute culture. Les adjectifs favorisés que l'on rencontre dans les compte rendus des livres sont par exemple : « different », « curious », « queer », « quaint » (qui trahissent l'approche ethnocentrique de ces critiques) ; « sympathetic », « amusing » (qui témoignent, eux, de « l'indulgence charmée » (J.-P. Sartre) avec laquelle l'Europe découvrait ces œuvres) ou « primitive », « fantastic » (qui révèlent combien on ignorait l'importance des sources africaines de ces romans).

Naïfs et excessifs, ces censeurs font une surenchère constante d'exotisme (ne raconte-t-on pas qu'un éditeur anglais a récemment refusé un manuscrit nigérian avec ces mots : « An excellent novel but not African enough ! ») et l'on comprend que cette mansuétude paternaliste ait irrité à juste titre certains jeunes intellectuels nigériens comme Soyinka :

« The English critic has undergone a deliberate mental retardation — a sort of 'it takes a simpleton to understand a child » (20).

L'attitude des anglo-saxons a, en fait, eu deux effets assez fâcheux sur la production romanesque nigérienne. En premier lieu, elle a encouragé les romanciers à écrire toute une série de romans dont l'angélisme paraît maintenant quelque peu calculé, et en tout cas, fastidieux (en particulier, les romanciers de ce qu'on a appelé « l'école d'Achebe » — et parmi eux F. Nwapa — semblent ne pas avoir eu les mêmes scrupules d'objectivité que ceux de l'auteur de *Things Fall Apart* et s'être complus dans une certaine facilité d'approche et de ton). Ensuite, elle a poussé les romanciers à porter leur attention beaucoup plus sur le contenu de leurs écrits que sur leur forme. Les problèmes stylistiques ont, en effet, été passés quasiment sous silence par les premiers critiques européens qui, tout à leur obsession de saisir le « message » africain, n'ont mentionné les recherches formelles

(18) Milton S. Byam, *Library Journal*, LXXXVI June 1, 1960.

(19) Keith Waterhouse, *New Statesman*, September 17, 1960.

(20) W. Soyinka : « From a Common Black Cloth », *The American Scholar*, vol. XXXII, n° 1, 1963.

que pour les reporter à plus tard, comme si, pour le moment, aucune réussite ne pouvait être concevable au niveau de l'écriture africaine.

Et c'est peut-être sur ce point que la critique occidentale s'est le plus aveuglée car on est frappé par la disparité entre l'indigence des critiques formulées (qui pivotent toutes autour de mots vagues comme « pittoresque ») et la volonté délibérée, de la part des Nigériens, de créer une langue originale puisant à la double source de l'africanité et de la modernité.

3) *Le recours à l'anglais*

L'obligation d'utiliser l'anglais comme langue véhiculaire a soulevé l'indignation générale des romanciers nigériens qui trouvent anormal d'avoir à s'exprimer dans un idiome étranger qui ne peut qu'imparfaitement traduire les nuances de leur sensibilité. C'est la théorie du cadeau empoisonné, si prophétiquement entrevue par Shakespeare dans *The Tempest* :

« You taught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse, the red plague rid you,
For learning me your language » (21).

Mais, si Caliban considère cette imposition de la langue comme un emprisonnement linguistique maudit, il conserve en lui-même des richesses poétiques qui ne demandent qu'à trouver une formulation :

« ... The isle is full of noises
Sources and sweet airs that give delight and hurt not
... And then, in dreaming
The clouds, methought, would open and show
Ready to drop upon me » (22).

Janheiz Jahn, dans l'analyse pertinente qu'il a faite du « cas » Caliban, conclut sa démonstration par ces mots :

« Et pour se libérer, Caliban ne devrait pas considérer ces « richesses » comme des voix de la nature, mais il devrait voir en elles de la culture. Il doit — et l'éducation reçue de Prospero l'aide en cela, bien qu'elle soit déficiente — en arriver inévitablement à l'idée que les voix des instruments et les trésors de rêve se rejoignent, qu'ils sont de la culture : une culture opposée à la culture livresque de Prospero, une culture qu'il doit transposer du rêve dans la réalité dont il doit par conséquent devenir conscient. Et cela se réalisera par l'intermédiaire d'une langue, la langue de Prospero, car Caliban n'en connaît pas d'autre. Mais tandis qu'il fait cela, tandis qu'il acquiert dans sa langue, qui est celle de Prospero, une culture que

(21) Shakespeare : *The Tempest*, act. I, scène II.

(22) Shakespeare : *The Tempest*, act. III, scène II.

Prospero n'a pas créée et qu'il ne domine pas, alors que Caliban l'a reconnue comme sa culture propre, cette langue se transforme, acquiert d'autres significations que Prospero n'attendait pas.

Caliban force la prison qu'est la langue de Prospero : c'est un nouveau point de départ » (23)

et cette longue citation illustre à merveille le cheminement suivi par la plupart des écrivains nigériens qui se sont, malgré eux, résignés à être des voleurs d'idiomes et ont vite renoncé, devant l'existence des quelque 250 dialectes, à espérer pouvoir utiliser un jour une langue vernaculaire unique.

L'usage des idiomes locaux dans les écoles avait été recommandé dès 1919 (et fut confirmé en 1925) par le gouvernement anglais ; mais, curieusement, ces directives eurent pour conséquence de créer une hantise de l'enseignement au rabais et de susciter une véritable levée de boucliers de toute une partie de la population luttant pour conserver aux examens un niveau reconnu par l'Angleterre. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1929, une proposition tendant à créer un Nigerian School Certificate (différent des Oxford et Cambridge Certificates) poussa les jeunes étudiants à écarter cette tentative d'africanisation et à créer the Lagos Youth Movement (qui devait plus tard devenir The Action Party, c'est-à-dire le grand parti politique nigérien). La langue vernaculaire (utilisée uniquement au niveau de l'ethnie et réservée aux systèmes éducatifs inférieurs) ne pouvait donc prétendre pouvoir rivaliser avec l'anglais qui était la langue gouvernementale, journalistique, radiophonique et maintenant littéraire. Un bon exemple de cette prééminence de l'anglais est la tentative du Dr Azikiwe (le leader nationaliste qui devait devenir le premier Président du Nigeria) qui, en 1937, créa, avec des intentions politiques évidentes, des journaux rédigés en anglais, mais aussi en dialectes nigériens. Il découvrit vite l'inutilité de cette presse locale parce que, écrivit-il :

« Those capable of reading and writing their own language would read and write primarily, and often far better in English » (24).

Si les romanciers acceptent donc (avec plus ou moins d'empressement ou d'acrimonie) d'utiliser l'anglais, ils essaient presque tous d'assumer leur renoncement. Achebe, par exemple, s'est livré à une étude très complète de ce problème dans les deux ou trois articles qu'il a écrits sur le rôle de l'écrivain. Il a d'abord replacé cette acculturation linguistique dans le contexte historique de l'époque, en considérant l'utilisation de l'anglais comme une séquelle inévitable de la colonisation et

(23) J. Jahn : *Manuel de Littérature néo-africaine*, p. 229 et 230.

(24) Dans C. Wauthier : *The Literature and Thought of Modern Africa*, p. 37.

non pas comme une tentative assez mesquine de toucher un public occidental. Pour lui, il est clair qu'un Africain peut prétendre maîtriser parfaitement l'anglais et s'en servir pour faire œuvre créatrice mais, par contre, il lui paraît peu souhaitable qu'il s'en serve comme un anglo-saxon :

« It is neither necessary nor desirable for him to be able to do so. (...) The African writer should aim to use English in a way that brings out his message best without altering the language to the extent that its value as a medium of international exchange will be lost. He should aim at fashioning out an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience » (25).

Voici lancée l'idée d'un « anglais africain » qui va être reprise par presque tous les romanciers nigériens. Ekwensi va parler d'africaniser l'anglais en le colorant d'idiomes vernaculaires et en en préservant les rythmes originels. Okara va déclarer que, dans *The Voice*, il s'est efforcé de rester aussi près que possible des expressions ijaw qui lui sont familières et de les transposer dans le contexte anglais qui lui semblait le plus probable : dans son article « African Speech... English Words », il explique, par exemple comment il passe d'une langue à l'autre en traduisant des salutations prosaïques comme « goodnight » par « May it dawn » ou « May we live to see ourselves tomorrow » parce que, dit-il, dans un contexte traditionnel, on ne se séparait jamais sans songer au risque d'être attaqué en rentrant chez soi par quelque animal sauvage. Soyinka, lui, à propos de l'étonnante aisance stylistique de Tutuola, va proclamer dans une interview parue dans un journal d'étudiant ronéotypé :

« This widely spontaneous kind of English hit the European critics at their weakest point — boredom with their own language and the usual quest for new titillations ».

et la plupart des romanciers parviennent, tout en maîtrisant parfaitement la langue de Shakespeare, à se forger chacun un style propre (que ce soit, par exemple, le laconisme digne et subtil d'Achebe, la sophistication énigmatique de Soyinka, la naïveté hallucinatoire de Tutuola, la facilité sensuelle d'Ekwensi ou le lyrisme poétique d'Okara).

Il ne faut cependant pas oublier que dans cette production romanesque déjà importante, beaucoup de livres n'atteignent pas un niveau littéraire suffisant et ceci, de l'aveu même des nouveaux critiques africains. Abiola Irele dans son article « The Criticism of Modern African Literature » s'insurge contre le manque de discrimination des critiques qui ont mélangé les meilleurs auteurs et ceux qui n'ont aucune valeur (« insignificant ones ») et il est certain, par exemple, que toute une série

(25) C. Achebe : « The English Language and the African Writer » *Insight*, oct.-déc. 1966, p. 21.

de romans mineurs nigériens semble à peine être des œuvres littéraires, (en particulier, au niveau de la forme qui est guinée et élémentaire, pour ne pas dire maladroite et empruntée (Achebe, dans un de ses articles parle de « uninspired, rather flat works »).

En fait, l'inégal niveau de cette production reflète la variété de son lectorat si flou et si fluctuant.

4) Le problème du public

L'absence de public réel a toujours affecté ce nouveau roman nigérien. Pour être plus exact, il faudrait dire que l'écrivain nigérien n'a pas de public véritable parce qu'en fait, il en a deux, et deux tellement dissemblables qu'il lui est difficile de savoir à qui il s'adresse réellement.

Ceci fut surtout vrai pour la première génération de romanciers qui dut assumer ce paradoxe difficile : écrire sur l'Afrique pour être lu par l'Europe. Ekwensi (qui est pourtant l'auteur le plus populaire au Nigeria) a déclaré, lors d'un interview, que son public était composé essentiellement de critiques littéraires, d'intellectuels et de non-Nigériens... et il est certain que les chiffres que l'on a pu avoir sur les ventes des romans les plus connus sont assez décourageants : *Jagua Nana*, par exemple, qui est, de loin, le roman le plus connu au Nigeria, n'a été vendu qu'à 4 000 exemplaires dans ce pays lors de sa première édition.

Tous les écrivains déplorent cette absence de public qui, selon certains, frise l'imposture et les culpabilise :

« Certains critiques soutiennent... que... les " misères " de l'écrivain africain procèdent, pour une large part, du fait qu'il n'a pas de public » (26).

Mais, si dans les premières années, ces romans ne furent lus que par une poignée d'intellectuels européens — auxquels se joignaient quelques écoliers et rares étudiants — les choses ont évolué très vite : les écoliers ont grandi et sont devenus des lecteurs passionnés et ils ont été remplacés à leur tour par une multitude d'enfants scolarisés. En 1980, par exemple, 13 millions d'enfants fréquentaient l'école primaire et, selon les prévisions, plus de 9 millions étaient susceptibles d'entreprendre des études secondaires tandis que 90 000 étudiants étaient inscrits dans les vingt universités nigérianes. Le problème du public s'est donc lentement amélioré et, dès 1965, Achebe pouvait signaler dans son article « The novelist as a Teacher » qu'il avait été vendu, l'année précédente, 2 500 exemplaires de *Things Fall Apart* à l'étranger, 800 en Angleterre et 20 000 au Nigeria (ce qui est, sans doute, le rapport inversé des premières éditions).

(26) Cheik Hamidou Kane : « L'écrivain africain et son public », *Présence Africaine*, n° 58, 1966, p. 10.

Cette popularité grandissante de la littérature nigériane doit être imputée en grande partie aux efforts faits par les maisons d'édition anglaises. En 1962, l'éditeur Heinemann créait une série de livres de poche *The African Writers Series* (dont le numéro un fut — noblesse oblige ! — *Things Fall Apart*) qui a publié (ou republié), sous la direction d'Achebe, environ 200 ouvrages essentiels de la littérature africaine et la fin des années 70 vit en Grande-Bretagne la création de deux séries populaires : *Drumbeat* chez Longman et *Pacesetters* chez Macmillan. En outre, *Cambridge University Press* et *Oxford University Press* ont créé des succursales nigérianes dont la direction fut confiée à des intellectuels éminents, comme, par exemple, le poète Okigbo qui, avant la guerre civile, était à la tête des *Cambridge University Press* du Nigeria. Ce phénomène d'africanisation s'est poursuivi régulièrement et des éditeurs nigériens comme *Onobonoje* à Ibadan, *Fourth Dimension* à Enugu ou *New Horn Press* à Ife ont lancé des collections littéraires accessibles à tous.

On doit mentionner enfin le travail important fait à Ibadan dans les années 50 par le Mbari Club, un club littéraire qui allait encourager le développement de la littérature nigériane dans tout le pays. Celle-ci allait également trouver un moyen de s'exprimer dans une revue *Black Orpheus* (l'équivalent anglophone de *Présence Africaine*) qui, sous la direction d'Ulli Beier, publia dès 1937 les premiers poèmes, nouvelles et articles critiques nigériens et permit, entre autre, de découvrir Okara et Soyinka qui participèrent aux tout premiers numéros.

Peu à peu les difficultés techniques qui pesaient sur le roman ont donc commencé à s'estomper, un public a pris corps, la critique européenne s'est tue et la parole est désormais totalement aux Africains.

Il nous faut donc voir maintenant comment, après ces débuts difficiles, cette jeune littérature a trouvé sa voie et a forgé ses propres modes d'expression romanesque.

II — LES FORMES ROMANESQUES

Les difficultés pratiques qui ont présidé à la naissance de la littérature romanesque nigériane se traduisent par les hésitations de beaucoup d'écrivains à aborder de front le roman et par leur tendance à écrire, en premier lieu, des nouvelles.

a) La nouvelle

Cet engouement pour la nouvelle s'explique par plusieurs faits et tout d'abord par des considérations d'ordre très pratique. En effet, aux alentours des années 50, les rares textes à être

publiés furent des nouvelles que les revues littéraires commençaient à accueillir avec empressement (encouragées, en cela, par certains organismes culturels qui organisaient alors des concours ouverts à tous). C'est ainsi que le British Council du Nigeria et le Mbari Club d'Ibadan dotaient les meilleurs récits qui paraissaient dans *West African Review*, dans *The Atlantic Monthly* et, bien sûr, dans *Black Orpheus*.

La deuxième raison de cette popularité de la nouvelle est — nous l'avons déjà souligné — l'impact du conte traditionnel qui, de par sa brièveté et son didactisme, a tenté ces écrivains en herbe. Presque tous les grands romanciers ont commencé par écrire des nouvelles ; c'est ainsi, par exemple, que Gabriel Okara publia « The Crooks » dans le numéro 8 de *Black Orpheus*, qu'Aluko fut le lauréat d'un concours organisé par le British Council, que Nwankwo fut révélé par « The Gambler » (qui parut dans le numéro 9 de *Black Orpheus*), « His Mother » et « The Man who Lost » (qu'il envoya au *Nigeria Magazine*) et qu'Achebe publia un recueil de nouvelles : *The Sacrificial Egg and Other Stories* (qui fut édité à Onitsha) et beaucoup d'autres récits (comme « Uncle Ben' Choice » et « The Voter » qui parurent dans *Black Orpheus* (nos 17 et 19), etc.

Toutes ces nouvelles sont, en fait, de par leur volume et de par leur thématique, des romans en réduction ou même des brouillons de romans futurs ; et, en inversant le problème, beaucoup de romans nigériens, en particulier *The Voice* d'Okara, *Burning Grass* d'Ekwensi ou *Danda* de Nwankwo, etc., qui sont des récits très linéaires ne dépassant pas une centaine de pages, peuvent être considérés comme de longues nouvelles. Mais s'il est donc hors de question d'établir une distinction nette entre les deux genres, il faut cependant examiner à part les nouvelles qui ont été écrites pour des publics particuliers et, notamment, celles destinées aux enfants et celles, étonnantes, publiées à Onitsha.

1) Les nouvelles destinées aux enfants

Elles sont fort nombreuses et ne sont pas le fait (comme c'est le plus souvent le cas en Europe) d'écrivains spécialisés et parfois mineurs. Au contraire, ce sont les plus grands auteurs qui ont contribué à développer ce genre de littérature : N. Nwankwo a publié un recueil de récits *Tales out of School*, O. Nzekwu a collaboré avec Michael Crowder pour rédiger *Eze goes to School*, la poétesse Yoruba Mabel Segun a raconté ses souvenirs dans *My Father's Daughter*, Achebe a, lui, écrit *Chike on the River*, pour les enfants, et Ekwensi (toujours très proluxe) leur a offert des récits charmants comme *The Drummer Boy*, *An African Night's Entertainment* et *The Passport of Mallam Iliä*, etc.

Une telle liste — qui est loin d'être exhaustive — témoigne du souci des écrivains d'inclure les enfants dans leur public et, ceci, à des fins qui ne sont pas toutes récréatives :

« The whole country is geared to the teeth to get its children educated »

s'écriait en 1965 l'essayiste Tai Solarin dans son recueil *Thinking with You*, et il est certain que l'effort fourni par les romanciers nigériens tendait à fournir aux nouveaux écoliers des textes authentiquement africains sur lesquels ils pourraient apprendre d'abord à lire et, ensuite, à réfléchir. Lorsqu'on décida d'africaniser les programmes scolaires, on découvrit, en effet, qu'il n'existait pas de textes africains adéquats et il fut décidé de créer à Lagos une maison d'édition spécialisée dans les ouvrages scolaires. Ce fut *The African University Press* qui, en 1962, lança une collection (*The African Reader's Library*) dans laquelle parurent presque tous les titres que nous venons d'énumérer.

La caractéristique essentielle de cette littérature enfantine est de suivre les règles de la tradition orale et de proposer à ses jeunes lecteurs des récits d'aventure très orientés. Par exemple, *An African Night's Entertainment* d'Ekwensi (qui fut le numéro un de la collection « African Reader's Library ») commence par ces mots où se retrouve l'atmosphère incantatoire des contes traditionnels :

« It is a long tale of vengeance, adventure and love. We shall sit here until the moon pales and still it will not have been told. It is enough entertainment for the whole night »

mais se termine par cette phrase qui, elle, place le récit sous un éclairage très moralisateur :

« One must not take it upon oneself to inflict vengeance ».

Les thèmes traditionnels du voyage et de la quête sont récurrents dans ces récits et sont utilisés de façon très didactique par les auteurs car ils leur permettent de sortir progressivement les enfants de leur cadre habituel et de les entraîner vers des régions inconnues d'eux. On retrouve ce mouvement dans presque tous ces contes (en particulier ceux d'Ekwensi) dont le centre d'intérêt se déplace du village natal vers les régions désertiques du Nord ou vers les pays de forêts de l'Est — mouvement qui, notons le, sera extrêmement rare dans le roman où les déplacements de personnages se feront principalement vers la ville.

Un autre genre fort répandu est le conte animalier dont le meilleur exemple est le recueil intitulé *Twilight and the Tortoise*, par Kunle Akinsemoyin où quatorze nouvelles célèbrent avec humour les efforts de la tortue, animal révérend dans tout le Nigeria pour ses qualités de longévité et son aptitude à sur-

vivre dans un monde hostile. Lente mais stoïque, dure mais non venimeuse, la tortue est le symbole de la résistance modeste mais efficace et l'on voit trop bien comment elle peut être offerte comme modèle à de jeunes lecteurs. Les histoires de ce recueil ne sont pas, pour autant, un panégyrique aveugle car l'auteur prend grand soin de confondre son animal favori lorsque celui-ci utilise ses qualités à mauvais escient.

Ancrée au plus profond du contexte naturel africain (le commerce avec la nature et les animaux y tient autant de place que les proverbes sentencieux et les énigmes pédagogiques), cette littérature enfantine est donc intéressante à de multiples points de vue car elle nous montre l'effort fait par toute une génération pour retrouver (et communiquer aux jeunes) son fonds ancestral de poésie et de sagesse.

2) La production du marché d'Onitsha

En août 1962, un article du *Times Literary Supplement* (non signé, comme c'est souvent le cas, mais qui avait été écrit, en fait, par le professeur Ulli Beier) signalait l'existence d'écrivains locaux écrivant et publiant dans une ville de l'intérieur du pays ibo des « pamphlets » de 10 à 70 pages. Les critiques allaient se précipiter sur cette étonnante production et publier une série d'articles aux titres significatifs (en particulier « Fiction for the Average Man » de Nancy Schmidt (27), « Bookstalls in an African Market » de T. Buckman (28), « The Cradles of Modern African Writing » de S.O. Mezu (29), et en 1973, un universitaire nigérian, E. Obiechina, allait faire paraître une remarquable étude exhaustive de ce phénomène, sous le titre, lui aussi, signifiant : « *An African Popular Literature: a Study of Onitsha Market Pamphlets* ».

Tout, en effet, est populaire dans cette production ; en premier, le lieu de son développement, Onitsha, une ville de marché à l'intérieur du pays ibo, très vivante et prospère, où se mêlent les pêcheurs du Niger, les bergers du Nord et les marchands de cacao de l'Ouest, mais qui est restée complètement à l'écart de la zone dite littéraire (à savoir la côte où une intelligentsia très évoluée est censée donner le ton à toute la vie culturelle du pays).

La façon dont cette production s'est fait connaître est également incongrue : imprimées sur des presses locales mises à la disposition des auteurs par des commerçants ibos avisés, ces nouvelles sont vendues à très bas prix (entre 1 et 2 shillings) et sont imprimées en moyenne à 3 ou 4 000 exemplaires). Mais

(27) *Africa Report*, X, B, August, 1965.

(28) *Books and libraries at the University of Kansas*, IV, 2, 31, november 1966.

(29) *The Conch*, II, 1, March 1970.

certaines publications ont eu un tel succès que plusieurs éditions ont été nécessaires et l'on cite souvent, par exemple, le cas du best seller d'Onitsha, la pièce d'Ogali « *Veronica, my daughter* » qui a été vendue à 60 000 exemplaires.

Les écrivains, eux-mêmes, sont des amateurs, plus ou moins autodidactes : certains sont des instituteurs et des journalistes mais on trouve aussi des commerçants, des employés et même des fermiers, ainsi que de nombreux écoliers qui publient leurs œuvres sous de faux noms (à moins, et cela arrive souvent, que ce soit leurs professeurs qui les incitent à braver ouvertement le public en rédigeant pour eux des préfaces dithyrambiques). Le prestige attaché à la chose écrite est tel que le problème du profit n'entre guère en jeu et que l'on écrit pour la seule gloire d'être publié :

« Author is, in our candid opinion, a prouder title than "king" »,

lisait-on par exemple dans le premier éditorial du *Nigerian Author Magazine* (1962) et un certain Nwosu (qui a écrit *Miss Cordelia in the Romance of Destiny*) proclamait, dans la préface de sa nouvelle, son contentement de voir son nom enfin ajouté à la liste des auteurs nigériens... Le public est, à l'image des auteurs, populaire et passionné (les illettrés se faisant souvent lire les œuvres qu'ils ne peuvent pas déchiffrer mais qu'ils souhaitent brèves et proches d'eux-mêmes).

Les thèmes abordés par cette littérature témoignent fortement de ses attaches populaires et l'on peut classer les quelque deux cents titres déjà parus en plusieurs catégories (bien que ce tri soit évidemment arbitraire car les thèmes se recoupent très souvent au sein d'une même nouvelle).

On trouve d'abord toute une série de titres très pratiques tels que *How to Write Good English and Composition*, *How to Succeed in Life*, *How to Make Meetings*... Ces nouvelles sont autant de modes d'emploi proposés aux lecteurs effrayés par les complexités de la vie et de la culture modernes et beaucoup de ces écrits naïfs se terminent même par une rubrique « Things worth knowing » où l'auteur recopie simplement des statistiques sur la Chine ou les Etats-Unis qu'il a prises dans la presse à l'intention de ses lecteurs. Mais aux conseils, l'auteur ajoute très vite des avertissements en tous genres ; l'aspect didactique de ces récits est frappant et toujours très clairement annoncé, comme en témoignent ces débuts de préface :

« My aim in composing this novel is to expose vice and praise virtue » (*Florence in the River of Temptation*),

ou

« This novel is designed to serve as a lesson to some of our young boys or girls » (*The Sorrows of Love*).

Les titres sont eux-mêmes de pures mises en garde : *Beware of Harlots and Many Friends*, ou *Money Hard to Get but Easy*

to Spend. L'argent, dans ce monde de pauvres, reste le grand rêve que l'on caresse tout en soulignant combien l'aisance que l'on veut acquérir est fragile et précaire : *Be Careful, No Condition is Permanent, Money is Hard but some Women don't Know*, etc.

La deuxième catégorie (de loin la plus importante) est celle qui regroupe toutes les œuvres prenant l'amour comme sujet : *For Love Alone, In Love's Crucible, Love's Golden Reign, Love's Hidden Perils, The Wings of Love, Stolen Love*, etc. L'antienne est interminable et il est intéressant d'étudier là l'implantation de la notion d'amour à l'occidentale dans une société traditionnelle qui n'en avait cure. Cette nouvelle conception de l'amour-passion crée d'ailleurs toute une série de conflits au niveau du mariage car l'individualisme amoureux des héros (et surtout des héroïnes) se heurte à la tradition qui considèrerait, bien sûr, le mariage comme une affaire collective. La sympathie des auteurs va nettement vers ces jeunes filles émancipées qui réclament leur droit de choisir leur époux, tandis que les pères (qui symbolisent le conservatisme traditionnel) sont présentés comme des avaricieux bornés et malfaisants. Ces nouvelles amoureuses se terminent presque toutes bien et les auteurs restent en général fidèles au « happy end » populaire mais, chemin faisant, ils étudient et dénoncent tous les aléas de la vie amoureuse et conjugale : la mésentente, l'infidélité, le divorce, la prostitution, etc., brossant ainsi un tableau complet de la condition féminine nigériane que l'on aura de la peine à retrouver dans le roman. Il est intéressant de noter que le seul romancier qui se soit vraiment penché sur la femme nigériane moderne soit Ekwensi qui est aussi le seul romancier à être issu de cette « école d'Onitsha » (où il a publié, dès 1947, un court roman *When Love Whispers*).

Le troisième groupe d'écrits publiés à Onitsha est d'ordre événementiel ou politique : *How Lumumba Suffered in Life and Died in Katanga, The Struggles and Trials of Jomo Kenyatta, Zik (Dr Azikiwo) in the Battle for Freedom, The Life History and Last Journey of President John Kennedy*, etc. où, en général, l'idéal démocratique américain est donné en exemple aux nations africaines luttant pour l'indépendance ou l'égalité sociale. L'influence chrétienne est aussi fort sensible dans cette littérature populaire qui prône les charmes de la monogamie, le prestige de l'éducation, la victoire du bien sur le mal en termes souvent influencés directement par la Bible.

Mais c'est, bien sûr, au niveau de l'écriture que les écrivains d'Onitsha trahissent (ou plutôt proclament) leurs origines populaires : ne possédant pas une maîtrise suffisante de la langue qu'ils emploient, les auteurs font subir à l'anglais des altérations — que l'on peut considérer comme autant de barbarismes :

« He cleaned his rooms and fortified them with elec-

tricity and electric fans. Radiogram was at his leisure. » (30)
 « Oh Elizabeth, my lover ! My head scatters, my head
 scatters. » (31)

Très conscients de leurs lacunes, les auteurs s'en excusent humblement, mais la fascination qu'exercent sur eux les mots anglais dont ils ne cernent pas toujours le sens exact les pousse à les utiliser par pure jouissance euphonique. Il en résulte un style fleuri qui est à la fois extrêmement alambiqué et lâche, à la fois très cru et très guindé :

« She was in her maiden form and remained untampered with since her generate days. Even to meddle with her zestful glamour of beauty, nobody had ever succeeded... She had got all the zests of the West and mettled her senses, to bolster up alacrity, to crack love, romance and joke, up to their highest mediocre of acm » (32).

Les clichés s'entassent les uns sur les autres en un effet comique la plupart du temps non voulu. Mais, en fait, ces violations syntaxiques et idiomatiques témoignent de la vitalité d'une littérature qui, dans son innocence linguistique, parvient à faire reculer les frontières généralement admises en matière d'expression écrite et à agrandir le champ d'expression et il nous faudra étudier ce phénomène sous cet éclairage et voir comment il a permis au roman de s'appuyer sur lui, ou, au contraire, de le nier. Il faut cependant ajouter que la littérature d'Onitsha n'a pas survécu à la guerre civile car le marché a été totalement détruit pendant les hostilités. Seules les imprimeries de quelque importance ont repris leurs publications mais se trouvent maintenant englobées dans l'essor général des publications locales.

3) Le roman

Le roman nigérian, nous l'avons dit, vit le jour en 1952 avec la publication de *The Palm Wine Drinkard* de Tutuola qui fut un pionnier exceptionnel des lettres nigérianes, en ce sens qu'il fut le premier écrivain à utiliser l'anglais pour exprimer son besoin confus mais passionné de fixer la tradition orale mythique de son ethnie. Mais, en fait, l'œuvre de Tutuola est restée mort-née et n'a eu aucun écho dans les lettres nigérianes, à moins de considérer qu'elle ait servi de repoussoir aux autres romanciers qui se sont prudemment détournés de cette voie difficile et tourmentée. L'Afrique qu'ils vont nous présenter est, en effet, en tous points, l'antithèse de celle de Tutuola : gommant toute démesure, les romanciers de la fin des années 50 vont s'appliquer à broser un tableau à la fois rassurant et pathé-

(30) H. Maxunell : *Our Modern Ladies Character towards Boys*, p. 11.

(31) O. Olisah : *Elizabeth my Lover*, p. 7.

(32) M. O. Albert : *The Girl Rosemary*, p. 1.

tique de l'Afrique précoloniale et, pour ce faire, vont utiliser avec insistance les ressources vernaculaires dont ils disposent.

I) Les apports africains

L'aspect le plus frappant de ce recours au patrimoine culturel est l'africanisation du texte anglais qui se traduit, chez la plupart des auteurs, par l'inclusion de mots africains, par l'insertion de proverbes et par le recours aux modes d'expression de la tradition orale. C'est ainsi que l'on trouve dans ces romans un grand nombre de narration (utilisées de préférence aux dialogues), de questions s'adressant à un groupe d'auditeurs invisibles :

« Any wonder then that his son Okwonkwo was ashamed of him » (33),

de répétitions, en particulier celle du mot « and » qui, placé en tête de phrase, sert de conclusion :

« And that was how he came to look after the doomed lad » (34), etc.

En plus de ces figures de style, les écrivains empruntent aux techniques des conteurs certains de leurs procédés, et, en particulier, le recours massif aux récits autonomes ou annexes qui, à première vue, semblent en marge de l'intrigue centrale mais qui sont, en fait, des éléments indispensables à la compréhension du texte : par exemple, l'épisode consacré à la petite Enzima dans *Things Fall Apart* sert à annoncer le destin tragique de son amie Chiolu qui se révélera être mi-femme mi-prêtresse maudite ; celui d'Eneke dans *Efuru* souligne l'énigme qui pèse sur l'héroïne ; celui d'Ofila dans *High Life for Lizards*, (plus prosaïquement centré sur le thème du troc), préfigure la désertion de la femme du héros, et celui de la mort dans *The Palm-wine Drinkard* est un préambule essentiel aux pérégrinations de l'ivrogne, etc.

La plupart des romanciers se sont attachés à remettre à l'honneur ces techniques vernaculaires et ont cherché à recréer, à tout prix, un contexte traditionnel. Cet engouement a contribué à donner à la littérature nigériane son caractère mélanco-liquement passéiste mais s'est avéré, dans certains cas, très dangereux dans la mesure où il a pu faire oublier à des écrivains néophytes qu'ils écrivaient quand même des romans, ainsi que l'explique, en toute bonne foi, un critique africain :

« When one forgets, however, that *Blade among the Boys* is a novel and reads as a sociological study, the many merits of the book become apparent » (35).

(33) C. Achebe : *Things Fall Apart*, p. 7.

(34) C. Achebe : *Things Fall Apart*, p. 8.

(35) D. Nwoga : *West Africa*, 28, July 1962, p. 827.

Le recours aux matériaux socio-anthropologiques était une arme à double tranchant qui aurait pu entraîner le roman à une perte certaine ; mais, en fait, ce naufrage ne s'est pas produit parce que les faiblesses potentielles de conception et d'écriture ont été compensées par la force de l'intention dualiste qui sous-tendait cette utilisation massive des moyens d'expression vernaculaires : à savoir le désir de revaloriser le passé de l'Afrique et de dénoncer les méfaits de la colonisation.

II) Les intentions militantes

C'est encore une fois Achebe qui a le plus explicitement défini ce mouvement qui a porté les écrivains vers la réhabilitation de leur race et de leur passé :

« The writer's duty is to help the African people regain their dignity and self-respect by showing them in human terms what happened to them, what they lost and that their societies were not mindless but frequently had a philosophy of great depth and value and beauty (...) that they had poetry and above all that they had dignity. » (36)

Le premier « devoir » des romanciers a d'abord été de raconter l'histoire (récente) de leur pays et, en particulier, de nous faire connaître le monde néocolonial tel qu'il se présentait à la fin du XIX^e siècle. Faisant œuvre, cette fois, d'historiens, les romanciers nous décrivent donc la société traditionnelle de leurs parents avec une abondance de détails réalistes qui tendent à en accréditer la véracité ; mais, en même temps, ils colorent leur présentation évidente qui les pousse à valoriser les coutumes et les traditions qu'ils évoquent et qui furent tant décriées par les Européens.

La rage qui les saisit lorsqu'ils songent aux années de dénigrement et d'humiliations qu'ils ont dû supporter les conduit d'ailleurs à une surenchère inquiétante. Achebe, par exemple, s'est laissé aller à des réactions assez épidermiques :

« But for the moment it is in the nature of things that we may need to counter racism with what Jean-Paul Sartre has called an anti-racist racism, to announce not just that we are as good as the next man but that we are much better » (37),

mais a été très vite sensible aux dangers d'une telle partialité revancharde et a cherché à être le plus objectif possible :

« Quite clearly, there is a temptation to idealize the past, to extol its good points and pretend that the bad never existed... But we cannot pretend that our past was one long technicolor idyll. We have to admit that, like

(36) C. Achebe : « The Role of the Writer in a New Nation », p. 8.

(37) C. Achebe : « The Novelist as Teacher », p. 4.

other people's past, ours had its good as well as its bad sides » (38).

C'est ainsi par exemple, que malgré le parti-pris louangeur qu'il a adopté, dès 1958, dans sa présentation du monde pré-colonial de *Things Fall Apart*, l'écrivain a pris grand soin de souligner, dès le début, les imperfections et les fissures de cet univers (ramassé sur lui-même et incapable de s'adapter) que la colonisation va donc pouvoir détruire sans peine.

En un deuxième temps, les romanciers entreprennent donc de décrire, par jeu de contrastes, l'implantation européenne et tous les phénomènes d'oppression (militaire, économique et culturelle) qu'elle a entraînés. Là encore, les romans se transforment trop souvent en exposés purement historiques ou en digressions sociologiques mais sont, la plupart du temps, sauvés de l'enlisement par une volonté militante de promouvoir une africanité retrouvée.

Le caractère engagé de cette littérature n'est pas, bien sûr, un fait uniquement nigérian mais témoigne de la vague récriminatrice qui déferla sur l'Afrique au moment où les pays ex-colonisés accédaient, l'un après l'autre, à l'indépendance. Résumant les impressions qu'il avait éprouvées aux différents congrès d'écrivains africains organisés à Paris, à Rome ou à Tachkent dans les années 60, Cheikh Hamidou Kane pouvait écrire en 1966 :

« A ces divers rassemblements, nos écrivains prirent un engagement qui devait décider de l'orientation de la littérature africaine : œuvrer à la naissance d'une littérature de témoignage » (39).

et cette idée d'engagement allait se retrouver partout à travers le monde noir, que ce soit aux Caraïbes :

« Any work of fiction written these days by a black author is automatically inspected to see what the author's commitment is to the problem, the people or the country with which his works deals » (40)

ou en Afrique du Sud :

« In situations as explosive as that of Africa today there can be no creative literature that is not in some way political, in some way protest » (41).

Au Nigeria, ce besoin d'examiner la situation actuelle et d'en endosser les responsabilités fut très vif parmi les intellectuels ;

(38) C. Achebe : « The Role of the Writer in a New Nation », p. 9.

(39) Cheikh Hamidou Kane : « L'écrivain africain et son public », *Présence Africaine*, n° 58, 1966, p. 8 et 9.

(40) Austin C. Clarke : Introduction to *This Island Now* by P. Abrahams, New York, 1971.

(41) L. James : *The Protest Tradition in Protest and Conflict in African Literature*, p. 109.

en 1965, par exemple, le poète John Ekwere s'écrie dans le recueil *Reflexions*, publié par M. Segun :

« Now no more the palefaced strangers
With unhallowed feet
The heritage of our fathers profane.
No more now the foreign hawks.
But we on us ! »

et, dès 1960, le dramaturge Soyinka souligne, dans sa pièce *A Dance of the Forests*, écrite pour les fêtes de l'indépendance du Nigeria, l'urgence de passer au crible les réalités nigérianes, en représentant, entre autres, l'humanité sous la forme d'une armée de fourmis brunes qui n'arrivent pas à secouer leurs anciennes chaînes d'esclaves et qui psalmodient en chœur leur futur incertain et ironiquement douloureux :

« We are the ever legion of the world
Smitten, for " the good to come " » (42).

Achebe, lui aussi, a vu très clairement le nouveau rôle que le romancier était appelé à jouer dans l'évolution de son pays, et abandonnant le ton de pédagogue national qu'il avait adopté jusque-là, il a, à partir de 1966, adopté celui d'accusateur public qui entend désormais fustiger et combattre l'injustice et se substituer à la vox populi (en fait, actuellement muette) pour dénoncer l'oppression que les Africains exercent maintenant sur eux-mêmes. Il est difficile de préjuger des conséquences de cette attitude qui reste purement individuelle et ne reflète pas une prise de position de la communauté dans son ensemble. En prenant, comme l'a proclamé Achebe, le parti de dénoncer ses compatriotes, et donc le risque de les mécontenter :

« To seek the freedom to express our thought and feeling even against ourselves without the anxiety that what we say might be taken in evidence against our race » (43),

les écrivains se sont engagés d'une façon intéressante (car leur dénonciation de l'apathie de leurs compatriotes, voire de leur anomie, leur a permis d'imposer le roman en tant que mode de protestation d'une élite) mais dangereuse (car, après être sorti de l'ornière ethnologique, le roman nigérian est menacé de s'enliser dans le borbier journalistique de la récrimination).

Cette situation de l'écrivain pose, de toute évidence, un problème des plus délicats pour l'avenir de cette littérature et il sera intéressant de voir si les romanciers vont pouvoir continuer à renouer avec leur public ou s'ils ne seront pas, plutôt, tentés de réduire le contraste étonnant qui existe entre le dynamisme de ce jeune pays en pleine expansion et l'amertume accablée de sa littérature.

(42) W. Soyinka : *A Dance of the Forests*, p. 78.

(43) C. Achebe : « The Black Writer's Burden ». *Présence Africaine*, V. 3, n° 59. 1966, p. 140.

Pour le moment, il semble déjà possible de dégager deux lignes de force égales en intérêt sinon en volume au sein de cette production à la fois si vivante et si meurtrie.

Dans la mesure où quelques romanciers ont tenté d'amalgamer les modes d'expression de l'héritage ancestral (dont ils ont utilisé les structures à la fois mythiques et verbales) et les techniques romanesques occidentales (dont ils ont imité les innovations structurelles et stylistiques), il sera intéressant d'étudier ce fait rare d'intégration culturelle qui semble ouvrir la voie à un nouveau roman africain en prise directe avec une tradition orale ayant, enfin, trouvé ses points d'ancrage.

Mais, à cette évolution subtile et parcellaire (qui laisse bien augurer du devenir de l'écriture nigériane) il faudra alors opposer la prudence qui caractérise dans son ensemble le roman de ce pays et qui découle de la décision prise par la plupart des écrivains de transcrire, avec un réalisme militant mais répétitif les mutations socio-culturelles de leur époque troublée. Marquée d'abord par les traumatismes de la colonisation, puis par ceux de l'indépendance, cette production romanesque semblait entachée d'une monotonie certaine mais il apparaît de plus en plus évident que le roman nigérian a, au fil des ans, réussi (peut-être malgré lui) à dépasser le niveau étroit auquel il semblait vouloir se limiter et est parvenu, en fait, à nous présenter une véritable phénoménologie de l'aliénation qui reste, à maints égards, une des plus authentiques réussites du métissage culturel cher à Senghor.

*
**

C'est donc autour de ces deux orientations conjointes que nous allons organiser notre étude. En une première partie, nous tenterons de montrer comment un écrivain autodidacte comme Tutuola a réussi à intégrer presque à l'état pur l'inquiétant fonds mythique yoruba dans le cadre d'une odyssée humaine aux naïvetés rassurantes alors que des poètes comme G. Okara et W. Soyinka tentaient de créer un champ romanesque complexe où la répétitivité dépouillée du discours ancestral se mêlerait à la dislocation sophistiquée de l'écriture moderne pour mieux promouvoir l'image d'un homme nouveau. En une deuxième partie, nous nous efforcerons, ensuite, de montrer comment la plupart des romanciers se sont détournés de ces voies expérimentales et se sont, au contraire, consacrés à l'élucidation réaliste des thèmes de la confrontation, de la dépendance, de la récrimination et du conflit qui ont marqué leur époque et ont fait d'eux des hommes et des femmes des deux mondes au passé confus et au devenir incertain.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

LEGS CULTURELS ET INNOVATIONS ROMANESQUES

DE L'HERITAGE LEGENDAIRE

CHEZ AMOS TUTUOLA

De par sa place très isolée dans les lettres nigérianes et de par la nature très controversée des livres qu'il publie depuis plus de vingt ans, Tutuola reste l'écrivain le plus mystérieux et le plus déroutant de son pays et, pour éclairer ce « cas » littéraire célèbre, il nous faut d'abord tenter une approche patiente de l'œuvre — et de l'accueil qu'elle a reçu — pour, ensuite, essayer de repérer les influences (traditionnelles et modernes) qui ont influé la démarche intellectuelle de Tutuola. En un troisième temps, il sera alors possible d'étudier la dynamique propre de ses récits et d'inventorier les techniques romanesques utilisées.

I — PRESENTATION

L'étude de la vie de l'auteur nous fait entrer d'emblée dans le monde double de Tutuola, où une simplicité très fruste colore toujours un sens inné du merveilleux.

a) Eléments biographiques

Rien n'est, en effet, plus discret que la vie de ce fils de petit fermier, né en 1920, à Abeokuta, une grande ville de l'Ouest

PREMIÈRE PARTIE

LEGS CULTURELS ET INNOVATIONS ROMANESQUES

CHAPITRE I

LE ROMAN MYTHIQUE OU L'UTILISATION DE L'HERITAGE LEGENDAIRE CHEZ AMOS TUTUOLA

De par sa place très isolée dans les lettres nigérianes et de par la nature très controversée des livres qu'il publie depuis plus de vingt ans, Tutuola reste l'écrivain le plus mystérieux et le plus déroutant de son pays et, pour éclairer ce « cas » littéraire célèbre, il nous faut d'abord tenter une approche patiente de l'œuvre — et de l'accueil qu'elle a reçu — pour, ensuite, essayer de repérer les influences (traditionnelles et modernes) qui ont infléchi la démarche intellectuelle de Tutuola. En un troisième temps, il sera alors possible d'étudier la dynamique propre de ses récits et d'inventorier les techniques romanesques utilisées.

I — PRESENTATION

L'étude de la vie de l'auteur nous fait entrer d'emblée dans le monde double de Tutuola, où une simplicité très fruste colore toujours un sens inné du merveilleux.

a) **Éléments biographiques**

Rien n'est, en effet, plus discret que la vie de ce fils de petit fermier, né en 1920, à Abeokuta, une grande ville de l'Ouest

du Nigeria, à environ 90 km au nord de Lagos. La famille, chrétienne, est très pauvre et on n'envoie le jeune Amos à l'école primaire qu'à l'âge de 10 ans. Au début, un oncle subvient aux frais de son éducation mais, dès 1932, le jeune garçon doit — pour payer ses études — entrer comme « boy » chez un fonctionnaire qu'il suit à Lagos lorsque celui-ci y est muté. Accablé de tâches domestiques par un employeur exigeant, Amos Tutuola revient dans sa ville natale ; ses parents semblent alors en mesure de lui permettre de fréquenter à nouveau l'école de l'Armée du Salut où il restera en fait sept ans, mais, à la mort de son père, en 1939, Tutuola abandonne définitivement toute étude. Pendant un an, il essaie de cultiver le lopin de terre familial mais une sécheresse exceptionnelle ruine ses espoirs et il repart à Lagos où il apprend le métier de forgeron.

C'est dans cet emploi qu'on le retrouve dans la RAF et, après la guerre, il essaie, sans y parvenir, de monter une petite forge ou même de se faire engager comme apprenti. En 1945, il est chômeur à Lagos et ce n'est qu'en 1946 qu'il obtiendra un poste de garçon de course au ministère du Travail. C'est là le début d'une carrière administrative des plus modestes car Tutuola ne va occuper que des emplois très obscurs : en 1967, par exemple, il est nommé magasinier dans les services de la radio nigériane, à Lagos, puis ensuite à Ibadan. Actuellement il vit d'une façon familiale et très effacée dans sa ville natale.

Mais c'est pourtant sur cette vie toute simple que s'est greffée une des aventures intellectuelles les plus étonnantes du siècle : en effet, dès 1946, le jeune planton du ministère du Travail avait commencé à écrire pour tuer le temps et avait vu — comme nous l'avons déjà signalé — son premier livre *The Palm-Wine Drinkard* publié à Londres en 1952.

Deux ans plus tard, Tutuola, toujours planton à Lagos, rédigeant, en deux jours, *My Life in the Bush of Ghosts* qui fut publié en 1954, bientôt suivi par *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle* (1955). Le succès ne changea rien à la vie de Tutuola mais l'admiration qu'un des professeurs de l'Université d'Ibadan (le professeur Collins) portait à ses premiers ouvrages l'incita à demander son transfert dans la grande ville universitaire pour travailler à l'adaptation scénique, en yoruba, de *The Palm-Wine Drinkard* dont les représentations à Ibadan puis au Nigeria et au Ghana furent triomphales. Mais c'est là la seule incursion officielle de Tutuola dans le monde des lettres car il reste volontairement à l'écart de toute vie publique : il est, par exemple, membre de droit du Mbari Club mais, dans la petite note biographique qu'il envoya à ses éditeurs en 1957, il se décrit comme « the shyest and most self-effacing member of the club ». Sa timidité fait le désespoir des journalistes qui ont quasiment renoncé à l'interviewer : un correspondant nigérian du *West Africa* le décrit, par exemple, comme « slow and

diffident in speech, looking like a thousand other government clerks » (1). Et c'est dans cette sorte de semi-retraite volontaire que cet écrivain autodidacte continuera à publier ses derniers récits fracassants *The Brave African Huntress* (1958), *Feather Woman of the Jungle* (1962), *Ajaiyi and his Inherited Poverty* (1967), *The Witch-Herbalist of the Remote Town* (1981) et *Pau-per, Brawler and Slanderer* (1987).

b) L'œuvre

Les huit livres que Tutuola a publiés à ce jour prennent tous racine dans la mythologie yoruba mais il ne saurait être question de les considérer comme de banales transcriptions de légendes folkloriques car l'intérêt de cette œuvre difficile réside dans le travail de transmutation auquel Tutuola se livre à partir de ses sources.

Pour pallier cette difficulté d'approche, il paraît nécessaire, en un premier temps, de rendre compte successivement des récits fantastiques que nous allons analyser dans ce chapitre afin de situer, dès le début, les limites et les prolongements du domaine tutuolien.

1) *The Palm-Wine Drinkard* (1952) retiendra tout particulièrement notre attention car ce premier ouvrage met en évidence le schéma romanesque que Tutuola adoptera dans tous ses autres récits, à savoir la projection dans le monde terrifiant de la forêt tropicale d'un héros simple et naïf qui part à la recherche d'une explication (ou d'une valorisation).

Dans *The Palm-Wine Drinkard*, le héros est un ivrogne qui voit mourir — dès les premières pages du livre — le malafoutier qui lui procurait chaque jour de multiples tonnelets de vin de palme. Accablé par cette abstinence forcée et par la mort de cet ami précieux, l'ivrogne décide d'aller le retrouver au pays des morts et se voit, dès qu'il pénètre dans la brousse, soumis à une série d'épreuves accablantes et obligé de se plier aux diktats de ceux qui, mi-dieux, mi-hommes, se dressent sur son chemin et lui imposent des tâches mystérieuses :

« I reached a town and went to an old man, this old man was not a really man, he was a god. (...) After that he told me to go to his native blacksmith in an unknown place, or who was living in another town, and bring the right thing that he had told the blacksmith to make for him » (2).

Plongé au cœur d'un monde énigmatique où tout est imprécision et mystère, l'ivrogne doit satisfaire à des exigences de

(1) Portrait in « A Life in the Bush of Ghosts », *West Africa* XXXVIII, May 1, 1954.

(2) A. Tutuola : *The Palm-Wine Drinkard*, p. 10.

plus en plus incongrues. Il lui faut, par exemple, aller s'emparer de la mort et la ramener dans un filet puis, ensuite, délivrer une jeune fille qui, prise d'amour fou pour un « gentleman complet », a suivi celui-ci dans la forêt et est maintenant sa prisonnière.

La rencontre de ce « gentleman complet » est un des épisodes les plus étonnants que Tutuola ait jamais écrits car, avec un art consommé du suspense, il nous décrit d'abord la beauté merveilleuse de ce jeune homme admirable, pour nous révéler ensuite que sa perfection n'est qu'un leurre et que ce séducteur habile a loué chacun de ses membres pour venir au marché. Sur le chemin du retour, nous assistons à une incroyable séance de démembrement au cours de laquelle cet homme si parfait doit rendre, ici un bras, ici une côte, pour ne plus être finalement qu'un crâne hargneux courant à grands bonds menaçants derrière la jeune fille épouvantée. L'ivrogne délivre l'imprudente et l'épouse mais une nouvelle épreuve extraordinaire l'attend : la jeune épousée voit son pouce enfler et il en sort un bébé monstrueux qui mange et boit tout ce que possède l'ivrogne et oblige, en plus, ses parents à le porter là où il veut. L'ivrogne tente de se débarrasser de cette progéniture encombrante mais n'y parvient pas et ce n'est que la rencontre féerique avec Tambour, Chant et Danse qui les délivrera de l'enfant maudit : celui-ci, enivré par la musique de ces trois esprits célestes, les suivra en dansant dans la forêt, emporté par un mouvement orphique qui gagne tout l'univers.

Après quelques rencontres de créatures inquiétantes (que l'ivrogne neutralise à l'aide de ses pouvoirs magiques qui lui permettent d'abandonner, pour un moment, son apparence humaine et de se transformer, par exemple, en un oiseau grand comme un avion, en courant d'air, ou en flammes brûlantes), le couple rencontre le Rire, et subjugué par lui, sombre dans un fou-rire merveilleux qui dure plusieurs jours.

Après ces entrevues traumatisantes par l'intensité de leurs résonances psychologiques, Tutuola ménage à son héros une courte plage d'accalmie. L'ivrogne et sa femme passent, en effet, dix-huit mois dans l'Île Spectre — où tout n'est que chants heureux et gai labeur — mais ne se laissent pas pour autant amollir par les délices de ce paradis : à regret, mais avec détermination, ils décident de repartir à la recherche du malafoutier défunt et de reprendre la route. Dès qu'ils pénètrent à nouveau dans la forêt, ils voient se dresser devant eux un monstre effrayant, l'Esprit de Proie, au corps couvert d'épaisses écailles et qui tue tous ceux qui croisent son regard. Fuyant ce monstre cruel, l'ivrogne entre, poussé par une force mystérieuse, dans la Ville-Céleste-dont-on-ne-revient-pas où les habitants font tout à l'envers, dormant, par exemple, sur le toit de leur maison et non dedans. Ces gens étranges s'emparent de l'ivrogne et de

sa femme et se livrent sur leurs personnes à toutes sortes de tortures.

C'est à partir de cet épisode que le monde de Tutuola prend enfin ses véritables dimensions, celle de la cruauté :

« A town in which are only enemies of God living, only cruel, greedy and merciless creatures » (3)

et celle de son corollaire, la vengeance (en représailles, l'ivrogne met, par exemple, le feu à la ville et se réjouit de cet embrasement meurtrier :

« It caught fire at once and before they could wake up, all the houses had burnt into ashes and about ninety per cent of them also burnt with the houses and none of their children were saved ») (4).

Après l'horreur, le héros retrouve à nouveau la quiétude d'un épisode tout baigné de blancheur et de bonté. Recueillis par la Mère Secourable, l'ivrogne et sa femme rencontrent un instant le bonheur : le temps s'étire le long de fêtes interminables et le vin se multiplie sous leur yeux ; mais l'intermède est bref car, au bout d'un an, il leur faut repartir à nouveau et reprendre leur peur qu'ils avaient abandonnée avant de pénétrer dans l'arbre blanc de la Mère Secourable. Le couple change alors de forêt et, de ce fait, les couleurs du livre virent du blanc au rouge. Tout, en effet, baigne dans le sang dans cette nouvelle « Ville Cruelle » où nos héros sont offerts en holocauste au Poisson Rouge qui fait songer à un dragon de Bunyan revu au travers d'une imagerie moderne des plus inattendues :

« Its head was just like a tortoise's head but it was as big as an elephant's head and it had over thirty horns and large eyes which surrounded the head. All these horns were spread out as an umbrella... All the eyes which surrounded its head were closing and opening at the same time as if a man was pressing a switch on and off » (5).

L'ivrogne réussit à tuer le monstre redoutable et à s'établir dans une autre ville où à nouveau réapparaissent Tambour, Chant et Danse qui organisent une fête si belle et si mélodieuse qu'elle fait se lever les morts, les gens, les bêtes et les esprits en une ronde joyeuse qui dure deux jours et, au terme de laquelle, Tambour s'élève et se perd dans les cieux, Chant se coule dans une rivière et Danse se transforme en montagne... Après quelques épisodes assez obscurs (en particulier celui du Valet Invisible, où l'ivrogne, devenu fermier, engage un aide mystérieux « Donnant-donnant » qui, par son zèle intempestif, saccage tout avec un plaisir sadique et transforme chaque ordre

(3) A. Tutuola : *The Palm-Wine Drinkard*, p. 60.

(4) A. Tutuola : *The Palm-Wine Drinkard*, p. 63.

(5) A. Tutuola : *The Palm-Wine Drinkard*, p. 79-80.

en une entreprise de dévastation), l'ivrogne parvient, enfin, au but de son voyage, à savoir la Ville des Morts, où il retrouve avec émotion son malafoutier.

La quête trouve là son aboutissement car l'ivrogne se rend compte que le malafoutier ne peut pas le suivre au royaume des vivants et que lui-même ne peut pas rester au pays des morts :

« When he said so, I thought what had happened to us in the bush, then I was very sorry for my wife and myself and I was then unable to drink the palm-wine which he gave me at that moment. Even I myself knew already that deads could not live with alives, because I had watched their doings and they did not correspond with ours at all » (6).

On voit, dans cette phrase charnière du livre, toutes les possibilités (mais aussi toutes les limitations) du monde tutuolien car si la facilité avec laquelle il commerce avec les morts reste toujours étonnante, la simplicité avec laquelle il juge sa démarche (et le dépit qu'il ressent devant les évidences de la vie) reste très fruste et très primaire.

Le retour de l'ivrogne et de sa femme s'effectue selon les règles de la mythologie traditionnelle : la quête n'a pas complètement été vaine puisque le voyageur a reçu des mains du malafoutier un œuf miraculeux qui lui fournira tout ce qu'il désirera lorsqu'il sera revenu chez lui. Mais, avant de connaître cette prospérité, le héros doit affronter les dernières épreuves, dont certaines sont dramatiques (par exemple, l'ivrogne et sa femme sont pourchassés par une troupe de « bébés morts » qui les rouent de coups) tandis que d'autres sont franchement grotesques (le couple rencontre un géant affamé qui veut manger la femme de l'ivrogne ; celui-ci transforme son épouse en poupée mais le géant l'avale quand même et — tel Jonas — l'ivrogne, armé d'un couteau à lame acérée, se fait gober par le monstre dont il se met à taillader l'estomac).

Les ennuis de l'ivrogne touchent à leur fin mais il lui faudra encore franchir une large et profonde rivière, ultime frontière de cette nouvelle « carte du cruel » : utilisant pour la dernière fois ses pouvoirs magiques, il se transforme alors avec beaucoup d'humour en galet et parvient, non sans peine, à échapper à ses éternels poursuivants :

« I myself had changed into a flat pebble (...) before reaching the river. I was very tired and nearly broke into two because of striking harder stones as I was throwing myself hut at the same time that I reached the river they caught me there. Without any ado, I threw myself to the

(6) A. Tutuola : *The Palm-Wine Drinkard*, p. 101.

other side of the river and before touching the ground, I had changed myself into man, and also my wife, gun, egg, cutlass and loads as usual » (7).

Les dernières pages du livre sont, elles aussi, empreintes de cette incongruité étonnante qui marque tout le roman, mais le merveilleux de la conclusion est essentiellement d'ordre didactique. Le sens de cet épisode final est souvent très obscur mais deux thèmes traditionnels semblent s'y entrecroiser : le premier motif, très moralisateur, tend à reprocher aux hommes leur avidité (l'œuf magique répand une telle prospérité que les amis de l'ivrogne deviennent des parasites bruyants qui cassent par mégarde l'œuf ; celui-ci produit alors des fouets qui se mettent à chasser les humains dans la forêt où ils meurent en grand nombre). La deuxième leçon de cette conclusion reste énigmatique et s'appuie sans doute sur le mythe premier de la relation entre la terre et le ciel. Dans les mythes yorubas traditionnels, c'est habituellement un vautour qui est choisi pour porter jusqu'aux cieux le sacrifice réclamé par les dieux mais, une fois revenu sur terre, l'oiseau de proie voit tous ceux qu'il a sauvés se détourner très égoïstement de lui. Dans *The Palm-Wine Drinkard*, c'est un esclave qui se sacrifie pour apaiser les dieux et le mythe s'en humanise d'autant, mais les dernières lignes restent confuses car elles célèbrent soudainement la primauté du Ciel sur la Terre sans trop la démontrer :

« The sacrifice meant that Land surrendered, that he was junior to Heaven » (8).

La leçon ultime du livre semble ainsi signifier que l'homme (et ses malheurs) sont, en fait, sous la dépendance des pouvoirs et des querelles célestes et que, par conséquent, les tentatives humaines restent toujours soumises à leur approbation et à leur caprice.

2) Le deuxième livre de Tutuola, *My Life in the Bush of Ghosts* (1954) reprend le thème du voyage mais il n'y a pas, comme dans le premier, recherche délibérée d'un être ou d'un monde perdu par un adulte responsable et conscient. Le héros est, cette fois-ci, un tout jeune garçon, jalosé par les femmes de son père qui l'abandonnent seul dans le village au moment où les trafiquants d'esclaves s'en approchent. Kidnappé et vendu à plusieurs reprises, l'enfant erre de longues années dans la forêt avant de regagner son village où il va, enfin, connaître un peu de tranquillité.

Tutuola abandonne donc le thème de la quête pour celui de l'initiation et cela lui permet d'imposer à ce très jeune héros une série d'épreuves encore plus cruelles que celles que le rusé ivrogne arrivait à surmonter. *My Life in the Bush of Ghosts*

(7) A. Tutuola : *The Palm-Wine Drinkard*, p. 117.

(8) A. Tutuola : *The Palm-Wine Drinkard*, p. 125.

est en effet un insupportable catalogue d'humiliations et de tortures où Tutuola dévoile sa passion morbide pour tout ce qui est malodorant, pestilentiel, sanguinolent, excrémental même. Les monstres que le jeune garçon rencontre sont très nettement plus repoussants que ceux de *The Palm-Wine Drinkard* : « The smelling ghost », par exemple, dégage une odeur atroce, porte des scorpions en guise de bagues, un boa constrictor pour ceinture et son corps est recouvert de mouches, de mille-pattes et de serpents de telle sorte que

« All his body was full of excreta, urine and also wet with the rotten blood of all the animals that he was killing for his food » (9) ;

« the Flash Eyed Mother » (qui est pourtant un monstre très maternel puisqu'elle nourrit le héros et de nombreux petits monstres qui s'accrochent à elle) baigne, elle aussi, dans les excréments :

« As she added the dirt as her beauty, so she was not checking all the heads from passing urine, excreta, which would wet all over her body » (10)

et un troisième monstre, « the Television Handed Ghost », est recouvert de pustules où fourmillent d'asticots qu'elle demande au héros de lécher..., etc.

Cette complaisance pour tout ce qui est buccal et anal ne se limite pas aux seules descriptions des monstres mais s'étend aussi à celles des habitants de cette jungle fantomatique (qui trouvent, par exemple, l'urine plus propre que l'eau et se délectent d'araignées) et souvent au héros lui-même (qui est, lui aussi, fréquemment couvert d'insectes, de reptiles et de coléoptères qui l'étouffent sous leur odeur pestilentielle). Son commerce avec la laideur est si poussé qu'il va jusqu'à risquer sa vie pour voir à son aise un esprit plus horrible que les autres :

« I determined to see or look at the ugliness of this ghostess to my satisfaction and said : « It is better for me to die than to leave this ugly ghostess and run away without seing her ugliness clearly to my entire satisfaction... this is something which is more interesting for me than the death which is coming behind to kill me » (11).

Un autre intérêt de ce roman à la texture très lâche — le héros va de punition en punition — est la fréquence des épisodes merveilleux qui viennent en contrepoint des épisodes repoussants tout en restant toujours assez terrifiants. Ce recours au merveilleux peut prendre plusieurs formes : en premier lieu, Tutuola use — et même peut-être abuse — du procédé de trans-

(9) A. Tutuola : *My Life in the Bush of Ghosts*, p. 29.

(10) A. Tutuola : *My Life in the Bush of Ghosts*, p. 102.

(11) A. Tutuola : *My Life in the Bush of Ghosts*, p. 87.

formations magiques qu'il avait déjà utilisé précédemment mais qui, ici, est obsessionnel et entraîne son héros dans des situations extrêmes : c'est ainsi que le jeune garçon, alors qu'il est enfermé dans une jarre, voit celle-ci se couvrir de grandes plumes et s'envoler dans les airs pour atterrir dans un champ où, en se posant, elle écrase plus de vingt mille enfants qui l'attendaient en poussant des cris de joie. L'incongruité de certains épisodes vient souvent aussi de l'utilisation que Tutuola fait de la civilisation moderne et de son imagerie : par exemple, à la fin du livre le dernier spectre rencontré tient, dans la paume de ses mains, une sorte de poste de télévision grâce auquel le héros retrouve enfin sa famille et son village. Le modernisme s'insinue également dans certains épisodes religieux d'inspiration occidentale et, en particulier, lors du mariage du héros avec une femme spectre. La scène est une véritable parodie des rites chrétiens : la messe de mariage est conduite par « Reverend Devil », on baptise le héros à l'eau chaude et au feu, c'est un dénommé « Traitor » qui lit le sermon et c'est Judas qui clôt la cérémonie tandis que les assistants chantent de mélodieux cantiques du Mal.

La conclusion du livre est — comme dans *The Palm-Wine Drinkard* — assez ambiguë : le héros échappe au trafic d'esclaves dans lequel il était retombé et tire la leçon de son aventure par ces mots énigmatiques :

« This is what hatred did »

qui fait sans doute allusion à l'esclavage et à ses méfaits, mais aussi à l'atmosphère peu charitable du foyer polygame de son père. On ressent, en plus, dans cette dernière page, la nostalgie évidente du héros pour ce « bush » qu'il a quitté presque à regret et où, explique-t-il, commencent et finissent toutes les peurs, tous les chagrins, toutes les difficultés et toutes les punitions. Les pérégrinations du jeune garçon prennent alors leur signification profonde : ce voyage douloureux ne serait ni temporel ni spatial mais essentiellement intérieur et se déroulerait au sein d'un inconscient si patiemment exploré et si tenacement investi qu'il en deviendrait familier et plus vivable que la réalité.

3) Le livre suivant : *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle* (1955) n'est plus écrit à la première personne, mais à la troisième, et perd ainsi beaucoup de la crédibilité que Tutuola avait jusque-là réussi à glisser au sein d'un contexte fabuleux.

Mais, si l'on peut déplorer de ne plus entendre cette voix malgré tout humaine qui faisait le charme, par exemple, du récit simple et familier de l'ivrogne, on doit se féliciter par contre de la présence de dialogues vivants qui s'instaurent entre Simbi et les monstres qu'elle rencontre. Cette jeune fille heureuse quitte son village parce qu'elle est soudain lasse du bonheur et de l'opulence familiaux et parce qu'elle veut connaî-

tre la Pauvreté et la Punition ; mais, dès la première épreuve, sa résolution faiblit et elle ne cherche plus qu'à ruser avec l'ennemi et à rentrer chez elle. Il s'ensuit des conversations très cocasses où la couardise et l'effronterie de la jeune fille font merveille contre la férocité frustrée de ses poursuivants :

« — Who are you, pushing me along mercilessly like this ?

— “ Dogo, the kidnapper, please ” he replied sharply...

— “ I want to go back to my mother now ”, she told Dogo horribly.

— “ By the way what is your name ? ” Dogo asked widely.

— “ My name is Simbi ” she sneered, then replied softly...

After a few moments, she told Dogo loudly : “ Don't be stupid, man, let me go back to my mother ” » (12).

Ces joutes oratoires naïves, faites d'interpellations comiques, de ricanements et de vantardises correspondent, en fait, aux moments forts du livre, en particulier à la rencontre de la jeune fille avec le Satyre de la jungle, qui est, en fait, l'événement important du récit. La description de ce nouveau monstre montre combien l'inspiration de Tutuola a évolué en quelques années. Certes, ce monstre est encore fort terrifiant (il porte un tablier couvert de sang, ses cheveux sont pleins de feuilles mortes et d'immondices et sa bouche est recouverte de toiles d'araignées) mais, maintenant, Tutuola semble décidé à s'amuser de toutes ces horreurs incongrues et à les présenter avec humour :

« This Satyr was a pessimist, he was impatient and ill-tempered, imprudent and anxious creature. His beard was so long and bushy that it was touching the ground and he was using it for sweeping his house as if it was a broom » (13).

La lutte entre le satyre et Simbi reste fort cruelle et rappelle encore les tortures subies par l'ivrogne mais la violence et la cruauté cèdent le pas à la ruse : celle, « somptueuse », du satyre qui attire Simbi dans une grande salle pleine de chants mélodieux et celle, astucieuse, de la jeune fille qui se transforme en insecte aquatique pour piquer à mort les narines du monstre. L'épisode qui a commencé sur le mode cruel se termine donc sur un ton persifleur et dans une atmosphère de conte de fées.

Un autre changement important intervient dans ce troisième livre. A l'encontre des deux précédents (où les notions courantes de bonté et de récompense étaient totalement absentes), certains épisodes de *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle* sont, en effet, empreints d'un moralisme appuyé : c'est ainsi, par exemple, que Simbi sauve à un moment un tigre, un serpent et un rat, et que quelques pages plus loin, elle est sauvée à son tour par le serpent transformé en gnome :

(12) A. Tutuola : *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*, p. 16.

(13) A. Tutuola : *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*, p. 74.

« "Can I free from these punishments", Simbi asked from her seriously.

— "Certainly, you will free from it" her heart replied quietly... "By one whom you have saved his life", her heart replied sharply » (14).

L'intention moralisatrice se poursuit jusqu'à la conclusion même où l'on voit Simbi — qui, tout au long de ces pages, n'a cessé de regretter son départ inconsidéré — revenir chez elle en déclarant que jamais plus elle ne désobéira à ses parents ! Nous sommes loin, on le voit, du retour prestigieux de l'ivrogne détenteur des secrets des dieux, ou de celui nostalgique du jeune homme qui avait entrevu un autre monde. Ici le prosaïsme règne : le voyage a été inutile, les souffrances n'ont rien rapporté et le sens même du livre en devient moins net.

4) C'est sur le même thème de la quête que débute le quatrième livre de Tutuola, *The Brave African Huntress* (1958) dont l'héroïne est aussi une jeune fille, Adebisi, qui part dans la forêt rechercher ses quatre frères qui ont été kidnappés par les pygmées. Sur ce canevas habituel, Tutuola tisse un récit sensiblement plus captivant que le précédent car il est construit sur le principe de l'alternance entre la terreur et l'incongruité.

Les épisodes terrifiants reprennent la vigueur qu'ils avaient perdue dans Simbi : la jeune fille doit lutter contre une sorte de cyclope qui la poursuit à coups de massue, contre un oiseau géant qui terrorise la population en faisant crisser ses ailes énormes et en lançant dans la nuit des cris atroces, contre un pygmée géant qui la poursuit de son nombril monstrueux, contre un grand boa constrictor qui l'enlace à l'étouffer, etc. Chaque lutte est synonyme de souffrances infinies pour Adebisi car elle est battue, poursuivie, égratignée, presque étranglée, mutilée (on lui coupe un pied), emprisonnée, marquée au fer rouge, etc. A la dernière minute, elle parvient toujours à échapper à ces tentatives d'annihilation en utilisant, comme l'avait fait l'ivrogne, la ruse ou ses pouvoirs magiques ; mais, le plus souvent, elle n'est sauvée que parce que Tutuola (faisant fi de la plus simple logique) la sort miraculeusement des mauvais pas dans lesquels il l'a placée en usant (et abusant) de la formule « God is so good that » qui lui permet de clore n'importe quel chapitre par une pirouette désinvolte.

Mais ce procédé irritant (que nous analyserons plus tard) doit être rattaché au parti pris de merveilleux qui porte toute l'œuvre de Tutuola et qui, dans *The Brave African Huntress*, se retrouve dans l'invention romanesque cocasse dont le livre est empreint. Certains épisodes — et en particulier ceux d'accalmie — portent en effet la marque d'une invention romanesque

(14) A. Tutuola : *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*, p. 117.

étonnante qui se développe et s'amplifie au sein même du récit. Adebisi, par exemple, devient le barbier d'un roi mais découvre qu'elle doit sa nouvelle fonction à un détail cocasse : le roi a, en fait, deux cornes sur la tête et il ne veut pas révéler cette tare à ses sujets ! La jeune fille souffre de devoir garder pour elle ce secret extraordinaire et, ne pouvant plus se taire, fait un trou dans le sol et confie sa découverte aux entrailles de la terre. Mais deux arbres se mettent à pousser à l'endroit même où le secret est enfoui ; un chasseur les coupe pour en faire un cor qui, bien sûr, claironne aux populations les malheurs du roi.

A un autre moment, nous retrouvons Adebisi à nouveau dans un palais où elle règne sur une population d'hommes célibataires qui la vénèrent. Ceux-ci lui ont confié tous pouvoirs et tous droits, sauf celui d'entrer dans une pièce fermée à clef ; mais, torturée par la curiosité, Adebisi enfreint l'interdiction et se retrouve immédiatement en haillons au milieu de la forêt.

On notera, bien sûr, les rapprochements à faire avec les contes de fées occidentaux car certains épisodes de ce livre semblent en être des démarquages directs (le récit de la chambre fermée en particulier rappelle étrangement l'histoire de Barbe-Bleue, et le thème de la curiosité féminine court dans tous les contes européens). Nous sommes confrontés là au délicat problème des influences subies par Tutuola que nous tenterons de résoudre plus tard, mais il est déjà possible de noter que ces épisodes nouveaux donnent aux derniers livres un attrait supplémentaire (même s'il faut regretter là l'ingérence évidente des sources étrangères).

5) *Feather Woman of the Jungle* (1962) est construit à la manière des contes africains : à la nuit tombante, un vieillard raconte aux villageois rassemblés comment lui et ses deux frères partirent jadis dans la forêt chercher de l'argent pour payer les dettes de leur père. Selon la technique de la tradition orale, le livre est divisé en dix récits distincts faits pour distraire les spectateurs (les chapitres s'appellent « The entertainment of the first night, of the second night », etc.) et pour démontrer que la bravoure est honorée et récompensée :

« And I was recognized by all the people of the village as the chief of the village since when they had heard my adventures of the past days » (15).

Dans ce livre beaucoup plus structuré que les précédents, on trouve également, de la part de l'auteur, un effort (que d'aucuns ont jugé être une régression) pour mélanger les deux registres que jusque là Tutuola avait utilisés distinctement et en alternance : dans *Feather Woman of the Jungle*, en effet, la magie relaie sans cesse la cruauté et parvient même à la

(15) A. Tutuola : *Feather Woman of the Jungle*, p. 132.

réduire progressivement et harmonieusement, alors que dans les autres livres elle l'annihilait brutalement.

Si l'on prend, par exemple, le premier récit au cours duquel le héros et son frère sont faits prisonniers par une vieille femme « Feathered Woman », on mesure le chemin parcouru par Tutuola depuis *The Palm-Wine Drinkard*. Cette femme est plus une sorcière qu'un monstre, elle n'est repoussante que parce qu'elle est vieille et le seul détail incongru de son aspect physique est sa poitrine couverte de plumes. Elle n'exerce pas elle-même de sévices systématiques sur les humains mais, par contre, vient chaque jour flageller de mystérieuses « images » à forme humaine qui sont, en fait, les effigies de chasseurs trop curieux ayant bravé l'interdiction de ne point regarder au fond d'un certain puits. Les deux frères sont eux-mêmes transformés en « images » car leur sœur (qui les a rejoints dans leur voyage) ne peut s'empêcher de soulever le couvercle du puits défendu. Condamnés à être flagellés à jamais devant leur sœur éplorée et impuissante, ils sont finalement sauvés par un sorcier qui révèle qu'ils pourront retrouver leur forme humaine si leur sœur parvient à ne pas prononcer un seul mot pendant deux ans ; celle-ci accepte la prédiction cruelle et épouse le fils du roi, en prétendant avoir perdu l'usage de la parole. La tradition du pays voulant que les enfants d'une reine muette soient immédiatement mis à mort, elle laisse tuer ses deux premiers bébés pour sauver ses frères, mais au moment où l'on va sacrifier son troisième enfant, elle se remet à parler en déclarant que ses deux ans de silence sont terminés et qu'elle n'a jamais été muette. Ses frères sont alors délivrés, ainsi que toutes les autres « images », et le récit se termine dans la joie générale.

On voit, par le résumé de cet épisode fort long, combien la cruauté tutuolienne a changé de nature et est devenue beaucoup plus psychologique que physique ; les agressions irraisonnées et violentes dont étaient l'objet les héros des premiers livres ont cédé la place à des situations au sadisme beaucoup plus latent car les humains souffrent tout autant dans leur esprit que dans leur chair de ces emprisonnements et de ces interdictions. D'autre part, la magie a pris un caractère nettement plus féérique : les « pirouettes » magiques qui sauvent les héros ne sont plus uniquement cocasses et inattendues, mais suivent les règles du conte de fées (les fautes peuvent être rachetées, les délais sont respectés, les sacrifices ne sont pas vains et la famille et l'amour triomphent...)

Tous les récits qui composent ce livre sont imprégnés de ce merveilleux féérique qui influe sur le caractère du livre même ; pour la première fois, Tutuola abandonne la forêt et nous entraîne dans des palais déserts (ou enfouis sous les eaux) mais toujours remplis de richesses fabuleuses (et en particulier de diamants). Les personnages humains que rencontrent le héros

sont maintenant des souverains déchus ou trompés ou des princesses belles mais fatales : le héros épouse d'ailleurs une de ces riches et superbes héritières couvertes de diamants mais lorsqu'il la ramènera au village, ses parents se montreront inquiets de ce mariage somptueux car ils souhaitaient pour leur fils une épouse paisible : « a stagnant wife and not a flowing away wife » (16). Ces craintes paternelles se révéleront justifiées car la reine des diamants viendra reprendre de force cette princesse égarée et brûlera toutes les possessions du héros et du village.

La cruauté rôde toujours dans ce livre ambigu mais a perdu son côté sadique pour prendre une coloration masochiste. Ceci est particulièrement frappant dans une scène particulièrement grotesque où le roi des sauvages caracole à califourchon sur le dos du héros en l'empoignant par la peau du cou et en chantant à tue-tête, visiblement enivré par la souffrance de sa victime :

« As he was singing it with me, he was just doing as if he was crazy. He enjoyed it so much that he had lost all his senses at the same time he was jumping up so highly that his head was striking the roof of that hole » (17).

En fait, la cruauté à l'état pur (qui était la marque si terrifiante de *The Palm-wine Drinkard*) ne se retrouve que dans le dernier épisode mais — et la différence est énorme — elle ne jaillit plus de la rencontre du héros avec un adversaire monstrueux mais de l'intervention d'un homme fou qui massacre deux des compagnons du héros (fait rarissime car, jusque là, tous les héros et leurs amis avaient échappé aux pires embûches).

6) *Ajaiyi and his Inherited Poverty* (1967), est un livre attachant car organisé autour d'un seul thème : celui de la pauvreté.

Ce thème de l'argent n'est certes pas nouveau dans l'œuvre de Tutuola car nous avons déjà vu, par exemple, combien l'ivrogne prenait plaisir à compter et recompter ses sous et à inventer des systèmes compliqués et inattendus de prêts et de profits. Mais, dans *Ajaiyi and his Inherited Poverty*, la pauvreté prend des dimensions obsessionnelles. Elle motive, bien sûr, le départ du héros (il n'a pas d'argent pour enterrer son père mort) mais elle conditionne aussi la plupart des épisodes, surtout dans la deuxième moitié du livre où Ajaiyi assume pleinement les épreuves mystérieuses qui lui sont imposées dans l'espoir de se débarrasser enfin de sa pauvreté. En effet, lorsqu'il se retrouve (malgré ses efforts) toujours accablé d'une impécuniosité qu'il qualifie maintenant de « chronique », Ajaiyi décide d'aller voir le Créateur pour lui demander de le délivrer de sa condition d'indigent. Les difficultés que le héros rencontre alors ont — et c'est peut-être la première fois dans l'œuvre de Tutuola — une

(16) A. Tutuola : *The Feather Woman of the Jungle*, p. 95.

(17) A. Tutuola : *The Feather Woman of the Jungle*, p. 63.

signification logique car elles sont présentées comme la punition de l'outrecuidance et de l'avidité du héros : après avoir été témoin de scènes dantesques, Ajaiyi et ses compagnons sont, en effet, renvoyés avec hauteur par le Créateur courroucé par une impudence si intéressée :

« Since the three of you have not asked for the heavenly thing but money and since the money is the father of all evils and the creator of all insincerities of the world. Therefore, if you don't want something from this town of the Creator which can bring you out of your sins but only money which rules the world, you should go back to your town or village to seek for the Devil, the ruler of the world » (18).

Et cette intervention donne au livre son sens moral (l'argent est l'œuvre du diable) mais aussi sa dynamique romanesque car le héros va se lancer à la poursuite du diable en une suite de scènes étonnantes où le didactisme se fait de plus en plus appuyé. On sent, pour la première fois aussi, que Tutuola condamne la démarche qu'il fait accomplir à son héros qui va d'ailleurs se dérober à la dernière minute et n'assister qu'en spectateur plein de réprobation aux scènes d'allégeance et de messe noire qui se déroulent devant le Diable.

Mais si, dans cette dernière partie du livre, Tutuola se montre soudain visiblement influencé par le rituel chrétien qu'il prend un plaisir évident à parodier, il n'en demeure pas moins, en même temps, fortement attaché à la mythologie africaine ; entre la visite au Créateur et celle faite au Diable, il insère, par exemple, un des épisodes les plus étonnants qu'il ait jamais écrits, à savoir une visite au roi du fer yoruba et crée ainsi un contrepoint intéressant aux démarches d'obédience chrétienne. Et, comme toujours, c'est dans ce contexte traditionnel que les dons inventifs de Tutuola se déchainent avec le plus d'efficacité et le plus de démesure. Le dieu du fer, irrité d'être dérangé dans sa forge, ne donne pas à Ajaiyi et ses compagnons l'argent qu'ils réclament, mais leur offre des blocs de fer dont ils espèrent retirer une fortune ; ces blocs se révèlent, en fait, être des fardeaux insupportables de par leur poids (ils pèsent une tonne) et surtout par leur comportement (ce sont, en fait, de mauvais esprits enfermés dans le métal et qui veulent qu'on les promène sans fin et qu'on les vénère comme des dieux).

Il s'ensuit une série d'aventures extraordinaires sur le thème de « comment s'en débarrasser » qui sont autant d'épisodes à la fois tragiques (de par les souffrances des porteurs) et comiques (car ces blocs se mettent à hurler dès qu'on les dépose). L'incongruité culmine lorsque les trois amis essaient d'abandonner leurs fardeaux maudits dans le jardin de la présidente

(18) A. Tutuola : *Ajaiyi and his Inherited Poverty*, p. 109.

des sorcières du coin : sous un mode de comédie mondaine, on assiste aux démêlés de ces humains rusés et de cette sorcière sentimentale (qui a caché son passé à son fils). L'épisode traîne malheureusement en longueur mais témoigne que — contrairement à ce que certains ont avancé — la verve bouffonne et macabre de Tutuola est loin d'être tarie et que ses pouvoirs d'invention sont encore intacts. La disparition de la sorcière est un bel exemple de la vigueur imaginative qui baigne toute l'œuvre : poursuivie à la fois par le trésorier des sorciers (qui veut lui infliger une amende) et par son fils (qui craint qu'elle ne le mange), elle se réfugie... dans la pupille du forgeron qui n'en peut mais :

« If there is nowhere to hide me : please, hide me in your eyes !... »

« What ? To hide in my eyes ? How can a person hide in a man's eyes. I wonder if that can be possible ». (19)

Le héros arrive enfin à se libérer de son bloc de fer (d'une manière assez peu convaincante, d'ailleurs, car un dieu satellite du dieu du fer accepte, tout à coup, de le délivrer de sa charge en échange de quelque menue monnaie) mais le héros doit encore lutter contre la pauvreté car il est alors exploité par le sorcier de son village qui lui demande sacrifices sur sacrifices. Finalement le héros, excédé, va, à son tour, s'emparer de l'argent de ce sorcier malhonnête et se mettre à construire des églises qui lui rapporteront enfin l'argent et la considération tant désirés :

« It was like that I was entirely free from my inherited poverty at last but in a clean way » (20) ;

et le livre se termine sur un petit couplet didactique et sur le retour du héros rentrant chez lui plus sage, toujours honnête, encore plus rusé mais, surtout, enfin riche.

7) Après un silence de quatorze ans, Tutuola a publié, en 1981, un nouveau récit, *The Witch-Herbalist of the Remote Town*, centré sur un thème très africain, celui de la stérilité féminine. Le héros, très affecté psychologiquement et socialement, par son manque de progéniture :

« A woman or a man without even one issue would, in fact, have no respect or honour among his or her friends and neighbours but he or she would live a sorrowful life throughout his or her life-time » (21),

part (toujours à travers la forêt cruelle) à la recherche d'une ville lointaine où réside la seule « herbaliste » capable de lui fournir une potion magique qui permettra à sa femme d'enfan-

(19) A. Tutuola : *Ajaiyi and his Inherited Poverty*, p. 163-164.

(20) A. Tutuola : *Ajaiyi and his Inherited Poverty*, p. 235.

(21) A. Tutuola : *The Witch-Herbalist of the Remote Town*, p. 21.

I — PRESENTATION	37
a) <i>Éléments biographiques</i>	37
b) <i>L'œuvre</i>	39
1) <i>The Palm-Wine Drinkard</i>	39
2) <i>My Life in the Bush of Ghosts</i>	43
3) <i>Simbi and the Satyr of the Dark Jungle</i>	45
4) <i>The Brave African Huntress</i>	47
5) <i>Feather Woman of the Jungle</i>	48
6) <i>Ajaiyi and his Inherited Poverty</i>	50
7) <i>The Witch Herbalist of the Remote Town</i>	52
8) <i>Pauper, Brawler and Slanderer</i>	54
c) <i>L'accueil fait à l'œuvre</i>	54
1) <i>Les critiques occidentales</i>	54
2) <i>Les critiques africaines</i>	57
II — SOURCES ET INFLUENCES	58
a) <i>Sources africaines</i>	59
1) <i>La civilisation yoruba</i>	59
2) <i>Les contes yorubas</i>	62
3) <i>L'adaptation du folklore yoruba dans l'œuvre de Tutuola</i>	64
b) <i>Influences occidentales</i>	70
1) <i>Les lectures de Tutuola</i>	70
2) <i>Les emprunts occidentaux</i>	70
III — LE VOYAGE AU BOUT DE LA FORET	77
a) <i>Le départ</i>	78
b) <i>Les épreuves</i>	82
1) <i>Incertitudes et ignorances</i>	82
2) <i>Les transgressions</i>	83
3) <i>Les souffrances</i>	85
4) <i>Rencontres avec les monstres</i>	88
5) <i>Echappatoires</i>	97
c) <i>Le retour</i>	101
IV — LES TECHNIQUES DU CONTEUR	103
a) <i>La présentation directe des personnages</i>	103
1) <i>Les personnages principaux</i>	103
2) <i>Les personnages secondaires</i>	108
b) <i>L'intrigue</i>	112
c) <i>L'écriture tutuolienne</i>	115

Chapitre II

LE ROMAN EXPERIMENTAL : INTERIORISATION DE L'APPROCHE ROMANESQUE ET RECHERCHES STYLIS- TIQUES CHEZ GABRIEL OKARA ET WOLE SOYINKA	121
--	-----

I — DES PERSONNAGES EN QUETE D'EUX-MEMES	124
--	-----

a) Des personnages à la recherche d'une identité personnelle	124
Recours aux certitudes naturelles	124
Recours aux certitudes ancestrales	128
b) Des personnages à la recherche d'une possibilité d'action	133

II — INTERIORISATION DE LA SATIRE	145
-----------------------------------	-----

a) Une satire intériorisée	145
b) Une satire symbolique	153

III — DES RECHERCHES STYLISTIQUES	158
-----------------------------------	-----

a) Les innovations stylistiques	158
L'extrême dépouillement de l'écriture d'Okara	158
L'extrême sophistication de l'écriture de Soyinka	167
b) Les innovations structurelles	171
Silences, monologues et dialogues dans <i>The Voice</i>	171
Temps et espace chez Soyinka	174

Deuxième partie

LE ROMAN DU CHANGEMENT

Chapitre I

LE ROMAN DE LA CONFRONTATION OU L'ŒUVRE DE CHINUA ACHEBE	181
---	-----

I — <i>Things Fall Apart</i>	182
II — <i>Arrow of God</i>	196
III — <i>No Longer at Ease</i>	211
IV — <i>A Man of the People</i>	216

Chapitre II*

LE ROMAN DE LA DEPENDANCE SEXUELLE OU LE MONDE DES FEMMES	225
--	-----