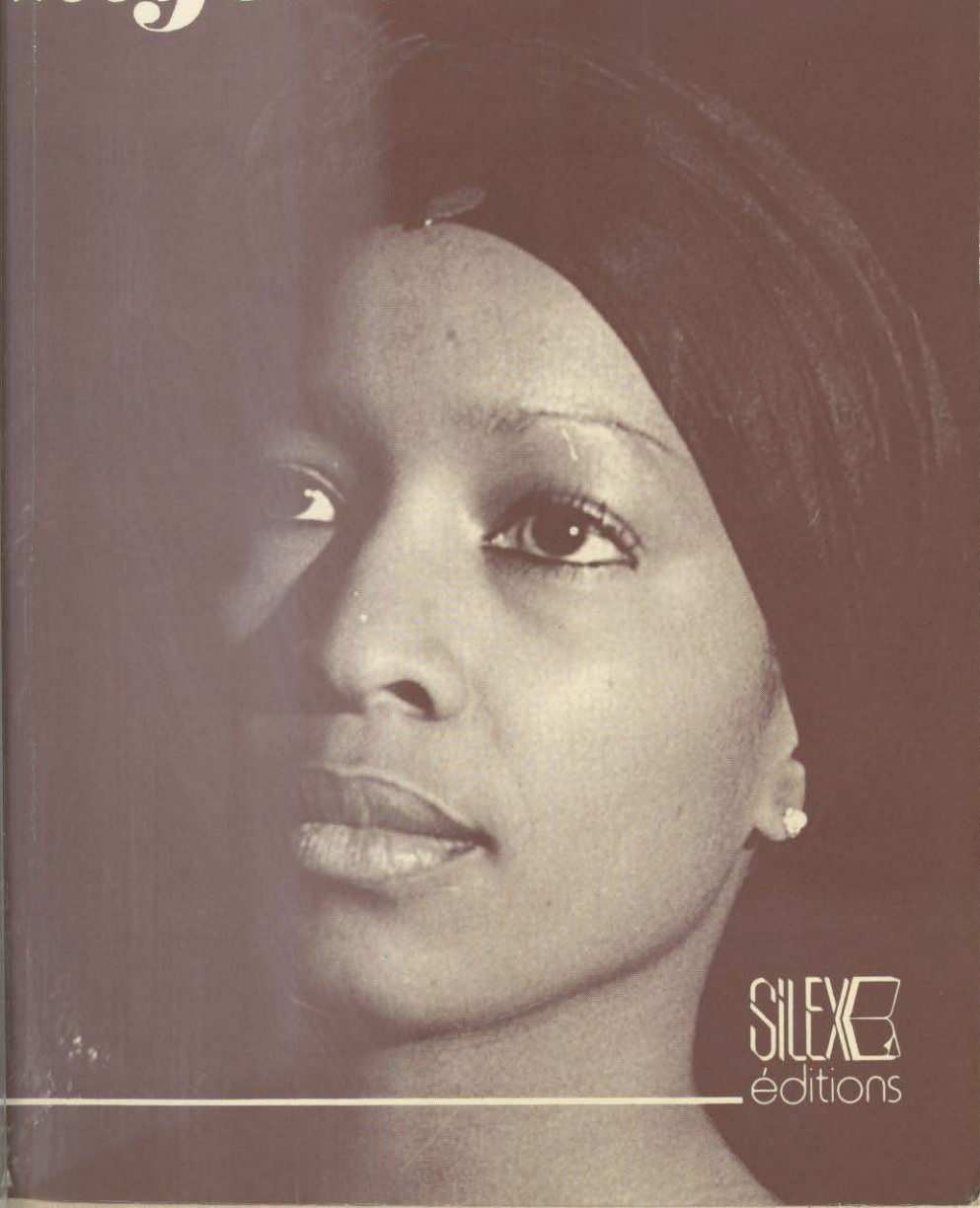


Denise Coussy

***Le roman
nigérien***



SILEX
éditions

**LE ROMAN NIGERIAN
ANGLOPHONE**

Ouvrage publié avec le Concours du Centre National des Lettres

Panafrica en coédition avec NENA
isbn du numérique : 978-2-37918-220-4

Avec le soutien du CNL



© EDITIONS SILEX - 1988

Photo de couverture : MARPESSA

DENISE COUSSY

**LE ROMAN NIGERIAN
ANGLOPHONE**

56 BIS, RUE DU LOUVRE - 75002 PARIS

SILEX
éditions

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 enrayer (ou au contraire étayer) 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 demeurée 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 porte-parole 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 DÉBUTS DU ROMAN NIGÉRIAN

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 Imam* (1984) d'Ibrahim Tahir qui décrit l'intense et gratifiante passion qu'un imam 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 of 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.