

**UNIVERSITÉ CERGY-PONTOISE**  
**Centre de recherche C.I.C.C.**  
**(Civilisations et Identités Culturelles Comparées)**

**THÈSE**  
Pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE**  
Discipline : Littérature Africaine Anglophone

Présentée et soutenue publiquement par :  
**Kolawolé Sunday ELECHO**

**BIYI BANDELE : CRISE SOCIALE ET  
CONTESTATION POLITIQUE AU NIGERIA**

Directeur de recherche :

Monsieur le Professeur Michel NAUMANN, Université de Cergy-Pontoise

Jury :

Madame le Professeur Chantal ZABUS, Université de Paris 13 et Paris 3 Sorbonne  
Nouvelle

Madame Françoise UGOCHUKWU (HDR), Open University, Royaume-Uni

Monsieur le Professeur Richard SAMIN, Université de Nancy 2.

Monsieur le Professeur Michel NAUMANN, Université de Cergy-Pontoise

Novembre 2011

**UNIVERSITÉ CERGY-PONTOISE**  
**Centre de recherche C.I.C.C.**  
**(Civilisations et Identités Culturelles Comparées)**

**THÈSE**  
Pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE**  
Discipline : Littérature Africaine Anglophone

Présentée et soutenue publiquement par :  
**Kolawolé Sunday ELECHO**

**BIYI BANDELE : CRISE SOCIALE ET  
CONTESTATION POLITIQUE AU NIGERIA**

Directeur de recherche :

Monsieur le Professeur Michel NAUMANN, Université de Cergy-Pontoise

Jury :

Madame le Professeur Chantal ZABUS, Université de Paris 13 et Paris 3 Sorbonne  
Nouvelle

Madame Françoise UGOCHUKWU (HDR), Open University, Royaume-Uni

Monsieur le Professeur Richard SAMIN, Université de Nancy 2.

Monsieur le Professeur Michel NAUMANN, Université de Cergy-Pontoise

Novembre 2011

## DÉDICACE

Je voudrais dédier cette thèse aux personnes suivantes :

À mes parents, pour l'éducation qu'ils m'ont donnée.

À mes sœurs, pour le soutien constant qu'elles m'ont apporté durant ces longues années d'études.

À mon directeur de recherche, qui, ainsi que le disait Montaigne « n'enseigne pas, mais raconte ». Durant toutes ces années de travail avec lui, par nos échanges fructueux et ses conseils avisés, il m'a surtout appris que l'humilité est une grande vertu intellectuelle.

## REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier sincèrement mon directeur de recherche, Michel NAUMANN, pour son soutien qui m'a permis d'occuper un poste d'A.T.E.R. à l'université de Cergy-Pontoise afin de financer ma recherche. Sa disponibilité et son écoute permanentes, ses critiques constructives et ses connaissances ont été déterminantes dans l'accomplissement de ce travail.

C'est aussi l'occasion ici de témoigner ma gratitude envers Mlle Arkiya TOUADI, lectrice rigoureuse et sans complaisance, dont les nombreuses critiques m'ont convaincu que son intelligence et son intuition pouvaient s'illustrer dans une discipline aussi éloignée de son propre domaine de recherche. Je voudrais vraiment lui dire merci pour son aide et son amitié sincère et profonde.

Je voudrais également remercier mes anciens professeurs et collègues de l'Université de Cergy-Pontoise : madame le Professeur Odile BOUCHER-RIVALAIN, pour son soutien depuis ma première année universitaire ; madame Catherine HAJDENKO-MARSHALL pour sa confiance durant notre collaboration qui fut également ma première expérience d'enseignant.

Pour finir, j'exprime toute ma gratitude aux membres du jury qui ont bien voulu accepter de participer à ma soutenance.

**Biyi Bandele : crise sociale et contestation politique  
au Nigeria dans l'œuvre de**

## SOMMAIRE

Dédicace  
Remerciements  
Sommaire

### INTRODUCTION

#### PREMIERE PARTIE : BIYI BANDELE ET SON ŒUVRE

Chapitre I : Présentation de Biyi Bandele  
Chapitre II : Biyi Bandele : un écrivain carnavalesque  
Chapitre III : Les sources de l'œuvre : discours et influences

#### DEUXIÈME PARTIE : LE ROMAN CARNAVALESQUE: MOYEN DE CONTESTATION FACE A LA CRISE SOCIOPOLITIQUE ET L'IMPOSSIBILITÉ DE LA CONSTRUCTION NATIONALE

Chapitre I : Divers traitements du thème de la construction nationale en littérature africaine à travers quelques grands exemples  
Chapitre II : La contestation dans l'œuvre de Biyi Bandele : une réponse courageuse à la crise  
Chapitre III : Crise sociale et révolte

#### TROISIÈME PARTIE : LE RENOUVELLEMENT ROMANESQUE : *THE STREET* ET *BURMA BOY*

Chapitre I : *The Street*: « A tale of love and loss »  
Chapitre II : Résurgence du carnaval : l'influence du grand marché d'Onitsha  
Chapitre III : Formes et jeux narratifs  
Chapitre IV : Les enfants de l'Empire dans la guerre du roi George aux côtés de l'Empire pendant la campagne birmane

### CONCLUSION

### BIBLIOGRAPHIE

### INDEX

### TABLE DES MATIÈRES

# **INTRODUCTION**

Dans l'histoire des littératures d'Afrique, le Nigeria aura été l'un des pays d'où ont émergé les plus grands écrivains du continent. Le phénomène s'est poursuivi jusqu'à la crise des années 1980 qui semblait subitement annoncer la fin de la littérature africaine. Or, il est apparu qu'en dépit de la crise, le Nigeria a continué à fournir au continent une part importante de ses plus grands artistes et notamment une nouvelle génération d'écrivains dont Biyi Bandele fut le phare. La littérature nigériane ne cesse de se développer. Elle donne encore la preuve de son dynamisme grâce à l'émergence de nouveaux écrivains dont les œuvres sont saluées unanimement par la critique et traduites dans plusieurs langues. L'accueil reçu par Chimamanda Ngozi Adichie (*Purple Hibiscus* 2004 et *Half of a Yellow Sun* 2006) ou encore Uzodinma Iweala (*Beasts of No Nation* 2005), pour ne citer que ces deux exemples, semble être la preuve que cette génération d'écrivains d'origine nigériane arrive malgré tout à s'imposer. Ce serait pourtant faire preuve d'un grand optimisme que de croire cela : certains écrivains sont encore peu connus et cela étonne d'autant plus qu'ils n'en sont plus à leur début et ont déjà derrière eux une œuvre, encore en chantier peut-être, mais un chantier déjà bien avancé tout de même et qui dévoile déjà les contours d'un édifice solide.

Biyi Bandele fait partie de ces tout premiers écrivains apparus dans les années 1980. Toutefois, il n'est pas encore assez connu. L'intérêt de connaître cet auteur réside en ce que son œuvre figure une parole différente à laquelle on n'était pas très habitué chez les écrivains anglophones. Si on a souvent reconnu l'audace et la créativité des auteurs francophones, il semble que peu d'auteurs anglophones aient reçu la même appréciation. Biyi Bandele a justement relevé ce défi et il nous paraît important de le sortir de cet oubli relatif afin de faire partager aux futurs lecteurs et à



tous ceux qui s'intéresseraient aux littératures anglophones notre foi dans la valeur artistique de son œuvre.

Nous envisageons d'étudier l'œuvre de Biyi Bandele dans son ensemble. Mais, plus particulièrement, nous démontrerons à travers notre réflexion qu'il s'agit d'une œuvre contestatrice. Pour parvenir à notre but, nous nous évertuerons à analyser les différents moyens qu'utilise l'auteur dans les quatre romans que nous étudierons ainsi que les différentes sources dans lesquelles il puise les différents moyens dont il se sert. Il s'agira pour nous de faire émerger à travers notre étude la dimension carnavalesque de l'œuvre de Biyi Bandele, car s'il est une chose qui frappe à la lecture de l'œuvre, c'est incontestablement le vent de révolte, de folie et de critique violente qui s'en dégage et l'héroïsme des personnages : de petites gens dominées par un pouvoir despotique et ubuesque tentent de lutter en usant de tous les moyens à leur portée tout en résistant à leur situation désespérée. À la violence et la brutalité des pouvoirs qui les écrasent, les personnages de Bandele opposent une résistance non moins violente, mais c'est surtout leur capacité à inventer des moyens de survie qui donne du sens à leur vie. Il semble donc que Biyi Bandele se soit fixé comme but, du moins dans ses premiers textes, de critiquer violemment l'engeance de dirigeants ayant échoué à la tâche de la reconstruction nationale. Mais il s'attaque aussi à l'ordre social même qui est la cause et la conséquence de cet échec. Aussi avons-nous intitulé notre thèse « Biyi Bandele : Crise sociale et contestation politique au Nigeria ». Qu'entendons-nous à travers cette formulation ?

Il s'agit, dans la dimension de créativité littéraire de cette œuvre, de montrer ses déterminations politiques et sociales. Ces deux aspects semblent immanents à l'œuvre de Biyi Bandele et on ne pourrait l'aborder sans leur accorder un intérêt particulier. Bien entendu, nous rappellerons les relations que tisse l'œuvre de

Bandele avec l'œuvre des aînés. Toutefois, précisons dès à présent que nous ne remonterons pas très loin dans le temps d'autant plus que les auteurs « voyous »<sup>1</sup> ont surtout émergé dans les années 1980 dans un contexte où l'Afrique était confrontée à de nouveaux problèmes suite aux bouleversements sociaux et économiques du monde :

La crise des années 80 et 90 remet en cause les fondements biologiques de la vie. Dette, déstructuration sociale, régression économique et écologique, misère atroce, épidémies, guerres, marche hallucinante des réfugiés jetés sur les routes, évanouissement des horizons révolutionnaires, exercice désespéré de cette vitalité de débrouille [...] ont ouvert la voix dans les cultes de possession aux génies obscènes et en littérature au roman voyou<sup>2</sup>.

Biyi Bandele semble davantage s'intéresser aux gouvernements nigériens les plus récents. Après l'indépendance du Nigeria, l'échec des nouveaux dirigeants n'est plus à démontrer ; toutefois, ceux qui ont suivi semblent n'avoir guère mieux fait. On comprend dès lors que certains auteurs se soient mis en devoir d'entreprendre un travail de contestation. C'est ce que fait Biyi Bandele. Nous essayerons de montrer dans notre travail les raisons profondes de cette contestation et les armes qu'utilise Biyi Bandele pour la mener.

Voilà le but que nous nous sommes fixé en entreprenant ce travail, toutefois notre intérêt pour cet auteur tient à deux raisons principales.

D'abord, le choix de consacrer ce travail à Biyi Bandele relève en grande partie de l'intérêt que nous manifestons depuis toujours pour les auteurs dont l'écriture a des résonances sociales et politiques et qui, pourtant, réussissent à intégrer des

---

<sup>1</sup>cf. Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan, 2001. Le terme « voyou » nous semble décrire assez bien ces auteurs dont les romans se caractérisent surtout par une impertinence assumée, un goût prononcé pour la provocation, les allusions sexuelles et autres grivoiseries qui pourraient choquer les âmes pudiques. Il ne faudrait surtout pas croire qu'il s'agit d'une littérature qui prône des actes répréhensibles et dont les auteurs seraient de vulgaires individus.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 20.

thèmes plus universels à leur œuvre sans qu'on puisse les réduire à des écrivains engagés. Ainsi, nous avons consacré dans le cadre de l'obtention du diplôme de master notre mémoire à l'écrivain sud-africain J. M. Coetzee ; nous avons alors tenté de démontrer que ses romans autobiographiques forment dans l'ensemble un bildungsroman. En décidant d'étudier Biyi Bandele, nous comptons, en effet, contribuer à faire connaître son œuvre et à en souligner la richesse thématique et esthétique, car bien qu'il ait été cité par le journal *Independent* en 2006 parmi les futures cinquante plus grands artistes du continent africain, l'œuvre de Biyi Bandele reste encore peu connue, notamment dans les études littéraires anglophones en France, et nous ne l'aurions nous-mêmes sans doute jamais connue, n'eût-ce été grâce à notre directeur de thèse qui nous fit découvrir l'auteur dont la lecture nous décida à lui consacrer ce travail. Il nous a semblé après lecture de cette œuvre qu'elle méritait qu'on lui accorde une étude qui la fasse re-connaître, dans l'espoir que d'autres études suivront par la suite.

Par ailleurs, nous avons remarqué que les grandes œuvres de la littérature africaine anglophone, celles qui sont déjà devenues des classiques et qui ont déjà fait l'objet de maintes études, continuaient d'une certaine façon à faire de l'ombre aux nouveaux textes, qui proposent de nouvelles esthétiques et qui abordent les anciens thèmes à partir d'une nouvelle approche lorsqu'ils ne les abandonnent pas totalement pour explorer des sujets plus en phase avec les réalités contemporaines. Bien évidemment, nous ne remettons pas en cause la portée historique et l'importance des classiques et nous ne nions pas non plus leur valeur fondatrice. Cependant, nous pensons que d'autres écrivains plus récents sont tout aussi dignes d'intérêt que leurs aînés et méritent à ce titre d'être étudiés afin d'être (re)connus. Et Biyi Bandele, nous semble-t-il, fait partie de cette génération d'écrivains ; d'autant plus qu'il excelle,

comme le démontrera la suite de notre analyse, dans le genre de la littérature  
*voyoue* :

Baenga Bolya et Emomgo Lomomba du Congo (ex-Zaïre) malgré leur impétuosité  
voyoue et leur audacieuse liaison entre domination et sexualité perverse, n'ont pas  
les qualités formelles d'un Biyi Bandele-Thomas, qui est le maître du genre<sup>3</sup>.

Nous pensons, en somme, qu'il faudrait sortir un peu de la vision hiératique qui  
a tendance à réduire la littérature nigériane à quelques grands textes et n'accorde pas  
beaucoup d'importance à la nouvelle production. Abiola Irele dénonçait déjà cette  
attitude:

The consequence of this scriptural conception of literature for us is that our image of  
what constitutes valuable literature in Nigeria has solidified around a tiny handful of  
writers and their works. Christopher Okigbo, J. P. Clark, Wole Soyinka, Chinua  
Achebe – these four constitute the central figures in a canon that seems to have been  
tacitly agreed upon. Around them, all the other writers with their works, old and  
young are made to gravitate within a kind of penumbra around the unquestioned  
brilliance of the master. Although it is barely 30 years since the birth of Nigerian  
literature in English, our university departments seem to be bent on fore-closing its  
future in their extreme reluctances to accept the work of the young writers as being  
worthy of serious attention. When they are considered at all, it is as “experimental”  
works at best and usually in a tangential relation to the established canon. In the 10  
years since Femi Osofisan's *Kolera Kolej* appeared, only one department of English  
at the University of Benin, has thought it fit to put the novel on its teaching  
programme. In this general critical indifference to the work of the new writers, there  
is not one of us among the older teachers of literature who can plead innocence. I  
hope therefore that my readers will take my remarks as an autocritique.  
At all events, it is time we moved away from this narrow conception of literature  
which not only sets up an unjustifiable hierarchy of writers and works but also limits  
our vision of the field of creativity in this country [Nigeria]<sup>4</sup>.

C'est cette conception hiératique de la littérature africaine que nous remettons  
en cause, cette conception selon laquelle la littérature africaine se réduirait à un  
corpus fossilisé, une sorte de littérature figée qu'incarneraient les œuvres de quelques  
grands maîtres dont nous ne contestons pas la valeur. Mais la littérature étant avant

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>4</sup> Abiola Irele, « Literary Criticism in the Nigerian Context », in Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: A Critical Selection from the Guardian Literary Series Vol. 1*, Nigeria, Guardian Books Limited, 1988, pp. 100-101.

tout le reflet d'une expérience sociale, celle de l'Afrique contemporaine est bien décrite dans les romans de Biyi Bandele. Il est, en outre, l'exemple même de l'écrivain qui s'interroge sur son monde et dont l'œuvre affiche clairement son intérêt pour les sujets politiques. À cet égard, et c'est ce que nous comptons mettre le plus en relief dans notre recherche, l'œuvre de Bandele entretient des rapports étroits avec la politique et c'est le rapport qu'il crée entre la littérature et la politique qui fait, entre autres, l'originalité de l'auteur.

Si notre réflexion porte dans l'ensemble sur les romans de Biyi Bandele, nous envisageons cependant d'étudier plus particulièrement la contestation telle qu'elle y apparaît. Au centre de notre analyse, il sera davantage question de la contestation dans l'œuvre. Ce jeune écrivain d'origine nigériane a publié à ce jour quatre romans et plusieurs pièces de théâtre. Ses livres s'inscrivent dans un nouveau courant de la littérature africaine datant des années 80 et incarné par une littérature *voyoue* dont les auteurs se démarquent de leurs aînés notamment par leur impertinence, leur audace et la truculence de leur écriture dans la dénonciation des régimes politiques africains ayant échoué à la tâche de la reconstruction nationale.

L'univers romanesque de Biyi Bandele-Thomas rappelle le Nigeria, pays où les différentes crises politiques et la lutte des populations pour la survie quotidienne illustrent fort bien l'impossibilité de la construction nationale et la difficulté de l'émergence en Afrique, cinquante ans après les indépendances, de nations libres et prospères. Comment se manifestent donc la crise et la contestation et en quoi l'œuvre de Biyi Bandele apporte-t-elle une réponse audacieuse à la crise de la construction nationale ? Cette question à laquelle nous essayerons d'apporter des éléments de réponse en appelle d'autres : quelles sont les origines de la contestation, qui en sont les acteurs ? Comment s'y prennent-ils pour mener à bout la contestation et que

résulte-t-il finalement de leur combat ?

À notre connaissance, aucune étude approfondie n'a encore été consacrée à l'œuvre de Biyi Bandele et même si ses textes sont parfois repris dans des anthologies, il ne s'agit toujours que de présentations sommaires fournissant des informations générales sur l'auteur sans nous en apprendre davantage sur l'essentiel de son travail. Très peu d'études de grande envergure lui ont été consacrées. Les quelques rares études qui lui ont été consacrées se limitent à des articles et des comptes-rendus de ses romans.

Notre corpus comprend les quatre romans publiés à ce jour par Biyi Bandele. Toutefois, soulignons d'emblée que notre travail s'intéresse surtout à l'œuvre romanesque qui, nous semble-t-il, est plus propice à notre démonstration. Les pièces de théâtre ne serviront qu'à étayer, lorsque nous le jugerons nécessaire, ce qui n'apparaît qu'en filigrane dans l'œuvre romanesque et qui est mieux développé dans les pièces.

Le premier roman est intitulé *The Man Who Came in from the Back of Beyond* (1991). Bien évidemment, ce n'est pas le tout premier texte de l'écrivain, même si c'est le premier qu'il publia. Il l'écrivit pourtant à dix-huit ans. Lorsque le roman fut publié, il avait vingt-quatre ans. Nous ne pouvons, bien entendu, qu'intégrer à notre corpus ce premier roman qui en dépit de sa brièveté annonce déjà les thèmes majeurs qui seront amplifiés tout au long de son œuvre. Et malgré une intrigue en apparence banale, ce premier roman est déjà assez remarquable de par l'ambition formelle, le souci d'une écriture débarrassée de la platitude de certains récits de la même veine et une exigence stylistique telle que l'impression générale que produit le roman est celle d'une peinture naïve, représentant les petites gens en train de se battre pour

survivre face aux puissants et aux nombreux gouvernements nigériens qui ont failli à la tâche de construction nationale.

Cette faillite ainsi que l'impossibilité des gouvernements successifs à mener à bien la tâche de la construction nationale seront davantage développées dans le deuxième roman, *The Sympathetic Undertaker And Other Dreams*, publié également en 1991 peu après le premier, et qu'on pourrait lire comme sa suite. Dans ce deuxième roman, l'auteur se montre plus acerbe dans la manière dont il décrit les gouvernements d'un état africain imaginaire, Zowabia (remarquons au passage que ce nom rime avec Nigeria) dont il montre le pouvoir absurde et grotesque pour mieux le dénoncer et le contester. Dans ce roman, un personnage exaspéré s'interroge : “ *In these terrible days when the economy of our country – grossly mismanaged by successive governments as it has been – is in such a fine shambles, what are our leaders doing ?*”<sup>5</sup> C'est aussi dans ce roman que Biyi Bandele déploie le mieux les ingrédients de l'écriture carnavalesque et la richesse de la culture populaire nigérienne.

Dans le troisième roman, *The Street* (1999), le chronotope change. Toute l'action se déroule en Grande-Bretagne. Ce roman, sans toutefois aller aussi loin que ceux de certains auteurs qui affirment écrire en faisant fi de leur héritage culturel, rappelle par certains côtés la littérature déterritorialisée dont on trouve les plus illustres représentants essentiellement parmi une poignée d'écrivains africains francophones. *The Street* est composé de cinq livres dont chaque chapitre contient des séquences numérotées, ce roman se déroule principalement à Londres et décrit les tribulations et les destins croisés de plusieurs personnages au sein d'une communauté d'émigrés. Dans ce roman, l'imaginaire débridé et l'onirisme des

---

<sup>5</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams* [1991], London, Heinemann, 1993, p. 89.

premiers textes sont portés à leur comble, révélant dans toute sa splendeur la dimension réaliste magique de l'œuvre de l'auteur. D'autres thèmes moins politiques y sont abordés : l'exil, le fondamentalisme religieux, la famille, la folie, la ville et la vie, thèmes déjà abordés dans les deux premiers romans.

Enfin, le quatrième roman, le plus récent à ce jour est une épitaphe à la gloire d'un groupe de soldats noirs ayant participé à la campagne de Birmanie pendant la Deuxième Guerre mondiale aux côtés des troupes britanniques et dont faisait partie le père de Biyi Bandele. C'est de ce dernier que Bandele tient une bonne partie des informations et des souvenirs dont il fit le roman *Burma Boy*. D'après le témoignage de Biyi Bandele lui-même, cette expérience du père l'a fasciné depuis son plus jeune âge et, plus tard, il passa des années à se documenter au musée de la guerre impériale à Londres et à écumer les archives afin de pouvoir ressusciter ces soldats oubliés. L'histoire du roman est celle d'Ali Banana, un adolescent nigérian naïf qui, à la manière de Ferdinand Bardamu, l'antihéros de *Voyage au bout de la nuit*, s'est enrôlé dans l'armée impériale, fier d'aller défendre l'Angleterre, la mère patrie en combattant pour le roi George VI aux côtés des troupes anglaises. L'humour est le fil conducteur de ce roman qui, autrement, aurait été trop désespérant. Un humour qui, comme souvent chez les personnages de Biyi Bandele, permet à certains d'entre eux de survivre à l'horreur de la guerre dans la jungle birmane.

Une certaine convergence se dégage des quatre romans et cela confère une cohérence à l'ensemble de l'œuvre romanesque de Biyi Bandele. Les mêmes thèmes reviennent, parfois sous une autre forme, et la seule différence apparaît simplement dans leur traitement ou plus exactement dans la forme que prend chaque roman, ce qui relève sûrement d'une exigence esthétique de la part de l'auteur. En rapprochant tous ces romans, il nous est apparu que l'œuvre dans son ensemble est fortement



imprégnée des éléments du carnaval tel qu'il a été analysé par Mikhaïl Bakhtine dont la théorie nous servira de méthode d'analyse dans notre démonstration.

Est-il besoin de rappeler Mikhaïl Bakhtine ? Qu'il nous suffise d'indiquer que la théorie du carnaval qu'il mit au point grâce notamment à l'étude approfondie des œuvres de Dostoïevski et de Rabelais, en mettant en évidence le rôle prépondérant des cultures populaires dans la poétique de ces deux écrivains, a permis d'introduire le concept de polyphonie dans l'approche du roman et de manière plus générale dans les études littéraires.

Notre étude s'articule en trois grandes parties qui correspondent chacune à un aspect précis des romans de Biyi Bandele.

D'abord, nous évoquerons dans un premier temps l'écrivain Biyi Bandele et le contexte dans lequel s'inscrit son œuvre, les grandes lignées auxquelles elle se rattache. Nous rechercherons et analyserons les différents discours, les sources et les références sociopolitiques dont elle se nourrit, ainsi que les traits spécifiques qui distinguent Biyi Bandele comme une voix singulière dans le champ littéraire anglophone. En effet, il est frappant de s'apercevoir qu'il y a chez Biyi Bandele un précieux travail sur la langue, ce à quoi nous n'étions guère habitués dans les littératures anglophones et que nous ne trouvons que chez quelques rares écrivains africains d'expression anglaise. L'écriture de Biyi Bandele à travers sa forme éclatée et polyphonique devient l'expression même de la déliquescence de la nation.

Ensuite, nous montrerons, et cette démonstration sera au cœur de notre étude, que Biyi Bandele est un écrivain typiquement carnavalesque et que les éléments du grotesque, du rire, de l'obscène et du vulgaire<sup>6</sup>, tels qu'ils apparaissent, d'après Bakhtine, dans les cultures populaires, se retrouvent abondamment dans son œuvre et

---

<sup>6</sup> cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

ceci dans un pays riche de traditions et de cultures populaires dont l'auteur s'inspire énormément. Nous verrons à l'occasion la spécificité du carnaval tel qu'il est mis en scène chez Biyi Bandele. Dans cette partie, il sera question des aspects transgressifs de l'ensemble de l'œuvre et des méthodes de subversion qu'adopte l'auteur. En effet, Biyi Bandele est aussi un écrivain contestataire, un écrivain de la crise. Nous analyserons donc comment l'œuvre évoque les rapports entre le peuple et le pouvoir politique, car au sein de cette œuvre se déploie un violent affrontement entre ces deux entités. L'univers romanesque de Biyi Bandele évoque le Nigeria, pays où les différentes crises politiques et la lutte des populations pour la survie quotidienne illustrent fort bien l'impossibilité de la reconstruction de la nation. Biyi Bandele Thomas apporte une réponse à cette crise de la nation à travers la fiction, le roman notamment.

Enfin, dans la troisième partie nous reviendrons particulièrement sur les deux derniers romans de l'auteur, *The Street* et *Burma Boy*. Dans ces deux romans, nous nous trouvons immergés dans un univers à la fois réaliste et surréaliste où le rêve et la réalité se mélangent harmonieusement pour former un genre un peu proche du réalisme magique. Dans cette dernière partie, notre réflexion portera sur les nouveaux thèmes qu'aborde Biyi Bandele: l'exil, le voyage, les différentes formes de rupture dans l'existence, l'expérience de l'arrachement, la guerre, etc.. Nous verrons dans cette partie que l'expérience personnelle de Biyi Bandele semble avoir considérablement orienté l'œuvre vers de nouvelles préoccupations.

**Première partie**

**BIYI BANDELE ET SON ŒUVRE**

Cette partie de notre travail a un double objectif : d'une part, faire une présentation générale de Biyi Bandele et, d'autre part, offrir un aperçu général de son œuvre romanesque.

En ce qui concerne Biyi Bandele lui-même, précisons que nous tenons peu d'informations directes sur sa vie. Aussi sa présentation se limitera-t-elle aux seuls éléments que les textes nous permettent de comprendre et à quelques rares informations autobiographiques qui transparaissent dans certains témoignages de l'auteur.

Au début de notre travail, nous avons réussi à entrer en contact avec l'écrivain, malheureusement nos échanges sont devenus de plus en plus rares au fil du temps si bien que nous avons totalement fini par le perdre de vue. Nos premiers échanges semblaient toutefois nous laisser comprendre que Biyi Bandele, quoique reconnaissant que quelqu'un s'intéresse à son œuvre, préférait tout de même que l'intérêt que nous lui portions se circoncrive à l'œuvre seule, qu'il ne voulait pas d'ailleurs commenter. Sans insister, nous avons respecté la position de l'auteur, non sans une certaine déception, car elle nous privait de la possibilité d'avoir son avis, non pas directement sur l'œuvre, mais sur d'autres petits détails dont l'analyse nous aurait certainement éclairés sur certains aspects de l'œuvre. Mais le silence de l'auteur, à notre grand soulagement, avait le grand avantage de nous laisser une liberté relative quant à notre lecture et notre interprétation des textes.

La présentation que nous en proposons concernera davantage les textes de fiction, composés au total de quatre romans. Bien entendu, il y a les nombreuses pièces de théâtre et même les adaptations théâtrales (*Things Fall Apart*, Chinua Achebe) et les réécritures (*Oroonoko*, Aphra Ben) de certains grands textes que nous nous contenterons d'évoquer au passage si nécessaire. Nous n'incluons pas non plus

dans cette présentation les scénarios de film et les pièces radiophoniques produites par la BBC.

Notre présentation de Biyi Bandele et son œuvre consistera principalement à proposer un ensemble d'informations qui permettent d'entrer dans les romans et d'en comprendre la dimension carnavalesque. À cet égard, les deux premiers romans restent les plus frappants. Ce sont ceux dans lesquels les traits du roman carnavalesque apparaissent de la manière la plus évidente.

## CHAPITRE I

### Présentation de Biyi Bandele

Remarquons d'emblée un petit détail qu'on ne saurait négliger, car il est assez révélateur et nous permet de nous faire une idée du caractère même de Biyi Bandele ainsi que de son évolution personnelle. Il s'agit d'un changement dans l'identité de notre auteur dont le nom patronymique a subitement été amputé d'un membre dès le troisième roman, devenant simplement Bandele au lieu de Bandele-Thomas, nom sous lequel étaient apparus les deux premiers romans. Quel sens peut-on donner à cette modification patronymique ? Est-ce un acte commercial, un désir de simplifier un nom trop long et par conséquent peu vendeur ? Nous n'y croyons pas vraiment : un nom européen – Thomas –, facile à prononcer de surcroît ne saurait être un obstacle à la carrière d'un romancier. Est-ce alors une affirmation identitaire à travers laquelle le romancier nigérian souhaiterait retrouver une certaine authenticité ?

Il faut remarquer que dans son œuvre Biyi Bandele affiche une attitude très hétérodoxe vis-à-vis des religions, quelles qu'elles soient. En effet, ses personnages ont un rapport conflictuel avec la religion et sans toutefois aller jusqu'à nier complètement l'existence de Dieu, ils affichent énormément de doute vis-à-vis de la religion et leurs interrogations mettent souvent à mal l'idée même de Dieu. Cette modification patronymique est peut-être le résultat d'une profonde remise en question du christianisme, d'une certaine distance que l'auteur aura prise par rapport à sa propre éducation religieuse et familiale et qui l'aura conduit à se débaptiser pour ne plus garder que le nom africain dont il ne doute pas et qui, avec l'homme adulte, l'écrivain arrivé à maturité, lui permet de se sentir plus en phase avec soi-même.

Sans pousser plus loin l'interprétation de ce changement de patronyme, ce chapitre apportera simplement des informations biographiques ainsi que quelques éléments sur le parcours de l'écrivain.

### **Éducation- formation**

Biyi Bandele est né le 13 octobre 1967 (l'année même du début de la guerre du Biafra) à Kafanchan, petite ville ferroviaire située dans l'État de Kaduna au centre du Nigeria. Élevé dans une famille de culture yoruba de la classe moyenne, l'enfant prit très tôt des habitudes qui annoncent déjà l'écrivain à venir ainsi et certaines préoccupations de l'auteur démontrent l'influence prépondérante de l'enfance dans l'œuvre.

La frénésie de lecture lui vint très tôt. Rappelons que Kafanchan dans les années où grandit le futur écrivain n'était qu'une petite ville isolée qui n'était connue que parce qu'elle était traversée par une ligne de chemin de fer qui donnait un peu de vie à ce petit coin qui, autrement, ne serait resté qu'une petite ville presque inconnue, anonyme, dans un pays aussi grand que le Nigeria. Bien qu'il fût très bien entouré et grandît dans une famille de la classe moyenne nigériane, l'harmonie familiale ne pouvait le satisfaire et il ne parvint à guérir de son ennui que grâce à la lecture qui fut très tôt son activité préférée. De l'enfance et de l'adolescence, il garde un très bon souvenir. Les livres n'étaient pas chers, on pouvait se les procurer facilement et il y avait surtout à l'époque une abondante littérature de jeunesse qui se développait et qui proposait de nombreux titres aux jeunes nigériens :

Nigeria within the last fifteen years has undergone a remarkable transformation from a country that was very, very wealthy, as wealthy as any other country on earth, to being one of the most impoverished. When I was a kid, when I was probably about seven or ten or eleven years old, I remember being able to buy a lot of book, every week, every day ; I was totally into buying books. And I would get pocket-money from my Dad, who used to give all the kids pocket-money every morning before going to school. And while my brothers bought footballs and things like that with

their money, I would buy novels. A lot of them were what you would call ‘trash’ pulp novelists like James Hadley Chase and Nick Carter. Later on I started going to library. I encountered the European classics and I read a lot of the philosophy – just anything I could lay my hands on, I would read.<sup>7</sup>

Biyi Bandele fit ses premières lectures grâce à cette littérature populaire et le peu d’argent de poche qu’il recevait de son père, il le dépensait principalement pour l’achat de livres. Plus tard, ce goût de la lecture se poursuivra dans les bibliothèques où il passera le plus clair de son temps à lire inlassablement. Pendant cette période, il lut un peu de tout : de la fiction, de la poésie et de la philosophie. Ce fut alors qu’il prit la décision de devenir écrivain et tout ce qu’il fit après cette résolution, toute son énergie, tous ses efforts furent dirigés uniquement vers cet objectif.

À quatorze ans, alors que déjà il commençait à gagner de l’argent grâce à de petits boulots qui lui assurent une certaine indépendance, il écrivit la première version de ce qui deviendra plus tard son premier roman et qu’il publiera à vingt-quatre ans.

On peut s’étonner de la précocité de cet auteur, toutefois les événements de l’enfance, les années d’adolescence pendant lesquelles Biyi Bandele parcourut une bonne partie du pays en train, ainsi que les souvenirs d’enfance de Kafanchan semblent lui avoir fourni une bonne partie de son matériau et avoir déjà éveillé dans son jeune esprit des questions sur la société et sur l’état de son pays.

Pendant trois ans, de 1987 à 1990, il étudia les arts dramatiques dans la célèbre université Obafemi Awolowo à Ilé Ifé, ville historique et berceau des Yoruba. Ce fut pendant ces années qu’il écrivit une pièce de théâtre, la première de sa carrière de dramaturge, *Rain* pour laquelle il obtint un prix d’excellence et une bourse pour aller séjourner à Londres.

---

<sup>7</sup>Holger G. Elhing, Claus-Peter Holster-Von Mutius (eds.), *No Condition Is Permanent: Nigerian Writing and the Struggle for Democracy*, Amsterdam & New York, Rodopi B. V., 2001, pp. 91-92.



Son premier roman, dont il acheva la première mouture à l'âge de dix-huit ans<sup>8</sup>, est publié chez Heinemann en 1991 sous le titre *The Man Who Came in From the Back of Beyond*. La même année, il publie chez le même éditeur son deuxième roman, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*. Le séjour à Londres voit l'essor de son œuvre théâtrale. Entre-temps, il écrit plusieurs pièces de théâtre qui seront montées à Londres à la *Royal Court Theatre* et jouées par la *Royal Shakespeare company*. Certaines des pièces de théâtre seront adaptées pour la radio et diffusées par la chaîne BBC.

### **Dramaturge et romancier**

Que Biyi Bandele ait commencé sa carrière littéraire par le théâtre n'est guère surprenant. Sa formation universitaire l'y prédestinait déjà, mais nous pensons pour notre part que la formation universitaire n'a fait que servir à peaufiner un art dont la culture et l'enfance de l'auteur lui ont déjà offert beaucoup d'éléments.

Remarquons d'abord qu'il y a une longue tradition du théâtre dans la culture nigériane et plus particulièrement dans la culture yoruba. Le théâtre, en effet, a été l'une des toutes premières formes d'expression artistiques au Nigeria. Bien entendu, tel qu'il était alors pratiqué, le théâtre était bien plus complexe même s'il ne bénéficiait pas encore de tout le travail de mise en scène qui caractérise le théâtre nigérian contemporain. C'était plutôt un théâtre folklorique inspiré essentiellement des contes et des vieilles légendes yoruba. Une grande place y était accordée à la danse et la musique ; bref, il s'agissait davantage d'un mélange de ballet et d'opéra à l'africaine.

---

<sup>8</sup>« I am touched and flattered my first novel meant something to you. I wrote the first draft of it when I was eighteen (a long time ago!). » Réponse qui nous a été adressée par Biyi Bandele le 2 février 2009 suite à un courrier électronique.

Hubert Ogunde fut sans doute celui qui, grâce à son imagination et à sa créativité, donna au théâtre nigérian sa forme originelle avant qu'il n'aboutisse aujourd'hui à sa forme contemporaine :

Hubert Ogunde, the former police constable, liberated the opera from the clutches of the churches, made it into a national institution, and left in his trail a rich heritage of professional and semi-professional theatre practice which today embraces some one hundred performing groups. His pedigree includes Kola Ogunmulo, Duro Ladipo, Moses Olaiya (Baba Sala), Oyin Adejobi, and Ade Afolayan (Ade Love)<sup>9</sup>.

Il faut rappeler qu'Hubert Ogunde était de culture yoruba et que ses créations étaient profondément inspirées par cette culture dont il fut assurément l'un des plus grands chantres en la popularisant au point d'en faire un élément de fierté nationale. Ainsi que l'affirme Biyi Bandele lui-même dans une interview, Hubert Ogunde fut l'un des plus grands acteurs et précurseurs du théâtre nigérian et son influence reste encore perceptible chez beaucoup de dramaturges nigériens, notamment ceux de culture yoruba (Soyinka, Osofisan, etc.) qui lui sont tous redevables :

Hubert Ogunde is known as the father of Nigerian Theatre. He started in the 1930s, early 1940s with what he called concert parties, which were very loosely based on the structure of operas here [Europe], even though the content was very Yoruba. He later progressed to making films. He turned some of his greatest stageworks into cinematic stories, and the films were very successful. Ogunde single-handedly created a Yoruba film industry. Today, every single week you have dozens of films, maybe made on video, coming out in Yoruba, and there is audience. Even before he went into films, he also created a Yoruba-speaking travelling theatre tradition, which we call *alarinju* – the person who walks and dances at the same time. This still remains... countless theatre groups, especially in town halls and churches and marketplaces. The market is there; Yoruba culture thrives on such occasions.<sup>10</sup>

L'une des raisons qui firent le succès d'Hubert Ogunde, au-delà de la dimension divertissante de son théâtre, ce fut l'intérêt qu'il portait aux sujets sociaux, ceux qui touchaient directement à la vie de tous les Nigériens. Ce trait dominant du théâtre qui consiste à placer les difficultés de la vie sociale au cœur de ses

---

<sup>9</sup>G. G. Dara, « Literary Development in Nigeria », in Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: A Critical Selection From the Guardian Literary Series Vol 1*, op. cit., p. 6.

<sup>10</sup>Holger G. Elhing, Claus-Peter Holster-Von Mutius(eds.), *No Condition Is Permanent: Nigerian Writing and the Struggle for Democracy*, op.cit., pp. 92-93.

préoccupations a influencé plus tard la littérature nationale dans le sens où les sujets de société ainsi que la tradition de critique sociale qui formaient l'essentiel des sujets du théâtre ont persisté avec l'émergence de la littérature nationale :

The direction of Nigerian literature as I see it is towards a comprehensive social vision, derived from the close attachments of our writers to the circumstances of our lives and lies in their exploration of the vicissitudes of our corporate existence. It is no exaggeration to say that every work of literature produced in this country is in some way or other a testimony to the inner realities of the social process at work among us and to the tensions these have set up in our collective consciousness.<sup>11</sup>

Biyi Bandele ne s'écarte pas de cette tradition qui caractérise en grande partie la littérature nigériane. Toutefois, son écriture dépasse ce cadre en ce sens qu'il ne se contente pas de décrire ou d'apporter un témoignage aux plus profondes réalités sociales de son pays. Son écriture est surtout une réaction d'indignation et de contestation, une parole audacieuse en réponse à la mauvaise gestion et aux turpitudes des différents dirigeants politiques qui ont fini par plonger le pays dans un état de crise chronique.

### **Un écrivain de la crise**

On peut bien dire que Biyi Bandele est un écrivain de la crise, un écrivain dont l'œuvre se nourrit essentiellement des situations de crise qui sont devenues récurrentes dans son pays depuis les indépendances. Cette idée selon laquelle l'œuvre de Bandele s'ancre dans la crise se comprend mieux lorsqu'on analyse en profondeur les deux premiers romans ainsi que les pièces de théâtre.

Biyi Bandele n'est pas simplement un auteur *voyou* parce qu'il utilise parfois un langage graveleux et décrit des situations scabreuses, il l'est aussi et surtout parce qu'il ose s'attaquer à des questions politico-sociales qui, par leur ampleur, font partie

---

<sup>11</sup>Abiola Irele, « Criticism in the Nigerian Context », in Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspective on Nigerian Literature: A Selection From the Guardian Literary Series Vol 1*, op. cit., p. 104.

des plus grandes difficultés qui entravent le développement du Nigeria et font obstacle à l'avènement d'une véritable nation.

Biyi Bandele évoque la crise de la construction nationale à travers sa dimension sociale et politique. La crise politique découle d'une part d'un ordre économique mondial défavorable aux jeunes nations, et d'autre part de l'impossibilité des classes dirigeantes à faire preuve de bonne gouvernance et à adopter une attitude responsable dans la gestion des biens publics. La crise politique est fondamentalement liée à l'absence de probité et d'autodiscipline de ceux qui ont en charge la gestion politique et économique du pays. Ce sont donc les manifestations et les implications de la crise politique que Biyi Bandele met en scène dans ses deux premiers romans. Ainsi des figures de responsables corrompus et cyniques côtoient celles de policiers et de militaires brutaux qui veillent à maintenir le système en protégeant ceux qui l'ont érigé et qui en profitent.

La crise politique a son corollaire qui est la crise sociale. Ici, ce sont les conséquences que la crise politique entraîne dans la vie des populations qui préoccupent l'auteur. Il nous montre que la crise politique n'implique pas seulement des situations d'injustice, de misère et d'anarchie, mais qu'elle produit également une dégradation et une corruption de la société en la bouleversant dans ses fondements mêmes. En effet, la crise de leadership et l'inconstance des autorités étatiques ont un effet pervers en ce sens qu'elles développent au sein même de classe des plus démunis, une catégorie d'individus aussi cyniques que les dirigeants politiques. Toute la vie sociale devient alors une lutte impitoyable dans laquelle seuls parviennent à survivre ceux qui n'ont plus de scrupule et sont prêts à braver tous les interdits au péril même de leur propre vie.

Au fond, on peut affirmer qu'en s'appliquant à analyser minutieusement les manifestations de la crise politico-sociale dans son pays, Biyi Bandele ne se contente pas de dénoncer les méfaits de la crise, ni même de se présenter en héraut du peuple ; il n'apparaît pas non plus comme un écrivain qui prend plaisir à s'attaquer de manière impitoyable aux dirigeants de son pays. Il apparaît plutôt comme un patriote, au sens où l'entend Chinua Achebe :

Who is a patriot? A person who loves his country. He is not a person who *says* he loves his country. He is not even a person who shouts or swears or recites or sings his love of his country. He is one who *cares* deeply about the happiness and well-being of his country and all its people. Patriotism is an emotion of love directed by a critical intelligence. A true patriot will always demand the highest standards of his country and accept nothing but the best for and from his people. He will be outspoken in condemnation of their short-comings without giving way to superiority, despair or cynicism. That is my idea of a patriot.<sup>12</sup>

Être très exigeant envers son pays et ses compatriotes, condamner leurs turpitudes, sans cependant vouloir donner de leçons : l'œuvre de Biyi Bandele est un exemple de ce devoir d'exigence qui sous-tend la définition d'Achebe et qui revient à être rigoureux avec soi-même et avec les autres. Chez Biyi Bandele, il ne s'agit plus de sermonner le peuple, ni même de l'inviter à une utopie, mais de le faire plutôt advenir à sa propre parole, de le faire parler en son propre nom. C'est ainsi que tout en dénonçant les dirigeants politiques, Biyi Bandele n'oublie pas ses concitoyens, il leur rappelle leur part de responsabilité et le rôle qui doit être le leur dans l'avènement d'une société plus juste et prospère.

Les informations biographiques que nous avons sur Biyi Bandele ainsi que ce que nous apprenons à travers son œuvre nous permettent de dire qu'il est bien un écrivain de la crise, un écrivain mu non seulement par la volonté de dénoncer, mais aussi par l'ambition de faire advenir la parole de ceux qui sont directement touchés

---

<sup>12</sup>Chinua Achebe, *The Trouble with Nigeria*, London, Heinemann, 1984, pp. 15-16.

par les difficultés liées à la crise et qui sont très souvent réduits au silence. On voit donc que la démarche de Biyi Bandele est avant tout celle d'un écrivain pétri d'une expérience directe des difficultés de son pays et qui, tout au long de son parcours a développé des sympathies politiques et sociales qui apparaissent assez clairement dans ses romans.

Ce sont, cependant, les moyens d'expression de la crise qui constituent l'aspect le plus intéressant du travail de Biyi Bandele. Il nous semble qu'on peut qualifier son œuvre de carnavalesque en ce sens qu'il a recours aux éléments de la culture populaire nigériane et aux composantes typiques du roman carnavalesque tel qu'il a été défini par Bakhtine.

## CHAPITRE II

### **Biyi Bandele : un écrivain carnavalesque**

Toutes les sociétés humaines ont été confrontées à un moment de leur histoire à la question du statut de l'artiste. Cette question prend d'autant plus d'ampleur que l'artiste se voit dans certaines circonstances, à l'occasion de profonds bouleversements historiques ou sociaux par exemple, projeté au premier plan. Avec l'avènement de sa littérature en langue européenne, l'Afrique n'a pas échappé à cette interrogation. Quel devait être le statut de l'artiste africain au moment même où l'Afrique entrait officiellement dans la littérature ? L'artiste devait-il être un individu en marge de la société et des préoccupations de son temps ? Devait-il se contenter d'être un original, un homme bizarre dont on rit surtout des excentricités et auquel on n'accorde pas beaucoup d'importance ? Ou bien fallait-il qu'il soit conforme à l'image d'Épinal de l'artiste héritée de l'Occident, telle que nous la décrit le romancier nigérian Chinua Achebe :

We have learnt from Europe that a writer or an artist lives on the fringe of society – wearing a beard and a peculiar dress and generally behaving in a strange, unpredictable way. He is in revolt against society, which in turn looks on him with suspicion, if not hostility<sup>13</sup>.

L'Afrique a sûrement produit parmi ses artistes un certain nombre de créateurs excentriques, mais même ceux-là ont vite compris qu'on attendait d'eux plus qu'une simple posture, plus qu'un simple accoutrement et qu'ils avaient un devoir vis-à-vis de la société.

---

<sup>13</sup> Chinua Achebe, « The Novelist as Teacher », in *Hopes and Impediments: Selected Essays* [1988], New York, Anchor Books, 1990, pp. 40-41.

Dans ce chapitre où nous envisageons de définir le statut d'écrivain de Biyi Bandele, nous verrons d'abord quelle a été à l'origine la place de l'écrivain africain et la fonction qui lui a été assignée, quasi d'office, dès la naissance de la littérature africaine en langue étrangère.

### **L'artiste-écrivain en Afrique**

Longtemps, la question s'est posée de savoir si l'entrée tardive de l'Afrique en littérature (écrite) ne suffisait pas à elle seule pour faire comprendre à tout écrivain issu du continent que sa seule décision d'écrire l'engageait d'office à un devoir envers un continent dont l'histoire et la civilisation avaient été pendant plusieurs siècles l'objet d'étranges conjectures lorsqu'elles n'étaient pas simplement considérées comme inexistantes, comme en témoigne ce commentaire de Hegel :

[...] Ce qui détermine le caractère des nègres est l'absence de frein. Leur condition n'est susceptible d'aucun développement, d'aucune éducation. Tels nous les voyons aujourd'hui, tels ils ont toujours été. Dans l'immense énergie de l'arbitraire naturel qui les domine, le moment moral n'a aucun pouvoir précis. Celui qui veut connaître les manifestations épouvantables de la nature humaine peut les trouver en Afrique. Les plus anciens renseignements que nous avons sur cette partie du monde disent la même chose. Elle n'a donc pas, à proprement parler, une histoire. Là-dessus, nous laissons l'Afrique pour n'en plus faire mention par la suite. Car elle ne fait pas partie du monde historique, elle ne montre ni mouvement, ni développement et ce qui s'y est passé, c'est-à-dire au nord, relève du monde asiatique et européen. Carthage fut là un élément important et passager. Mais elle appartient à l'Asie en tant que colonie phénicienne. L'Égypte sera examinée au passage de l'esprit humain de l'Est à l'Ouest, mais elle ne relève pas de l'esprit africain ; ce que nous comprenons en somme sous le nom d'Afrique, c'est un monde anhistorique non-développé, entièrement prisonnier de l'esprit naturel et dont la place se trouve encore au seuil de l'histoire universelle<sup>14</sup>.

On se posait alors la question suivante : quelle doit être la fonction de l'art en Afrique ; plus particulièrement, vers quoi devait tendre la littérature d'un continent longtemps demeuré en marge de la littérature ?

---

<sup>14</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La raison dans l'histoire* [1955], traduit de l'allemand par Kostas Papaioannou, Paris, Librairie Plon, 1965 ; rééd. « bibliothèques 10/18 » 2007, pp. 268-269.



Il s'agissait au fond de savoir si l'écrivain africain devait être un écrivain engagé. S'il devait ouvertement prendre cause pour le continent dans son œuvre et s'il devait écrire avant tout pour réhabiliter l'Afrique et rendre compte de ses réalités sous un angle nouveau, en combattant les idées reçues et les préjugés issus de l'ère coloniale. C'est ainsi que la tâche de l'écrivain avait été définie par Chinua Achebe qui n'est certainement pas le pionnier des lettres africaines, mais dont le roman *Things Fall Apart* (1958) est presque considéré comme l'œuvre fondatrice, le vrai départ de la littérature africaine moderne d'expression anglaise. Pour cet auteur donc, l'écrivain africain doit avant tout être guidé par une vision sociale, « *a social vision* » selon l'expression de Wole Soyinka :

Asked recently whether or not I accepted the necessity for a literary ideology, I found myself predictably examining the problem from the inside, that is, from within the consciousness of the artist in the process of creating. It was a familiar question, one which always reappears in multiple guises. My response was – a social vision, yes, but not a literary ideology. [...] A creative concern which conceptualizes or extends actuality beyond the purely narrative, making it reveal realities beyond the immediately attainable, a concern which upsets orthodox acceptances, in an effort to free society or historical or other superstitions, these are qualities possessed by literature of a social vision. [...] The intellectual and imaginative impulse to a re-examination of the propositions on which man, nature and society are posited or interpreted at any point in history; the effort to expand such propositions, or to contest and replace them with others more in tune with the writer's own idealistic disposition or his pragmatic, resolving genius; this impulse and its integrative role in the ordering of experience and events leads to a work of social vision<sup>15</sup>.

Quelle est cette vision sociale et en quoi consiste-t-elle en littérature ? On peut dire que c'est une manière particulière d'aborder la littérature, de ne jamais oublier qu'elle est avant tout un phénomène social et qu'elle doit s'ancrer dans les réalités sociales tout en n'oubliant pas de placer l'homme en son centre.

Tout en ayant sa propre dimension esthétique, la littérature africaine, à ses origines, ne pouvait s'offrir le luxe d'être une littérature contemplative. En tout cas,

---

<sup>15</sup>Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World* [1976], Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Canto », 1995, pp. 61-66.

l'écrivain africain devait inscrire son œuvre dans un projet d'utilité sociale. Pour beaucoup, vu les circonstances de sa naissance et, sans doute, en raison de son émergence tardive, la littérature africaine ne pouvait s'accommoder de l'art pour l'art :

Perhaps what I write is applied art as distinct from pure. But who cares? Art is important, but so is education of the kind I have in mind. And I don't see that the two need be mutually exclusive<sup>16</sup>.

Il suffit d'ailleurs de parcourir la plupart des premiers textes de la littérature africaine pour s'en convaincre : lorsqu'ils ne s'ancrent pas totalement dans les réalités de l'époque coloniale, ces textes accordent alors une place considérable aux réalités socioculturelles du continent. Cette exigence était telle que même certains textes dont la dimension esthétique est incontestable et qui, mieux que beaucoup d'autres, s'inscrivent résolument dans la réalité africaine, ont été accusés, à tort souvent, de n'avoir pas obéi à cette vision sociale que devait refléter l'œuvre de tout écrivain africain conscient de ses responsabilités. À vrai dire, on écrivait alors pour dénoncer les travers de la colonisation et réhabiliter l'authenticité des cultures des peuples africains. Quiconque s'écartait de cette voie était vivement critiqué par ses pairs. C'est ainsi que *L'enfant noir* (1953), devenu depuis lors l'un des plus grands classiques et textes fondateurs de la littérature africaine, encore aujourd'hui au programme des écoles et universités en Afrique subsaharienne, fut qualifié par Chinua Achebe à sa publication de roman « trop sucré ». Mongo Béti alla encore plus loin dans sa critique, reprochant à Camara Laye de décrire dans son roman une atmosphère peu vraisemblable, vu l'époque où se déroule le récit. Nulle présence coloniale, nulle allusion aux méfaits de la colonisation, aux difficiles conditions de

---

<sup>16</sup> Chinua Achebe, «The Novelist as Teacher », in *Hopes and Impediments: Selected Essays, op. cit.*, p. 45.

vie de la population guinéenne ; bref, selon Mongo Béti il y avait quelque chose de mièvre, de faux dans cette Guinée à l'atmosphère ouatée dont l'auteur-narrateur semble n'avoir gardé que de bons souvenirs :

Laye [sic]<sup>17</sup> ferme obstinément les yeux dans son roman *L'enfant noir* sur les réalités les plus cruciales. Ce Guinéen n'a-t-il donc rien vu d'autre qu'une Afrique paisible, belle, maternelle ? Est-il possible que pas une seule fois Laye n'ait été témoin d'une seule exaction de l'Administration coloniale française ?<sup>18</sup>

Il faut dire à sa décharge que Camara Laye avait osé parler en son propre nom, n'écrivant que ce qui lui plaisait, sans se soucier de l'agenda général et, ce faisant, il s'était écarté de la définition presque alors unanimement acceptée de la fonction de l'écrivain africain.

### **Fonction de l'écrivain africain**

« La fonction de l'écrivain, écrivait Sartre, est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent »<sup>19</sup>. Il faut reconnaître pourtant qu'aux débuts de la littérature africaine, l'écrivain africain s'est avant tout préoccupé de *son* monde particulier et pas du monde en général. La littérature africaine s'est d'emblée inscrite dans une démarche utilitaire, qu'on pourrait bien

---

<sup>17</sup> Nous attirons ici l'attention sur la confusion assez répandue à propos de cet écrivain dont le nom patronymique est plutôt CAMARA et non Laye comme l'attestent d'ailleurs certains passages de son récit autobiographique *L'enfant noir*. Pour l'exemple : « — Etes-vous mon oncle Mamadou ? dis-je. — Oui, dit-il, et toi, tu es mon neveu Laye » (Chapitre 9).

Ousmane Kaba dans – *Le bestiaire dans le roman guinéen*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006, 319 p. – revient sur cette confusion et précise dans l'avertissement de son ouvrage : « Une dernière explication nous semble nécessaire, c'est celle du nom de l'auteur guinéen Laye CAMARA. Dans les nombreuses bibliographies que nous avons consultées, son prénom et son nom sont toujours inversés. Au lieu de CAMARA comme nom de famille, c'est Laye qui est pris pour nom de famille. C'est encore l'une des nombreuses incompréhensions du système colonial dans lequel il fallait écrire Nom et Prénom au lieu de Prénom et Nom comme il est de pratique dans beaucoup de sociétés africaines. Dans ce travail, nous avons voulu souligner ce fait et porter cette confusion à la connaissance des chercheurs et bibliothécaires que CAMARA est un nom de famille au pays de l'auteur de *L'enfant noir*. » (p. 20)

<sup>18</sup> Mongo Béti cité par Alain Mabanckou, in Laye Camara, *L'enfant noir*, préface d'Alain Mabanckou, Paris, rééd. Plon, 2006, p. III.

<sup>19</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948 ; rééd. coll. « folio essais » 2009, p. 30.

appeler l'esthétique de l'utilité. L'écrivain africain ne pouvait se permettre d'être l'auteur d'une vaine littérature d'écrits vains. Comme le remarque M. Naumann, la littérature africaine se donne très tôt une fonction thérapeutique en se chargeant de réhabiliter des cultures dégradées et de guérir des individus dont l'estime de soi avait été profondément ébranlée :

La littérature africaine tourne volontiers le dos à l'art pour l'art pour se donner une fonction thérapeutique, rituelle ou prophétique. Même si de nombreux écrivains revendiquent la parole du *griot*, ils entendent en fait proférer une parole réparatrice. Les louanges et exhortations du *griot* travaillent désormais moins à flatter un héros féodal qu'à la réhabilitation et à la guérison psychologique, voire psychosomatique, de cultures et de corps malades des effets de cinq siècles de crimes<sup>20</sup>.

Donc, en plus de la vision sociale que nous évoquions plus haut, l'écrivain devait effectuer un travail sur les cultures afin de les réhabiliter, sans complaisance bien entendu, dans leur grandeur et, par la même occasion, faire prendre conscience aux Africains de la valeur de leurs cultures et leur redonner confiance afin de les préparer à mieux affronter le monde. Dans l'un de ses essais, Achebe exprime ce devoir qui incombe à l'écrivain africain en évoquant l'exemple d'un jeune élève africain souffrant de complexe d'infériorité, car persuadé que la neige, dont il ne sait rien hormis ce qu'il a peut-être lu dans les livres, est un sujet d'évocation poétique plus noble que le palmier qu'il connaît pourtant très bien, mais dont il a honte. L'un des rôles de l'écrivain africain, insiste Achebe, est de combattre les préjugés en aidant les gens à reprendre confiance en eux et à porter un regard valorisant sur leur univers immédiat :

I think it is part of my business as a writer to teach that boy that there is nothing disgraceful about the African weather, that the palm tree is a fit subject for poetry [...] Here there is an adequate revolution for me to espouse – to help my society regain belief in itself and put away the complexes of the years of denigration and

---

<sup>20</sup> Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération* (Une littérature « voyoue »), *op. cit.*, p. 14.

self-abasement. And it is essentially a question of education, in the best sense of that word. Here, I think my aims and the deepest aspirations of my society meet<sup>21</sup>.

Plus récemment un autre écrivain nigérian, Chimamanda Ngozi Adichie, dans un discours, énonçait sous une autre forme ce même devoir de l'écrivain. Il s'agit selon son expression d'éviter le danger d'une seule histoire, *the danger of a single story*<sup>22</sup>, et pour cela, répondre au vœu de Chinua Achebe qui exhortait les écrivains à user du droit des peuples à raconter leur propre histoire, *peoples' right to their own narrative*, afin de parvenir à un équilibre des histoires (« A balance of stories ») :

My hope for the twenty-first century is that it will see the first fruits of the balance of stories among the world's peoples. The twentieth century for all its many faults did witness a significant beginning, in Africa and else-where in the so-called Third World, of the process of "re-storying" peoples who had been knocked silent by the trauma of all kinds of dispossession. I was lucky to be present at one theater of that reclamation. And I know that such a tremendously potent and complex human reinvention of self – calling, as it must do, on every faculty of mind and soul and spirit; drawing as it must, from every resource of memory and imagination and from familiarity with our history, our arts and culture; but also from an unflinching consciousness of the flaws that blemished our inheritance – such an enterprise could not be expected to be easy. And it has not been<sup>23</sup>.

Ainsi l'écrivain africain fut d'abord principalement un écrivain thérapeute qui avait devoir de guérir les plaies du passé et de soigner les âmes meurtries par une longue dépossession de soi. Toutefois, la fiction pouvait avoir d'autres fonctions et servir d'autres desseins.

---

<sup>21</sup> Chinua Achebe, « The Novelist as Teacher », in *Hopes and Impediments: Selected Essays*, op. cit., p. 44.

<sup>22</sup> Chimamanda Ngozi Adichie, « The Danger of a Single Story », [http://blog.ted.com/2009/10/07/the\\_danger\\_of\\_a/](http://blog.ted.com/2009/10/07/the_danger_of_a/), TEDGlobal, July 2009, Oxford, UK.

<sup>23</sup> Chinua Achebe, *Home and Exile* [2001], Edinburgh, Canongate, 2003, pp. 79-80.

## Rôles de la fiction en Afrique

Au fond, que les sociétés africaines aient été des sociétés où la fiction a toujours occupé une place prépondérante n'a en soi rien d'exceptionnel. En général, toutes les sociétés humaines, de manière consciente ou non, créent des fictions, soit par simple divertissement, soit pour essayer de donner une explication à certains phénomènes qu'elles souhaitent comprendre. Ce fut d'ailleurs le rôle des mythes dans l'antiquité grecque. Ils permettaient de donner une explication aux causes de certains phénomènes naturels mystérieux que les hommes d'alors, en l'absence de la pensée rationnelle (ou plutôt à cause de son développement encore inabouti) qui n'avait pas encore investi le domaine de la connaissance, ne pouvaient s'expliquer autrement que par le truchement de l'imagination. Ainsi la mythologie grecque fourmille de mille récits qui, au-delà de leur fonction étiologique, nous apportent également un éclairage sur l'existence humaine. L'Afrique a elle aussi eu recours à des fictions, des contes notamment, qui avaient la double fonction d'expliquer certains phénomènes naturels et d'« illustrer une réalité abstraite que nos sens grossiers ne peuvent saisir »<sup>24</sup> et, partant, de servir d'enseignement moral afin d'édifier les hommes.

La fiction en Afrique avait avant tout une fonction morale, elle devait instruire et éduquer. Quelle que soit la forme qu'elle prenait – récit, fable, conte, épopée – et en dépit de l'apparence naïve, de la dimension fantastique ou très humoristique qu'elle pouvait avoir, la fiction n'avait de sens que dans la mesure où elle venait illustrer quelque chose sur l'homme, la vie, l'existence humaine. Cette dimension fondamentale de la fiction a, dès les origines, caractérisé la fiction africaine. La fin d'un conte populaire *hausa* que Chinua Achebe cite en exemple nous apprend ceci :

---

<sup>24</sup> Amadou Hampâté Bâ, *Il n'y a pas de petite querelle*, Paris, Stock, 1999 ; rééd. Pocket 2009, p. 92.

« They all came and they lived happily together. He had several sons and daughters who grew up and helped in raising the standard of education of the country. »<sup>25</sup> Commentant ce dénouement à la douceur idyllique, qui n'est pas sans rappeler la fin d'un conte de fées, Achebe affirme : « As I said elsewhere, if you consider this ending a naïve anticlimax then you cannot know very much about Africa »<sup>26</sup>. Ignorer cette dimension didactique de la fiction, c'est méconnaître la nature essentielle de la fiction telle que l'envisageaient les traditions africaines. Le romancier africain ne peut pas non plus se soustraire à cette vieille exigence. Il est, selon le titre de l'essai d'Achebe, enseignant (« *The Novelist as Teacher* ») et rien ne peut l'exempter de la tâche qui lui incombe à ce titre :

The writer cannot be excused from the task of re-education and regeneration that must be done. In fact, he should march right in front – for he is, after all – as Ezekiel Mphahlele says in his *African Image* – the sensitive point of his community<sup>27</sup>.

La fiction avait également une autre fonction qui découle de la première, puisqu'en éduquant, elle affermissait le jugement de l'individu et le préparait à l'existence, à la vie sociale et à la vie réelle. Que nous enseignent les contes *malinké* ou *bambara* qui nous ont été transmis grâce au travail d'Hampâté Bâ et que nous disent d'autre les contes du pays *baoulé* de la Côte d'Ivoire que nous offre Bernard Dadié dans *Le pagné noir* ; et cet autre récit merveilleux, *The Palm-Wine Drinkard*, dont Amos Tutuola puise l'inspiration dans l'héritage *yoruba* ? Tous ces récits qui viennent de peuples africains aux cultures très variées ont pourtant un trait commun : ils expriment tous le souci d'instruire, d'offrir des exemples, des modèles de

---

<sup>25</sup> Chinua Achebe, « The Novelist as Teacher », in *Hopes and Impediments: Selected Essays*, op. cit., p. 46.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 45.

conduite afin que chacun puisse s'en inspirer pour son propre jugement et son comportement dans la vie sociale.

Ce lien séculaire entre la fiction et la vie sociale, ce rapport consubstantiel entre la production de la fiction et la vie sociale, les écrivains africains ne l'ont pas perdu de vue, du moins jusqu'à une certaine période :

There is a sense in which no writer of imaginative literature from the very best to the moderately significant can really avoid the big issues of the day, for literature, to the extent that it is a mirror unto man's nature, must reflect social reality or certain aspects of social reality<sup>28</sup>.

L'ancrage des littératures africaines dans les réalités sociales ne s'est jamais démenti. Mais la « vision sociale » que nous évoquions au début ne se limite pas simplement à un regard porté sur les réalités sociales. Au cœur même de cette démarche, il y a le souci de l'homme, de l'humain. La puissance de l'imagination ne peut se réduire à une simple exploration de faits sociaux, la fiction sert également d'appui à l'individu et le prépare à la vie adulte. Cette volonté de préparer psychologiquement l'individu à la vie est omniprésente en Afrique. À quoi servaient les rites d'initiation ? Ce n'était pas seulement l'occasion d'enseigner quelques rudiments de survie aux initiés ou de leur donner certaines clés de la vie sociale, par-dessus tout. Il s'agissait d'affermir le caractère de l'individu en lui faisant passer une épreuve dont le succès symbolisait son passage à l'âge adulte. Mais il ne suffit pas de devenir adulte, il faut pouvoir réellement affronter la vie au quotidien et rester courageux face aux épreuves. Les écrivains africains n'ont pas totalement rompu avec cette idée primordiale selon laquelle la fiction devrait préparer l'individu à la vie :

---

<sup>28</sup>Wa Thiong'o Ngugi, « The Power of Words and the Words of Power », in *Writers in Politics: a Re-engagement with Issues of Literature and Society*, Portsmouth, N. H., Heinemann, 1997, p. 68.



The matter is really simple. Literature, whether handed down by word of mouth or in print, gives us a second handle on reality; enabling us to encounter in the safe, manageable dimensions of make-believe the very same threats that may assail the psyche in real life; and at the same time providing through the self-discovery which it imparts a veritable weapon for coping with these threats whether they are found within problematic and incoherent selves or in the world around us<sup>29</sup>.

D'une certaine manière, la littérature africaine dès sa naissance a repris à son compte ce que faisait la tradition orale et a poursuivi l'œuvre d'édification et de développement des qualités humaines qui a toujours été au cœur de l'imaginaire des peuples africains.

### **Biyi Bandele : l'écrivain humaniste et politique**

En dépit de tous les écarts qu'on peut noter de temps à autre même chez certains de ses plus illustres représentants, la littérature nigériane reste encore profondément ancrée dans une vision sociale et humaniste. Lire Biyi Bandele, c'est voyager sur l'un des nombreux chemins qu'empruntent depuis toujours la plupart des écrivains nigériens pour arriver dans un univers dont les réalités dépassent parfois notre entendement et que les écrivains n'ont pourtant jamais cessé de s'efforcer à nous faire mieux comprendre. Les plus profondes réalités de la société nigériane n'ont cessé d'inspirer ses écrivains et les préoccupations qui étaient naguère celles des tout premiers écrivains restent encore d'actualité :

The direction of Nigerian literature as I see it is towards a comprehensive social vision, derived from the close attachments of our writers to the circumstances of our lives and lies in their exploration of the vicissitudes of our corporate existence. It is no exaggeration to say that every work of literature produced in this country is in some way or other a testimony to the inner realities of the social process at work among us and to the tensions these have set up in our collective consciousness. To illustrate with an obvious example, Achebe's *A Man of the People* conveys a more vivid sense of the situation in this country in the turbulent years of the First Republic than all the political and sociological studies of that period put together. The fact that it also displays a mastery of the first person narrative technique and a remarkable sense of irony is not irrelevant of appreciation, for the writer retrieves

---

<sup>29</sup>Chinua Achebe, « What Has Literature Got to Do with It? », in *Hopes and Impediments: Selected Essays*, *op. cit.*, p. 170.

his effect through his deployment of form. But this cannot be an end in itself and in the case of Achebe's novel, what is significant is the scale and intensity of the social and moral dilemmas it presents and its evidence of the novelist's profound preoccupation with the problem of achieving a viable order of life in our society<sup>30</sup>.

La vision sociale est au cœur de l'œuvre de Biyi Bandele, cependant quelque chose d'autre nous frappe à sa lecture : l'écrivain manifeste une réelle préoccupation pour l'humain.

Selon Hannah Arendt :

La fonction politique du raconteur d'histoire – historien ou romancier – est d'enseigner l'acceptation des choses telles qu'elles sont. De cette acceptation, qu'on peut aussi appeler bonne foi, surgit la faculté de jugement<sup>31</sup>.

Nous retrouvons dans le tout premier roman de Bandele, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, deux principales préoccupations chez l'écrivain : le souci de faire prendre conscience à ses personnages – et d'une certaine manière au lecteur aussi, tout en le dupant bien évidemment – de l'atrocité des réalités sociopolitiques du Nigeria en leur offrant des exemples, et la volonté de les obliger, les ayant édifiés sur la laideur de ces réalités, à se forger un bon jugement et à devenir des personnes responsables, des citoyens exemplaires.

Afin de faire prendre conscience au lecteur des réalités sociopolitiques du Nigeria, Biyi Bandele met en scène dans ses romans des dirigeants politiques ainsi que des individus issus du peuple. S'il accorde une grande place à la description des turpitudes des hommes politiques, il n'épargne pas non plus les citoyens ordinaires dont nous découvrons souvent qu'ils sont aussi condamnables que les politiques dont on pourrait facilement penser qu'ils sont seuls responsables de tous les maux. On

---

<sup>30</sup> Abiola Irele, « Literary Criticism in the Nigerian Context », in Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: A Critical Selection from the Guardian Literary Series, Vol. 1, op. cit.*, pp. 104-105.

<sup>31</sup> Hannah Arendt « Vérité et politique », traduction de Claude Dupont et Alain Huraut, in *La crise de la culture*, traduit en anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972 ; rééd. Coll. « Folio essais » 2008, p. 334.

voit que chez Biyi Bandele il n'est pas simplement question de dénoncer les politiques et de célébrer un peuple qui serait vertueux et irréprochable. Au contraire, hommes politiques et gens ordinaires font tous partie de la société et si elle va mal, ils y ont tous leur part de responsabilité. Les politiques semblent cependant irrécupérables, et l'écrivain porte davantage ses espoirs sur le peuple dont il semble convaincu qu'on peut encore l'éduquer et que lui seul peut vraiment accomplir la mission du changement et du progrès.

Dans sa volonté de former de bons citoyens, Biyi Bandele privilégie une cible bien déterminée : la jeunesse, qu'il instruit en se servant du personnage de l'enseignant. Le tout premier roman de Biyi Bandele s'ouvre sur une scène où l'on voit un enseignant fantasque, malmené par des élèves amusés de le voir s'irriter pendant qu'ils font semblant de ne rien comprendre à sa leçon et donnent sciemment de fausses réponses à toutes les questions qu'il leur pose. Mais l'enseignant ne se laisse pas facilement démonter, il résiste jusqu'au bout et réussit finalement à se lier d'amitié avec un élève dont il prend en charge l'éducation en se servant de la fiction comme moyen d'instruction.

Bien entendu, il n'est pas question chez Biyi Bandele d'endoctriner. Il semble davantage que l'écrivain se contente de représenter l'horreur sans aucune complaisance, laissant à chacun la possibilité de se faire son propre jugement après avoir assisté au spectacle. Biyi Bandele apparaît effectivement comme un écrivain politique dans son premier roman. En effet, en faisant lire à son élève le manuscrit d'une histoire complètement imaginaire qu'il fit d'abord passer pour une autobiographie, l'enseignant imprime un changement définitif dans l'esprit du jeune homme qui commence à porter un regard neuf sur l'existence et à juger les choses autrement :

‘The story of your life reads like a book, sir,’ I remarked, impressed. Now I saw him in a new light. He was no longer for me that chimerical eccentric Early Man of an hour ago. No longer for me that awkward troglodyte with a snake around his neck headed for the woods to eat satsumas with apes and imps. He was now, in my eyes, a hero beyond compare, a self-made man who had known to live by his wits, who had fully exploited an opportunity when he saw one, a man to whom money was not everything, who had forsaken money to come and live the sort of life he loved. Such a man I could forgive anything; even if he had confessed to a murder I would have forgiven him, for at that moment he was the baby Jesus, I a Magus, and his story the star that had led me to him! Would that I could be such a man that could live by his wits!<sup>32</sup>

En prenant connaissance de l’histoire de son maître, l’élève découvre alors ce qui se trouve derrière les apparences, derrière le rideau de la vie ; il comprend mieux la réalité qui l’entoure, il prend conscience de l’ignorance et de l’aveuglement dans lesquels il a jusqu’alors vécu. On est en droit de penser que le premier roman de Biyi Bandele est une profession de foi en faveur de la littérature en tant que moyen de déchirer le rideau de la préinterprétation<sup>33</sup>.

Ainsi, Biyi Bandele, autant que le montrent ses romans, apparaît surtout comme un écrivain politique et humaniste qui se sent investi d’une responsabilité vis-à-vis du peuple dont il contribue à façonner la conscience. Animé par le souci d’une société plus juste, il se sert de tous les moyens que lui offre la fiction pour accomplir cette tâche de politisation des masses telle que l’envisageait Fanon :

Être responsable dans un pays sous-développé, c’est savoir que tout repose en définitive sur l’éducation des masses, sur l’élévation de la pensée, sur ce qu’on appelle trop rapidement la politisation. (...) On pense qu’il suffit au leader ou à un dirigeant de parler sur un ton doctoral des grandes choses de l’actualité pour être quitte avec cet impérieux devoir de politisation des masses. Or, politiser c’est ouvrir l’esprit, c’est éveiller l’esprit, mettre au monde l’esprit. C’est, comme le disait Césaire, « inventer des âmes ». politiser les masses ce n’est pas, ce ne peut pas être faire un discours politique. C’est s’acharner avec rage à faire comprendre aux masses que tout dépend d’elles, que si nous stagnons c’est de leur faute et que si nous avançons, c’est aussi de leur faute, qu’il n’y a pas de démiurge, qu’il n’y a pas d’homme illustre et responsable de tout, mais que le démiurge c’est le peuple et que les mains magiciennes ne sont en définitive que les mains du peuple<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., p. 20.

<sup>33</sup> cf. Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005 ; rééd. coll. « Folio », 2005, p. 115.

<sup>34</sup> Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Librairie François Maspero, 1961 ; rééd. La découverte/Poche 2007, p. 187.

## CHAPITRE III

### Les sources de l'œuvre : discours et influences

L'œuvre de Biyi Bandele regorge de nombreuses allusions et références qui témoignent non seulement d'un très riche arrière-fond culturel chez l'auteur, mais aussi de sa volonté d'inscrire dans son œuvre les réalités de son époque. Ce qu'on découvre en analysant de plus près cette œuvre, c'est un écrivain nourri de différentes cultures auxquelles il fait constamment appel dans son travail. Il y a en premier lieu sa culture d'origine, la culture yoruba à laquelle il emprunte abondamment des matériaux variés pour construire son œuvre, les cultures haussa et igbo auxquelles son enfance et ses fréquentations l'ont familiarisé, les cultures populaires de son pays et enfin la littérature et le cinéma.

Cependant, rappelons d'emblée qu'il n'est nullement question chez Biyi Bandele d'un discours fourmillant de proverbes comme on peut le constater dans l'œuvre d'autres écrivains africains. Une telle démarche n'aurait d'ailleurs pas grand intérêt, tant d'autres écrivains ont déjà exploré ce domaine, et ce avec grand succès d'ailleurs. L'œuvre de Biyi Bandele témoigne plutôt d'un riche éventail de sources et d'influences, depuis la forme traditionnelle yoruba de l'art du conte jusqu'à la littérature anglo-saxonne. Mais mieux encore, l'auteur puise les éléments qui composent son œuvre dans les pratiques populaires de son pays et dans la vie quotidienne de ses compatriotes.

Nous évoquerons dans ce chapitre les diverses sources de l'œuvre de Biyi Bandele et nous verrons qu'en dépit de leur variété, elles forment un ensemble éclectique certes, mais qui ne manque pas d'unité.

## Éléments de culture yoruba

La première source d'inspiration de Biyi Bandele est certainement sa culture d'origine, la culture yoruba. À cet égard, il partage cette même caractéristique avec la plupart des écrivains nigériens qui demeurent tous, de manière plus ou moins assumée, tributaires de leur héritage culturel d'où jaillit leur première intuition et qui constitue souvent pour eux la pierre de fondation sur laquelle va s'ériger l'œuvre à venir :

It is important for every reader of fiction in Nigeria to realize that no matter how much the author denies or disguises it, every Nigerian writer who writes fiction in English today has his foundation in the oral heritage of his ethnic group. Every Nigerian who tells or writes a story today in whatever language, is reflecting consciously or unconsciously something of his past, something of his people's or community's oral heritage<sup>35</sup>.

Dans les romans de Biyi Bandele, on est forcé de reconnaître l'influence de la culture yoruba aussi bien dans la forme des textes que dans le projet même de contestation qui sous-tend une bonne partie de l'œuvre. Mais encore faudrait-il connaître d'abord cette culture pour la reconnaître dans l'œuvre.

Nous n'avons pas ici la prétention de décrire la culture yoruba dans son intégralité. Nous voudrions simplement présenter brièvement certains de ses aspects, certaines de ses pratiques qui montrent que cette culture, dont beaucoup de rites se présentent d'ordinaire sous forme de réjouissance ou de divertissement, est loin d'être un simple spectacle. Précisons d'emblée que *ere* (le jeu, le divertissement) et *yeye* (la plaisanterie) sont tellement présents dans les rites et les traditions culturelles yoruba qu'on oublie souvent leur essence religieuse. Il s'agit aussi avant tout de maintenir le lien intergénérationnel avec les ancêtres disparus en les honorant afin de

---

<sup>35</sup>Ernest N. Emenyonu, « The Rise and development of Igbo Literature », in Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: a Critical Selection from the Guardian Literary Series* Vol. 1, *op. cit.*, p. 34.

pouvoir les solliciter pour qu'ils accordent leur bienveillance à leur descendance et veillent également à préserver l'harmonie et l'ordre dans la société.

La satire et la parole critique, dont on pense souvent, à tort, qu'elles ne sont pas présentes dans les cultures africaines, constituent une autre dimension non négligeable de la culture yoruba que son aspect festif occulte très souvent. En effet *odun* est l'une des formes les plus récurrentes de la culture yoruba. Or *Odun* désigne la fête, c'est son sens le plus ordinaire, celui qui vient spontanément à l'esprit lorsqu'on évoque le mot. Ce sens est cependant un peu réducteur. Il prive le mot de son essence. Dans la culture yoruba, *Odun* implique surtout les rites, les manifestations et les mises en scène qui sont le cœur même de la fête. *Odun* est un mot polysémique, mais chaque fois qu'il s'agira de l'utiliser en association à la culture yoruba, il faudra toujours mettre l'accent sur son contenu, ainsi que le précise Cristina Boscolo :

In the present-day Yoruba, *odun* means three different things. It designates the various celebrations dedicated to the gods, heroes, and ancestors peopling Yoruba history, which usually consist of some particular performance related to the event or divinity recalled. It means 'year', and it is used in expressions like *odun t'o koja* (last year), or *omo odun meloo ni* (to ask for an individual's age). And probably, as an extension of these meanings, it also defines regularly recurring celebrations, such as Christmas, New Year or a birthday (e.g., *odun Ajiyde*, 'Easter'), not necessarily contradistinguished by the same performative character of the first meanings<sup>36</sup>.

Ainsi, il importe de dépasser le sens générique de *odun* pour se focaliser davantage sur ses manifestations : contes, chants, danses, pièces de théâtre, masques, cérémonies religieuses, etc. L'humeur festive qui caractérise toute fête n'exclut pas la critique et la transgression dans le cas de *Odun*. Il nous semble même que l'atmosphère de gaieté qui caractérise les formes de la culture yoruba constitue avant tout un excellent moyen de faire entendre la parole critique sans qu'elle prenne un

---

<sup>36</sup> Cristina Boscolo, *Odun: Discourses, Strategies, and Power in the Yoruba Play of Transformation*, Amsterdam & New York, Rodopi B. V., coll. « Cross/Cultures », 2009, p. xvii.

caractère trop grave. Les différentes manifestations de la culture yoruba offrent un climat idéal et donnent l'occasion de faire des critiques et de mener des réflexions qui, en d'autres circonstances, ne sont guère permises et seraient même prises pour de l'insolence.

Ce que nous révèle le premier roman de Biyi Bandele, et qu'on retrouvera dans les autres romans, c'est la grande influence de l'art de la subversion par excellence : le conte, tel qu'il était pratiqué chez les Yoruba. En effet, la présence de la tradition orale yoruba est assez frappante aussi bien dans la forme de ses romans que dans leur contenu. *The Man Who Came in from the Back of Beyond* ressemble davantage, par sa structure narrative, à un conte qu'à un roman de facture classique. Il s'agit d'un conte écrit, et ce, à double titre : le roman en tant que conte et le conte en tant que contenu du roman. Si on faisait un résumé à grands traits du roman, on dirait simplement qu'il présente deux personnages, un enseignant et son élève, le premier racontant une histoire au second avec une visée pédagogique. Ce n'est qu'en jouant sur la structure de son roman que Biyi Bandele parvient à brouiller un peu cet aspect de son récit. D'ailleurs au début du roman, dès ses premières visites à l'enseignant, l'élève s'assoit et prête oreille au maître qui lui raconte sa vie. Ce n'est que plus tard que l'enseignant-conteur interrompt son monologue face à l'élève pour lui remettre en mains propres le manuscrit du récit qu'il avait entamé oralement, laissant ainsi à l'élève le soin de lire lui-même une histoire dont il connaît déjà le début assez accrocheur. Mais à vrai dire, l'histoire n'est pas à proprement parler celle de la vie du maître, car lui-même ne sert que de relai narratif à une histoire que lui avait racontée une jeune fille rencontrée auparavant, histoire qu'il avait par la suite décidé de consigner, en la romançant légèrement : il y a donc ici une longue chaîne de transmission d'une histoire dont Lakemfa, l'élève, ne sera que le dernier dépositaire.



Pour résumer le roman d'un trait, on peut dire qu'il s'agit de l'histoire d'un élève qui rend visite à son maître d'école et écoute ce dernier lui raconter une longue histoire à l'issue de laquelle, l'élève prenant subitement conscience de la brutalité et de la laideur du monde où il vit et, purifié par toutes les horreurs entendues, se fait la promesse de renoncer aux nombreux larcins qu'il avait commis jusqu'alors et de devenir un autre homme, un homme différent ne vivant plus que selon la seule voix de sa conscience, ainsi qu'il le proclame lui-même :

'I'm through with all that, [...] I'm through with "tapping" books from the library, "raiding" the school farm, "lifting" ceiling fans from the classrooms for sale in the town... I'm through with it all. I want to be different, [...]. The system is rotten as it is. I want to be part of those who want to cleanse it and if I want to cleanse it I must be clean myself...'  
'So I changed my mind, that's all, isn't it? [...] I no longer want to be a minister with a private jet. I want to live by the dictates of my conscience'<sup>37</sup>.

Le choix de Biyi Bandele qui consiste à donner à l'enseignant le rôle qui fut jadis celui du conteur traditionnel, à savoir celui qui transmet un savoir en racontant une histoire, ne fait qu'illustrer la volonté de l'auteur d'emprunter des éléments à la tradition orale pour construire son œuvre romanesque. Le rôle reste le même, mais le conteur ayant quasiment disparu dans la société actuelle, il est remplacé par l'enseignant. Si pour Achebe le romancier est, entre autres, enseignant (« *The novelist as teacher* »), on pourrait dire d'après Biyi Bandele que l'enseignant à son tour est conteur d'histoire (*the teacher as story-teller and novelist*) : le récit est le meilleur moyen pour lui de transmettre son message et d'accomplir la visée pédagogique inhérente à son métier.

Biyi Bandele ne se contente pas de faire incarner à ses personnages les figures de conteur et d'auditeur et de nous offrir un roman sous la forme d'un conte. La progression des différents épisodes du roman, qui donne l'apparence d'une

---

<sup>37</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., p. 138.

juxtaposition d'événements sans lien de causalité, rappelle exactement l'articulation de la plupart des contes traditionnels yoruba. Si Bandele est redevable à la tradition orale yoruba de la structure de ses romans, il l'est sans doute encore plus à Amos Tutuola, celui dont Chinua Achebe considère le roman, *The Palm-Wine Drinkard*, comme le livre précurseur de la littérature ouest-africaine d'expression anglaise :

*The Palm-Wine Drinkard*, published in 1952 by the prestigious house of Faber in London, had led the way for modern West African Literature in English.<sup>38</sup>

En effet, ce roman, par sa forme, est l'exemple même de la structure narrative à la fois tentaculaire et enchâssée des contes yoruba qui leur donne toute l'apparence de poupées russes. Biyi Bandele exploite habilement cette forme narrative traditionnelle qui lui permet de brouiller si bien tout le roman au point de pouvoir presque rebuter le lecteur trop soucieux d'ordre qui pourrait voir dans cette façon de raconter une structure trop relâchée. Mais un jugement aussi hâtif serait inexact, car ce serait alors méconnaître la dimension essentielle de la structure narrative du conte ainsi que l'explique Taiwo Oladele à propos des récits d'Amos Tutuola :

Stories are introduced into larger frameworks to serve various artistic purposes, and the whole process is carried out in such a highly imaginative way that the stories dovetail easily one into another. [...] This is an essential of Tutuolan art which is missed by all those who claim that the structures of his works are too loose for them to be called novels. The traditional narrative form is usually self-contained. It is sufficient in itself for structure, style and purpose<sup>39</sup>.

Dans un autre roman intitulé *Burma Boy*, Biyi Bandele s'affiche clairement en tant que conteur. Il portait en lui depuis très longtemps l'idée de ce roman inspiré du témoignage de son père qui faisait partie d'un groupe de soldats nigériens ayant combattu pendant la Seconde Guerre mondiale aux côtés des troupes anglaises. Mais,

---

<sup>38</sup>Chinua Achebe, *Home and Exile*, op. cit., p. 54.

<sup>39</sup>Oladele Taiwo, *Social experience in African Literature*, Nigeria, Fourth Dimension Publishers (FOP), 1986, pp. 16-17.

il ne se décida à écrire cette histoire qu'après le décès de sa mère, survenu trois jours après la naissance de sa fille. Le romancier éprouva alors la nécessité de raconter l'histoire du père à sa fille, le genre d'histoire que le père, conteur extraordinaire ainsi que s'en souvient le fils, aurait aimé raconter à sa petite-fille s'il était encore vivant. Biyi Bandele décida alors de faire de l'événement le plus marquant de la vie de son père le conte qu'il aurait offert à sa petite fille et c'est sans doute dans ce roman qu'il affiche le plus son talent de grand conteur :

This novel really is the novel that I have always wanted to write from day one. It should've been my first novel, I'm glad it wasn't. I knew I wasn't psychologically ready to tackle it and I only decided that it was time to write it when my mother died five years ago. My father died 22 years ago and my mother died three days after my daughter was born. After that I just felt the need to tell the story, for me it was almost as if I was telling my daughter the story of her granddad. So it is quite personal in that way<sup>40</sup>.

Pour raconter cette histoire, l'histoire de son père, Biyi Bandele se transforme en conteur traditionnel, émaillant son récit d'éléments typiques du conte traditionnel – la drôlerie, les voyages, la traversée de la forêt, les obstacles et la métamorphose du héros à la fin de sa quête – si bien que l'histoire qu'il nous offre ressemble surtout à un conte initiatique yoruba : en 1944, Ali Banana, à peine âgé de quatorze ans, s'engage dans l'armée afin d'aller combattre sur le front birman. Vu son âge, on ne l'aurait pas accepté, mais l'envie de devenir soldat est si forte qu'il réussit à se faire engager en trichant sur son âge. Une fois au front, il fait son apprentissage de la vie et devient adulte après avoir survécu à l'épreuve de la guerre.

Dans ce roman, Bandele suit fidèlement l'influence de la tradition orale jusqu'à faire figurer dans son récit un des éléments fondamentaux du conte oral, à savoir le traditionnel final, cette sorte de clause qui indique la fin du conte et qui sert aussi à adoucir la déception de l'auditoire dont le conteur devine bien qu'il aurait

---

<sup>40</sup> Koye Oyedeji, "Interview with Biyi Bandele", <http://www.bbc.co.uk/africabeyond/africanarts/19924.shtml>. February.2008.

certainement préféré voir le récit se prolonger. Ainsi après le dernier chapitre du roman, suit une très brève section supplémentaire qui a tout l'air d'un postlude et qui est constituée de la formule (en langue *hausa*) que lance le conteur traditionnel à la fin de son récit pour annoncer qu'il est temps de se lever :

kurunkus kan dan bera.  
That is all.  
Off with the rat's head<sup>41</sup>.

Au fond, tout autre commentaire serait inutile et l'œuvre par elle-même, témoigne de l'exceptionnel talent de conteur de Biyi Bandele. La tradition orale et les contes yoruba l'ont certainement beaucoup influencé et dans chaque livre qu'il a écrit, peu importe le sujet, le conteur en lui se révèle toujours présent et chacun de ses romans peut être véritablement considéré comme un roman-conte, même si c'est surtout dans *The Street* et *Burma Boy* qu'il atteint son meilleur niveau en réussissant un mélange parfait entre le conte et le roman.

Le conte, nous semble-t-il, offre à Biyi Bandele des éléments de composition et de structure narrative et surtout les moyens nécessaires pour mener la contestation. En effet, le récit oral, par sa forme hybride, est un excellent moyen de contestation qui déploie plusieurs stratégies de la pensée critique. Ainsi que l'affirme Michel Naumann :

le conte relève d'un art oral où interviennent chants, devinettes, onomatopées, satire, digressions, flashbacks, clichés et ellipses. L'humour, la complicité entre le conteur et l'assemblée, le choix des anecdotes annexes, variation du rythme pour ressaisir l'attention de l'auditoire, jouent un grand rôle. Le conte est un genre nettement connoté féminin. Il remet en question pouvoirs et égoïsmes satisfaits, met en scène féodalités et puissants vaniteux (le lion, l'hyène, le léopard, l'éléphant...) face à ceux qui n'ont que leur intelligence pour survivre (le trompeur, la tortue, l'araignée, le lièvre...), mais qui peuvent aussi se laisser jouer par leur propre image, il pose les questions politico-philosophiques des sociétés africaines (l'hybris, l'araignée contre Dieu...) et joue avec

---

<sup>41</sup>Biyi Bandele, *Burma Boy*, Lagos, Farafina, 2007, p. 215.

les fondements mythologiques de ces cultures (parodies de mythes ou d'épopées...). Le conte est le genre subversif par excellence<sup>42</sup>.

Les digressions, les flashbacks, les jeux avec le lecteur (l'auditeur de Bandele), les anecdotes annexes, la variation du rythme de la narration, la parodie des mythes nationaux et la remise en cause des pouvoirs autoritaires, bref, la plupart des ingrédients qui font la quintessence du conte se retrouvent dans tous les romans de Biyi Bandele. C'est un conteur moderne, un romancier-conteur qui a su admirablement faire fusionner le roman et le conte traditionnel. Ajoutons enfin que les héros de Biyi Bandele ont l'intelligence de certains animaux qu'on retrouve dans les contes. Le trait essentiel du conte est la victoire de l'intelligence du faible (la tortue, le lièvre, l'araignée) contre la force stupide des symboles de l'autorité et de l'exploitation (le lion, la hyène...). Plus que par la force, c'est lorsque les personnages de Biyi Bandele déploient la ruse et l'intelligence qu'ils triomphent des puissants.

Quant à la dimension transgressive et contestataire de Biyi Bandele, elle viendrait aussi d'autres expressions de la culture yoruba telles que les masques *egun* ou *egungun* et le *gèlèdè*.

Vu l'état actuel des masques *egungun*, on a tendance de plus en plus à oublier leur dimension religieuse. À l'origine, les masques *egungun*, portés par des initiés, permettaient surtout de célébrer les ancêtres disparus au point même que dans certaines régions d'Afrique francophone, où leur culte existe, on les appelle trivialement les « revenants » ou les « fantômes », alors que parler des mânes des ancêtres serait plus juste, car le mot *egun* même s'il est le plus souvent utilisé pour faire référence aux masques, a aussi en langue yoruba le sens d'ancêtre tutélaire.

---

<sup>42</sup> Michel Naumann, *Regards sur l'autre à travers les romans des cinq continents*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 106-107.

Hormis quelques régions où le masque *egungun* a conservé son caractère purement religieux, on doit reconnaître qu'il est surtout devenu un spectacle culturel, un divertissement (*odun* – la fête – et *ere* – le jeu – semblent donc avoir pris le dessus). On ne doit pas cependant en déduire que le masque *egungun*, du fait de ce changement, a tout perdu de son originalité. En effet, la dimension spectaculaire doit sa prévalence au fait que l'autre fonction du masque *egungun*, qui est la critique sociale et politique à travers les paroles des chansons et la forme des masques et l'accoutrement des *egungun*, reste la partie la plus visible et la plus amusante aussi pour les spectateurs. Il faut dire qu'autrefois, chez les Yoruba du Nigeria, la sortie des masques *egungun* donnait lieu à une atmosphère assez proche des saturnales. C'était l'occasion pour les jeunes adultes initiés qui revêtaient les masques de dire leurs quatre vérités aux aînés de la communauté, détenteurs de l'autorité, et parfois même d'adresser ouvertement au roi des critiques que les règles de la hiérarchie sociale n'admettaient pas en temps normal. Le courage et la capacité de s'opposer non seulement à ses aînés, mais également à ses propres parents, faisaient partie, chez certains Yoruba, des dispositions requises avant même l'initiation :

When the young boy or girl joins the *egungun* cult they indicate that they are willing to oppose the elders if necessary, and the boy who is initiated to the wearing of a mask is asked in the shrine: "Are you prepared to go against your brother?" "Are you prepared to go even against your father?" "Are you prepared to go even against your mother?" The answer to all these questions is "Yes." Thus he indicates that as an *egungun* masquerader he is prepared to help define the lineage by criticising the roles of those who oppose it and by applying the society's sanctions to those who are neglecting their social responsibilities<sup>43</sup>.

Les masques *egungun* nous révèlent bien des choses sur la culture yoruba. Ils nous montrent d'abord que la parole critique et l'esprit de subversion ont toujours été au cœur de cette culture. Il serait donc trompeur de la réduire à sa seule dimension de

---

<sup>43</sup> Dennis Duerden, *African Art and Literature: the Invisible Present* [1975], London, Heinemann Educational Books, 1977, p. 125.

divertissement. En outre, les moyens d'expression des masques *egungun* accordent une grande place au jeu et à la gaieté ; c'est d'ailleurs ce côté gai, beaucoup plus visible, qui tend à occulter la dimension de critique sociale et politique à l'œuvre dans le spectacle de ces masques.

Contrairement au masque *egungun*, le *gèlèdè* n'est pas un masque d'initié. C'est un masque de nuit dont la fonction est de régler des problèmes sociaux concrets. Les masques *gèlèdè* sont utilisés pour conjurer les mauvais sorts. Contrairement aux *oro* par exemple qui combattent ouvertement les sorciers, les masques *gèlèdè* se mettent plutôt du côté des sorciers pour demander leur bénédiction. Ainsi, au lieu de combattre ces forces qui sont par essence négatives, on les sollicite à des fins positives. Les masques *gèlèdè* représentent des femmes portant des scarifications ethniques qu'on ne trouve d'habitude que sur des visages humains. Il faut toutefois remarquer que ces masques représentant des femmes ne sont portés que par des hommes. En effet, puisque la fonction du masque *gèlèdè* est de régler les problèmes sociaux avec l'appui des sorciers, le fait de mettre en avant des figures de femmes est un hommage rendu aux femmes qui sont les gardiennes de certains secrets surnaturels impénétrables aux hommes et à qui l'on reconnaît une très nette supériorité sur ces derniers, notamment dans le domaine mystique. En effet, il serait difficile, voire impossible de négocier avec les sorciers sans l'accord de *Iyalode*, femme sorcière puissante et redoutable qu'on retrouve à la tête de chaque groupe de sorciers et dont l'autorité est reconnue même des hommes. C'est le chef des sorciers. Aucune décision ne peut être prise au sein du groupe de sorciers, rien ne peut être accompli sans son approbation, sans sa bénédiction. En yoruba, le mot qui désigne d'ordinaire une sorcière est *adjè* ou même *iya adjè*. *Adjè*, a parfois une connotation très négative et sert plutôt à désigner une sorcière maléfique. En revanche *Iya*, utilisé

seul est déjà beaucoup moins connoté négativement et aucune sorcière, fût-elle la plus maléfique, ne ressentirait cela comme une offense si on l'appelait ainsi. *Iya*, c'est aussi le mot yoruba qui sert à désigner la grand-mère ; on l'utilise aussi comme un signe de respect pour s'adresser aux femmes âgées. Appeler une femme âgée *Iya*, surtout si cette dernière est une sorcière, c'est reconnaître implicitement son autorité, c'est s'y soumettre, c'est par-dessus tout un signe de déférence à son égard. On comprend dès lors pourquoi les sociétés de masques *gèlèdè*, par lesquels on demande l'indulgence et l'appui des sorciers, mettent surtout en avant les femmes en faisant porter aux hommes des masques représentant des visages féminins. Quoi qu'il en soit, *Iyalode*, la sorcière mère pourrait-on dire, est très impliquée dans chaque représentation des masques *gèlèdè*, ainsi que le remarque Duerden chez les Yoruba de l'Afrique de l'Ouest :

Among the western group of Yorubas, the Gelede society for the appeasement of witches has a masquerade which is conducted by men. The first masquerader to appear at a Gelede festival is possessed by Eshu, the Yoruba messenger of the gods, under whose care all markets are conducted and to whom, therefore, the Iyalode, who is both the leader of the women, the chief of the witches and the chief of the market, pays special attention<sup>44</sup>.

Ce qui frappe dans le masque *gèlèdè*, c'est sans doute la présence des femmes dans son organisation. Mais si l'on revient à la fonction du *gèlèdè* qui est d'apaiser les sorciers et de régler des problèmes sociaux concrets, on doit reconnaître que ce masque est une forme de diplomatie dont les armes principales sont la ruse, la courtoisie et le respect. On honore les sorciers et on traite les puissants avec politesse pour s'attirer leurs faveurs et obtenir leur indulgence. N'oublions pas non plus à quel point la féminité est une force critique vis-à-vis des hommes et de l'autorité. Né dans

---

<sup>44</sup> Dennis Duerden, *African Art and Literature: the Invisible Present*, op. cit., p. 88.



une culture voisine (igbo), Chinua Achebe a construit une œuvre entière sur la féminité comme subversion.

Nous avons essayé de montrer, en l'illustrant par l'exemple du conte, des masques *egungun* et *gèlèdè*, l'influence de la culture yoruba sur l'œuvre de Biyi Bandele. Ces trois aspects de la culture yoruba déploient des modes de fonctionnement dont on retrouve des échos dans les romans de Biyi Bandele. Mieux encore, on pourrait dire que certaines traditions yoruba (le conte, les masques *egungun* et *gèlèdè*), ainsi que la culture populaire nigériane (*Onitsha market literature*), offrent à Biyi Bandele, les ingrédients d'une littérature carnavalesque qui, tout en étant redevable à Bakhtine et à tous les grands auteurs du genre – Rabelais, Cervantes, Dostoïevski, le Shakespeare de *Henry IV* (avec le personnage de Falstaff), Garcia-Marquez, Sony Labou Tansi, Tchicaya U Tam'si, etc. – reste une littérature carnavalesque à la mode africaine.

### **« *Onitsha Market Literature* » : le germe d'une littérature nationale**

Onitsha ! J'ai toujours rêvé de voir Onitsha. Il y a des noms évocateurs, des noms qui créent des associations colorées et séduisantes : Tombouctou, Lalibela, Casablanca. Onitsha appartient à cette famille. Onitsha est une petite ville du Nigeria de l'Est qui abrite le plus grand marché de l'Afrique et peut-être même du monde.

Ryszard Kapuscinski, *Ebène*.

Rappelons d'emblée que si son marché a presque fini par éclipser la ville elle-même, Onitsha fut d'abord une ville de la région est du Nigeria, favorisée par une bonne situation géographique qui fit d'elle un port incontournable et un carrefour cosmopolite directement exposé à toutes les influences étrangères :

Onitsha was the educational and commercial centre of the Eastern Region of Nigeria. Its importance depended very much on its favourable natural location. Situated on the left bank of the River Niger, Onitsha is a gateway to the densely populated eastern hinterland, as well as a point of contact between this hinterland

and the rich Mid-western and Western Nigeria. It is thus well suited for trade between the areas lying to the east and south, with places up and down the river. The early European missionaries and traders, realizing the strategic position of the town, made it their first base of operation as they penetrated into the country from the coast. From the late nineteenth century, Onitsha became an important trading and missionary centre<sup>45</sup>.

Mais dans l'imaginaire du peuple nigérian, la ville d'Onitsha n'existe vraiment que par le souvenir de son marché, *Onitsha market*, avec une résonance toute particulière, empreinte d'effroi et d'émerveillement. Toute évocation d'Onitsha se concentre presque toujours d'abord sur le caractère insolite de ce grand marché qui est un monde à lui tout seul, un monde où se côtoient les hommes et les fantômes, car Onitsha est avant tout un univers merveilleux où toutes sortes de rencontres sont envisageables. Ainsi, une belle femme, à l'allure altière et respectable, marchandant négligemment du poisson devant l'étal d'un jeune pêcheur, pourrait se révéler être un succube qui, n'ayant pas achevé son œuvre dans la nuit, vient poursuivre en plein jour sa victime dans le marché d'Onitsha. Tel autre mendiant affligé de mille difformités qui revient chaque jour au même endroit et s'assoit, la sébile posée devant lui pour recueillir l'aumône de la foule, pourrait bien n'être qu'un bon génie déguisé en gueux pour mettre à l'épreuve la générosité des hommes afin de récompenser les bienveillants et frapper d'infortunes méritées ceux qui l'auraient raillé.

Toutefois, en dehors de ses nombreux fous et autres personnages de légende, le marché d'Onitsha était tout un spectacle, un vrai théâtre avec des personnages bien réels, fantasques certes, mais profondément attachants et fascinants, pleins d'humanité et dont le souvenir reste encore vivace :

Onitsha was a town with a highly developed sense of its human consciousness, if one might be excused for the use of this expression. Everyone there was acutely aware of his human relevance whether he was rich or poor, trader or artisan,

---

<sup>45</sup>E. N. Obiechina, *Onitsha Market Literature*, London, Heinemann, 1972, p. 4.

professional or casual labourer. In Onitsha, even beggars and madmen were taken notice of and quoted as if they were philosophers. But of course, its beggars and lunatics were no common beggars and lunatics. The beggars were witty writers of ballads and satirical commentators, the lunatics spoke a lot of random common sense. The men and women swapped broad jokes together quarreled with one another and generally exchanged the joy and warmth of being alive.<sup>46</sup>

Cette inquiétante étrangeté du marché d'Onitsha est très bien exprimée par un personnage de Flora Nwapa : « Onicha is a terrible place. A market where you can see all sorts and conditions of men. There is nothing under the sun that is not there. I am sure that if one looks for a human head, one can easily find it in that market. »<sup>47</sup>

Nous l'avons remarqué plus haut : la célébrité du marché d'Onitsha n'est pas usurpée, toutes les conditions étaient réunies pour que ce lieu, souvent confondu avec la petite ville qui l'abritait, devienne une référence phare de la région de l'est du Nigeria. Pourtant, lorsqu'on l'évoque aujourd'hui, hormis les anecdotes et la légende, ce qui reste peut-être encore, c'est sans doute l'énorme influence qu'une littérature de masse, une littérature bon marché, accessible, baptisée modestement *Onitsha market literature*, produite et diffusée sur place (le marché d'Onitsha fut alors la plus grande maison d'édition et la plus grande librairie de tout le pays) et qui se vendait avec autant de succès que n'importe quel produit de consommation, exerça sur l'émergence d'une littérature nationale, la littérature nigériane :

The pamphlets were inexpensive, they were brief, exciting and immensely popular. They dominated the Nigerian literary scene till the out-break of the Nigerian civil war. The tremendous success of the pamphlet literature in Nigeria may have acted as one of the major catalysts that led to the emergence of the more mature, more sophisticated and more literary refined Nigerian literature in English<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>47</sup>Flora Nwapa, *Efuru* [1966], London, Heinemann, 1978, p. 113.

Rappelons au passage qu'il existe plusieurs orthographes du nom Onitsha, on a tantôt Onicha, tantôt Onisha.

<sup>48</sup> Ernest N. Emenyonu, *Studies in the Nigerian Novel*, Ibadan, Heinemann educational books, 1991, p. 28.

Ainsi, la littérature du marché d'Onitsha, bien avant certains écrivains nigériens contemporains tels que Biyi Bandele ou Crispin Oduobuk-Mfon Abasi qui y trouvent encore des sources d'inspiration, préfigure déjà la littérature nationale et certains écrivains nigériens confirmés y ont d'ailleurs fait leurs premiers pas :

Ekwensi is today best known as the first English-speaking West African to publish a full-length novel and as the author of such highly popular novel as *People of the City*, *Jagua Nana*, and *Beautiful Feathers*. What is not well known is that he made his début as a creative writer in the field of Onitsha popular market pamphlets<sup>49</sup>.

En ce qui concerne Biyi Bandele, certaines scènes et certains personnages de son œuvre évoquent clairement Onitsha. Il est impossible de le lire sans voir dans le visage hilare de certains de ses personnages la gaieté que déclenchèrent autrefois les blagues grivoises joyeusement échangées au marché d'Onitsha. Quant à certains personnages grotesques des romans de Bandele, ils ne rappellent que trop bien les fous de marché et les fanatiques religieux qui haranguaient la foule dans le grand marché (un personnage de Bandele se découvre une passion pour la lecture lorsqu'on lui offre une Bible à Onitsha : « I picked up an interest in reading. I started with a Bible someone had given me one night I was passing by a crusade in Onitsha. »<sup>50</sup>) Ces fous et monstres qui, tels Arlequin ou Pantalon dans le théâtre italien du seizième siècle, devinrent des personnages emblématiques de la littérature nigérienne apparurent pour la première fois au marché d'Onitsha avant même de devenir des personnages récurrents dans la littérature nigérienne moderne.

Les personnages fous ou ceux qui nous apparaissent comme tels dans certains romans de Biyi Bandele ne sont en réalité que des descendants de leurs illustres ancêtres d'Onitsha, ces fous drôles et fantasques qu'on pouvait croiser dans le grand

---

<sup>49</sup>E. N. Obiechina, *Onitsha Market Literature*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>50</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, *op. cit.*, p. 14.

marché d'Onitsha et dont l'existence a laissé d'impérissables souvenirs d'enfance à  
Chinua Achebe :

Onitsha had always attracted the exceptional, the colourful and the bizarre because it was itself colourful and bizarre. My mother told me of a madman who went to Onitsha long, long ago and found it immensely bewildering. Back in his village he told how everything there was blind (everything of the white man, that is) and proceeded to count off on his fingers : office, police, matches, Alice, notice.<sup>51</sup> At about the same time there was a strange Englishman living in Onitsha – J. M. Stuart-Young: scholar, mystic, trader, single-handed fighter against the new European monopolistic cartels. He was a legend among the igbo people even in his lifetime; for was he not a lover of the wealth-giving but fiendishly jealous mermaid-queen of the Niger river? They called him Eke (Pithon) which he disliked and Odeziaku (Arranger of Wealth) which he didn't. He was a mystery man and nothing is known for certain about his life before he fell like a comet into Onitsha.... He said he was a doctor of philosophy, and perhaps he was.

There was a half-mad minstrel called Okoli Ukpokor whom I remember with the memory of childhood. If you went to Onitsha in those days and did not run into Okoli your visit was somehow incomplete. He played for money on his flute, whistling and blowing his instrument alternatively: 'Man and woman, whoever holds money, let him bring!' Clearly not much of a lyric; but how appropriate to his days! Occasionally he would raise an additional half-penny by blowing each nostril in turn into the open drain– in time with his beat. Rumour had it that Okoli was as sober as the next man, that he had two wives and a barn full of yams in his hinterland home and only came down to Onitsha during the slack moments in the farm to raise quick cash from amused charity by pretending to be light-headed. If that was true (and even if it wasn't) where else would such as he go but to Onitsha where the simple mutual-trust, village economy was yielding place to a new, somewhat intoxicating, somewhat unscrupulous cash nexus?<sup>52</sup>

Telle était la vie au marché d'Onitsha où de nombreux fous et beaucoup d'autres personnages excentriques vécurent en bonne intelligence avec tout le monde et contribuèrent eux aussi à bâtir la légende du célèbre marché.

La production littéraire du marché d'Onitsha n'avait pas de grandes prétentions. Fondamentalement, elle n'avait que deux objectifs, instruire et divertir :

The intention to amuse and to entertain is always present in the truly creative pamphlets, and the choice of situations and incidents by the writers is strongly influenced by this desire. This is why the writers often introduce elements of the ridiculous, the grotesque or the plainly silly in their works. Many of their plays contain comic incidents and characters [...], laughter or light-hearted amusement<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Chacun de ces mots se termine en /is/, prononcé /isi/ en anglais nigérian ; *isi*, qui signifie *aveuglement* en langue igbo.

<sup>52</sup> Chinua Achebe, « Onitsha, Gift of the Niger », in *Morning Yet on Creation Day, Essays*, London, Heinemann, 1975, pp. 91-92.

<sup>53</sup>E. N. Obiechina, *Onitsha Market Literature*, *op. cit.*, p. 18.

Il suffit de parcourir un peu les titres de quelques productions<sup>54</sup> de l'époque pour s'apercevoir que la plupart des textes n'étaient que des écrits satiriques mettant en scène à travers des situations d'inspiration sociale des personnages ridicules (l'avare – le mari cocu – l'ivrogne – la prostituée) dont l'infortune devait, en dépit de leur ridicule, susciter la compassion du lecteur et l'éloigner des vices ainsi mis à nu. Même dans les situations les plus drôles, il y avait toujours une leçon à tirer à titre personnel. Cette littérature comportait aussi une autre catégorie de textes, à savoir des guides pratiques (il est à remarquer que dans cette catégorie, plusieurs titres commencent par *How to...*). À ce sujet d'ailleurs, les auteurs d'Onitsha avaient la verve très romantique, ils ne manquaient ni d'audace, ni d'optimisme. Ils traitaient de presque toutes les questions, donnaient toutes sortes de conseils et avaient même des recettes infallibles pour qu'un jeune marié soit admiré par sa partenaire dans les rapports intimes et gagne son amour pour toujours. Les auteurs d'Onitsha n'étaient pas prétentieux, mais grâce à leur énergie et à leur travail, ils ont transformé un grand marché populaire en maison d'édition, ils en ont fait une grande bibliothèque et un haut lieu de culture et d'instruction. Le grand reporter polonais, Ryszard Kapuscinski, au cours de ses tribulations africaines, fut frappé par ce qu'il découvrit à Onitsha et quand il en parle, il ne manque pas de souligner le caractère unique de ce phénomène qui n'a sans doute pas d'équivalent au monde :

Onitsha me fascine aussi parce que c'est un marché qui a créé et développé sa propre littérature : l'*Onitsha Market Literature*. À ma connaissance, c'est un cas unique au monde. A Onitsha vivent et créent des dizaines d'écrivains nigériens édités par une quinzaine de maisons d'édition locales qui possèdent sur le marché leurs propres imprimeries et leurs propres librairies. C'est une littérature très variée, qui va du roman au poème, en passant par des sketches joués sur le marché par de nombreuses troupes, la comédie de boulevard, la farce populaire et le vaudeville. Les historiettes didactiques, les guides vous apprenant « comment tomber amoureux » ou bien « comment cesser d'aimer » sont innombrables. Quant aux feuilletons du genre *Mabel, ou le doux miel évaporé* ou bien *Jeux amoureux aux lendemains désenchantés* se comptent par milliers.

---

<sup>54</sup> Obiechina nous offre quelques extraits ainsi qu'une liste de titres dans l'ouvrage que nous citons.

Tout est fait pour émouvoir, bouleverser, faire pleurer, mais aussi pour éduquer et conseiller de manière désintéressée. « La littérature doit être utile », font remarquer les auteurs d'Onitsha qui trouvent sur le marché un public en quête d'émotions et de sagesse. Celui qui n'a pas d'argent pour s'acheter un chef-d'œuvre broché (ou qui ne sait pas lire) peut en écouter la version orale pour quelques sous. C'est en effet le prix d'une soirée d'auteurs qui généralement se déroule à l'ombre d'un étalage d'oranges, d'ignames ou d'oignons<sup>55</sup>.

N'est-ce pas là un hommage que Kapuscinski rend à la littérature d'Onitsha en insistant sur son caractère unique au monde ? En effet, si aujourd'hui la lecture de cette littérature composée essentiellement de pièces de théâtre populaires, de petits traités d'amour et de mariage, de guides pratiques, d'ouvrages pédagogiques et de livres de savoir-vivre peut nous amuser, on doit lui reconnaître néanmoins un mérite : on rencontre de temps en temps, dans cette littérature d'écrits divertissants et moralisateurs, des perles de sagesse et d'humanité qui exhortent au courage et à la force d'âme face aux questions existentielles et aux difficultés de la vie, au point même que certaines phrases telles que *no condition is permanent* ou *trouble does not ring bell*, issues des textes d'Onitsha, sont devenues proverbiales dans la langue courante au Nigeria.

Il manquait cependant quelque chose à cette littérature embryonnaire, ainsi que le remarque Ogunbiyi Yemi dans le reproche qu'il adresse à la littérature nigériane moderne :

The tradition of mordant criticism by the masses of their communities in the mass art forms of oral literature appears to be underdeveloped in modern Nigeria. The underdevelopment of this critical tradition of verbal art has not oriented modern Nigerian literature, especially children and juvenile literature in the right direction. (...) This tradition of mass literature teaches a critical view of reality, a view that nothing in life is permanent and unalterable. It teaches a dialectical view of reality to children and juvenile audience and thus prepares them for a critical encounter with life process later. This tradition has been omitted in the development of modern Nigerian literature. The Onitsha market literature and the Pace Setter literature series

---

<sup>55</sup> Ryszard Kapuscinski, *Ébènes, Aventures africaines* [1998], trad. du polonais par Véronique Patte, Paris, pocket, 2010, p. 345.

(all directed to our Juvenile population) lack the critical edge of Tortoise and Gizo stories<sup>56</sup>.

Bien sûr qu'il manquait la dimension de critique sociale à la littérature d'Onitsha. La satire telle qu'elle se déployait dans ces textes était davantage dirigée contre l'individu plutôt que contre la communauté dans laquelle il vivait. Cette lacune peut se comprendre si l'on se rappelle pourquoi cette littérature connut soudain un grand essor. En effet, il y avait comme un besoin général d'évasion dans la société nigériane d'alors, une envie de souffler. Les nouvelles du monde entier atterrissaient en flots à Onitsha et les nombreuses influences auxquelles était exposée la petite ville dessillèrent très tôt les yeux de ses habitants qui prirent peu à peu conscience du poids de certaines pratiques et éprouvèrent alors le besoin de briser le carcan des traditions ancestrales. Dans la plupart des textes, il était question d'histoires d'amour qui triomphaient toujours en dépit de l'adversité des familles et de certains interdits claniques qui n'admettaient pas certaines unions. On remarque même avec étonnement, lorsqu'on les compare avec les écrivains nigériens modernes que les auteurs d'Onitsha, simples littérateurs amateurs, avaient une audace et une foi, naïves peut-être, mais admirables, et bien plus réconfortantes que l'impitoyable lucidité d'un Chinua Achebe dont on voudrait quelquefois que sa vision sur certains sujets soit un peu plus optimiste. Ainsi le mariage impossible entre Obi Okonkwo et sa fiancée Clara dans *No Longer at Ease*<sup>57</sup> aurait sûrement été célébré et leur histoire

---

<sup>56</sup>Ernest E. Emenyonu, « The Rise and Development of Igbo Literature », in Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: A Critical Selection from the Guardian Literary Series Vol. 1*, *op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>57</sup>Dans ce roman de Chinua Achebe, le personnage d'Obi Okonkwo ne peut pas épouser la fille dont il est amoureux parce que celle-ci est une « *Osu girl* », autrement dit une fille dont les parents furent des prêtres chargés d'officier dans les temples igbo lors des cérémonies d'offrande aux dieux. Avec l'avènement du christianisme, les « *osu* » ont commencé à être rejetés et leurs descendants subissent encore cette discrimination. Épouser une fille « *osu* » serait une telle infamie que le père d'Obi supplie son fils de renoncer au mariage ; la mère, déjà malade, souffrante et au seuil de la mort, menace carrément de se suicider si le fils ne lui épargne pas cette honte.



d'amour, sous la plume impétueuse d'un auteur d'*Onitsha market literature*, aurait connu une fin plus optimiste.

On ne peut pas cependant reprocher à la littérature d'Onitsha son trop grand optimisme, car c'était avant tout une littérature individualiste, au sens philosophique du terme, c'est-à-dire une littérature qui s'intéressait surtout au développement personnel de l'individu, à son accomplissement et ne se préoccupait pas de la communauté dans son ensemble, se contentant de s'attaquer à tout ce qui faisait obstacle à l'épanouissement de l'individu. Les textes d'Onitsha exaltaient l'amour, le bien-être de l'individu, le bonheur et la joie de vivre comme en témoigne ce titre d'Oji B. A., d'une hardiesse surprenante : *Passport to a Happy Life* ou encore ce titre d'Okenwa Olisa *How to Live Better Life and Help Yourself*. Les auteurs d'Onitsha avaient trop bien compris les attentes du public et ils s'étaient contentés dans leur majorité de lui offrir ce qui lui ferait le plus plaisir : du divertissement, du rire, de la légèreté, des conseils pratiques, quelques bons mots de sagesse, et l'illusion qu'on pouvait se décharger facilement du fardeau des traditions. Critiquer la communauté n'était en aucune manière leur première préoccupation.

Ce devoir critique vis-à-vis de la communauté dans son ensemble est certainement ce que Biyi Bandele apporte de plus dans ses textes. D'ailleurs, à cet égard, nous ne partageons pas totalement l'opinion d'Emenyonu qui reproche à toute la littérature nigériane moderne de manquer de cette dimension de critique sociale. Tous les éléments du folklore nigérian que les auteurs d'Onitsha ont exploité souvent comme des moyens de divertissement, Biyi Bandele, au contraire, s'en sert à des fins plus sérieuses, sociales et politiques et c'est en cela qu'il se démarque complètement de ceux dont il s'inspire en évitant le piège du simple folklore. Dans son œuvre, les personnages comiques, les fous et les monstres ne sont plus simplement là pour

amuser le lecteur ou satisfaire sa curiosité ; au contraire, tous ces éléments populaires deviennent les ingrédients d'un carnaval africain, un carnaval au sein duquel on retrouve le rire et l'effroi qui caractérisent souvent les cultures populaires, à la grande différence que chez Biyi Bandele cette dualité se manifeste toujours avec outrance et démesure.

### **La musique populaire**

Beaucoup d'écrivains nigériens contemporains sont redevables aux musiciens, et plus particulièrement à la musique populaire de leur pays. Il n'est guère surprenant, eu égard à l'esprit de contestation qui traverse son œuvre, que Biyi Bandele fasse constamment allusion à des musiciens qui furent pour la plupart des contestataires et qui révolutionnèrent parfois l'histoire de la musique. Le premier musicien, le plus rebelle peut-être de tous, celui que revendique ouvertement Biyi Bandele, c'est son compatriote Fela Anikulapo Kuti, chanteur musicien, inventeur de l'Afro-beat et grand défenseur du panafricanisme, celui dont la notoriété dépassa largement les frontières du Nigeria et qui passa une bonne partie de son existence à subir les pires atrocités aux mains des geôliers des régimes successifs ou qui devait simplement vivre en exil lorsqu'il ne pouvait trouver le calme dans sa demeure, la *Kalakuta Republic*, une cité utopique ouverte aux pauvres et aux oubliés, une république idéaliste, une sorte d'État dans l'État d'où Fela entouré de son harem, de ses musiciens et de ses inconditionnels (il créa même un parti politique, *Movement of the People*, qui ne fut jamais reconnu par les autorités étatiques) défiait chaque régime qui arrivait au pouvoir. Aucun d'eux ne trouvait grâce à ses yeux. Toute sa vie durant, il ne leur épargna aucune critique ; eux non plus ne lui firent aucune faveur. Il paya très chèrement son opposition, ce qui le rendit d'autant plus populaire.

Fela, grâce à sa musique, très politique et inspirée par le peuple – d'où d'ailleurs son choix de chanter en pidgin afin de toucher un large public – avait surtout le talent de galvaniser les foules dont il comprenait mieux les aspirations et défendait surtout les droits. Dans le premier roman de Biyi Bandele, nous rencontrons trois personnages qui aiment écouter de la musique. Il y a d'abord Bozo, admirateur inconditionnel de Fela, qui se met à écrire des chansons, en pensant qu'il en écrirait peut-être un jour pour Fela :

Bozo sat back and mused over his little song. Maybe someday I'll write Fela some lyrics. In Pidgin of course, our real lingua-franca, the language of the ghetto<sup>58</sup>.

Le deuxième personnage chez qui l'on rencontre l'influence de Fela, c'est Mitchell Socrates. Personnage assez fantasque, au nom très évocateur, philosophe du grand banditisme, déserteur de l'armée pendant la guerre civile, ancienne gloire de la boxe, devenu trafiquant de drogue et parrain de la pègre, régnant de toute sa puissance sur une plèbe de jeunes gens malheureux et désœuvrés qui le considèrent comme un modèle. Mitchell Socrates vit dans sa tanière au rythme de la musique et lorsqu'on lui rend visite, on le voit en train d'écouter Fela ou Bob Marley, un autre célèbre contestataire. Ainsi, la première fois qu'il rend visite à Mitchell, Bozo est frappé par l'ambiance autour de son futur protecteur :

The first thing that struck anybody entering the room for the first time was the cosy darkness in it. It was lit by a blue hanging bulb which was operated by a hanging switch. The room was well furnished with couches, centre-tables, thick carpets and rugs, a small refrigerator, a standing fan and an expensive hi-fi system. Hanging precariously on the small refrigerator was a small television set, which was protected by a fine piece of knitting and beside the hi-fi system was a rack of long-play records and a basket of cassettes. The wall was totally hidden by a collection of paintings and posters of internationally acclaimed musicians and boxers. From the hi-fi system came the aggressive sound of Fela's chart-busting provocative LP *Zombie*. The volume was very low but one could clearly hear every word of the satirical lyrics of the Afro-beat king<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., p. 60.

<sup>59</sup>*Ibid.*, pp. 69-70.

Que Mitchell Socrates écoute l'album *Zombie* n'est sans doute par un fait anodin. En effet, dans cette chanson, particulièrement célèbre dans tout le répertoire de Fela, le chanteur s'attaque à l'institution qui a toujours été la terreur des populations nigérianes et qui a servi de pilier à tous les régimes despotiques : l'armée. Fela ne se contente pas de dénoncer la brutalité habituelle des soldats Nigériens, non ; ce serait leur rendre un trop grand hommage qu'ils ne méritent pas. Au contraire, il les ridiculise en les traitant de zombies. Ainsi, il les décrit comme des pantins, des hommes qui ne raisonnent pas, assujettis corps et âme aux ordres qu'ils reçoivent d'en haut, seule manière de les faire agir, car par eux-mêmes, ils ne peuvent jamais penser, rien entreprendre ainsi que le laissent entendre certaines paroles de la chanson : « *Zombie no go go, unless you tell am to go [...] Zombie no go think unless you tell am to think* »<sup>60</sup>.

« Pensée fait la grandeur de l'homme »<sup>61</sup>, nous enseigne Pascal. En peignant les militaires nigériens comme des êtres sans âme, dénués de volonté et de raison, Fela inflige à l'armée nigérienne, suppôt et pilier traditionnel de tous les pouvoirs militaires (trois généraux d'armée se sont succédé au pouvoir au Nigeria entre 1975 et 1979), une grande humiliation et écorche par la même occasion son image traditionnelle de toute-puissance. Ce fut peut-être l'album de trop dans la longue carrière de Fela, car déjà contraint de fuir son pays, le Nigeria, le musicien s'aliéna avec le titre *Zombie* le pouvoir ghanéen qui lui avait accordé l'asile jusqu'alors. Mais, la chanson galvanisait déjà les foules et elle connut un succès tel qu'elle devint rapidement un hymne de contestation :

---

<sup>60</sup>Fela and Afrika 70, *Zombie* [1976], rééd. CD Barclay, 2001.

“Zombie will not move unless you tell him to move. [...] Zombie will not think unless you tell him to think.” (La traduction du pidgin nigérian à l'anglais est de nous).

<sup>61</sup> Pascal, *Pensées*, Paris, GF-Flammarion, 1976, p. 149.

Mon dernier disque, « Zombie », faisait des ravages là-bas [Le Ghana], comme au Nigeria. Les étudiants ghanéens chantaient « Zombie » pour se moquer de leur régime militaire. Car, dans cette chanson, je traite les soldats de « Zombies ». Les militaires ! Le Ghana, foyer du panafricanisme, était sous leurs bottes à ce moment-là, comme le Nigeria. Le Ghana est le pays de Kwame N’Krumah. J’ai commencé, donc, à prêcher le nkrumaïsme. Bientôt, je m’attirai les foudres du régime, dirigé à l’époque par le général Ignatius Acheampong<sup>62</sup>.

La chanson de Fela inspira non seulement les luttes de libération, mais aussi les artistes. À ce propos d’ailleurs le jeune écrivain nigérian Uzodinma Iweala a emprunté le titre de son premier roman, *Beasts of No Nation*, à la chanson éponyme de Fela, chanson dans laquelle le musicien dénonçait la mainmise d’un petit groupe de grandes puissances occidentales sur l’ONU en présentant les dirigeants de ces puissances comme une assemblée de bêtes ne représentant aucune nation (*Beasts of No Nation*). Cependant, alors que dans *Zombie* Fela passe sous silence la brutalité coutumière de l’armée nigériane et la décrit simplement comme une bande de marionnettes sans volonté, c’est surtout la complaisance, l’inhumanité et la brutalité dont faisaient preuve certains dirigeants face à de brûlantes questions internationales de l’époque (l’Apartheid en Afrique du Sud, la Guerre des Malouines, le conflit entre l’Iran et l’Irak, etc.) que Fela dénonce dans *Beasts of No Nation*.

L’enseignant est le troisième personnage à travers lequel nous décelons les influences musicales dans l’œuvre de Biyi Bandele. Mais contrairement aux autres personnages qui semblent n’écouter que Fela, les goûts musicaux de l’enseignant sont plus variés. Dans son appartement, on découvre qu’il possède des albums de jazz, d’afro-beat et de musique traditionnelle nigériane. Dans une autre scène où son élève lui rend visite, il écoute Miles Davis. L’allusion à Miles Davis nous renseigne à bien des égards sur le tempérament de l’enseignant. On ne peut toutefois pas

---

<sup>62</sup>Carlos Moore, *Fela Fela : cette vie de putain*, Paris, Karthala, 1982, p. 153.

Le général Ignatius Acheampong a gouverné le Ghana en dictateur de 1972 à 1978. Il a été exécuté en 1979 par les nationalistes du Conseil révolutionnaire des Forces armées (Army Force Revolutionary Council), dirigé par le lieutenant Jerry Rawlings.

s'empêcher de souligner qu'il y avait également dans la musique de Miles Davis la même ardeur et la même revendication de liberté et de justice qui transparaissent dans les romans de Biyi Bandele. Bien qu'il n'ait été qu'un musicien de jazz, et donc moins directement impliqué que d'autres activistes politiques plus médiatiques, Miles Davis n'en était pas moins une figure symbolique dans les luttes pour les droits civiques aux États-Unis.

Qu'ils soient des artistes ouvertement contestataires ou des figures symboliques, les artistes musiciens qui traversent l'œuvre de Biyi Bandele ont tous en commun d'avoir été, chacun à sa manière, un modèle de liberté et d'indépendance individuelles.

### **Intertextualité et divers emprunts**

On croirait presque que pour son tout premier roman, Biyi Bandele n'a pu s'empêcher de s'inscrire dans la continuité vis-à-vis des textes qui ont précédé son œuvre. En effet, l'un des principaux ressorts de l'action dans *The man who came in from the Back of Beyond* semble être un épisode de la fin du roman de Chinua Achebe, *A Man of the People*, que Bandele aurait choisi de développer pour écrire son roman. En effet, dans ce roman, la mère de Maude (l'enseignant) est devenue orpheline après avoir survécu à un incendie perpétré par de jeunes délinquants en représailles contre son père, homme crédule et cupide, qui avait été embauché à prix d'or par un parti politique pour faire partie d'une des nombreuses bandes de voyous qui proliférèrent dans le Nigeria des années 1960 et dont les politiciens se servaient pour mener la guerre les uns contre les autres en vue d'accéder au pouvoir. Devenue donc orpheline, elle commence à se prostituer et c'est ainsi qu'elle se retrouve à l'âge de quinze ans enceinte de l'enfant qui, à 18 ans, deviendra lui aussi orphelin avant de se construire tout seul en autodidacte jusqu'à devenir enseignant. On voit bien à quel

point ces querelles intestines nourries et encouragées par les politiciens ont influencé le destin de Maude.

Ainsi les bandes de voyous que l'on voit mettre le Nigeria à sac à la fin du roman d'Achebe réapparaissent dans le premier roman de Biyi Bandele, à la seule différence qu'il n'est guère question chez lui des conséquences de ces rivalités sociales sur le pays tout entier – la guerre civile déjà pressentie par Achebe dans son roman –, mais plutôt de leurs conséquences sur des destins individuels.

On retrouve également chez Biyi Bandele de nombreuses allusions à d'autres textes littéraires. Son dernier roman, *Burma Boy*, bien qu'il se penche davantage sur un épisode de la Seconde Guerre mondiale, peut être aussi lu comme une variante de *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa en ce sens qu'il s'agit dans les deux cas de roman d'apprentissage dans lequel un jeune adolescent, séduit par l'uniforme et la prestance des soldats, se laisse enrôler dans l'armée avant de perdre ses illusions en découvrant au front toute l'horreur et la violence de la guerre.

Les parentés littéraires de Biyi Bandele ne se limitent pas toutefois au seul domaine de la littérature africaine ; ce qui frappe le plus dans la lecture de ses romans, c'est la richesse des allusions littéraires qui fourmillent dans ses textes. D'abord, on remarque que la plupart de ses personnages sont de grands lecteurs qui se nourrissent d'écrivains d'horizons divers. Bozo, par exemple s'est très tôt intéressé à la lecture grâce à la Bible et à la littérature anglaise :

Bozo's interest in books was tickled when, as a small child, his mother used to read him passages from the Bible, when her husband was not at home. By the time Bozo was six, he could read and write acceptable English. Bozo read all the books his mother had brought from her father's house to her matrimonial home. Later on, she arranged for him to be allowed to borrow books from the library of a neighbouring high school. Bozo made the fullest use of this opportunity and soon became acquainted with Shakespeare, Charles Dickens, Daniel Defoe and others<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., p. 36.

L'influence de la littérature anglo-saxonne n'est pas seulement liée au fait que certains personnages de Biyi Bandele s'intéressent aux auteurs anglais et nord-américains, on la retrouve jusque dans la construction de certains personnages qui évoquent des personnages célèbres de la littérature. Mitchel Socrates, le patron de la pègre n'est pas sans rappeler le personnage de Mr Fagin dans *Oliver Twist*, roman dans lequel Charles Dickens dénonçait les problèmes sociaux de son époque. Tout comme Mr Fagin, Mitchel Socrates dirige avec autorité une bande d'enfants miséreux qu'il fait « travailler » pour son compte. Quant au jeune Bozo, celui dont la vie constitue l'essentiel du récit enchâssé dans *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, son parcours ressemble par certains côtés à celui du hobo (*The Adventures of Huckleberry Finn*, Mark Twain) dans la littérature américaine, type même du héros picaresque, du jeune homme marginal qui vit de larcins et voyage à travers l'Amérique d'est en ouest en montant frauduleusement dans le train.

Mais Biyi Bandele alimente encore son œuvre à une autre source : la littérature psychédélique, dont on devine que l'auteur a une profonde connaissance. Nul doute qu'il a lu les écrivains américains de la *Beat Generation*, plus particulièrement Jack Kerouac dont Bozo, l'un des personnages de *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, se délecte de la lecture jusqu'à l'étourdissement :

Bozo had few clothes, but lots of books, and this he packed in his room, had a bath and went out for a walk with a book by Jack Kerouac, priest of the Beat Generation. He went and found a cool spot near a small river, locally called Rafin Tsalle, close to which is the Kafanchan cemetery, a conglomeration of broken crosses, unmarked graves and refuse dumps. Bozo sat near this place, amid a cashew farm, and read until his brain was exhausted. He fell into a slumber, and when he woke up the sun had sunk behind the clouds and everywhere was clutched in the sleepy eyes of nights<sup>64</sup>.

Il faut peut-être rappeler une chose ici : Biyi Bandele a introduit le thème de la drogue dans le roman nigérian. Il nous semble qu'aucun autre écrivain nigérian de sa

---

<sup>64</sup>*Ibid.*, p. 45.



génération, ni même avant lui, ne s'est autant intéressé aux drogues dans le roman anglophone et que personne d'autre n'en parle comme lui, c'est-à-dire avec une maîtrise qui peut quelquefois déconcerter le lecteur. Chaque fois qu'ils abordent le sujet de la drogue, les personnages de Biyi Bandele se révèlent être des connaisseurs en la matière, et c'est avec la méticulosité de l'expert qu'ils nous décrivent chaque type de drogue, son origine, son mode de culture, ses « vertus », ses effets, son efficacité et son coût. Ce sont toujours des descriptions si détaillées qu'elles en deviennent fastidieuses, ainsi qu'on le remarque dans cette longue description que nous offre un personnage sur la typologie de deux variétés de drogue :

There are basically two types of weed, she said, 'indicas and sativas. The difference between an indica and a sativa is THC, the Tetrahydrocannabinol, or delta 9 as it's also known. It's the thing that gives you a high, like the alcohol in wine. It's the reason cannabis is illegal. On its own, THC gives you a very clear uplifting high. It's a CBN – a cannabinol, but there are other kinds of CBN, which, if they are added to THC in small amounts, slow down the rate the THC gets into your head. What this means is that you get a more sedative relaxing high. Indicas have high THC and a fair bit of CBN as well. So, what happens when you smoke them is you get into a heavy, sleepy high. Your eyes go red and you just sit there, feeling completely relaxed. That's what gives with indicas. Then you've got the sativas that don't have any CBN. Or very little. The THC rushes into your brain and you get this very cerebral feeling, it gives you a more powerful, space-y high, rather than a sedative high. Sativas grow along the equator. Or in tropical zones. The African variety, one of the top two strongest sativas in the world, is from the Congo basin, Malawi or Nigeria, strong sativas. Very powerful. They go straight into your head, and you're on a very trippy high. Beautiful weed. And there's the Southeast Asian sativa: Thai, Colombian. Everyone loves a Thai, it's got a unique high of its own. Makes you laugh a lot. A grown-up person just starts acting like an idiot. Great stuff. [...]<sup>65</sup>

Et c'est ainsi que la description se poursuit à l'envi, sur plus de deux pages. Quel est donc l'intérêt d'introduire les drogues dans le roman ? Pour répondre à cette interrogation, il faut remonter jusqu'au tout premier roman de Biyi Bandele dans lequel le romancier abordait déjà ce thème qu'on retrouve dans tous les autres romans. On pourrait aussi attribuer l'intérêt qu'affiche Biyi Bandele pour ce sujet au fait que la jeunesse en tant qu'entité est l'un des personnages récurrents dans l'ensemble de son œuvre. Pour un jeune homme qui a publié son premier roman à

---

<sup>65</sup>Biyi Bandele, *The Street*, London, Picador, 2000, pp. 176-177.

dix-huit ans, il n'est peut-être pas étonnant qu'il s'intéresse aux questions de la jeunesse et poursuive cette exploration dans les romans de la maturité. Lorsqu'il met donc la jeunesse en scène, ce sont surtout les problèmes qui l'accablent que Biyi Bandele aborde et la drogue est l'un des fléaux qui touchent le plus la société nigériane, sa jeunesse tout particulièrement :

Although Nigerian society now has a wide range of alternative to the herb, none of these new drugs is as popular as the herb. [...]

There are very few places in Nigeria where the herb is not available. It is extensively cultivated on clandestine plantations situated in strategic sites all over the country. The police, or Babylon pigs, as they are known to some of their friends, are always on the keen lookout for such farms. But they are always anticipated by their criminal 'friends'. For instance, some of these peculiar farmers choose to cultivate in cemeteries, others on hilltop and yet others simply plant it alongside plants like cocoa, or timber.

[...]

No matter how vigilant the police are, the indomitable business continues to thrive. Its tentacles destroy, its fangs are deadly and its kiss can kill, but people, millions of frustrated youths and disillusioned elderlies continue to embrace this drug, like a man who uses his money to go into a whore knowing full well that the outcome could be anything from syphilis to AIDS<sup>66</sup>.

On voit bien que contrairement aux auteurs de la *Beat Generation* chez qui l'usage des drogues est un prétexte à la création littéraire, Biyi Bandele ne se met jamais lui-même en scène sous l'emprise des stimulants. Ce sont plutôt ses personnages que nous voyons en proie à la drogue qui n'est d'ailleurs pour eux qu'un exutoire aux frustrations d'une existence misérable.

Une autre source à laquelle Biyi Bandele puise son matériau, c'est le cinéma dont l'influence grandissante au Nigeria a favorisé l'émergence d'une nouvelle culture urbaine qui apparaît en toile de fond dans l'œuvre. À cet égard, le cinéma américain ainsi que les films d'arts martiaux asiatiques qui s'exportent de plus en plus jusque dans les contrées les plus éloignées de l'Afrique influencent énormément la jeunesse nigériane et entraînent des phénomènes d'imitation qui tournent parfois au drame. La culture du *Gangster* véhiculée par certains films d'action américains est

---

<sup>66</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., p. 64.

devenue très rapidement le modèle d'organisation des *area boys* ainsi qu'on les appelle au Nigeria, c'est-à-dire des bandes de jeunes délinquants de quartier, qui n'hésitent plus à imiter aveuglément les héros des films d'action qui les fascinent et qu'ils considèrent comme des modèles. Un épisode du premier roman où l'on voit le personnage Bozo, en proie à une folie *amok*, semble directement sorti d'une séquence de film d'action américain.

En effet, ayant pris la décision d'aller libérer ses compagnons d'infortune détenus en prison, Bozo fait une incursion dans le commissariat de la ville où, avec un sang-froid déconcertant, il abat tous les policiers présents sur les lieux :

'My name is Bozo,' Bozo informed them.

The inanimate muzzle of the Colt automatic suddenly crackled into life with two precise reports. The bullets crashed, neatly, into the undergrowth of the two policemen's heads and, sledgehammered, they crumpled against each other. Two empires poleaxed into simultaneous dereliction. As they both died, they gripped each other in a tight embrace like homosexuals caressing each other. The viscous mess of their brains splattered against the clean wall like mud being flung at an object from a distance. As the fat one died, he thought of his wife – a bigger replica of him – who ate bread and butter six times a day, and whose only hobby was reading the Bible. She was grooming their male issues to become Catholic priests, and she called him an apostate because he was Protestant. Her picture merged with his horror and both split out of his head as the powerful bullet crashed into his forehead, whipped across his thoughts and flung out his brains against the adjacent wall.

[...]

Bozo's huge frame crashed against the thick door and it splintered like plywood in a sawmill. In a millisecond Bozo was inside the big room. It was very sparsely decorated and there were only four chairs in it. On these four chairs were four men. There were all smartly dressed and anybody with a nose for such things could have smelled them out anywhere. They had what Kiss called the cop personality – the cop look and the cop smell. Bozo didn't wait to register their reactions. As soon as he made his entrance he began to spit. He hit two in the head, one in the neck and one in the chest.

They all lay on the floor, sprawled like stills from a *Western movie*<sup>67</sup>. (Les italiques sont de nous.)

Cette scène épouvantable évoque bien évidemment un western. À travers la brutalité et le sang-froid de justicier dont fait preuve Bozo en exécutant les policiers et surtout par la référence au Colt, le revolver dont il se sert, l'arme par excellence des cow-boys. Ici, Bozo incarne assez clairement la figure du cow-boy héroïque des

---

<sup>67</sup>*Ibid.*, pp. 123-124.

westerns qui règle ses comptes aux méchants juste avant la fin du film ; en l'occurrence, ce sont des policiers, une engeance de fonctionnaires repus et corrompus. En s'attaquant aux représentants du pouvoir, c'est au fond un système inique qu'il espère démolir. La violence meurtrière, inspirée des films d'action, devient pour une jeunesse désespérée le seul moyen de protestation et c'est ainsi qu'en abattant les policiers, Bozo est si satisfait qu'il est presque dans un état de volupté : « It is good to be alive, he thought, it is good to suck in the air, and feel your lungs fill like the moist cunt of a woman in heat. »<sup>68</sup> Nous avons bien affaire à un auteur voyou chez qui les personnages ne s'embarrassent pas de scrupules et ressentent les pensées les plus obscènes même en plein milieu de l'horreur.

Par ailleurs, le public nigérian ne se contente plus des productions étrangères, il faut dire qu'une industrie de films produits sur place s'est peu à peu développée au fil des années au point que le Nigeria est désormais considéré dans toute l'Afrique et de plus en plus dans le monde comme une référence dans l'industrie du cinéma. À la suite de Hollywood et Bollywood, il parle désormais de Nollywood, l'industrie du film nigérian. Bien sur, cette production, grâce au sous-titrage en anglais est de plus en plus exportable, mais son succès reste malgré tout confiné au continent. Nollywood est un effort remarquable pour moderniser ce qui autrefois relevait encore du domaine du théâtre populaire inspiré directement des traditions et de la culture populaire nigériane. Cette modernisation n'a toutefois pas menacé la dimension culturelle des œuvres qui sont désormais produites ; au contraire, elle a permis une professionnalisation du théâtre nigérian et Nollywood est aujourd'hui l'une des grandes vitrines culturelles du Nigeria. Nous retrouvons les échos de cette nouvelle

---

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 126.

industrie de film dans les romans de Biyi Bandele, car en dernier lieu Nollywood n'est qu'un prolongement et une modernisation du théâtre traditionnel.

On aura remarqué qu'outre les sources populaires traditionnelles telles que l'humour, la tradition orale, la critique sociale, la musique populaire, les pamphlets d'Onitsha, le théâtre itinérant, etc., Biyi Bandele s'empare des nouveaux éléments de la modernité qui ont envahi la société nigériane et donné naissance à une nouvelle culture urbaine. C'est cela, nous semble-t-il, qui constitue le trait distinctif du carnaval tel qu'il se déploie dans l'œuvre de Biyi Bandele. C'est un carnaval joyeux, certes, mais féroce et empreint d'une violence inouïe ; un carnaval où l'obscène et le macabre se côtoient et se mélangent avec une tendance à grossir démesurément les traits de la réalité afin de mieux la représenter.

**Deuxième partie**

**LE ROMAN CARNAVALESQUE :  
MOYEN DE LA CONTESTATION FACE À  
LA CRISE SOCIOPOLITIQUE ET  
L'IMPOSSIBILITÉ DE LA CONSTRUCTION  
NATIONALE**

*Le conducteur du peuple ça n'existe plus maintenant. Les peuples ne sont plus des troupeaux et n'ont pas besoin d'être conduits. Si le leader me conduit je veux qu'il sache qu'en même temps je le conduis. La nation ne doit pas être une affaire dirigée par un manitou.*  
Franz Fanon, *Les damnés de la terre*

L'année où paraissent les deux premiers romans de Biyi Bandele correspond dans beaucoup de pays d'Afrique subsaharienne à une période où les situations économique, politique et sociale des pays étaient telles que les peuples, longtemps patients, avaient commencé à manifester un peu bruyamment leur désir de changement. Un peu partout en Afrique, un esprit de révolte, encore timide peut-être, commençait à fermenter au sein des populations et n'allait pas tarder à exploser. À force d'accumuler les frustrations et de survivre dans des pays dont les dirigeants semblaient n'avoir pas encore pris conscience des nouvelles mutations du monde et s'obstinaient à vouloir préserver leur pouvoir en maintenant le statu quo, les populations allaient commencer à se faire entendre de plus en plus et chercher à agir directement pour provoquer les conditions d'une refondation nationale.

Dans ce combat des peuples, un pays d'Afrique de l'Ouest, le Bénin, donnera le la en organisant en février 1990 la première conférence nationale en Afrique – la Conférence Nationale des Forces Vives de la Nation – qui posera les bases d'une nouvelle nation et inaugurerà l'ère du renouveau démocratique au Bénin.

La littérature n'est pas restée en marge du combat des peuples ; tout au contraire, elle y prend part activement en les soutenant. C'est ainsi qu'émergent de nouveaux écrivains et que paraissent de nouveaux textes parmi lesquels les plus nombreux sont ceux qui affichent ouvertement leur position en se faisant non pas les porte-paroles des peuples, mais en les incitant à la contestation et en leur donnant directement la parole afin qu'ils s'expriment eux-mêmes et reprennent de l'autorité face à des gouvernements féroces et despotiques.

Alors que le Nigeria aurait dû devenir grâce à ses ressources naturelles, à sa superficie et à la taille de sa population une véritable nation prospère, sa situation économique et politico-sociale après l'indépendance offre l'image d'un pays malade, sans aucune conscience de toutes ses possibilités. L'état de délabrement du pays était d'autant plus pathétique qu'il disposait de nombreux atouts qui pouvaient lui permettre d'assurer une certaine prospérité économique et de pourvoir aux besoins vitaux de sa population tout en garantissant la justice sociale et le respect des droits de l'homme. Mais jusque dans les années 1990, la situation du pays n'a pas vraiment changé ; elle semble avoir plutôt empiré.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent les deux premiers romans de Biyi Bandele, œuvres hautement contestataires dans lesquelles le romancier nigérian décrit avec force détails l'état de délabrement de son pays afin de mieux souligner l'urgence d'une refondation nationale.



## CHAPITRE I

### Divers traitements du thème de la construction nationale en littérature africaine à travers quelques grands exemples

On a souvent tendance à penser que l'idée de construction nationale n'est apparue en Afrique qu'après les indépendances avec l'émergence de la littérature postcoloniale ; c'est en partie vrai, si l'on considère la littérature africaine à travers les différentes étapes de son développement. Cependant, aussi loin qu'on puisse remonter dans l'histoire africaine, force est de reconnaître que le souci de la construction nationale et de la prospérité sociale ont toujours été au cœur de la vie africaine. La fin d'un conte hausa que Chinua Achebe évoque dans l'un de ses essais montre assez bien l'importance que les Africains ont de tout temps accordée à la chose commune : « They all came and they lived happily together. He had several sons and daughters who grew up and *helped* in raising the standard of education of the *country*. »<sup>69</sup> (C'est nous qui soulignons).

On retrouve également dans d'autres cultures africaines, et ce à une époque où il n'était même pas encore question de la nation telle qu'elle se conçoit sous sa forme moderne, cette même préoccupation, ce même souci de faire participer chaque individu à la tâche de la construction du pays. C'est ainsi que déjà dans l'ancien royaume du Dahomey (actuel Bénin), le roi Guézo (1818-1858) avait choisi la jarre trouée comme le symbole de son règne :

Le Royaume de Guézo est comme une jarre percée de trous. Seul, le Roi ne peut rien faire. Il faut que le peuple veille aux frontières. Qu'il aide le Souverain à boucher les trous afin que la jarre ne se vide pas de sa substance...  
Si tous les fils du pays, par leurs doigts assemblés, venaient à boucher les trous de la jarre, le pays serait sauvé<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Chinua Achebe, « The Novelist as Teacher », in *Hopes and Impediments: Selected Essays*, op. cit., p. 46.

<sup>70</sup> Cité par Afise D. Adamon, in *Le renouveau démocratique au Bénin : la Conférence Nationale des Forces Vives et la période de Transition*, Paris, L'Harmattan, coll. « points de vue concrets », 1995, p. 4.

Que la littérature africaine, à un moment de son développement, soit revenue à cette vieille préoccupation, cela n'est guère surprenant, d'autant plus que les circonstances l'exigeaient et que la question ne pouvait plus être éludée trop longtemps.

Cependant, ce que nous découvrons dans le traitement du thème de la construction nationale ainsi que nous le donnent à voir les écrivains africains, c'est que l'esprit de solidarité et de dévouement à la cause commune, si présent dans les formes de gouvernement traditionnel, semble avoir complètement disparu au profit de nouvelles méthodes incarnées par des dirigeants qui ont décidé de boucher tout seuls les trous de la jarre percée, mais qui l'ont finalement laissé tomber et se briser en mille morceaux.

Après une brève évocation du texte-nation, nous verrons à partir de deux exemples emblématiques tirés des sphères anglophone et francophone deux différentes approches de traitement du thème de la construction nationale en littérature africaine.

### **Roman et nation : le texte-nation**

Le roman, en tant qu'il constitue un genre plus souple et plus libre que d'autres formes telles que la poésie et le théâtre, a connu un développement très rapide dans les littératures africaines. Son essor fut d'autant plus important après les indépendances, période pendant la laquelle il devint le moyen d'expression préféré des auteurs africains. Il y eut d'abord la vague des romans anticolonialistes qui rendaient compte de l'expérience coloniale, puis celle des romans dont le sujet principal a été la construction nationale après l'indépendance. Cette nouvelle préoccupation prévalut aussi bien dans la littérature africaine francophone que dans la littérature anglophone.

Il y eut alors le développement d'un ensemble de textes qui, tout en dépassant la représentation et la dénonciation de la colonisation, s'efforçaient surtout d'analyser les choix politiques opérés par les nouveaux dirigeants et les directions empruntées par les nouveaux pays indépendants ; l'ensemble de ces œuvres constitua le texte-nation ainsi que le définit Michel Naumann :

À l'aube et au lendemain des indépendances la littérature africaine sentit que la phase des luttes d'émancipations cédait la place à une phase de construction nationale. Pour un pays comme le Nigeria le nombre imposant d'œuvres produites par des écrivains de talent et de haute renommée créait un corpus qui donnait déjà à cette littérature nationale des traits spécifiques. En évoquant cette période de la fin des années cinquante et de l'ensemble des années soixante, nous pouvons définir ce que nous appelons le *texte-nation* comme une production qui, dans le cadre des idéologies de la décolonisation et des littératures orphiques du retour aux cultures africaines, exprime par sa cohésion formelle intrinsèque le projet unitaire des composantes d'un territoire pris en charge par un État. Dans ces œuvres, les éléments formels sont fédérés en un texte dont le substrat vient d'une translittération et d'une transmutation des discours traditionnels et de leurs significations pour en conserver l'authenticité tout en les hissant au niveau des tâches désormais nationales<sup>71</sup>.

D'après cette définition, quelques modèles typiques du texte-nation seraient par exemple *The Voice* (1964) du Nigérian Gabriel Okara ou encore *Les soleils des indépendances* (1968 Presses universitaires de Montréal/1970 Éditions du seuil) de l'Ivoirien Amadou Kourouma. L'intérêt de rapprocher ces deux romans, c'est que celui d'Okara, quoique moins connu, représente sans doute dans la littérature africaine anglophone ce qu'il y eut, bien avant Kourouma, de plus approchant du style qui dérouta les lecteurs et qui fit le succès du romancier ivoirien. Il y avait déjà, présente dans le roman d'Okara, la volonté de rester fidèle à sa langue maternelle (l'*Idjo*) tout en rendant sa pensée dans une langue étrangère, et d'arriver à exprimer dans une langue européenne, l'anglais en l'occurrence, des réalités de sa culture d'origine – la culture *Idjo* – qui perdraient en profondeur s'il ne prenait pas quelques

---

<sup>71</sup> Michel Naumann, « Biyi Bandele: traces et nomadismes », in Amina Bekkat et al., (sous la coordination de), *Les littératures africaines : écriture nomade et inscription de la trace*, Paris, éditions du Tell, 2010, p. 86.

libertés syntaxiques et sémantiques vis-à-vis de l'anglais orthodoxe en multipliant à l'envi les translittérations, les répétitions et en inventant des concepts beaucoup plus englobants et plus évocateurs que les concepts en anglais.

Concernant l'utilisation de la langue anglaise dont le choix même pourrait altérer la vision du monde de l'écrivain africain, Chinua Achebe suggère que celui-ci imprime sa différence à la langue sans l'altérer complètement et sans altérer sa propre pensée à force de vouloir trop se conformer à la langue étrangère :

So my answer to the question: Can an African ever learn English well enough to be able to use it effectively in creative writing? Is certainly yes. If on the other hand you ask: Can he ever learn to use it like a native speaker? I should say, I hope not. It is neither necessary nor desirable for him to be able to do so. The price a world language must be prepared to pay is submission to many different kinds of use. 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 an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience. I have in mind here the writer who has something new, something different to say. The nondescript writer has little to tell us, anyway, so he might as well tell it in conventional language and get it over with. If I may use an extravagant simile, he is like a man offering a small, nondescript routine sacrifice for which a chick or less will do. A serious writer must look for an animal whose blood can match the power of his offering<sup>72</sup>.

Dans son roman, Gabriel Okara parvint à relever le grand défi, celui auquel doit se heurter, selon Chinua Achebe, l'écrivain africain qui choisit d'écrire dans une langue européenne :

For an African, writing in English is not without its serious set-backs. He often finds himself describing situations or modes of thought which have no direct equivalent in the English way of life. Caught in that situation, he can do one of the two things. He can try and contain what he wants to say within the limits of conventional English or he can try to push back those limits to accommodate his ideas. The first method produced competent, uninspired and rather flat work. The second method can produce something new and valuable to the English language as well as to the material he is trying to put over. *But* it can also get out of hand. It can lead to *bad* English being accepted and defended as African or Nigerian. I submit that those who can do the work of extending the frontiers of English so as to accommodate African thought-patterns must do it through their mastery of English and not out of innocence. Of course, there is the obvious exception of Amos Tutuola. But even there it is possible that he has said something unique and interesting in a way that is

---

<sup>72</sup> Chinua Achebe, « The African Writer and the English Language », in *Morning Yet on Creation Day: Essays*, London, Heinemann, 1975, p. 61.

not susceptible to further development. I think that Gerald Moore in his *Seven African Writers* is right when he says of Tutuola that he stands at the end of a fascinating cul-de-sac. For the rest of us it is important first to learn the rules of English and afterwards break them if we wish. The good writers will know how to do this and the bad ones will be bad, anyway<sup>73</sup>.

Okara évite les deux écueils. Au lieu de se contenter d'un anglais conventionnel et orthodoxe qui appauvrirait sa création et l'empêcherait d'exprimer sa pensée dans sa plénitude, il force d'une certaine manière les portes de la langue et réussit à y faire entrer sa pensée avec toute sa richesse et sa complexité. D'autre part, son anglais, s'il peut dérouter un natif de langue anglaise, ne souffre cependant d'aucune incorrection grammaticale et révèle même une bonne maîtrise de la langue. En somme, Okara préserve la vitalité de sa création sans jamais perdre de vue l'exigence de la langue. « Maîtrisez d'abord les règles, après quoi vous aurez tout le loisir de vous en écarter et serez d'autant mieux armés à les plier à vos desseins esthétiques », semblait dire Achebe. Okara a le mérite d'avoir compris l'appel. Il a réussi à surmonter les deux obstacles et revendique lui-même cette manière de réinventer la langue :

As a writer who believes in the utilization of African ideas, African philosophy and African folk-lore and imagery to the fullest extent possible, I am of the opinion the only way to use them effectively is to translate them almost literally from the African language native of the writer into whatever European language he is using as his medium of expression. I have endeavoured in my words to keep as close as possible to the vernacular expressions. For, from a word, a group of words, a sentence and even a name in any African language, one can glean the social norms, attitudes and values of a people.

[...]

Some may regard this way of writing in English as a desecration of the language. This is of course not true. Living languages grow like living things, and English is far from a dead language. There are American, West Indian Australian, Canadian and New Zealand versions of English. All of them add life and vigour to the language while reflecting their own respective cultures. Why shouldn't there be a Nigerian or West African English which we can use to express our own ideas, thinking and philosophy in our own way?<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Chinua Achebe, « The Role of the Writer in a New Nation » [1964], in G. D. Killam (ed.), *African Writers on African Writing*, Evanston, Northern University Press, 1973, p. 12.

<sup>74</sup> Gabriel Okara, « African Speech... English Word » [1963], in G. D. Killam (ed.), *African Writers on African Writing*, *op. cit.*, pp. 137-139.

Par ailleurs, le roman d'Okara rend très bien compte des préoccupations du texte-nation puisque, tout en restant fidèle à la richesse et la nuance conceptuelle de sa langue maternelle, il met en scène un personnage résolument rebelle (ainsi qu'on en rencontre également chez les auteurs voyous), mais seul et impuissant dans son combat contre une armée de notables corrompus régnant sur un petit village par la terreur.

L'intérêt du roman d'Okara, hormis l'invention stylistique, c'est qu'il illustre très bien l'impuissance et l'échec de toutes les formes d'organisation du pouvoir en postcolonie. En effet, l'action du roman se déroule dans une petite communauté villageoise dirigée par une notabilité composée essentiellement de personnes âgées, pétries de valeurs traditionnelles, supposées être des modèles de sagesse et qui, à la stupeur du lecteur, se révèlent être si cyniques, si cupides et si corrompus que c'est un jeune homme, par trop idéaliste peut-être, qui s'attèle à l'énorme tâche de défier leur pouvoir au prix de sa vie. Comme le remarque Denise Coussy, un esprit de révolte sourd déjà dans ce roman en dépit de ses accents métaphysiques :

Avec ce texte apparemment modeste, mais en fait profondément ambitieux, Okara a démontré, dès les années 1960, le pouvoir d'une écriture africaine qui peut à la fois séduire, étonner et reconforter, et créer ainsi des trouées de rêve et des ferments de révolte dans l'anomie déjà généralisée<sup>75</sup>.

Dans la représentation du pouvoir traditionnel corrompu que propose Okara, on pourrait voir l'image, à une moindre échelle, de l'ensemble de l'élite gouvernementale nationale à cette même époque, et ce d'autant plus que figure parmi le cercle de pouvoir mis en scène dans le roman un intellectuel, personnage fat et grossier, formé dans les universités occidentales et qui aurait bien pu occuper un

---

<sup>75</sup> Denise Coussy, *Littératures de l'Afrique Anglophone*, Aix-en-Provence, Edisud, coll. « Les écritures du Sud », 2007, p. 29.

poste dans un gouvernement national. C'est ainsi qu'on s'aperçoit que le pouvoir traditionnel est déjà gangréné lui aussi jusque dans ses fondations.

Au texte-nation, le roman d'Okara apporte l'une de ses caractéristiques principales, à savoir l'insoumission totale et le caractère profondément séditieux des personnages qui, envers et contre tous, décident d'affronter ceux qui détiennent le pouvoir en ignorant tous les risques que comporte une telle entreprise.

Quant au roman de Kourouma, il est souvent considéré comme l'œuvre la plus emblématique du texte-nation, celle qui a aussi le mieux exprimé le sentiment de désillusion qui accompagna les indépendances en Afrique. Il nous semble pourtant que ce roman préfigure déjà ce que sera la littérature *voyoue* : l'amoralité, le cynisme, la violence ainsi que l'ardeur et l'outrance exubérantes des personnages de la littérature *voyoue* apparaissent déjà chez Kourouma, plus voyou qu'Okara (celui-ci ne l'est nullement d'ailleurs) et assurément l'un des plus proches ancêtres des auteurs voyous par son goût de la provocation et du langage débridé.

L'œuvre de Biyi Bandele s'inscrit elle aussi, par certains traits, dans la mouvance du texte-nation. En effet, l'auteur s'interroge sur l'État nigérian postcolonial, il examine son évolution et dresse le bilan de la construction nationale. Surtout, il tente d'inscrire la nation dans la langue et le style du texte.

Mais avant d'aborder vraiment la manière dont Biyi Bandele traite la question, avant d'analyser les moyens qu'il déploie pour la poser, nous voudrions d'abord examiner un instant deux cas de traitement de la construction nationale à travers un roman anglophone et un roman francophone. Ceci nous permettra ensuite, par le moyen de la comparaison, de mieux interpréter l'œuvre de Biyi Bandele, d'en apprécier la spécificité et les particularités par rapport à la thématique de la

construction nationale et de distinguer la manière dont il se situe par rapport à la question ainsi que les mérites et les faiblesses de son approche.

### **L'État putride: Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are not Yet Born***

Notre premier cas d'étude est le roman du Ghanéen Ayi Kwei Armah: *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968). Dans ce roman aux accents philosophiques, l'auteur nous présente, à travers la vie d'un honnête employé des chemins de fer qui refuse de se laisser corrompre et se trouve condamné à vivre dans la pauvreté et le mépris des siens, l'image même d'un État postcolonial ayant déjà atteint un niveau de corruption très avancé au point que le pays tout entier ainsi que tous les objets semblent eux aussi déjà contaminés par le mal qui ronge tout à petits coups.

L'image du Ghana postcolonial que nous propose Armah est celle d'un pays où tout est régi par la corruption. Aucune autre règle ne détermine la conduite des citoyens. L'État est quasi inexistant d'autant que lui-même n'existe que par la corruption dont il est finalement le modèle même. Partout règne donc la concussion. Dans le Ghana que nous présente Armah, la corruption est la règle et l'intégrité, l'exception. Le citoyen honnête est une espèce très rare et lorsqu'il arrive qu'un seul individu, au milieu de ce peuple tout entier corrompu, décide de se démarquer des autres en restant honnête, il devient l'objet du mépris de tous et il est même ridiculisé. Puisque la corruption semble désormais érigée en règle nationale, il faut être sot pour vouloir se comporter autrement que la majorité des hommes. La corruption est un sport national, plus on y excelle et plus les autres vous estiment. Les dirigeants sont les premiers à donner l'exemple, le peuple les suit et chacun se débrouille. Commentant le roman d'Armah, Ama Ata Aidoo souligne :

It is quite clear that the main thesis behind the story is that what we see around us in the so-called Modern Africa is nothing but one messy affair. A mess in which



everybody from the establishments to the most oppressed urban worker is caught, irremediably. The leaders are busy swindling the people with meaningless verbiage. And the people, frustrated and bewildered, are cynically looking for ways, very often shady, out of their nightmares. But then, the latter are just going round in circles since there are no ways out<sup>76</sup>.

« Sans argent, écrit Michel Cornaton, l'homme ne vaut rien : c'est là une constante du roman africain. Le pouvoir politique lui-même n'a d'intérêt que pour l'argent qu'il procure et la jouissance qui en découle. »<sup>77</sup> Le personnage du roman d'Armah est un héros anonyme que le narrateur se contente d'appeler *the man* un peu comme s'il était désormais le seul modèle de l'homme honnête et incorruptible au sein d'une humanité en déconfiture. Cet homme sera confronté durant tout le roman à l'hostilité de ses collègues de travail corrompus et impitoyables et, chose inouïe, il connaîtra le mépris de sa propre femme qui ne manque pas une seule occasion de l'humilier et lui rappeler à quel point son obstination à demeurer un homme irréprochable en refusant d'accepter les pots-de-vin est une attitude irresponsable vis-à-vis de sa famille, et ridicule aux yeux du monde. La véhémence avec laquelle la femme s'acharne sur son mari est particulièrement mise en évidence dans une scène au cours de laquelle le mari, alors qu'il espérait avoir le soutien de sa femme en lui faisant part de la résistance inébranlable qu'il oppose à tous ceux qui tentent de le corrompre, se voit plutôt reprocher sa droiture avec une ironie assez mordante et empreinte de cruauté :

'Somebody offered me a bribe today,' he says after a while.  
'Mmmmmmm !'  
'One of those timbers contractors.'  
'Mmmmmmm. To do what?'  
'To get him an allocation.'  
'And like an Onward Christian Soldier you refused?'  
The sudden vehemence of the question takes the man by surprise. 'Like a what?'  
  
'On-ward Chris-tian Sooooooldier!

---

<sup>76</sup> Ama Ata Aidoo, « No Saviours » [1969], in G. D. Killam (ed.), *African Writers on African Writing*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>77</sup> Michel Cornaton, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 69.

Maaarching as to Waaaaaaaar  
With the Cross of Jeeeeeesus  
Gooing on be-foooooore!

The man took a long look at his wife's face. Then he said, 'It wasn't even necessary.'<sup>78</sup>

La charge ironique des répliques de la femme est particulièrement reconnaissable dans le plaisir insidieux qui s'exprime dans l'exagération qu'elle déploie à détacher d'abord soigneusement chaque syllabe staccato, puis à accentuer certains mots en les allongeant volontiers afin de mieux blesser le mari qui ne peut manquer de comprendre que cette alternance de staccato et de legato n'est pas un chant destiné à magnifier sa probité professionnelle, mais une redoutable cruauté visant à l'humilier et à le blesser profondément dans son amour-propre. Dans un pays où les plus médiocres employés s'enrichissent soudain du jour au lendemain, la femme de *the man* ne comprend pas que son mari n'ose pas se jeter à l'eau comme les autres et attende bêtement sur la rive pendant que tout le monde nage joyeusement dans l'océan de la corruption. Cependant, le mari demeure impassible et la femme, comme si son ton blessant ne suffisait pas, semble plus que jamais déterminée à faire comprendre à son mari qu'il fait fausse route en préférant son existence modeste au confort matériel que pourraient lui apporter les pots-de-vin qu'il refuse. Comme si elle cherchait à anéantir complètement le mari, elle recourt à une métaphore dont la force d'évocation montre à quel point elle est décidée non seulement à ridiculiser le mari, mais à l'atteindre aussi dans son orgueil de mâle :

'Mmmmmmm...' the woman almost sang. The sound might have been taken as a murmur of contentment. 'You are the chichidodo itself.'  
'Now what do you mean by that?' The man's voice was not angry, just intrigued. Very calmly, the woman gave him her reply.  
'Ah, you know, the chichidodo is a bird. The chichidodo hates excrement with all its soul. But the chichidodo only feeds on maggots, and you know the maggots grow best inside the lavatory. This is the chichidodo.'  
The woman was smiling<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* [1968], London, Heinemann, 1988, p. 43.

Ce proverbe, car c'est bien d'un proverbe qu'il s'agit, concernant l'oiseau *chichidodo* qui se nourrit uniquement d'asticots et qui abhorre l'excrément humain, meilleure source pourtant de son alimentation, est particulièrement intéressant en ce sens qu'il rend très bien compte de la situation que l'auteur expose dans son roman. En effet, s'entêter à refuser de se laisser corrompre dans le Ghana que nous dépeint Armah, ainsi que le fait l'homme, c'est effectivement adopter l'attitude de l'oiseau proverbial, c'est refuser de prendre sa nourriture au seul endroit où l'on peut la trouver, c'est refuser de se salir les mains dans une situation où personne n'a les mains propres. Ici, le proverbe ne s'applique pas simplement à *The Man* (le personnage) ; s'il est l'oiseau du proverbe, le Ghana en revanche en est l'étron où germent les vers dont il a besoin pour sa subsistance. La métaphore scatologique va bien plus loin qu'il n'y paraît. En vérité, c'est le Ghana postcolonial même que l'auteur considère comme un étron en putréfaction dans lequel se développe la corruption (les vers), seul moyen de survie pour les Ghanéens, hormis ceux, au demeurant très peu nombreux, qui comme le personnage principal (le *chichidodo* : l'oiseau orgueilleux et ridicule), refusent de se compromettre et qui par conséquent se privent de nourriture et se condamnent par leur propre faute à la faim, étant donné qu'ils ne peuvent avoir de quoi vivre qu'en participant activement à la corruption nationale. Mais puisqu'ils refusent de faire comme tout le monde, ils doivent payer leur entêtement par l'isolement et la solitude.

L'atmosphère d'insalubrité et les odeurs nauséabondes qui traversent tout le roman d'Armah concourent à rendre compte clairement de la dimension scatologique de la nation qui, dans sa pourriture, contamine les hommes qui, à leur tour,

---

<sup>79</sup>*Id.*, pp. 44-45.

contaminent les objets en les touchant. Toutefois, les objets résistent tant bien que mal ainsi que le laisse entendre ce passage où le narrateur décrit une rampe d'escalier en bois qui résiste malgré les nombreuses souillures dont les hommes la couvrent régulièrement :

The banister had originally been a wooden one, and to this time it was still possible to see, in the deepest of the cracks between the swellings of other matter, a dubious piece of deeply aged brown wood. And there were many cracks, though most of them did not reach all the way down to the wood underneath. There were no longer sharp, the cracks, but all rounded out and smoothed, consumed by some soft, gentle process of decay. In places the wood seemed to have been painted over, but that must have been long ago indeed. For a long time only polish, different kinds of wood and floor polish, have been used. It would be impossible to calculate how much polish on how many rags the wood on the stair banister had seen, but there was certainly enough Ronuk and Mansion splashed there to give the place its now indelible reek of putrid turpentine.

[...]

Apart from the wood itself there were, of course, people themselves, just so many hands and fingers bringing help to the wood in the course toward putrefaction. Left-hand fingers in their careless journey from a hasty anus sliding all the way up the banister as their owners made the return trip from the lavatory downstairs to the offices above. Right-hand fingers still dripping with the after-piss and the stale sweat from fat crotches. The calloused palms of messengers after they had blown their clogged noses reaching for a convenient place to leave the well-rubbed moisture. Afternoon hands not entirely licked clean of palm soup and remnants of *kenkey*. The wood would always win<sup>80</sup>.

C'est donc à travers l'angle de la corruption des élites et de la majorité de la population ghanéenne qu'Ayi Kwei Armah aborde la question de la construction nationale. La plus grande difficulté de ce jeune pays indépendant, de surcroît le premier pays indépendant de l'Afrique (1957) et qui avait suscité énormément d'espoir, ne fut pas seulement de décoloniser les esprits, mais de faire face à l'avidité et à la cupidité qui apparurent à tous les niveaux de la société. Cette corruption-pourriture de l'État ghanéen postcolonial, l'auteur ne la déplore pas simplement, il nous en montre surtout le caractère nauséabond et la saleté répugnante.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

## L'État féroce: Sony Labou Tansi, *La vie et demie*

Dans le roman de Sony Labou Tansi, *L'anté-peuple* (1983), un personnage se souvient d'une de ses lectures sur l'Afrique: « L'Afrique, cette grosse merde où tout le monde refuse sa place. Un merdier, un moche merdier, ce monde! Ni plus ni moins qu'un grand marché de merde. »<sup>81</sup> Voilà une remarque qui nous rappelle une fois encore la métaphore scatologique que le romancier ghanéen Ayi Kwei Armah applique à son pays. Pourtant, ce constat désespérant qu'un personnage de Labou Tansi reprend à son compte n'est pas ce qui caractérise le plus *La vie et demie* (1979), un autre roman de l'auteur congolais qui nous intéresse ici et sur lequel notre analyse va se focaliser à présent.

Le portrait de l'État postcolonial que nous offre Labou Tansi dans *La vie et demie* n'est pas uniquement celui d'une Afrique ressemblant à une plaie gangrenée et presque déjà en état de décomposition. Labou Tansi, nous semble-t-il, met plutôt en évidence un État postcolonial violent et répressif. Résumons à grands traits : dans *La vie et demie*, Labou Tansi reconstitue l'histoire d'un pays africain indépendant, la Katamalanasia (le nom même de ce pays semble avoir été composé à partir des mots catastrophe – mal – nazi), à la tête duquel se succède une lignée de présidents fous, sanguinaires et mégalomanes qui martyrisent leur peuple, se tuent entre eux et seront tous hantés par le fantôme d'un homme, Martial, qui refuse de mourir et que sa fille ainsi que sa petite-fille se chargeront de venger en se servant de leurs charmes comme d'une arme pour éliminer tour à tour tous les suppôts du régime.

Nous remarquons tantôt chez le romancier ghanéen que la question de la construction nationale est abordée sous l'angle de la corruption dans un récit qui a tout l'air d'une fable puisqu'à la fin de l'histoire l'intégrité morale du personnage

---

<sup>81</sup>Sony Labou Tansi, *L'anté-peuple* [1983], Paris, Seuil, coll. « Points », 2010, p. 68.

principal, *the man* (un mâle certes, mais un être anonyme, presque asexué ainsi que le sont souvent les personnages d'une fable), triomphe. Son épouse cynique et cruelle qui prenait plaisir à le blesser finit par l'admirer sincèrement et à se réjouir même qu'il soit resté inébranlable dans sa droiture et n'ait pas cédé à la tentation de la corruption. Mais si les personnages, les dirigeants notamment, qui fourmillent dans le roman de Labou Tansi ne sont pas moins corrompus, ce qui nous frappe chez eux, c'est surtout le caractère ubuesque et sanguinaire de leur pouvoir. Ce qui caractérise le pouvoir tel que Labou Tansi nous le donne à voir, c'est avant tout sa mise en scène et ses traits profondément carnavalesques. C'est un pouvoir qui n'existe que pour soi-même, pour ses propres plaisirs et pour lequel le peuple n'existe que dans la mesure où le pouvoir peut l'exploiter à ses propres fins ou le réprimer violemment lorsqu'il manifeste la moindre velléité de liberté. Dans *La vie et demie*, le Guide Providentiel (c'est ainsi qu'on appelle le Président) règne principalement par la torture et la terreur, il prend plaisir à anéantir tous ceux qui s'opposent à son pouvoir et s'acharne à vouloir détruire la vie, en vain. Ainsi lorsque dans un épisode du roman, un ministre devenu entre-temps l'ennemi du Guide se présente devant lui, on est surtout surpris de voir la vie s'entêter à habiter encore un corps en lambeaux, complètement après de nombreuses heures de torture :

On l'avait emmené à poil devant le Guide Providentiel qui n'eut aucun mal à lui sectionner le « Monsieur » pour le mettre en tenue d'accusé, comme on aimait dire ici. Beaucoup de ses orteils étaient restés dans la chambre de torture, il avait d'audacieux lambeaux à la place des lèvres et, à celle des oreilles deux vastes parenthèses de sang mort, les yeux avaient disparu dans le boursoufflement excessif du visage, laissant deux rayons de lumière noire dans deux grands trous d'ombre. On se demandait comment une vie pouvait s'entêter à rester au fond d'une épave que même la forme humaine avait fui. Mais la vie des autres est dure. La vie des autres est dure<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup>Sony Labou Tansi, *La vie et demie* [1979], Paris, seuil, coll. « points », 1988, pp. 36-37.

Il est difficile de tuer la vie, de se débarrasser d'une vie humaine et le Guide Providentiel, dans son acharnement contre ses ennemis, prête quelquefois à rire en dépit de sa cruauté morbide. Son ennemi principal, Martial, ne meurt jamais ; il refuse de mourir, au grand désespoir du Guide qui en devient tout triste : « — Sois raisonnable, Martial, et dis-moi quelle mort tu veux mourir. »<sup>83</sup> Mais même mort, Martial demeure vivant et revient constamment hanter le Guide Providentiel sous la forme d'un spectre flottant. La sauvagerie du Guide Providentiel est si outrancière qu'il ne manque pas de déclencher le gros rire qui caractérise tant de romans africains ainsi que le remarque Rémi Astruc :

La diversité des écritures comiques frapperait légitimement qui voudrait dresser la cartographie de la création africaine francophone du demi-siècle passé. Des « grands anciens », Ferdinand Oyono et Amadou Hampaté Bâ, à la production contemporaine d'auteurs comme Alain Mabanckou, Kangni Alem, Patrice Nganang ou Samy Tchak, en passant par Amadou Kourouma, Henry Lopès ou Sony Labou Tansi, toute la palette des sensibilités et des formes comiques semble représentée, de l'humour le plus léger à l'ironie la plus féroce. Cependant il est une veine qui semble particulièrement prisée au sein de cette vaste production, une forme d'outrance que semblent affectionner les auteurs du continent : une sorte de « gros rire », volontiers violent, amer et cru, empreint de scatologie et de pornographie, qui infuse beaucoup d'œuvres parmi les plus marquantes<sup>84</sup>.

À travers une brève exploration de deux romans emblématiques de la littérature africaine, nous avons essayé de montrer la différence d'approche adoptée par les deux auteurs pour aborder la question de la construction nationale. Nous avons remarqué avec le romancier ghanéen comment la corruption s'est très tôt incrustée dans les mœurs de l'État postcolonial jusqu'à étendre ses tentacules sur tout le Ghana en le rongant comme un poison. Quant au romancier congolais, il nous propose un État postcolonial dirigé par un président mégalomane, un monstre fou et grotesque, barbare jusqu'à l'absurdité, un dictateur dangereux appartenant à cette espèce

---

<sup>83</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>84</sup>Rémi Astruc, « Le grotesque de Sony Labou Tansi et les spécificités du comique africain », communication au colloque « Conventions et conversions, innovations génériques dans les littératures africaines », Humboldt Universität, Berlin, 1- 4 mars 2010.

d'hommes vulgaires auxquels Thierno Bokar redoutait que l'on ne confie jamais un rôle politique :

Quand l'occasion de jouer un rôle de chef advient à un homme à l'âme vulgaire, il ne sait qu'instaurer une dictature mégalomane. Au lieu de faire régner la paix pour tous, ce sera le commencement de la terreur sombre. Les fripouilles deviendront financiers et les canailles frapperont la monnaie. La morale tanguera dangereusement sur la mer en furie des passions déchaînées<sup>85</sup>.

Dans l'État postcolonial de Labou Tansi, l'abject du pouvoir prédomine dans toute son horreur. Le pouvoir est entre les mains d'un individu ignoble, brutal et sans imagination dont la seule préoccupation est de jouir des privilèges que lui offre sa position et d'éliminer tous ceux qui tentent de s'opposer à ses dérivés.

Les deux romans ont cependant ceci en commun qu'ils possèdent certaines caractéristiques de la fable. Dans l'un et l'autre, l'homme et la vie triomphent respectivement. Au bout de son combat solitaire, de son refus de céder à la corruption le personnage d'Armah reste un véritable homme jusqu'au bout. Mieux encore, son intégrité professionnelle et son incorruptibilité le sauvent d'une certaine manière et lui évitent la déchéance que connaîtra un personnage tel que Koomson.

Sony Labou Tansi, en mettant en scène des corps mutilés qui refusent de rendre leur dernier souffle ne fait que mieux célébrer la vie que les dirigeants sanguinaires de la Katamalanasia s'évertuent à détruire à tout prix, la vie qui résiste pourtant et demeure même dans les corps ravagés, la vie qui triomphe de la folie mortifère des dictateurs.

En un sens, Biyi Bandele est l'héritier d'Armah et Labou Tansi ; son œuvre rend très bien compte des méfaits de la corruption sur le Nigeria et donne une bonne idée de la violence et des excès du pouvoir absolu.

---

<sup>85</sup> Amadou Hampaté Bâ, *Vie et enseignement de Thierno Bokar le sage de Bandiagara*, Paris, Seuil, coll. « points », 1980, p. 182.



## CHAPITRE II

### **La contestation dans l'œuvre de Biyi Bandele : une réponse courageuse à la crise**

À cette étape de notre réflexion, nous voudrions avant d'aller plus loin rappeler, et ce en vue d'éviter la confusion, que toute la littérature africaine contemporaine n'est pas constituée uniquement d'auteurs voyous et que même parmi les écrivains de la génération de notre auteur, il y en a qui n'ont pas vraiment d'affinité avec le courant voyou. Il nous semble plutôt que chacun de ces écrivains écrit l'Afrique selon sa démarche propre, l'interrogeant selon sa vision. C'est ce qu'on remarque en lisant des écrivains aussi variés que Fatou Diome, Léonora Miano, Chimamanda Ngozi Adichie ou encore Gilbert Gatore. Ainsi ce que dit Henri Lopes à propos des écrivains d'Afrique centrale est également valable pour toute l'Afrique :

... Nous n'appartenons pas à une école ; nous assumons des influences diverses et nous sentons libres de puiser nos inspirations, quelquefois de choisir nos modèles, dans les littératures de toutes les langues de la planète et de toute l'histoire de l'humanité.  
Il n'y a pas d'écriture d'Afrique centrale. Chacun d'entre nous tente dans son travail de créer quelque chose d'irréductible. Ce ne sont pas seulement des histoires que nous inventons, ou transfigurons, c'est une manière de dire, un style que chacun d'entre nous souhaite unique, c'est un timbre de voix inimitable, qui distingue de l'autre. L'écrivain n'est pas un élément d'une équipe, il est un coureur solitaire<sup>86</sup>.

Tous ces écrivains ont malgré tout quelque chose en commun. Ils semblent avoir tous décidé de s'écarter résolument des chemins tout tracés, d'en finir avec la complaisance envers soi, de réhabiliter l'individu en le replaçant au centre de leurs préoccupations. Quant aux auteurs voyous, leur univers est plein d'audaces. Ils sont moins frileux que leurs aînés. On est tenté de les comparer aux nouveau-nés que les

---

<sup>86</sup>Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois* [2003], Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », rééd. 2009, pp. 69-70.

anciens, en Afrique, appellent avec un brin d'ironie, les *enfants d'aujourd'hui*, ces enfants dont les paupières se détachent dès les tout premiers jours de la naissance et que les anciens regardent en frémissant d'étonnement devant ce qui leur apparaît comme une impatience à contempler le monde pourtant plein d'abîmes et de mystères. Les auteurs voyous ont préservé le regard du premier jour ; ils parlent désormais avec assurance sans baisser poliment les yeux devant leurs interlocuteurs, quels qu'ils soient.

La littérature est un phénomène essentiellement social. Si elle s'occupe de l'humain et s'interroge sur lui, elle le fait presque toujours à partir d'un contexte social. Aussi est-il impossible de séparer toute œuvre littéraire des circonstances sociales de sa production et de l'univers social qu'elle aborde. À cette prégnance du social, une autre dimension s'ajoute à la littérature nigériane : la vision sociale. Dans leur travail, très peu d'écrivains nigériens se sont écartés de cette exigence qui selon Soyinka devrait guider le travail de l'écrivain tel qu'il le conçoit. Sans toutefois devenir une littérature exclusivement sociale, un peu à la manière du roman social (*The social novel*) de l'Angleterre du XIXe siècle, la thématique sociale reste malgré tout un des traits fondamentaux du roman africain. Vu l'état actuel du continent, il nous semble inenvisageable d'écrire l'Afrique sans tenir compte de l'état de ses sociétés. Achebe le remarque fort justement :

It is clear to me that an African creative writer who tries to avoid the big social and political issues of contemporary Africa will end up being completely irrelevant - like that absurd man in the proverb who leaves his burning house to pursue a rat fleeing from the flames. And let no one tell me that if that was true for African writers, it must also be true for others. The fact is that some of the great issues of Africa have never been issues for at all or else have ceased to be important for, say, Europeans<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup>Chinua Achebe, « The African Writer and the Biafran Cause », in *Morning Yet on Creation Day: Essays*, *op. cit.*, p. 78.

Même si nous pensons par ailleurs que les écrivains ont la liberté d'explorer d'autres domaines d'écriture, nous sommes néanmoins persuadés que l'écrivain africain qui décide de se pencher sur le continent ne peut éviter la question sociale, au risque de manquer l'essentiel. D'ailleurs, Achebe remarque bien à quel point la ligne de démarcation entre le social et le politique est ténue. En embrassant le social, l'écriture, qu'il le veuille ou non, touchera forcément le politique, les deux domaines étaient souvent très liés. Les romans de Biyi Bandele explorent davantage la veine sociale.

Dans ce chapitre, nous examinerons d'abord longuement les traits distinctifs de la littérature *voyoue* avant d'analyser les moyens de la contestation dans les romans de Biyi Bandele.

### **La littérature *voyoue***

Dans l'introduction générale, nous avons évoqué brièvement le roman *voyou*, en rappelant l'un de ses traits fondamentaux qui est la causticité de ses auteurs, et en insistant sur les circonstances de son émergence. Nous voudrions ici aborder en détail les autres aspects du roman *voyou*, ce qui nous permettra de découvrir les liens intrinsèques qui peuvent être établis entre la littérature *voyoue* et le carnaval.

Mais revenons d'abord un instant à la littérature *voyoue* afin de comprendre un peu plus avant ce qu'elle veut dire, le sens que nous lui donnons dans le cadre de notre réflexion. En effet, ainsi que le laisse déjà entendre le mot *voyou*, la littérature ainsi qualifiée regroupe un ensemble de textes littéraires qui ont en commun d'accorder une place prépondérante à l'utilisation d'une langue volontairement crue et provocante et un goût prononcé pour des situations ouvertement sexuelles, voire même graveleuses. Les auteurs *voyous* ne s'embarrassent pas de conventions littéraires telles que l'implication, la suggestion, le sous-entendu ou encore les

métaphores polies et autres procédés littéraires auxquels recourent souvent les écrivains afin d'éviter les descriptions trop crues, préférant laisser le lecteur deviner le sens des choses sans en être choqué. Tout au contraire, les auteurs voyous multiplient les descriptions sexuelles détaillées, lorsqu'ils ne poussent pas tout simplement la chose jusqu'à la vulgarité. En somme, c'est la liberté de ton, l'esprit de révolte, ainsi que la manière ostentatoire de traiter les sujets sexuels qui frappent le plus chez les auteurs voyous.

Pourtant, on se tromperait en les réduisant à cette seule caractéristique, car il n'y aurait plus alors aucune différence entre la littérature *voyoue* et les textes pornographiques. Qu'est-ce qui caractérise donc les écrivains voyous et de quelle manière se démarquent-ils de la littérature pornographique ? Pour comprendre cette différence, donnons la parole à celui qui a eu recours à l'expression « littérature *voyoue* » afin de nous faire une meilleure idée de la signification de ce courant de la littérature africaine :

La crise des années 80 et 90 remet en cause les fondements biologiques, naturels et culturels de la vie. Dette, déstructuration sociale, régression économique et écologique, misère atroce, épidémies, guerres, marches hallucinantes des réfugiés jetés sur les routes, évanouissement des horizons révolutionnaires, exercice désespéré de cette vitalité de débrouille que nous évoquions ultérieurement, ont ouvert la voix dans les cultes de possession aux génies obscènes et en littérature au roman voyou. Picaros sans espoirs, sociétés plongées dans l'horreur et l'excès, franche immoralité, hédonisme cru, nominalisme joyeux ou cynique, langue familière, argotique ou folle, récits éclatés, sont les ingrédients de ces romans sans message mais non sans catharsis<sup>88</sup>.

Ainsi la « *voyoucratie* », des auteurs voyous est un choix délibéré qui participe d'un projet esthétique. On peut même dire qu'il s'agit avant tout chez ces auteurs de libérer la parole et de dire les choses les plus sérieuses en y mêlant une bonne dose de plaisanterie paillardes. Il est remarquable de constater que les textes les plus

---

<sup>88</sup>Michel Naumann, *Les Nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature « voyoue »)*, op. cit., p. 20.

représentatifs de la littérature *voyoue*, ceux dans lesquels les auteurs adoptent ouvertement un ton leste et débridé, ont paru pour la plupart dans les années 80 et 90 ainsi que le note Michel Naumann : « Le courant que nous désignons comme littérature « voyoue », même s'il eut d'illustres inspirateurs, ne s'est réellement développé qu'avec la crise des vingt dernières années du siècle. »<sup>89</sup> Ces années coïncident sur le continent africain avec une crise économique et politique suivie peu après par de grandes messes politiques sous la forme de conférences nationales. Il y eut alors comme un vent de renouveau démocratique dont les plus grandes manifestations furent d'abord visibles sur le plan social avant que les écrivains ne se mettent à leur tour à profiter de cette liberté toute neuve dans leurs œuvres. Ainsi, le fait d'adopter un ton leste et impudique a été avant tout un moyen assez habile de s'emparer de la parole et la libérer surtout du carcan des convenances culturelles et de la censure politique dans des pays où on ne cesse de célébrer l'oralité des cultures et les maîtres de la parole alors que la parole, la vraie, la parole libératrice, la parole critique y a souvent été sévèrement contrôlée lorsqu'elle n'était pas simplement interdite, et ceci même très tôt dans le cercle familial, ainsi que le constate Moussa Konaté :

L'injonction que l'enfant africain entend le plus souvent est sans doute « Tais-toi, on ne dit pas ça ! » Il l'entend de la bouche de ses frères, de son père, de sa mère et de tous ses parents au sens africain du terme, chez lui, dans la rue, à l'école, chez ses amis. L'enfant assimile peu à peu qu'il n'a pas droit à la parole lorsqu'il est en présence des personnes plus âgées que lui. Non seulement parce que, dans un monde où l'âge est porteur de savoir, un enfant est supposé être ignorant, mais aussi et peut-être surtout parce que, n'étant pas au fait des principes du pacte originel, il est susceptible de prononcer des paroles interdites dont les conséquences peuvent s'avérer extrêmement graves pour la cohésion du groupe. Aussi l'enfant apprend-il très tôt à s'autocensurer, alors même que son âge est celui de la spontanéité et de la naïveté. Non seulement il ne dira plus ce qu'il pense en présence des grandes personnes, mais à peu à peu il ne le pensera même plus. La méthode fonctionne si bien que les enfants eux-mêmes censurent les propos de leurs amis lorsqu'ils se retrouvent entre eux. Ce sera alors : « On a dit qu'un enfant ne dit pas ça ! » Voilà

---

<sup>89</sup>*Ibid.*, p. 19.

comment un enfant finit par se convaincre qu'il faut attendre l'autorisation de parler et de penser, avant de le faire...<sup>90</sup>

Les effets de cette confiscation de la parole, qui entame de manière déplorable l'éducation de l'enfant africain, se poursuivent la plupart du temps chez le sujet une fois devenu adulte. Les dirigeants politiques en profitent pour infantiliser leurs peuples, asseoir leur pouvoir autoritaire et l'exercer avec un paternalisme béat qui se manifeste notamment dans des types de pouvoir dits à *l'africaine* et qui cachent le plus souvent un vrai déni de liberté qui ne peut que dérouter l'observateur étranger. En fin de compte, en prenant cette parole *voyoue* pour combattre l'autorité qui interdit, les auteurs voyous instaurent par la même occasion l'autorité dans son second sens, plus noble, et souvent occulté presque entièrement par son sens ordinaire : l'autorité qui autorise, celle qui augmente les fondations<sup>91</sup>, qui permet à l'individu de progresser et l'encourage à aller de l'avant. Il semble, au contraire, que l'autorité en Afrique postcoloniale ait pendant longtemps servi à réprimer plutôt qu'à faire croître les êtres humains.

Les textes voyous partagent en commun les trois traits caractéristiques suivants : le goût de l'obscène, la richesse des formes de la langue et une grande hardiesse dans le traitement des questions politiques.

L'impertinence des auteurs voyous et leur goût pour l'obscène ne sont pas des moyens d'appâter le lecteur, car parmi les situations scabreuses qu'ils présentent le plus souvent, ces écrivains étalent au grand jour les aberrations sexuelles des dirigeants politiques et il n'y a peut-être pas meilleur moyen de s'attaquer à une autorité, quelle qu'elle soit, qu'en la mettant à nu pour rire de ses « tropicalités ». Il faut remarquer que s'ils s'en prennent surtout à l'autorité politique, les auteurs

---

<sup>90</sup>Moussa Konate, *L'Afrique noire est-elle maudite*, Paris, Fayard, 2010, p. 144.

<sup>91</sup>cf. Michel Lacroix, *Se réaliser : petite philosophie de l'épanouissement personnel*, Paris, Marabout, 2010, Chapitre 16 : L'autorité qui entraîne, p. 113.

voyous ne font aucune exception tant qu'il s'agit de critiquer toutes les formes de l'autorité qui asservissent. Ainsi, on ne se contente pas d'égratigner la vie sexuelle des politiques, la famille et la société dans son ensemble sont elles aussi visées. Cette manière franche d'aborder le sexe n'est pourtant pas qu'une simple arme destinée à dénoncer des pouvoirs autoritaires puisqu'elle s'applique aussi à la société en général. Ce qu'elle nous révèle en réalité, ce sont les mutations qui se sont opérées à travers le temps dans les pratiques sexuelles en Afrique et qui surprennent d'autant plus qu'on a depuis les indépendances attaché au continent, pour des raisons de dignité retrouvée, une image de pudeur qui, si elle persiste encore, a déjà pourtant été bien entamée. Les auteurs voyous nous disent simplement que l'Afrique s'est énormément transformée et qu'on ne peut plus la comprendre en continuant de se référer aux vieux schémas. Achille Mbembe formule très bien cette transformation à laquelle les auteurs voyous, observateurs des plus perspicaces, avaient déjà commencé à nous habituer depuis bien longtemps :

Finally, si la carte sexuelle du continent apparaît aujourd'hui brouillée, c'est en très grande partie parce que le dernier quart du XXe siècle africain aura été marqué par une révolution silencieuse, malheureusement peu documentée. L'on ne s'en rend compte que maintenant, mais celle-ci aura radicalement et définitivement transformé la manière dont de nombreux Africains imaginent leur rapport au désir, au corps et au plaisir. Cette « révolution sexuelle silencieuse » a eu lieu dans un contexte caractérisé par une ouverture sans précédent des sociétés africaines sur le monde. Il n'y a pas aujourd'hui une seule ville africaine où ne circulent point de vidéos pornographiques. Le phallus, en tant que signifiant central du pouvoir et apanage de la domination masculine, a également subi de profondes remises en question. Dans certaines sociétés, la contestation du pouvoir phallique a pris la forme d'une instabilité maritale et d'une circulation des femmes relativement chroniques<sup>92</sup>.

Le deuxième trait typique de la littérature voyou, celui qui frappe le plus est l'utilisation d'une langue aux formes multiples. Nous remarquons tantôt qu'il s'agissait avant tout pour les auteurs voyous de libérer la parole et par là même de libérer ceux qui en ont longtemps été privés. Cette libération de l'individu par la

---

<sup>92</sup>Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit : essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La découverte, 2010, pp. 219-220.

parole s'est opérée à travers une utilisation de la langue qui prend désormais plusieurs formes : la langue argotique, la langue vulgaire et même souvent une langue assez soignée subvertie par d'autres formes linguistiques beaucoup moins nobles. On retrouve dans le roman *voyou* ce plurilinguisme qui, selon Bakhtine, caractérise le roman :

Le prosateur-romancier (et en général, quasiment tout prosateur) emprunte un chemin tout différent. Il accueille le plurilinguisme et la plurivocalité du langage littéraire et non-littéraire dans son œuvre, sans que celle-ci en soit affaiblie ; elle en devient même plus profonde (car cela contribue à sa prise de conscience et à son individualisation<sup>93</sup>).

Dans le roman *voyou*, cette diversité de langues est liée au fait même que la littérature *voyoue* met en scène des personnages variés, le plus souvent des gens simples, ordinaires, voire même marginaux à qui les auteurs redonnent la parole pour les faire parler directement et qui ne se privent pas d'utiliser cette parole reconquise. Les personnages austères auxquels nous ont habitués les écrivains africains de la toute première génération semblent s'être définitivement retirés de la scène pour laisser place à des personnages amers, gouailleurs et par-dessus tout intrépides qui n'excellent que dans la transgression et l'excès. Il est intéressant de remarquer au passage que ces personnages sont la plupart du temps des citadins et surtout des jeunes gens (chez Biyi Bandele toute l'œuvre porte d'ailleurs l'empreinte de la jeunesse) en colère qui tentent, avec toute la force du désespoir que cache leur virulence, de s'arracher à une existence devenue insupportable, de rompre avec de vieilles habitudes en vue de faire advenir un monde meilleur. Ces personnages ont découvert les failles du « pacte originel » ainsi que Moussa Konaté nomme le legs des ancêtres ; et, sans vouloir procéder à une révolution, ils ne supportent plus de continuer à respecter docilement le pacte des anciens dans son intégralité. Aussi,

---

<sup>93</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 119.



remarque-t-on chez eux une distance réelle vis-à-vis de la famille, des religions, de la société en générale et de toutes les institutions qui engluent l'individu dans un conformisme social et l'empêchent de se réaliser et de se déterminer librement. Henri Lopes résume très bien le sentiment et les préoccupations de la littérature *voyoue* vis-à-vis des politiques et de la société :

Naguère, chaque fois que nous effleurait la tentation de dénoncer les dévoiements de l'identité nationale ou les dictatures dissimulées derrière la bannière de la patrie, nous nous réfrénions, de crainte, pensions-nous, de faire le jeu de l'ancien colonisateur ou de l'impérialisme. La formulation de la moindre critique sur les politiques inacceptables de nos dirigeants comme sur les coutumes et les comportements désuets de nos concitoyens nous rendait passibles de conseil de guerre. Nous nous prenions pour des paladins sans tache et sans reproche tandis que l'Europe et l'Amérique devaient être globalement inculpées de mille péchés mortels. À l'exercice de cette forme de « centralisme démocratique », nous avons fait le jeu des autocrates auxquels nous avons servi d'alibi. Au nom du droit des peuples, nous avons étouffé les droits humains. Il faut aujourd'hui pratiquer le culte de l'individu, qui n'a rien à voir avec l'égoïsme. Celui-ci place sa personnalité au-dessus des autres, quitte à les piétiner, tandis que celui-là veut le développement de tous les individus sans exception, ce qui implique deux choses : la limite à sa propre liberté et le devoir de tolérance.

Aucune société n'a progressé sans que ses créateurs et ses penseurs ne se placent à contre-courant des bien-pensants. L'Afrique a besoin d'imprécateurs pour sortir des ornières dans lesquelles elle s'embourbe. Dénoncer nos pouvoirs ne suffit pas. L'heure est venue de passer nos comportements et nos cultures au crible de la raison et à l'étamine d'une éthique universelle. Hitler ne loge pas seulement dans les palais présidentiels. La « bête immonde » dont parlait Brecht rôde aussi dans nos villages, dans nos camps des réfugiés, elle habite le corps et l'esprit de nombreux réfugiés eux-mêmes. Elle est enfouie dans les esprits des tribalistes de tout acabit dont la vue ne s'étend guère au-delà de leur nez et qui n'imaginent pas qu'on puisse se nourrir d'autre aliment que le manioc, danser d'autres pas que ceux du rythme du tam-tam du village natal<sup>94</sup>.

Il est frappant de remarquer la part d'autocritique que recèlent les propos d'Henri Lopes. Il n'est nullement question de se défouler gratuitement sur les dirigeants politiques, de les critiquer sans cesse, même si la critique fait partie aussi des moyens des auteurs voyous. Ceux-ci cherchent avant tout à réveiller les consciences, à rappeler les individus à leur responsabilité en les critiquant eux aussi, car c'est à partir de ce refus de complaisance envers soi-même qu'on peut reconquérir la liberté. C'est un travail personnel sur soi, un devoir d'éthique

---

<sup>94</sup>Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*, op. cit., pp. 18-20.

qu'exigent les auteurs voyous vis-à-vis des peuples d'Afrique et ils ne sont pas les seuls à le faire savoir. Une figure de l'élite africaine, réputée pour son profond intérêt à l'égard du continent rappelait encore récemment aux Africains cette nécessité d'un travail sur soi :

La rigueur, encore la rigueur, toujours la rigueur et nos nations seront sauvées. La rigueur personnelle, dans la pensée, dans le comportement, dans le mode de vie, est la pierre philosophale contemporaine. La méthode sourd de la rigueur qui, elle-même, s'appuie sur la méthode. La rigueur appliquée à soi-même détermine les habitudes de vie qui intègrent l'ascèse. [...]

La rigueur en société résulte, bien entendu, de la rigueur personnelle : l'exactitude, la ponctualité, la loyauté, la parole donnée, la parole tenue, la franchise, le respect de soi, le respect scrupuleux de l'autre, l'honnêteté. Les Africains ne peuvent pas se construire ni construire leur continent sans ces prémisses et ces fondements<sup>95</sup>.

Dans cette quête de liberté, le plus grand obstacle reste toutefois les dirigeants politiques qui apparaissent aux yeux des auteurs voyous comme des adversaires qu'ils ne peuvent combattre qu'au prix d'un courage à toute épreuve. La dimension politique de la littérature *voyoue* n'est que trop évidente d'autant plus que cette littérature émerge vraiment dans un contexte politique :

La littérature voyoue pointe dès les échecs du nationalisme. Au Kenya par exemple, Meja Mwangi est très tôt devenu l'écrivain des taudis de Nairobi dans une œuvre qui utilise la langue verte et métissée des bas-fonds pour dire la profonde affection de l'auteur pour ces hommes et ces femmes rejetés par la vie, cruellement blessés, mais, paradoxalement, malgré leur immense amertume et une carapace cynique, toujours capable de générosité. Aminata Sow Fall décrit une cocasse grève des mendiants, les *battu*, qui fait trembler les puissants. William Sassine montre, dans *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, que le roman voyou est aussi lié à une revendication de démocratie moins ambitieuse que la construction nationale progressiste. Son roman est l'histoire d'un employé modèle, musulman conventionnel, qui, à la mort du dictateur guinéen Sékou Touré, devient un escroc, fort sympathique au demeurant, hâbleur, coureur de jupon, qui fume et boit. Le Zéro, l'homme écrasé par la dictature, et le héros nationaliste et progressiste, se mêlent pour donner le zéhéros voyou qui a le mérite d'être un homme réel, et non mythique ou écrasé, avec qui la démocratie peut être construite<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Edem Kodjo, *Lettre ouverte à l'Afrique cinquantième*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2010, pp. 53-54.

<sup>96</sup> Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération (Une littérature « voyoue »)*, *op. cit.*, p. 78.

Le prix à payer lorsqu'on s'engage dans un combat contre les politiques est souvent énorme. Dès ses premiers romans, Biyi Bandele n'eut d'autre choix que de prolonger son séjour à Londres. Quelques allusions trop ouvertes aux mœurs de la classe politique l'avaient condamné à l'exil. L'audace avait été poussée trop loin. Le Président nigérian d'alors était présenté comme un individu sot et brutal, d'une lâcheté puérile et d'un ridicule qui rappellent à tous égards l'Ubu d'Alfred Jarry.

Les auteurs voyous ne s'embarrassent pas de morale ; ils ne connaissent pas la censure et lorsqu'on en vient au domaine politique, ils font preuve d'une liberté de ton plutôt surprenante. Ce que révèle cet aspect de la littérature *voyoue*, c'est la volonté des auteurs de dire sans complaisance les maux du peuple, de dire sa condition, de mettre en relief les nombreuses injustices dont il est victime et de dénoncer l'incapacité des dirigeants politiques à répondre aux aspirations les plus légitimes de leur peuple. À cette fin, les descriptions de l'horreur, de la misère et du délabrement social abondent dans les romans voyous où nous voyons des personnages enragés descendre dans l'abîme que représente le quotidien pour mener un combat permanent pour la survie.

La ville, la jungle urbaine, est généralement le cadre où se déroule ce combat, le lieu qui porte le plus l'empreinte de la modernité et où, mieux qu'ailleurs, on observe les nombreux changements qui ont bouleversé les sociétés africaines. Tous les ingrédients de la littérature *voyoue* – l'obscénité, la diversité des formes du langage et le ton complètement irrévérencieux – constituent finalement un ensemble de moyens qui concourent chacun à un but politique, à savoir la dénonciation des lacunes de la classe politique et la remise en question de certains aspects des cultures traditionnelles qui constituent un frein au développement national et à l'avènement d'une société où l'individu puisse s'épanouir en toute liberté.

En Afrique, la littérature *voyoue* ressuscite l'individu. Grâce à ce courant de la littérature africaine, les écrivains ne sont plus simplement dans l'exaltation de la patrie et de l'identité nationale. À cet effet, la littérature *voyoue* correspond à une étape importante dans le développement des littératures africaines et reflète une dimension que partagent en commun presque toutes les littératures postcoloniales, à savoir qu'après le combat de la dignité au cours duquel les valeurs nationales et culturelles furent souvent mises en avant, arrive un moment où il faut forcément s'écarter de la doxa nationale pour tourner son attention vers l'individu. On peut illustrer cette évolution par l'exemple de la littérature américaine dont nous pensons, en dépit de la réserve que peut susciter une telle opinion, qu'elle partage en partie quelques ressemblances avec les autres littératures postcoloniales, car elle fut à un stade de son développement une littérature postcoloniale<sup>97</sup>. Le souci principal des tout premiers écrivains de la jeune nation fut d'abord de se débarrasser de l'influence européenne, notamment de l'influence anglaise, en inventant *le roman américain* (Hawthorne, Melville) et en célébrant la grandeur de l'Amérique (Whitman, Emerson). Emerson poussa d'ailleurs assez loin ce patriotisme en allant jusqu'à désapprouver toute forme d'imitation et en invitant l'artiste américain à revenir sur soi, à puiser son inspiration en soi et à concentrer entièrement son regard sur le territoire américain :

Our minds travel when our bodies are forced to stay at home. We imitate ; and what is imitation but the travelling of the mind? Our houses are built with foreign taste; our shelves are garnished with foreign ornaments; our opinions, our tastes, our faculties, lean, and follow the Past and the Distant. The soul created the arts wherever they have flourished. It was in his own mind that the artist sought his model. It was an application of his own thought to the thing to be done and the conditions to be observed. And why need we copy the Doric or the Gothic model?

---

<sup>97</sup> "So the literatures of African countries, Australia, Bangladesh, Canada, Caribbean countries, India, Malaysia, Malta, New Zealand, Pakistan, Singapore, South Pacific Island Countries, and Sri Lanka are all post-colonial literatures. The literature of USA should also be placed in this category. Perhaps because of its current position of power, and the neo-colonizing role it has played, its post-colonial nature has not been generally recognized." Bill Ashcroft et al., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* [1989], London, Routledge, 1999, p. 2.

Beauty, convenience, grandeur of thought, and quaint expression are as near to us as to any, and if the American artist will study with hope and love the precise thing to be done by him, considering the climate, the soil, the length of the day, the wants of the people, the habit and form of the government, he will create a house in which all these will find themselves fitted, and taste and sentiment will be satisfied also<sup>98</sup>.

Toutefois, si quelques grands écrivains ont effectivement répondu à l'appel d'Emerson au point même d'avoir légué à la littérature américaine certaines de ses caractéristiques distinctives qui prédominent encore aujourd'hui (l'omniprésence des grands espaces, l'importance de la nature, la quête du bonheur individuel...), force est de constater que la génération des écrivains des années 1920 s'est très rapidement éloignée des vieux idéaux. Ces écrivains découvrirent l'imposture du rêve américain, remirent en cause et malmenèrent les vieilles valeurs devenues entre-temps de véritables facteurs d'aliénation : ils proclamèrent bientôt la renaissance et la prééminence de l'individu. L'écrivain américain qui incarna le mieux ce refus du conformisme et cette quête de liberté individuelle fut assurément Scott Fitzgerald dont les personnages sont souvent pris au piège de valeurs moribondes.

À un certain stade de développement des littératures postcoloniales, l'exaltation de la nation passe toujours à l'arrière-plan afin que la littérature se tourne vers d'autres sujets et replace l'individu en son centre. Nous avons essayé de démontrer cela avec la littérature américaine et c'est ce qu'on observe également en littérature africaine avec l'émergence des auteurs voyous. Ces derniers sont des révoltés qui excellent particulièrement dans l'anticonformisme.

Dans les romans de Biyi Bandele qui forment notre corpus, cet anticonformisme se traduit par une contestation qui se manifeste aussi bien sur le plan politique que sur le plan social. Cette contestation se déploie au moyen d'une esthétique qui intègre des éléments de la culture populaire nigériane proches du

---

<sup>98</sup>Ralph Waldo Emerson, « Self-Reliance », in William H. Gilman (ed.), *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, Signet Classics, 2003, p. 288.

carnaval et qu'on pourrait considérer comme un carnaval africain, marque distinctive de l'œuvre.

### **Le roman carnavalesque : moyen de contestation**

Dans son essai intitulé *Le rideau*, Milan Kundera revient longuement sur les traits caractéristiques du genre romanesque. Il analyse les différentes étapes de son développement et en arrive à la remarque selon laquelle le roman s'est caractérisé dès ses origines par une légèreté de ton et surtout par une liberté formelle qui contenaient déjà en germe l'esprit de liberté que développera le genre tout au long de son évolution et qui sera finalement le trait distinctif de son identité, sa source de renouvellement inépuisable. Se référant aux romans de Fielding, Kundera affirme : « Le roman est défini pour lui, et cela me semble capital, par sa *raison d'être* ; par le domaine de réalité qu'il a à « découvrir » ; sa forme, en revanche, relève d'une liberté que personne ne peut limiter et dont l'évolution sera une surprise perpétuelle. »<sup>99</sup> Dès ses origines, le roman s'est donc très tôt révélé comme un genre offrant des possibilités formelles infinies. On oserait affirmer avec Bakhtine que le roman est un genre toujours en devenir :

La « romanisation » de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres du canon d'un genre qui n'est le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon ! par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse. C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. Ce n'est possible que pour un genre qui se construit dans une zone de contact direct avec le présent en devenir. Aussi, la « romanisation » des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisations des formes périmées<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup>Milan Kundera, *Le rideau*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>100</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 472.

Le roman s'est imposé comme le genre démocratique par excellence et il n'est guère étonnant qu'il soit avec la poésie les deux genres les plus utilisés chaque fois qu'il s'est agi pour des individus ou des peuples opprimés de se libérer du joug de la domination. Ainsi que l'affirme Michel Naumann à propos du roman, « la souplesse exemplaire de ce genre est mise en évidence par l'usage qu'ont su en faire les peuples dominés, le pliant à leurs cultures, leurs langues, leurs problèmes. Cela ne va pas sans un travail intense et subversif. »<sup>101</sup>

« La forme du roman, écrit Kundera, est liberté quasi illimitée. Le roman durant son histoire n'en a pas profité. Il a manqué cette liberté. Il a laissé beaucoup de possibilités formelles inexploitées. »<sup>102</sup> Pour un écrivain comme Biyi Bandele qui a décidé de se pencher sur l'état de son pays et d'en faire le bilan, le roman, grâce à sa liberté quasi illimitée, était le genre le plus approprié. Il offre l'avantage d'être une forme souple capable d'accueillir une variété de langages. Ce trait fondamental du roman, on le retrouve déjà chez Cervantès, comme le rappelle à juste titre Bakhtine :

*Don Quichotte*, de Cervantès, modèle classique et infiniment pur du genre romanesque, réalise de manière extraordinairement profonde et vaste toutes les possibilités littéraires du discours romanesque à langages divers et à dialogue intérieur<sup>103</sup>.

Le roman se prête d'autant plus au travail de Biyi Bandele que son esthétique est telle que seule cette forme semble pouvoir lui offrir la possibilité de la déployer jusqu'au bout. Le roman est un genre tout indiqué pour le travail de contestation auquel s'adonne Biyi Bandele dans son œuvre. Il faut remarquer ici que le travail de Bandele se ressent jusque dans la forme de ses romans ainsi que nous le verrons dans

---

<sup>101</sup> Michel Naumann, *Regard sur l'autre à travers les romans des cinq continents*, Paris, L'harmattan, 1993, p. 12.

<sup>102</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 ; rééd. Folio, 2008, p. 103.

<sup>103</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 144.

la suite de notre analyse. C'est surtout au sein du roman que l'écrivain déploie le mieux les moyens de sa contestation.

Quels sont donc ces moyens ? Nous désignons tantôt ces divers moyens par l'expression *carnaval africain*, en référence aux théories de Michael Bakhtine à qui l'on doit l'idée de *littérature carnavalisée* inspirée du carnaval ainsi qu'en témoigne sa formulation. Quant au carnaval, c'est une fête traditionnelle et populaire qui se caractérise dans son déroulement par une grande liberté et une anomie quasi absolue :

En fait, le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. Car, la rampe aurait détruit le carnaval (et inversement, la destruction de la rampe aurait détruit le spectacle théâtral). Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*. Pendant toute la durée du carnaval, personne ne connaît d'autre vie que celle du carnaval. Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière *spatiale*. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois de *la liberté*. Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier : sa renaissance et sa rénovation auxquelles chaque individu participe. Tel est le carnaval dans son idée, dans son essence même, et tous ceux qui participent aux réjouissances le ressentent de la manière la plus vive<sup>104</sup>.

Commentant la littérature carnavalisée, Bakhtine insiste particulièrement sur le fait que les éléments qui la constituent proviennent essentiellement du domaine du comico-sérieux. Il la définit comme suit : « Nous appellerons *littérature carnavalisée* celle qui a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval). »<sup>105</sup> Selon Bakhtine, la littérature carnavalisée emprunte ses traits aux genres comico-sérieux, lesquels genres se définissent quant à eux par les trois particularités suivantes :

1) La modernisation des héros des mythes et des figures historiques du passé ;

---

<sup>104</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 ; rééd. Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 15.

<sup>105</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* [1963], trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du seuil, 1970, p. 152.



2) Une virulente critique vis-à-vis des traditions et leur mise en accusation cynique ;

3) La diversité des styles et des voix.

Cette dernière particularité des genres comico-sérieux, telle qu'elle est exposée par Bakhtine dans le détail, est sans doute l'aspect de la littérature carnavalesquée le plus présent dans l'œuvre romanesque de Biyi Bandele. C'est à cette dernière particularité que nous devons notre hypothèse selon laquelle Biyi Bandele pourrait être considéré comme un romancier carnavalesque. À propos de la diversité des styles et des voix (troisième particularité du comico-sérieux), Bakhtine apporte la précision suivante :

La troisième particularité réside dans la pluralité intentionnelle des styles et des voix, propre à tous ces genres. Ceux-ci renoncent à l'unité stylistique (au monostyle, si l'on peut dire) de l'épopée, de la tragédie, de la rhétorique élevée, de la poésie lyrique... Ce qui les caractérise, c'est la multiplicité des tons dans le récit, le mélange du sublime et du vulgaire, du sérieux et du comique ; ils utilisent amplement les genres "intercalaires" : lettres, manuscrits trouvés, dialogues rapportés, parodies de genres élevés, citations caricaturées, etc. Certains genres présentent un mélange de prose et de vers ; on se sert des dialectes vivants et des jargons (et, à l'époque romaine, même du bilinguisme) ; les auteurs montrent différents visages. À côté du mot qui représente, naît le mot *représenté* ; dans certains genres, le rôle principal est tenu par une double voix. C'est donc là qu'apparaît un rapport fondamentalement nouveau avec le mot, en tant que matériau littéraire<sup>106</sup>.

Voilà qui résume très bien les romans de Biyi Bandele. En effet, chez le romancier nigérian, on retrouve également une variété de voix, de tons, de styles et l'utilisation de certains genres intercalaires tels que la saynète, les notes de journal intime, le palimpseste, la mise en abîme, les manuscrits inachevés, les esquisses de roman. Mieux encore, dans certains passages des romans de Bandele, un soin particulier est apporté à la dramaturgie si bien qu'on ne peut s'empêcher de remarquer qu'avant d'être romancier, notre auteur est avant tout dramaturge. Les dialogues abondent dans l'œuvre et c'est là qu'on découvre le mieux la richesse des

---

<sup>106</sup>*Ibid.*, p. 153.

voix et le mélange des langues. À ce propos, il faudrait rappeler aussi que Bandele est l'auteur d'une nouvelle version d'*Oroonoko* d'Aphra Ben et d'une adaptation théâtrale de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe, tandis que son quatrième roman *The Street* existe également en pièce de théâtre.

Tout ceci nous a conduits à caractériser le carnaval de Biyi Bandele de *carnaval africain*. Qu'entendons-nous précisément par cette expression de *carnaval africain* que nous utilisons et en quoi diffère-t-elle de carnaval bakhtinien dont elle est en partie inspirée ?

Nous appelons carnaval africain un ensemble de pratiques populaires et de mœurs africaines inspirées des traditions et des cultures et qui sous-tendent les relations interindividuelles. Souvent subverties dans leur manifestation publique, détournées régulièrement de leur forme et de leur signification initiales, ces mœurs et pratiques sont constamment réinventées selon les circonstances afin d'être mieux adaptées aux nouvelles situations sociales. Leur renouvellement est le résultat des différentes évolutions sociales et des changements qui en découlent. Dans le carnaval africain, on retrouve aussi bien des éléments de réjouissance que des éléments funestes. Il y a constamment un échange entre ce carnaval et la culture populaire. C'est un carnaval qui enrichit et se nourrit en même temps de la culture populaire et révèle surtout l'état d'avancement de la société ; c'est un carnaval circonstanciel et rien ne nous garantit que tel que nous le concevons aujourd'hui, il n'aura pas changé de visage d'ici quelques décennies. Il n'est pas figé et c'est sans doute ce qui le distingue du carnaval bakhtinien. Toutefois, ce qui rapproche ces deux types de carnaval, c'est qu'ils servent l'un et l'autre de moyen de contestation.

Revenons un instant à la contestation pour analyser ce à quoi elle correspond dans le cas de notre auteur. Au fond, que conteste réellement Biyi Bandele ? Dans un

jugement assez sévère, où l'indignation le dispute à l'exagération, Chinua Achebe offrait déjà un portrait désabusé du Nigeria, mais peut-être devrait-on voir dans l'outrance des propos davantage de provocation que de pessimisme :

Listen to Nigerian leaders and you will frequently hear the phrase *this great country of ours*.

Nigeria is not a great country. It is one of the most disorderly nations in the world. It is one of the most corrupt, insensitive, inefficient places under the sun. It is one of the most expensive countries and one of those that give least value for money. It is dirty, callous, noisy, ostentatious, dishonest and vulgar. In short, it is among the most unpleasant places on earth!<sup>107</sup>

Lorsque Biyi Bandele se charge à son tour d'analyser la situation de son pays, l'image qu'il nous en offre est tout aussi désenchantée ; mais lui, il pousse l'analyse un peu plus avant en prenant le parti de s'en prendre aux causes et aux responsables de la situation. En premier lieu, Biyi Bandele conteste la gestion politique, économique et culturelle du Nigeria. En effet, pour un pays aussi riche, on ne peut que s'étonner de ce qu'il est devenu après l'indépendance : un pays mal gouverné, ravagé par la corruption et où seule une minorité profite des richesses nationales pendant que la grande majorité des Nigériens vit dans des conditions inacceptables. On déplore souvent l'état du pays au moyen d'une synecdoque assez réductrice : *Ah ! Le Nigeria est maudit. Ah ! Le pays est pourri !*. Biyi Bandele récuse ce pessimisme auquel participent beaucoup les Nigériens eux-mêmes et dont ils sont en partie responsables. Comme l'affirme Achebe, le Nigeria lui-même n'a aucun problème, la source de ses maux est plutôt l'absence d'une bonne gouvernance :

The trouble with Nigeria is simply and squarely a failure of leadership. There is nothing basically wrong with the Nigerian character. There is nothing wrong with the Nigerian land or climate or water or air or anything else. The Nigerian problem is the unwillingness or inability of its leaders to rise to the responsibility, to the challenge of personal example which are the hallmarks of true leadership<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Chinua Achebe, *The Trouble with Nigeria*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 1.

On le voit bien : ce dont souffre en premier le Nigeria, c'est le manque de volonté et l'incapacité des dirigeants à s'atteler au travail de développement national avec discipline et dévouement. Une bonne gestion des richesses du pays permettrait sûrement d'améliorer suffisamment les conditions de vie des populations et de leur assurer une existence plus digne. Mais on sait depuis longtemps que l'abondance des richesses n'est plus la première condition du développement. Une bonne gestion est avant tout indispensable. Aminata Traoré remarque à ce propos :

Si l'abondance des matières premières suffisait à elle seule à faire la prospérité d'un pays, cela se saurait. L'Afrique n'en est du reste qu'à ses débuts en matière d'exportation de ses richesses. C'est ainsi que, au-delà du partenariat avec l'Union européenne, on peut dire qu'elle a vendu son âme au diable si l'on considère les superprofits des multinationales françaises en Afrique, par exemple Total et Elf, qui enrichissent le sommet de l'État et quelques intermédiaires pendant que l'immense majorité de la population croupit dans la misère. Les pays pétroliers comme ceux qui ne le sont pas sont incapables de garantir ne serait-ce que des salles de classe, des fournitures et des soins de santé à leurs populations<sup>109</sup>.

Le Nigeria est un bel exemple de cette absurdité qui caractérise certains États africains dotés de suffisamment de ressources pour pouvoir assurer un minimum vital à leurs populations et qui n'y parviennent pourtant pas ou ne s'en donnent parfois même pas la peine.

Ensuite, Biyi Bandele s'en prend principalement à l'ordre social. En effet, une chose qui paraît évidente est que la société nigériane telle que Biyi Bandele la donne à voir dans son œuvre est fondamentalement une société de classes. Cela n'est pourtant pas si surprenant et on peut même y voir comme une empreinte de la colonisation anglaise. D'ailleurs, Georges Balandier remarquait déjà ce phénomène à Lagos où une bourgeoisie nigériane avait très tôt émergé :

Dans Lagos même, les bourgeois nigériens ont réussi à s'insinuer ; certains d'entre eux n'ont plus d'yeux pour l'Afrique, dépouillée de biens matériels et de richesses

---

<sup>109</sup> Aminata Traore, *L'Afrique humiliée*, Paris, Fayard, 2008 ; rééd. Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2009, pp. 215-216.

culturelles, qui campe en marge des beaux quartiers. Ils ont pris goût au genre de vie anglais, dont leurs salons d'allure provinciale constituent comme le symbole. Ils se sont policés à l'exemple de leurs éducateurs, ayant tué en eux cette part précieuse des manières d'être nègres, la spontanéité. Ils ont acquis le maniement des jeux et des arts distingués. Ils ont accès aux manifestations officielles. Leurs aspirations politiques vont à une démocratie qui aurait la tiédeur de leurs intérieurs douillets ; ils seront sans doute déçus<sup>110</sup>.

Les divisions sociales sont si prégnantes qu'elles démentent complètement la devise nationale : « One nation, indivisible... » En vérité, la société nigériane est fortement divisée et les disparités sociales ont davantage accentué cette division. La plupart des personnages de Biyi Bandele sont des victimes de cette disparité sociale qui détermine souvent leur destinée. On s'aperçoit que le romancier nigérian a voulu dès son premier roman afficher immédiatement la dimension profondément contestatrice de son travail. Il y parvient en mettant en scène des personnages issus du « mauvais côté », ceux qui n'ont jamais eu l'occasion de goûter aux privilèges dont bénéficient ceux qui ont la chance d'être proches du pouvoir, d'accepter des compromissions ou encore d'occuper certaines fonctions clés qui vous évitent les innombrables soucis qui constituent la vie quotidienne de la grande majorité. Cette partie de la population qui vit en marge de la prospérité sociale, Bandele la considère comme la classe des damnés de son pays. À ce propos, il revendique ouvertement sa parenté avec Fanon dont les idées semblent inspirer la colère et la révolte de ses personnages. À cet égard, on peut dire que l'œuvre de Biyi Bandele est une littérature de combat dans le sens où l'entendait Fanon :

La littérature de combat proprement dite, en ce sens qu'elle convoque tout un peuple à la lutte pour l'existence nationale, lui donne forme et contours et lui ouvre de nouvelles et d'illimitées perspectives. Littérature de combat, parce qu'elle prend en charge, parce qu'elle est volonté temporalisée<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup>Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, Paris, Librairie Plon, 1957 ; rééd. Pocket, coll. « Terre humaine », 2008, p. 241.

<sup>111</sup>Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 228.

Les personnages de Bandele contestent l'ordre social qui engendre non seulement des inégalités, mais exclut totalement une grande partie de la population qui se voit reléguée dans une forme d'inexistence que résume très bien le titre de premier roman de l'auteur : *The Man Who Came in from the Back of Beyond*. Cet homme venu du fond de l'au-delà<sup>112</sup> représente en réalité tous les personnages marginalisés qui abondent dans le roman. Ce sont des exclus, vivant dans une espèce de no man's land social dont ils rêvent de sortir, et il semble qu'ils ne peuvent s'en échapper qu'au prix d'un combat violent et désespéré.

Vient, enfin, l'ordre, ou plutôt le désordre, économique mondial que le romancier nigérian n'oublie pas de remettre sévèrement en cause. Rappelons une fois encore que Biyi Bandele est un écrivain de la ville et que parmi les causes de la paupérisation dont sont victimes ses personnages, il y a en tout premier lieu les bouleversements liés non seulement à la crise économique des années 1990, mais aussi aux nombreux changements survenus en raison de l'économie mondiale de plus en plus capitaliste. Dans un grand pays comme le Nigeria, qui a une population de près de cent cinquante millions d'habitants totalement exposés aux influences étrangères, le moindre phénomène mondial se répercute aussitôt.

« Entre les mains des institutions de Bretton Woods, l'Afrique est une toupie qui tourne sur elle-même sans parvenir à régler les problèmes urgents »<sup>113</sup>, écrit Aminata Traoré. Paradoxalement, c'est le pétrole, la première richesse et la plus grande source de revenus du Nigeria qui semble être aussi son plus grand mal. Déjà malmené par la mauvaise gestion de ses dirigeants, le pays n'est pas non plus épargné par les institutions financières internationales ainsi que les multinationales

---

<sup>112</sup>Le roman a été traduit en français sous le titre *L'homme qui revint du diable* (Ed. Agone, coll. « Marginales », 1999)

<sup>113</sup>Aminata Traore, *Le viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard/Actes sud, 2002 ; rééd. Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2009, p. 44.

qui y mènent leurs affaires au mépris des populations locales et avec la complicité des dirigeants. Un peu à la décharge des dirigeants, Biyi Bandele s'interroge sur les systèmes de fonctionnement pernicieux des institutions monétaires qui imposent aux dirigeants certaines conditions d'aide qui les asservissent au bout du compte et les obligent à se désintéresser du sort de leurs populations au lieu de s'affirmer et de défendre leurs intérêts. Les dirigeants qui veulent se maintenir au pouvoir doivent alors accepter ces exigences inacceptables :

Aussitôt élus, les acteurs politiques, s'ils veulent se maintenir au pouvoir, sont obligés d'adopter un cadre macroéconomique qui répond plus aux exigences des créanciers qu'aux besoins nationaux en emplois, écoles, soins de santé, administration, logement, eau potable<sup>114</sup>.

Il faut remarquer que la mal gouvernance, l'ordre économique mondial, les disparités sociales, le délitement socioculturel sont tous liés. Une meilleure gestion économique des pays, un ordre économique mondial plus juste et une prise de conscience des populations elles-mêmes contribueraient certainement à trouver des solutions à tous ces problèmes qui constituent l'essentiel des causes de la contestation telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre de Biyi Bandele. Ainsi que le rappelle Aminata Traoré :

Les couches sociales populaires, et notamment les femmes, savent puiser dans le patrimoine culturel africain, matériel et immatériel. La classe moyenne (qui tend à disparaître avec la paupérisation qui n'épargne qu'une minorité) imite aussi dans la mesure de ses moyens. L'élite, quant à elle, n'a de statut que dans la fusion avec le maître. L'autre Afrique possible commence donc par la décolonisation des esprits. Son avènement est un préalable à notre participation à l'ordre du monde sur des bases autres que celles de la subordination et de la simulation<sup>115</sup>.

Une autre société est donc possible, une autre vie est envisageable. Cela demande certes un changement de perspective et de pensée, mais pour Biyi Bandele, il s'agit avant tout de se lancer dans un combat contestataire.

---

<sup>114</sup>Aminata Traore, *L'état : l'Afrique dans un monde sans frontières*, Paris, Actes sud, 1999, p. 21.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 165.

## **Des manières de dire la violence et l'horreur**

Dans ses deux premiers romans, on ne peut manquer de s'apercevoir que Biyi Bandele prend résolument le parti de peindre l'horreur dans tous ses états. Non pas par simple besoin d'écraser son lecteur en lui assénant des choses horribles, mais sans doute parce qu'il serait malhonnête de la part de l'écrivain de s'attaquer aux problèmes d'un pays où règne un système où la violence et la brutalité militaire ont toujours été les piliers. Partout dans les romans de Biyi Bandele, nous sommes confrontés à cette horreur, souvent insoutenable et pourtant si présente. Cette horreur dans sa forme la plus palpable se manifeste à travers une violence excessive qui prend généralement deux formes distinctives : la violence militaire et la violence sociale.

La violence militaire est la forme de violence la plus atroce et la plus horrible qu'on rencontre dans l'œuvre ; c'est la plus courante aussi malheureusement. Cette violence s'exerce avant tout sur les corps. Dans ses manifestations les plus effroyables, elle a un caractère gratuit et c'est cela même qui la rend d'autant plus horrible. Dans un épisode de *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, un jeune étudiant, Tijani Barak, assiste, consterné et indigné, au supplice du chef de gare de la ville de Kafanchan qui se fait massacrer par une horde d'une cinquantaine de militaires. Ceux-ci n'avaient pas supporté que le train qu'ils devaient prendre pour Enugu eût un accident et arrivât avec beaucoup de retard. Le seul moyen pour eux d'exprimer leur mécontentement fut de s'acharner sur le chef de gare et de le maltraiter dans un déchaînement de violence barbare. Le passage à tabac du chef de gare s'est déroulé du commencement jusqu'au paroxysme comme un jeu d'enfants, un joyeux spectacle, un sabbat de soldats avinés, en proie à des instincts féroces. Ils



commencent d'abord par le battre en chantant, en dansant tout autour de lui et en lançant des grossièretés à la foule :

It was at that moment that the soldiers came on to the platform. There must have been about fifty of them. The train, which had stalled on a bush station fifty kilometres away for over three days, had just entered Kafanchan Station. They were going to Enugu, Teejay's destination. And they were not ready to listen to any more excuses from the railroad workers.

To prove their point in clear terms they had gone to the station-master's office and dragged him out. They were now tossing him to one another, after stripping him down to his manhood. The bulk of them were non-commissioned officers, the most senior being a sergeant.

'Aya ho ho ho  
Aya aya  
Aya ho ho ho  
Aya aya  
'Patapata we go die for road oh  
Aya aya  
Aya ho ho ho  
Aya aya'

They were singing at the top of their voices, dancing about, beer bottles in hand, in their green uniforms.

The hustle and bustle in the station stopped. Nobody dared raise a voice. Many began to move towards the exits.

'Bloody civilians.'

'Fucking cunts.'

'Motherfucking railways.'

'Royal SOBs.'<sup>116</sup>

Le plus surprenant dans cette scène de violence primitive, c'est qu'elle se déroule sur le quai d'une grande gare, une gare carrefour, la gare de Kafanchan, sous le regard des autres voyageurs, les civils, qui attendent le même train depuis trois jours sans vraiment se plaindre. Il serait pourtant trompeur de croire que la foule assiste, indifférente, à la scène ou qu'elle se réjouisse du sort du chef de gare. En réalité, c'est une foule tétanisée, bien au fait des mœurs de l'armée et habituée à la toute-puissance des militaires, qui se trouve malgré elle témoin de cette scène qu'elle ne peut que contempler avec effroi et impuissance. Au milieu de cette foule de voyageurs transis d'effroi, chacun connaît la loi de la toute-puissance de l'armée. Un autre personnage, Pategi, qui fut lui aussi témoin de la scène à laquelle il doit

---

<sup>116</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit, p. 127-128.

d'ailleurs son surnom (*Sosoman*), nous apprend : « The first law of the land is that the army is above the law. Even the police know this. If you look around you'll find that they've all disappeared, *one, two!* They've all taken to their heels. »<sup>117</sup>

Cette scène est bien la preuve que l'armée est au-dessus de la loi. Le silence des témoins pendant l'agression du chef de gare n'est que l'application de cette loi non écrite dont chacun est pourtant conscient. L'horreur de la scène ne se réduit pas simplement à ce déchaînement de violence gratuite dont les militaires font preuve. Il vient s'y mêler un élément assez comique certes, mais qui en accentue, en réalité, la tristesse : c'est l'attitude des policiers qui ont pris la fuite en voyant les militaires débarquer. En effet, quelques policiers maintenaient encore un semblant d'ordre sur le quai de gare jusqu'au début de l'incident. Mais aussitôt que les militaires se sont rués sur le chef de gare, les policiers, sans perdre une minute de plus se sont échappés subrepticement des lieux, abandonnant la foule surprise et amusée devant tant de lâcheté de la part de ceux qui sont censés les protéger.

L'attitude des policiers est déplorable certes, mais il faut reconnaître malgré tout que dans le Nigeria que nous dépeint Biyi Bandele, cette attitude est presque normale et les Nigériens, habitués depuis longtemps à vivre sans plus compter sur la protection des forces de l'ordre, n'en sont pas vraiment choqués. Ils tiennent trop à leur vie pour s'offrir en sacrifice à la brutalité des militaires qui jouissent d'une suprématie et d'une impunité telles que ce serait suicidaire de tenter de s'opposer à eux ou même de les raisonner. Pourtant Tijanni Barak, jeune étudiant en physique, qui avait lui aussi assisté à la scène depuis la gargote de Pategi où il avait profité du retard du train pour s'offrir un repas frugal, fut tellement révolté qu'il décida de réagir à sa manière. Dans un dernier sursaut d'indignation, le jeune étudiant voulut

---

<sup>117</sup>*Id.*, p. 129.

d'abord s'interposer entre les militaires et leur victime. Mais Pategi, devinant la folie de cette réaction tenta de dissuader l'étudiant : « Please don't, please, (...) These animals will kill you. » Mais la colère fut plus forte que la prudence, et sans écouter le conseil de Pategi, l'étudiant s'avança vers le chef de gare qui gisait déjà dans une mare de sang pour lui porter secours :

The station-master lay on the floor, thoroughly bathed in a pool of blood. His teeth were scattered around him like so many coins from a split pocket. His lips were swollen as if an extra padded set had been added to them. His left eye protruded from its socket, dead and glassy, as if about to fall out. Yet the boot-falls descended on him without let<sup>118</sup>.

La suite de la scène nous conduit au paroxysme de l'horreur. En effet, le moribond qu'on avait encore roué de coups de botte n'était pas responsable du retard qui lui valut cet atroce châtement. La première réaction des militaires en voyant ce bon samaritain venir au secours du chef de gare a d'abord été un rire sardonique. Ils pensaient avoir fini de s'amuser et voilà qu'un téméraire venait tout à coup leur offrir l'occasion de prolonger un peu la fête, de rire encore un peu :

They were rather amused at first when the boy entered their midst and bent down to lift the comatose station-master. They stood aside and watched him struggle like a drunken man with the body of the half-dead man. They turned to one another and laughed deliriously, slapping themselves on the shoulders in great camaraderie.

'Ah rememba when ah wassa soldier  
Ah rememba whan ah wassa soldier  
Ah rememba when ah wassa soldier  
Ah rememba when ah wassa soldier

'Hippee ya ya  
Hippee hippee ya ya  
Hippee ya ya  
Hippee hippee yay ya  
Hippee ya ya  
Hippee hippee ya ay  
Hippee ya ya  
Hippee hippee ya ya'

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

A corporal stepped forward and patted Teejay on the shoulder in mock politeness. 'Sorry, we didn't quite catch your name, sir.'<sup>119</sup>

Cet étalage de brutalité à laquelle nous avons assisté au début de la scène nous annonce très clairement que quelque chose d'atroce est en cours de préparation et que l'apparente bonhomie du caporal qui s'approche de Teejay, avec un air de prévenance affectée, pour lui demander son nom en le traitant de « monsieur », est une démarche qui a quelque chose à la fois ironique et funeste. Combien faut-il être naïf pour croire à un tel égard de la part d'une brute. Mais Teejay veut croire un instant que le caporal regrette déjà la brutalité de ses camarades. Le caporal le cajole encore un peu, mais il ne peut s'empêcher de rire à nouveau à gorge déployée lorsqu'il s'aperçoit que Teejay est vraiment un brave garçon :

The corporal laughed a deep laughter, a genuinely surprised and pleasant laughter, which came from deep within him. He patted Teejay on the shoulder as if in affection. 'Can I call you Teejay? I'm humbled by your courage, Teejay. You are a kind man. A brave man. I didn't know that people like you still existed. Men like you are hard to find. He bent down and helped Teejay prop the station-master up. He grinned at his mates. They stared at him in good-hearted puzzlement'<sup>120</sup>.

Arrêtons-nous un instant sur l'attitude du caporal pour l'analyser. Elle semble être l'œuvre d'un homme contrit, regrettant déjà d'avoir mis le chef de gare dans ce sale état et comme pour bien montrer à quel point il compatit à la situation de sa victime, il vient en renfort et aide Teejay à relever l'agonisant du sol. Les quelques mots que le caporal échange avec Teejay nous surprennent un peu d'ailleurs. On a envie de croire que cet homme est sincère et qu'il est profondément ému par le courage inouï, le geste d'humanité de Teejay qui vient porter secours à un homme battu et laissé pour mort. D'habitude, la peur des militaires rend la population indifférente et il faudrait vraiment être fou pour aller au secours d'un homme battu par des militaires.

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.132.

En allant au secours du chef de gare, Teejay défie les militaires de manière pacifique certes, mais d'une manière trop ouverte qui ne peut que lui attirer des problèmes. En réalité, il désapprouve leur attitude, il leur montre qu'elle est condamnable puisqu'il vient au secours d'un homme à qui ils ont infligé une punition qu'il semble mériter. D'une certaine manière, Teejay remet en question l'autorité, la toute-puissance des militaires et c'est en cela même qu'il les a offensés, par son empathie, son geste salvateur.

Il va en payer le prix. Mais le caporal préfère prolonger encore quelques instants son plaisir : c'eût été bien dommage d'écourter la joie sadique qu'il partage avec ses camarades à voir ce jeune homme bon et naïf se préoccuper du sort d'un martyr. Il s'en suit alors une conversation entre l'étudiant et le caporal, au cours de laquelle le premier, avec une candeur obstinée, continue de vouloir raisonner le second et de lui faire comprendre que lui et ses camarades étaient allés trop loin dans la manière dont ils avaient traité le chef de gare. L'étudiant a sans doute pensé qu'il avait réussi à sensibiliser le caporal, car rien dans l'attitude de ce dernier ne pouvait le laisser deviner le sort qu'il lui réservait. La fin de la conversation nous mène au comble de l'horreur où l'incurable naïveté de Teejay se mêle à la froide cruauté du militaire. Nous citons le passage en entier:

'I really admire your guts,' the corporal repeated. He drew out a long American pistol that had been hanging from a holster around his waist. He played with it in his hands. 'I swear to God, I really do. What are studying at the university?'  
'Solid-state physics.'  
'Good. This country is in desperate need of people like you. I'm glad I didn't shoot you when I first saw you. It would have been on my conscience for the rest of my life, trust me.'  
Teejay looked at him in surprise. 'You were going to shoot me? Just like that?'  
The corporal nodded, shamefaced. 'I was. But I'm glad I didn't. I was going to bring the pistol against your head like this...'. He showed Teejay how. He brought the cold steel against Teejay's forehead. 'And then shoot.' And he pulled the trigger<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 132-133.

Il y a quelque chose d'éminemment cruel dans la manière inattendue, savamment mise en scène, dont le caporal abat l'étudiant Teejay. On a le sentiment que le militaire a d'abord voulu se délecter longuement de son acte, en mettant sa victime suffisamment à l'aise, en l'arrachant à toute peur, en le rassurant et en détournant complètement toute son attention afin que jusqu'au bout il garde l'illusion d'avoir affaire à un soldat généreux, sans aucune mauvaise intention. Pour le caporal, la mort devient un jeu, un plaisir. Il la mime d'abord, commente simultanément ses propres gestes, et joignant finalement le geste à la parole, il appuie sur la détente et loge une balle dans le front du jeune homme qui aura assisté aux prémices de sa propre mort dans une sorte d'absence et de rêve, sans la pressentir et sans en éprouver un seul instant l'horreur. Lorsqu'enfin le caporal lui confie qu'il se réjouit de ne pas l'avoir aussitôt abattu en le voyant, l'étudiant n'a eu qu'un geste d'étonnement : jusqu'au bout, il a été dupe de sa propre mort.

Que constatons-nous en analysant ces scènes d'horreur ? Nous nous apercevons que chaque nouvelle occasion d'exercer la brutalité semble déclencher une crise de joie hystérique chez les militaires. L'horreur telle qu'elle est pratiquée par les militaires est codifiée et chaque occasion d'en user est le moment de déployer tout un cérémonial qui se déroule en trois étapes. Tout commence par un déploiement de gaieté qui s'exprime à travers une chanson dépourvue de sens, une suite d'onomatopées, ou une chanson nostalgique constituée d'une seule phrase répétitive qui évoque les bons vieux souvenirs de la vie militaire.

Ensuite, il y a une bonne dose de galanteries ironiques. À ce stade, les militaires donnent libre cours à leur joie, c'est le moment de la bonne humeur où l'on rit, où l'on s'amuse beaucoup en attendant le clou du spectacle. Il faut remarquer qu'à ce point une joyeuse camaraderie, presque une fraternité de groupe, se

manifeste dans l'attitude des soldats. Le caporal joue avec les sans-grades, ce qui n'est d'ailleurs guère étonnant : il n'est que caporal, le grade le moins élevé de l'armée. Cette dimension ludique du cérémonial est d'ailleurs bien exprimée dans la scène que nous avons analysée. Décrivant le jeu auquel se livrent les militaires sur la personne du chef de gare, le narrateur utilise le verbe *toss* : « They were now tossing him to one another, after stripping him down to his manhood. » À ce moment le chef de gare est traité comme un objet, un jouet, une balle qu'on s'envoie l'un à l'autre à l'aide de coups de poing et de pied.

Enfin, le spectacle s'achève en apothéose dans le sang. Les militaires ont eu le temps de se lâcher sur leur proie, mais tout ceci s'est accompli avec lenteur. C'est un jeu et il faut savoir jouir du plaisir qu'il procure ; mais un jeu macabre en dernier lieu. Cette dernière phase a la particularité d'exposer le sang ou d'autres sécrétions du corps. Lorsque Teejay est abattu de sang-froid, nous voyons sa cervelle (ingrédient, entre autres, du carnaval selon Bakhtine) jaillir, se répandre en miettes avant qu'un bout de l'organe n'atterrisse dans la bouche béante d'un passager transi d'effroi :

A middle-aged man standing a few metres away, another stranded passenger, watched in disbelief. 'Oh my God,' he repeated to himself. He was standing directly behind Teejay.

Tiny bits of the boy's brain, where the bullet had cleared a path through his head, came sailing in the air, into the man's mouth, which was wide-open with shock. It took the man over a minute to realize what had entered his mouth. He tasted the salty softness on his tongue and retched. He launched into an endless scream<sup>122</sup>.

Un élément de cannibalisme s'insinue presque involontairement dans la fin de cette scène d'horreur qui aura conservé jusqu'à son dénouement des éléments du comique et du macabre. Ainsi qu'en témoigne le visage de Teejay, figé dans la mort en un masque grotesque et effroyable : « The boy's legs give under him. He hung in the air

---

<sup>122</sup>*Ibid.*, p. 133.

for one very long second. One side of his face showed a half-smile. The other side hung rigidly in a mask of terror. When he fell down his head hit the ground first. »<sup>123</sup>

Les mœurs militaires telles que nous les avons étudiées nous permettent de voir que l'usage de la violence en est la marque distinctive. Cette violence, ainsi que nous l'avons remarqué, est en grande partie exercée sur les populations civiles. On pourrait s'attendre à ce que les populations civiles, victimes de l'attitude des militaires, se détournent en ce qui les concerne de la violence. Malheureusement, ce n'est pas le cas ; au contraire, ce que l'on remarque en analysant certaines pratiques sociales, c'est l'omniprésence de la violence dans l'attitude des populations, une violence souvent poussée à un degré insoutenable. Nous insistons sur cet aspect de l'univers romanesque de Biyi Bandele, non pas pour décharger les militaires de toute responsabilité, ni même pour excuser les actes de violence odieuse dont ils sont responsables, mais, au contraire, nous cherchons à attirer l'attention sur le fait que la violence est tellement ancrée dans les mœurs si bien qu'elle en est arrivée à être banalisée. Nous reviendrons sur le statut des militaires et les raisons de cette brutalité que rien ne semble pouvoir retenir. Mais en attendant, nous voudrions attirer l'attention sur la deuxième forme de violence : celle du peuple. Elle nous révèle que l'horreur n'est pas l'apanage des militaires.

L'une des constantes du roman nigérian, notamment le roman urbain, est la vindicte populaire dont l'expression la plus palpable apparaît à travers ce qu'on serait tenté d'appeler le châtiment du *pneu-collier*. C'est une pratique très répandue au Nigeria. Elle est réservée aux voleurs et consiste à les immoler en les aspergeant d'essence après leur avoir posé des pneus usagés autour du cou. En réalité, cet usage très étrange du feu tel qu'il est représenté chez Biyi Bandele nous fait découvrir toute

---

<sup>123</sup>*Ibid.*, p. 133.



une autre manière de se servir du feu, et dont la portée est bien loin des formes et des significations qui lui sont souvent attribuées dans les cultures africaines. Il faut dire que cette pratique dont le feu est l'élément-clé peut être considérée comme un détournement social d'un symbole sacré, à savoir une manifestation d'*Ogun*, dieu du fer et du feu dans la cosmogonie yoruba.

Les *Yoruba*, tout comme les *Igbo* et les *Hausa*, constituent l'un des groupes sociaux les plus importants de la population nigériane. L'exubérance et la densité de la culture yoruba nous sont parvenues, notamment grâce à l'œuvre de l'écrivain nigérian, prix Nobel de littérature (1986), Wole Soyinka, qui est certainement l'écrivain africain à avoir su le mieux explorer et représenter les arcanes de la culture yoruba qui irrigue et traverse son œuvre de part en part.

Dans un essai intitulé, *Myth, Literature and the African World*, le poète et dramaturge nigérian dresse un portrait des dieux qui composent le panthéon *yoruba*. En dehors d'*Olodumare*, le dieu suprême au-dessus de toutes les autres entités divines, on trouve également *Sango*, *Obatala* (encore connu sous le nom d'*Orisa Nla*) ou encore *Ogun*, à qui nous nous intéresserons particulièrement ici. Des attributs du dieu *Ogun*, voici ce que nous apprend Wole Soyinka: « (...) *He is known as 'protector of orphans,' 'roof over the homeless', 'terrible guardian of the sacred oath'. He stands for a transcendental, humane, but rigidly restorative justice.* »<sup>124</sup> Ainsi, s'il est souvent associé au fer et au feu, *Ogun* est aussi une divinité tutélaire, réputée pour sa capacité à rendre justice, à surtout protéger les plus démunis et à réparer les torts qui leur sont causés et très souvent sa justice est redoutable et presque toujours d'une violence inouïe.

So someone got a can of petrol, another got hold of an old worn-out tyre from a nearby vulcanizer and the tyre like a necklace around his neck they poured petrol on

---

<sup>124</sup>Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, op. cit., p.26.

him and set him ablaze. At first he took leave of his senses, screaming as he roasted alive, running in all direction. The mob dispersed and became men again, the angry, indignant, invincible mob scattered into scurrying little men or women running for dear lives. "I'm not ready to die," someone said near me and fled from the dying, mad thief. At long last he acquiesced, collapsed on the ground and slowly roasted away<sup>125</sup>.

Cette scène semble au premier abord nous offrir un spectacle où l'usage du feu s'inspire d'une réalité sociologique profondément liée au culte du dieu *Ogun*. Toutefois, cet usage a été détourné et a donné naissance à une pratique à travers laquelle les hommes, comme s'ils avaient décidé de renoncer à la médiation d'*Ogun*, ont préféré s'occuper eux-mêmes de leurs problèmes et rendre la justice à leur manière. En effet, le feu tel qu'il apparaît chez Biyi Bandele est utilisé exclusivement comme une arme punitive, un moyen aux mains des hommes afin qu'ils puissent rendre la justice eux-mêmes. En somme, le feu, une fois aux mains des hommes, devient l'arme même de la vindicte populaire.

Mais revenons un instant au dieu *Ogun* pour évoquer brièvement son culte et la place qu'il occupe dans les sociétés où l'on retrouve ses adeptes et notamment au Nigeria. *Ogun*, comme nous l'évoquions au début est généralement associé au fer et au feu.

C'est un dieu à la fois fascinant et redoutable, aussi bien pour sa bienveillance que pour son intransigeance lorsqu'il s'agit de rendre justice ou de sanctionner n'importe quelle forme d'abomination. Ainsi, *Ogun* au Bénin et au Nigeria par exemple, est très souvent invoqué dans les cas de vol ou d'actes maléfiques où l'on cherche à retrouver le responsable et à le punir. Dans le cas échéant, lorsque les hommes ne parviennent pas tous seuls à retrouver la personne coupable, ou bien lorsque celle-ci ne prend pas elle-même l'initiative de battre sa coulpe ou de restituer l'objet volé afin d'apaiser sa victime et d'obtenir son pardon, on recourt alors au dieu

---

<sup>125</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., pp. 16-17.

*Ogun* à qui on confie, par le truchement de libations et d'incantations, la tâche de démasquer le coupable et de lui infliger la sanction méritée. Bien entendu, l'action d'*Ogun* n'est pas immédiate, et il laisse toujours au suspect la possibilité de se racheter.

Mais si au bout d'un certain temps personne ne se dénonce, *Ogun* finit par agir en frappant le coupable d'une mort souvent violente, soit en le foudroyant au cours d'un orage – si la saison s'y prête – soit en entraînant simplement sa mort dans un accident de voiture. Peut-être devrions-nous préciser qu'il importe peu que le coupable sache conduire, s'il ne meurt pas au volant de sa propre voiture, il se fera alors renverser par une autre voiture ou simplement par une moto et mort s'ensuivra dans tous les cas. Il est intéressant de remarquer qu'*Ogun* dans les deux cas utilise pour rendre justice les deux éléments qui le symbolisent, à savoir : le feu (l'éclair ou le tonnerre) et le fer (la voiture ou la moto).

Le châtiment d'*Ogun*, de par sa violence, semble si spectaculaire et si efficace qu'il a créé une certaine peur et modifié un peu les mœurs dans les sociétés où son culte est pratiqué. Cependant, les habitudes n'ont pas totalement changé et quelques indéliçats ainsi qu'un certain nombre d'individus mal intentionnés n'ont jamais totalement craint le châtiment d'*Ogun*. En outre, les gens ont de moins en moins recours à la justice d'*Ogun* dont ils ont quasiment abandonné le culte, d'autant plus que son invocation nécessite tout un ensemble de cérémonies rituelles et qu'il n'a jamais véritablement dissuadé les voleurs et les esprits maléfiques.

Toutefois, en cessant de faire appel à la justice d'*Ogun*, les hommes ont tout de même gardé son arme favorite, le feu, et ont continué de s'en servir pour désormais rendre la justice d'après leur propre volonté, en particulier dans les cas de vol. C'est ainsi qu'au Nigeria, l'immolation des voleurs est devenue l'arme par excellence de la

vindictes publiques. Le procédé est toujours identique : d'abord, de vieux pneus usagés (on en trouve à tous les coins de rue à Lagos) aspergés d'essence sont accrochés au cou du criminel, ensuite il y a toujours dans la foule de spectateurs quelque volontaire intrépide qui se fraie rapidement un chemin jusqu'au voleur afin d'être le premier à allumer l'allumette qui transformera le malfaiteur appréhendé en une torche vivante.

En effet, l'utilisation du feu chez Biyi Bandele participe de l'ensemble du dessein de l'auteur, à savoir la représentation d'une société nigériane en proie à l'anomie, à une dégradation des traditions, et devenue de ce fait une jungle qui respire l'insanité morale depuis les masses populaires, qui, à l'image des militaires, surprennent par leur férocité, jusqu'aux élites politiques dont l'avidité dévorante ne laisse aucun espoir au peuple impuissant.

Le feu tel qu'il apparaît dans le roman de Biyi Bandele-Thomas n'est pas un élément régénérateur. L'immolation ici n'est pas un acte volontaire, il ne s'agit même pas d'auto-immolation, mais bien au contraire d'une sanction réservée aux malfaiteurs et à tous ceux qui ne sont pas assez habiles pour échapper à la meute des nombreux justiciers de Lagos. On pourrait croire que l'auteur s'en sert plutôt pour représenter une situation bien plus grave et plus profonde que la simple dégradation du culte d'un dieu traditionnel.

On l'aura donc remarqué, au Nigeria à une époque encore récente, accablés par la misère et la désespérance sociales, les hommes ont vite fait de vouloir se substituer au dieu *Ogun* en lui volant le feu pour rendre eux-mêmes justice. Une justice bien souvent aveugle et expéditive et qui ne s'embarrasse guère de la délicatesse et de la dextérité dont pouvait faire preuve *Ogun*, qui, en dépit de sa fougue et de sa fureur, avait un certain sens de la juste mesure et ne frappait jamais un innocent.

À travers cet acte collectif de justice, ce que nous découvrons, c'est davantage l'abîme profond où gît l'espérance d'une population qui semble avoir perdu tout espoir de salut et qui sombre complètement dans des excès dont seuls pâtissent les plus faibles qui sont tout aussi victimes de la misère que leurs bourreaux.

Au lieu d'être simplement perçu comme une mise en scène funèbre de la justice d'*Ogun*, on pourrait fort bien penser que l'immolation des malfaiteurs telle qu'elle apparaît chez Biyi Bandele-Thomas est le signe non seulement d'une déchéance sociale et politique, mais peut-être aussi l'expression de la vengeance triomphale d'*Esu*, autre divinité de la cosmogonie yoruba souvent associée, et certainement à tort, à la figure du mal.

### **De la « brutalisation »**

Nous savons d'après le théâtre de Bertolt Brecht que la violence absurde est au cœur de tout pouvoir despotique. Cet usage excessif de la violence qui constitue le ciment de ce genre de pouvoir, le dramaturge allemand l'a théorisé sous la notion de « brutalisation ». Dans l'œuvre de Biyi Bandele, plusieurs occurrences de scène de violence nous obligent à penser que la brutalisation est l'un des moyens auxquels le pouvoir a constamment recours pour se maintenir et affirmer son autorité.

Cette tâche est toutefois déléguée à l'armée, ou plutôt à la soldatesque que représente l'armée. C'est de ce rôle prééminent qu'elle joue dans le maintien et la consolidation du pouvoir du despote que l'armée tire ses deux plus grandes prérogatives. La première étant sa suprématie, sa toute-puissance qui lui donne un droit quasi divin sur le reste de la population. En effet, chez Bandele, les soldats ne vivent que d'après leurs propres lois. Ils n'ont aucun égard pour les droits des autres et cette autonomie de l'armée est si ancrée dans la réalité sociale qu'il ne viendrait à l'esprit d'aucun citoyen de remettre ouvertement en question cette anomalie. C'est

cette puissance de l'armée qui rend possible l'exercice d'une violence sans frein qui, la plupart du temps, est poussée jusqu'au meurtre gratuit. Confortée par son rôle et par le pouvoir qu'il en tire, l'armée peut tout se permettre d'autant plus qu'elle bénéficie en dernier lieu d'une impunité absolue, sa seconde prérogative :

The army owned the land and the laws that governed the land. It was a hierarchy of terror. The army had the prerogative of kicking everybody around: the civilian population, soldiers like themselves sometimes, and the police. For their own part, the police saw to it that the civilians were kept in their proper place: at the receiving end of uniformed boots and batons. It was not an uncommon sight to see a group of soldiers descend on a police station and put it to torch<sup>126</sup>.

L'armée n'a rien à craindre : elle est au-dessus des lois. Elle est protégée par le pouvoir qu'elle est censée servir. Elle bénéficie d'une grande impunité et d'une complaisance qui lui garantit dans tous les cas une certaine tranquillité. Après que l'étudiant Teejay eut été froidement abattu par un soldat, Pategi qui fut témoin de toute l'action, ne manque pas de s'imaginer ce que serait vraisemblablement la suite de l'incident :

Much later on, facing a court-martial, the corporal would say that it was an accident. Indeed, for many years afterwards, many who had witnessed the incident would argue among themselves as to whether it had been deliberate or not. As in many incidents of the sort, the soldier got off lightly, or in fact, unpunished: he was stripped of his rank and sentenced to a short term in a military prison<sup>127</sup>.

Ainsi, comme d'habitude, le soldat meurtrier triomphe grâce à l'impunité que lui assurent ses pairs. Un simulacre de procès suffira pour clore l'incident, et le militaire, conforté dans son bon droit, serait rapidement réintégré, il reprendrait du service et récidiverait à la première occasion. Dans ces conditions, il est impossible que les soldats prennent réellement conscience de la gravité des crimes qu'ils commettent.

---

<sup>126</sup>*Id.*, p. 175.

<sup>127</sup>*Ibid.*, pp. 170-171.

D'où vient-il que la brutalité sans frein soit la marque distinctive de presque tous les pouvoirs en postcolonie ? Il nous semble, hormis le fait que la violence est l'un des moyens les plus utilisés pour soumettre les volontés, qu'elle est aussi un legs colonial dont les régimes se sont servis après les indépendances pour asseoir leur pouvoir. Ce recours à la force est selon Achille Mbembe, l'expression d'une continuité entre le pouvoir colonial et le pouvoir postcolonial :

La pratique du pouvoir s'est, cependant, globalement située dans la continuité de la culture politique coloniale et dans le prolongement des aspects les plus despotiques des traditions ancestrales, elles-mêmes réinventées pour la circonstance. C'est l'une des raisons pour lesquelles le potentat postcolonial était hostile à la délibération publique, et ses critères de jugement et d'action se souciaient peu de la distinction entre le justifié et l'arbitraire. Parce qu'il n'avait plus sa source normative qu'en lui-même, le potentat s'arrogeait le droit de « commander ». Il est vrai, un tel droit de « commander » cherchait à se légitimer à plusieurs sources, utilisant simultanément les imaginaires ancestraux et les imaginaires d'importation. Mais il fut rarement la contrepartie d'un devoir – constitutionnellement reconnu et défendu comme tel – de protection (que ce soit des individus, de leurs propriétés, de leurs devoirs privés ou de leur intégrité physique et corporelle)<sup>128</sup>.

Le pouvoir despotique en tant que commandement est d'autant plus vrai dans le cas d'un pays comme le Nigeria où le système de l'administration indirecte (*indirect rule*), profitant de la force et de l'influence des cultures ancestrales sur les populations et alléguant le respect des dites cultures, délégua un semblant d'autorité à des chefs locaux qui usaient de leur ascendant pour aider l'administration coloniale anglaise à mieux instaurer sa domination. La caution morale des chefs traditionnels donna une grande liberté d'action aux colonisateurs anglais qui ne se privèrent pas de recourir aux moyens les plus contestables pour régner. D'ailleurs lorsque l'autorité des chefs traditionnels ne suffisait pas, on avait simplement recours à la violence dont l'efficacité, quoique douteuse, ne manquait pas de décourager pendant un certain temps toute réaction séditeuse. Paradoxalement, la violence a été l'arme des

---

<sup>128</sup>Achille Mbembe, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* [2000], Paris, Karthala, 2e édition, 2005, p. 69.

États postcoloniaux qui n'avaient pas à s'embarrasser de pratiques qu'ils ont parfois combattues mais dont ils avaient malgré tout hérité :

Les pouvoirs africains nés de luttes de libération n'avaient d'autre modèle récent que celui du commandant blanc ou du « camarade secrétaire général du parti communiste ». Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que ces pouvoirs africains modernes, formés et soutenus par les anciennes puissances coloniales, se soient comportés à leur image ? On ne peut prétendre que la colonisation a importé le pouvoir absolu en Afrique, mais on peut affirmer sans risque de se tromper que l'Europe n'a pas su montrer aux Africains la voie des Lumières, encore moins celle de la démocratie<sup>129</sup>.

La brutalisation telle que Biyi Bandele la donne à voir est de l'ordre de la torture physique. Le corps joue un rôle de premier plan dans le processus de la brutalisation, il est le lieu où elle se déploie à travers un large éventail de pratiques qui ont pour cible le corps. Toute l'habileté des acteurs de la brutalisation, pourrait-on dire, consiste à anéantir le corps. Dans *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, le sort réservé aux opposants et aux séditeux témoigne de cette obsession à détruire le corps. Voici ce qui arrive à Rayo, accusé de complot contre le gouvernement de Babagee après l'arrestation de plusieurs étudiants suite à une manifestation d'étudiants que Rayo avait organisée et dirigée :

The voices grated in my ears. They spat the accusations vehemently at me, washing my face with kola-nut-coated spittle, coffee-stained saliva and tobacco-filled phlegm. They punched and kicked and slapped me with their hands and legs and voices.

One morning they brought a mirror and thrust it in front of me. That was when I caught the bloodstain on the tip of my nose, a deep gash on my nostril from a broken glass that one of them had once flung at me in frustration. I caught sight of the bloodstain and thought, with a strange pleasure. My tears are turning into blood. My mouth had practically collapsed: like a shelled bridge. Swollen out of proportion and yet – collapsed. I could count the teeth left in my mouth on the fingers of one hand. My lips were distended, split in all directions, like a ripened cotton pod. My hair – naturally tousled-looking – was rough, caked in dirt and full of dandruff. A ringworm scab was impaled, like a birthmark, on my forehead<sup>130</sup>.

Ayant refusé de collaborer, Rayo subit la plus effroyable torture physique qui soit.

Nous voyons bien que tous les efforts de ses tortionnaires consistent à détruire son

---

<sup>129</sup> Moussa Konate, *L'Afrique noire est-elle maudite ?*, Paris, Fayard, 2010, p. 83.

<sup>130</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., pp. 99-100.



corps, et comme pour mieux lui faire prendre conscience de l'état où ils l'ont mis, ils lui tendent un miroir afin qu'il puisse contempler lui-même l'excellent résultat du travail accompli sur son corps. Pourtant, la torture ne s'arrête pas là. À mesure que Rayo s'obstine à garder le silence, on recourt finalement à une femme pour l'obliger à parler :

She thrust a gloved hand into the light. It had a pair of pincers firmly clenched in it. The pliers were smeared with blood and bits of skin and whitish matter that looked a cross between thick semen and a broth of cheese. The woman said, 'I asked one of your friends a simple question to which he refused to volunteer an answer. A simple question and he refused to say a word. So I ripped his trousers open and crushed his testicles.' My bowels, my bladder, gave an unannounced scream and went on an operational conduit that was outside of my control<sup>131</sup>.

La castration des prisonniers, confiée à une femme, peut paraître à première vue surprenante. On ne peut que s'étonner en pensant au sang-froid de cette virago qui arrive à broyer les testicules d'un homme et à brandir l'instrument de torture, tout encore souillé de traces d'organes, aux yeux de Rayo pour le terrifier et l'obliger à passer aux aveux. Le choix d'une femme pour accomplir cette tâche est bien entendu calculé. Il s'agit surtout d'humilier les prisonniers, humiliation d'autant plus grande qu'elle est infligée par une femme dans une société réputée phallocratique, et dans laquelle on associe souvent aux femmes une image de douceur. C'est en outre utiliser l'imgo de la mère cruelle et archaïque qui hante l'imaginaire.

On est tenté de croire que chez Biyi Bandele, les mises en scène de la brutalité ne vont jamais sans une dimension grotesque. Un humour sinistre préside toujours aux actes les plus macabres. En effet, tout en torturant Rayo, les bourreaux lui posent des questions dont on a du mal à établir le rapport avec les raisons de son arrestation. On est davantage porté à penser que les bourreaux cherchent à s'amuser tout en perpétrant des actes de violence physique. C'est ainsi qu'après lui avoir arraché une

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 98.

dent en le giflant, l'un des tortionnaires a voulu que Rayo lui raconte l'orgasme le plus enfiévré qu'il ait jamais connu :

He pressed the broken tooth into the palm of my right hand. 'What's the greatest orgasm you've ever had?'

I listened with my mind. My ears had been slapped deaf – or almost – so I listened with my mind.

I think he frowned. I couldn't see his face, but I heard the frown in his voice. 'Answer my question,' he snapped angrily. 'Which was your greatest orgasm? Trust me Rayo, it doesn't matter whether it was with a man or woman. Think in terms of electricity. A shock is a shock, whether by a direct or alternating current. A "come" is a "come" by foul or fair means. Have you ever raped someone? Did you feel a tingle run down the nape of your neck when you pinned them down to submission? Tell me, my friend. I'm interested in your sex-life. Which was the most satisfactory "come" you've ever experienced?'

I stared hard into the gaping darkness before me. But the lights which blinded me were too strong. I couldn't see a thing. 'I don't remember,' I said truthfully<sup>132</sup>.

Il y a dans le déploiement de la brutalité un raffinement inouï que l'on constate dans cet interrogatoire burlesque qui prête à rire ; mais l'extravagante brutalité qui se mêle aussitôt à la situation nous dissuade d'en rire et seule l'horreur qu'elle recèle s'impose finalement à notre esprit. En invoquant l'homosexualité supposée de Rayo et sa perversion sexuelle (le viol), les bourreaux cherchent non seulement à rire un peu, mais aussi à accabler Rayo afin de mieux légitimer leurs actes. En somme, on ne sait que reprocher exactement à la victime alors on veut la pousser, à travers des questions insidieuses, à fournir une réponse dont on peut se servir pour le confondre.

Lorsque la brutalité s'est bien installée, la vie humaine n'a plus aucun prix. La mort est un spectacle banal et jubilatoire. Les soldats éliminent systématiquement les supposés opposants au régime, et ce pour le plus grand plaisir du président Babagee. Lorsque ce dernier rapporte par exemple le cours d'une de ses journées à sa femme, voici ce qu'il lui raconte à propos du sort fait aux « conspirateurs » contre son régime :

---

<sup>132</sup>*Ibid.*, pp. 97-98.

He gave a short laugh, a nasty throaty sound that sounded like the vindictive howling of a stray dog being pelted by street urchins. ‘Oh, we handed them over to the boys at the shooting range. Target practice and all that. I must confess I did enjoy it too.’

She winced mockingly. ‘Enjoy what? Using human beings for target practice?’

‘Look at it this way: they wouldn’t have spared us if they had been in our shoes. Yes, come to think of it, I did enjoy it. You should have been there. Everything – right through their arrest, interrogation, confession, court-martial, sentencing and execution. Plenty of laughter, their execution. We shot out their balls and let them take their time dying. We told them, quite in the spirit of democracy too, “Die whenever you feel like it. At your own leisure. It’s a free world after all.”’<sup>133</sup>

Le président apparaît ici comme un monstre de sadisme et de cruauté. Tout d’abord, il est intéressant de voir à quel point le président est presque réduit au rang d’animal. En effet, le narrateur associe l’affreux rire guttural que laisse échapper le président, avant de faire son humour macabre, aux jappements d’un chien errant. La comparaison avec un chien errant souligne le processus de déshumanisation en train de s’opérer en la personne du président. Rappelons que le chien peut être considéré comme le symbole de la civilisation : la capacité de l’homme à le dompter et à en faire un animal de compagnie fait du chien un animal sociable et assez proche de l’homme. Or, aussitôt qu’il est livré de nouveau à lui-même, le chien retourne à l’état sauvage et redevient une bête sauvage. Un chien errant peut donc être considéré comme un chien sauvage, un chien ayant rompu avec la domesticité, la proximité avec l’homme, pour retourner à son état naturel. Ainsi, tout en demeurant homme, le président de la République ne l’est plus en réalité qu’en apparence : son rire diabolique qui évoque l’aboiement d’un chien errant, le plaisir que lui inspire la mort atroce des « conspirateurs », tout cela prouve le degré de déshumanisation auquel il est arrivé. Se réjouir de voir des êtres humains servir de cible à des soldats dans un exercice de tir, puis les abandonner à l’agonie après avoir tiré sur leurs parties génitales pour les castrer et en invoquant de surcroît, au nom de la démocratie, leur

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 137.

droit de prendre tout le temps qu'il leur faudra pour mourir, ne peut être que l'attitude d'un monstre déjà fou.

À partir des nombreuses manifestations de la brutalité que nous avons analysées, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que la brutalité comporte presque toujours une dimension sexuelle. La jouissance des bourreaux ne naît pas uniquement des actes de torture infligés aux corps, elle provient aussi du fait qu'ils peuvent s'adonner à des jeux violents sur le corps nu et plus précisément sur les parties génitales de leurs victimes. La torture remplace l'acte sexuel dans sa dimension sadique : on pénètre le corps, on le transperce et on lui inflige une petite mort. Cette brutalité est insoutenable et l'on est poussé à croire qu'il y a chez Biyi Bandele un goût prononcé de l'horrible et de la cruauté. Dans la brutalisation, l'ubuesque rivalise constamment avec le burlesque au point que les deux registres finissent par s'entremêler complètement pour peindre l'horreur que produisent le pouvoir absolu et l'absence de démocratie.

### **Dénonciation**

De nombreux dysfonctionnements liés directement à l'abus de pouvoir, la corruption, le détournement de deniers publics, la mauvaise gestion du service public et la persistance de certaines pratiques sociales sont à l'origine de nombreux maux dont souffre la société nigériane ainsi qu'elle apparaît dans les romans de Biyi Bandele. L'auteur nigérian ne se contente pas de nous dresser un catalogue de faits pour dénoncer la situation de son pays. Il essaie plutôt, en nous décrivant la vie de ses personnages, d'introduire des allusions et des détails qui, lorsqu'on les relève, nous en apprennent bien davantage. La dénonciation devient dès lors un excellent moyen de contestation, car il suffit d'évoquer un problème au détour d'une scène pour qu'il prenne une tout autre dimension.

L'abus de pouvoir a été depuis l'indépendance du Nigeria l'un des problèmes récurrents dans la vie politique du pays. Nous évoquons tantôt, en exposant la brutalité des militaires, que la force déployée par les présidents pour asseoir leur pouvoir était en partie un héritage de la période coloniale. C'est le lieu une fois encore d'insister sur cet aspect du pouvoir postcolonial qui fut l'une des grandes caractéristiques des différents régimes qui se sont succédé à la tête du Nigeria. En devenant indépendant, le Nigeria, tout comme beaucoup d'anciens pays colonisés, n'eut pas un véritable modèle de démocratie. Voilà une situation bien étrange pour un pays colonisé par l'Angleterre, premier modèle de démocratie parlementaire. Comment s'explique une telle situation ? S'il est opportun de penser que l'ancienne colonie n'a pas suffisamment préparé la transition vers l'indépendance ou qu'elle n'a pas pris la peine de préparer sa colonie à l'autogouvernance, il serait plus prudent de croire que le Nigeria n'a pas réussi à s'approprier le modèle anglais ou que celui-ci ne correspondait pas à ses réalités propres. Ce travail d'adaptation nécessaire, beaucoup de dirigeants n'ont pas eu le courage de le mener à bout, par paresse ils ont préféré s'accommoder d'un système exporté en lui superposant d'autres systèmes. Le mélange n'a pas toujours été un succès et dans bien des cas ces systèmes de gouvernement hybrides se sont rapidement dévoyés pour donner naissance à des pouvoirs absolus.

Parmi les généraux qui se sont succédé à la tête de l'État nigérian (on en compte environ huit depuis les indépendances jusqu'aux années 2000, et il ne serait pas exagéré de dire que le Nigeria fut longtemps une « République » de généraux ou mieux, une « kakistocracy » comme le baptise un personnage de Biyi Bandele dans *The Street*), on retiendra le général Ibrahim Badamasi Babangida, président de 1985 à 1993, et qui a sans doute beaucoup inspiré le personnage de Platini Babagee,

Président de Zowabia dans le roman de Biyi Bandele. Remarquons au passage que le président Babangida était considéré comme un grand dribbleur sur le terrain politique ; il n'est donc pas surprenant que Biyi Bandele l'ait baptisé Platini, une allusion à l'ancienne star française de football : Michel Platini. Bien entendu, Zowabia est un pays fictif, mais nous ne pouvons nous empêcher de faire le rapprochement avec le Nigeria. Quant au personnage du président Babagee, son seul nom nous suggère qu'il s'agit bien de l'ex-président que les Nigériens appelaient ironiquement Babagee. D'ailleurs, les autorités de l'époque n'ont pas tardé à reconnaître l'allusion, Biyi Bandele dut s'exiler immédiatement à Londres pour échapper à la foudre du Président. Ceci n'est guère surprenant : de tout temps les écrivains nigériens ont toujours été mal vus par les régimes militaires. Longtemps, Wole Soyinka connut l'exil et la prison ; Ken Saro-Wiwa, à l'issue d'une farce juridique fut condamné à mort en 1995 sous le régime du général Sani Abacha. Ainsi qu'on peut le voir avec l'exemple de ces deux écrivains, au Nigeria, les autorités politiques peuvent aller très loin lorsqu'il s'agit de se débarrasser des opposants, des écrivains notamment.

Dans le roman de Bandele, l'abus de pouvoir est poussé à un degré d'absurdité inouïe. Le président Babagee étonne non seulement par l'insolence de sa puissance, mais aussi par sa mégalomanie qui frise souvent la folie. Il faudrait souligner ici un aspect de l'abus de pouvoir ainsi qu'il apparaît chez Bandele : c'est le paternalisme et la grossièreté avec lesquels le pouvoir s'exerce. Le président ne tolère pas la discussion, il ne s'explique jamais sur la motivation de ses politiques et lorsqu'il lui arrive de le faire, ce n'est que pour réaffirmer son pouvoir. Le président dirige seul, en monarque. Son autorité s'appuie également sur les traditions culturelles qui le mettent vis-à-vis de son peuple dans la position de l'aîné qui tient de ce fait même un

droit d'aïnesse que personne ne peut contester. Par un subtil glissement, la culture légitime s'efface au profit d'un pouvoir qui n'a aucun fondement politique. Assuré dans sa position, le président adoptera souvent l'attitude d'un père, « le père de la nation » qui, d'une main ferme, dirige ses enfants. Dès lors, l'infantilisation du peuple et le recours au châtement corporel (système d'éducation par excellence sous les tropiques) sont régulièrement utilisés comme modes de gouvernance. L'abus de pouvoir apparaît surtout dans l'art de gouverner et dans les relations que le président entretient avec ses collaborateurs. Quant à Babagee, nous le découvrons surtout dans les moments où il discute tranquillement avec son épouse, c'est l'un des rares moments où le dictateur réaffirme sa toute-puissance :

She looked at him for a long while. 'Sometimes I feel a total stranger in your presence'.

'Sometimes I look at myself and see a total stranger,' he confessed with a shiver. 'I wake up nights bereft of sleep. Those horrible nightmares. I dream that I'm being stoned to death by a mob.'

'What nightmares?' she asked with concern. 'You've never mentioned them to me.'

'No,' he admitted. 'I never did. I didn't want you getting worked up over nothing ... I see myself, in these nightmares, a fallen dictator – like Mussolini, you know, Amin, Banda, Sese Sekou. That lot. And I'm being stoned by this crazed mob. Absolutely weird.'

'Well, I've heard rumours,' she said coyly. 'I've heard rumours that you are indeed a dictator.'

'Rumours? What rumours?!' Obviously she had touched a raw nerve. He was foaming at the corners of his mouth as he reached for the bedside telephone and punched out a number. 'Justice Minister?!' He spat into the receiver. 'You're what? Wake up, you toilet idiot, before I kick your fat butt out of my cabinet! Listen, I want a new decree added to that log book you call the Constitution. With effect from this moment all rumour-mongering is punishable with death. No, erase that first part: backdate it! As from five years ago, rumour-mongering is punishable by the guillotine. Ratification by the Superior Council? Stuff the Superior Council! I am the superior in that council!' He banged the phone down and smiled at his wife.

'How about that?'<sup>134</sup>

Ce passage profondément satirique nous en dit long sur l'état d'esprit de Babagee. Remarquons d'abord le décalage notoire, le malentendu dans lequel le président vit avec sa femme. Lorsque celle-ci lui confie son sentiment d'étrangeté en sa présence, le président ne s'aperçoit pas en fait qu'il terrifie celle qu'il considère

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 138.

comme sa femme. Au contraire, il semble s'attendrir face à la remarque de sa femme et en profite pour lui raconter ses cauchemars, ce qui révèle qu'on a affaire à un homme tourmenté par sa conscience, en proie à de fréquents délires de persécution et qui refuse de comprendre le message prémonitoire de ses rêves et préfère les interpréter comme de simples bizarreries. Il est même surpris de se voir en rêves comme d'autres illustres dictateurs déchus de l'Histoire. Il ne voit pas en quoi il ressemble à Mussolini ou à Idi Amin. On ne peut qu'être amusé devant l'apparente innocence de ce dictateur qui s'ignore et semble vouloir se faire passer pour un agneau. Pourtant, nous découvrons, aussitôt après, toute l'étendue des turpitudes de cet homme.

Lorsque sa femme lui annonce qu'elle a entendu des rumeurs selon lesquelles il est un dictateur, le président entre dans une violente colère. La femme, prudente, connaît bien son interlocuteur, elle sait jusqu'où le président peut pousser sa folie, alors elle prend des précautions oratoires et c'est ainsi qu'au lieu de lui dire ouvertement qu'il l'épouvante et qu'elle le voit effectivement comme un dictateur, elle préfère dissimuler sa propre pensée sous le manteau de la rumeur publique. Mais cette précaution ne calme pas le président et sa première réaction n'est pas de s'assurer qu'il y a vraiment une telle rumeur, mais plutôt d'appeler immédiatement son ministre de la justice pour lui demander d'ajouter à la Constitution une loi pour réprimer la rumeur. Et c'est ici que le président étale toute l'absurdité et la grossièreté de son pouvoir et apparaît comme un vrai dictateur doublé d'un tempérament irascible et ridicule. Nous découvrons un homme impulsif, impatient et foncièrement impoli. Bien que nous n'ayons pas les répliques du ministre durant la conversation téléphonique, nous pouvons quand même deviner ce qu'il dit d'après les réactions et les réponses du président. Aussitôt après sa première réplique, le



président crache sur le récepteur du téléphone et il s'en suit une salve de vulgarités qui nous laissent comprendre que le coup de fil avait surpris le ministre dans ses toilettes. On devine que le président aurait bien pu cracher à la figure du ministre et l'injurier de la même manière si celui-ci avait été en face de lui. Ce mélange d'insigne mépris et d'obscénités nous donne une bonne idée des mœurs politiques et de la nature des rapports qu'entretient le président avec ses collaborateurs. Cette attitude révèle qu'en plus de la terreur, la vulgarité constitue, ainsi que l'affirme Achille Mbembe, l'une des modalités d'exercice du pouvoir dans un régime dictatorial :

L'obscénité, en tant qu'elle n'est pas d'abord une catégorie morale, constitue, au fond, l'une des modalités de l'exercice du pouvoir en postcolonie. Mais elle est aussi un des registres de sa déconstruction ou de sa ratification par les subalternes. L'erreur de Bakhtine consiste à la réduire aux pratiques des dominés. La production du burlesque ne leur est pas propre. La véritable inversion a lieu lorsque, dans son désir de majesté, la plèbe entre en déraison et revêt les oripeaux du pouvoir pour mieux en reproduire l'épistémologie ; et lorsque le pouvoir, dans sa recherche violente de grandeur et de prestige, fait de la production de la vulgarité et de la délinquance son mode dominant d'être. C'est dans cette étroite *intimité* qu'il faut désormais rechercher les ressorts de la tyrannie en Afrique noire<sup>135</sup>.

Bien entendu, l'obscénité n'est pas l'apanage du peuple dominé. D'ailleurs, le président Babagee tel qu'il apparaît sous la plume de Bandele est un bouffon vulgaire et burlesque. Il incarne à lui seul les mêmes attitudes qu'affiche habituellement le peuple lorsqu'il s'en prend au pouvoir. Cette obscénité dont Bakhtine attribue la production au seul peuple est, au contraire, en Afrique, partagée par le peuple et le pouvoir. Est-ce une erreur de la part de Bakhtine d'en faire l'apanage du peuple ? Nous pencherions pour l'hypothèse selon laquelle cette réciprocité entre le peuple et le pouvoir dans le recours à la vulgarité est l'un des traits typiques du carnaval africain. Le recours à la vulgarité revient à ceci que le pouvoir se sent obligé

---

<sup>135</sup> Achille Mbembe, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p. 186.

d'utiliser, en plus de ses armes habituelles (la terreur, la force, la violence...), celles du peuple pour le combattre en retour. C'est cette fraternité dans la vulgarité qui fait le sel du carnaval africain.

Revenons à cette conversation téléphonique du président. Le plus surprenant dans son attitude, c'est son total mépris pour le processus législatif et la Constitution. Dans sa conception, la Constitution n'est qu'un registre, un carnet de notes où s'entassent des lois auxquelles, lui, en tant que président peut toujours ajouter de nouvelles lois à son gré. Une loi liberticide ne suffit pourtant pas, le président souhaite qu'elle soit rétroactive. C'est ainsi qu'à partir d'une simple déclaration de sa femme, une déclaration motivée par la peur, un décret transforme la rumeur en un délit passible de la condamnation à la guillotine.

L'absurdité du décret voulu par le président n'est pas simplement dans le caractère excessif de la peine, elle réside également dans la « faute » qu'il vise à punir. En effet, l'essence même de la rumeur est d'être une nouvelle sans source, douteuse et incertaine. Comment peut-on alors la combattre et a-t-on vraiment besoin de la combattre à partir du moment où elle reste une rumeur ? En recourant à un décret pour punir la rumeur, le président, pourrait-on penser, nous révèle non seulement l'extravagance de son pouvoir, mais aussi son ridicule et sa nature paranoïaque.

Pourtant s'il est vrai que la rumeur est abstraite par sa nature, il n'en demeure moins qu'elle peut avoir des conséquences redoutables sur un pouvoir despotique. Le président semble en être très conscient et c'est peut-être la raison pour laquelle il cherche à la combattre à tout prix. En réalité, la rumeur a une puissance redoutable dans les régimes dictatoriaux, elle est l'élément de base, la source première du phénomène de *radio-trottoir*, une sorte de moyen d'information parallèle propre au

peuple et qui a pour but d'attirer l'attention de la conscience collective sur les mensonges du pouvoir et de servir de contre-pouvoir à l'information officielle. Ainsi que l'affirme, Ngandu :

*La radio-trottoir*, terme couramment utilisé actuellement dans le lexique politique et même littéraire de toute l'Afrique centrale, apparaît avec la constitution des partis uniques, en marge et surtout parallèlement à l'invasion des campagnes de propagande. Et plus directement encore, elle vise les organes institutionnels mis en place pour la mobilisation telle qu'elle se pratiquait dans les *mass media*, à savoir, la radio et la télévision. Il s'effectuait à l'époque, dans les années 1970-1980, un réseau d'information qui tentait de démentir ou de déstructurer les messages officiels, car ceux-ci étaient considérés de toute évidence, comme trop paraphrastiques, ou simplement trop favorables au régime en face<sup>136</sup>.

Il faut dire que la *radio-trottoir* n'est au fond qu'une des formes modernes de la rumeur, un pendant populaire des mass media et bien que Ngandu situe son émergence dans la décennie 70-80, elle existait depuis toujours sous une autre forme. Qu'elle emprunte son nom à un moyen de communication moderne, la radio en l'occurrence, n'en fait pas pour autant une vraie nouveauté. À une époque où la radio n'existait pas encore en Afrique, même la parole du crieur public du roi suscitait déjà des réactions critiques et une sorte d'opposition muette se constituait en réaction à la parole du palais royal. La seule chose que révèle peut-être le nom de *radio-trottoir*, c'est la volonté affichée de concurrencer un moyen de communication de masse très influent, qui fut dès ses origines en Afrique et pendant longtemps la propriété de l'État et un moyen de communication dont le rôle fut déterminant aussi bien dans la vie sociale que dans la vie politique. La radio représentait le moyen d'information par excellence, la parole qu'elle diffusait avait une force d'autorité incontestable et il suffisait que la radio reprenne ce qui fut d'abord une vague nouvelle pour qu'elle devienne aussitôt une vérité. Au Congo par exemple, Radio Kinshasa est appelée le premier tam-tam d'Afrique. L'influence de la radio en Afrique fut telle qu'elle finit

---

<sup>136</sup>Puis Nkashama Ngandu, *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 249.

presque par détrôner la parole humaine. Au point que pour qu'une nouvelle fût vraie, il fallait d'abord qu'elle eût été divulguée par la radio. La parole humaine n'avait plus beaucoup de poids, cette voix métallique qu'on entendait jaillir de cette boîte avait quelque chose d'impressionnant qui lui conférait sa force et sa supériorité. Aussi la radio et la télévision furent-elles utilisées plus tard comme d'excellents moyens de propagande. Ce qui se disait à la radio n'avait plus besoin d'être vrai, le seul fait que l'information vienne de la radio lui donnait valeur de vérité.

La rumeur populaire, *la radio-trottoir*, émergea en réaction à la toute-puissance de la parole radiophonique. Les dirigeants politiques avaient très vite compris l'opportunité que représentait la radio. Profitant de l'autorité de la radio et de la crédulité du peuple, ils en firent le relais de leurs propres paroles, diffusant de plus en plus de mensonges à travers la radio. Le peuple ne fut pas longtemps dupe. Il réagit aussitôt contre la parole officielle ; dans bien des cas, sa réaction fut très efficace, si bien que la radio-trottoir est devenue un redoutable moyen de contestation politique en Afrique. Grâce à la radio-trottoir, la parole populaire a recouvré droit de cité, elle est redevenue une force d'opposition capable de renverser des régimes. Qu'un dictateur comme le président Babagee craigne la puissance de la parole populaire au point de vouloir l'empêcher de s'exprimer est une réaction absurde certes, mais compréhensible. Cette réaction témoigne de la puissance et de l'autorité morale de cette parole qui triomphe toujours des pouvoirs répressifs :

L'étude du phénomène de la *radio-trottoir* permet de mesurer combien la culture populaire peut bouleverser les structures sociales dans l'Afrique contemporaine. Contrairement aux apparences, l'espace de communication par la *radio-trottoir* qui pouvait sembler arbitraire au départ, s'avère en définitive le lieu effectif d'une conscience collective en face du pouvoir qui cherche à briser la volonté de la population. Alors que la rumeur publique s'arrêtait aux faits et gestes des hommes ainsi qu'aux événements qui les accompagnent, le discours de la *radio-trottoir* lui possède ses propres modalités, ses lieux de diffusions, ses indices de langages motivés, orientés ou réinscrits dans une perspective explicite. (...)

Par la *radio-trottoir*, s'exerce réellement le pouvoir de la culture populaire, et se redisposent les motivations profondes des peuples qui tentent d'affronter leur propre

destin historique. Et cela, indépendamment des instances politiques et des institutions officielles qui apparaissent bien plus dérisoires encore dans un tel contexte bousculé<sup>137</sup>.

Le propre du despote est de se substituer à la loi. Le président Babagee n'est guère différent des grands dictateurs célèbres auxquels il refuse absolument de se comparer. Lorsque le ministre de la justice annonce au président qu'il faut la ratification du conseil supérieur (« Superior Council »), Babagee éclate de rage : « Stuff the Superior Council ! lance-t-il, *I am the superior in that council. He banged the phone down and smiled at his wife* ». On entend presque la voix tonitruante du président, bien rendue par l'utilisation de l'italique (« *I* ») qui marque la force du propos et la puissance que le président accorde à sa propre personne. Il ne supporte pas l'opposition et son ton n'admet pas la réplique. Aussi, met-il subitement fin à la conversation en raccrochant au nez de son ministre.

L'abus de pouvoir, s'il est déjà condamnable en soi, nous surprend davantage par son extravagance et son énormité. Quel que soit le domaine où il se manifeste, la démesure du pouvoir absolu recèle toujours dans les romans de Biyi Bandele une dimension à la fois révoltante et comique. On ne peut que comprendre la colère de la jeune étudiante Tere quand elle parle du contraste entre la vie des populations et les extravagances des dirigeants : « I walk on the streets and see the faces, the anger. And then in the papers you read about those politicians in military uniforms going to Milan to have a toothache examined. And I say to myself, is it worth it? Is it fucking worth it? »<sup>138</sup> Qu'un politicien nigérian se sente obligé d'aller en consultation en Italie pour une rage de dents, cela ne peut que nous choquer. Il s'agit pourtant là d'une pratique répandue chez beaucoup de dirigeants africains :

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>138</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 26.

Il est vrai que la plupart des « Excellences » africaines préfèrent se faire soigner en Occident et ne font aucune confiance aux médecins et aux hôpitaux de leur propre pays. Ils sont conscients de l'état de délabrement et d'abandon dans lequel se trouvent les structures médicales locales<sup>139</sup>.

Bien entendu, les politiciens attestent eux-mêmes par leur attitude qu'il est préférable d'aller se faire soigner à l'étranger, mais hormis cet aveu d'impuissance, ce sont les implications d'une telle attitude qui sont le plus à déplorer. Les voyages à l'étranger en vue de se faire soigner sont effectués aux frais de l'État et constituent bien souvent l'occasion d'un voyage d'agrément pour le reste de la famille du malade. Au cours d'un meeting d'étudiants, Rayo déclare :

'While government functionaries are screaming it out every day on radio, television and in the papers that the country is so broke, its economy has literally been taken to the cleaners – while they, government people, are shouting this, we are reading in the papers every day about the fleet of imported luxury cars they buy every other week. One well-known top government official is said to be building a twenty-million naira house in his village this year.

'As university students, our existence, our very relevance is now marginalized as to render us totally useless in the present scheme of things. It is practically impossible to obtain books – and where it is, the prices are simply ridiculous, monstrously astronomical.

(...)

'Our hospitals are – to borrow the government's own words – no more than glorified consultation centres, etc. etc. Meanwhile, a few days ago we learnt that the President had acquired another official jet...<sup>140</sup>

On s'aperçoit que les richesses du pays ne profitent qu'aux seuls membres du gouvernement et à leurs proches qui vivent dans l'opulence et s'offrent des biens inutiles pendant que le reste de la population et surtout les jeunes se débattent dans le complet dénuement. Ce qui apparaît surtout dans la main mise des gouvernants sur les richesses du Nigeria, c'est leur mégalomanie qui, quoique souvent choquante, frise aussi le ridicule. Ils accumulent les biens sans aucune limite, sans vraiment se soucier du sort des populations. Le contraste entre le train de vie des dirigeants et celui de la population est constamment évoqué pendant la réunion d'étudiants que

---

<sup>139</sup>Bolya, *Afrique le maillon faible*, Paris, Le serpent à plumes, 2002, p. 24.

<sup>140</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 91.

dirige Rayo. Si un dignitaire du régime se fait soigner une rage de dents à Milan pendant que les hôpitaux du pays sont en ruine, le fils du président quant à lui, fréquente en Suisse un établissement prestigieux alors que des milliers d'étudiants nigériens ont le plus grand mal à obtenir les livres qu'il leur faut pour étudier :

Let's begin with His Excellency, the President.

'There is a story about the school one of his kids attends in Switzerland. They say that in this school, the headmaster has often been forced to announce, "Would students who are in the habit of parking their helicopters in the baseball field, please desist henceforth!" That Great Ife is where the President of your debt-ridden country is educating one of his children.

'Don't get me wrong. I'm not saying the President is a thief. But tell me, how can any honest army officer afford to maintain a child in a school like that? Seriously speaking, please don't get me wrong. I'm not saying the President has stolen money, all I'm saying is, where the hell did he get it?'<sup>141</sup>

Comment se fait-il donc que le président et ceux qui l'entourent mènent un train de vie si fastueux dans un pays criblé de dettes ? Deux phénomènes semblent justifier cette situation : ce sont la corruption et le détournement de deniers publics.

It would be impossible and, even if possible, of little value to attempt a comprehensive picture of the types and scope of Nigerian corruption. I will only say that most people will agree that corruption has grown enormously in variety, magnitude and brazenness since the beginning of the Second Republic because it has been extravagantly fuelled by budgetary abuse and political patronage on an unprecedented scale.

(...)

Although Nigeria is without any shadow of doubt one of the most corrupt nations in the world there has not been one high public officer in the twenty-three years of our independence who has been made to face the music of official corruption. And so, from fairly timid manifestations in the 1960s, corruption has grown bold and ravenous as, with each succeeding regime, our public servants have become more reckless and blatant<sup>142</sup>.

Ce que dit Achebe nous montre à quel point la corruption s'est vite enracinée dans la vie nigérienne. En effet, pendant très longtemps, et cela est sans doute encore vrai de nos jours, le Nigeria a eu la triste réputation de figurer parmi les pays les plus corrompus de la planète. Quand on évalue la situation du pays, qu'on fait une analyse en vue de diagnostiquer le mal du pays, la corruption revient toujours en premier lieu

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>142</sup> Chinua Achebe, *The Trouble With Nigeria*, *op. cit.*, pp. 41-42.

parmi les maux qui gangrènent le pays. Dans le cas du Nigeria, on n'exagérerait guère en qualifiant la corruption de maladie orpheline. Elle semble sans remède, incurable, si ancrée dans les mentalités et les pratiques populaires et officielles qu'elle apparaît quasiment indéracinable. Dans un film documentaire, *This Is My Africa* (2008), réalisé par Zina Saro-Wiwa, fille de l'écrivain nigérian et militant des droits de l'homme Ken Saro-Wiwa, sous forme de questionnaire adressé à vingt artistes africains et autres africanophiles d'horizons divers sur *leur* perception de l'Afrique, leurs influences et leurs goûts, Biyi Bandele cite le roman d'Armah Ayi Kwei, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, comme son roman préféré, celui qui pour lui représente *son* livre africain. On sent dans le témoignage de Biyi Bandele non seulement son admiration pour l'écrivain ghanéen, mais on y voit aussi l'écrivain parlant du roman qu'il aurait souhaité avoir écrit.

Le roman d'Armah Ayi Kwei que nous avons déjà longuement évoqué a la particularité de figurer parmi les romans africains qui abordent de façon magistrale le thème de la corruption. Ce roman nous donne à voir la corruption dans toute sa mesure, dans ce qu'elle a de plus sordide. Qu'un romancier comme Biyi Bandele, originaire d'un des pays les plus corrompus au monde, éprouve de l'admiration pour un roman qui décrit avec minutie le phénomène qui ronge son pays, n'est guère surprenant. En effet, on retrouve dans l'œuvre de Biyi Bandele cette même préoccupation, cette volonté de dénoncer la corruption des élites politiques et du peuple et de montrer qu'elle constitue un frein véritable au progrès national.

L'image du Nigeria que Biyi Bandele donne à voir dans ses romans montre que des années (déjà cinquante ans en effet) après la fin de la colonisation, le Nigeria n'a pas su profiter de l'occasion pour prendre un nouvel élan et se lancer résolument dans la tâche de la construction nationale. Au contraire, une autre colonisation,



endogène dirions-nous, a remplacé la colonisation anglaise : c'est la « colonisation intérieure », ainsi que l'ont baptisée les Nigériens. Voici ce que nous en dit Wole Soyinka dans une tribune où, avec sa verve habituelle, le prix Nobel de littérature s'amuse de l'indignation des autorités nigérianes qui n'ont pas apprécié qu'Obama ait choisi pour sa première visite sur le continent africain un petit pays comme le Ghana alors que le géant Nigeria se croyait tout désigné pour recevoir cet honneur :

Face à l'affaiblissement de la société civile par plusieurs décennies de régime militaire, les Nigériens parlent volontiers de « colonisation intérieure » pour désigner la négation permanente de la volonté populaire, un déni démocratique organisé pour – et soutenu par – un pouvoir aux membres triés sur le volet et déterminés à garder le contrôle du pays ad vitam aeternam. Cette cabale qui n'apporte rien est devenue de plus en plus arrogante et méprisante. Elle s'entête à refuser jusqu'aux semblants de gestes d'équité qui sauvent parfois l'honneur et la dignité d'un peuple<sup>143</sup>.

C'est contre cette colonisation intérieure que Biyi Bandele déploie le plus son énergie. C'est contre elle qu'il donne la parole à ses personnages afin que ceux-ci se révoltent contre leur condition et exigent une autre vie. Remarquons à cet égard que Biyi Bandele se distingue nettement de beaucoup d'autres écrivains de sa génération. À vrai dire, la colonisation semble ne plus compter beaucoup à ses yeux, il ne l'ignore pas certes, et on retrouve d'ailleurs dans son œuvre les vestiges de la colonisation ainsi que ses conséquences sur le plan politique notamment, mais la priorité n'est plus tant de lutter contre les anciens colonisateurs que de combattre les colonisateurs locaux, les dirigeants de son pays qui, avec les multinationales et les institutions monétaires internationales, constituent les nouveaux colonisateurs. Et même s'il revendique ouvertement l'influence de Fanon, ce sont plutôt ses contemporains, ses propres compatriotes que Biyi Bandele voit désormais comme les nouveaux damnés de la terre.

---

<sup>143</sup>Wole Soyinka, « Obama, mon rêve d'Africain », Courrier International, n° 978-979-980, du 1<sup>er</sup> au 19 août 2009, p. 30.

C'est la corruption des dirigeants, le détournement de deniers publics et l'absence de démocratie réelle qui sont à l'origine des disparités sociales et qui créent cette classe de damnés à laquelle Biyi Bandele confie la lutte. Parmi ceux-ci, il y a surtout les jeunes et c'est eux qui mènent le combat pour la démocratie à travers la contestation politique.

Dans *the Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, l'une des plus grandes scènes de contestation politique est organisée par des étudiants sur le campus de l'université d'Ifè. Rappelons au passage que le choix de l'université Obafemi Awolowo à Ifè, grand centre intellectuel, pour un tel événement se situe dans une vieille tradition nigériane qui fait de l'Université l'un des lieux par excellence de la contestation. C'était déjà le cas avec l'université de Nsukka, un autre grand lieu de la contestation politique. L'épisode du meeting des étudiants a été l'occasion de contester ouvertement le régime de Babagee. Au cours de la manifestation, les langues se délient et dans un pays où chacun se doute que la parole est constamment surveillée, voilà que des étudiants, au risque de leur vie, se déchaînent et dressent un bilan critique du régime. Ce qu'ils nous apprennent sur les pratiques du régime nous oblige à reconnaître le bien-fondé de leur démarche. C'est Rayo qui, comme à son habitude, assume le rôle du tribun et exprime le mécontentement de la jeunesse. Mais d'abord, il donne le ton de la manifestation avant d'aller au cœur du sujet :

'I ain't seen no poems stop a .38  
ain't seen no words kill'

The crowd erupted again, missing Rayo's statement about the quote. 'These are words from the American poet Haki Madhubuti. I do not agree with them.'

He waited until the crowd had quietened before continuing. 'I don't think violence is the only way in the present situation. And listen, you all, I know what I'm talking about. I've been in this business long enough to know what I'm talking about.'  
(Applause)<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 85.

« Le nombre des adversaires d'une dictature, écrit Stefan Zweig, importe peu, aussi longtemps qu'ils ne se réunissent pas pour agir selon un plan commun et au sein d'une organisation commune. »<sup>145</sup> En commençant son intervention par une citation du poète américain dont il refuse le pessimisme quant au pouvoir des mots comme mode de combat, Rayo refuse le choix de la violence et affiche d'emblée sa volonté d'inscrire la contestation dans une démarche pacifique. Bien entendu, ainsi que l'exprime le poète américain qu'il cite, l'on n'a jamais vu un poème, de simples mots pourrait-on dire, arrêter une balle. Cependant, dans un régime dictatorial, brutal comme celui sous lequel vivent Rayo et une grande partie des Nigériens, ce serait commettre un acte suicidaire que d'entrer dans un affrontement physique avec le gouvernement. Donc, dès le début, l'action étudiante se veut plus organisée, plus méthodique et surtout animée par un esprit pacifique, une démarche intellectuelle qui s'appuie sur la seule force de la pensée. Et comme pour montrer la puissance de la pensée, il multiplie de grands exemples historiques où l'on a vu l'esprit triompher face à la violence fanatique :

'(...) The word is mightier than the sword is an exercise in romanticism.

'But is it, really? In Ancient Greece the Athenian philosopher Socrates was given the hemlock, not because he was caught with a shipment of arms, but because the powers feared that his thoughts could undermine – or initiate an overthrow of – the status quo.

'Similarly, in Samos, three years before the birth of Christ, an astronomer known as Aristarchus had painstakingly worked on a theory that held that, contrary to popular belief, the earth moves around the sun, not the sun around the earth. This view was considered mischievous and capable of bringing the official wise men to ridicule since they were regarded as being second only to the deities and, therefore, the repository of all knowledge.

'Several centuries later, in the sixteenth century, when the astronomer Copernicus also came to Aristarchus's conclusion, he was denounced by the reformationist Martin Luther of Germany. Luther roared in pious anger, "People give ear to an upstart astronomer who strove to show that the earth revolves, not the heavens or the firmament, the sun and moon... This fool wishes to reverse the entire science of astronomy; but the sacred scripture tells us that Joshua commanded the sun to stand still, and not the earth."

'Barely a century later, Galileo was marched before the Inquisition and forced to recant a heresy that he had been heard to propagate, that contrary to the age-old

---

<sup>145</sup>Stefan Zweig, *Conscience contre violence* [1936], Bordeaux, Le Castor Astral, 2004 ; rééd. Le livre de poche, 2010, p. 89.

belief that there were only seven planets in the solar system, there were in fact more... History, and of course science, has vindicated Galileo.

'In the modern world, and especially in societies where the leadership has outlived its legitimacy, the first casualties of oppression by the beleaguered state are the intellectual class...

'The issues before us this evening are most serious, and all I'm saying is that nothing would be achieved if we now took to the streets, as some of us here no doubt would prefer, throwing rocks and Molotov cocktails. We need to calm down and examine the issues coolly<sup>146</sup>.

Analysons un instant ces nombreux exemples afin d'essayer de comprendre ce qu'ils nous disent sur la contestation telle que l'entend Biyi Bandele. D'abord, ils nous révèlent la prééminence de la pensée et de l'action réfléchie sur la contestation désordonnée. On pourrait croire que venant d'un écrivain contestataire, une action méthodique et non violente est plutôt passive et bien molle comme mode de contestation. Il n'en est rien pourtant. En effet, le simple fait que les étudiants aient eu le courage d'organiser une rencontre pour faire entendre leur voix et exprimer ouvertement leurs griefs contre le régime de Babagee est déjà en soi un acte de contestation, et ce d'autant plus qu'ils le font tout en étant conscients des risques que cela implique (Rayo, le leader de la rencontre sera arrêté plus tard avec d'autres étudiants et jetés en prison où ils seront torturés par les sbires du pouvoir). C'est le silence du peuple qui encourage la dictature du pouvoir. Et les étudiants, jeunes intellectuels, se feraient complices de la situation en se retranchant eux aussi dans le silence. C'est en prenant la parole, en rompant ce silence pesant qu'ils peuvent mettre en marche la contestation et, avec courage et détermination, ébranler le pouvoir qui les écrase.

En outre, ce que la démarche des étudiants nous révèle quant à la position de Biyi Bandele, c'est peut-être que les fruits de la contestation ne sont pas à espérer dans l'immédiat, le but ultime est de renverser la dictature, peu importe le temps que cela prendrait, pourvu que le gouvernement finisse par capituler. On est même

---

<sup>146</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., pp. 86-87.

presque tenté de dire que Biyi Bandele fait endosser une grande responsabilité à la jeunesse intellectuelle. Elle a une responsabilité historique et devrait peut-être répondre un jour de son mutisme si elle laisse le statu quo se prolonger. Dans les romans de Bandele, nous entendons souvent la parole des délaissés, de la plèbe dirions-nous, et comme il serait dommage, alors que les citoyens ordinaires se révoltent avec la plus grande véhémence, que la jeunesse éduquée ne prenne pas résolument part au combat.

Rayo poursuit son discours et, à l'aide d'exemples frappants, de faits et de chiffres parlants, destinés à rendre compte de la situation désastreuse où la mal gouvernance, la mégalomanie et la cupidité des dirigeants ont précipité l'économie nigériane, il fait le procès des autorités gouvernementales devant cette foule d'étudiants qui a tout l'air d'un tribunal populaire :

'Three allegations are being levelled against the government : the first is that that clique, that conniving little clique that calls itself the government of this nation, is little more than a confederacy of thieves.' (Thunderous applause) 'The second and third allegations are, of course – need I say – the same as the first.' (A-p-p-l-a-u-s-e.) 'To specifics: a World Bank report that came out last week has revealed that a conservative guesstimation of our total external debts would fall anywhere between thirty and forty billion dollars! For the benefit of the less mathematically inclined among us here, that would be thirty or forty billion dollars plus an annual interest of, shall we say, between twenty and thirty-six per cent? If you'd like to know how much that is, fortify yourself with an IBM microchip computer and multiply the dollar figures by fifteen.

(...)

'As I've said before, Great Ife, to specifics : we are currently indebted to the London Club and the Paris Club and a hundred other financial clubs to the tune of something in the neighbourhood of forty billion American dollars.

'In this times of unprecedented austerity, in these leanest of lean times, in these times when the value of our currency has fallen so drastically, people are beginning to speak of it in the same breath as Idi Amin's toilet paper... In these terrible days when the economy of our country – grossly mismanaged by successive governments as it has been – is in such a fine shambles, what are our leaders doing ?'<sup>147</sup>

Ce sont là des sommes vraiment colossales pour l'encours de la dette d'un pays où règnent tant d'inégalités. Au-delà du vertige que donnent ces chiffres, on est surtout amené à se demander à quoi sert tout cet argent, comment il est utilisé et si

---

<sup>147</sup>*Ibid.*, pp.87-89.

jamais le peuple en profite. On attendrait plutôt que toutes les couches de la population d'un pays aussi endetté vivent dans de meilleures conditions. Or, ce n'est pas le cas en l'occurrence. Ce que suggèrent ces dettes, c'est plutôt l'irresponsabilité et l'avidité des dirigeants politiques, un mode de gestion du bien public à travers lequel on n'accorde d'attention qu'à soi-même, à ses propres intérêts au détriment du bien-être du reste de la population. Il suffit de s'intéresser un instant au train de vie des dirigeants et de leur entourage pour s'en convaincre. Qu'est-ce qu'il nous révèle ? Des dépenses extravagantes, en voitures de luxe, en jets privés, en villas de luxe comme les dirigeants les aiment tant sous les tropiques ; et bien entendu d'autres dépenses aussi superflues que choquantes : les soins de santé à l'étranger, la scolarisation de leurs enfants dans des établissements étrangers très huppés. Et c'est ainsi que par un cynisme insolent et une arrogance criarde, des autorités politiques creusent davantage le tombeau de la population en s'enrichissant à son détriment et en pillant sans aucun état d'âme l'argent public.

L'amour insatiable du décorum, le goût quasi puéril du somptueux et l'incurable manie de certaines élites politiques africaines à accumuler des biens superflus sont à l'origine des dettes qu'engrangent les États et des détournements de deniers publics qui en découlent. Il y a chez ces élites comme un prurit d'admiration, une envie d'étourdir la galerie. René Dumont et Marie-France Mottin nous en donnent un exemple qui montre que le phénomène ne date pas d'aujourd'hui ; il s'agit du cas de la Zambie à une période où ce pays venait d'acquérir son indépendance :

S'ils n'ont guère le sens de l'économie, les Zambiens ont celui du protocole. Qui va fort bien avec celui du prestige. Pour les fêtes du Commonwealth en août 1979, il fallait évidemment recevoir de façon grandiose la reine et tous les chefs d'État. En dépit des difficultés économiques et des problèmes aux frontières, pour montrer justement que la Zambie n'était pas si effondrée qu'on aurait pu le croire. On a donc remeublé luxueusement les villas pour hôtes de marque qui servent une semaine sur les 3 ou 4 ans, repeint en blanc les rochers et troncs d'arbres sur la route de

l'aéroport ; acheté 45 Mercedes 250 noires (il y a 41 États dans le Commonwealth) ; et 50 Peugeot 504 crème, venues directement de France. On finit à la hâte l'hôtel Pamodzi, et on importe vins, liqueurs, fromages, fruits et autres denrées de luxe, presque tout d'Afrique du Sud, pour 1 million de kwachas. Officiellement la réception a coûté 9 millions de kwachas, en réalité sensiblement plus. Mais qu'est-ce donc pour la pauvre Zambie, quand il s'agit d'impressionner l'opinion publique internationale ! Quand un de ces pays dits en voie de développement (Tanzanie, Mozambique ?) aura-t-il le courage d'admettre : « Nous sommes pauvres et donc nous recevons très simplement. » Ceci pourrait faire tache d'huile...<sup>148</sup>

S'il y a bien quelque chose de comique dans la prodigalité des dirigeants politiques et dans leur insatiable envie d'impressionner en étalant tant de richesses, c'est surtout la gabegie qui sous-tend tous ces excès qui retient le plus l'attention. Cette disproportion participe en effet de ce que Mbembe nomme « la banalité du pouvoir » et dont l'un des éléments clés est la manière qu'a le pouvoir postcolonial de se mettre en scène :

Ce serait oublier le fait qu'en postcolonie, le *travail* du pouvoir consiste aussi à rentrer en transe, dans le but de produire des fables. Or, il n'y a pas de fable sans une organisation particulière du vocabulaire, des conventions verbales marquées au coin de l'extravagance et de la vanité, des figures de l'excès dont la fonction est d'affubler la niaiserie d'un masque de noblesse et de majesté. Bref, il n'y a pas de fable en postcolonie sans des appareils de capture de l'imaginaire, une vision gullivérienne des actes de commandement, c'est-à-dire une façon de grossir ce qui est petit, de défigurer les choses familières et les gestes apparemment les plus faciles : une stylistique de la démesure et de la disproportion<sup>149</sup>.

L'obscénité du président Babagee, le ridicule et l'absurdité de son comportement, la violence de son régime, les excès et les vols commis par lui et son entourage ; bref, toute la démesure de son pouvoir nous plonge en plein cœur d'un pouvoir banal dont Biyi Bandele s'acharne à dévoiler les ressorts.

La manifestation des étudiants participe aussi de la revendication de la démocratie. Ils revendiquent des droits non seulement pour eux, mais aussi pour le citoyen ordinaire. Ils expriment l'exaspération de tout un peuple qui a longtemps

---

<sup>148</sup>René Dumont et Marie-France Mottin, *L'Afrique étranglée*, Paris, Éditions du seuil, 1980 ; rééd. Éditions du Seuil, Coll. « Points politique », 1982, p. 98.

<sup>149</sup>Achille Mbembe, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, op. cit., p. 163.

vécu sans droit et supporté diverses sortes d'injustices. En faisant entendre l'aspiration du peuple à la démocratie, la jeunesse étudiante tente de sortir enfin d'une situation où le silence a tellement duré que les autorités, assurées de la pérennité de leur pouvoir, ont pu finir par croire qu'elles avaient affaire à un peuple d'imbéciles. L'ultime objectif des étudiants est de forcer le gouvernement au changement en rendant tout simplement le pays ingouvernable par des moyens pacifiques :

'Don't get me wrong: I'm not saying let's all burst into the streets burning police cars and government buildings. I'm not trying to incite any riot. All I'm stating are... mere facts, mere history, mere truths. All I'm saying is that this is the state of things today. Our leaders are preaching one thing and practising the exact opposite.

'Now, what should we do? What, indeed, should we, as students, do? We are all gathered here today to thrash out this question. We have heard people, on the streets, those anonymous people, whom the newspapers would refer glibly to as "the ordinary man" – which means you over there, I myself, you over here, and indeed everyone of us here – we've heard these people say, time and again, "We've had it. We're tired of being taken for idiots.'

'But you see, these are mere words; the soldiers who lord it over us have, not only the guns, but the entire economy to back them up. We've got neither. All we've got on our side is truth, history, suffering. All we've got on our side is the bitterness, the anger in our hearts.

'Now, what shall we do?

'I propose, not that we go into the streets to face armed soldiers and policeman with stones and bottles. That would be mere suicide. The Chinese would educate you on the folly of that.

'What I propose is that through peaceful means we should render this country ungovernable...'<sup>150</sup>

Sans vouloir totalement nier la démarche de Rayo qui met en avant l'action pacifique et semble croire profondément dans la puissance de la pensée pour affronter un gouvernement dictatorial, nous sommes tout de même obligés de reconnaître que son discours tourne un peu à vide et n'aboutit pas vraiment à des propositions concrètes. Rendre le pays ingouvernable, propose-t-il, soit. Mais par quels moyens parvenir à cette fin, quels moyens possède réellement le peuple pour arriver à bloquer la marche du pays, pour forcer le pouvoir à reculer ?

---

<sup>150</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 92.



On reproche d'habitude aux intellectuels de ne pas proposer de solutions palpables, bien qu'ils fassent souvent un bon diagnostic. Ce qu'on oublie, c'est que lorsqu'ils tentent de proposer des solutions, malheureusement, ils ne font qu'exprimer leur propre impuissance. Ces jeunes étudiants que Biyi Bandele met en scène ont la rage au cœur, ils semblent déterminés à payer le prix de la démocratie et font même preuve d'une audace inébranlable. Mais malgré toutes ces qualités, il y a dans leur fougue indomptable quelque chose qui ressemble à de la naïveté. Déjà pendant son discours, Rayo, avec sa facilité à galvaniser le public, s'était peu à peu laissé griser par les vivats de la foule au point que son discours avait fini par se transformer un peu en une profusion de grands mots. Dans le cas de notre auteur, il nous semble que le but visé consiste avant tout à redonner la parole au peuple et à faire prendre conscience du chaos que représente la situation sociale et politique du Nigeria. Peut-être n'est-ce pas encore suffisant, mais c'est sans aucun doute un acte de contestation face à un régime militaire répressif qui n'a jamais toléré la moindre réaction venant du peuple.

Le pacifisme des personnages du deuxième roman de Biyi Bandele, nous semble-t-il, révèle plutôt une très nette évolution dans la démarche contestataire de romancier nigérian, ainsi que nous le verrons dans la suite de notre analyse. Retournons pour l'instant au tout premier roman, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, et opposons quelques personnages de celui-ci à certains personnages du deuxième roman, *The Sympathetic Undertaker and other Dreams*, afin de mieux comprendre, à travers la comparaison, ce qui a changé dans la démarche de l'auteur. En effet, dans le premier roman, les personnages qui ont le plus de relief, ceux qui occupent le plus de place dans l'action sont des marginalisés issus pour la plupart du bas-peuple et qui pour diverses raisons (les injustices et les inégalités sociales,

l'éclatement familial...) se sont retrouvés après de longues tribulations dans la pègre. Prenons par exemple parmi eux Bozo, le personnage principal : il a toujours connu une existence chaotique, jamais il n'a réussi à se réinsérer socialement, il a toujours vécu en marge de la société jusqu'au jour où exaspéré par sa situation, il a pris la résolution de s'en prendre directement à ce qu'il considérait comme « le système ». Et c'est ainsi qu'avec l'ardeur fanatique d'un désespéré, alors qu'il n'est encore qu'un jeune adolescent, il devient un grand criminel. Bozo incarne la contestation violente, c'est un aveugle armé d'un pistolet, mais il est surtout l'exemple même de ce qu'une société inégalitaire peut produire de pire en termes d'individus qui n'ont plus rien à perdre. Sa violence reflète celle des autres personnages du roman. Dans ce roman, la violence semble être le dernier recours contre l'état d'abandon dans lequel le gouvernement a relégué une majorité de la population.

Dans le deuxième roman, nous remarquons un changement notable, ne serait-ce qu'au niveau des personnages. Ils sont étudiants pour la plupart et sont déjà beaucoup plus instruits. Contrairement à Bozo qui est surtout un autodidacte, le personnage principal du second roman a eu un parcours scolaire difficile certes, mais moins perturbé et il a même pu aller jusqu'à l'université. Les personnages d'étudiants que nous retrouvons dans le deuxième roman ont un peu plus de recul. Avec eux, la contestation ne se fait plus au moyen de l'action fanatique. Ils sont mieux informés, ils sont au courant de l'actualité internationale, ils savent qu'il est suicidaire d'affronter directement un régime militaire. Au contraire de Bozo qui s'élance aveuglement contre le système, ils privilégient l'organisation et la discipline dans leurs actions. Bien entendu, l'action pacifique n'est pas sans risque, mais on peut croire avec Biyi Bandele qu'elle a plus de chance d'aboutir à de meilleurs résultats.

## **Rage des personnages : les expressions de la colère**

L'une des caractéristiques essentielles des régimes politiques africains après les indépendances a été l'usage immodéré de la violence pour répondre aux moindres velléités de démocratie, quelles que soient les formes qu'elles prennent. Que ce soit dans les prisons – les goulags tropicaux pour reprendre l'expression d'Emmanuel Dongala – ou dans l'affrontement direct entre les sbires des régimes policiers et les populations, la violence physique a toujours été la seule réponse que les pouvoirs tyranniques ont su offrir en réponse aux revendications de leur peuple. Pendant longtemps donc, la violence a été dans le camp des dirigeants, du pouvoir. Cette situation a certes sensiblement évolué et même si la violence prend aujourd'hui encore différentes formes, il faut reconnaître qu'elle n'est plus désormais l'apanage des pouvoirs.

Si l'on écarte quelques-unes des grandes œuvres de son corpus, un grand pan de la littérature nigériane peut être considéré comme une littérature de la violence. Une littérature qui se caractérise essentiellement par une description du chaos politique et social dans lequel vivent les Nigériens. C'est là, l'un des traits récurrents de la littérature nigériane. Deux raisons, nous semble-t-il, expliquent cette omniprésence de la violence.

La première raison serait d'ordre politique. Le Nigeria fait certainement partie des pays africains qui détiennent le record en termes de nombre de régimes militaires ayant succédé à la tête du pays depuis son indépendance. Or, ce que l'on remarque avec presque tous ces régimes, c'est qu'ils ont souvent eu recours à la force et la brutalité pour exercer leur pouvoir. C'est ainsi qu'au cours de l'évolution de son histoire politique, le pays, inconsciemment peut-être, a développé une culture de la violence. Un bel exemple de la manière dont la violence s'est insinuée dans les

mœurs politiques nigérianes dès l'indépendance se trouve dans le roman d'Achebe, *A Man of the People*, dans lequel on découvre la montée de la violence avec l'apparition, à l'approche des élections, des bandes de voyous encouragées par les chefs de parti à agresser les partisans du camp adverse : « The Rampaging bands of election thugs had caused so much unrest and dislocation that our young army officers seized the opportunity to take over. »<sup>151</sup> On pourrait écrire une autre histoire politique et sociale du Nigeria uniquement sous l'angle de la violence, elle n'en révélerait pas moins ce que fut véritablement l'histoire de ce pays.

Cette omniprésence de la violence entretenue et perpétrée par l'autorité étatique, souvent au mépris des droits de l'homme, a eu pour conséquence d'inscrire quasi naturellement la violence au sein des mœurs politiques et sociales du pays au point d'en faire quelque chose de banal. C'est cela qui surprend le plus dans le roman nigérian, cette facilité avec laquelle se déploient la force et la violence dans les relations sociales. L'autre conséquence, c'est que la loi a peu à peu perdu sa force pour être supplantée par la violence ; en somme, la violence a donné naissance au chaos, à l'anomie. Comme par un effet de contagion, la violence étatique s'est étendue à la population qui en a fait à son tour son mode de fonctionnement.

La deuxième raison de cette violence relèverait de la densité de la population nigériane. Il n'est guère surprenant que l'un des pays les plus peuplés du continent africain (150 millions d'habitants) ressemble à une image du monde dans sa variété. En réalité, l'absence des différents gouvernements, plus occupés à maintenir leur pouvoir qu'à s'occuper de l'ordre public dans une population qui en a si grand besoin, a favorisé le développement de la grande criminalité si bien que l'insécurité

---

<sup>151</sup> Chinua Achebe, *A Man of the People* [1966], London, Heinemann, 1988, p. 147.

reste encore aujourd'hui l'un des grands défis que tout nouveau gouvernement nigérian doit affronter.

Dans le premier roman de Biyi Bandele, l'on use de la violence à l'envie ; elle semble avoir changé de camp pour passer désormais du côté de ceux qui ont été longtemps victimes. Ils en usent à leur tour, avec un aveuglement inouï. Mais contrairement à la violence de l'État qui opprime et vise avant tout à bâillonner, la violence du peuple est l'ultime réponse à une colère longtemps retenue, supportée dans le silence et qui finit par éclater en une violence incontrôlable. C'est la réponse des damnés de la terre face à la faillite des politiques qui n'ont pas été à la hauteur de leurs responsabilités. S'interrogeant sur le rôle du politique, Achebe en distingue principalement deux :

(a) maintenance of peace in the land and

(b) establishment or extension of social justice among the citizens

These two parts are clearly inter-related; they are in fact two sides of the same coin. Without peace no meaningful social programme can be undertaken; without justice social order is constantly threatened. And the reason is simple. A normal sensible person will wait for his turn if he is sure that the shares will go round; if not he might start a scramble<sup>152</sup>.

Nous avons vu que la sécurité n'a jamais vraiment été une constante de la vie nigériane. Quant à la justice sociale, elle non plus n'a été la priorité de quelque régime que ce soit, en tout cas pas suffisamment au point d'empêcher la révolte sociale. Toutes les conditions de la révolte sont réunies dans l'œuvre de Biyi Bandele, ses personnages ressemblent à ce citoyen dont parle Achebe, qui ayant longtemps su être patient, découvre soudain qu'il n'a pas eu sa part de ce qui lui est dû et se soulève alors contre l'autorité.

Peut-être que l'un des meilleurs exemples d'injustice sociale et l'abîme où elle peut précipiter le citoyen le plus honnête nous a-t-elle été donné par la littérature

---

<sup>152</sup>Chinua Achebe, *The Trouble with Nigeria*, op. cit., p. 24.

allemande à travers le personnage de Michel Kohlhaas dont l'histoire commence pourtant sur le ton de grandiose sobriété qui caractérise les récits de vie des héros de l'Ancien Testament, héros qui, parce qu'ils réunissent en eux les extrêmes de l'âme humaine, sont conduits malheureusement à leur propre perte :

Sur les rives de la Havel vivait, vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, un marchand de chevaux appelé Michel Kohlhaas, fils d'un maître d'école et l'un des hommes les plus honnêtes et en même temps les plus effroyables de son époque. Cet homme extraordinaire aurait pu passer, jusqu'à la trentaine, pour le modèle d'un bon citoyen. Il possédait, dans un village qui porte encore son nom, une ferme où il vivait paisiblement de son état. Les enfants que lui avait donnés sa femme, il les élevait dans la crainte de Dieu, dans l'amour du travail et de la loyauté. Il n'y avait pas un seul de ses voisins qui n'eût à se louer de sa bienfaisance ou de son équité ; bref, le monde aurait dû bénir sa mémoire s'il n'avait pas poussé une vertu à l'excès. Mais voilà : *le sens de la justice* fit de lui un *bandit* et un *meurtrier*. (C'est nous qui soulignons)<sup>153</sup>

Ainsi commence *Michel Kohlhaas*, le roman de Kleist dont le héros éponyme est un marchand de chevaux. Un jour, alors qu'il traverse les terres du Junker en allant vendre des chevaux, les portiers du Junker font croire à Michel que d'après une nouvelle ordonnance du Seigneur de Saxe, il doit présenter un laissez-passer avant de poursuivre son voyage. Habitué à effectuer depuis toujours le même trajet sans aucune formalité, le maquignon demande l'avis du Junker qui, avec une certaine désinvolture méprisante lui fait croire qu'effectivement il faut désormais un sauf-conduit pour passer. Michel décide alors d'aller s'en faire délivrer un auprès des autorités, et pour prouver sa bonne foi, il accepte de laisser, ainsi que l'exigent les portiers, ses chevaux dans l'écurie du Junker et poursuit son chemin. Michel apprend plus tard auprès des conseillers de la Chancellerie qu'il a été victime d'une farce ; ceux-ci lui délivrent alors une attestation concernant l'irrégularité de l'attitude du Junker. Mais lorsque Michel revient chercher ses chevaux, il découvre à la place des animaux luisants et bien portants qu'il a laissés des chevaux fourbus et décharnés.

---

<sup>153</sup>Heinrich Von Kleist, *Michel Kohlhaas* [1811], trad. de l'allemand par G. La Flize, Paris, G-F Flammarion, 1992, p. 41.

Toutes ses démarches auprès des autorités pour se faire restituer ses chevaux en l'état ont été vaines. Michel perd sa bonhomie habituelle. Ne pouvant obtenir justice de la part des autorités, il sombre dans une vengeance sanguinaire et entame tout seul une guerre impitoyable contre toute la ville, brûlant des maisons et massacrant des innocents. On finit par lui restituer ses chevaux, mais il est jugé pour attentat contre la paix publique de l'Empire et condamné à l'échafaud. Michel meurt certes, mais son vœu le plus cher sur la terre a d'abord été réalisé : il a obtenu réparation.

Les héros de Bandele sont pour la plupart des jeunes gens. Ils ont de la jeunesse toutes les qualités, mais aussi et surtout les défauts : l'absence de frein, l'impétuosité, un cran suicidaire et par-dessus tout la démesure, l'*hubris*. La folie *amok* qui s'empare de Bozo illustre très bien la dérive dans laquelle sombrent les jeunes lorsque, nourris d'idées romantiques et incapables de canaliser leur fougue, ils se lancent à l'assaut du monde comme des aveugles, résolus à l'idée de se rendre justice et à se venger de l'incapacité des autorités à les traiter dignement. À cet égard, le personnage de Bozo, a une certaine analogie avec *Michel Kohlhaas*, le héros de Kleist. La soif de justice fit de ce jeune homme honnête, paisible, père de famille affectueux et respectable, modèle de tempérance et de vertu, un meurtrier qui, rendu fou par le besoin d'équité, détruit tout sur son chemin. D'ailleurs, les premiers personnages de Biyi Bandele ont en commun avec les personnages des romantiques allemands l'intempérance de la passion, l'impétuosité dans l'élan et l'idéalisme qui les lancent dans de grands projets d'avance condamnés à l'échec.

La spirale sanguinaire dans laquelle sombre le héros de Kleist, nous la retrouvons sous une autre forme dans le premier roman de Biyi Bandele. En effet, c'est la soif de justice sociale, la quête fanatique de justice, qui a transformé le jeune Bozo en assassin. En l'absence d'un traitement équitable, il oppose à l'injustice, au

nom de tous ceux qui sont dans la même condition que lui, une colère radicale qui l'entraîne dans une folie meurtrière et le pousse à commettre les actes les plus épouvantables. À l'image de la plupart des jeunes qu'on rencontre dans l'œuvre de Biyi Bandele, Bozo a eu une trajectoire de vie difficile. Très tôt, il a été livré à lui-même et n'a réussi à survivre que grâce à des amis.

C'est cette accumulation de maux qui a fini par décider Bozo et ses camarades à déclencher un combat contre ce qu'ils considèrent comme le système :

But Bozo wasn't blaming the flies. He knew, understood, that naturally, they had to be there, in this scum, this degenerate 'trashbin' where he had been born, where he grew up and where he would die ; rather Bozo and his friends pointed the accusing finger at the government, the system, the '-isms' and schisms which created the false hopes, delusions, mirages, castle-in-the-air for ambitious young people who thirsted for a knowledge which was nowhere to be seen, who longed for security, happiness and recognition in a faceless society of godfathers, nepotism, tribal chauvinism, ethnocentricism, shady deals, cold-blooded cruelty, mutual distrust and greased palms.

Bozo and his friends stood against everything that the system represented. The system stood for law and order, which Bozo and his bohemian comrades described in one word : 'shit'. Law and order, they told initiates of their 'Movement', was a euphemism for the oppression of the masses by the venomous tentacles of the system. 'Dig, brother,' Bozo would reiterate, deeply inhaling the marijuana cigarette in his hands, 'law and order is "shit" and bullshit.'<sup>154</sup>

L'État de droit est une imposture. Pour Bozo et ses camarades, toutes les aspirations de la jeunesse sont condamnées à demeurer de vaines aspirations, des chimères, vu qu'ils vivent dans un pays et dans une société où l'État a depuis longtemps abandonné toute une catégorie de citoyens qui forment une majorité d'exclus. Bozo parle de « système » pour désigner la situation à laquelle l'incapacité et la démission du gouvernement ont abouti dans le pays. En abandonnant les citoyens, le gouvernement a favorisé l'essor d'autres moyens de survie tels que la concussion, le népotisme, le favoritisme et bien entendu le grand banditisme dont Bozo et ses amis sont l'exemple même. L'idée même que Bozo décide de former une bande privée pour aller en guerre contre le système témoigne de l'absence totale de l'État. En

---

<sup>154</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., pp. 111-112.



effet, Bozo avait fini par créer un mouvement au sein duquel il recrutait de jeunes gens désespérés, sans avenir et donc faciles à manipuler et à mobiliser pour former une armée privée en vue de s'attaquer à l'État.

Qui sont donc les recrues de cette armée privée que forme Bozo ? Il faut dire qu'il profite en réalité d'une situation chaotique favorable à tous les excès. La première étape du recrutement consiste à former d'abord une espèce d'état-major qu'il séduit facilement en présentant son idée comme un projet de société alternative :

(...) Bozo made the acquaintance of four other young men at Mitchell's place. The first was Sadiq Danladi, whose father was a wealthy business tycoon. The second was Moses Nkrumah, Gha-Nigerian, a high-school dropout like Bozo. Another was Odia Irabor, the most educated in the group. He had two years of university education before he was advised to seek admission elsewhere, as his grades were only worsening. Lastly was Keyinde Modupe, a runaway from overtly authoritarian middle-class parents. Over tokens of pot, Bozo sold his idea of an Alternative Society to them and they were hooked. Of course, to them it was nothing more than a novel joke, a harmless idea by a crackpot whom they happened to like and who seemed to have lots of money to burn<sup>155</sup>.

L'idée de Bozo consistant à recruter de jeunes gens pour former une milice privée en vue de renverser l'ordre établi, est certainement inspirée d'une autre initiative du même apparue dans le nord du Nigeria (Kano) dans les années 1970-1980 : la révolte des *Maiïtatsines*, un mouvement religieux se réclamant de l'Islam et dirigé par Mallam Muhammadu Marwa, dit *Maiïtatsine*<sup>156</sup>. Cet homme, alors considéré par ses disciples comme un nouveau prophète de l'Islam prônait des idées résolument antimodernes et fondamentalistes et le renversement par la violence de l'ordre établi.

Ainsi, l'essentiel des recrues qui formeront la milice de Bozo, celui-ci les recrute parmi les enfants de la rue, les *talibé*, ces enfants que de pauvres parents

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>156</sup> Cf. Rosalind I. J. Hackett (ed.), *New Religious Movements in Nigeria*, Lewiston, Edwin Mellen Press, African Studies Vol. 7, 1987.

confient aux soins de maîtres coraniques souvent peu scrupuleux qui profitent d'eux plus qu'ils ne leur enseignent le livre saint. Biyi Bandele a un regard très critique sur les religions, quelles qu'elles soient, et on devine bien qu'il égratigne ici certains maîtres coraniques cupides. Ce qu'il dénonce, c'est surtout les conséquences de la pauvreté sur les enfants. En effet, les *talibé*, connus au Nigeria sous le nom de *almajiri* constituent une proie facile et c'est parmi eux que Bozo recrutait les membres de son armée.

L'attitude de Bozo dénote une certaine dérive. En effet, nous retrouvons chez Bozo l'anarchie qui, semble nous dire Bandele, est l'une des premières conséquences de l'injustice sociale et de l'insécurité. Dans un pays où tout est sens dessus dessous, il est naturel de voir émerger des milices privées prêtes à s'insurger contre l'État. On comprend que Biyi Bandele après la publication de son roman ait été contraint de fuir de son pays. En effet, on pourrait croire qu'il encourage le peuple à une insurrection violente contre l'État ; mais il s'agit plutôt de rappeler ses devoirs à l'État, de le mettre face à ses responsabilités et, par-dessus tout, de l'obliger à créer les conditions de justice sociale et d'épanouissement afin que des individus se sentant abandonnés n'éprouvent plus le besoin de se lancer dans une insurrection violente contre le système étatique.

### **L'écriture éclatée à l'image de la nation impossible à construire**

Après une première lecture du premier roman de Biyi Bandele, on a l'impression d'être en présence d'un texte écrit à la hâte, d'une main maladroite de jeune homme impatient, précocement expérimenté et pressé de se décharger du flot d'émotions incandescentes qui le consomment. Le texte, très court au demeurant (139 pages), adopte une allure tentaculaire et l'on regrette aussitôt que les préoccupations formelles et le souci d'ordre et de composition qui sauvent parfois l'œuvre d'art et

compensent d'habitude les faiblesses qui s'y révèlent, fassent défaut à ce texte qui ne manque pourtant pas de vitalité.

Dès la seconde lecture, on entre un peu plus avant dans le texte. On y voit plus clair ; quelque chose de nouveau semble surgir de ses profondeurs, de dessous les mots. La première impression de chaos que nous avons éprouvée se dissipe tout doucement pour faire place à une sorte d'émerveillement. On est allé en profondeur dans le texte et on a compris que l'apparent chaos de sa forme ne trahissait pas une absence totale de composition, ne lui enlevait pas tous les mérites et que son éclatement était en réalité sa forme même, une forme volontairement désarticulée avec un emboîtement de récits qui semblent n'avoir aucun lien les uns avec les autres.

À vrai dire, les textes de Biyi Bandele ne souffrent pas d'un défaut de composition ; au contraire, les différentes structures qu'il adopte correspondent à une intention esthétique et devraient plutôt être considérées comme une illustration formelle du texte-nation. Dans les romans de Bandele, le rythme de la narration mime l'immobilisme de la nation, son impossibilité à avancer. Cette manière de procéder redonne tout son sens au texte-nation. En plus d'être un texte dont le grand thème est la construction de la nation, il devient nation en ce sens que par sa forme, il se transforme en un miroir de la Nation. La forme du texte reflète l'état de la nation. Tout comme la nation, le texte ressemble à un voyageur non avisé : il prend son départ sans être sûr de sa destination, il s'élançait, se rue en avant sans but précis, marche longtemps, s'épuise, s'arrête, poursuit son périple avec difficulté, se fourvoie dans la forêt, tourne longtemps en rond, emprunte tous les chemins qui s'offrent à lui, revient finalement de manière hasardeuse sur ses pas, repart pour s'égarer à nouveau avant de revenir à la case départ. La nation s'agite, mais ses mouvements ne

la portent à nul endroit et ne la font pas non plus progresser. À la manière de la nation nigériane, les textes des romans de Biyi Bandele, texte-nation par excellence, stagnent, tournent en rond, avancent par à-coups sans toutefois arriver à destination. L'étude de la composition des deux premiers romans nous permettra de mieux illustrer ce piétinement, cette difficulté de la construction nationale, que le texte-nation mime et reproduit à travers sa structure.

*The Man Who Came in from the Back of Beyond*, le premier roman, est composé de cinq longs chapitres numérotés par des chiffres en toutes lettres (*One... Five*).

Le premier chapitre sans titre est formé de quatre sections séparées les unes des autres par un espace blanc. La première section est une scène qui se déroule dans une classe où nous découvrons à travers le regard de l'élève Lakemfa son professeur de littérature, Maude, un homme bizarre que les élèves exaspèrent par leur idiotie. Dans la deuxième section, Lakemfa, à qui Maude a fait l'insigne honneur de l'inviter à son domicile nous en apprend un peu plus sur l'enseignant et ses excentricités. C'est un enseignant très populaire, très apprécié des élèves, un homme solitaire qui vit reclus chez lui avec des animaux de compagnie. Dans la troisième section, Lakemfa revient sur ses autres visites chez l'enseignant, il insiste sur le décor de l'appartement et les goûts culturels de l'enseignant. Tout cela forme un mélange austère et éclectique. À cause de son rapprochement avec l'enseignant, Lakemfa regrette de devoir désormais être plus discipliné en cours et de ne plus pouvoir se moquer de l'enseignant comme il le faisait autrefois avec ses camarades. Dans la quatrième section, la plus longue du chapitre, l'élève nous rapporte une autre visite chez l'enseignant. Cette fois-ci, une conversation à bâtons rompus s'engage entre les deux personnages, quoique l'élève encore intimidé n'ose parler que de temps en temps pour poser quelques questions

avec beaucoup de prudence. Il écoute donc l'enseignant lui raconter son histoire personnelle. Il est l'enfant d'une orpheline obligée de se prostituer dès l'âge de quatorze ans, morte d'un cancer à l'âge de dix-neuf ans. Devenu orphelin à son tour, il a dû quitter l'école et s'est formé en autodidacte. Il a exercé plusieurs petits métiers pour survivre. Ensuite, il a été pickpocket pendant longtemps avant de rencontrer Maria. Cette dernière lui raconte l'histoire de son ancien copain Bozo Macika. L'enseignant a aussitôt eu l'idée d'en faire un roman. C'est le manuscrit du roman en question qu'il donne à lire à son élève.

Que remarque-t-on dans ce premier chapitre ? D'abord, il est à tous points de vue analogue à un chapitre d'ouverture assez classique, une exposition qui présenterait tous les personnages principaux d'une histoire. Mais dans le cas de ce roman, l'enseignant et l'élève, les deux personnages principaux que nous découvrons ne sont pas tout à fait les vrais personnages de l'action du roman. On pourrait tout au plus considérer le premier chapitre comme un chapitre-cadre au sens où il encadre avec le dernier chapitre le récit enchâssé contenu dans les trois chapitres médians. Ensuite, le premier chapitre crée subtilement une impression d'immobilisme. En effet, on pourrait penser que tout le roman se passe dans l'appartement du professeur. Et c'est un peu cela en vérité : nous sommes conviés dans ce roman à une double expérience de la lecture. Nous lisons le roman de Biyi Bandele, mais à l'intérieur de ce roman, nous lisons en même temps le manuscrit de la première mouture du roman écrit par l'enseignant et c'est ainsi que les histoires s'insèrent l'une dans l'autre telles des poupées russes.

Par ailleurs, on ne peut manquer de s'apercevoir de la dimension métatextuelle du procédé que Biyi Bandele met en œuvre dans le premier chapitre. Comme pour minimiser ce que le lecteur pourrait facilement considérer à première vue comme une

faiblesse de composition ou un manque de sophistication littéraire et, peut-être même dans l'intention de le tromper volontairement, Biyi Bandele donne une attitude assez humble à l'enseignant qui, au moment de remettre le manuscrit de son roman à l'élève, fait soudain figure de dilettante et se hâte de demander l'indulgence de son lecteur en dépit d'un certain ascendant que lui donne son statut d'enseignant sur l'élève :

Maude went to his bookshelf and withdrew a manila file which held a sheaf of papers on which ran an older, less refined version of his present calligraphic handwriting.

'While I go out to get some lettuce,' he said, 'I shall leave you with that. Remember everything in there is true except of course for a bit of literary licence and as you read it and meet with solecisms don't forget it was written by an uneducated pickpocket who didn't know the first thing about writing a novel.' And he went out to get his lettuce<sup>157</sup>.

Il nous semble entendre Biyi Bandele lui-même nous avertir de manière indirecte, avec malice, que le texte que nous lisons nous surprendra par ses digressions, ses écarts et ses éclats qui peuvent heurter certains lecteurs encore trop imprégnés d'une vision trop traditionnelle de l'art du roman. Les propos de l'enseignant soulèvent une autre question qui donne cette fois une dimension métafictionnelle à ce premier chapitre du roman de Bandele. Ne peut-on pas penser qu'une certaine définition du roman apparaît déjà dans les propos de l'enseignant, que Biyi Bandele nous propose indirectement ses propres réflexions sur ce qu'est la fiction ? « Everything in there is true except of course for a bit of literary licence. » Devrait-on entendre par là que le roman est la réalité transfigurée avec une certaine liberté vis-à-vis des règles littéraires ? Cette vision du roman qui transgresse le décorum littéraire n'est peut-être finalement que le premier élément de plusieurs autres éléments qui, distillés çà et là à travers toute l'œuvre, forment l'art du roman

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

selon Biyi Bandele. Nous verrons qu'une autre révélation à la fin du roman vient renforcer le caractère métafictionnel du roman de Bandele.

Le deuxième chapitre est intitulé : *'The Man Who Came in from the Back of Beyond' by Maude Beso Maude*. C'est le manuscrit même que Lakemfa ouvre devant nous et nous le lisons avec lui. Ce chapitre qui, ne l'oublions pas, est un manuscrit de roman se décompose en quatorze sous-chapitres numérotés de I à XIV. Nous sommes au cœur même du roman de Biyi Bandele et c'est ici qu'apparaissent les vrais personnages parmi lesquels figure Bozo Macika le personnage principal. C'est son histoire, ce sont ses aventures qui forment l'essentiel de tout le roman. Le chapitre revient sur l'enfance de Bozo, la tragédie dans sa famille, son parcours jusqu'au basculement dans la drogue, puis dans le crime. Plus qu'un roman, la juxtaposition des quatorze sous-chapitres ressemble davantage à une succession de scènes sans lien de causalité, racontant les aventures et les expériences du héros. Même en supprimant certains chapitres, on ne risque pas de perdre l'essentiel de l'histoire ; bien entendu ces chapitres ne sont pas superflus, mais la possibilité même de pouvoir les supprimer sans que l'histoire ne s'écroule nous montre simplement qu'il n'y a pas d'intrigue au sens traditionnel du mot. On pourrait même se contenter de lire uniquement le deuxième chapitre pour se faire une idée de l'essentiel de l'histoire, mais grâce à une habileté narrative Biyi Bandele parvient à rétablir l'autorité de l'auteur du manuscrit en lui donnant un rôle déterminant dans la suite de l'histoire.

Le troisième chapitre est tout d'un trait et ne comporte aucun découpage, hormis celui des paragraphes. Au début de ce chapitre, le professeur réapparaît dans l'appartement. L'élève a fini la lecture du manuscrit et semble très curieux de connaître la suite de l'histoire de Bozo :

‘So what happens next?’ I asked. I was still ensconced in the raffia chair, a drained bottle of Coke on the table before me. The *guguru* had disappeared and I had just finished the first part of Maude’s uncompleted manuscript. I was not a little annoyed that he had chosen to break off at that particular point<sup>158</sup>.

Ainsi Biyi Bandele fait intervenir à nouveau le personnage-écrivain. Nous avons lu le manuscrit de son roman. Cette fois-ci, c’est sa voix que nous entendons. L’écrivain devient conteur et l’élève, toujours assis, se fait raconter de vive voix une partie de la suite de l’histoire. Tout le troisième chapitre déploie ce que nous appellerions une rhétorique du conte traditionnel, transposée dans le roman. Il s’agit d’un long monologue de l’enseignant ponctué à intervalles réguliers de questions qu’il adresse à son élève sur l’histoire qu’il lui raconte. Ce ne sont pas des questions réelles, mais plutôt des questions rhétoriques au sens où elles n’admettent pas vraiment de réponse si ce n’est qu’elles servent surtout au conteur à donner de l’aplomb à son discours, à raviver l’attention de son auditoire et à le sortir du rôle d’auditoire passif. Ces questions, tout en donnant une dynamique au conte nous rappellent aussi que malgré le fait qu’il adopte l’apparence d’un monologue, il n’est pas moins une forme de communication et que le conteur, parmi les techniques qu’il utilise pour tenir son auditoire en haleine, a recours de temps en temps à la fonction phatique du langage. Nous avons là également un bel exemple de dialogisme :

Le récit du maître s’achève sur le titre d’un journal d’après lequel on apprend qu’un fou ayant ordonné la mise en liberté de ses amis a abattu sept policiers avant de se donner la mort. Nous ne savons rien du fou en question même si tout laisse à croire qu’il s’agit de Bozo. De même que la fin du manuscrit au deuxième chapitre, avec son aspect inachevé, avait titillé la curiosité de l’élève et qu’il était pressé de

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 97.



connaître la suite de l'histoire, de même nous remarquons de nouveau à la fin du troisième chapitre un effet de suspense qui donne désormais à l'histoire des allures de polar.

Dans la dernière phrase du troisième chapitre, l'élève nous apprend : « Maude reached for a folder from his bookcase and extracted from it a sheaf of papers which he gave to me to read. »<sup>159</sup> Ainsi, au quatrième chapitre le maître se retire à nouveau, ou plutôt le conteur se retire et cède place à l'écrivain. De nouveau, l'élève ouvre la suite du manuscrit et reprend sa lecture. Ce chapitre intitulé '*The Man Who Came in from the Back of Beyond*' by Maude Beso Maude est composé de quatre sous-chapitres numérotés de I à IV et ayant chacun un titre. C'est la partie la plus chaotique de l'histoire de Bozo. Nous y découvrons comment Bozo, en révolte contre un système qui perpétue les inégalités sociales et crée une classe de marginalisés, attaque avec l'aide de ses camarades un commissariat et abat de sang-froid sept policiers avant de se tuer lui-même :

Bozo stood in the terrible sunshine, looking at the gun in his hand. It is very good to be alive, he thought. It is also very satisfying to watch someone die whom you hate. Aloud, he said, 'I've conquered the system.'  
Then he swallowed the muzzle of the Colt automatic and pulled the trigger. His last thoughts were that he could do with a glass of water.  
He hit the ground with a loud thud. The 'system' had conquered him.  
THE END<sup>160</sup>

Ainsi s'achève l'histoire de Bozo qui coïncide avec la fin du quatrième chapitre du roman de Biyi Bandele. Le crime n'a pas vraiment été élucidé, ou plutôt la police n'a pas réellement cherché à comprendre ce qui s'est passé, ce qui a pu pousser un jeune homme à faire effraction dans un commissariat pour abattre des policiers. Avec son insatiable curiosité, l'élève veut savoir ce qui est arrivé aux camarades de Bozo après le suicide de ce dernier :

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 131.

After doing the dishes in the kitchen I came back to join Maude in the sitting room. He was thumbing through a heavily underlined copy of Fanon's *Wretched of the Earth*. I audaciously took the book from him and laid it aside. For a moment he looked startled, his features contorted in a frown, his temper ready, like a dam overflowing, to burst; then he saw the mischievous smile on my face and softened. 'So what happened to Kiss and Co?' I asked, sitting beside the literature master. He shrugged. 'Search me. No one knows. Not even your friends the police. In fact, as far as the police are concerned, the case is considered close.'<sup>161</sup>

Nous pouvons remarquer que le professeur de littérature en profite au passage pour critiquer la police nigériane dont les méthodes de travail reflètent bien l'atmosphère générale du pays. On ne se gêne pas pour comprendre les ressorts d'un crime, personne ne cherche vraiment à comprendre comment un individu a pu en arriver à un niveau de désespérance qui aboutit au crime. L'autorité est absente. La nation vit une interminable saison d'anomie, elle n'est pas encore constituée, tant elle semble avoir encore du mal à affronter ses difficultés internes. Elle se débat encore avec des problèmes sociaux et l'attitude des gouvernants et des autorités ne témoigne d'aucun souci de l'état de la nation.

Dans le cinquième et dernier chapitre du roman, l'élève et son maître se trouvent à nouveau directement face à face. Il se fait tard et l'élève s'appête à prendre congé. On peut remarquer à propos du tempo que, hormis les trois premières sections du premier chapitre qui se déroulent sur plusieurs jours et couvrent un peu plus de sept pages sur les cent trente-neuf – une semaine ou peut-être davantage. Une ellipse assez vague empêche de déterminer avec précision la durée des trois sections – les trois chapitres centraux qui retracent la vie de Bozo nous sont relatés en une journée environ : l'élève rend visite à son enseignant un dimanche matin et reste jusqu'au soir à lire un manuscrit. Par deux fois, l'enseignant prend lui-même la parole pour raconter une partie de l'histoire et l'élève interrompt sa lecture à plusieurs reprises, une fois pour déjeuner avec le maître et les autres fois pour se

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 133.

servir du coca. Dans ce dernier chapitre, une révélation de l'enseignant vient introduire un élément tout à fait inattendu dans le roman. Dans le premier chapitre, une remarque que fait l'enseignant sur le manuscrit de son roman au moment où il le remet à son élève avait attiré notre attention : « Remember everything in there is true except of course for a bit of literary licence and as you read it and meet with solecisms don't forget it was written by an uneducated pickpocket who didn't know the first thing about writing a novel. »<sup>162</sup> Or voilà que le même enseignant révèle à son élève au moment où celui-ci se lève pour partir qu'il a peut-être été victime d'une farce et que tout ce qu'il lui a raconté n'est qu'affabulation, fiction et non pas la vérité ainsi qu'il l'avait annoncé plus tôt :

'Supposing I tell you I've been playing April Fool on you all day long; what would you say?'

I looked at him, puzzled. 'I'd say you'd got your dates wrong. Today is not the first of April. In fact, if I may refer myself – not you, sir – to the calendar, this isn't April at all.'

He was smiling. 'Does it matter, the date? Mind you, it wasn't deliberate. You actually caused it with your insatiable appetite for sensationalism, your Lagos Weekend mentality. If I may call it that.'

By now I was totally confounded. I did not know whether to preen or to feel insulted. The smile on his lips melted like ice-cream in the sun. 'I beg your pardon, sir?' I croaked.

'What I'm trying to tell you, Lakemfa, is that all that story I told you today, all that script you read, was fiction. There is no iota of truth, no soupcon of reality in it all. It was all a figment of the imagination. The manuscript was actually the remains of a proposed novel by my kid brother. He'd posted it to me for editing and while in transit the middle part had miraculously disappeared en route here. Someone had tampered with the parcel. I'd been wondering what to do, what to tell Beso – that's my kid brother – when you came in this morning with your curiosity and all and, bang! I had the solution to my problem. I'd rewrite it. Rework on the manuscript and rewrite the whole thing. And then send a copy to Beso and another to the publisher. You were, I must say, an excellent audience for this première.'

For a hundred heartbeats I was at a loss for words. I'd never felt so taken-in in my life. For a moment I nearly hated the man. 'You have a brother?'

He nodded.

'And a sister, perhaps?'

Again he nodded.

'And all that about your mum and streetwalking and dying of cancer et cetera, et cetera: it was all a lie?'

He nodded again.

'Bozo Macika and the Movement?'

'A progeny of Beso's imagination.'

Finally. 'What about Maria?'

'Beso created her, too.'

---

<sup>162</sup>*Ibid.*, pp. 25-26.

'She, too, she never really did exist?'  
'To the best of my knowledge, no she never did.'<sup>163</sup>

Toute cette histoire de violence, de meurtre et d'atrocités sociales n'aura-t-elle donc été qu'une farce ? C'est en tout cas ce que laisse entendre l'enseignant puisqu'il n'est devenu que coauteur de l'histoire dans des circonstances un peu étranges tout de même. L'histoire lui avait été envoyée par son frère jeune Beso afin qu'il la relût, la corrigeât et l'envoyât à un éditeur. Or, une bonne partie de l'histoire a été perdue en cours d'expédition et c'est ainsi qu'à partir des bribes qu'il reçut, l'enseignant eut l'idée de combler le vide en recourant à sa propre imagination pour réinventer, à partir de ce qu'il serait convenu de considérer comme un palimpseste, une nouvelle histoire en s'inspirant des vestiges de l'histoire originale. Le résultat de ce travail de réécriture est un nouveau texte qui constitue l'essentiel de l'histoire définitive. Le professeur n'est resté fidèle à l'histoire originale que dans la mesure où il a conservé les personnages et la situation initiale.

Si toute cette histoire n'est finalement qu'une affabulation, il nous semble qu'elle n'en manque pas pour autant de force de persuasion. Nous pensons plutôt qu'il s'agit simplement là d'une stratégie qui consiste à faire comprendre qu'on ne peut évoquer la vie sociale nigériane, la nation nigériane, qui elle-même est un chaos et un mensonge permanent, qu'en recourant au mensonge. Il y a un jeu de dupe constant entre cette nation et ses populations. De même que la nation nigériane est un canular, le texte-nation procède lui aussi par le mode de l'affabulation. Mais, il y a toutefois une grande différence entre la farce du texte-nation et celle de la nation. Tandis que le mensonge et la médiocrité de la nation freinent son développement, le mensonge du texte-nation est symbolique : ce mensonge mime la nation pour en rire, la critiquer, le corriger et surmonter ses limites.

---

<sup>163</sup>*Ibid.*, pp. 135-136.

À cet égard, il faudrait souligner le fait que le texte-nation appelle surtout à une refondation, à un nouveau départ à partir de nouvelles règles démocratiques. La vague de conférences nationales en Afrique à partir de 1990 coïncide avec la publication de nombreux textes-nation qui apparaissent déjà dans les années 1980. En ce sens, le Bénin a été le premier pays d'Afrique à avoir inauguré l'ère des conférences nationales. Ainsi que le laissait entendre l'ancien Archevêque de Cotonou, feu Mgr. Isidore de Souza, président de la Conférence Nationale des Forces Vives de la Nation, le Bénin a joué un rôle fondamental dans le processus de démocratisation en Afrique subsaharienne et son exemple servira plus tard de modèle à bien d'autres pays :

Un petit pays de l'Afrique de l'Ouest, le Bénin. Une crise grave, multidimensionnelle qui dure des années. Puis en février 1990 une solution originale, unique au monde. Une première : La Conférence Nationale des Forces Vives de la Nation.

C'est vrai que la Conférence Nationale des Forces Vives du Bénin fut un événement unique dans l'histoire récente de l'Afrique. Et pourtant depuis 1990 il n'y a pas suffisamment de témoignages écrits sur ces dix jours qui changèrent le Bénin et pourquoi pas l'Afrique<sup>164</sup>.

Très souvent, on porte le succès de la conférence nationale béninoise au crédit de la classe politique, et parfois même au crédit de Mathieu Kérékou alors président du Bénin. Bien entendu, la conférence n'aurait jamais abouti et n'aurait eu un tel retentissement international si certaines élites n'avaient eu l'intelligence de surmonter leurs divergences et le courage de réclamer cette grande discussion nationale. Quant au président Kérékou, son accord fut arraché au bout de très longues tractations et une reddition inconditionnelle était la seule solution envisageable pour ce général d'armée acculé par la pression populaire et l'état désastreux de l'économie nationale presque déjà au bord du gouffre. On ne saurait en aucun cas nier le courage

---

<sup>164</sup> Afise D. Adamon, *Le renouveau démocratique au Bénin : La Conférence Nationale des Forces Vives et la période de Transition*, préface de Mgr Isidore de Souza, *op. cit.*, p. 5.

politique de cet homme qui préféra abdiquer en acceptant une conférence nationale, un gouvernement de transition et des élections démocratiques qu'il perdit et dont il accepta les résultats sans la moindre contestation. On oublie cependant lorsqu'on évoque l'expérience béninoise le rôle du texte-nation. Déjà en 1987, c'est-à-dire trois ans avant la Conférence Nationale, le romancier et dramaturge béninois Jean Pliya publiait un roman intitulé *Les tresseurs de corde*<sup>165</sup>. Sous la forme d'une allégorie, ce roman met en scène le dévoiement de la révolution béninoise, la dictature du régime marxiste-léniniste du président Kérékou. En effet, sous les traits d'un socialisme exacerbé et d'un anti-impérialisme populiste, le régime marxiste-léniniste de Mathieu Kérékou, le régime du PRPB, avait tous les attributs d'une dictature : parti unique (PRPB : Parti de la Révolution Populaire du Bénin, dont on avait grand intérêt à posséder la carte), presse muselée, camps de torture réservés aux opposants, délation, clientélisme, etc. Dans son roman, plus qu'une dénonciation de la révolution, Jean Pliya montrait surtout les faiblesses et les erreurs de la révolution béninoise et suggérait des corrections dont la Conférence Nationale accoucherait quelques années plus tard.

Nous évoquions tantôt le mensonge du texte-nation, ajoutons que ce mensonge n'est pas néfaste : il a une force de persuasion qui, semble-t-elle, relève de la capacité même de la fiction à *mentir vrai*. Le mensonge du texte-nation a un caractère noble : il ment pour mieux combattre le mensonge officiel. La noblesse de ce mensonge est symbolisée par le personnage de Lakemfa. Alors que le jeune élève s'énerve un peu au moment où l'enseignant lui apprend qu'il vient de lui faire un poisson d'avril, il ne parvient pas pourtant à balancer toute cette histoire d'un revers de main comme

---

<sup>165</sup>Jean Pliya, *Les tresseurs de corde*, Paris, Hatier, 1987 ; rééd. Editions Hatier International, coll. « Monde noir poche », 2002.  
Jean Pliya (1931 —) et Olympe Bhêly Quénou figurent dans la littérature nationale béninoise au rang des deux plus grands écrivains de la deuxième génération.

on aurait pu s'y attendre. Quelque chose a été atteint en lui, qui ne lui permet plus d'être le même garçon qu'autrefois, celui qui mentait, maraudait le verger de l'école et commettait sans aucun état d'âme de nombreux menus larcins. En réalité, lorsqu'arrive le soir et que l'élève demande à prendre congé, il compte retrouver un de ses camarades de classe afin qu'ils aillent une fois encore voler des volailles dans le poulailler de leur école. Mais cette fois-ci, le vol n'aura pas lieu, Lakemfa semble avoir pris la résolution de changer de comportement, au grand étonnement de son ami qui ne comprend pas l'origine de cette métamorphose subite : « So, I changed my mind, that's all, isn't it ?' I said irritably. 'I no longer want to be a minister with a private jet. I want to live by the dictates of my conscience. »<sup>166</sup> Alors que le Nigeria, nation en chantier, chancelante, chaotique, démagogique, demeure stérile et n'entretient que la misère de citoyens insatisfaits et révoltés qui en deviennent même des meurtriers, le mensonge du texte-nation accouche d'un nouveau citoyen, d'une nouvelle conscience individuelle.

Le dispositif narratif de ce roman ainsi que certains éléments de l'histoire révèlent à notre avis l'un des traits distinctifs de l'univers romanesque de Biyi Bandele, à savoir la dimension métafictionnelle de l'œuvre. S'il est vrai que la métafiction n'est pas de son invention, Biyi Bandele reste cependant l'un des rares écrivains nigériens à avoir poussé le procédé aussi loin et à l'avoir mis aussi bien en évidence dans son œuvre. Rappelons d'abord que la métafiction est aussi vieille que le roman. On la trouve déjà chez Cervantès et chez Sterne (*Tristram Shandy*) qui en est, selon David Lodge, l'un plus des illustres ancêtres :

Metafiction is fiction about fiction : novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures. The granddaddy of all metafictional novels was *Tristram Shandy*, whose narrator's dialogues with his imaginary readers are only one of many ways in which Sterne foregrounds the gap

---

<sup>166</sup>*Ibid.*, p. 138.

between art and life that conventional realism seeks to conceal. Metafiction, then, is not a modern invention; but it is a mode that many contemporary writers find particularly appealing, weighed down, as they are, by their awareness of their literary antecedents, oppressed by the fear that whatever they might have to say has been said before, and condemned to self-consciousness by the climate of modern culture

In the work of English novelists, metafictional discourse most commonly occurs in the form of “aside” in novels primarily focused on the traditional task of describing character and action. These passages acknowledge the artificiality of the convention of realism even as they employ them; they disarm criticism by anticipating it; they flatter the reader by treating him or her as an intellectual equal, sophisticated enough to be thrown by the admission that a work of fiction is a verbal construction rather than a slice of life<sup>167</sup>.

Alors que le travail des romanciers consiste la plupart du temps à créer totalement l’illusion en ne laissant apparaître aucune trace d’effort, aucun indice sur le travail de composition et de choix que constitue tout roman, les œuvres métafictionnelles dévoilent l’artifice, elles s’interrogent elles-mêmes sur le texte, font presque entrer le lecteur dans l’atelier du roman, lui montrent comment le travail a été fait, demandent son avis et font de lui un acteur très actif sans craindre qu’il ne découvre les coulisses de l’œuvre. Elles rompent ainsi avec le caractère fondamental de l’art du roman traditionnel qui, selon Maupassant, est avant tout illusion :

La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L’art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu’on veut montrer.

Faire vrai consiste donc à donner l’illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J’en conclus que les Réalistes de talents devraient s’appeler plutôt des Illusionnistes. (...) Les grands artistes sont ceux qui imposent à l’humanité leur illusion particulière<sup>168</sup>.

Si nous insistons sur la métafiction comme étant l’une des originalités de l’œuvre de Biyi Bandele, c’est surtout parce que ce procédé littéraire a été très peu utilisé dans les œuvres de la littérature africaine et les auteurs qui en ont fait usage ne

---

<sup>167</sup>David Lodge, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992, pp. 206-207.

<sup>168</sup>Maupassant, « Le roman » préface de *Pierre et Jean*, in *Pierre et Jean* [1888], Paris, Le livre de poche, 2007, pp. 22-23.



l'ont pas poussé aussi loin que Biyi Bandele. Ainsi, on en trouve quelques traces chez Chinua Achebe dans *A Man of the People* où le narrateur Odili attire plusieurs fois l'attention sur son récit, et dans une nouvelle du romancier intitulée *Chike's School Days*<sup>169</sup>. Un autre écrivain, plus contemporain, d'origine nigériane, Chimamanda Ngozi Adichie, déploie elle aussi le même procédé dans une nouvelle intitulée *Jumping Monkey Hill*<sup>170</sup>. Cette nouvelle met en scène dans le cadre d'une rencontre d'écrivains à laquelle elle participe, une femme écrivain en plein acte de création, hésitant sur des choix d'écriture, créant des personnages et s'interrogeant sur la composition de son texte au fur et à mesure qu'elle le produit si bien que la nouvelle dont le thème principal est la vanité des écrivains, devient également une réflexion sur la fiction, sur l'écriture elle-même.

L'impression d'artifice, de fantaisie narrative serait-on même tenté de dire, et le côté ostensiblement ludique de la métafiction ont sans doute contribué au peu d'intérêt que la littérature africaine manifesta pour ce procédé. Trop austère dès ses origines, pressée par des préoccupations plus urgentes, la littérature africaine devait aller immédiatement à l'essentiel et ne pouvait se complaire dans ce qui devait passer pour un jeu aux yeux de ses plus ardents représentants. Une prose de facture classique dans une forme traditionnelle semblait plus appropriée. Ce sont surtout les écrivains américains contemporains (Janet Kauffman, John Barth, Robert Coover, Randall Kenan, etc.) et les écrivains d'Amérique du Sud (Borges, Clarice Lispector, etc.) qui ont profondément exploité les possibilités de la métafiction. La littérature africaine n'a vraiment commencé à se déridier qu'assez tardivement, explorant de nouvelles possibilités grâce aux auteurs voyous et à une nouvelle génération

---

<sup>169</sup> Chinua Achebe, *Girls at War and other Stories* [1972], New York, Anchor Books, 1991.

<sup>170</sup> Chimamanda Ngozi Adichie, « *Jumping Monkey Hill* », in *The Thing Around Your Neck*, London, Fourth State, 2009.

d'écrivains joyeux et irrévérencieux. Mais même parmi ces derniers, la métafiction n'a pas suffisamment été explorée.

C'est, en partie, l'un des traits de son œuvre qui démarque Biyi Bandele des auteurs de sa génération. *The Man Who Came in from the Back of Beyond* est un roman métafictionnel à plusieurs égards. Tout d'abord, par son dispositif narratif, ce roman peut être considéré comme une expérience de la lecture à travers laquelle l'attention du lecteur est constamment sollicitée. Il ne peut demeurer un lecteur passif, pas plus que le personnage de Lakemfa qui participe, lui aussi, à cette expérience. Dans la métafiction, le lecteur ne peut se contenter de recevoir l'histoire qui lui est racontée sans aucun effort. Ici, le lecteur devient un lecteur conscient, tous ses sens sont en alerte, il doit redoubler de vigilance puisqu'il sait d'emblée qu'il est en face d'un texte fictif, d'une illusion ; et parce que l'auteur ne vise pas tant à l'entraîner dans une rêverie qu'à frapper son attention, il l'en avertit. Il y a dans le roman de Bandele une grande horreur que vient atténuer le dispositif métafictionnel. Entre l'auteur et le lecteur, il y a au début du texte un pacte de lecture très explicite, mais il arrive que ce pacte soit modifié en cours de lecture ou même que le lecteur découvre à la fin son caractère fallacieux. C'est le cas en l'occurrence : au début, l'enseignant fait croire à l'élève que tout est vrai dans l'histoire qu'il est sur le point de lire, mais il lui rappelle aussi que c'est de la fiction en ce sens qu'il l'a arrangée et lui a donné une forme. Pourtant il y a une grande révélation à la fin de la lecture : cette fois-ci l'enseignant apprend à l'élève que tout ce qu'il a lu n'est qu'invention, travail d'imagination. De même que l'enseignant se joue de son élève, Biyi Bandele se joue également de son lecteur, nous sommes trompés au même titre que l'élève. En dépit de tout le réalisme de son roman, le romancier n'oublie pas qu'il ne fait que tenter de représenter quelque réalité et il nous le rappelle : *ceci n'est pas la vérité*, le

romancier attire l'attention du lecteur sur le caractère fictif de ce qu'il lit. La métafiction n'est pas qu'une fiction sur la fiction, elle devient par extension une réflexion sur l'écriture et la fiction :

Metafiction is a form that takes as its subject form itself; that is, metafiction is fiction about fiction. In a variety of ways, metafiction reminds the reader that he or she is reading a made-up thing, a text cleverly constructed both abstractly (with written language and the conventions of punctuation, syntax, grammar, spelling) and physically (with the conventions of printing, such as reading from right to left and from the top of page down). The realist writer succeeds when the reader becomes so involved with the illusion being created and with the veracity of the world being created that the act of reading and all that it entails is completely forgotten. The metafictionist, on the other hand, snaps the reader awake from such reverie. This strategy can create startling effects, producing the same disorientation you would feel when a magician reveals how the trick was done after you had certainly seen a woman being sawn in half. Or these effects can induce a kind of wonder as an author tells you, truthfully, that she has been telling you a story. Or these self-referential stories can invoke political or social insight when the reader is reminded that reading even a realistic depiction of oppression is not the same as experiencing real oppression in a real world.

Metafiction seeks to change the reader's involvement in the drama being created. It does this by shifting the reader's relationship to the work being read. The role of the reader in the traditional story is lost often that of an observer and listener: the reader is an engaged but passive audience for the characters and the action. In metafiction, the reader is often asked to participate in the action of the story<sup>171</sup>.

En rappelant qu'il n'est qu'une construction, le texte métafictionnel, paradoxalement, n'en est que plus convaincant. Il réussit à mieux nous imposer son illusion et nous finissons par l'accepter tout en étant conscients de son caractère illusoire. Dans le roman de Biyi Bandele, l'histoire enchâssée est un coup de fouet à la conscience du lecteur et à celle de Lakemfa. La révélation de l'enseignant ne change rien aux sentiments de l'élève, autrement il n'aurait pas immédiatement pris la résolution de changer de comportement. Que l'enseignant ait fait un poisson d'avril (« I've been playing April Fool on you all day long ») à l'élève, cela ne change rien. Le coup l'a atteint profondément et sa conscience, arrachée à sa léthargie, ne peut qu'envisager désormais la vérité de l'illusion. C'est cela aussi la force de la métafiction et la fin du roman de Biyi Bandele l'illustre très bien :

---

<sup>171</sup>Robin Hemley et Michael Martone, *Extreme fiction: Fabulists and Formalists*, New York, Pearson Longman, 2004, pp. 7-8.

Metafiction forces the reader to consider the paradox of reading fiction in order to get to the truth. One way metafiction does this is by constantly confronting the reader with the “truth” of the illusion. You are told you are being fooled while you are being fooled. In doing this, the metafictionist adds another twist by suggesting that you can better trust what you are about to read because you have been told not to trust<sup>172</sup>.

La dimension métafictionnelle de l’œuvre de Biyi Bandele apparaît également dans son deuxième roman, mais peut-être même plus que dans le premier roman, le deuxième roman est celui où l’inertie du texte représente le mieux l’état de la nation nigériane ; c’est ce que nous illustrerons à travers l’examen de son architectonique.

Le deuxième roman, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, est divisé en deux parties.

La première partie est composée de dix-neuf chapitres au total. Le roman s’ouvre par une scène dans laquelle la mère de Kayo vient le réveiller un matin pour lui annoncer que son frère Rayo est devenu fou, que des voisins l’avaient vu tout nu en plein milieu du marché. Kayo et sa mère sortent aussitôt ensemble pour aller le chercher.

Ainsi dès le premier chapitre, le roman commence sous le signe de la folie. Celle-ci constituera le fil d’Ariane de tout le récit et sans tenir compte de cet aspect du roman, on risque de se perdre rapidement dans sa lecture, d’autant plus que les quelques indices de cette folie sont à peine perceptibles dans le récit et qu’il ne faut attendre que le dernier chapitre pour en avoir la révélation explicite. En réalité, le personnage de Rayo, le fou en question n’existe pas, c’est une invention de Kayo, le vrai fou qui souffre d’un dédoublement de personnalité et qui est convaincu d’avoir un frère qui n’est à vrai dire que son alter ego imaginaire. En faisant sortir Kayo de sa chambre pour aller à la recherche de Rayo, la mère tend en fait un piège à son fils.

---

<sup>172</sup>*Ibid.*, pp. 8-9.

Cette sortie lui servira de prétexte pour l'amener chez une guérisseuse traditionnelle afin de le faire soigner. Toutefois, dans ce chapitre d'ouverture, l'attitude de la mère en découvrant la chambre de son fils nous offre un petit indice sur l'état psychique de Kayo : la chambre qu'il occupe est une véritable bauge et il semble s'en accommoder sans aucune gêne. « Her lips folded into a disapproving notch as she looked round my room for the first time. I called it lived-in. She said it was a garbage dump. Admittedly, I hadn't bothered to clean it for many days now. »<sup>173</sup>

Les trois chapitres suivants forment une longue digression, une succession de flashbacks où Kayo revient sur son enfance avec son frère, l'époque de leur circoncision où ils avaient sept et huit ans (Kayo étant l'aîné). Il nous raconte quelques anecdotes sur Rayo. Nous découvrons un frère excentrique, précocement surdoué et doté d'un grand esprit d'indépendance. Nous apprenons aussi qu'il est devenu fou en avalant une centaine de pastilles valium avec un verre de bière.

Le chapitre cinq, très court, porte en exergue un petit poème extrait des notes de Rayo. Pendant que leur mère veille Rayo à l'hôpital, Kayo retourne dans la chambre de son frère en espérant découvrir une lettre de suicide. Mais tout ce qu'il trouve, c'est un amas d'ouvrages et d'écrits personnels : des livres, des journaux, des journaux intimes et un ensemble de notes intitulé *Notes*. Tout au long du roman, des pages de ce journal d'un fou nous seront livrées par petites touches en alternance avec le récit du narrateur, ce qui a pour effet de ralentir la progression du récit.

Le sixième chapitre revient sur la nuit précédant l'annonce de la folie de Rayo. Kayo fait le récit très explicite, mais sans vulgarité, d'une nuit d'amour avec une voisine qui s'appelle Tere, une amie d'enfance, étudiante comme lui et de passage

---

<sup>173</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 4.

chez elle pour les vacances. Au dernier chapitre, on apprend que Tere est morte à l'âge de six ans. Kayo s'est donc offert une nuit d'amour avec une femme fantasmée.

Au septième chapitre, on s'aperçoit que quelque chose ne fonctionne pas dans la narration et on commence à se poser des questions. Le narrateur est-il crédible ou est-ce l'auteur qui a perdu le fil de son roman ? Alors qu'on apprend dans les chapitres précédents qu'on a aperçu Rayo au marché, tout nu, et qu'il a été conduit dans un hôpital, on retrouve le même Rayo allongé dans sa chambre, à même le sol, entouré de livres, le flacon de valium vide dans une main et la canette de bière à moitié vide dans l'autre. Il a l'écume aux lèvres et est déjà à moitié mort. On l'amène à l'hôpital en taxi. Impossible dès lors de savoir si Rayo a été conduit à l'hôpital suite à un suicide manqué dans sa chambre ou après qu'on l'a récupéré tout nu en plein marché.

Les chapitres huit à treize forment à nouveau un ensemble de flashbacks. Ici, l'accent est mis sur les années de scolarité au collège et au lycée. On voit un Rayo bon élève, doué d'humour et faisant rire tous ses camarades au point de perturber souvent les cours. Mais, sous la bonne humeur de cet adolescent, se cache un écorché vif qui ne supporte pas les injustices autour de lui et qui se bat pour défendre les pauvres et les faibles.

Ainsi après treize chapitres, nous n'en savons pas plus sur la suite de l'histoire. Bien entendu, beaucoup d'informations nous ont été rapportées sur l'enfance et l'adolescence de Rayo, mais en termes d'intrigue, le roman tourne en rond : les chapitres se succèdent, les scènes se juxtaposent, mais le récit n'avance pas. Un petit pas en avant, quelques grands pas en arrière : l'essentiel de la narration est composé de flashbacks et le premier chapitre échoue dans son rôle de chapitre causal.

Le quatorzième chapitre introduit un passage des notes de Rayo. C'est un chapitre en forme de vignette, un récit assez pittoresque de la célèbre gare (arrêt de bus) d'Oshodi qui rappelle, par le point de vue cinématographique de la scène, les premières pages de la *Perspective Nevski* de Gogol. Oshodi est un chaos organisé, une métaphore de la vie nigériane. Dans ce cloaque, des prostituées et des promeneurs noctambules côtoient des religieux zélés prêchant l'Évangile et des charlatans vantant les qualités de leurs gris-gris. L'endroit respire la drogue, la violence et le crime. En plein milieu de la scène, des passants aident une femme en train d'accoucher sur la banquette d'une voiture. C'est un garçon, la foule exulte d'allégresse : « It's a boy ! À soldier »<sup>174</sup>, ce qui laisse penser que seule la carrière militaire serait valorisante au Nigeria. La réaction de la foule n'est pas étonnante : on sait que l'armée a tous les pouvoirs et le fait de penser qu'un petit garçon qui vient de naître deviendra soldat n'est pas sans une certaine ironie.

Les chapitres quinze à dix-neuf alternent des récits de Kayo en flashback et des notes de Rayo. Kayo, après nous avoir longuement raconté les événements de l'enfance et de l'adolescence de Rayo, continue avec les années de Rayo à l'université, son implication dans des mouvements étudiants contestataires. Il nous fait le récit détaillé de la manifestation de trop, celle après laquelle Rayo est arrêté et jeté en prison. Les notes de Rayo lui-même ressemblent à un journal intime dans lequel, après sa sortie de prison, il écrit les souvenirs de son séjour carcéral. Il y fait allusion à sa folie, aux tortures subies dans la geôle, à son moi fragmenté et à sa nouvelle vie à Lagos où il est allé vivre après la prison. Les notes de Rayo sont en réalité un réquisitoire contre les pratiques inhumaines de l'État nigérian, la corruption des dirigeants politiques et l'immobilisme de la nation.

---

<sup>174</sup>*Id.*, p. 78.

La deuxième partie du roman commence au chapitre vingt. Ce chapitre est constitué d'une scène dans laquelle Kayo et sa mère tentent de comprendre ce qui a poussé Rayo à vouloir se suicider. Le chapitre suivant est un extrait des notes de Rayo où âgé de six ans, il fait une partie de balançoire avec Tere.

Le vingt-deuxième chapitre aurait bien pu figurer immédiatement après le tout premier chapitre du roman puisqu'il constitue la suite logique de la première scène du roman qui s'achève lorsque Kayo et sa mère sortent pour aller constater par eux-mêmes la folie de Rayo. Après cette scène du premier chapitre, ce n'est qu'au chapitre vingt-deux qu'on retrouve les deux personnages en chemin. Entre-temps, sur vingt chapitres, nous n'avons en grande partie que des flashbacks, des digressions et des sauts qui ne nous permettent pas de suivre l'évolution de l'action. Bien entendu, aucune règle de composition n'établit que l'action d'un roman doive suivre une progression chronologique, mais que l'auteur ait déroulé son roman sur vingt chapitres avant de reprendre le fil d'une action interrompue dans la scène d'ouverture, et que la suite de l'action n'apparaisse de surcroît que dans la deuxième partie, au chapitre vingt-deux, d'un roman qui en compte vingt-six au total, voilà qui démontre très bien que le rythme de l'action n'est pas harmonieux et qu'il manque d'équilibre. D'ailleurs, dans le chapitre vingt-deux, très long au demeurant, l'action ne progresse toujours pas. Ici, Kayo et sa mère rencontrent un autre personnage, Jeremiah Pategi — dit *Sosoman* —, qui se met à raconter aux deux autres personnages une longue histoire sans aucun lien avec l'action principale. Son récit-témoignage représente toutefois une illustration magistrale de la toute-puissance des militaires et de l'anomie qui règne dans le pays.

Toutes ces mises en abîme et ces digressions pourraient faire penser à un défaut de composition, mais rien n'est moins certain. Il nous semble qu'il s'agit



davantage d'un choix délibéré de l'auteur, un moyen narratif d'exprimer l'immobilisme de la nation. À mesure que le roman s'embourbe volontiers dans des flashbacks et des récits enchâssés, la ligne narrative principale est totalement brouillée à travers des sauts et des incohérences – même avec les meilleures intentions, on n'arrive pas à reconstituer la chronologie du roman – si bien qu'il devient presque impossible de retrouver, ne serait-ce qu'un semblant d'ordre narratif dans tout le roman. La narration est statique, son rythme est celui de l'État nigérian qui se fourvoie dans le labyrinthe de ses turpitudes sans réellement aller de l'avant. On comprend dès lors le choix de l'auteur de confier le récit du chaos nigérian à un narrateur rendu fou par le régime au pouvoir. Nul, mieux que lui ne pouvait peut-être rendre compte de la situation dramatique de la nation.

Le vingt-troisième chapitre reprend des extraits des notes de Rayo. C'est un très long chapitre qui se décompose en quatre sections. Aucun des personnages rencontrés précédemment dans le roman n'y apparaît. C'est un récit autonome qu'on peut isoler du reste du roman. C'est à vrai dire une fable politique dont le personnage principal est un ancien président du Nigeria (on reconnaît Ibrahim Babangida), présenté sous les traits d'un personnage grotesque et abominable.

Les deux chapitres suivants, les chapitres vingt-quatre et vingt-cinq, reviennent sur le personnage de Jeremiah Pategi que nous avons quitté au chapitre vingt-deux. Le narrateur évoque la vie de Pategi, un pauvre homme sans histoire qui a eu un jour le malheur de s'indigner ouvertement en assistant à une scène au cours de laquelle un militaire avait abattu froidement un jeune étudiant. Pris en chasse par les militaires, il n'a dû son salut qu'à une ruse assez comique. Profitant de l'inattention des militaires, il leur échappe un instant, puis s'empare rapidement d'une éponge végétale à l'étal d'une vieille femme et, débarrassé de tous ses vêtements, il s'est exposé tout nu en

plein milieu de la rue en se faisant passer pour un fou qui se lave uniquement à l'aide d'une éponge. Lorsqu'ils sont enfin tombés sur lui, les militaires l'ont pris pour un fou et ont juste eu le temps de rire de sa bêtise avant de continuer leur chemin. C'est depuis cet événement que Jeremiah Pategi est devenu célèbre sous le sobriquet de *Sosoman*, l'homme à l'éponge.

Le dernier chapitre du roman, composé de quatre sections, est la suite de la rencontre au chapitre vingt-deux entre Kayo et sa mère et Jeremiah Pategi. La mère de Kayo demande à Jeremiah Pategi de venir avec eux jusqu'au marché afin de les aider à récupérer Rayo le fou. Pendant qu'ils poursuivent tous les trois le trajet, Kayo s'échappe dans ses pensées et se souvient à nouveau de Tere. Les évocations de Tere se poursuivent dans la deuxième section qui est un extrait des notes de Rayo relatant une conversation entre lui et Tere. Dès la troisième section, la voix de Sosoman arrache soudain Kayo à ses pensées. À cet instant, Sosoman demande à la mère de Kayo de lui permettre de passer rapidement chez une certaine Mama, une femme âgée qui vend des éponges végétales, pour récupérer un panier d'ignames qu'il avait déposé chez elle. Aussitôt dans la maison de Mama, deux hommes vigoureux se jettent sur Kayo et le ligotent rapidement : il vient d'être pris au piège. Sa mère s'adresse alors à la guérisseuse, Mama, pour lui demander de bien vouloir soigner son fils qui souffre de folie. C'est alors que nous apprenons enfin que Kayo souffre depuis longtemps de folie et de dédoublement de personnalité, que son frère Rayo n'est qu'un double imaginaire auquel il attribue ses propres obsessions et ses frustrations. Tout ce qu'il nous a raconté sur son supposé frère n'est en définitive que sa propre histoire, son expérience personnelle et ses délires ; et s'il est devenu fou, c'est bien son passage par la prison qui en est à l'origine comme le laisse entendre sa mère, désespérée de voir son fils unique sombrer dans la folie :

‘Cure him for me. I don’t know what evil spell has been cast upon him. I don’t know what curse he has gone and stepped on. He dreams bad dreams and talks in his sleep. He fell into bad company at the university over a year ago and was arrested. I don’t know what they did to him, those people. But when he came out he had totally changed. He dropped out of the university. He was on a scholarship – free books, free food, free everything. And he just dropped everything – *everything!* and came back home to send me to my grave. He goes and comes as he wishes. And he locks himself up and writes all these strange things that have brought us no good. I have brought him to see the hospital doctors. We’ve held prayer vigils in the church for him. But nothing seems to have worked. Brother Jeremiah here saw my suffering and suggested that we bring him here. He said to me, if anybody in this world can cure him, you will, Mama<sup>175</sup>.’

Quand le projet national échoue, le président fondateur n’admet pas l’échec, mais a recours au déni. La nation est fantasmée et, lui, il sombre dans le culte de la personnalité. La folie est l’état de la nation, mais la folie du texte peut sauver la nation. Le fou (l’auteur) est supérieur au roi (la politique), car il sait qu’il est fou et sa folie lui permet en outre de tout dire sans trop craindre la foudre du pouvoir politique. D’ailleurs Biyi Bandele semble avoir compris la supériorité de la folie en tant que moyen de transgression et le choix qu’il fait de donner la parole à des narrateurs et des personnages fous n’est pas sans rappeler le propos de dame folie faisant son propre éloge : « Le même mot, qui, dans la bouche d’un sage, lui vaudra la mort, prononcé par un fou réjouira prodigieusement le maître. »<sup>176</sup>

Toute l’histoire de Kayo n’aura donc été qu’un long rêve éveillé dans le chaos ténébreux de son âme. Mais c’est aussi le reflet de l’état de la nation nigériane, c’est ce que nous révèlent en dernier lieu les nombreux récits enchâssés qui dépeignent le chaos et le désordre qui empêchent la *na(rra)tion*, le texte-nation d’avancer ainsi que le remarque Michel Naumann à propos des romans de Biyi Bandele:

Mais la destruction des héros va plus loin que ce que le récit nous rapporte, car l’histoire de Bozo n’est peut-être que l’invention du fantasque cerveau d’un professeur qui fait croire au lecteur, un jeune étudiant, qu’il lit l’authentique confession du héros. Quant à Rayo, le Robin des bois des jungles urbaines, il n’existe guère que dans l’imagination de son frère Kayo, le narrateur, qui est le

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>176</sup> Érasme, *Éloge de la folie* [1509], trad. de Pierre de Nolhac, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 45.

véritable fou. Le texte, son récit et son héros ne sont enfantés que par des narrateurs fantasques, malades ou fous : le Nigeria est une nation créée par la démence des hommes et qui risque de s'évanouir comme les héros de l'auteur et ses histoires. Le récit a en outre les plus grandes difficultés à avancer, comme la nation a les plus grandes difficultés à se constituer. Elle est retardée par ses crises, les cercles vicieux de ses cycles politiques, les menaces d'éclatement. L'avortement final du récit donne l'impression que ces romans s'enroulent de façon fœtale comme s'ils régressaient et refusaient leur naissance. Chronologiquement, l'histoire principale est un retour en arrière dans le temps ou une suite de flashbacks et le moment auquel le narrateur nous convoque pour lire ou écouter son récit est une période de crise, de misère et de désespérance. Le développement même du récit est haché par les épisodes picaresques qui en font une enfilade d'anecdotes plus qu'une action suivie. Le déroulement de la vie du héros progresse péniblement, sans cesse interrompu par de nouveaux récits, des fables politiques ou des blagues. Le récit est éclaté comme la nation en crise dont les composantes sont au bord de la sécession. Rayo, angoissé par les miroirs, cherche toujours à vérifier si son corps est intact, comme si ses peurs d'enfant incomplet parce que construit sans modèle paternel, de militant menacé d'être torturé et émasculé par la police politique rejoignaient l'insécurité constitutive d'une nation opprimée, plurielle, chaotique, menacée d'éclatement. L'incohérence qui menace ne se limite pas à l'espace national, mais comprend aussi le temps de la vie politique du jeune État : la vie d'un pays capturé par une dictature et une oligarchie n'a d'autre suite logique que les lubies successives ou les problèmes du moment d'un pouvoir sans politique, sans visée dans le temps, sans logique à long terme autre que sa propre pérennité assurée à travers mille péripéties grotesques et cruelles<sup>177</sup>.

Dès lors, on comprend mieux le second fragment du titre du roman, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams* : toute l'histoire que Kayo nous a racontée est constituée d'une succession de rêves hallucinés : « He dreams things up and after a while he begins to believe that they are real »<sup>178</sup>, s'exclame sa mère au comble du désespoir. Cette dimension onirique du roman est renforcée par la scène de la quatrième et dernière section du chapitre final qui a tout l'air d'une scène réaliste magique. C'est le récit d'un long cauchemar : Kayo erre à travers la ville après avoir assisté à une scène où des vautours se repaissent du cadavre de son double Rayo. Dans son errance, il arrive dans un endroit où il va passer un entretien d'embauche. Mais en sortant, il oublie sa main droite sur la poignée de la porte. Son poignet n'est plus qu'un affreux moignon dégoulinant de sang. Ses déambulations le

---

<sup>177</sup> Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération : (Une littérature « voyoue »)*, op. cit., p. 79.

<sup>178</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 197.

conduisent finalement dans un cimetière et c'est à ce moment qu'il s'éveille de son sommeil :

It took me a long time to realize that my feet were not crossed.  
My left foot hit a bedpost as I ran breathlessly into the dawn<sup>179</sup>.

Une croyance populaire nigériane voudrait qu'on fasse des cauchemars en croisant les pieds dans son sommeil : dans cette position, il est impossible de courir au cas où l'on serait poursuivi en rêve par des mauvais esprits. Dans son sommeil, Kayo n'avait pourtant pas croisé les pieds et on comprend qu'il soit surpris d'avoir fait un cauchemar. On serait tenté de croire que ce renversement du mythe populaire exprime l'idée selon laquelle le cauchemar est entré si profondément dans la vie ordinaire qu'il est désormais inutile de prendre des précautions pour l'éviter.

Évoquant la littérature qu'il évite de réduire uniquement à la seule dimension de sa forme, Abiola Irele insiste néanmoins sur l'importance de cette dernière que toute critique sérieuse ne peut se permettre de négliger :

It cannot be doubted that criticism must at all times be informed by a lively awareness of form, which after all is what determines the nature of literature in the first place. No amount of elucidation of the cultural references in Achebe's *Arrow of God* or J. P. Clark's *The Raft* can account for the special force of these works, the one as a meditation of the forces of history, the order<sup>180</sup> [sic] as a statement of the existential relation between men and their environment. Each work is a mediation of experience through the agency of form, to which the serious critic must be attentive. But it is equally inadequate to offer the internal structure of a literary work as an account of it, to reduce it to such arid categories as syntagm and "deep structure", binary oppositions as one wishes while bracketing out the human experience of which it is an expression. It is a denial of literature as a human and social value to subject it to such treatment<sup>181</sup>.

Répondant à cette nécessité, nous avons essayé tout au long de notre analyse de désosser les deux premiers romans de Biyi Bandele afin de découvrir ce que les formes qu'adopte le romancier nous apprennent sur son œuvre, ce qu'elles y

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>180</sup> *Order* au lieu de *other* : une coquille sans doute.

<sup>181</sup> Abiola Irele, « Literary Criticism in the Nigerian Context », in Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: A Critical Selection From the Guardian Literary Series Vol 1*, op. cit., p. 96.

ajoutent. Chez Biyi Bandele, nous pouvons penser que les deux premiers romans sont une illustration de la nation nigériane. Ces romans ne se contentent pas de raconter la nation, ils l'imitent à travers leur forme. Il y a malgré tout une certaine unité dans ces romans aux récits dispersés et éclatés : c'est qu'ils représentent très bien la farce politique au moyen de laquelle on endort le peuple et traduisent le chaos et l'impossibilité de la construction nationale.

Nous n'avons pas abordé ici les deux autres romans qui appartiennent à un autre cycle au sens où ils introduisent d'autres préoccupations dans l'œuvre.

## CHAPITRE III

### Crise sociale et révolte

Dans les romans de Biyi Bandele, la crise sociale prend plusieurs formes et se manifeste souvent dans presque tous les aspects de la vie quotidienne. Cette crise révèle surtout que de nombreux bouleversements sont apparus dans les relations sociales, dans les habitudes établies depuis longtemps et qui semblaient inébranlables, dans les rapports intergénérationnels ainsi que dans les formes traditionnelles de solidarité sociale. Face à ces différentes manifestations de la crise, les personnages se débattent comme ils peuvent, avec les moyens dont ils disposent et les accommodements auxquels les circonstances les contraignent souvent. Leur combat relève davantage de la stratégie, toutefois ce serait se tromper que de croire qu'ils sont résignés à leur sort. Au contraire, toutes les actions qu'ils entreprennent pour se soustraire à la dureté de leurs conditions de vie ou pour reconquérir leur liberté témoignent d'un profond esprit de révolte.

#### Religion et individu

La question religieuse a été au cœur des préoccupations de la littérature africaine dès ses origines, car l'exécution du projet colonial avait été confiée à deux acteurs principaux : l'administrateur colonial et le missionnaire. La présence de ce dernier a laissé de profondes marques dans les sociétés africaines ayant connu l'expérience de la colonisation. Mais l'introduction du christianisme en Afrique a surtout provoqué certains bouleversements et suscité quelques interrogations auxquelles les auteurs anticolonialistes se sont efforcés de répondre. Il suffit de parcourir quelques grands classiques de la littérature africaine – *Une vie de Boy*, *Le pauvre Christ de Bomba*, *Things Fall Apart (Le monde s'effondre)* – pour

s'apercevoir rapidement que le thème de la religion a été au cœur de cette littérature. Souvent, ces œuvres analysent les conséquences de la rencontre entre la religion nouvelle et les pratiques religieuses ancestrales des Africains. Elles montrent le conflit entre le christianisme qui tente de s'imposer et la résistance des religions africaines traditionnelles. Parfois, elles insistent aussi sur le tourment intérieur de l'Africain confronté à la religion étrangère – *Un piège sans fin, L'aventure ambiguë*.

*Things Fall Apart*, l'œuvre la plus célèbre du romancier nigérian Chinua Achebe, souvent citée un peu exagérément, mais non sans quelque raison, comme l'œuvre inaugurale de la littérature africaine, tire en grande partie son ressort dramatique de la situation de conflit entre les croyances traditionnelles et l'avènement du christianisme en pays igbo. Il est vrai qu'on oublie cette dimension de l'œuvre et qu'on la réduit trop souvent à une réponse à l'impérialisme culturel de l'Occident. Pourquoi le monde (igbo) s'effondre-t-il dans la sphère igbo que décrit Achebe dans son roman ? Pourquoi cette société s'est-elle divisée ? Parmi d'autres raisons, il y a principalement l'avènement du christianisme qui ébranle l'organisation clanique de la société igbo jusque dans ses fondations :

But he [the white man] says that our customs are bad; and our own brothers who have taken up his religion also say our customs are bad. How do you think we can fight when our own brothers have turned against us? The white man is very clever. He came quietly and peaceably with his religion. We were amused at his foolishness and allowed him to stay. Now he has won our brothers, and our clan can no longer act like one. He has put a knife on the things that held us together and we have fallen apart<sup>182</sup>.

Le personnage d'Achebe qui fait cette remarque à propos du christianisme touche du doigt le problème le plus important auquel presque toutes les sociétés colonisées ont été confrontées, à savoir le maintien de l'unité de l'organisation sociale. L'image du couteau exprime très bien cette idée de rupture. Le christianisme,

---

<sup>182</sup>Chinua Achebe, *Things Fall Apart* [1958], New York, Everyman's Library, 1992, pp. 151-152.



telle une lame de couteau, aurait tranché d'un coup énergique la corde de l'unité sociale, semant dès lors la discorde entre des gens qui avaient jusqu'alors su trouver un socle commun assurant l'entente sociale. Cependant, dans le roman d'Achebe certains membres du clan ont continué à adorer leurs dieux et ce qu'ils regrettent le plus, c'est la rupture que la nouvelle religion a provoquée dans lien social. Dans d'autres sociétés, les conséquences du christianisme ont été bien plus dramatiques. En plus du problème du déséquilibre social, certaines sociétés devaient en même temps lutter afin de sauver les religions ancestrales qui étaient menacées de disparaître complètement au profit du christianisme qui cherchait à s'imposer non seulement en vantant ses propres mérites, mais aussi en diabolisant les religions locales et en les présentant comme relevant simplement de l'ignorance et de la méconnaissance de Dieu. La résistance à la nouvelle religion devenait alors un combat en vue de sauvegarder le lien intergénérationnel, le pacte avec les ancêtres :

L'évangélisation est souvent ressentie comme une manœuvre qui, en soumettant le Noir à la religion « importée », va le détourner de ses traditions ancestrales. Or les traditions régissent la société, en garantissent la stabilité, en assurent la prospérité, aident à y maintenir la paix et la continuité. Et comme elles forment un tout profondément enraciné dans le passé, les changer (et à plus forte raison les anéantir) perturberait l'ordre social. C'est pourquoi nombreux sont les protagonistes dans les romans africains qui, par respect des ancêtres et des traditions, récusent la religion nouvelle sans même essayer d'en connaître le contenu. Ils voient dans le missionnaire un véritable semeur de désordre<sup>183</sup>.

Contrairement à ce que laisse entendre Tshibola Kalengayi, le christianisme ne cherchait pas non plus à toujours comprendre les religions africaines. S'il est vrai que les auteurs africains nous ont habitués à la confrontation entre le christianisme et les religions africaines, il s'agissait aussi pour eux de montrer les religions africaines dans leur réalité et d'expliquer qu'elles recèlent une vision du monde, souvent complexe, et un certain rapport au spirituel. De toute manière, il s'est agi de part et

---

<sup>183</sup>Bibiane Tshibola Kalengayi, *Roman africain et christianisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études africaines », 2002, p. 66.

d'autre d'une rencontre inégale dans laquelle il y avait peu de place pour la discussion et la compréhension.

La question religieuse occupe une grande place chez Biyi Bandele. Son œuvre témoigne d'une connaissance des religions et des grands textes spirituels (la Bible, *L'Imitation*, le Coran, la *Bhagavad Gîtâ*...) et quelques allusions religieuses présentes dans l'œuvre témoignent de l'intérêt qu'il porte au sujet. Nous avons constaté que dans leur manière d'aborder la question religieuse, les œuvres classiques africaines mettaient surtout l'accent sur les contradictions du christianisme et ses conséquences sociales. Le combat que les personnages de ces romans menaient contre le christianisme, ils le menaient en vue de sauver l'ordre social traditionnel et ils ne se seraient pas donné tant de peine si la religion nouvelle avait pu se développer sans mettre en péril la survie des croyances qui existaient avant son avènement. Toutefois, le christianisme a triomphé en Afrique au point même que l'Afrique figure aujourd'hui parmi les continents où le christianisme est le plus présent. La prolifération des églises évangéliques un peu partout en Afrique et l'expansion sans cesse grandissante du catholicisme en est encore la preuve vivante :

If European Catholicism seems to be aging dangerously, the dynamism of its African counterpart belongs either to a holy nightmare or, if one prefers, to an incredible miracle: monasteries are being built; new religious movements, both activists and charismatic, are appearing and organizing themselves successfully; they are not enough schools for potential catechists, nor are there sufficient convents for nuns. There is not enough room in seminaries for candidates to the priesthood, yet despite the increase in vocation, particularly in the countries with the highest fertility rates – Kenya, Nigeria, Tanzania, Zaire – the number of priests is considered to be low<sup>184</sup>.

On ne peut que se rendre à l'évidence : le christianisme s'est bien implanté en Afrique et le Nigeria, pays très peuplé dont une bonne partie de la population est de

---

<sup>184</sup>V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp. 54-55.

confession musulmane, reste malgré tout l'un des endroits où la foi chrétienne se manifeste le plus.

Dans les littératures africaines contemporaines, il ne s'agit plus tellement de lutter contre le christianisme comme cela se faisait dans les anciennes œuvres. Cette bataille semble avoir été perdue depuis très longtemps – dès le début, serions-nous tentés de dire – et il n'y aurait aucun sens aujourd'hui à vouloir la poursuivre. Les Africains ont depuis longtemps commencé à se penser de plus en plus en tant qu'individus et s'il est vrai que la liberté de conscience s'exerce de plus en plus librement sur le continent, les religions continuent malgré tout d'avoir une grande influence sur l'individu. Désormais, les problèmes que pose la religion sont d'un tout autre ordre : il s'agit principalement de préserver l'individu contre l'aliénation et la foi servile.

Biyi Bandele n'approuve pas les religions sans nuance. Il semble qu'il n'accepte les religions que dans la seule mesure où elles n'asservissent pas l'individu, dans la mesure où celui-ci garde une réelle liberté vis-à-vis d'elles. Certes, Biyi Bandele n'adopte pas la posture d'un athée, mais sa volonté, nous semble-t-il, est d'évacuer à tout prix la religion de la vie de l'individu si elle ne peut contribuer à le rendre libre. On imagine bien qu'il reprendrait volontiers à son compte cet appel incisif de James Baldwin qui, lui aussi, refusait déjà toute compromission avec un Dieu qui ne laisserait aucune place à la liberté individuelle :

It is not too much to say that whoever wishes to become a truly moral human being (and let us not ask whether or not this is possible; I think we must *believe* that is possible) must first divorce himself from all the prohibitions, crimes, and hypocrisies of the Christian church. If the concept of God has any validity or any use, it can only be to make us larger, freer, and more loving. If God cannot do this, then it is high time we got rid of Him<sup>185</sup>.

---

<sup>185</sup>James Baldwin, « Down at the Cross: Letter from a Region in My Mind », in *The Fire Next Time* [1963], England, Penguin Books, 1964, p. 46.

Ce refus de compromis vis-à-vis de la religion et Dieu, on le retrouve également chez Biyi Bandele qui met souvent en scène des personnages qui s'amuse à dévoiler les failles des religions et à confondre leurs représentants.

D'autres personnages, par leur attitude prétendument pieuse se révèlent être des hypocrites habités par une foi superficielle, ce qui laisse entendre que Biyi Bandele garde une grande méfiance vis-à-vis des religions, surtout lorsqu'elles deviennent trop dogmatiques et fanatiques.

C'est d'abord à travers le personnage de Bozo que s'exprime pour la première fois l'anticléricalisme de Biyi Bandele. En effet, avant que Bozo ne devienne un marginal, les quelques années qu'il passa à l'école donnent de lui l'image d'un élève chez qui couvait déjà le germe de la subversion. C'est notamment pendant un cours d'instruction religieuse que Bozo, après avoir longtemps supporté patiemment le prêchi-prêcha avec lequel l'austère institutrice, Mrs Buck, assommait chaque fois les élèves pendant son cours de religion, décida de la pousser dans ses derniers retranchements en lui posant certaines questions théologiques. L'audace de l'élève fut telle que la pieuse Mrs Buck perdit connaissance face à ce déluge de questions qui lui parurent totalement blasphématoires. L'échange entre l'enseignante et l'élève fut d'autant plus tendu que les questions de Bozo, déconcertantes et lancées avec une assurance infaillible, touchaient aux fondations mêmes du Christianisme. Nous reprenons la discussion en entier :

Bozo cleared his throat. 'Excuse me, Ma. Is Christianity really the true religion?'

Myra Buck was baffled. 'Of what relevance is this to our present discussion?'

'Please Madam, it's important.'

'Well,' said Mrs Buck, capitulating, 'all I can say is that all over the world Christianity is the chosen religion of hundreds of millions of rational people who have surrendered their bodies and souls to Jesus Christ did it and doing it and will continue to do of their own will. Christianity is a religion of peace and it appeals – rather than forces – people to embrace the Lord Jesus Christ. Now, you will agree with me, won't you, David, that all these millions of people, of all skins and tongues, who are Christians today would certainly have abstained if they'd had the slightest doubt about the authenticity of Christianity.'

Myra Buck stopped, victory written all over her face. She could feel the awe and respect of the class in the marrow of her bones. But, apparently, Bozo was still not satisfied. He asked, 'Is Christianity the oldest religion?'

Ah, this was even easier. She said, 'God took wisdom from the wise and understanding and gave to the babes and sucklings. No, Christianity isn't the oldest religion but that does not hinder it from being the true one.'

'Madam,' said Bozo, 'have you ever heard of the one called Mithras?'

Myra Buck was flabbergasted. 'But, David...'

'Have you, Madam?' Bozo had a hypnotic way with people, which seems to disconcert them and made them obey just to get rid of his eyes.

It had that effect on Myra Buck. 'Mithras', she replied in puzzlement, 'was the Persian god of light.'

'Who was born hundreds of years before the birth of the Christ.' Bozo let that sink in, but it seemed to have no relevance.

'I wouldn't know of that.'

'He was. Would you call him a true god?'

'There is no God but God, who created you and me.'

'In other words he was a false, pagan, god.'

'So he was.'

'So all his teachings were false?'

'As false as false is false.'

'But do you realize – ' Bozo was now addressing the class, like a lawyer addressing a jury ' – that many of the basic teachings of the Bible are mere modification of the teachings of Mithras, the false god?'

'Every word in the Bible was inspired by the spirit of God.'

'Do you know that Mithras was born on December 25<sup>th</sup>?'

There was a spontaneous gasp all round the class.

'The Bible does not claim that Christ was born on that day,' Mrs Buck defended.

'But Christians do,' Bozo countered.

'Some Christians do.'

'Including you, Mrs Buck,' Bozo sighed.

'Yes,' said Mrs Buck.

'Very interesting,' Bozo mused with a touch of pomposity. He added, 'It may also interest you to know that some shepherds visited Mithras when he was born.'

'That is a poor imitation of the Bible story of Christ,' Myra Buck said.

'It isn't, I assure you,' said Bozo. 'Mithras, as I said, existed hundreds of years before Christ.'

'You're an ally of the devil,' Mrs Buck said.

'I am an ally of truth,' Bozo returned. 'I might also acquaint you that the Bible story of the ascension of Christ is only a description of what had happened to Mithras centuries earlier.'

'Are you through?' Myra Buck asked, her face grim with anger and scarlet with embarrassment.

Bozo shook his head. 'I have only begun, Mrs Buck. I have only just begun. Do you also realize that the Christian idea of the Eucharist, when bread and wine is taken and Jesus is supposed to say, "He who eats of my body and drinks of my blood shall have eternal life" did not really originate from Christ? It was centuries before the birth of Christ by a prophet of Mithras called Zarathustra. He said, "He who eats of my body and drinks of my blood, so that he will be made one with me and I with him, the same shall know salvation."'

'This is blasphemy,' shrieked Mrs Buck.

'And the Trinity ...' began Bozo, but Mrs Buck had collapsed on the floor, unconscious<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., pp. 43-44.

Plus que l'insatiable plaisir qu'éprouve Bozo à torturer Mrs Buck en la confondant sur une question aussi délicate que celle de l'authenticité du christianisme, c'est certainement l'habile déconstruction du dogme chrétien à laquelle Bozo se livre minutieusement, appuyée d'arguments et d'exemples historiques, qui a définitivement ébranlé les nerfs de l'enseignante au point de la faire défaillir. Déjà persuadée qu'elle ferait rapidement taire Bozo en lui donnant une de ces nombreuses réponses sirupeuses, ainsi qu'elle a l'habitude de le faire chaque fois qu'un élève l'interroge sur une question sensible, Mrs Buck s'est fait piéger cette fois-ci et s'est laissée entraîner imperceptiblement dans une discussion théologique qui a très rapidement pris l'allure d'une joute dialectique au cours de laquelle l'enseignante n'arrivait plus à parer les nombreux coups que son élève lui assenait.

En réalité Bozo ne s'attaque pas tant au christianisme en lui-même qu'à l'attitude prétentieuse de Mrs Buck qui attribue une valeur universelle au christianisme dont elle va jusqu'à laisser entendre qu'il est l'unique authentique religion. C'est pourquoi Bozo, avec un calme impassible, se met alors à démolir la religion en rappelant la part de fiction qu'elle recèle et les nombreux emprunts, souvent inavoués, qu'elle fit à d'autres religions plus vieilles qu'elles et moins connues. C'est surtout en évoquant la vie du prophète Zarathoustra, héros nietzschéen s'il en est, que Bozo achève son entreprise de démolition du christianisme.

Alors que beaucoup de romans africains, tout en dénonçant le christianisme, en profitaient pour réhabiliter les religions africaines, Biyi Bandele ne cherche pas du tout à défendre la moindre religion africaine. La liberté individuelle l'interpelle au premier rang et chaque fois qu'il aborde la question religieuse dans son œuvre, il le

fait, soit au nom de la liberté individuelle, soit pour dévoiler les failles de la religion en exposant ses contradictions.

Dans une autre scène de son deuxième roman, c'est l'ambivalence de la fraternité tant prônée par la religion chrétienne que Biyi Bandele met en scène. On a l'impression au cours de cette scène qu'une église n'est peut-être pas le meilleur endroit pour chercher refuge et qu'on n'y accueille pas toujours ceux qui ont le plus besoin d'aide. Jeremiah Pategi, homme très croyant et sans histoire, a jugé bon de se réfugier dans une église alors qu'il était pourchassé par des militaires qui l'auraient certainement massacré si jamais ils arrivaient à l'attraper. Conscient du danger, Pategi ne vit aucun mal à l'idée de se réfugier dans une église afin d'avoir la vie sauve. C'était un dimanche matin. L'office battait son plein. Le Révérend Hosannah, un tout nouveau prêtre, du haut de sa chaire, avait commencé depuis peu l'un des sermons les plus mémorables de sa vie – son premier sermon en réalité –, dont le thème était la *foi*. Non sans quelque audace que favorisaient les circonstances, le jeune prêtre commença son prêche par une blague très ironique : c'était l'histoire d'un prêtre célèbre, très grand de taille et très agité qui s'est fait arracher un doigt par l'hélice d'un ventilateur suspendu au plafond juste au-dessus de l'autel, alors qu'il pointait un doigt frénétique vers le ciel en s'adressant à Dieu : « The great preacher looked at the fan, looked down at his finger, dripping with blood, and then he screamed in Yoruba, “Ogun re o !” »<sup>187</sup> Cette blague morbide a quelque chose de profondément sacrilège. D'une part, elle tourne en ridicule l'extase oratoire et apparaît comme une critique de l'enthousiasme par trop passionnant que déploient certains prédicateurs trop zélés aussitôt qu'ils prononcent le nom de Dieu. D'autre part, la blague met en scène un conflit entre le Dieu monothéiste des chrétiens et le

---

<sup>187</sup>*Id.*, p. 180.

dieu Ogun du panthéon traditionnel yoruba. Ogun étant considéré dans le culte traditionnel yoruba comme le dieu du fer, nous avons déjà mentionné qu'il n'agit et ne se manifeste d'habitude qu'au moyen du feu ou d'objets en fer. Or, aussitôt qu'il a le doigt tranché par l'hélice (en fer) du ventilateur, le prêtre n'a pu voir dans l'accident que la main vengeresse d'Ogun ; en effet, « Ogun re o ! » signifie en yoruba « Ogun a frappé ! » ou encore « ça, c'est l'œuvre d'Ogun ! ». Bien entendu, en attribuant l'accident à Ogun, le prêtre ne reconnaît pas implicitement la supériorité d'Ogun ; sa phrase cache un autre sens, un sens implicite : celui qui consiste à voir dans l'œuvre d'Ogun l'œuvre du diable. Alors qu'il s'est fait mutiler par pure imprudence et qu'il aurait dû attribuer son accident à son manque d'attention, le prêtre préfère se défaire sur Ogun, dieu païen réputé pour son goût du sang et auquel le prêtre mutilé prête la figure du diable, seul capable de s'immiscer en plein milieu d'un prêche pour agir ainsi et empêcher la parole divine d'être proclamée. Cette blague assez inattendue de la part d'un prêtre intègre de nombreux éléments qui concourent à former un véritable tableau carnavalesque qui mêle le sacré, le païen, le blasphème, le mélange des langues (brusque passage de l'anglais au yoruba. Peut-être la présence du danger est-il pour quelque chose dans ce retour spontané à la langue maternelle), le sang, le corps mutilé et un rire assez cruel. Ce moment d'office religieux perd son sérieux, sa solennité habituelle et se transforme en une scène de carnaval.

Cet exorde un peu provocateur avait frappé la congrégation et le Révérend Hosannah, qui voulait à tout prix faire bonne impression et réussir le premier sermon de sa vie, vit son audace récompensée par un *standing ovation*. Grisé par ce début de succès, il se préparait à attaquer la suite de l'homélie lorsqu'un événement inattendu



se produisit : le frère Jeremy Pategi, fuyant les militaires, fit irruption dans l'église à ce moment-là :

Hosannah paused and lifted the glasses from his eyes. 'Brothers and sisters,' he said, 'We're going to talk, this morning, about faith.'

The congregation stood up as one body and applauded.

Jeremiah Pategi came running into the church at that moment of oratorical rapture. He burst in through the main entrance towards the back. He was completely bathed in sweat. His face was so much transformed by fear that when he moved towards a neighbour or his, a man with who he had shared countless gourds of beer, the man moved back in a hurry, not having recognized him...

He doubted if he would recognize himself if he stood in front of a mirror. Not after the pugilistic deconstruction work the soldiers had earlier carried out on his face.

Reverend Hosannah was silently congratulating himself – and God too – on the success of the introduction to his sermon and waiting for the clapping to end before launching into the sermon proper. He was turning his next words over in his mind when – he slipped his glasses back on – the commotion started from the back of the church.

He saw the crowd of faithful which had hitherto been hunched together at the back suddenly begin to move up the middle aisle at a rather ungodly speed.

There's a lunatic in the church! A lunatic in the church! someone shouted<sup>188</sup>.

L'apparition de Jeremiah Pategi déclenche un mouvement de panique dans l'assemblée. Ces hommes pieux qui jusque-là assistaient tranquillement à l'office voient tout à coup ce moment de recueillement bouleversé par une apparition quasi fantomatique. Jeremiah Pategi, avec son allure effroyable et son visage de bête traquée fait peur à ses coreligionnaires qui, tout en reconnaissant en lui un visage vaguement familier, deviennent tout à coup méfiants, distants et préfèrent s'éloigner prudemment de lui. Cette méfiance ne dérange pas Jeremiah. Terrifié, la gorge serrée et incapable de prononcer la moindre parole, il se réjouit, au fond de lui, de n'avoir pas été jeté dehors et de pouvoir ainsi échapper à ses assaillants auxquels il ne viendrait sûrement pas à l'idée de le chercher dans une église :

He wanted to scream, '*Hide me ! Hide me !*' But all that came out from his throat was an incomprehensible gurgle that sent people falling one upon the other in the panicky move to get out of his way.

Perhaps he should have been glad for this little mercy, that they merely fled from him at first. Perhaps he should have prayed that they would continue to do this. As long as they would allow him to remain in the church, the chance, slim as it might

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 180.

be, existed that the soldiers would go past the church and not think of peeping inside<sup>189</sup>.

Malheureusement, le fugitif a eu tort de croire un peu trop vite à cette méfiance qu'il prend dans son désarroi pour l'expression d'une compassion qui va le sauver. Les fidèles ne sont pas les seuls à réagir face à cette intrusion désagréable. En effet, le Révérend Hosannah, de son côté semble profondément regretter ce mauvais incident qui vient gâcher son sermon inaugural qui avait si bien commencé. C'est avec un certain agacement qu'il invoque alors le Seigneur dans son cœur : « Jesus Messiah, Hosannah thought, what in heaven's name has this sick man come in search of : a cure ? À miracle ? »<sup>190</sup> Aussi désespéré que ses fidèles et se gardant bien d'approcher le fou, le Révérend Hosannah ne sait encore quelle décision prendre. Il sera sauvé un instant de son irrésolution lorsqu'un des frères, homme brave et déterminé, décrète que l'intrus est un esprit démoniaque et qu'il faut rapidement se débarrasser de lui avant que sa présence ne souille la maison de Dieu :

A bulky man in one of the middle rows got to his feet while everybody was cowering from Pategi and headed for him, clutching sternly at his Holy Bible and muttering a prayer about evil spirits invading the House of God. 'Why are you running away from him?' the man thundered in a voice that echoed in every corner of the church. 'This madman here is surely not acting out of his own will. Lucifer has got down to his pranks again. He has sent this lunatic among us this morning to put a sour note on Reverend Hosannah's work. That is the simple explanation. We shouldn't be running from Lucifer. We should cast him out from our midst!' The bulky man himself led in this brave task. He pounced on Pategi and managed to pinion his arms with a firm grip. Practically the entire church came to his aid after this. They lifted Pategi up in the air like a bundle of firewood and carried him towards the door as if in a funeral procession<sup>191</sup>.

Si nous nous souvenons que Toundi (*Une vie de boy*) ou d'autres personnages d'Africains bannis et persécutés se réfugient chez les prêtres, il faut alors voir dans ce passage une parodie d'un cliché du roman colonial, voire même africain. Ce que

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>191</sup> *Ibid.*, pp. 181-182.

nous suggère cette scène, c'est qu'au fond toute la congrégation réunie semble avoir oublié, le temps de cette épreuve, le sens de la charité chrétienne. Alors que Pategi – *frère* Pategi, ainsi qu'il est nommé dans une autre scène du roman – était persuadé de trouver refuge dans *son* église, l'église où il se rend d'habitude le dimanche, où il est connu et fait partie de la communauté des *frères*, voilà que les autres sans chercher à comprendre sa détresse, sans se poser trop de questions sur ce qui le tourmente, ont préféré la solution de facilité : il ne serait qu'un fou, habité par le diable et, partant, ennemi de l'église. Et c'est ainsi que presque toutes les personnes présentes unissent leur force pour le porter comme un vulgaire fagot de bois et l'expulser de l'église. Pour son malheur, l'église n'est d'aucun secours pour Jeremiah Pategi. Non seulement ses coreligionnaires le traitent en étranger, mais la vraie fraternité qui naît de la charité et non de la foi, ils semblent ne pas la connaître. Cependant, c'est la passivité, le silence approbateur du maître de cérémonie, le Révérend Hosannah, qui nous surprend le plus. Cet homme qui venait à l'instant d'annoncer un sermon sur *la foi* ne voit aucun mal à ce qu'un homme désespéré soit rejeté de son église. Qu'importe, il doit finir son sermon et en dépit de sa conscience qui l'interpelle, il est persuadé que l'expulsion du fou est la meilleure solution. D'ailleurs un précédent biblique le conforte dans cette idée :

Reverend Hosannah observed everything from his sanctuary at the pulpit. He was in a crisis of conscience. In the one hand he believed that indeed the madman's decision to come into the church, on the Sunday of all Sundays, could be nothing less than a Lucifer-orchestrated prank. But on the other hand, his Christian mind asked him, would Our Lord have cast out a madman from the temple? Would he not have rather cast out the demon in him?

But Hosannah was a rational man, a practical man: even Christ himself once did cast out gamblers and money-doublers from the temple. Why hadn't He simply cast out the evil spirit in them?<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup>*Ibid.*, p. 182.

« Hypocrites, Ésaïe a bien prophétisé sur vous, quand il a dit : ce peuple m'honore des lèvres, mais son cœur est très éloigné de moi. C'est en vain qu'ils me rendent un culte en enseignant des doctrines qui ne sont que préceptes humains. »<sup>193</sup>

L'homme extraordinaire que fut Jésus n'était pas dupe de la superficialité de ses contemporains et sa parole d'une profonde lucidité, se vérifie encore de nos jours. En réalité, comme c'est souvent le cas de ceux qui ne l'honorent que des lèvres, le révérend Hosannah (ce nom signifie le plus haut des cieux) qui porte donc très mal son nom et dont l'attitude n'a décidément rien de transcendant, est un lâche doublé d'un hypocrite. Tapi à l'ombre de son pupitre, devenu une espèce de sanctuaire le temps de la scène, il assiste en spectateur passif à l'expulsion de Jeremiah Pategi. Jamais l'idée ne lui vient de descendre de son éminence pour faire face à un problème terre-à-terre, à une épreuve humaine. Même lorsqu'il caresse un moment l'idée de faire comme Jésus à qui il arrivait d'exorciser des possédés, Hosannah se ravise aussitôt : il semble ne plus faire suffisamment confiance à sa propre foi pour faire œuvre de thaumaturge. Mais c'est grâce à une exégèse de circonstance, une interprétation littérale de l'Évangile, un raccourci facile qu'il va justifier son impuissance et s'accommoder de la situation. En évoquant l'épisode biblique pendant lequel Jésus chasse les vendeurs du temple<sup>194</sup>, il perd tout scrupule et se trouve renforcé dans la justesse de son attitude. Pourtant jamais dans l'Évangile il n'est question de Jésus chassant un fou. Au contraire, il essayait de les guérir en les exorcisant. Quant aux vendeurs qu'il chassa du temple en les fouettant, il l'avait fait d'un point de vue symbolique. Et cet acte, en dépit de sa violence – assez contenue d'ailleurs –, était un acte au dessein noble : il n'était pas question de se débarrasser d'un groupe d'intrus encombrants, mais de rappeler le caractère éminemment

---

<sup>193</sup> Matthieu, XV, 7-9.

<sup>194</sup>cf. Jean, III, 13-25.

spirituel du temple et d'éviter qu'il ne devienne un lieu de lucre. Face à l'épreuve, le Révérend Hosannah dont le sermon devait porter sur la foi, devient tout à coup un homme pragmatique, un pur cérébral. Sa raison supplante sa foi et c'est avec un froid raisonnement, soutenu par un syllogisme biaisé qu'il laisse faire ses fidèles et les contemple du haut de sa chaire pendant qu'ils le débarrassent du diable-fou. Alors que le thème de son sermon était la foi, on découvre ce que vaut réellement la foi du pasteur lui-même face à l'épreuve.

Le sort impitoyable qui est fait à Jeremiah Pategi semble indiquer le rôle symbolique qui est le sien dans cette scène : il y apparaît comme l'incarnation de deux figures bibliques, à savoir Jérémie et Jonas. D'abord, par son prénom (Jeremiah) il rappelle son homonyme de l'Ancien Testament, le prophète Jérémie. Celui-ci est le rejeté par excellence, car il est un prophète de malheur qui demande au roi ce qui est impossible, c'est-à-dire mettre la bride aux excès des riches et à l'exploitation des pauvres. Conscience du peuple de Jérusalem, Jérémie est par ailleurs l'un des personnages les plus lucides de la Bible, celui qui se démarque des autres par sa clairvoyance et ne cesse d'avertir son peuple contre les catastrophes qu'il encourt s'il ne se ressaisit pas et ne change de comportement. On pourrait croire qu'à travers l'aventure de Jeremiah Pategi, Biyi Bandele essaie d'attirer notre attention sur l'hypocrisie, la fausseté et l'aveuglement dont les représentants des religions font preuve parfois. Il nous arrache ainsi à notre aveuglement à travers l'expérience de son personnage.

Jeremiah est aussi l'incarnation de la figure de Jonas. Il est la grande victime, le Jonas de l'affaire, celui dont les autres se débarrassent pour avoir la tranquillité. Or, au lieu d'être recueilli par une baleine, c'est plutôt aux requins de l'armée qu'on le jette. L'ironie, cependant, c'est qu'il sera sauvé malgré tout et ceux qui pensaient

se débarrasser de lui, le Révérend Hosannah en premier, devront à leur tour souffrir de la brutalité des militaires. Ces derniers, au lieu de passer leur chemin, s'étaient arrêtés devant l'église et avaient déchargé leur furie sur les fidèles et le Révérend :

Some fled into the church and the soldiers pursued them.  
Reverend Hosannah suddenly found himself off the ground in the arms of two drunken soldiers. They carted him out among his flock and punched him until he began to think he was in a trance.  
By this time the Jonah of the affair, Madman Pategi, had regained his wits – and his strength – and continued his race towards the town<sup>195</sup>.

Dans la confusion, Jeremiah Pategi profite de l'inattention des militaires pour tenter de s'échapper à nouveau. Mais, les militaires se remettent à sa poursuite. Puisqu'on l'a pris pour un fou dans l'église, Jeremiah Pategi simulera la folie jusqu'au bout – en se dénudant en pleine rue – et c'est ainsi qu'il réussira à duper les militaires : « And they [the soldiers] came nearer, stopped a few meters from where he was taking his futuristic bath. 'Hello, Madman, did you see a man run across this street a few minutes ago?' One of them asked him. »<sup>196</sup> C'est à la folie qu'il doit son salut, non pas à la sagesse des frères de l'église dont on aura compris qu'ils n'en ont pas vraiment. Ici, Biyi Bandele joue habilement avec deux grandes sources – la Bible et le roman colonial – qu'il parodie à l'envi.

Une fois que les hommes s'emparent des religions, ils les dénaturent complètement pour ne plus s'en servir que pour leurs propres intérêts. Dès lors, des religions porteuses de messages profondément humains, qui auraient pu contribuer à l'épanouissement de l'individu, deviennent des facteurs d'asservissement et d'aliénation. La critique que Biyi Bandele fait du christianisme participe elle aussi de la contestation. En réalité, la difficulté de survivre et la misère offrent un terreau fécond à la plupart des religions nouvelles qui fleurissent un peu partout en Afrique.

---

<sup>195</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 183.

<sup>196</sup>*Ibid.*, pp. 185-186.

Paradoxalement, ces religions connaissent un énorme succès qu'elles doivent davantage au désespoir et à la crédulité des gens qu'à de véritables miracles ou à une réelle amélioration des conditions de vie de leurs adeptes.

### **Lutte quotidienne pour la survie**

Les stratégies de survie constituent presque toujours la première invention des peuples soumis à une telle pression qu'ils ne peuvent compter que sur eux-mêmes.

Chez la plupart des personnages des romans de Biyi Bandele, la survie est une entreprise personnelle dans laquelle on ne peut compter que sur soi, sur ses propres forces. Dans ce domaine, il faut très vite faire montre d'une grande indépendance et d'une capacité à sortir du cadre traditionnel des schémas sociaux. S'il est habituellement admis que les parents ont le devoir de pourvoir aux besoins des enfants tant qu'ils sont toujours sous leur toit, on s'aperçoit malheureusement que les familles, telles que nous les voyons chez Biyi Bandele, ne parviennent jamais à remplir ce rôle. Aussi, les enfants doivent-ils se débrouiller comme ils peuvent.

Le personnage de Tere est étudiante à l'université à Jos. Son père gagne à peine assez d'argent pour pouvoir s'offrir, ne serait-ce qu'une bouteille de bière de temps en temps. La fille en est consciente et puisqu'elle doit étudier et souhaite surtout poursuivre ses études (un espoir illusoire peut-être, mais quand même l'un des seuls moyens de pouvoir s'en sortir dans un pays où sévissent la misère et le chômage), elle est obligée de vivre en courtisane, d'offrir ses charmes à des hommes très âgés et nantis qui en retour lui assurent une existence tranquille et en prenant en charge non seulement ses frais de scolarité, mais en lui offrant régulièrement de l'argent de poche et des vacances à l'étranger, vie exceptionnelle dont ne peut bénéficier qu'un enfant issu de la bourgeoisie nationale. L'attitude de Tere pourrait

presque nous choquer, tant elle nous paraît cynique, indifférente à quelque idée morale :

Until last semester I had a steady guy on campus. His name was Joe. He was in his final year in law. Brilliant, sharp, but a really, really naïve mind. I think he loved me a lot. I loved him too. I swear to God, I really did. But he couldn't understand such things as survival. His parents are – *this!* – rich and he-d never wanted for material comfort in his life. He lived in a simple, romantic world in which only two values existed: good and evil. Wrong and right. No halfways. No middle courses<sup>197</sup>.

Il s'agit en réalité d'un contrat, d'un échange mutuel où chaque partie apporte quelque chose à l'autre. Car si la jeunesse est pauvre, si elle est abandonnée à elle-même, elle possède malgré tout un atout, le seul peut-être : sa jeunesse justement. Au fond, c'est parce qu'elle est encore jeune et belle que Tere peut séduire ce quinquagénaire qui trouve dans le corps de la jeune fille, l'élixir rajeunissant :

He's a nice old man. Fussy and affectionate. And unbelievably generous. That's why I went out with him in the first place. He's been paying my school fees for the past two semesters. If I had to live on the crumbs my parents are able to give me I'd have dropped out long ago. There are four of us in the family studying right now – as you well know – and the pittance Father earns isn't even enough to sustain his beer habit every month. So, Kayo, I need my sugar-daddies. I give them my body once in a while and they keep my bank account comfortably in the black. It's a two-way street, I know. I *make* them young again. For a fee. But they too – they take away something from me – my youth. [...] It's a two-way traffic. But I'm lucky in some ways. I have a coursemate who goes to Lagos every weekend and hangs around in the bars of five-star hotels waiting to be picked up<sup>198</sup>.

On se tromperait en portant un jugement moral sur ce phénomène, fort répandu chez les jeunes. En réalité, Tere ne se prostitue pas de son plein gré, et d'ailleurs, on voit bien qu'elle ne parle même pas de prostitution en ce qui la concerne. Au contraire, elle se réjouit d'être chanceuse et de n'être pas encore obligée de traîner dans les grands hôtels en vue d'avoir des clients, comme le fait déjà une de ses camarades. Il s'agit plutôt d'une stratégie de survie dont elle reconnaît, volontiers,

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 25.



qu'elle en tire énormément profit ; elle semble même éprouver une certaine satisfaction de ce choix.

Le détachement et la lucidité dont fait preuve Tere pendant qu'elle se confie à Kayo, avec qui elle vient pourtant de faire l'amour, peuvent déconcerter, voire même choquer le lecteur. Pourtant, on devine une intelligence mutuelle chez les deux jeunes gens, une empathie de part et d'autre qui ne laisse aucune place à quelque jugement moral. Kayo, tout comme Tere, est étudiant lui aussi. Il sait ce que c'est qu'être étudiant dans le pays, l'effort et les sacrifices que les études universitaires coûtent aux parents et lorsque que Tere lui fait cette confiance intime, il reconnaît là une réalité par trop évidente pour qu'on s'autorise quelque jugement moral.

Pourtant chaque stratégie de survie a ses inconvénients et le tribut qu'il réclame est quelquefois assez conséquent. Tere finit par se trouver enceinte de son « papa gâteau ». Ce n'est pas que le corps qui est sacrifié – il semble même que les filles n'y attachent plus beaucoup d'importance –, le prix à payer est une fêlure de l'être qui se traduit par une profonde souffrance émotionnelle.

Les conséquences néfastes de la nécessité de survivre ne touchent pas uniquement les jeunes. D'ailleurs, on remarque dans leur attitude face à la situation un certain détachement, une certaine acceptation de la réalité contre laquelle ils ne peuvent qu'accepter des choses qu'ils n'auraient peut-être même pas pu concevoir en temps normal. Dans l'urgence de survivre, les structures fondamentales de la famille sont remises en cause. Prenons le père de Tere par exemple : elle reconnaît avec un accent de pitié l'impuissance de son père à assumer son rôle de père qui est de pourvoir aux besoins de toute la famille. L'argent joue un rôle-clé dans la déchéance du père affectif (Dad) qui, désormais incapable d'assumer son rôle se voit remplacer par un père-amant (sugar-daddy) qui, lui, possède les moyens. Pourtant dans les deux

cas, l'image du père est vivement écorchée, car si la défaite du père biologique est compréhensible, le père-amant (père nourricier) n'a aucune raison d'être fier de cette relation qu'il entretient avec celle qui pourrait être sa petite-fille et dont il profite de la misère. Sa générosité est intéressée, il ne se fait sans doute aucune illusion et sait que la jeune fille ne lui offre son corps qu'à cause de son argent. Nous ne pouvons manquer de remarquer la nature quasi incestueuse de cette relation : « He is older than my father's elder brother. »<sup>199</sup> La misère a complètement ébranlé les fondements de la vie sociale, elle a dessaisi les pères de leur privilège, de leur statut traditionnel et donné naissance à une nouvelle caste de pères, ceux qui ont encore les moyens et qui n'existent que par leur argent. S'il est vrai que la figure littéraire qui a le plus souffert de perte de prestige sociale en Afrique est celle du père<sup>200</sup>, il faut ajouter néanmoins que face aux pères désormais impuissants, a émergé une autre catégorie de pères : « les pères gâteau »

### **Ville en putréfaction**

Résolument ancrée dans la modernité, l'action des romans de Biyi Bandele se déroule généralement dans un cadre urbain. La ville est le lieu de tous les chaos. C'est l'endroit qui subit le plus les influences étrangères et les métamorphoses qu'elles entraînent. Même s'il arrive souvent aux héros de Biyi Bandele de sortir quelques instants du décor urbain, ils ne le font souvent que pour y revenir un peu plus tard. La retraite bucolique dans le cas de Bozo par exemple n'est qu'une sorte de fuite à l'issue de laquelle le personnage retourne en ville.

La ville, dans toute la littérature, a souvent la réputation d'être un lieu très peu accueillant, un univers cruel, un lieu d'apprentissage, chronotope quasi indispensable

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>200</sup> Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 53.

sur le chemin de formation des personnages. Tous ces lieux communs apparaissent également dans la ville telle qu'elle est représentée dans les romans de Biyi Bandele. Que ce soit Jos ou Lagos, la ville n'est guère différente d'un endroit à l'autre. La ville contemporaine ou plus exactement le Nigeria urbain, pourrait-on dire, est le chronotope des deux premiers romans de Biyi Bandele qui peuvent d'ailleurs se lire ensemble comme les deux volets d'un diptyque, tant ils partagent en commun quelques caractéristiques qui fondent leur unité, notamment leur chronotope. Ayant défini le chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », <sup>201</sup> Bakhtine précise que sa compréhension est indispensable pour saisir le sens profond d'une œuvre d'art :

Le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité. Aussi, contient-il toujours un élément privilégié, qu'on ne peut isoler de l'ensemble du chronotope littéraire qu'au moyen d'une analyse abstraite. En art et en littérature, toutes les définitions spatio-temporelles sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours une valeur émotionnelle. Une réflexion abstraite peut, évidemment, envisager le temps et l'espace séparément, et s'écarter des valeurs émotionnelles. Mais la contemplation vivante (également réfléchie, mais non abstraite) d'une œuvre d'art ne départage rien, ne s'écarter de rien. Elle appréhende le chronotope dans son intégralité et sa plénitude. L'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions. Tout motif, tout élément privilégié d'une œuvre d'art, se présente comme l'une de ces valeurs <sup>202</sup>.

Si l'on applique l'idée contenue dans la citation de Bakhtine au cas particulier du roman, cela reviendra à affirmer que son cadre spatio-temporel, le lieu de son action ainsi que les différents décors dans lesquels les personnages se déplacent ont autant d'importance que le sujet même du roman et, peut-être même davantage, qu'ils concourent à produire l'effet recherché par le romancier. Dans le cas de Biyi Bandele, l'état de la ville reflète celui de la nation et la ville, à la manière des hommes, se trouve elle aussi directement exposée aux bouleversements qui retardent la construction nationale.

---

<sup>201</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 384.

Toutefois, l'importance de la ville chez Bandele s'apprécie surtout d'après la manière dont celle-ci s'est métamorphosée sous l'influence des trois facteurs suivants : les inconvénients de la crise politico-sociale, le poids de la pression démographique et les nouvelles exigences d'une économie capitaliste qui ne cesse de ronger tout ce qui est à sa portée.

L'incapacité des classes dirigeantes successives à apporter de véritables solutions à des problèmes tels que la pauvreté, la scolarisation des masses et les diverses inégalités sociales a fait qu'au Nigeria, la ville est devenue très rapidement, comme c'est souvent le cas dans les périodes de crise, la destination vers laquelle affluent tous ceux qui rêvent d'une vie meilleure. Or aujourd'hui, avec une population de plus en plus croissante, les villes nigérianes figurent désormais, en dépit de la grande taille du pays, parmi les villes les plus saturées du continent africain. Avec la pression démographique, l'exode rural s'est encore plus intensifié si bien que les villes sont désormais le théâtre de tous les problèmes majeurs qui affligent le pays.

Avec la complicité des dirigeants qui se partagent avec les multinationales étrangères les profits issus de l'exploitation du pétrole, le capitalisme sauvage s'est profondément établi et ne cesse de menacer l'existence même de certaines populations rurales du Nigeria qui non seulement ne tirent aucun bénéfice d'une richesse nationale située en plein milieu de leur habitat, mais sont également obligées de quitter leurs terres pour des raisons de santé. Dans le delta du Niger par exemple, des pipelines non protégés traversent les champs des riverains et des puits de pétrole à ciel ouvert sont souvent laissés sans surveillance non loin des habitations. La négligence des compagnies d'exploitation favorise de nombreux accidents tragiques qui surviennent lorsque les populations riveraines, se sentant narguées par la

présence des pipelines qui les chassent carrément de leurs terres, s'attaquent directement aux tuyaux pour en extraire l'or noir. Les accidents ne sont pas les seules conséquences de cette négligence ; très souvent, de nombreuses fuites restées sans réparation produisent des catastrophes écologiques et rendent encore plus difficile la survie des populations qui, impuissantes, assistent à la destruction de leur milieu de vie et de leur moyen de subsistance.

Ce sont ces différents facteurs qui sont donc à l'origine des mouvements de population vers la ville qui n'échappe malheureusement pas aux nouvelles transformations. L'une des choses les plus remarquables, celle qui frappe d'emblée un visiteur qui débarque la première fois au Nigeria, et plus exactement à Lagos, c'est la densité de la circulation et le mépris – somme toute banal – des règles de la circulation. Biyi Bandele ne s'intéresse pas toutefois à ce phénomène, un lieu trop commun peut-être de l'identité de la ville nigériane. Le chaos de la ville, Biyi Bandele le représente plutôt à travers la place – ou plutôt l'absence de place – qui est faite aux morts. Non seulement les vivants ont de plus en plus de mal à trouver leur place dans la ville, mais il devient également difficile aux morts d'y avoir un lopin de terre où reposer tranquillement. La densité de la population et la promiscuité dans laquelle sont confinés les vivants ont fait de la ville un lieu de dégénérescence où les vivants et les morts se disputent littéralement l'espace.

La manière dont la terre est occupée au Nigeria est l'un des éléments qui a le plus affecté l'état de la ville. La terre est au cœur même du processus de putréfaction de la ville, elle est le lieu et la cause. Comme nous l'expliquions tantôt, c'est l'accaparement des terres par les multinationales qui s'en servent pour leurs activités (lacs de pipelines, barrages, grands travaux de construction) qui chassent certaines populations, les paysans notamment, de leur terre et les obligent à affluer vers la

ville. Mais en ville, la surpopulation est telle qu'il n'y a plus assez d'espace pour que tous ceux qui y émigrent trouvent un lieu sûr où vivre. Dès lors, la terre devient vraiment trop étroite pour que les hommes puissent s'y enraciner. Les vers du poète palestinien Mahmoud Darwich prennent alors tout leur sens : « La terre nous est étroite. Elle nous accule dans le dernier défilé et nous nous dévêtons de nos membres pour passer. »<sup>203</sup>

Dans cette promiscuité entre les vivants et les morts, ce sont les morts, bien plus que les vivants, qui sont le plus à l'étroit. Dans la ville nigériane, les vivants et les morts se disputent la terre. Sans aucun état d'âme, les vivants n'hésitent plus à déloger les morts. Les cimetières côtoient désormais l'habitat humain et il n'y a presque plus de frontière entre ces deux mondes. Le traitement que les vivants infligent aux morts relève presque de la profanation. Peut-être parce que la mort elle-même, bien plus que les cadavres, est devenue une chose banale dans le quotidien de la ville nigériane contemporaine, les hommes prennent d'assaut la demeure des morts qui leur sert désormais de dépotoir et de lieu d'aisance. Dans *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, la ville est présentée comme un lieu insalubre dont l'état empire du fait de l'indiscipline et de l'incivisme des habitants et de la surpopulation qui oblige les morts, les vivants et les animaux à cohabiter dans la promiscuité d'une ville de désolation. Dans une longue description d'un quartier de la ville de Kafanchan où Bozo vécut une partie de son enfance, nous voyons l'image d'une ville sordide :

Just beside the cashew tree was a heap of rubbish. Here the orange hawkers dumped their piles of orange peels at the end of the day and the housewives, every two days, loaded household refuse into a hired wheelbarrow and paid it a visit. Occasionally somebody returning from the river felt the call of nature and squatted boldly on the

---

<sup>203</sup>Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite et autres poèmes 1966-1999*, trad. de l'arabe par Elias Sanbar, Paris, Gallimard, 2000, p. 215.

piles of putrid rubbish, visible to other people who were going to the river. When people passed by the place, they either held their breath or covered their noses with the palms of their hands until they were enough away. Then they either spat out their disgust or uttered vitriolic words of anger at the busy squatters who continued attending to their calls of nature with the pinched looked of a wronged person. As the passers-by hurried towards the river they primly discussed among themselves how disgusting and unhealthily were the habits of their fellow-country-men in general and in particular, people who thought they could just turn every place into a personal lavatory. They criticized the government and poured imprecations and invective on the rulers, then they went on their way with the satisfied air of a workman who had just finished a job well.

But hours later, these same people, now finished with the river and on their way home, also felt the call of nature and, with the unrestrained urgency of a pregnant woman, they pulled their pants to the knees and cautiously squatted on the squalid heap, squeezing their faces into contortions which received the contemptuously spiteful glances of passers-by.

Literally in the mist of this pile of rubbish began a somber square piece of land which stretched a few hundred metres. Scattered upon this small piece of land were hundreds of small crosses, sepulchers which all looked to heaven like bottles of beer lined up on a table in a pub. Some of these crosses, made of lighted wood, were now broken like twigs beside the tombs on which they had been put. And some of the tombstones had, on nights of thunderstorms, crumbled to the humiliating kiss of the red earth. The luckier ones which had not been shattered to minute pieces now lay on the grounds. Some of the tombs lay open, gaping dizzily into the rays of sunlight, like a table brilliantly illuminated by powerful bulbs. From these open graves, excavated by wandering swine, protruded the sickly white skeletons of anonymous corpses, people buried long ago by impatient hospital staff or perfunctory distant relatives who were only too happy to have the tedious business done with. Sometimes, rabid dogs wandering listlessly among the cluster of sepulchers in the graveyards picked up the bony remains of somebody's long-dead grandfather and dragged the poor corpse along the bushy ground, towards the nearby streets, and delivered it to the nearest house. As the dog went along, an arm fell here and a foot broke off there, and at another place a stubborn tangle of bushes trapped the skull and refuse to let it go until it unhinged itself from the rest of the body, abandoning the trunk to its fate under the jaws of the rabid dog<sup>204</sup>.

Ce long passage ne se contente pas d'offrir l'image d'un habitat sinistre et scatologique, le narrateur égratigne au passage les habitants de la ville qui, par leur comportement, leur incivisme, contribuent à souiller leur propre environnement et à le rendre insalubre. Il convient de s'attarder un instant ici pour faire une remarque sur l'un des aspects-clés de la révolte et de la contestation telles qu'elles s'expriment dans l'œuvre de Biyi Bandele. Dans d'autres chapitres, nous avons beaucoup insisté sur le rôle de la mauvaise gouvernance et des abus de pouvoir dans l'état de la nation qui ressemble encore trop à un chantier sans maître d'ouvrage, sans architecte et dont les travaux n'avancent pas à un bon rythme. Dans cet état de choses, les

---

<sup>204</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., pp. 91-93.

responsabilités semblent toutefois partagées et les citoyens, les populations civiles, ne sont pas totalement irréprochables. Ainsi, le matin, avec un air de fausse dignité, on condamne l'attitude de ses concitoyens et, le soir déjà, on accomplit soi-même ce qu'on reprochait tantôt aux autres. Une fois encore, nous ne pouvons que constater à quel point les populations sont proches de leurs dirigeants. L'insigne impudeur de ces hommes et femmes qui ne se dérangent pas pour satisfaire leurs besoins sur une décharge publique sauvage à la vue des passants peut être rapprochée de l'effronterie des dirigeants politiques dans leurs manières de gérer le bien public. Le détournement de deniers publics, le vol de l'argent public par les dirigeants est une constante de la vie politique nigériane. Mais alors que cela se fait d'habitude avec quelque discrétion, quelque pudeur, le Nigeria a longtemps été l'un des rares pays où les dirigeants se sont totalement détachés de l'opinion publique sur leur gestion de la richesse nationale. Les dirigeants nigériens volaient sans gêne au point même qu'aujourd'hui encore, on se rappelle davantage certains d'entre eux pour leur effronterie dans l'art du pillage des finances publiques (Azikiwe, Shagari, Abacha, Obasanjo) que pour leurs réalisations et leurs noms restent à jamais associés à d'obscures énigmes financières non encore élucidées à ce jour.

L'impudeur et l'indiscipline des citoyens contribuent à faire de la ville un univers scatologique, mais il y a en plus la présence des cadavres qui ajoutent à la désolation de la vie urbaine. Du fait des intempéries, les corps s'exhument et dans les cimetières à l'abandon, les squelettes de cadavres deviennent la proie de chiens errants qui s'en repaissent et abandonnent même des morceaux près des maisons les plus proches. Ces scènes de chiens qui dévorent les morts dans l'indifférence générale nous instruisent également sur la manière dont la ville, devenue trop encombrée pour accueillir tout le monde, a introduit de profonds changements non



seulement dans les rapports humains, mais également dans les rapports entre vivants et morts. Il y avait autrefois, en dépit de la promiscuité qui pouvait exister entre eux, une claire séparation entre vivants et morts ; c'était par exemple le cas des masques *egungun* par lesquels les Yoruba du Nigeria célébraient les morts et rappelaient les aînés encore vivants à leur responsabilité<sup>205</sup>. Cette séparation qui régissait les rapports entre vivants et morts disparaît dans le chaos postmoderne et laisse la place à la confusion, une totale confusion à l'image de l'état de choc dans lequel se trouve le Nigeria. La mort elle-même semble avoir perdu sa dimension sacrée et les hommes banalisent de plus en plus les morts. Les morts sont désormais enterrés à la hâte par des parents pressés de s'en débarrasser. Les cimetières laissés sans entretien sont envahis par les mauvaises herbes au milieu desquelles des squelettes dépassent des tombes et servent de nourriture aux chiens et aux porcs.

Tout en remarquant la part des hommes eux-mêmes dans l'état de la ville, nous ne pouvons manquer de reconnaître que les différentes métamorphoses de la ville sont en grande partie le résultat de la modernité. Le manque d'espace et ses corollaires, à savoir la promiscuité et l'étouffement sont avant tout des conséquences de la modernité qui dévore la ville et rétrécit l'espace vital – si l'on peut dire – des vivants et des morts : « Contemporary life was epitomized by over-population and congestion. Graveyards were not immune to this concomitant of modernization. They too were congested »<sup>206</sup>.

La ville telle qu'elle est représentée dans l'œuvre de Biyi Bandele est avant tout la ville moderne, un miroir à une échelle réduite de la nation moderne. L'état de la nation rejaillit sur celui de la ville et ses habitants. Il n'est donc pas surprenant que le chronotope des deux premiers romans de Bandele soit une ville chaotique, sinistre

---

<sup>205</sup> Cf. Dennis Duerden, *African Art and Literature: the Invisible Present*, op. cit., p. 124.

<sup>206</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., p. 93.

et insalubre où règne un climat d'insécurité, de violence et de pauvreté. La ville est l'égout de la société. Tout ce qu'il y a de bizarre, de répugnant, de malsain vient y échouer. Dans cet environnement insalubre, les différents décors de l'action sont presque toujours des rues sales et grouillantes, des taudis abandonnés et des pièces étroites où s'entassent des gens menant une vie de débrouille où échapper à une mort violente et survivre au quotidien devient l'unique préoccupation.

S'il est vrai que la ville nigériane telle qu'elle apparaît chez Bandele correspond à une certaine réalité, il faut néanmoins remarquer que notre auteur se complait un peu trop dans sa description par trop misérabiliste de la ville et de ses habitants. Alors que les deux premiers romans de Biyi Bandele ont pour cadre le Nigeria des années 80-90, on a le sentiment que le romancier nigérian continue de nous décrire encore cette même vieille « *ville noire* » qui était encore une réalité palpable dans les années 60 lorsque George Balandier en parlait comme étant

Le lieu où nombre d'hommes se débattent dans la misère, la soumission à la dure loi du travail sans joie ou la futilité des illusions. Le tissu social reste trop distendu pour que le citadin y trouve cette chaleur humaine à laquelle son passé l'avait accoutumé. Il continue à la rechercher, moins chez lui qu'au-dehors, car rien ne le prépare à un repli qui supposerait plus d'égoïsme de sa part et un minimum de confort.<sup>207</sup>

Bien entendu, les illusions et la solitude ne manquent pas dans la ville que nous présente Biyi Bandele. L'atmosphère dans cette ville tend d'ailleurs à démentir toutes les idées sur la solidarité traditionnelle et l'esprit de partage qui ont longtemps été les éléments dominants des sociétés africaines. Cependant, malgré le contraste, au demeurant très choquant, qu'on peut noter entre certains quartiers résidentiels très huppés et certains autres quartiers qui sont pour la plupart des taudis où les gens vivent dans la promiscuité et tentent de survivre, Biyi Bandele, fidèle à son choix de romancier carnavalesque sombre dans l'exagération et pousse parfois ses

---

<sup>207</sup> Georges Balandier, *L'Afrique ambiguë*, op. cit., p. 376.

descriptions jusqu'à la caricature. De la sorte, il refait à son tour la même erreur que commettent souvent certains écrivains d'origine africaine chaque fois qu'il s'agit d'aborder les problèmes du continent qui, nous le répétons, sont bel et bien réels. Mais il semble qu'à force de vouloir pousser la contestation trop loin, Biyi Bandele oublie de relativiser un peu sa vision et se contente de nous montrer uniquement le côté déprimant de la situation qu'il décrit.

### **Misère sociale**

Comprendre la misère du pauvre, c'est pouvoir en faire d'abord l'expérience. Rayo a eu cette occasion en se rendant un jour chez son voisin Kazim, à qui il était tout heureux d'annoncer qu'il avait enfin déniché un téléviseur à la portée de ses moyens.

Peut-être faut-il apporter quelques précisions sur le *garri*, sorte de farine à base de manioc. S'il est toujours possible de relever un peu son goût en le mélangeant avec du bouillon pour en faire une sorte de brouet, il faut reconnaître que le « *garri* » reste avant tout une nourriture de pauvre, bourrative certes, mais de celles qu'on ne mange qu'à défaut de mieux. Dans cette scène où l'on voit le père terminer son plat de « *garri* trempé » et où les enfants sont réunis autour d'un plat dont on devine qu'il contient la même nourriture, si pauvre en calories, c'est le mode de consommation du *garri* qui est affligeant : dans sa forme la plus simple, c'est-à-dire trempé dans une grande quantité d'eau et accompagné d'*akara*, boulettes frites uniquement à base de flageolets. Il faut remarquer que l'eau sert souvent de levain au *gari* et qu'en les mélangeant on obtient une pâte abondante : excellent moyen de créer l'illusion et de tromper la faim. Le *garri* peut s'avérer très bon et l'on peut même prendre du plaisir à en manger une fois en passant, mais lorsqu'il devient la base exclusive de l'alimentation, on ne fait que s'exposer à la sous-alimentation. D'ailleurs Kazim, le

père des enfants, montre déjà les premiers signes d'un organisme mal nourri qu'on devine à l'aspect de son ventre exagérément boursoufflé : « He had just finished a big bowl of soaked garri and beans and was relaxing with his abnormally swollen stomach »<sup>208</sup>. On s'imagine bien que les enfants qui n'ont jamais mangé que cette pauvre nourriture sont déjà atteints, quant à eux, du kwashiorkor : « They were huddled up, the children, in a corner of the room, swallowing their meal, the same meal they had known in many months, with a blank, uninterested look on their faces. »<sup>209</sup>

Kazim, sa femme et ses enfants vivent dans une grande promiscuité dans un petit studio (que les Africains appellent, non sans ironie, *entrer-coucher*) où chaque meuble de la pièce et tout ce qui les entoure concourent à accentuer l'extrême pauvreté de la famille. Voraces, autour de leur assiette dans laquelle on imagine qu'ils plongent ensemble leurs doigts sales en rivalisant d'ardeur pour être plus rapides les uns que les autres, les enfants donnent l'impression d'un troupeau de bêtes mangeant dans une auge. Cet aspect bestial est d'ailleurs renforcé par la phrase : « They were huddled up », qui rend bien compte de l'attitude d'un troupeau dont les éléments se serrent les uns contre les autres. La nourriture des enfants a toujours été la même depuis longtemps. Elle n'a presque plus de goût et les enfants l'engloutissent quand même, pour ne pas succomber à la faim.

I looked incredulously around the choked-up room: a huge 'family-bed' squeezed up against the wall with a green cotton cloth curtain, partitioning it from the rest of the room. Two mats, undoubtedly the children's beds, rolled up against the wall. Boxes, baskets and other containers and a wobbly centre table with peeling formica. An old Raleigh bicycle with rusted, deflated tyres, and a broken-down Philips tape recorder which still contained the pirate copy of a 1980 Orlando Owoh hit. The carpet, once brown, now absolutely colourless, stank of many seasons of the children's night-wetting<sup>210</sup>.

---

<sup>208</sup> Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 104.

<sup>209</sup> *Id.*, p. 105.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 105.

Tout le mobilier de la pièce forme un bric-à-brac invraisemblable et donne une impression de pauvreté qu'il est impossible de ne pas remarquer. Le ventilateur censé apporter un peu d'air dans cette pièce encombrée où l'on étouffe est déjà vieux et grince et on se doute qu'il ne fait que brasser l'air chaud sans vraiment aérer la pièce. Les coussins de deux fauteuils sont totalement usés, le formica de la petite table basse branlante est déjà décollé en grande partie. Au sol, la moquette aux tons dégradés, encore imprégnée de l'urine des enfants, dégage une odeur nauséabonde. Mais le plus surprenant dans cet entassement d'objets inutiles, c'est la présence d'un vélo de marque Raleigh et d'une mini-chaîne Philips. Le vieux vélo Raleigh est une curiosité qui serait davantage à sa place dans un musée. Il fut très en vogue pendant l'époque coloniale où c'était presque un privilège d'en posséder un. Mais on ne peut qu'être surpris, dans le Nigeria des années 1990s, d'en trouver encore un spécimen dont on voit bien qu'il ne peut plus servir (la fourche est rouillée, les pneus dégonflés) et que le personnage de Kazim ne s'y attache que par obstination, avec la crainte des miséreux qui n'osent se débarrasser des vieux objets, leur unique patrimoine.

Quant au lecteur de cassette Philips, il ne peut plus émettre de son, mais sans doute n'est-il qu'un objet de décoration. On peut sourire de sa présence, pourtant un petit détail nous en apprend beaucoup sur son propriétaire. Une cassette piratée (pas l'originale) de l'artiste populaire nigérian Orlando Owoh, la dernière que Kazim a dû écouter, est restée coincée dans un compartiment de l'appareil. Stephen Oladipupo Olaore Owomoyela (1934-2008), connu sous le nom d'artiste de Chief Dr. Orlando Owoh fut une légende de la musique nigériane. Musicien à 12 ans, il fut aussi apprenti charpentier pendant 8 ans sous l'égide de son père qui ne voulait pas que son fils devienne musicien. Il participa à la guerre civile et partit de l'armée nigériane

avec le grade de capitaine. En 1972, l'université lui décerna un doctorat honorifique en musique. Son style était une fusion de style *juju* et de high-life. La vie de ce chanteur depuis son enfance a été une lutte constante pour la survie. Les thèmes de ses chansons et sa verve populaire font qu'il a souvent été comparé à Fela Anikulapo Kuti avec qui il a en commun d'avoir passé quelques séjours au quartier pénitentiaire d'*Alagbon Close* pour avoir défendu des positions antigouvernementales.

La biographie de ce musicien ainsi que le message de ses chansons constituent une grande source de consolation et d'espérance pour ceux qui comme Kazim vivent dans l'extrême misère et doivent se contenter de survivre. L'indigence de Kazim est celle de tous les opprimés, ceux à qui la musique d'Orlando Owoh apporte un brin de réconfort. Mais la situation de Kasim est telle qu'il ne peut même plus s'offrir cette consolation qu'il trouvait autrefois dans la musique. Tout l'effort de Kazim ne consiste plus qu'à survivre. Son rêve était de s'offrir une télévision, mais lorsqu'enfin le narrateur dénicher une télévision pas chère et pense lui apporter la bonne nouvelle, Kazim a déjà dépensé l'argent économisé : « Kazim looked at me as if trying to read my thoughts. He said, 'Man go survive.' And I nodded wordlessly as I left the room. »<sup>211</sup> Survivre : voilà ce à quoi sont réduits plusieurs personnages qui traversent l'œuvre de Biyi Bandele. Mais ils ne se résignent pas à supporter passivement leurs conditions de vie. Ils s'en indignent, se révoltent constamment et toute leur dignité réside en ce qu'ils ne se laissent pas écraser par la violence en dépit de leur impuissance dont ils sont fort conscients.

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 105.

## **Les vivants et les morts : revenant et croquemort sympathique**

Une certaine littérature africaine nous a habitués à des réalités surprenantes en ce sens que ces réalités perturbent souvent une vision du monde bien tranchée qui caractérise les littératures occidentales. Et même s'il arrive quelquefois que les morts soient des actants dans ces dernières littératures, ils ne le sont que dans le cadre d'une prosopopée et le lecteur n'oublie jamais qu'il s'agit avant tout de morts et n'est donc pas ébranlé dans sa vision traditionnelle où le monde des vivants est bien séparé de celui des morts. Dans certains textes africains, les deux mondes s'interpénètrent au point qu'il arrive très souvent qu'on ne distingue plus clairement la frontière entre eux. Ces différentes relations entre le monde des vivants et des morts ont été traitées par certains écrivains d'origine africaine chez qui le sujet dépasse bien souvent le simple cadre de l'invention fictionnelle pour atteindre une dimension culturelle. Le romancier d'origine nigériane, Ben Okri, en a fait son thème privilégié dans *The Famished Road*, un roman dans lequel il aborde un phénomène culturel bien réel qui est celui des enfants *àbikù* (littéralement l'enfant qui naît, qui meurt et qui renaît...), ces enfants à la réputation sinistre qui font le malheur de leurs parents, qui meurent aussitôt après leur naissance, renaissent à la prochaine grossesse de leur mère, retournent une fois encore dans le monde des morts et continuent ainsi le va-et-vient entre les deux mondes jusqu'à ce que, à force de sacrifices et de rituels magiques, les parents parviennent à les arracher finalement du royaume des morts et les garder – le temps d'une vie – dans le monde des vivants. L'ampleur du phénomène est telle qu'il a donné naissance dans les cultures yoruba à certains prénoms typiques que les parents, aussitôt après avoir perdu un enfant et que le phénomène d'*àbikù* est avéré, donnent au prochain enfant qui naît dans l'espoir que la mort ne leur arrachera pas une seconde fois. Ce sont des prénoms qui s'inspirent en réalité de la puissance de la

parole et dont le sens à lui seul est toute une histoire. Ainsi, certains prénoms sonnent comme un vœu ou une prière que font les parents pour conjurer la mort qui leur ravit chaque fois leur enfant et qu'ils considèrent comme une mauvaise fortune, un grand malheur : *Kolawole* (qu'enfin nous connaissions des jours meilleurs, que nous ayons la bonne fortune), *Monlomo* (Ne t'en va plus, n'y retourne plus. Ici, on supplie littéralement l'enfant *àbikù* de ne pas retourner chez les morts). D'autres prénoms, en revanche, sont beaucoup plus catégoriques et dénotent à la fois une attitude d'indifférence et de défi vis-à-vis de la mort : *Kuti* (celui que la mort ne peut atteindre, ou bien, cet enfant, la mort ne l'aura pas), *Kokoumo* (Il – l'enfant – ne mourra plus) et même *Okuta* (la pierre, la roche). Ce dernier prénom yoruba est un défi lancé à la mort, une manière pour les parents désespérés de mépriser quand même la mort en proclamant que leur enfant est une pierre, matière dure et solide, et par conséquent invulnérable à toutes les attaques, même celles de la mort qui est ainsi réduite à l'impuissance. Notons cependant que l'efficacité de ces prénoms tient surtout à un facteur psychologique, à savoir la foi inébranlable dans la toute-puissance de la parole par laquelle on peut faire advenir quelque chose rien que par les mots. Le simple fait de baptiser ainsi les enfants *àbikù* constitue un acte en soi. On ne peut manquer de constater que ces prénoms sont en réalité des énoncés performatifs grâce auxquels on tente de mettre fin au voyage ininterrompu des enfants *àbikù*, de les retenir et d'agir contre la mort ; dans leur structure originale, ce sont des phrases entières qu'on abrège finalement ou dont on ne retient que le noyau ou un simple fragment pour former un prénom chargé symboliquement et porteur de sens.

L'une des plus belles incarnations de l'enfant *àbikù* est certainement due à Wole Soyinka qui, dans *Aké : Years of Childhood* (1981), l'un des tomes de ses



mémoires, nous offre non seulement un récit d'enfance inoubliable, mais décrit également un enfant *àbikù* à travers la figure de Bukola, petite fille un peu étrange, presque vénérée par ses parents et dont le narrateur nous apprend :

... Bukola, was not of our world. When we threw our voices against the school walls of Lower Parsonage and listened to them echo from a long distance, it seemed to me that Bukola was one the denizens of that other world where the voice was caught, sieved, re-spun and cast back in diminishing copies. Amulets, bangles, tiny rattles and dark copper-twist rings earthed her through ankles, fingers, wrists and waist. She knew she was *àbikù*. The two tiny cicatrices on her face were also part of the many counters to enticements by her companion in the other world. Like all *àbikù* she was privileged, apart. Her parents dared not scold her for long or earnestly. Suddenly her eyes would turn inwards, showing nothing but the whites. She would do it for our benefit whenever we asked her. Tinu stood at a distance ready to run away, somehow she expected terrible things to follow. I asked Bukoh: 'Can you see when you do that with your eyes?' 'Only darkness' 'Do you remember anything of the other world?' 'No. But that is where I go when I fall in a trance.' 'Can you fall into a trance now?' From her safe distance Tinu threatened to report to our parents if I encouraged her. Bukola merely replied that she could, but only if I was sure I could call her back. I was not very sure I could do that. Looking at her, I wondered how Mrs B. coped with such supernatural being who died, was reborn, died again and kept going and coming as often as she pleased. As we walked, the bells on her ankles jingled, driving off her companions from the other world who pestered her incessantly, pleading that she should rejoin them<sup>212</sup>.

Ainsi qu'on le voit dans ce passage d'un récit autobiographique, le phénomène des enfants *àbikù*, quoiqu'ayant une dimension surnaturelle et assez surprenante, est loin d'être une simple invention. Ces enfants dès leur naissance se lancent aussitôt dans un cycle de voyage ininterrompu si leurs parents ne prennent pas rapidement les précautions nécessaires pour les retenir dans le monde des vivants.

Le voyage des enfants *àbikù*, exemple parfait d'union entre le monde des vivants et le monde des morts, n'est pas sans rappeler le voyage grec chez les morts, voyage qui apporte une vision à celui qui l'effectue. Dans le cas de l'enfant *àbikù* comme dans celui du voyage grec, il semble que la vraie vie est vie aux enfers avec

---

<sup>212</sup> Wole Soyinka, *Aké the Years of Childhood* [1981], London, Methuen, 2007, pp. 16-17.

les morts. Le voyage au pays des morts est l'occasion d'une vision qu'on ne pourrait avoir dans la vie réelle. C'est ce qu'on découvre par exemple chez Tutuola.

Ce motif du voyage au pays des morts, incarné dans la vie réelle par les enfants *àbikù*, est souvent repris en littérature dans des formes plus ou moins surnaturelles. Les contes de la tradition orale yoruba en abondent et on en trouve également des exemples dans la littérature écrite. Amos Tutuola, donnant libre cours à son imagination, a produit un récit bien plus cauchemardesque : *My Life in the Bush of Ghosts*. Dans tous ces récits de mort, que ce soit chez Ben Okri ou chez Amos Tutuola, une dimension fantastique transfigure la réalité. La question de la mort est traitée d'un point de vue à la fois fantastique et merveilleux, tragique et drôle. On retrouve ces mêmes caractéristiques chez Biyi Bandele, mais le plus intéressant chez lui, ce qui le distingue des autres écrivains, c'est qu'il traite la mort d'une manière tragi-comique, carnavalesque.

Dès ses débuts, les textes de Biyi Bandele témoignent d'un traitement particulier du thème de la mort. Ainsi dans l'une de ses toutes premières pièces intitulée *Death Catches the Hunter* (1995), le jeune dramaturge met en scène la mort d'un prêtre fanatique nommé Prophet qui, à force de vouloir toujours accomplir de grands miracles pour attirer davantage de fidèles dans son église, meurt d'une manière tragi-comique en accomplissant le miracle de trop : pour donner la preuve de sa foi inébranlable, il convoque les journalistes et le public devant un zoo où, aux yeux de tous, il s'introduit dans la cage d'un lion en refermant soigneusement la porte et en jetant la clé dans la foule. Au premier abord, l'animal un peu endormi se laisse dompter, il se montre docile et s'allonge même comme un chat qu'on caresse lorsque Prophet lui pose la main sur la tête après avoir fait le signe de la croix. La foule abasourdie exulte devant le miracle. Prophet, toujours impassible et rassuré par

ce début de victoire, sourit aux spectateurs médusés et se proclame déjà le nouveau Daniel : « He turned to the crowd and allowed himself a tiny smile. “Behold another Daniel,” he said. “Behold a Daniel.” A wild cheer went up. The air was filled with cries of “Amen, Amen, Amen.” »<sup>213</sup> Mais le moment où le lion bondit sur Prophet pour le dévorer est si fulgurant que les gens n’ont même pas pu voir l’instant le plus palpitant de la tragédie : « No-one saw the precise moment it leapt at him. No-one remembers. Not even the cameras caught it. »<sup>214</sup>

Nous avons vu dans un chapitre précédent que le deuxième roman de Biyi Bandele, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, ressemble davantage à une juxtaposition de récits plutôt qu’à un roman au sens traditionnel du terme. Le titre le prouve d’ailleurs, qui semble suggérer que le roman est surtout un recueil de récits de rêve : *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams* (traduit en français sous le titre *Le croquemort sympathique et autres récits*). Parmi ces nombreux récits oniriques (cauchemardesques serait plus approprié) qui fourmillent dans le roman, c’est justement celui d’un croquemort sympathique qui donne son titre à l’ensemble du livre. Mais l’image du croquemort en question est loin de correspondre à l’oxymore qui le définit et on devrait voir dans ce mélange à la fois lugubre et tendre qu’évoque l’union des deux mots – croquemort et sympathique – une intense ironie.

Rappelons avant d’aller plus loin que le personnage du croquemort n’apparaît dans le roman qu’une seule fois, et ceci de manière assez furtive ; ce qui laisse croire que Biyi Bandele, en donnant ce titre à son roman, s’est laissé séduire par un titre plutôt accrocheur. Le croquemort dont il est question dans le roman incarne surtout une réalité assez sinistre et nous montre à quel niveau de cynisme est parvenue la société nigériane dans la lutte quotidienne pour la survie. En effet, parmi les

---

<sup>213</sup> Biyi Bandele, *Death Catches the Hunter*, London, Amber Lane Press, 1995, p. 46.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 46.

nombreuses méthodes de survie auxquelles recourent les Nigériens, il y a également le commerce autour de la mort, celui des agents de pompes funèbres, commerce d'autant plus rentable que la mort est devenue quasi endémique et que les gens ne cessent de mourir. C'est dans ces conditions qu'un menuisier, ayant flairé la bonne affaire, se spécialise dans la fabrication de cercueils et se targue dès lors d'être un agent de pompes funèbres. C'est au cours d'une conversation entre deux personnages, Teejay et Jeremiah Pategi, que le dernier fait allusion au cupide fabricant de cercueils :

'Do you get crankpots in your university?' he asked Teejay and continued without waiting for an answer. 'we have lots of them here. In this town. And mark you, I don't mean those naked ones you see in the marketplace keeping watch on garbage dumps, I'm talking of the fully clothed ones like –' he made a vague gesture in the direction of the crowd in front of them. 'Like that man over there. The one in the lace babaringa. You see him ? Yes, that one. With the red fez cap. He's a carpenter. Specializes in coffins. Nothing but coffins. He calls himself an undertaker. But that's absolute rubbish. He takes himself too seriously. More seriously than we all take him. But I'll tell you something, Teejay. That man is about one of the richest people in Kafanchan. Through coffins. Nothing but coffins. I wonder what he's doing in the station on a Sunday morning like this. Usually he would be in a church somewhere attending a funeral. That's the only time he ever goes to church. Strictly on business. They call him the sympathetic undertaker.' He made a face. 'A few years ago we went to him when my wife's brother died. He prices his coffins as if they were the President's head. We couldn't afford it. We asked for a discount. And you know what he said ? He said, "Let's do it this way, Jeremiah. Next time you require my service, I'll give you a twenty-five-per-cent discount." Imagine that ! From a coffin-maker, that! It's like saying, "I hope another member of your family dies, Jeremiah."'

Cette scène éclaire le titre du roman et on y retrouve en même temps l'humour noir de Biyi Bandele. On serait tenté de rire s'il n'y avait derrière cet humour la cupidité et le cynisme d'un homme qui s'occupe de son commerce de cercueils avec la froideur d'un esprit mercantile qui n'oublie jamais son affaire et ne se laisse guère attendrir par le malheur de ses clients. En effet, comme le souligne Jeremiah, en lui proposant un rabais de vingt-cinq pour cent sur le prochain cercueil qu'il lui vendra, le marchand de cercueils souhaite indirectement à son interlocuteur qu'un autre

---

<sup>215</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Sympathetic Undertaker and other Dreams*, op. cit., pp. 126-127.

membre de sa famille meure et qu'il ait à nouveau recours à ses services. On saisit dès lors toute la charge ironique du surnom du menuisier, le « croquemort sympathique », que Jeremiah, lui, considère plutôt comme un fou habillé qui s'enrichit effrontément en prenant très au sérieux son sinistre commerce et affiche sa réussite de manière ostentatoire. Remarquons à ce propos que l'ancien menuisier, en plus de sa suffisance, affiche désormais tous signes d'embourgeoisement : le costume dont il est vêtu – « *babaringa lace* » – est un modèle plutôt chic et taillé en l'occurrence dans une matière fort luxueuse (une sorte de tissu tout en dentelles, confectionné à la main) que seuls peuvent s'offrir les riches et qui est d'habitude considéré au Nigeria comme un signe de distinction sociale. Le fez rouge, accessoire indispensable sur un costume pareil, rehausse non seulement l'élégance de la tenue, mais montre aussi que le personnage a bon goût.

Par ailleurs, ce passage d'où le roman tire son titre nous rappelle également que la thématique de la mort est d'une certaine manière au cœur de l'œuvre de Biyi Bandele. Qu'un menuisier s'improvise agent de pompes funèbres et fasse fortune dans son nouveau métier, voilà qui nous démontre que les circonstances sociales, les conditions de vie et l'ambiance générale sont telles que les morts ne se comptent plus et qu'on peut, lorsqu'on est sans scrupules et sans état d'âme, prospérer grâce à la mort. La mort semble avoir perdu son caractère sacré : puisque les hommes meurent de plus en plus facilement et qu'ils se font tuer tout aussi banalement, il n'y a plus vraiment aucune raison de s'émouvoir face à la mort. Le croquemort sympathique incarne ce rapport des vivants et de la société en général vis-à-vis de la mort, ce commerce tout à la fois lugubre et florissant est aussi l'expression du gouffre d'insanité morale et de décadence sociale où peuvent sombrer des hommes abandonnés dans la fange et condamnés à se débattre comme ils peuvent pour

survivre. Cette insanité morale est l'un des traits saillants du chronotope de toute l'œuvre de Bandele comme le souligne fort à-propos Michel Naumann :

Langue heurtée, violente, écorchée, incohérente, éclectique, basse sans vulgarité, chaotique et éclatée comme la nation dont elle parle. Corps torturés, angoissés, décharnés, tordus. Dédales de taudis, charognes et déchets grouillants de mouches, torrents de boue qui charrient les ordures de la rue. Taudis et rues où s'entassent des hommes et des femmes réduits à une survie fondée sur la débrouille et la délinquance constituent le chronotope de ces romans qui semblent n'avoir d'autre sens que l'expression hallucinée de l'immoralité et l'anomie de la nation malade. Murs, fleuves ou barrages policiers hérissés d'armes protègent les privilégiés retranchés sur l'autre rive. Policiers et soldats tabassent et mitraillent impunément le peuple des marchés et des taudis.<sup>216</sup>

Si nous prenons les deux premiers romans de Biyi Bandele et tentons de définir un instant une esthétique du titre, nous remarquons que le titre de chaque roman renvoie implicitement à l'idée de la mort et que les deux romans forment ensemble un univers où la mort sévit – souvent brutalement –, où certains personnages meurent plusieurs fois dans leurs cauchemars et où pullulent des morts-vivants et des cadavres. Le titre du premier roman (*The Man Who Came in from the Back of Beyond*) suggère presque l'idée d'un retour à la vie, une résurrection symbolique. L'homme qui revient du fond de l'au-delà n'est autre que Bozo qui s'est retiré dans la nature (la forêt) pendant plus de deux ans au cours desquels il a mené une vie recluse et sauvage, se nourrissant de chasse et de cueillette et où il est resté privé de tout contact avec les hommes. Lorsqu'enfin, il sort de sa retraite sauvage et retourne en ville parmi les hommes, la silhouette de Bozo a tout l'air d'une apparition fantomatique et la première personne qui l'aperçut fut d'abord épouvantée avant de le reconnaître :

'For the first time he lived like this, alone in a no-man's land, farming, he fared by himself in this back of beyond. Anything could have happened to him and nobody would have known; his flesh could have rotted, his carcass could be eaten by flesh-

---

<sup>216</sup>Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération : (une littérature « voyoue »)*, op. cit., p. 81.

birds and animals, and nobody would have known. He lived here for upwards of two years, never leaving the place, never going to the town and never setting eyes on a fellow-human being, only the occasional cattleman. Then one day, a Sunday Maria would never forget, a wild figure, dressed in hide, barefooted, hair unkempt, thick in fact like a bush of climbing intertwining thorns, approached Mitchell's place from the cashew farm. Slung over his shoulder was a bulging army rucksack. Maria was outside, selling kerosene to a kid from a nearby village. She was so scared she nearly abandoned her work to make a run for it but something seemed to turn her limbs to jelly. She couldn't run. The figure came where she was standing and said, "Hello Maria, I'm back" she nearly fainted from joy. When he had left two years and a half ago he had not told her where he was going, only that he was going somewhere and might not come back. She had wept and shrieked and begged and asked Mitchell to stop him, but Bozo had not listened, not even to Mitchell, who also did not know where his friend was headed. And now he was back – as mysteriously as he had gone<sup>217</sup>.

Le retour de Bozo, disions-nous plus tôt, ressemble à une résurrection, et cette impression est confirmée par ce long passage dans lequel l'apparition de Bozo paralyse d'abord Maria qui, ne l'ayant pas vu depuis plus de deux ans, le prend pour un fantôme, un revenant dirait-on pour reprendre le terme qu'on applique à ceux dont on n'attend plus le retour et qui resurgissent tout à coup du néant alors qu'ils sont déjà considérés comme morts. Mais Bozo n'a pas seulement l'allure d'un fantôme, tout son accoutrement préfigure déjà sa fin, sa mort prochaine. Vêtu comme il l'est à son arrivée, il ressemble un peu à un militaire, ou plutôt à un chef de rébellion sans autorité : il est en camouflé, porte sur son épaule un sac à dos militaire et il ne lui manque plus que le béret et les bottes pour que son déguisement soit « parfait ». Presque parfait, car malgré tout, quelque chose de tragique et de comique émane de l'allure de Bozo. C'est un soldat qui marche les pieds nus et auquel il manque l'accessoire indispensable qui fait la puissance d'un militaire – au Nigeria en tout cas – qui lui donne de l'autorité et fait de lui un vrai soldat, craint et redoutable : l'arme. C'est en chef militaire ridicule et en ange vengeur que Bozo revient après sa retraite sauvage pendant laquelle il a eu le temps de se préparer à combattre le « système ». Mais lorsqu'il monte une milice peu de temps après et va à l'assaut d'un

---

<sup>217</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., p. 102.

commissariat de police, il n'a d'autre choix que de se tuer en se tirant une balle dans la bouche. Ainsi, Bozo ne sera ressuscité que pour mourir de plus belle et retourner définitivement au néant d'où il est venu.

L'idée de la mort est encore sous-jacente dans le titre du deuxième roman, *The Sympathetic Undertaker and other Dreams*. L'idée d'un croquemort sympathique a un côté amusant certes, mais nous l'avons vu, elle cache une réalité sociale bien plus lugubre. Dans ce mélange du tragique et comique associé à la mort, qui ne se limite pas simplement aux titres, mais qu'on retrouve également dans les romans même, on reconnaît une fois encore l'empreinte carnavalesque de l'œuvre de Biyi Bandele. Dans l'œuvre, beaucoup de scènes nous offrent le spectacle d'une mort sordide et grotesque. Un personnage ivre meurt en s'étouffant dans sa propre vomissure ; un autre reçoit dans le front une balle qui lui éclate le crâne, répand sa matière cervicale avant de s'effondrer pour mourir dans une position grotesque, le visage crispé, figé en une grimace effroyablement comique. Bozo lui-même, à l'instant où il s'enfonce un pistolet dans la bouche pour se faire éclater la cervelle, rêve d'un bon verre d'eau fraîche comme s'il en avait besoin pour atténuer le feu de la balle qu'il s'apprêtait à tirer. Les personnages de Biyi Bandele ne meurent pas simplement, ils explosent ou brûlent littéralement. Fidèle à l'esprit carnavalesque, Biyi Bandele nous donne à voir régulièrement des scènes de bataille rabelaisienne où la cervelle se répand avec abondance.

Il n'est guère surprenant que les cadavres abondent dans l'univers de Biyi Bandele et que la mort soit traitée sur le mode tragi-comique par cet écrivain dont l'œuvre est fortement empreinte d'éléments carnavalesques. Toutefois, que la mort soit grotesque ou violente, ou qu'elle soit l'illustration de l'atmosphère d'insanité morale qui règne dans l'univers des romans, la mort n'est jamais totalement banale.



Certaines morts ne font qu'accentuer la détresse de certains personnages, doublement abandonnés et marginalisés dès l'instant où ils perdent un membre de leur famille.

### **La drogue : utopie et autodestruction de la jeunesse**

Lorsqu'on évoque la question de la drogue, on cite presque toujours certains pays d'Amérique latine et d'Extrême-Orient comme étant les plus grands producteurs. On se rappelle très rarement le Nigeria qui est pourtant l'un des grands producteurs en Afrique et sans doute aussi le pays dont la jeunesse subit le plus les ravages inhérents au trafic et la consommation de drogue. Autant le Nigeria « exporte » la drogue, autant la jeunesse locale en consomme. Le Nigeria est un cas assez particulier de pays producteur de drogue. Non seulement la culture de la drogue est devenue un fléau contre lequel le gouvernement lutte inlassablement, mais grâce à l'argent qu'ils en tirent, les trafiquants peuvent se donner les moyens de résister au gouvernement et, pis encore le trafic de la drogue engendre d'autres problèmes sociaux, à savoir la circulation des armes et l'essor du grand banditisme.

Qu'il s'agisse pourtant du trafic de la drogue ou du grand banditisme, les premiers concernés sont les jeunes qui en sont à la fois les acteurs et les victimes. Ce qu'il importe de comprendre toutefois, c'est que ce phénomène en est arrivé à devenir l'un des problèmes majeurs de la jeunesse nigériane. Nous avons insisté un peu plus tôt dans notre analyse sur l'importance que Biyi Bandele accordait aux jeunes dans son œuvre. Nous remarquons notamment qu'il n'était guère surprenant que ce romancier venu très tôt au roman accorde une grande place aux problèmes qui touchent la jeunesse. Que ce soient les étudiants qui manifestent contre un pouvoir despotique, un jeune homme seul qui se révolte contre la brutalité militaire ou encore des personnages comme Bozo ou Rayo qui prennent fait et cause pour les plus faibles, toute action dans laquelle s'engagent les jeunes dans les romans de Biyi

Bandele porte toujours la marque d'une volonté de contestation. Il arrive très souvent que ces actions soient mal orientées ou qu'elles révèlent dans leur mise en œuvre une grande maladresse lorsqu'elles ne sont pas tout simplement le reflet d'un désespoir qui ne trouve sa forme d'expression que dans l'autodestruction.

C'est particulièrement le cas avec la question de la drogue qui reste avant tout la dernière illusion encore accessible aux jeunes dans un monde où tous les rêves s'achèvent toujours en illusions. La drogue offre alors un paradis artificiel qui sauve d'une réalité affligeante et insoutenable. Grâce à la consommation de la drogue, les jeunes réinventent un paradis illusoire, une utopie qu'ils habitent par la pensée. Cette vie dans le rêve est confirmée par une allusion du narrateur dans *The Man Who Came in from the Back of Beyond* dans une scène où le personnage Bozo fume son premier joint de marijuana :

Bozo nodded and took the stick from Mitchell. He did take his time this time. Hell, his damned brain was ablaze. He inhaled this time, like somebody eating a piece of yam; masticate, salivate, before swallowing. This time, his brain was not so xenophobic. It received the strange visitor with an air of excitement. Bozo felt a strange sensation charge all over his body, Erewhon revisited. He felt Utopic. He almost didn't hear it when Mitchell said, 'Bozo, do you know why I adopted the name Socrates?'<sup>218</sup>

La première bouffée de marijuana permet à Bozo de faire l'expérience d'un voyage imaginaire dont la destination est Erewhon, un pays inexistant dont il se sent citoyen (« He felt Utopic ») le temps de son bonheur illusoire, un lieu allégorique à vrai dire, qui représente ici l'inaccessible. La consommation de drogue n'apporte qu'illusions. L'allusion à Erewhon l'indique assez clairement. Rappelons qu'*Erewhon* (1872), palindrome à une lettre près de *nowhere* traduction quasi littérale d'utopie (*nowhere* = nulle part), est le titre d'un roman de l'écrivain anglais Samuel Butler, roman qui se situe dans la lignée des œuvres utopiques depuis

---

<sup>218</sup>Biyi Bandele-Thomas, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, op. cit., p. 75.

*l'Utopia* de Thomas More, et dans lequel l'écrivain anglais resitue l'Angleterre victorienne dans un pays imaginaire où toutes les valeurs victoriennees sont mises à mal et tournées en dérision afin de montrer le degré d'hypocrisie sociale et religieuse de l'époque. Bien entendu, le pays d'Erewhon où Bozo est transporté sous l'effet de la drogue n'a sans doute pas grand-chose à voir avec l'Erewhon de Butler et ne contient pas non plus toute la charge allégorique qui en est l'élément le plus marquant. Au contraire, il s'agit simplement d'une utopie recrée par l'imagination malade d'un drogué. Chez les personnages de Biyi Bandele, le prix du billet pour l'Eldorado est tout simplement un joint de marijuana grâce auquel on peut s'offrir un moment d'évasion loin d'une réalité trop écrasante.

Fumer de la drogue pour s'échapper de la réalité n'est toutefois que le recours de ceux qui ne sont pas assez audacieux pour s'offrir autrement l'existence décente que l'État ne peut leur assurer. Le reste des damnés de la terre ne se contente pas d'user de la drogue, ils en vendent et grâce à l'argent que leur rapporte ce trafic, ils peuvent avoir une vie beaucoup plus décente. Cette catégorie de jeunes qui refusent de se laisser aller au désespoir et préfèrent s'enrichir à leur manière sont les produits mêmes du système d'État dont ils symbolisent l'échec à double titre. Le premier échec s'explique par l'absence de politiques sociales en direction de la jeunesse et l'autre échec est lié à un phénomène dont nous avons déjà parlé et qui est la corruption. En réalité, le trafic de drogue n'est possible qu'avec la complicité de policiers corrompus sur qui les trafiquants peuvent compter pour faire prospérer leur commerce en toute impunité. Cette complicité avec les fonctionnaires de l'État est telle que tous les efforts des gouvernements successifs pour arriver à bout de la question du trafic de drogue sont restés sans succès.

On pourrait être tenté de voir dans le succès des trafiquants tel que le décrit Biyi Bandele une publicité pernicieuse capable d'inciter davantage les jeunes à ce commerce dont ils n'auraient pas à s'inquiéter et pour lequel toutes les conditions de réussite semblent à priori réunies. Il faut d'abord remarquer que les personnages de Biyi Bandele qui se livrent au commerce de la drogue sont engagés dans une activité qui a le double avantage d'être un acte de défi vis-à-vis de l'État et un moyen facile de s'assurer une vie meilleure. Pendant que les dirigeants politiques pillent impunément les caisses de l'État, ceux qui sont abandonnés à leur sort tentent aussi de prendre par d'autres moyens la part de richesse qui leur est refusée. Dès lors, politiciens et trafiquants de drogue ne sont plus guère différents les uns des autres. En abordant la question de la drogue, Biyi Bandele touche du doigt un phénomène national.

Face à la question de la drogue telle qu'elle est développée dans l'œuvre de Biyi Bandele, on peut distinguer deux types d'attitude qui correspondent à deux formes de réactions différentes face à l'impossibilité d'avoir une existence décente. La première attitude est celle des personnages qui s'enivrent dans la drogue en y trouvant un refuge, un ersatz de bien-être. Pour ces personnages, le désespoir conduit à une lente autodestruction dont ils sont certes conscients, mais qui leur semble malgré tout préférable à une existence sans issue où ils semblent condamnés à vivre en marge de toute prospérité.

La deuxième attitude pourrait être considérée comme une forme audacieuse de contestation. Elle offre en plus l'avantage d'être profitable, mais elle exige de ceux qui l'adoptent l'acceptation d'un énorme risque et correspond davantage à l'attitude d'hommes désespérés, persuadés de n'avoir plus rien à perdre et prêts à affronter n'importe quel danger pour parvenir à s'extirper de leur situation. Les jeunes qui

finissent par devenir trafiquants de drogue combattent en réalité le gouvernement en profitant eux aussi d'un climat général d'anomie qui permet tous les excès. Ériger le commerce de drogue en moyens de subsistance revient finalement à combattre et à contester ouvertement un système de gouvernement corrompu en transgressant des lois qu'il fait et ne cesse de violer lui-même. Cette manière de contestation est d'autant plus encouragée qu'elle peut bénéficier de la complicité de certains agents de l'État haut placés et d'autorités judiciaires corrompues qui gagnent énormément d'argent en se montrant indulgents vis-à-vis des trafiquants lorsqu'il leur arrive parfois d'être appréhendés.

Ces deux attitudes témoignent d'une même préoccupation qui est celle de la survie, la survie quotidienne, mais aussi la survie de l'être. Car face à la nécessité de vivre, le cynisme vient aussi s'ajouter souvent à la quête illusoire du bien-être dans la drogue et à l'autodestruction.

### **La farce carnavalesque comme moyen de révolte**

L'esprit de contestation se révèle très tôt chez les personnages de Biyi Bandele. Ils ne supportent pas qu'on leur impose certaines règles qu'ils jugent inacceptables et, lorsqu'ils se retrouvent dans une situation telle qu'ils ne peuvent se soustraire ouvertement à des règles injustes, ils trouvent toujours d'autres moyens pour manifester leur insoumission même si cela peut leur coûter très cher.

Dans *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, nous apprenons que le personnage Rayo, d'une intelligence précoce, a très tôt acquis la réputation d'être un élève drôle et rebelle qui ne recule jamais lorsqu'il doit affronter les autorités scolaires ou des individus plus forts que lui. Il ne craint rien et il semble que seule la finalité de son combat lui importe. Ainsi, alors qu'il était encore au collège, il parvint à se venger par la ruse de Toshiba, un camarade plus âgé qui terrorisait tout le monde

et qui vivait comme un petit potentat auquel chaque élève devait apporter un tribut, seul moyen d'avoir la tranquillité et de ne pas subir de représailles. Toshiba vivait sur le dos de ses camarades qu'il rackettait constamment et qu'il tenait sous son autorité par l'intimidation et la menace. Rayo subissait lui aussi les brimades de Toshiba, mais il vivait mal la situation et, ne pouvant s'opposer ouvertement à son camarade, il eut l'idée de se venger de lui par la ruse.

L'épisode du roman au cours duquel se déroule la vengeance de Rayo est aussi carnavalesque que ressemblant aux contes africains où le lièvre se joue par ruse des animaux plus forts que lui. Le passage ne manque pas en outre de nous rappeler, à plusieurs égards, une nouvelle d'Edgar Poe, *La barrique d'amontillado*, dont il semble directement inspiré. Rayo choisit une bonne occasion pour mettre son plan de vengeance à exécution : il s'agit de l'heure de la visite hebdomadaire au cours de laquelle chaque élève qui veut s'assurer la protection de Toshiba et avoir la paix doit lui apporter des cadeaux. Au cours de l'une de ces séances, Rayo se présente devant Toshiba et se comporte en véritable larbin. C'est avec une soumission totale et une obséquiosité jouées à la perfection qu'il vient se prosterner devant Toshiba pour lui offrir des cadeaux comme à un souverain :

Rayo thanked Toshiba and sat. He had brought an army rucksack with him. It bulged reassuringly. He dipped his hand into his pocket and brought out a ten-naira note. He went on one knee as he proffered it, cupped in both hands to Toshiba. 'I bring this to you, Senior Toshiba, not in the spirit of the miser who spat phlegm in his food then bade others to join him at supper, I give it to you in the spirit of the grateful debtor-citizen who said to his king, "I know that paying back this loan is nothing short of an insult to your lordship's vast wealth. I beg forgiveness. But do me the honour of accepting this token payment from an overjoyed subject."' Toshiba purred with pleasure<sup>219</sup>.

Rayo connaît très bien Toshiba et c'est à dessein qu'il se présente devant lui avec la loyauté d'un esclave. Toshiba, qui ne se doute encore de rien, est très flatté

---

<sup>219</sup>*Ibid.*, p. 37.

par ce témoignage de déférence et ne peut le cacher. Comme on peut le constater, Rayo tire profit d'une faiblesse de Toshiba : la vanité que lui procurent le culte et le respect qu'on voue à sa personne. Mais le billet de dix nairas n'est qu'une part du cadeau. Rayo apporte également une bouteille de vin dans laquelle il a mis des cachets de valium. La bouteille grossièrement rebouchée n'éveille aucun soupçon chez Toshiba qui croit Rayo lorsque celui-ci lui raconte qu'un de ses amis trop curieux avait débouché la bouteille de vin par inadvertance :

'And this' – Rayo pulled out a bottle of cheap wine from the rucksack – 'is another token of appreciation for your lordship's protection. It was my birthday yesterday and my mother sent it. You will of course pardon me that the cork is already broken. This was an oversight on the part of a rather over-zealous room-mate of mine whom I've suitably reprimanded. I've also brought this' – he pulled out a wine glass – 'so that your lordship can proceed without any delay with feeling the unmatched richness of the vintage '55 Burkina-Faso wine on his undoubtedly refined tastebuds?'

Toshiba, who hadn't the foggiest idea what a vintage '55 Burkina-Faso wine might be, rose grandly to the occasion. 'It is a source of great joy to one to be told that one's hard, self-denying work is appreciated by at least one or two reasonable people.' He held the glass up in the air and filled it to the brim. It did not occur to him to offer some of the wine to his guests. 'I must say, my dear man, that this gesture of abiding loyalty and great devotion shall not go unrewarded.'

He brought the glass to his fleshy lips and swallowed the contents at a go. He licked his lips with delight. 'Uumh. Great wine. Real vintage '55 Burkina-Faso, I must say. Last time I tasted wine of this quality was when my father went to receive his seventy-seventh chieftaincy title in Tangalawaja. Or was it when he was made Grand Patron of the Koma? Anyway, this wine is of rare pedigree. And I say that in all earnestness.'

Rayo took his leave with a grand bow. Toshiba, greatly flattered, returned to the delights of his comic with another glass of wine waiting on his in the hands of one of the pageboys.

In less than half an hour he slumped back on the bed, without let or notice, and began to snore<sup>220</sup>.

Toshiba sombre aussitôt dans un profond sommeil après avoir bu le premier verre de vin. Rayo, aidé de quelques camarades hissent le racketteur endormi sur une charrette à bras après l'avoir complètement déshabillé et le conduisent jusque dans un cimetière et l'abandonnent sur une tombe où il ne se réveillera que le lendemain pour découvrir avec effroi qu'il est tout nu dans un cimetière. Toshiba fuit alors du

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

cimetière et retourne à l'école en courant aussi vite que possible et c'est ainsi qu'il est humilié devant tous les camarades qu'il avait pris l'habitude de tyranniser.

Dans la nouvelle de Poe, le procédé est le même : pour se venger d'un ami qui l'avait insulté, le narrateur le sollicite un soir de carnaval pour avoir son avis sur un vin – une barrique d'amontillado – qu'il vient d'acquérir. Tout excité d'avoir été sollicité et fier de ses connaissances en matière de vins, Fortunato qui ne se doute pas un seul instant du dessein diabolique de son ami, le suit dans sa cave où, après lui avoir fait boire beaucoup de vin, il l'immobilise en l'enchaînant, puis l'emmure vivant dans une niche et l'abandonne.

Aussi bien dans la nouvelle de Poe que dans le roman de Bandele, l'acte de vengeance donne lieu à des scènes hautement carnavalesques et macabres. Dans les deux cas, on constate que les procédés sont quasiment les mêmes. D'abord, le personnage du trompeur tire grand profit de la vanité de sa victime pour la rassurer et détourner complètement son attention. Ensuite, la victime, ne se doutant absolument pas du piège, se prête volontiers au jeu avec une satisfaction qui ne cache pas son plaisir et se réjouit jusqu'au bout sans jamais percevoir la dimension lugubre de ce qu'on lui réserve.

Contrairement à la nouvelle de Poe, l'épisode du roman de Bandele, même s'il s'achève dans un cimetière, n'est qu'une grande farce qui vise davantage à faire peur à la victime sans aller jusqu'à la volonté de la tuer. Il n'y a donc pas chez Bandele le dénouement tragique qu'on retrouve chez Poe. Néanmoins, dans les deux cas, les auteurs recourent chacun à des éléments du carnaval. Chez Poe, le temps de l'action est celui-là même du carnaval, « un soir, à la brune, au fort de la folie du carnaval »<sup>221</sup>, moment propice aux plaisanteries et au cours duquel l'inversion des

---

<sup>221</sup> Edgar Poe, « La Barrique d'amontillado », in *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Folioclassique », 1995, p. 192.



rôles et la fin momentanée des hiérarchies sociales permettent à n'importe quel individu de faire faire n'importe quoi à un supérieur. C'est de cette circonstance de relâchement et de gaieté que profite le narrateur de la nouvelle de Poe pour se venger de Fortunato sans lui laisser rien soupçonner. Croyant à une farce de la part de son ami, Fortunato se laisse mener en toute confiance et, déjà ivre de vin et croyant toujours à une plaisanterie, il se laisse enchaîner et enterrer vivant dans une niche avec du feu :

J'introduisis une torche à travers l'ouverture qui restait et la laissai tomber en dedans. Je ne reçus en manière de réplique qu'un cliquetis de sonnettes. Je me sentis mal au cœur, — sans doute par suite de l'humidité des catacombes. Je me hâtai de mettre fin à ma besogne. Je fis un effort, et j'ajustai la dernière pierre ; je la recouvris de mortier. Contre la nouvelle maçonnerie je rétablis l'ancien rempart d'ossements. Depuis un demi-siècle aucun mortel ne les a dérangés. *In pace requiescat!*<sup>222</sup>

S'il est vrai que le carnaval offre une bonne occasion de se venger, l'instrument le plus décisif de la vengeance a été le vin que l'ami de Fortunato lui fait boire abondamment tout en faisant semblant d'être très gêné de le solliciter pour vérifier la qualité de l'amontillado. Mais Fortunato est un homme vaniteux et c'est aussi ce défaut qui va le perdre. De la même manière, profitant de la vanité de Toshiba, Rayo trompe d'abord sa vigilance à grand renfort de flagorneries avant de l'endormir en lui faisant boire un vin qui contenait un puissant somnifère. Dans les deux textes, les éléments du carnaval – la comédie, le vin, le rire, la plaisanterie, l'absence des barrières habituelles – sont utilisés à une fin de vengeance. Ils permettent aux deux personnages d'assouvir leur désir de vengeance sur un homme puissant et qui est habituellement craint de tout le monde. Il s'agit également d'enterrement dans les deux cas. Le personnage de Poe enterre sa victime au fond d'une crypte après l'avoir enivrée et en lui faisant croire à une plaisanterie. Chez Biyi Bandele, le vin permet

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.199.

d'endormir complètement la victime avant d'aller le transporter en pleine nuit dans un cimetière et de l'abandonner sur une tombe au milieu des squelettes, ce qui peut être aussi considéré comme un enterrement symbolique.

Troisième partie

**LE RENOUVELLEMENT ROMANESQUE :**  
***THE STREET ET BURMA BOY***

Cette troisième partie de notre étude portera essentiellement sur les deux derniers romans les plus récents de Biyi Bandele : *The Street* et *Burma Boy*. Ces romans, contrairement aux deux premiers, forment un autre cycle que nous considérons comme un renouvellement romanesque. Ce renouvellement est notable à deux niveaux.

Premièrement, le renouvellement s'opère sur le plan des thèmes qu'aborde le romancier dans ces romans. En effet nous avons pu constater au cours du travail d'analyse et d'interprétation que nous avons effectué sur les deux premiers romans qu'ils se recoupaient sur leur thématique et qu'ils constituaient chacun une réponse au traitement d'une problématique principale qui est celle des difficultés de la construction de la nation nigériane. Dans ces romans, les préoccupations de Biyi Bandele relèvent donc davantage du domaine politique et social et l'intention première de l'auteur, nous semble-t-il, était de donner à voir l'état de déliquescence sociale et morale d'un pays en proie à la dictature et à la corruption de ses élites et dont les couches populaires, complètement marginalisées et réduites à des mouvements de révolte sans succès, préservent encore leur dignité vu qu'elles n'ont pas complètement renoncé à s'exprimer sur leur sort et à prendre la parole pour se faire entendre à défaut de pouvoir agir.

Les deux premiers romans s'inscrivaient donc fondamentalement dans une veine sociopolitique. Dans *The Street* et *Burma Boy*, on ne s'éloigne pas totalement des préoccupations sociales et politiques de notre auteur, toutefois l'enjeu n'est plus celui de la construction nationale nigériane ni même des difficultés d'une nation malade livrée à des dirigeants fous, où règne la brutalité et où la vie quotidienne ressemble à un cauchemar interminable. Dans *The Street*, la problématique sociale s'ancre cette fois-ci dans en terre d'exil, notamment à Londres où l'écrivain nous

donne à voir une communauté multiculturelle au sein de laquelle des hommes se débattent non pas avec un pouvoir écrasant, mais simplement avec leur propre existence. Ici, l'auteur s'intéresse davantage à divers sujets contemporains et mêle sans distinction toutes sortes de questions.

Le changement le plus significatif s'opère peut-être dans *Burma Boy* où l'auteur s'inscrit dans une perspective historique en exhumant un épisode un peu oublié dans l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale. Il s'agit de la participation d'un groupe de soldats nigériens à la campagne de Birmanie aux côtés des Anglais. Ces soldats dont on savait si peu de choses n'avaient sans doute pas été plus valeureux que d'autres, mais, dans leur implication dans la guerre, ils firent preuve d'une abnégation totale et d'une fidélité sans bornes à l'Empire et c'est sans doute en cela même que leur petite histoire méritait d'être arrachée à l'oubli.

Le deuxième niveau où s'opère le renouvellement dans l'œuvre romanesque de Biyi Bandele, c'est le niveau formel. Nous avons déjà constaté dans les deux premiers romans que l'auteur avait un grand souci de la forme ; cette tendance est encore plus nettement visible dans les deux derniers romans qui sont pourtant si différents l'un de l'autre. *The Street* se compose de séquences plus ou moins brèves, numérotées et complètement décousues. Tout le roman forme une espèce de mosaïque de destins individuels. Quant à *Burma Boy*, il est peut-être des quatre romans celui dont la narration est la plus classique et la plus linéaire. C'est avant tout un roman de guerre, mais il fait appel, de par sa forme et son contenu, à d'autres genres. Ainsi on peut le lire comme un roman d'apprentissage ou encore comme un conte initiatique tragi-comique dont la structure évoque aussi une pièce en cinq actes. Dans ce roman, un soin particulier est apporté à la dramaturgie. Le récit est plein d'actions et les scènes, très visuelles, se succèdent comme les plans d'un film.

En dépit de leurs différences, ces deux romans partagent quelques caractéristiques. D'abord, on peut remarquer qu'il s'agit dans les deux textes d'une expérience de déplacement, d'un voyage pour être plus précis. Le héros de *Burma Boy* est un adolescent de quatorze ans qui se fait enrôler dans l'armée coloniale au sein de laquelle il fera son apprentissage à travers le voyage et l'expérience de la guerre. Cette expérience ne se fait donc qu'à distance, à travers des déplacements successifs qui le mèneront d'abord de son village natal à la ville, puis du Nigeria en Inde, et en Birmanie. Ces différents lieux forment les étapes de sa progression, les différentes stations d'un pèlerinage au cœur de l'horreur.

Les personnages mis en scène dans *The Street* sont pour la plupart des immigrés d'origine africaine vivant à Londres. Ils semblent à première vue appartenir à leur terre d'accueil, ce sont des *Afro-Saxons*, mais sous l'insouciance joyeuse de la rue où se côtoient tous ces gens, on découvre que chacun d'eux porte en lui de nombreuses blessures et se débat avec ses difficultés existentielles.

Que ce soit à la guerre ou en exil, le voyage est une expérience de l'arrachement qui soumet le voyageur à des épreuves difficiles. *The Street* et *Burma Boy* s'inscrivent dans un même mouvement du déplacement et de l'arrachement au cours duquel une sorte d'épouvante existentielle reste constamment présente. La citation de Ralph Waldo Emerson que Biyi Bandele met en exergue de *The Street* traduit bien cette idée de détresse inhérente à toute existence et qui oblige les hommes à se mettre en quête d'un refuge contre la difficulté de vivre : « We fly to beauty as an asylum from the terrors of finite nature. »<sup>223</sup> Cependant, chez les personnages de Biyi Bandele, la fuite – la quête – ressemble davantage à un

---

<sup>223</sup> cf. l'exergue de *The Street*.

piétinement, un combat avec les démons intérieurs et la tranquillité n'est presque jamais accessible.

Les deux romans ont encore en commun qu'ils semblent, d'après leur thème principal, très personnels à l'auteur et font écho à des expériences plus ou moins directes de sa vie personnelle. En effet, Biyi Bandele a d'abord été un écrivain exilé, obligé de partir de son pays pour s'installer à Londres dès la publication de son premier roman. Quant au thème de la guerre dont *Burma Boy* est une illustration, Biyi Bandele est le fils d'un de ces nombreux soldats nigériens qui participèrent à la campagne de Birmanie en 1944 pendant la Seconde Guerre mondiale. En écrivant, ou plutôt, en racontant l'histoire, un peu oubliée, de ces soldats qui luttèrent aux côtés de l'Empire, Biyi Bandele ne fait pas simplement revivre ces soldats, mais il semble surtout effectuer un travail très personnel sur la vie de son propre père, ainsi que le montre la dédicace du roman :

This book is dedicated to the 500,000 troops from the Royal West African Frontier Force and the King's African Rifles who served with the Allied Forces during the Seconde World War.  
And to the memory of my father, Solomon 'Tommy Sparkle' Bamidele Thomas, a 'Burma Boy' whose stories of the war in the jungle echo still in my ears.  
And to my son, Korede, and my daughter, Temi<sup>224</sup>.

La formulation même de la dédicace témoigne du caractère très personnel du récit qu'elle précède et nous permet de la ranger dans la catégorie de la dédicace autobiographique dont Bousquet-Verbeke dit que :

Elle peut être généalogique, soit à l'égard d'un ascendant, d'un descendant ou d'un collatéral, ou conjugale. Les dédicaces de la Comtesse de Ségur sont de ce type :  
« A ma petite-fille, Marie-Thérèse de Ségur. Chère petite, tu as longtemps attendu ton livre, c'est qu'il y avait bien des frères, des cousins, des cousines, d'un âge plus respectable que le tien... »  
Elle peut être amicale. Ce caractère n'est repérable que si l'auteur l'explicite par la formule : à mon ami(e), ou si le lecteur connaît la biographie de l'auteur.  
Les unes et les autres de ces dédicaces permettent au lecteur de situer l'auteur dans sa vie privée<sup>225</sup>.

---

<sup>224</sup> cf. La dédicace de *Burma Boy*.

Toutefois, la dédicace de Biyi Bandele est bien plus englobante et réunit en une seule, trois formes de dédicaces qui s'interpénètrent : la dédicace autobiographique, la dédicace hommage, et, de manière implicite, la dédicace legs. La dédicace du roman ne s'adresse pas seulement aux proches de romancier, c'est-à-dire à son père (ascendant) et ses enfants (descendants), mais Biyi Bandele n'oublie pas dans l'hommage qu'il rend à son père d'inclure également tous les autres soldats de la troupe royale ouest-africaine qui furent les compagnons de combat de son père durant la campagne de Birmanie au cours de la Seconde Guerre mondiale. Quant aux enfants de l'auteur, leur mention dans la dédicace et la dimension familiale du roman – C'est en partie l'histoire vécue par leur grand-père paternel – nous montrent qu'il s'agit bien d'une dédicace legs. Ainsi que l'affirme Bousquet-Verbeke « certaines dédicaces autobiographiques ont une visée de transmission de patrimoine, quel qu'il soit. »<sup>226</sup> En dédiant le roman à ses enfants, c'est aussi un legs que Bandele leur transmet : cette histoire de soldats inconnus avait droit de cité, elle ne devait pas se perdre et c'est dans une démarche qui relève à la fois de l'hommage et de la transmission que Bandele décide d'en faire le récit à ses enfants. Déjà dans une interview à laquelle nous faisons allusion plus haut, Biyi Bandele explique qu'il lui tenait à cœur depuis longtemps de raconter cette histoire et que la naissance de ses enfants en a déclenché l'écriture. La chaîne de transmission intergénérationnelle n'est pas rompue, car cette histoire, Bandele a entendu son propre père la lui raconter plusieurs fois et à son tour il la raconte à ses enfants. Il y a comme une nécessité de sauver à la fois un épisode de l'histoire familiale et de la grande Histoire qu'il eût été fort dommage de laisser disparaître.

---

<sup>225</sup> Lysiane Bousquet-Verbeke, *Les dédicaces : du fait littéraire au fait sociologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, p. 31.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 31.



Si les deux romans se rejoignent par certains aspects ainsi que nous le faisons remarquer il y a un instant, leur analyse n'aura vraiment d'intérêt que si nous les abordons chacun d'après ses propres spécificités. Bien sûr, chacun d'eux met en scène des personnages en situation de déplacement : l'immigration et la guerre. Cependant, les deux situations ne sont pas interchangeables et ne se valent pas non plus totalement. Si il leur arrive de souffrir des mêmes tourments intérieurs, la vie des soldats au front, constamment confrontés aux horreurs de la guerre et à l'épouvante de la mort, n'est pas tout à fait comparable à la vie d'immigrés installés depuis longtemps sur une terre étrangère où ils se démènent contre une vie inassouvie, instable, décevante, dont les fêlures semblent à jamais irréparables. Tenant compte de toutes ces différences entre les deux romans, notre démarche dans cette troisième partie consistera surtout à examiner chaque roman indépendamment de l'autre. Nous commencerons d'abord par nous intéresser à *The Street* avant de terminer notre étude par *Burma Boy*.

## CHAPITRE I

### *The Street*: « A tale of love and loss »

*Quand on aura allégé le plus possible les servitudes inutiles, évité les malheurs non nécessaires, il restera toujours, pour tenir en haleine les vertus héroïques de l'homme, la longue série des maux véritables, la mort, la vieillesse, les maladies non guérissables, l'amour non partagé, l'amitié rejetée ou trahie, la médiocrité d'une vie moins vaste que nos projets et plus terne que nos songes : tous les malheurs causés par la divine nature des choses.*

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*

La forme de *The Street* rend presque impossible tout résumé. La composition du roman permet toutefois de mieux l'aborder, de se faire une bonne idée de l'intention de l'auteur et de mieux comprendre une œuvre qui perdrait énormément de son intérêt si nous nous efforcions de la résumer à grands traits en lui imposant une linéarité qu'elle ne possède pas réellement. À ce propos, la pièce de théâtre que Biyi Bandele a tirée du roman et qu'il a intitulée *Brixton Stories*, illustre très bien l'impossibilité de résumer le roman qui est un mélange d'histoires variées dont l'élément d'unité est qu'elles tournent toutes autour de Brixton. Dans la pièce de théâtre, beaucoup d'histoires et de personnages passent complètement à l'arrière-plan et le dramaturge n'a choisi qu'un seul fil narratif – l'histoire d'Ossie Jones et de sa fille Nehushta – parmi les nombreux fils dont est tissé le texte romanesque si bien que la pièce de théâtre est appauvrie et ne rend pas tout à fait compte du roman. Par ailleurs, le titre de la pièce, *Brixton stories*, nous conforte dans l'idée selon laquelle le roman lui-même est avant tout un assemblage de plusieurs histoires différentes. Par sa composition, *The Street*, évoque donc l'idée d'une galerie de portraits, un entrelacs de personnages en quête d'amour et qui ont en commun de vouloir se sortir des dédales d'une existence difficile.

## **Brisures et fêlures dans la vie d'émigré : le difficile métier de vivre**

Au premier plan de ce roman-trombinoscope, on distingue quatre personnages formant deux couples autour desquels se déroule l'essentiel du roman. Il y a en premier lieu le couple formé par Nehushta et son père Ossie Jones. Dans les histoires parallèles qui tissent le roman, la leur occupe une place centrale. Elle est de courte durée, certes, mais elle retient notre attention, notamment à cause de la tendresse et de l'amour qui affleurent à chaque instant dans les relations qu'entretiennent le père et la fille. Lorsqu'il se réveille d'un coma qui a duré quinze ans, Ossie Jones retrouve sa fille qui l'attendait déjà au pied de son lit. Orpheline de sa mère à l'âge de treize ans, puis privée de son père pendant quinze ans, c'est presque une femme inconnue de vingt-huit ans que retrouve le père en ressuscitant de son coma. Les retrouvailles sont empreintes d'une grande tendresse. La jeune femme et son père s'amuse et se taquinent comme des enfants, mais ces retrouvailles n'auront duré qu'à peine un an, car Ossie Jones meurt très rapidement et Nehushta, désormais seule, se retrouve à nouveau face à une existence où elle ne cessera de vouloir se construire, de parvenir à une certaine stabilité. Cette quête d'équilibre ne sera jamais accomplie.

Le second couple est formé par Dada et son cousin 'Biodun (Abiodun surnommé *The Heckler*). Ce sont des figures représentatives d'une rue de Brixton, quartier populeux et touristique de Londres, autour duquel gravite la vie de tous les personnages du roman. Après avoir achevé ses études à l'université et obtenu son diplôme, Dada est devenu reporter pour un magazine spécialisé en psychologie. Il recueille les témoignages d'anciens psychopathes de Brixton et les fait publier dans son magazine. Lorsqu'il rencontrera plus tard Nehushta, ils formeront un couple de bohèmes et passeront le plus clair de leur temps à errer dans la nuit londonienne sans toutefois parvenir à s'établir dans une relation de couple stable.

Quant à Biodun, *The Heckler*, il passe pour un fou à Brixton. En réalité, il mène une vie de marginal et doit sa réputation à son verbe cinglant, son esprit vif et son caractère d'imprécateur blasphématoire qui ne se lasse jamais de critiquer et de tourner en ridicule les prosélytes et propagandistes de tous poils qui inondent chaque jour la sortie de métro à Brixton. Biodun a obtenu un diplôme en informatique, mais il n'a jamais travaillé avec son diplôme et la vie qu'il mène fait le désespoir de ses parents, sa mère surtout, femme d'origine nigériane immigrée à Londres et ayant passé toute sa vie à se tuer à la tâche afin que son fils fasse de bonnes études et puisse avoir une existence paisible. Cette mère très impliquée dans la religion chrétienne ne réussira jamais à ramener son fils dans le droit chemin. Ce qui ne facilite guère les choses, c'est que Biodun s'avère être homosexuel alors que la culture d'origine de ses parents garde encore une certaine réprobation vis-à-vis de cette forme de sexualité et c'est cette orientation sexuelle qui explique en partie le choix que fait Biodun, peut-être culpabilisé, de se laisser aller à la déchéance.

Au second plan du tableau, il y a Brixton qu'on peut vraiment considérer comme l'un des personnages centraux du roman. Brixton : tout un monde hétérogène où se rencontre tout ce que produit l'émigration africaine et antillaise en Angleterre, Afro-Saxons désormais pris au filet de leurs propres rêves, anglophones de toutes origines englués dans une existence boueuse, telles des épaves humaines, sur les rives de la Tamise, immigrés-clochards dont la déconcertante sagesse rappelle les fous du marché d'Onitsha ; éclopés de la vie traînant la désolation et la solitude de leur existence dans un quartier où les petits événements du quotidien donnent soudain un éclat et un relief inattendus à ces existences fêlées. La fêlure et le manque sont donc partout présents. Ils pointent dans l'existence de chaque personnage et

s'illustrent par leur impossibilité à se construire. La trajectoire de chacun d'eux est une suite de tribulations existentielles.

Ossie Jones, le père de Nehushta, incarne une catégorie d'immigrés tout à fait respectable. Il est en quelque sorte l'immigré intégré, au parcours sans faute, celui qui a *réussi* à tous les points de vue et dont le voyage a abouti à des réalisations concrètes. Avant de partir de son Nigeria natal à un peu plus de vingt ans, il avait tout planifié et devait pendant tout son séjour en Angleterre travailler à conquérir la toison d'or :

It was Ossie's favourite instrumental rendition of *God Bless the Child*. And whenever he heard it, he felt a glow, a joy within him. It took him back to long-forgotten moments in the backwoods of his past. It took him back to the days of his youth when he first arrived in England in search of what his parents in Lagos called 'the Golden Fleece'. His grandmother, who didn't want him to go away, and whose mind was sharper than a mosquito's bite and probably as lethal, took great pleasure in pretending to be senile. She wondered aloud why, under heaven, or beneath the sea, or in the firmaments of hell, anybody would want to possess a flea, golden or not.

*God Bless the Child* took him back to the first time he'd met Nehushta's mother, Kate, at a jazz club in West London. Kate was a nurse at the time, and he'd barely started his law degree at the London School of Economics. The grand plan back home was that he would take his first degree, go to Oxford for a doctorate, and then go back to Nigeria to start a law firm. That was the script, as written and choreographed by his father. As it turned out, his father died, a civil war broke out in Nigeria and his graduation at LSE was delayed for three years because his scholarship was cut off during his final year. Nothing, but nothing, went according to plan. The only constant in his life, the one person who stood by him when all else were jumping the ship, was Kate. They were both in their twenties, and it was the Swinging Sixties. When she took him home to meet her parents in Sevenoaks, her father was quite charming to him and then phoned her the following day to ask if this was her way of getting back at him for he-knew-not-what? Her mother seemed singularly incapable of duplicity and made it clear to him that she had her fingers crossed about his relationship with her daughter. With time, she grew to like him and they became good friends. He got married to Kate five years after they started seeing each other. Two years later, Nehushta came calling from the land of the Unborn. Twelve years later, Kate went for a routine medical check-up. A week later, on the first day of spring, she went back for the results. She came out of the doctor's surgery counting her life in months<sup>227</sup>.

Voilà résumée la vie d'Ossie Jones qui ne s'est nullement déroulée selon ses plans, mais qui a tout de même l'air d'un parcours d'immigré plutôt satisfaisant,

---

<sup>227</sup> Biyi Bandele, *The Street* [1999], London, Picador, 2000, pp. 29-30.

presque parfait. Car, si professionnellement, il est devenu juriste grâce à des études de droit qu'il réussit à achever malgré des conditions de vie difficiles, le plan initial, qui consistait à retourner au pays pour y implanter un cabinet d'avocat, n'a jamais abouti. Le cas d'Ossie Jones ressemble beaucoup à celui de nombreux émigrés qui partent de chez eux en quête de la connaissance et de la toison d'or.

Faut-il rappeler que dans un célèbre roman africain publié en 1960, c'est-à-dire au moment même où Ossie Jones arrivait en Angleterre, qu'un autre personnage, Kocoumbo, âgé d'à peine vingt-et-un ans, à l'initiative de son père (il semble que les pères africains avaient alors un grand pouvoir de décision sur la destinée de leurs fils), entreprenait le voyage prométhéen en France à la quête de la connaissance et de la toison d'or ? Pour le père de Kocoumbo, le voyage du fils devait lui permettre de conquérir le progrès symbolisé par l'avion, et pouvoir lui-même faire voler un jour un appareil. Et c'est ainsi qu'en le lestant de la mission de devenir tour à tour Prométhée puis Icare, le vieil Oudjo allait embarquer son fils dans une grande odyssée :

Un avion passa au-dessus de leurs têtes et disparut à l'horizon. Le vieil Oudjo l'avait suivi de l'œil. Il parut écouter le ronronnement de moteur encore longtemps après qu'il se fût tu. Ses yeux, comme éclaircis par un rêve, se fixèrent. Son long visage s'inclina. Il resta immobile, comme fasciné.

[...]

— Un plus lourd que l'air vole dans les airs, dit-il.

— Qu'est-ce que vous voulez dire ?

— Il fend l'air avec son poids volumineux comme la raie fend l'eau.

— Qui ?

— Pour que l'homme vole dans l'air comme l'aigle, que d'obstacles ne lui a-t-il pas fallu vaincre ?

— Mais de quoi parlez-vous ? De l'avion ? Je comprends ; mais ce n'est pas la première

fois que le Blanc passe au-dessus de nos têtes. Aujourd'hui que j'ai quarante saisons

et six lunes, ce n'est pas maintenant que je vais m'étonner du travail sorti de la main des Blancs. Pour l'heure, c'est la famille de demain qui m'inquiète. Il faut faire d'autres sacrifices aux dieux. Ne parlons plus des avions ; d'ici quelques années, nos enfants en connaîtront la fabrication. Voilà plus d'un an que bon nombre de jeunes gens vont en France pour étudier. Si j'avais un fils aussi instruit que le vôtre, je l'enverrais bien.

[...]

— Si vous aviez un enfant possédant son certificat d'études, comme Kocoumbo, l'enverriez-vous ?  
 — Je vous ai déjà dit mon avis là-dessus ; mais parlons de pluie !  
 — Croyez-vous que si Kocoumbo y allait, tout le monde serait content dans le village ?  
 — Tous ; mais pour le moment...  
 — Croyez-vous qu'il garderait là-bas nos traditions et qu'il ne les transgresserait pas ?  
 Mais vous doutez de vous-même et de votre sang ! Pour le moment, parlons de ...  
 Croyez-vous que ces enfants-là qui partent voleront un jour ?  
 — Pourquoi pas ? Mais...  
 Sans ajouter un mot, Oudjo prit congé de son voisin. Il rentra chez lui, se retira dans sa chambre et après quelques instants de réflexion, il appela son fils et sa femme pour leur annoncer que Kocoumbo irait en France<sup>228</sup>.

Le spectacle d'un avion qui disparaît à l'horizon, la fascination d'un père, quelques mots échangés ensuite avec un voisin, histoire de se rassurer un peu, et voilà tout ce qu'il a fallu pour que le destin de Kocoumbo soit rapidement scellé. Après les nombreuses tribulations du héros, la fin du roman d'Aké Loba nous montre un Kocoumbo en fin de mission. Il s'en est bien tiré malgré tout, il a obtenu quelques diplômes et s'apprête à rentrer en Afrique.

Pour d'autres héros prométhéens du roman africain, l'issue de la mission est beaucoup plus problématique. Une fois, la quête accomplie, certains héros prométhéens sont comme pris au piège et obligés de se résoudre à une autre existence, déterminée par des circonstances inattendues, loin de leur objectif original. C'est le cas d'Ossie Jones, même si le fait de n'avoir pas pu retourner dans son pays d'origine n'entame en rien sa réussite. En réalité, il passe à une autre étape de sa quête : en pays étranger devenu sien, il se marie avec une Anglaise et fonde une famille. Mais le bonheur conjugal n'a été que de courte durée et l'impitoyable destinée a vite fait d'émietter une existence qui, autrement, aurait pu être presque parfaite. Ce qui surprend dans la trajectoire d'Ossie, c'est à la fois l'étendue de temps et la rapidité qu'il y a entre les quelques événements qui résument sa vie : étudiant, il rencontre Kate, l'épouse cinq ans après leur rencontre ; deux ans après leur mariage,

---

<sup>228</sup> Aké Loba, *Kocoumbo, L'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960, pp. 28-30.

ils ont une fille, Nehushta, et lorsqu'elle atteint l'âge de douze ans, la famille apprend que Kate a un cancer dont elle mourra au bout de quelques mois. Les années d'études insouciantes, le temps du mariage, la naissance de sa fille et tout à coup la mort de sa femme qui réduit à néant l'édifice d'une vie. À peine est-il entré dans la quarantaine qu'Ossie Jones a déjà une vie assez tourmentée. La mort de sa femme, le pilier de son existence, son seul soutien lorsqu'il n'avait personne d'autre, a fini de briser une existence où le sentiment d'abandon est entré très tôt. La vie semble n'être possible nulle part : ni chez soi, ni ailleurs.

À part la mort de sa femme, d'autres événements illustrent à quel point le chaos a très tôt envahi la vie d'Ossie Jones. Le premier de ces événements est certainement la forme d'une scission qui a eu lieu dans sa jeunesse et qui l'a définitivement privé d'une part de son être, presque de la moitié de son être. Il faut d'abord rappeler ici un détail important à propos de l'identité d'Ossie Jones : c'est en réalité un jumeau et conformément à une tradition de la culture yoruba selon laquelle les jumeaux sont baptisés d'après leur ordre d'arrivée au monde au moment de l'accouchement, le nom de jumeau d'Ossie Jones devrait être *Keyinde* (celui qui est arrivé en dernier), vu que son frère jumeau s'appelle *Taiye* (celui qui est entré en premier dans le monde). Or, de ce frère jumeau, nous apprenons qu'il est mort depuis vingt ans, autrement dit au moment où les deux-frères étaient encore enfants (Ossie Jones a un peu plus de vingt ans quand il arrive en Angleterre).

Précisons aussi qu'il a dans certaines cultures africaines beaucoup de croyances autour de la gémellité au point même que les jumeaux et leur mère sont quasiment vénérés dans certaines régions de l'Ouest africain. Une de ces croyances, très ancrées dans ces pays, est celle selon laquelle les jumeaux partagent une même âme, une même destinée et leurs parents, de ce fait, doivent veiller en toutes choses touchant la



vie des jumeaux à préserver cette unité originelle qui les relie bien qu'ils soient physiquement – en dépit de la ressemblance parfois — des corps bien distincts. La croyance en cette unité de destin, dirions-nous, est encore plus renforcée par le fait assez répandu en Afrique d'une mortalité précoce chez les jumeaux. La mort de l'un entraîne dans bien des cas celle du survivant qui doit fatalement rejoindre sa part manquante, fût-ce dans la mort, afin qu'ils reconstituent l'unité rompue. Tout cela oblige les parents de jumeaux à des précautions infinies, comme par exemple de remplacer immédiatement un jumeau ou une jumelle qui meurt à la naissance par une très petite sculpture de bois représentant un être mâle ou femelle selon le cas (une espèce de poupée en bois), que le survivant doit veiller toute sa vie à traiter avec un soin infini, ne s'en séparant jamais, le posant devant soi au moment des repas et l'emmenant partout avec soi, même en voyage. Voilà qui n'est pas sans nous rappeler les premières formes d'art, indissociables du culte des morts (images de sépultures, de résurrection, de réincarnation, etc.), et dans lesquelles l'image ou la représentation symbolique du mort (peinture, sculpture) permettait de combler le vide laissé par sa disparition. La pratique africaine consistant à remplacer les jumeaux décédés par une sculpture en bois ne comble pas seulement un vide, elle permet aussi des retrouvailles symboliques entre les jumeaux (une ré-union) et sauve de la mort le survivant que le frère défunt aurait autrement appelé à le rejoindre. Tout ceci pourrait paraître compliqué, pourtant il y a quelques grands exemples qui montrent très bien l'énorme déchirement que représente pour les jumeaux toute idée de séparation. On en trouve un bel exemple chez George Sand dans *La petite Fadette*.

La séparation d'Ossie Jones d'avec son frère jumeau peut être considérée comme la toute première épreuve d'une vie dont toute l'histoire ne sera qu'une suite

d'arrachements. Mais avant la séparation définitive, à la mort du frère, il y a eu la séparation physique liée au départ d'Ossie Jones. Or ces deux séparations se confondent finalement puisque n'étant jamais retourné au Nigeria avant la mort de son frère, Ossie Jones le voyait pour la dernière fois au moment de son départ du Nigeria. On comprend dès lors que ce frère disparu lui manque au point qu'il semble apercevoir son fantôme. C'est ainsi qu'en rentrant un soir du travail, il annonce à sa fille qu'il a aperçu rapidement le frère défunt dans un taxi londonien :

When he came home that night looking agitated, Nehushta poured him a glass of whiskey and watched him hurriedly knock it back.

'I saw my brother today,' he said, looking out his glass for another tippie.

'Your twin-brother died twenty years ago,' she said gently.

'I know he died twenty years ago,' Ossie said. 'Why else would I be so shaken?'

It happened that evening on his way home from work. He was under a twelve-month ban for drink-driving so he'd left his car at home. He was waiting at a bus stop near his office in King's Cross when the incident happened. A black cab drove past. And there, in the back seat, sat his brother Taiye. Ossie blinked, not quite believing it. He shut his eyes and opened them again: and there he was, Taiye, riding in the back of a London cab. He ran after the cab, waving wildly. The cab driver looked startled, but not nearly as startled as Ossie's brother who looked positively alarmed. The cab turned a corner and disappeared.

'I swear, Nehushta. It was him, it was Taiye.'

She said nothing. She knew that nothing she said would make him change his mind. And it seemed churlish to point out to him that not only had his brother died two decades ago, but that he'd died back in Lagos, without having ever left the shores of Nigeria, let alone come to London<sup>229</sup>.

Cette apparition du frère défunt à un homme sans doute déséquilibré émotionnellement, à la perception déjà brouillée, alcoolique au point d'avoir été interdit de conduire et auquel sa fille, adolescente complice et bien complaisante – elle n'a que douze ans au moment de la scène –, sert à boire, est de toute évidence la preuve que des années après le décès de son frère jumeau et leur séparation définitive, Ossie Jones est toujours hanté par son souvenir, par son fantôme. La séparation avec le frère semble préfigurer une vie qui sera jalonnée de séparations.

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

Au moment où il quitte le Nigeria, Ossie Jones ne se sépare pas que de son frère jumeau, il se détache par la même occasion de ses parents. Dès cet instant, les séparations vont s'enchaîner. Il y aura la séparation avec l'épouse, celle qui fut le socle de sa nouvelle existence après les toutes premières séparations. Viendra ensuite une séparation temporaire, longue cependant, une séparation avec sa fille Nehushta lorsqu'Ossie Jones tombe dans un coma qui dure *quinze ans*. Il sera définitivement séparé de sa fille, car il meurt peu de temps après – le mot n'est pas trop fort – sa résurrection. Voilà ce qu'a été la vie d'un homme qui n'aura vécu qu'un peu plus d'une cinquantaine d'années. Pour Ossie Jones, l'effort d'enracinement en Angleterre et la refondation d'une vie familiale sur place n'auront été que des réussites en demi-teinte. Sa vie a été une vie de séparations, des séparations souvent causées par la mort – celle du frère, du père pendant la guerre du Biafra, et de l'épouse suite à un cancer.

La mort d'Ossie l'aura peut-être réuni à ceux qui l'ont précédé, mais sa disparition laisse un grand vide dans la vie de sa fille et l'abandonne à une existence dont elle va devoir se sortir toute seule.

### **Quêtes de soi**

La vie de Nehushta a été tout aussi chaotique que celle de son père. C'est à l'âge de douze ans, presque au début de l'adolescence, qu'elle perd sa mère. Peu de temps après, au bout d'à peine un an, un soir après qu'elle a servi à boire à son père et l'a aidé à se mettre au lit, celui-ci tombe du lit pendant son sommeil et est blessé par la pointe en spirale d'un tire-bouchon qu'il avait abandonné sur le plancher après s'en être servi pour déboucher une bouteille de vin. C'est suite à cet accident qu'il est conduit à l'hôpital où la blessure se révèle très profonde. Pendant les quinze années où son père est plongé dans le coma, Nehushta est recueillie par ses grands-parents

maternels qui vont s'occuper d'elle jusqu'à sa maturité avant qu'elle soit livrée à elle-même. En l'absence d'une mère, décédée depuis longtemps, et d'un père dans le coma, Nehushta doit se construire toute seule et cette tâche ne lui sera guère facile.

Les premières difficultés surviennent au niveau de son éducation et dans la construction d'une relation de couple durable. En effet, la vente de la maison de son père a permis aux grands-parents de constituer une cagnotte pour Nehushta. Elle a pu en bénéficier pour faire des études à l'université. Or, au moment d'entrer à l'université et d'y choisir une filière, comme c'est parfois le cas de beaucoup de jeunes gens dans sa situation, Nehushta ne sait pas vraiment que faire. Elle obtient d'abord un diplôme en histoire avant de s'apercevoir que c'est plutôt dans le théâtre qu'elle veut travailler, mais n'ayant pas envie de devenir ni comédienne, ni metteuse en scène, elle choisit une formation de décoratrice de scène. Après avoir exercé ce métier avec plus ou moins de succès pendant quelques années, elle découvre à nouveau qu'elle s'est fourvoyée et décide de s'arrêter pour se consacrer à sa vraie passion, ce qu'elle a toujours voulu faire comme métier : être peintre.

Le choix que fait Nehushta de devenir finalement artiste-peintre, après un long parcours en dents de scie, semble suggérer deux remarques. D'abord, ce choix est en quelque sorte l'aboutissement d'un long trajet de vie dont tout semble laisser penser qu'il n'a pas été facile. Un trajet au cours duquel Nehushta a avancé sans boussole et sans guide, se débattant seule dans les épreuves de la vie en l'absence du père et de la mère. Quelques épisodes douloureux jalonnent d'ailleurs ce parcours, qui montrent bien toute la difficulté qu'a eue la jeune fille à se construire. Par exemple, à la fin de ses études, elle a dû occuper illégalement un appartement municipal avec son copain de l'époque, un certain Ron Althing, un père de substitution peut-être, piètre metteur en scène et drogué de surcroît, qui entraîna peu à peu Nehushta dans la drogue et

dans un mode de vie désastreux. C'est encore avec le même homme que Nehushta eut l'idée, un jour de vaches maigres, d'aller braquer une banque afin de pouvoir s'en sortir financièrement. Cela devint une habitude jusqu'au jour ils furent arrêtés après un coup manqué. Elle échappa à la prison, son avocat ayant réussi à la faire libérer parce qu'elle était alors enceinte. Mais même en évitant de justesse la prison, Nehushta n'était pas au bout de ses difficultés : la grossesse à laquelle elle doit d'avoir été libérée de prison n'est pas allée jusqu'à terme. Lorsque son père l'interroge sur la suite de la grossesse, Nehushta lui apprend qu'elle a fait une fausse couche. Navré de tout ce qu'il découvre, le père ne peut qu'imaginer ce qu'a été la vie de sa fille en son absence et compatir à sa douleur :

'And the pregnancy?' he asked.  
 'Oh,' she said with a shrug. 'I lost it.'  
 'Oh God, I'm sorry,' he said. They were sitting together on the sofa. He put his arm around her shoulder and hugged her. 'I'm sorry.'<sup>230</sup>

Toutes ces épreuves, elle les avait traversées pendant le long coma de son père et lorsque ce dernier se réveille finalement, c'est une autre femme qu'il découvre, une femme qui lui serait devenue totalement étrangère s'il n'avait retrouvé en elle la complicité et la tendresse que lui témoignait l'adolescente qu'il quitta treize ans plus tôt. Ainsi, en devenant peintre, Nehushta cherche à se réconcilier avec elle-même et aspire peut-être ainsi à retrouver l'harmonie et la tranquillité dans sa vie. Nous serions tentés de penser, vu le chaos qu'il y a dans sa vie, que Nehushta est peut-être poursuivie par un *orisha*<sup>231</sup> ou par un *egungun*, c'est-à-dire une entité surnaturelle qui, dans les traditions yoruba, influence et détermine une bonne part du destin d'un individu et qui, pour diverses raisons, peut manifester sa colère en s'acharnant contre un individu en perturbant le cours de sa vie jusqu'à ce que ce dernier comprenne

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>231</sup> Cf. Christina Boscolo, *Odun : Discourses, Strategies, and Power in the Yoruba Play of Transformation*, *op. cit.*, pp. 110-111.

qu'il doit apaiser *l'orisha* ou *l'egungun* en se reconciliant avec lui à travers des cérémonies de sacrifice. Mais pour une déracinée comme Nehushta qui sait très peu de choses de la culture du pays d'origine de son père, l'idée même qu'elle puisse avoir ce genre de démon personnel qui la hante n'est sans doute pas envisageable. Aussi est-ce pour cette raison qu'elle se tourne vers l'art dans l'espoir qu'il lui donnera le moyen d'atteindre la sérénité et d'ordonner le chaos de son existence.

La seconde remarque, c'est que ce souci de sécurité à travers le choix du métier de peintre semble éclairer tout à coup le sens de la phrase d'Emerson telle que Biyi Bandele la cite en exergue de son roman : « We fly to beauty [sic] as an asylum from the terrors of finite nature. » Dans le journal d'Emerson d'où est extraite la citation, lorsque nous la lisons dans son intégralité, elle prend tout son sens pour le roman de Bandele et on comprend la pertinence de son choix. Voici ce que nous lisons dans le journal d'Emerson à la date du 9 juin 1838 :

Why do we seek this lurking beauty, in skies, in poems, in drawings? Ah because there we are *safe*, there we neither sicken nor die. I think *we fly to Beauty as an asylum from the terrors of finite nature*. We are made immortal by this kiss, by the contemplation of beauty. Strange, strange that the door to it should thus perversely be through the prudent, the punctual, the frugal, the careful; & that the adorers of beauty, musicians, *painters*, Byrons, Shelleys, Keatses, & such like men, should turn themselves out of doors, & out of sympathies, & out of themselves. Whilst I behold the holy lights of the June sunset last evening or tonight I am raised instantly *out fear & out of time*, & care not for the knell of this coughing body.—Strange the succession of humors that pass through this human spirit. Sometimes I am the organ of the Holy Ghost & sometimes of avixen petulance....<sup>232</sup> (Les italiques sont de nous.)

Nous attirons tout de suite l'attention sur un fait : en citant Emerson, Biyi Bandele omet de conserver la majuscule de *Beauty* ainsi que le mot est écrit par Emerson dans son journal. Comme cela arrive parfois aux écrivains qui citent souvent de mémoire surtout lorsqu'ils écrivent, il ne s'agit là que d'un petit défaut de mémoire. En

---

<sup>232</sup> Ralph Waldo Emerson, *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., p. 46.

revanche, cette petite erreur, nous semble-t-il, ne rend pas suffisamment compte de la portée du mot Beauté au sens où l'entend principalement Emerson. Il nous semble qu'il s'agit avant tout pour le philosophe-poète de la beauté non pas simplement au sens de la beauté esthétique ou de ce qui est agréable au regard, mais d'une beauté supérieure, transcendante, qui aurait sans doute à voir avec l'*Idée* telle que la conçoit Platon, à savoir l'essence première des choses, ce qu'elles ont de plus pur et qui n'est point souillé. En somme, cette Beauté est synonyme de l'Art, comme le prouve d'ailleurs la suite de la citation dans laquelle Emerson convoque tour à tour les musiciens les peintres et quelques grands poètes (Byron, Shelley et Keats).

La beauté, l'art donc, nous offre un refuge, un abri contre les ténèbres de l'existence. En choisissant finalement de devenir peintre et de consacrer sa vie à peindre les déséquilibrés de Brixton, Nehushta espère avant tout retrouver une certaine sérénité dans sa vie, un état d'équilibre où la peur de vivre disparaîtrait et où les blessures et les souffrances du passé ne l'empêcheraient plus de se réaliser. Elle cherche à se décharger du poids d'une existence chaotique, remplie d'êtres absents, jalonnée de pertes, peuplée par la solitude et dont la principale caractéristique est l'instabilité.

À propos de Nehushta, la question de l'accomplissement de soi prend toute son ampleur, car, au fond, c'est de cela qu'il est question avant tout pour la plupart des personnages de premier plan du roman. Ceux-ci semblent ballotés, soumis aux vagues du destin qui les balancent à leur gré, sans leur donner la chance de pouvoir jamais se stabiliser. Même le thème de l'immigration d'où le roman tire son ressort principal passe presque au second plan pour céder la place à la question de l'enracinement : l'enracinement ailleurs et par-dessus tout l'enracinement dans sa propre existence. Tous ces personnages qui n'arrivent pas à s'enraciner tout

simplement dans la vie deviennent comme des ombres errantes dans la brume londonienne. La vie même de Nehushta est l'exemple de cette errance qu'on peut remarquer dans deux domaines de sa vie : sur le plan émotionnel et sur le plan de sa vie sentimentale.

Sur le plan émotionnel, tout laisse à penser que Nehushta souffre d'une profonde instabilité dont l'une des origines est certainement l'absence de foyer. Au cours d'une des toutes premières conversions qu'elle a avec son père, peu après que ce dernier a émergé de son long coma, Nehushta a beau vouloir ne pas l'admettre, mais un profond sentiment d'abandon qu'elle porte en elle finit par s'exprimer soudain :

Ossie watched the debate from his hospital bed. 'Politically correct. What does it mean?' He asked his daughter.  
'It's the great bogeyman from the Pandora's Box of the New World Order,' she informed him.  
'Come again?' Ossie asked,  
'Pandora's Box,' said Nehushta. '“The first woman,”' she quoted, '“brought with her from heaven; when she opened it, out of curiosity, all escaped into the world, except Hope.”'  
Ossie nodded patiently, but that was not his question. His question, which suddenly didn't matter, was, 'What's the New World Order?' His face furrowed in deep thought. He studied his daughter's face. 'You're very angry, aren't you?'  
'No,' she said, shaking her head.  
'You're angry with me and your mother.'  
'No,' she said.  
'You felt abandoned.'  
Her answer this time agreed with the movement of her head. 'Yes,' she said in a whisper.  
'I'm sorry, Nehushta,' he said, holding her to his chest. 'I'm really sorry.'  
They held each other, crying loudly, and messily, together<sup>233</sup>.

En vérité, Nehushta n'a jamais véritablement eu une atmosphère sereine et un cadre familial adéquat qui lui auraient permis de se développer normalement. Bien entendu, les choses se seraient passées tout autrement si sa mère, puis son père, n'avaient disparu très rapidement de sa vie. Le père aurait sans doute pu apporter à l'enfant cette sécurité dont elle semblait avoir besoin. Les relations entre eux même

---

<sup>233</sup> Biyi Bandele, *The Street*, *op. cit.*, pp. 68-69.



après la mort de la mère de Nehushta nous laissent très bien voir que le père et la fille avaient commencé à se reconstruire petit à petit même en l'absence du troisième membre de la famille. D'ailleurs, ce qui frappe le plus et qui est sans doute dans tout le roman l'exemple de relation la plus touchante, c'est celle qui existe entre Nehushta et son père. Ce n'est pas une relation de père et fille telle que nous la connaissons traditionnellement. Il s'agit plutôt d'une tendre amitié empreinte d'une profonde complicité et d'une compréhension réciproque. Dans plusieurs scènes, nous voyons deux solitudes qui se raccrochent l'une à l'autre et qui se soutiennent. Cette énorme tendresse entre le père et la fille se teinte bien souvent d'humour et malgré toute la désolation qui plane au-dessus de leur vie, on ne peut s'empêcher de trouver un certain charme à leur relation où se mêlent indifféremment l'humour, la joie et parfois les larmes. L'allusion de Nehushta à la boîte de Pandore dont tout s'est échappé dans le monde, tout, sauf l'Espoir, cette allusion sonne comme un aveu de son propre désespoir, de son sentiment de vivre dans un monde infesté de maux et de souffrances.

L'impossible unité familiale, Nehushta tente une fois de la reconstituer lorsqu'à la sortie de son père d'hôpital, elle l'amène au cimetière sur la tombe de Kate, où ils vont lui rendre visite. Cette scène de retrouvailles familiales est à la fois amusante et très touchante. Le père et la fille commencent d'abord par trinquer à l'honneur de la défunte (ils ont apporté du vin et des verres comme s'il s'agissait d'agapes symboliques avec la morte). Puis commence la conversation avec la morte, chacun prend la parole à tour de rôle. Nehushta mène le dialogue, posant elle-même les questions à la place de sa mère tout en y répondant.

D'autres fois, bien plus souvent d'ailleurs, c'est la joyeuse insouciance, l'attention méticuleuse dont fait preuve Nehushta dans ses rapports avec son père,

qui soulignent la tendre complicité qui soude les deux personnages. C'est ainsi qu'après la visite au cimetière, Nehushta décide de s'occuper totalement de son père et, telle une femme qui se charge de prendre soin de son amant, elle l'entraîne d'abord chez le coiffeur pour lui faire faire une bonne coupe, première étape de ce qu'elle considère comme le devoir d'une fille qui doit guider son père dans un monde d'où il a été longtemps absent et dans lequel il est désormais presque étranger :

They were now in Brixton. She drove round Market Row and Granville Arcade a couple of times before she spotted a free parking slot. She eased into it.  
'Can't you park on your street?'  
'I can. But we've got some runnings to do here.'  
'Was that my hearing or was it your diction?'  
'What?'  
'Runnings.'  
'Follow me, Dad.'  
She led him across the road into a barbing salon.  
'Oh, I see. I need a haircut, is that it?'  
'You're catching on real fast, Dad.'  
'Any other coming-of-age rituals lined up for me today?'  
She consulted an imaginary Filofax. 'Five-thirty, circumcision. Five-thirty-five make you an offer you can't refuse: either we get you a new wardrobe or you turn yourself in at the nearest tailor's.'  
'Thanks for consulting me, Miss Jones.'  
'You're welcome, Mister Jones.'  
'Is that what it's really called?' He asked reading out the name of the barber's.  
'Beards Trimmed While You Wait.'  
'Yes.'  
'Not bad. Can I have a coffee afterwards? I'm dying for a coffee.'  
'Bah Humbug is just round the corner. We'll go there.'  
'Bah Humbug? What's that?'  
'Restaurant and coffee bar.'  
'Beards Trimmed While You Wait and now Bah Humbug. I think I'm beginning to like your neck of the woods. When you were a kid, your mum and I used to come shopping here on Saturdays. In those days, that was all it had going for it: the market. A friend of ours at the time had a saying, "The only good thing to come out of Brixton is the bus passing through it."'  
'That's a bit strong,' said Nehushta, taking an intense dislike to her father(s friend as if the man was there, right then, in person.  
'He was a man of strong opinions,' said Ossie, smiling. 'And it was a long time ago.'  
They went into Beards<sup>234</sup>.

Pour ce qui est de la vie sentimentale de Nehushta, elle offre l'image d'une désespérante instabilité si bien que Nehushta semble avoir finalement développé

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

cette sorte de surenchère qui consiste, chez les femmes désespérées, à vouloir toujours être en quête de l'inatteignable et à se jeter dans toutes sortes de relations avec l'espoir de finir par tomber sur l'homme rêvé et de se stabiliser. Nous lui connaissons au moins quatre partenaires, avec lesquels il est très difficile d'affirmer qu'elle a réellement vécu une relation épanouissante.

Il y a d'abord son tout premier compagnon, Ron Althing, avec qui elle a passé les toutes premières années de sa vie sentimentale. Ron Althing, avant de devenir son amant, avait été son camarade à l'université. Il était pourtant loin d'être l'homme qu'il fallait à Nehushta pour l'aider à se construire. Ron Althing n'était lui-même pas assez équilibré pour servir d'appui à quelqu'un d'autre. Par exemple, lorsque Nehushta lui propose qu'ils aillent faire un braquage, il ne cherche pas du tout à l'en dissuader. Au contraire, il accepte aussitôt la proposition et ils feront plusieurs braquages avant d'être finalement arrêtés. Par ailleurs, il n'a pas vraiment le sens des responsabilités et aucun des deux n'est réellement prêt à s'engager dans une vie de couple avec toutes les responsabilités que cela implique. La grossesse de Nehushta n'était nullement prévue et bien qu'elle ait souffert d'avoir fait une fausse couche, ni elle, ni Ron n'étaient prêts à devenir parents : « I wasn't ready to have a baby. I don't know how I would have coped if it had survived. In any case, Ron was quite clear he wasn't ready to be a father. »<sup>235</sup> De toute évidence, Ron est davantage attiré par la consommation de drogue, le cinéma et le théâtre pour lesquels il semble n'avoir jamais compris qu'il n'avait aucun talent et que toutes les pièces qu'il écrit sont plutôt médiocres (Wrong All-thing ?). Ils se sont séparés peu de temps après la fausse couche de Nehushta.

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 114.

Le deuxième amant de Nehushta s'appelle Russell. De lui, nous ne savons presque rien, sauf ce détail que nous apprend Nehushta, à savoir que Russell est un mauvais amant et que toute son idée des préliminaires consiste à supplier la femme pendant dix minutes avant de passer à l'acte : « I just have to tell you : was he crap in bed ? Was he! His idea of foreplay was ten minutes of begging...! »<sup>236</sup> En plus d'être mauvais amant, l'homme était très imbu de sa personne, un vrai idiot (« self-aggrandizing prat ») dont Nehushta s'est vite débarrassée. On peut voir qu'en dépit de l'instabilité de sa vie affective, Nehushta tient quand même encore à garder une certaine liberté dans le choix de ses amants et ne s'embarrasse d'aucune morale à ce sujet. Disons plus clairement qu'il y a chez elle une grande liberté sexuelle et qu'elle n'écarte aucune possibilité en matière d'érotisme.

C'est ainsi que ses amours saphiques avec Rick, une actrice de cinéma, nous dévoilent un autre pan de sa sexualité, et ses aventures avec les hommes nous laissent penser que si Nehushta n'est peut-être ni lesbienne, ni bisexuelle, elle semble encore très indécise sur son orientation sexuelle et que sa sexualité, à l'image de sa vie, reste très instable et oscille entre différents penchants. Ce n'est toutefois pas l'homosexualité ou la bisexualité de Nehushta qui nous intéresse le plus pour le moment. Non, ce qui nous intéresse ici, c'est de savoir si cette relation s'est mieux passée que les précédentes, si elle a pu aboutir à une relation stable. En effet, on est amené à penser que la relation entre les deux femmes était assez tumultueuse, entrecoupée de séparations et de réconciliations et qu'entre elles, une violente dispute cédait aussitôt la place à l'expression d'un désir fougueux :

As Haifa scrambled out of his cab, tucking a ten-pound note into the driver's hand, he saw the two women standing by the door of the house, Rick reaching into her shoulder bag presumably for her keys. Nehushta turned side-ways and looked out on to the street. Haifa walked straight on and doubled back a moment later. He slipped

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 75.

through the gate to the house next door, separated from Rick's by a short wall and tall, bushy climbing plants. He listened for the presence of dogs and, satisfied there were none, moved close to the wall and peeped through the plants. He thought at first that one of them had gone inside and that the other, for whatever reason had chosen to remain outside. Then he realized they were both still there outside the door. The reason he'd thought that he was seeing just one person was because they were now engaged in a passionate French kiss. He held his breath and watched.

A few minutes later, he negotiated his way back on to the street, into Rick's house and through to the back of the house which revealed itself to be a cornucopia of sprawling plants ; the house was split into six flats, and Rick's, to his right, was on the ground floor. As the lights, first in the hallway, then in the kitchen, and then the living room followed by the bedroom came on one after the other, Haifa almost jumped for joy : he could see clearly into practically every room in the house except perhaps the bathroom. The curtains were half-drawn or not drawn at all.

Haifa watched them. They were now in the kitchen exchanging a heated barrage of words. Nehushta lashed out at Rick and struck her across the face. It appeared that the kisses outside had been merely a temporary outbreak of peace and not wholesale rapprochement. A Bloody Mary, which Rick had been making, dropped from her hands and crashed on the floor. Nehushta stormed out of the kitchen crying and wailing and into the living room, followed a moment later by Rick screaming and swearing at her. Tears, followed by more recrimination, culminated again in a suffocating embrace, suffused in equal measure with love and indignation, and a kiss that morphed into a beige-tinted chiaroscuro stereopticon of urgent, combustible sex which, long after it was over, and the two women had fallen asleep in each other's arm, left Haifa shivering not from the cold but from shock and in hyperventilation<sup>237</sup>.

Cette scène d'érotisme ardent entre Nehushta et Rick nous est offerte à travers le regard de Haifa Kampana, voyeur insatiable, pervers sexuel dont l'occupation principale est de traquer jusque dans l'intimité de leurs chambres à coucher des femmes rencontrées au hasard, dont il tombe violemment amoureux et qu'il passe son temps à aimer secrètement. Nous l'évoquerons un peu plus tard. En attendant, rappelons simplement que tout en voyant Rick, Nehushta voyait également Dada, un jeune homme rencontré certainement avant Rick et qui sera tellement choqué en découvrant l'infidélité de Nehushta qu'il ne voudra plus la revoir. Lorsque Dada finit par se raviser et tente de reprendre contact avec Nehushta, il découvre qu'elle a voyagé et ne reviendra que dans six mois. En réalité, Nehushta, dont on devine qu'elle est très amoureuse de Rick, l'avait suivie aux États-Unis. Mais à son retour au bout des six mois, rien ne nous permet d'affirmer que son histoire avec Rick s'est vraiment bien passée.

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

Quant à Dada, le quatrième partenaire, Nehushta l'a rencontré par le plus grand des hasards et si leur relation a marché pendant un certain temps, c'est sans doute parce qu'ils ont tous deux en commun l'expérience du désespoir. C'est au cimetière qu'ils se sont rencontrés un après-midi. Dada venait d'assister à l'enterrement symbolique de son cousin Biodun. Quant à Nehushta, elle venait de se recueillir sur les tombes de ses parents – son père était mort depuis bientôt un an et elle était désormais toute seule. En sortant du cimetière, elle reconnaît Dada pour avoir déjà vu sa photo dans le magazine de psychologie pour lequel il travaille comme reporter et dont elle est une lectrice régulière. Elle l'aborde aussitôt, sympathise avec lui et propose de le ramener en voiture, puisqu'ils habitent tous deux à Brixton. Arrivés à destination, Nehushta propose qu'ils aillent boire un verre chez elle, dans son appartement. Après la boisson, elle propose de la drogue à Dada et celui-ci, grand consommateur, découvre l'étendue de la science de Nehushta en matière de drogue. Ils se quittent en échangeant leurs numéros de téléphone. Mais la rapidité des événements n'a nullement désarmé Dada, au contraire, tout depuis le début de la rencontre avec Nehushta n'avait été que l'accomplissement de son rêve. Il avait en effet rêvé un jour, sans encore la connaître et sans même penser qu'elle pouvait exister dans la réalité, d'une femme métisse à la beauté éblouissante, venue boire un café avec un homme qui devait être son père, dans un bar où, lui, Dada buvait à une table avec Midé, le libraire de Brixton. Dans son rêve, il était tombé amoureux de cette sirène qui lui semblait inaccessible et dont il avait essayé d'obtenir le numéro de téléphone, en vain :

As it happened, Dada was in Bah Humbug that afternoon. It was situated in the crypt of an old church opposite the Fridge nightclub. The tetchy clock-tower that stared solidly at the high street, from the town hall across the road, had just struck quarter past five (he didn't hear it strike, but his memory insisted he did), when they walked in: a black man in his late fifties or early sixties, West African sepia, and a woman in her mid-twenties, whose mother, if the man was the woman's father, and it was Dada's guess she was his daughter, was almost certainly white.

[...]

That was when he first set eyes on her. She came in first. And he, the father figure, wearing a sharp, natty haircut with which he seemed ill at ease, appeared moments later. Before Dada noticed her face, which seemed to emerge, haunting and dimly seen, as from the fading brilliance of a majestic sunset ; or her hair, which danced about her head, down to her ears, like stars in pursuit of a wanderer moon ; before he heard her voice, or caught a whiff of the aroma of her silence ; before he saw her smile or calibrated the cadences of her laughter, he was drawn to, and ensnared by her eyes : they were big and glistened, a combustible shade of red. In them, he later told the Heckler, who kept saying, easy, Dada, easy, he saw gypsy-clouds sojourning on a dewy-faced mountain crest, he saw strange landscapes with iridescent plants that did not yet have names, he saw rainbows burnished with the broad-strokes of an indifferent genius. He saw the birds of the air, and the beasts of the land, and the inhabitants of the sea. He saw planets that did not exist in time, space or the imagination. He saw imaginary beings that had been spoken into existence. He witnessed a night that was illuminated, not by stars, but by a luminous constellation of hopes.

As he looked into his eyes, in that brief, immutable moment, they turned into a deep turbulent pool. And he saw, before his own eyes, the whole bar drowning in it.

He shook his head, feeling dizzy. He was plunged into a feverish mist. In the mist he saw, rising from the illusion of an illusion, the smoky-eyed jinni of the spliff he'd had before breakfast; he swam in the rapid streams of the beers he'd had after lunch, and he noticed the bloodstained remains of the wine he'd shared with Midé. He realized, with a relief bordering on epiphany, that he was utterly and unrelentingly drunk.

In a hushed voice, he said to Midé, 'She *is* beautiful, isn't she?'

The phone rang. Slowly, he opened his eyes. It was morning and he was in his flat on his sofa bed. He woke up and broke out in a sweat.

Head first, hands flailing, Dada had fallen in love with a woman in a dream<sup>238</sup>. »

Artifice du romancier ou hasard de la vie ? En tout cas la rencontre de Dada et Nehushta ne peut que nous étonner. Elle témoigne une fois encore de l'omniprésence du rêve (sous toutes les formes) dans toute l'œuvre de Biyi Bandele. En rencontrant Nehushta, non seulement le rêve de Dada se réalise, mais il rencontre également une femme dont la vie ressemble par bien des aspects à la sienne : une sorte de totale désinvolture vis-à-vis de la vie, une volonté inconsciente de se clochardiser, un combat permanent avec leurs démons intérieurs et une incurable dépendance vis-à-vis de la drogue et de l'alcool. Si leur relation est empreinte d'une profonde tendresse, elle souffre malgré tout de l'impossibilité de chacun à pouvoir se construire soi-même d'abord, à atteindre un certain équilibre afin de s'investir

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 80 sq.

pleinement dans une relation de couple. Or, on a le sentiment que Dada et Nehushta s'accrochent l'un à l'autre pour mieux s'enliser davantage dans cette espèce de vie de bohème qu'est devenu leur quotidien aussitôt qu'ils se sont rencontrés. Leur vie se partage principalement entre la nuit londonienne où Nehushta, en raison de ses accointances avec le milieu théâtral et de l'implication de son ex-amant dans le cinéma, avait de nombreuses occasions d'assister à des projections privées où elle entraînait Dada. Et chaque fois, ces sorties s'achevaient toujours dans des boîtes de nuit où l'on boit et se drogue avec une aisance déconcertante. Nehushta a longtemps fréquenté ce milieu. Elle en connaît le fonctionnement, les années tumultueuses de sa jeunesse l'avaient obligée à jouer elle aussi un rôle dans ce monde de vices dont elle n'ignore pas qu'il est un monde superficiel et plein d'embûches. Son attitude même dans ce monde où elle tient merveilleusement bien son rôle nous surprend. En effet, c'est avec une grande lucidité et un art consommé de la feinte qu'elle traite avec ceux qui l'entourent. Autant elle est consciente de la médiocrité des acteurs qu'elle fréquente, autant elle sait qu'il faut épargner leur vanité et avoir toujours un bon mot à leur adresser. C'est peut-être en cela qu'on sent que même la vie de bohème n'est pas pour Nehushta un choix véritable. Lorsqu'on analyse de près sa vie (l'adolescence, la jeunesse et l'âge adulte), ce qui la caractérise, c'est un grand vide. C'est une vie mouvementée certes, mais elle a toujours tourné à vide, sans jamais déboucher sur une réelle tranquillité. Elle semble plutôt s'y divertir, c'est une sorte d'ersatz à une quête inaccomplie et presque impossible : celle d'une vie apaisée.

On en arrive même à penser que dans ses rapports avec les hommes, c'est souvent Nehushta, sans doute à cause du vide de sa vie et sa soif de vivre, qui les entraîne dans son sillage – c'était déjà le cas avec Ron Althing qui n'était certainement pas le compagnon idéal, mais que Nehushta avait entraîné à commettre



un premier hold-up avec elle. Avec Dada, elle semble avoir trouvé, non pas *le* compagnon d'une vie de couple enfin harmonieuse, mais simplement son pendant masculin. Leurs vies se recoupent sur bien des aspects : Dada, tout comme Nehushta, a fait des études sans avoir jamais réellement travaillé avec son diplôme. Sa vie à lui aussi est une quête incessante. Orphelin, il l'est aussi et son parcours semble être un échec. Alors que Nehushta finit, elle, par tout abandonner pour s'occuper uniquement de peinture, Dada, qui rêvait d'écrire un livre (il aurait voulu être poète) n'est jamais parvenu à l'écrire et, plus de sept ans après avoir commencé la rédaction, le livre en question est toujours resté en chantier. Dada passe le plus clair de son temps à recueillir des témoignages d'anciens psychopathes pour les vendre à un magazine, travail pour lequel il n'est même pas bien payé. Mieux encore, il y a chez ces deux personnages qui n'arrivent pas à se construire, une espèce de volonté de s'autodétruire, de suivre la pente naturelle de la déchéance. À ce titre, ils évoquent certains personnages de Simenon unis par le vide de leur vie et le vertige de la solitude qui les précipitent dans les bras l'un de l'autre sans pouvoir toujours les sauver.

Comme on l'aura remarqué, les nombreuses expériences amoureuses de Nehushta n'ont été finalement que quelques tristes épisodes venus s'ajouter à une vie dont l'élément le plus marquant reste un grand vide. Même Dada, qui aurait peut-être pu, enfin, apporter une certaine stabilité dans la vie de Nehushta n'a pas réussi à la retenir. L'échec de leur relation est sans doute lié au fait que chacun d'eux devait d'abord se réconcilier avec soi et que Dada avait aussi à lutter contre ses propres démons.

Il était arrivé en Angleterre enfant, grâce à sa tante – la mère de Biodun – qui l'y avait amené pour qu'il y vive et fasse des études. Il fut très sage, mena à bien ses

études grâce aux sacrifices de sa tante et tout se passa bien jusqu'au moment où, soudain, quelque chose survint, qui changea définitivement le cours de sa vie.

Avant de rencontrer Nehushta, Dada était davantage porté sur l'alcool que sur la drogue. L'essentiel de sa vie était partagé entre ses séances d'interview avec les « tordus » de Brixton et le bar Ham Bug où il passait son temps à boire le plus souvent en compagnie de son cousin. Voilà en somme ce à quoi se réduit son existence et on ne peut s'empêcher de se poser la question de l'origine de son errance, puisque c'est de cela qu'il s'agit finalement. Une scène du roman, un moment assez furtif, nous laisse deviner que tout a commencé suite à une rupture amoureuse. C'est en effet après cet événement banal en apparence que Dada a commencé à boire.

La fin brutale de sa relation avec Samantha marque sans doute le début de la déchéance de Dada. D'autres petits événements viendront s'y ajouter et par un enchaînement, sa vie s'enlisera tout doucement. Le cas de Dada est d'autant plus triste que sa tante, en l'adoptant et en le faisant venir en Angleterre, était convaincue qu'il s'en sortirait et qu'elle ferait de lui un homme accompli. Mais Dada est loin de croire encore en son propre avenir. Très vite, il a réussi à échapper à l'influence de sa tante et lorsque cette dernière, après avoir tenté vainement de sauver son neveu, tente de comprendre comment il en est arrivé là, elle est surprise de découvrir que Dada n'est plus l'enfant d'autrefois, qu'il ne nourrit plus aucune ambition et qu'il a perdu foi en ses rêves. Dans une scène où sa tante l'interroge sur son avenir, Dada donne une réponse assez indifférente, presque banale et pourtant chargée de désespoir et de désillusion, situation plutôt désolante pour un jeune homme à peine parvenu à l'âge de trente ans et qui a déjà de la vie une vision bien pessimiste :

'Dada, how's your work?' Her voice, as always when she spoke to him, or to him about her son, was filled with a quiet sorrow and scoured by the desiccated rinds of

every dream that (in her perception) she'd seen them kill, every hole she'd seen them dig that she'd tried but failed to stop them from falling into.

He began to tell her about the *Cathy* interviews that were lined up for him the following day.

But she cut him short. You know that I wasn't asking about that, Dada. I was asking about the book you've been writing since the day you graduated from university. It's almost eight years now, Dada, you're not growing any younger. Is it nearly finished?

Knowing that she knew that he was lying, he said: 'Yes, Auntie, it is nearly finished.'

'Every morning when I wake up and every night when I kneel in prayer, I ask the Lords of Hosts, Almighty God, I ask Him, "Where did I go wrong when I was bringing up my children?" You, Dada, and your cousin were such sweet children when you were small. What happened? When your uncle, may God keep his soul, and I came in the fifties, we came with nothing but our dreams and were determined to make something of our selves. We studied by day and worked and night. We worked and studied hard. Lord knows we worked hard. From our meagre earnings, we were able to send Abiodun' – the Heckler – 'when he was born to the best schools this country could offer. And when the doctors told me I could no longer have children, and your parents agreed to send you to live with us, we worked even harder, sometimes keeping four jobs between the two of us, so that both of you could have a good education. We wanted to give you both the best start in life. Was it all in vain, Dada?'

'I promise you, Auntie, I am happy with what I'm doing. I swear, Auntie.' Which was more or less true.

'But what happened to your dream to become a doctor?' She asked. 'Why did Abiodun leave his job to become a bum on the streets?'

'We were kids, Auntie. Now we are men. *Our dreams have grown.*'<sup>239</sup> (Les italiques sont de nous.)

« Our dreams have grown. », nos rêves sont devenus adultes, nos rêves ont grandi, répond Dada à sa tante qui se désole de voir que ses deux enfants sur qui elle fondait tant d'espoir et pour qui elle a consenti les plus grands sacrifices sont devenus tous deux de vrais ratés. À en croire la réponse de Dada, lorsqu'on devient adulte, les rêves ne deviennent pas plus concrets et l'on n'a plus tellement la possibilité de croire en eux. D'ailleurs la phrase « Our dreams have grown » est d'autant plus désespérante qu'elle aurait pu prendre tout un autre sens, un sens plus positif, à savoir : « nos rêves sont arrivés à maturité » phrase qui exprimerait alors, contrairement à l'attitude blasée et désillusionnée qui sous-tend le premier sens, l'idée d'abondance, de multiplication des rêves, d'accomplissement et par conséquent une attitude d'espérance et de foi en la vie. Mais, en l'occurrence, une

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

telle interprétation n'est même pas envisageable et il apparaît clairement que le jeune homme qui prononce cette phrase sinistre ne croit plus vraiment en la vie.

Quant à Abiodun (the Heckler), on ne peut que trop bien comprendre pourquoi il suscite autant de tristesse et de désespoir chez sa mère. C'est un personnage dont la présence traverse tout le roman et, de toutes les créatures de l'auteur, il est certainement la plus extraordinaire, celle peut-être qui incarne le plus la vivacité et la liberté d'esprit des habitants de Brixton, une espèce de personnage phare en somme. Abiodun frappe par son intelligence, il a beaucoup d'humour, le verbe haut, l'esprit alerte et on s'énerve presque, même s'il nous séduit et nous fait rire, de le voir gaspiller son talent à jouer au clochard intelligent en ridiculisant avec succès toutes sortes de prophètes autoproclamés et de propagandistes qui viennent prêcher la bonne parole à la sortie du métro à Brixton. Au fond, en dépit de toutes ses qualités, il y en a lui quelque chose qui rappelle *Eshu*, incarnation de la malice dans la cosmogonie yoruba. On ne comprend pas pourquoi il prend un malin plaisir à jouer au perturbateur (Heckler), à contredire sans cesse les faux prophètes alors qu'on le verrait bien s'occuper de choses plus sérieuses au lieu de s'installer dans la rue et d'y vivre en comptant sur la générosité des passants. Sa mère est d'autant plus désemparée qu'elle ne peut comprendre pourquoi son fils, brillant informaticien, qui jusqu'alors travaillait encore, abandonna tout pour devenir clochard. C'est qu'il y a une absence, un vide dans sa vie dont Abiodun ne peut même pas parler à sa mère. Il a commencé à se clochardiser après la mort de son compagnon André :

Dada sighed and paused by the door when he saw on the screen what his cousin was watching. He was watching the video of a birthday party for Andre, his lover whose death soon after the party had prompted the Heckler to make the trek to Jefferiss Wing, the Sexually Transmitted Diseases arm of St Mary's hospital in Paddington. Within weeks of being told he was HIV positive, he quit his high-flying job with a software company, was kicked out of his flat (for not paying his rent. That's when

he moved back in with his mother, and became the Heckler. That also was when Dada's intimate love affair began with the bottle)<sup>240</sup>.

Son frère-cousin Dada ainsi que certains amis d'Abiodun étaient au courant de son homosexualité et de la mort de son ami dont il ne s'est jamais vraiment remis. Seule sa mère n'est au courant de rien. De toute façon, elle n'aurait jamais pu comprendre le choix de son fils et en l'apprenant, cela l'aurait scandalisée et attristée à jamais. Cette mère africaine, très portée sur la religion, fervente protestante, qui consacra toute sa vie à élever son fils unique n'aurait certainement pas supporté de découvrir son homosexualité et aurait plutôt vécu la nouvelle comme un mauvais coup du sort, une malédiction qu'elle ne méritait pas vraiment. D'ailleurs, dans son désarroi face à l'enlèvement de son fils, sa première réaction a été de s'adresser à Dieu pour Lui demander la faute qu'elle aurait commise pour que son seul fils devienne un clochard : «Every morning when I wake up and every night when I kneel in prayer, I ask the Lords of Hosts, Almighty God, I ask Him, "Where did I go wrong when I was bringing up my children ?" ». Pour bien mesurer la détresse de la mère, il suffit de penser à la solution que lui proposa le pasteur de son église afin de faire revenir l'enfant égaré sur le droit chemin. Le pasteur a proposé en effet une cérémonie d'enterrement symbolique à travers laquelle l'actuel moi de Biodun serait inhumé afin que resurgisse son ancien moi d'avant la chute :

« 'We are burying Abiodun tomorrow,' she announced.  
'You're *what?* But I saw him only—' A deep howl, hurtling from his throat, burst out, and was immediately pulled back in choking grip that threw him into a coughing-spasm that stung his eyes into a flood of tears.  
'Abiodun is not dead,' he heard Aunt say. He emerged, shaken, relieved and mightily pissed off, from the *fata Morgana* into which he'd been dipped.  
4Goddam it, Auntie, if he's not dead, what the fuck did you mean you were burying him?'  
He had never sworn at her before. The shock, when she regained her voice, was cached in her breathing.  
'What's come over you, Dada ? Why are you all so angry with me?'

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, pp. 273-274.

‘I’m sorry Auntie, you gave me a shock, that’s all. I’m not angry with you. Forgive me. Please.’  
 ‘Prophet Moses’ – of her church, the Angelic Church of Christ – ‘had a vision. The Lord spoke to me through him.’  
 Dada said: ‘And what did the Lord have to say?’  
 And immediately bit his tongue.  
 She ignored the sarcasm. ‘The Lord told him to tell me that the only way to bring back the old Abiodun is to bury the impostor that is inhabiting his soul now.’  
 He asked her how the Lord proposed that they carried this out.  
 ‘By holding a symbolic burial and a funeral,’ she said. ‘I have managed to buy a plot at a cemetery, and I have spoken to an undertaker.’  
 The undertaker was apparently a member of the Angelic Church.  
 ‘Then what happens, Auntie?’  
 ‘That is not for us to say, Dada. The Lord has asked us to be patient. The Lord’s ways are intricate and mysterious.’

Bien entendu, l’idée d’organiser une inhumation symbolique dans l’idée de ressusciter l’âme d’un fils errant est à la fois surprenante et drôle, mais le sérieux avec lequel la mère l’expose témoigne assez bien de l’ampleur de son désarroi face à la perte de son fils. C’est l’attitude d’une mère très croyante et, qui plus est, prête à tout pour sauver l’âme de son fils unique. Biyi Bandele nous a depuis son premier roman habitués à son regard peu sympathique sur les religions et cette réputation ne se dément pas dans *The Street*. Ici encore, c’est l’absurdité et les procédés à peine croyables que mettent en œuvre certaines religions qu’il semble pointer du doigt. La détresse des hommes les rend fragiles et ils sont souvent prêts à suivre à la lettre les conseils de n’importe quel prophète. Est-ce vraiment un hasard qu’une mère en détresse remette sa vie entre les mains d’un pasteur qui s’appelle *Prophet Moses* (Prophète Moïse), figure par excellence de la Loi, l’homme qui dans l’Ancien Testament reçut les dix commandements de Dieu ? N’est-il pas tout à fait naturel, dans l’esprit de cette mère fervente, qu’une fois encore l’Eternel ait choisi un pasteur si bien nommé pour lui faire parvenir un message concernant le salut de son fils ? La recette suggérée par l’Eternel pour sauver Biodun est très originale, mais nous lecteurs, ne pouvons nous empêcher, tout comme Dada qui est éberlué en apprenant le scénario, d’en être stupéfaits et de sourire en même temps. L’ineptie de la

démarche ne nous échappe pas et nous suspectons un coup savamment organisé par le pasteur pour sa propre gloire et pour l'intérêt d'un autre membre de la congrégation, l'entrepreneur de pompes funèbres embauché par la mère de Biodun pour s'occuper du simulacre d'enterrement. Mais si la mère y croit fermement, c'est sans doute parce qu'elle accorde un sens profond à cette cérémonie d'enterrement qui aurait symbolisé la renaissance de son fils, celui-ci deviendrait alors un « bornagain » après que l'ancien homme qui était en lui aurait été enseveli. Cette idée de renaissance est très répandue chez certains chrétiens protestants, mais Biyi Bandele la pousse ici jusqu'à la caricature et lui ôte sa portée spirituelle. Quant à la nouvelle génération, incarnée ici par Dada et Biodun, elle a perdu le sens de ces rites et ne peut y voir qu'un égarement du bon sens.

La cérémonie est organisée en grande pompe sous la houlette de *Prophet Moses*, en présence des *frères* de l'église et des membres de la famille, et même Dada y est présent. Quant à Biodun, il n'a pas cédé à l'invitation de sa mère, en dépit de l'insistance de cette dernière qui avait tant souhaité que son fils assistât à ses propres funérailles.

Le sort semble réellement s'acharner sur la mère de Biodun et ce par la seule faute de son fils unique. Pour une mère qui vit pleinement sa foi en Dieu au point de laisser un soi-disant prophète à l'esprit fantasque guider sa vie, il ne saurait y avoir rien de plus ironique et de plus insupportable que d'avoir un fils viscéralement opposé aux mensonges et à l'hypocrisie des religions qu'il tourne en dérision et déploie un talent inouï à la clouer au pilori. Tous les prosélytes qui passent un jour par Brixton finissent par perdre patience face aux questions imprévisibles et souvent blasphématoires que leur lance Biodun et même s'il agace souvent son auditoire, tout le monde finit par reconnaître dans ses questions l'expression des failles présentes

dans toutes les religions et que ceux qui les professent acceptent rarement de discuter. Mais dans la relation entre Biodun et sa mère, Biyi Bandele touche du doigt une question qui n'est que trop habituelle : l'incompréhension, le malentendu fondamental entre les générations, notamment dans des situations d'exil où l'abîme entre parents et enfant s'élargit tellement qu'ils deviennent étrangers les uns aux autres. Dans des cas pareils, le désarroi des parents est sans limites et ils vivent souvent la situation comme une infortune, un échec personnel. Et pour la mère de Biodun, femme émigrée qui s'est sacrifiée pendant des années pour que son enfant réussisse, l'égaré de ce dernier ne peut être vécu que comme un drame personnel.

La rupture est le point commun de tous les personnages, la cause de leur errance. C'est la véritable structure explicative. Elle ne peut que symboliser la triple rupture de la colonisation détruisant la tradition, la rupture de l'échec de la nation brisant l'effort pour se reconnecter à la tradition, et enfin la grande rupture qu'est l'exil dans un autre pays.

Les vies de ces familles d'émigrées de Brixton telles que Biyi Bandele nous les donne à voir sont toutes caractérisées par le vide, la terreur et surtout la mort. Les parents, venus de leur pays d'origine avec plein de rêves et d'espoir découvrent très rapidement qu'au cœur même de leur projet, en apparence réussi, subsistent des failles et de nombreuses déceptions. Les réussites ne sont jamais que des demi-succès et ce qui frappe le plus dans l'image de ces vies décomposées, c'est la part d'inaccompli qu'elles portent toutes en elles et qui se poursuit d'une génération à une autre.



Les enfants ne sont guère épargnés. Très rapidement, le désespoir et la terreur se glissent dans leur existence sous diverses formes : l'errance, la solitude, les pertes irréparables, la maladie et la mort.

Le tragique de ces existences est cependant tel qu'il semble bien dépasser le seul cadre de l'exil. Au fond, l'image de ces vies est peut-être simplement celle dont nous faisons tous l'expérience de manière plus ou moins directe. À travers les habitants de Brixton, Biyi Bandele dévoile la part tragique de la vie que les hommes tentent parfois de surmonter grâce à un effort de résilience.

### **Tordus et déséquilibrés de Brixton**

Tous les personnages de *The Street* ont en commun d'être des habitants de Brixton, quartier autour duquel s'organise l'action de tout le roman qui en est aussi une célébration. Ce quartier cosmopolite forme à lui tout seul un univers riche peuplé d'une humanité malade de solitude et de désespoir. La désolation semble régner partout et une fois que l'on a fait le tour des personnages de premier plan, la plupart des autres personnages qui traversent le roman sont, soit des déséquilibrés, soit des individus malheureux qui tentent de vivre avec leur mal. Brixton semble être le carrefour des fous, si bien qu'un magazine spécialement destiné aux personnes déséquilibrées y est vendu et connaît un certain succès.

L'exemple le plus frappant de cette désolation est sans doute le personnage de Haifa Kampana. Il réunit à lui tout seul tous les maux dont souffre chacun des personnages du roman et son cas nous révèle par-dessus tout l'ennui et la solitude de la vie. Le chapitre du roman où nous faisons connaissance avec Haifa Campana est intitulé « The Stalker » et donne une bonne idée de l'activité principale du personnage, à savoir qu'il passe son temps à traquer les autres. Toutefois, la traque de Haifa Campana n'a rien de l'activité d'un criminel qui poursuit ses proies dans

l'intention de les abattre ; non, Haifa Campana, lui, se contente de suivre son fantasme : une femme dont il tombe soudain amoureux et pour laquelle il dévoue entièrement toute sa vie en la suivant au quotidien, en organisant toute sa vie d'après la sienne et en passant tout son temps à l'aimer à distance. C'est ainsi qu'un jour dans le train, il tombe amoureux d'une femme appelée Susan. Il la suit dans le train jusque chez elle, loue une chambre dans son quartier afin de continuer à la voir tous les jours, s'équipe d'un appareil photo pour prendre ses photos. Au bout de quelques mois, Haifa Campana déménage dans un appartement qui s'est libéré sur le palier de Susan. Il découvre qu'elle a un compagnon, c'est alors qu'il s'offre les services d'une prostituée qui réussit à piéger le copain pendant qu'il les prend en photo. Le couple se sépare lorsque Susan reçoit les photos compromettantes de son compagnon. Susan disparaît peu de temps après. Haifa Campana apprend qu'elle a démissionné de son travail suite à une grande dépression. Commence alors pour Haifa Campana une nouvelle quête : il va d'abord à York où il l'a aperçue la première fois dans un train ; pendant six mois, il voyage un peu partout, à travers le Royaume-Uni, le reste de l'Europe et certaines îles de la Caraïbe dans l'espoir de retrouver Susan dont il montre partout la photo à des inconnus. Déçu, il décide de retourner à Londres avec l'espoir qu'elle finira peut-être par rentrer un jour. Mais en attendant le retour de Susan, Haifa Campana transforme alors son appartement en un temple dédié à l'adoration de la femme inaccessible :

His flat transformed into a luminous shrine to her [Susan]. He wallpapered the rooms with photographs of her, thousands of them, wall-to-wall. He commissioned a sculptor to build a bust of her, before which he knelt down in supplication once every year on a bank holiday he'd dedicated to her. He set up a giant screen in his living room where the television used to be and watched her every night on the slide projector.

When he sat down to supper every evening, he set the table for two, lit exotic candles and had conversations with her about what she had done during the day. In the background, her favourite musician, Barry Manilow, crooned sunny ballad after sunny ballad.

He commissioned Mr Bill the word-seller of Brixton station, to write a love poem especially for her. Mr Bill meditated for a week then wrote out the line, after carefully parsing it, 'I love you, Susan' fifty times on top-quality heart-shaped photocopying paper and in the finest handwriting. He sent it to Haifa by registered post. Haifa liked it so much he place dit in a national newspaper on Valentine's Day. He wrote out his will to her.  
 He masturbated every day to her thousand and one photographs.  
 He went to the Mezzanine regularly and complained about the prices of things. He did this as a tribute to her: he'd seen her do the same once.  
 He kept to this routine for three years, unfailingly, and never ever losing hope<sup>241</sup>.  
 (252)

Le cas de cet homme qui passe trois ans à attendre et à adorer une femme absente est à la fois surprenant et invraisemblable. Mais, ce qui frappe le plus dans ce culte, c'est son côté « amour fou » qui a tout l'air d'une espèce de perversion sexuelle démentielle. Haifa Campana est un homme qui vit uniquement pour son fantasme et lorsque Susan disparaît, son absence crée un vide qu'il tente de combler de toutes les manières en attendant son retour. C'est qu'en réalité, la présence de Susan procurait du bonheur à Haifa Campana, tant qu'elle était encore là et qu'il pouvait se cacher et la regarder pendant des heures à l'aide de jumelles, il était heureux de cette vie-là. C'était les meilleurs moments de toute son existence : « He'd never been so happy in his life. » (249) Il apparaît toutefois que le bonheur de Haifa Campana n'est pas vraiment de vouer un culte à *une* femme en particulier, mais d'en avoir toujours une pour satisfaire sa perversité ou plutôt son besoin d'amour. En effet, pendant qu'il attendait Susan, il est tombé sur une autre femme, Siobhan, dont il est devenu aussitôt très amoureux. Il oublie complètement Susan, semble même regretter de s'être fixé sur elle et s'occupe désormais de son nouvel amour qu'il suit partout :

He observed Siobhan in shots mediated through the lens and shutter-speed of his camera. He followed her the way he used to follow Susan (who by a perverse coincidence suddenly turned up in Brixton three days after he'd gone to Westminster Abbey and pledged his undying love for Siobhan. Haifa reproached God and willed Susan to disappear. Haifa was always reproaching God and, at times like this, God

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, pp. 253-254.

tended to get an earful. God repented and half-granted his wish: Susan's soul turned into a pillar of salt. Her body was spotted strolling down the Embankment two weeks later).

Haifa followed Siobhan to her bedsit in Herne Hill. He went with her once on a coach trip to Glasgow when she went back home to spend a weekend with her folks. On the night most pertinent to *our tale of love and loss and the joys of both*, it was Siobhan's day off and she spent it indoors in her room with a man who to Haifa's dismay had recently entered her life. (Les italiques sont de nous.)

Haifa Campana qui paraît à première vue être un voyeur doublé d'un amoureux pervers est au fond un homme seul et désespéré et même sa traque des femmes ressemble davantage à une sorte d'errance si bien qu'il est encore plus seul, encore plus perdu aussitôt que sa soif d'amour n'a plus aucun objet auquel se rattacher. Sans s'en rendre compte, il se rend responsable d'un drame qui ne le trouble pas autrement : le suicide de Susan qui a dû se jeter dans la Tamise, n'ayant sans doute jamais réussi à surmonter la destruction de sa vie de couple dont Haifa Campana est en grande partie responsable. C'est un homme malheureux qui ne supporte pas la moindre intrusion dans le cours de ses fantasmes, aussitôt que quelqu'un s'interpose entre lui et la femme de ses fantasmes, il en devient méchant et se venge immédiatement. C'est un profond sentiment d'aigreur et de jalousie qui l'avait décidé à ruiner le couple de Susan. En effet, il avait plusieurs fois suivi le couple à la pharmacie et les avait vus acheter chaque fois des pilules du lendemain. Dès cet instant, il avait développé une haine viscérale vis-à-vis du copain qui gâtait son bonheur en partageant l'intimité de la jeune fille alors que lui, Haifa Kampana, n'existait même pas pour elle et devait se contenter de ce que pouvait lui offrir son imagination :

As far as he could tell, Susan was completely unaware of his existence. She'd seen him, sure, he'd even hold the door open for her once at Marks and Spencer. She'd said, 'Ta,' ever so gracefully and he'd almost ejaculated right there and then. Oh, what a lovely lass. But she'd given no sign of recognition or alarm.

Her boyfriend was another matter altogether. Ever since the morning-after pill episode, which happened again and again, Haifa had developed a bitter, unrelieved

hatred for him. Haifa had walked past him on the street a few times and could have sworn the swine had turned round and gazed wonderingly at him<sup>242</sup>.

Chaque fois que quelqu'un vient troubler sa perverse satisfaction, Haifa Campana éprouve une profonde frustration qui se transforme rapidement en aigreur et en volonté de se venger par tous les moyens. C'est encore en découvrant le copain de Siobhan, la seconde femme sur laquelle il a jeté son dévolu après avoir perdu Susan, que Haifa Campana éprouve à nouveau l'envie de se venger :

The truth was that Haifa had woken up that morning feeling very depressed for the second day in a row. He had discovered only the day before, having followed his beloved Siobhan to an appointment with her General Practitioner, that she was pregnant. He had watched her and the abominable boyfriend as they celebrated the news. Haifa's fury knew no bounds. And his humiliation, because he felt cuckolded, was so deep he went back home after the tragic news covered his face in shame. He used a pillow to do so. His heart had lightened slightly only when, a few hours earlier, he remembered the photographs he'd taken in west London on the night of the party. His heart lightened and his feet danced into his darkroom when he considered the prospect of passing a little of his misery round. After all, he decided, he didn't hold the monopoly of misery. He would develop the negatives, make some prints and put them in an envelope and shove them through Dada's post box, then he would hang around incognito and when Dada had seen them and hopefully set out for Nehushta's with murder on his mind (or Grievous Bodily Harm, at the least), he would have the pleasure of knowing that right next door to him lived a man even more miserable than himself<sup>243</sup>.

On dirait qu'aussitôt que Haifa Campana découvre qu'il y a un autre homme dans la vie de sa femme-fantasme et surtout lorsqu'il a des preuves de la sexualité de cette femme, il devient fou de rage. La présence de l'autre homme, de l'intrus, dépoétise la femme-fantasme aux yeux de Haifa Campana, lui enlève l'auréole dont il l'entourait, qui la rendait inaccessible et faisait d'elle un excellent objet de fantasme. La présence de l'autre homme détruit le rêve idéal de Haifa Campana et le confronte à sa solitude. Il redécouvre son existence misérable dans toute sa splendeur, et se console en distillant un peu de son malheur dans la vie des autres. La solitude et le désarroi de ce personnage malheureux qui sont sans doute à l'origine de

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 247-248.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 264.

son voyeurisme morbide et de sa cruauté pathologique rendent bien compte de l'atmosphère générale du roman qui est, ainsi que l'indique le narrateur, sur lequel nous reviendrons plus longuement, un conte de l'amour et de la perte et des joies qu'ils recèlent en eux (« A tale of love and loss and the joys of both »).

Comment est-ce donc possible qu'il y ait de la joie dans cet univers où il est question d'amour, d'amours tristes et inaccomplis, de personnages en quête d'amour et qui ne connaissent que la perte ou le souvenir de chers disparus pour se consoler? Comment ces personnages fragiles, ces existences en lambeaux, réussissent-ils à survivre aux pertes et à la désolation de leur vie? Qu'est-ce qui fait tenir ces nombreux personnages de fous joyeux qui hantent le quartier de Brixton, ces timbrés, ces immigrés englués dans une vie misérable et qui non seulement nous font rire, mais rient eux aussi? D'où vient cette légèreté en dépit de la tristesse ces existences chaotiques?

Nous avons peut-être la réponse dans ce passage où Dada arrive la première fois chez Nehushta et découvre, surpris, pendant qu'elle lui fait visiter l'appartement, qu'elle peint essentiellement les déséquilibrés et les marginaux qui sont les figures les plus représentatives du petit monde que constitue Brixton :

Most of the paintings though were portraits of people, many of whom Dada knew either as the Brixton Undead or in the course of his job for *Cathy*. Here were characters like Prinze 'The' Big Mac, who was as crazy as they came, and used to hang around the station all day and half the night with a big, fatuous grin on his face, saying to passers-by, 'Admit it: you think I'm crazy, don't you? Don't you? I know you do.' And the bland and affable Mr Pepler, well dressed and quite respectable looking, and never to be found without a copy of the *Financial Times* tucked underneath his arm. Looking flustered and in shock he would accost you a carefully rehearsed tale about his pocket having been picked and, terribly sorry, old chap, but you couldn't possibly lend him a pound for the bus home, could you? And countless others.

'As you've probably guessed, I first encountered many of them through your column,' Nehushta said, as they came to the end of the small, guided tour.

'Did you get them to sit for you?' he asked.

'Some of them, yes. Most of them though, I simply stalked for days with my sketch-book.'

'But what's the point of it all? Why the loonies?'

‘I started it all shortly after Dad’s death. I was just fascinated by, I suppose, fragility and resilience. I like to think of it as a celebration of Brixton through its used, abused and contused.’

‘I call them the Undead.’

‘Maybe they are. [...]’<sup>244</sup>

C’est peut-être cela la plus grande qualité de tout ce monde qui peuple Brixton : une grande aptitude à la résilience, la capacité à vivre en dépit du malheur, avec le malheur qui n’est guère réjouissant en soi, mais qui, une fois surmonté, devient source de tranquillité. Ainsi que l’affirme Boris Cyrulnik :

Un malheur n’est jamais merveilleux. C’est une fange glacée, une boue noire, une escarre de douleur qui nous oblige à faire un choix : nous y soumettre ou le surmonter. La résilience définit le ressort de ceux qui, ayant reçu le coup, ont pu le dépasser. L’oxymoron décrit le monde intime de ces vainqueurs blessés<sup>245</sup>.

C’est cette résilience à l’œuvre dans tout le roman qui en fait un conte de la joie et de la perte et où la douleur qu’ils renferment n’exclut pas la joie. L’oxymoron qui est caractéristique de la notion même de résilience est présent dans le roman de Biyi Bandele qui, quoique d’une teinte plutôt sombre, reste pourtant une célébration de la vie et des joies que procurent paradoxalement les coups du sort une fois qu’on les a surmontés. Bien entendu, le bonheur n’est nulle part présent dans ce roman et ce n’est que par leur aptitude à la résilience que les personnages se révèlent être de véritables héros de la souffrance.

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

<sup>245</sup> Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999 ; rééd. coll. « Poches », 2002, p. 21.

## CHAPITRE II

### Résurgence du carnaval : l'influence du grand marché d'Onitsha

Dans les deux premiers romans de Biyi Bandele, la présence de la littérature carnavalesque semble aller de soi, étant donné que la question politique y est constamment présente et qu'on ne peut manquer de se rendre compte que l'auteur choisit ouvertement de les traiter en usant de plusieurs ingrédients du carnaval. Dans *The Street*, qui se recentre sur l'exil et fait moins de place à la question politique, bien qu'elle demeure malgré tout sous-jacente, on serait tenté de s'attendre à ce que le côté carnavalesque disparaisse complètement. Ce serait oublier alors à quel point la rue est le chronotope par excellence du carnaval. De par son titre même, *The Street*, il n'est guère surprenant de retrouver dans ce roman certains instants carnavalesques qui sont d'autant plus frappants qu'ils évoquent indubitablement des scènes qu'on aurait pu voir au marché d'Onitsha, l'une des toutes premières sources du roman nigérian.

### Subversion religieuse

Le marché d'Onitsha (*Onitsha Market*), dans l'histoire de toute la littérature nigériane, a une résonance particulière. Tous les écrivains nigériens, quels qu'ils soient, sont redevables à ce marché légendaire, creuset de différentes cultures et traditions auxquelles chaque écrivain nigérian, depuis les tout premiers jusqu'aux plus récents, emprunte des éléments pour l'édification de son œuvre.

Dans *The Street*, l'essentiel de l'action se déroule dans la rue, à Brixton, à la sortie du métro, dans un quartier populaire qui a l'allure d'un grand marché et qui constitue à soi seul un univers. Le tableau de Brixton tel que Biyi Bandele le donne à voir, se compose de presque tous les traits qui faisaient la caractéristique principale



du marché d'Onitsha. Il y a tout d'abord les petits commerces où les habitants viennent faire leurs courses et qui donnent au quartier l'allure d'un marché ; il y a la station de métro qui dessert le quartier et qui en fait un endroit dont les rues sont presque toujours congestionnées ; il y a les habitants mêmes du quartier qui sont pour la plupart des immigrés et qui par la diversité de leurs origines donnent à Brixton un air bariolé et une atmosphère de communauté cosmopolite. Toutefois, c'est surtout par la présence de deux éléments clés qu'on ne peut manquer de penser que le marché d'Onitsha semble avoir été complètement reconstitué dans le roman : il y a d'abord la présence d'une librairie gérée par Midé, immigré d'origine trinitadienne, qui n'est pas seulement libraire, mais qui se transforme à l'occasion en saltimbanque pour amuser le public et l'attirer dans sa librairie. Si l'on se rappelle que le marché d'Onitsha était surtout une espèce de grande librairie et de maison d'édition qui donna naissance à l'une des premières formes de la littérature nigériane appelée l'« *Onitsha market literature* », on ne peut manquer de constater que la présence à Brixton d'une librairie (qui vend principalement des ouvrages étrangers) est une manière de recréer l'atmosphère d'Onitsha. L'autre élément qui rappelle le plus l'ambiance du marché d'Onitsha, ce sont ces scènes purement carnavalesques où l'on voit Biodun (*The Heckler*) déployer une espèce de sagesse de fou pour clouer au pilori tous les prophètes et autres propagandistes qui viennent prêcher la bonne parole dans la rue. En effet, c'est typiquement le genre de scènes qu'on pouvait voir au marché d'Onitsha où la verve satirique et la sagesse de certains fous les faisaient passer pour des philosophes :

Onitsha was a town with a highly developed sense of its human consciousness, if one might be excused for the use of this expression. Everyone there was actually aware of his human relevance whether he was rich or poor, trader or artisan, professional or casual labourer. In Onitsha, even beggars and madmen were taken notice of and quoted as if they were philosophers. But of course, its beggars and

lunatics were no common beggars and lunatics. The beggars were witty writers of ballads and satirical commentators, the lunatics speak a lot of random common sense. The men and women swapped broad jokes together, quarreled with one another fought with one another and generally exchanged the joy and warmth of being alive<sup>246</sup>.

Les fous ne manquent pas non plus dans the Street, au contraire ils pullulent à Brixton et ce sont bien souvent de vrais fous. Les mendiants ne sont pas non plus absents, mais ce sont des gens qui mendient avec raffinement, bien habillés, en costume, le verbe correct. L'atmosphère est également gaie et les blagues circulent allègrement. La satire est aussi constamment présente et c'est à Biodun (The heckler) que revient ce rôle.

Alors qu'il est loin d'être fou, Biodun, parce qu'il vit dans la rue et qu'il se clochardise au fur et à mesure, a toute l'apparence d'un fou dont la parole semble n'avoir aucune importance. Il amuse bien souvent les gens plus qu'il ne les agace réellement, mais chaque fois que l'occasion se présente à lui, il devient un grand pourfendeur des religions et des idéologies. Dans ces moments-là, la causticité et l'audace de ses propos ainsi que la liberté d'esprit dont il fait preuve face à ses interlocuteurs lui confèrent le statut du personnage marginal, un peu fou, qui ne s'embarrasse pas des idées reçues et dont la parole choque souvent lorsqu'elle ne paraît pas tout simplement blasphématoire.

Il suffit d'analyser quelques scènes du roman pour voir comment Biyi Bandele, à travers son personnage, renoue dans ce roman avec sa critique des religions et de certaines de leurs valeurs.

Au cours de la première scène où l'on découvre Biodun, il s'en prend à un évangéliste qui ressemble étrangement à Fidel Castro. Son attitude dans cette scène confirme absolument son surnom, car il est bien dans le rôle d'un perturbateur qui

---

<sup>246</sup> E. N. Obiechina, *Onitsha Market Literature*, op. cit., p. 29.

n'arrête pas d'interrompre à grand renfort de questions audacieuses et assez drôles le discours du prêcheur barbu qui tente désespérément de le faire taire en l'ignorant :

'That's our problem!' the Preacher who looked like Fidel Castro was shouting. 'We can't do anything ourselves in order to deal with the problem. We are utterly unable to do anything. God,' – he gestured skywards – 'God did for us!'

'Don't point !' shouted the Heckler. 'We don't know where your finger's been.'

The crowd roared.

The Preacher ignored him and continued, 'The Lord Jesus Christ left heaven – 'He didn't leave heaven, he left a gay discotheque.'

'– came into this world, went to the cross... he was put on trial, and at this trial the judge said he was innocent. The Bible says he was tempted in every way like we are, yet he was without sin!'

'I'll have sin and tonic!'

'No one could accuse him rightly. Everyone who encountered him had to acknowledge–'

'What would have happened in Bethlehem if Mary had used contraceptives?'

'– Nicodemus, religious leader of the day, totally uninterested in spiritual things, had to say to Jesus Christ, "No one could do the thing you do, unless he'd been sent from the God."'

'What would have happened that night,' insisted the Heckler, 'if the Holy Ghost, when he descended upon Mary, had been wearing a condom?'

The Preacher paused briefly, thrown off his train of thought.

'There would have been no Jesus!' the Heckler shouted triumphantly.

'Jesus lived a sinless life,' the Preacher said, regaining composure, 'he went to death on a cross so that we could be made right. So that we could know forgiveness from sin.'

'I bet the Holy Ghost didn't find Mary's G-spot.'

The Preacher was beginning to get very irritated.

'I'm not talking about a laugh and a joke on Brixton High Street,' he said, careful not to look at the Heckler. 'I'm speaking about something tangible.'

'Yes,' responded the Heckler, 'would you move the platform closer to that tree. Pity, the rope doesn't quite reach.'

'I'm speaking about something tangible that happens when the Lord Jesus Christ comes into your life, makes you new, cleanses you–'

'And buys you horrible pullovers for Christmas.'

'– The Lord Jesus Christ will come back from heaven and take those who love him, those who know him... he will take them home to be with him in heaven.'

'Off you go!'

'Ladies and gentlemen, you may laugh. You may joke–'

'Look, mate, if heaven's so wonderful, what the hell are you waiting for?'

'– but one day, each of us has to stand before a God who's just, a God who's impartial–'

'There's a bus leaving in five minutes!'

'– It won't be jokes! It won't be laughs. The only thing you can do is come to the foot of the cross. Not King's Cross, not Charing Cross–'

'Gerrard's Cross!'

'– the Cross of Cavalry. The Lord Jesus Christ, nailed down on the cross, took my sin, took your sin, and had it laid upon himself. You must come like Pilgrim in *Pilgrim's Progress*–'

'Who?'<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> Biyi Bandele, *The Street*, *op. cit.*, pp. 15-16.

“*Qui ?*” demande Biodun (the Heckler) avec insistance (les italiques suggèrent l’insistance et l’étonnement de Biodun) lorsque le prêcheur désigne Pilgrim comme le héros de l’allégorie de John Bunyan, *Le voyage du pèlerin (Pilgrim’s Progress)*, et demande à ceux qui l’écoutent d’imiter Pilgrim et de venir tous au pied de la croix. Biodun a raison d’insister et d’être même étonné, car le zélé prédicateur semble s’être sérieusement trompé sur l’identité du personnage de l’allégorie du célèbre pasteur anglais. Soit que les incessantes interruptions de Biodun le perturbent au point qu’il en arrive à commettre une si grossière erreur sur un ouvrage qui fut longtemps une sorte de seconde Bible et qu’il est censé bien connaître puisqu’il semble s’y connaître en religion, soit qu’il ne connaît le livre de Bunyan que par ouï-dire et pense pouvoir s’en tirer facilement en faisant de vagues références devant un public dont il est sans doute persuadé de l’ignorance. Mais le malheur du prêcheur est d’avoir parmi la foule (de brebis) un homme à l’esprit complètement irrévérencieux, intelligent et fort cultivé de surcroît, qui s’y connaît très bien en religion et qui a le talent de démonter les discours les plus solides en apparence et surtout le don de tourner en dérision tout le prêchi-prêcha dont certains illuminés convaincus de détenir la bonne parole viennent régulièrement assommer les habitants de Brixton. Biodun connaît sans doute le livre de Bunyan et sait que le personnage principal s’appelle *Christian* et non pas *Pilgrim* ainsi que le laisse entendre le prédicateur. Ces répliques pleines d’humour que Biodun s’amuse à lancer au prédicateur ont quelque chose de profondément obscène et blasphématoire, notamment lorsqu’il se permet certaines insinuations vis-à-vis de Jésus et de la vierge Marie dont il remet en question l’Immaculée Conception. Mais peu importe la religion, Biodun n’hésite jamais à aller toujours plus loin.

Cette manière de pourfendre les discours sacrés n'apparaît pas pour la première fois dans *The Street*, c'est une constante de toute l'œuvre de Biyi Bandele. C'est loin d'être un jeu d'esprit ou une simple manie d'attaquer les religions. Au contraire, il faut y voir une démarche qui vise plutôt à dénoncer certains aspects des religions, notamment l'intolérance et l'hypocrisie qui, d'une certaine manière, les caractérisent toutes et leur refus d'aborder certaines questions qui mériteraient pourtant qu'on les discutât franchement, de manière critique. Dès le premier roman de Bandele, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, on trouve déjà un premier type du personnage de pourfendeur en la personne de Bozo. Celui-ci n'a pas certes l'audace d'un Biodun, mais il se permettait déjà de poser sur la religion certaines questions qui déroutèrent et irritèrent si profondément une enseignante que celle-ci s'évanouit en les entendant. Bozo fut expulsé de l'école après l'incident. Dans le deuxième roman, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, c'est le personnage de Jeremiah Pategi qui est littéralement jeté hors d'une église par toute la congrégation avec l'assentiment du pasteur alors qu'il y va chercher refuge un dimanche matin pendant qu'il est pourchassé par une meute de soldats sanguinaires. Et dans *Burma Boy* le quatrième roman, il évoque le sort fait aux *talibés* par des maîtres coraniques sans scrupules qui exploitent leurs élèves en faisant d'eux des mendiants qu'ils renvoient simplement de l'école lorsqu'ils ne mendient pas assez et ne sont donc pas rentables.

Il n'y a pas que les évangélistes qui viennent prêcher à Brixton. Tous les mouvements qui ont besoin d'adhérents y viennent eux aussi dans l'espoir de faire adhérer d'autres personnes à leur cause. Dans une autre scène du roman, ce sont des propagandistes afro-américains, partisans de la Nation de l'Islam, qui sont attaqués et mis devant leurs contradictions, leurs propres préjugés et l'esprit sectaire de leur

mouvement qui prétend prêcher la fraternité et la charité alors qu'il est loin d'en donner l'exemple à travers ses actes. Dans l'échange avec le leader des membres de la Nation de L'Islam, Biodun touche du doigt cette fois-ci certains aspects problématiques de l'Islam :

'And Allah says, whoever will deviate with you, I will fill Hell with all of you. And so today, we are in the Nation of Islam, we refuse to be deviated by the Devil.'  
'Go ahead.'  
'You're not deviated by—' screamed the Heckler, but was shouted down by the leader.  
'And the Devil can shout and scream as much as he likes—'  
'Go ahead, black man.'  
'But we know him today.'  
'That's right.'  
'And we refuse to be deviated by the Devil... who has no power.'  
'Teach, black man, teach.'  
'I have a book in my hand called the Holy Quran.'  
'Go ahead, black man, speak on that.'  
'It is a book full of wisdom.'  
'That's right.'  
'It's also full of racism, misogyny—' shouted the Heckler.  
'Shut up!' said one of the lieutenants.  
'It is a book that was revealed one thousand four hundred years ago, to a divine prophet of God—'  
The Heckler's voice rose again. 'It says in that book, go into your wife—'  
'The Prophet Mohammed—' The leader was screaming now?  
[...]  
'Go ahead, brother.'  
A member of the crowd, a Scouse, raised his hand. 'Why do you oppress people who are of different opinion than yours if you say that you're preaching to everybody?'  
'Those of you who have something to say, who would like to question us, when we have finished what we have to say, we will allow a question and answer period—'  
But the Heckler was having none of it. 'Why does it say... White faces will belong to the believers and black faces will belong to the unbelievers? Tell us that. It appears twice in the Quran.'  
The leader paused and spoke slowly and directly to him. 'We will invite your question when we have finished what we have to say.'<sup>248</sup>

Dans cette confrontation avec les disciples de la Nation de l'Islam, Biodun ne fait plus dans l'obscénité et le blasphème comme il le faisait tantôt à propos de Jésus et de Marie lorsqu'il avait affaire à l'évangéliste. Ici, il pointe directement du doigt la misogynie de certains versets du coran ainsi que d'autres versets assez ambigus, notamment dans la représentation qu'ils proposent de tous ceux qui ne sont pas

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, pp. 147-149.

croissants musulmans. Au passage, Biodun rappelle, comme pour réfuter la misogynie des interprètes, certains aspects humanistes et hédonistes de l'islam en citant un passage du livre saint qui, chose assez inattendue, propose de minutieux conseils sur la manière dont les époux doivent traiter leur femme dans l'intimité. On sent pourtant que les membres de la Nation de l'islam ne sont pas prêts à répondre aux questions et remarques qu'on leur adresse et préfèrent la stratégie de la dérobade qui consiste à promettre simplement de répondre plus tard aux questions embarrassantes.

Ces questions embarrassantes, Biyi Bandele aime les évoquer souvent, à travers ses personnages, en questionnant les religions et il arrive que certains des sujets qu'il introduit ainsi dans son roman se révèlent vraiment intéressants, notamment quand il est question de sujets tabous que la plupart des écrivains africains ont très peu abordés. C'est le cas de la traite arabo-musulmane par exemple, dont Moussa Konaté dans un essai disait qu'elle souffrait d'un silence totalement incompréhensible chez les écrivains d'origine africaine qui n'en parlent pas du tout :

Les relations entre Noirs africains et Arabes sont donc cousues de non-dits séculaires. Le signe le plus révélateur du malaise étant le silence assourdissant de la littérature noire africaine sur les rapports entre les deux communautés, alors qu'elle n'hésite pas à pourfendre le racisme du blanc occidental.

Or, comme avec l'Occident, certains points d'histoire occultés doivent être clarifiés. Il n'est en effet pas sûr que les nouvelles générations de Noirs africains s'encombreront d'un passé paralysant et accepteront d'être méprisés. Cela peut être source de conflits majeurs.

Pour nouer des relations plus saines, les Noirs d'Afrique et les Arabes ne pourront donc faire l'économie d'une franche explication<sup>249</sup>.

On doit reconnaître qu'il y a effectivement dans la littérature noire africaine un grand vide sur cette question des rapports ambigus entre les Noirs et les Arabes. Pour le nombre de romans et de nouvelles d'auteurs africains qui abordent directement la question du racisme et de l'esclavage européens, il y a une espèce d'aveuglement sur

---

<sup>249</sup> Moussa Konaté, *L'Afrique noire est-elle maudite?*, op.cit., p. 70.

la question de la traite arabo-musulmane dont on sait pourtant qu'elle est l'une des grandes raisons pour lesquelles les Noirs et les Arabes demeurent encore des « drôles de frères » ainsi que les appelle Moussa Konaté. Les très rares fois où la question est abordée dans une œuvre de littérature noire africaine, elle est tout simplement effleurée, une petite allusion timide comme si le sujet ne méritait pas du tout qu'on en parle. En réalité, hormis peut-être l'auteur centrafricain Armali, aucun autre roman n'a encore vraiment traité le sujet en l'incarnant réellement à travers une situation et des personnages. Ce que dit Moussa Konaté de la pusillanimité des écrivains africains par rapport aux relations entre Noirs africains et Arabes est si vrai que nous avons presque été surpris lorsque nous sommes tombés dans le roman de Biyi Bandele sur un passage où le romancier nigérian évoque ouvertement la traite arabo-musulmane en mettant face à face un musulman noir et un évangéliste noir américain. Précisons que l'évangéliste en question fait partie des Douze Tribus d'Israël (Twelve Tribes of Israel), une secte religieuse dont l'idée, somme toute farfelue, est que les Israélites dont il est question dans la Bible sont noirs et que ce sont donc les noirs qui forment le peuple d'Israël et qu'il faut désormais lire la Bible à partir de ce point de vue. Mais cette idée fantasque ne leur suffit pas, pour parvenir à leurs fins les membres des Douze Tribus d'Israël se sentent obligés d'attaquer toutes les autres religions en mettant l'accent sur leurs zones d'ombre. C'est ainsi que l'un des membres de la tribu évoque les négriers arabo-musulmans afin de discréditer ses concurrents la Nation de l'Islam. Certes, la réinterprétation de l'histoire biblique telle que le fait l'un des membres de la tribu est assez extravagante et sa méthode de prosélytisme laisse à penser, mais le plus intéressant dans la scène, c'est la réaction du noir musulman dès qu'il entend dire qu'il y a eu des négriers arabo-musulmans :



‘Just like John was preparin’ the way, we [the Twelve Tribes of Israel] preparin’ the way. OK ? And we supposed to come out here and tell you the so-called negroes that you are the Israelites that the Bible is speakin’ of. You ain’t supposed to be goin’ into no other philosophy or religion. OK ? The Bible never taught that. Get that straight. OK ? All these religions, philosophies, Islam, Holy Tabernacle, Baptist, Methodist, Rastafarian, they’re *all* false. All of them false and man-made. One of the main thing our people go into, they go into Islam. OK ? The Nation of Islam, they wanna be a Arab. That’s a Arab philosophy. How you gon go into a Arab philosophy when it was the Arabs, the Africans and the Arabs–’  
 ‘That’s absolute rubbish! Shouted a black Muslim man.  
 ‘– that was sellin’ your behind on the West Coast of Africa. This is the facts OK. This ain’t rubbish, this is the facts! Arabs that was sellin’ you so-called black men into captivity into slavery.’<sup>250</sup>

Dans cette scène, on voit bien d’après sa réaction que le personnage du musulman noir est indigné d’entendre quelqu’un dire de ses coreligionnaires arabes qu’ils ont participé eux aussi à la traite des noirs. Même hormis le cadre de la fiction, cette réaction est très répandue, si bien qu’il est encore difficile d’aborder cette autre traite négrière dont on parle si peu et qui a pourtant bien existé<sup>251</sup>. La raison de ce silence, notamment de la part des Africains, semble relever de la complaisance chez les uns et de la solidarité religieuse chez les autres ainsi que l’affirme Moussa Konaté : « ... Pour les Africains, les Arabes sont de proches voisins, des partenaires commerciaux de longue date et des coreligionnaires. En les critiquant, les Noirs africains islamisés ont l’impression de s’en prendre à l’islam, donc à Allah. Un interdit majeur. »<sup>252</sup> Il y a donc un grand malaise autour du sujet et l’on voit bien qu’il est encore difficile d’en parler. Biyi Bandele qui est sans indulgence pour les travers des religions en parle brièvement, mais assez clairement pour qu’on lui reconnaisse au moins le mérite d’avoir osé aborder le sujet. Ainsi, même lorsqu’il quitte le domaine purement politique pour les questions de société, Biyi Bandele

---

<sup>250</sup> Biyi Bandele, *The Street*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>251</sup> Sur la question de la traite arabo-musulmane, nous renvoyons à : Malek Chebel, *L’esclavage en terre d’Islam*, Paris, Fayard, 2007 ; Tidiane N’diaye, *Le génocide voilé : enquête historique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2008 ; Jacques Heers, *Les négriers en terre d’Islam : VIIe-XVIIe siècle*, Paris, Librairie Académique Perrin, 2008 et Etienne Goyémidé, *Le Dernier survivant de la caravane* (1985).

<sup>252</sup> Moussa Konaré, *L’Afrique noire est-elle maudite ?*, *op. cit.*, p. 69.

s'appuie toujours sur le carnaval surtout lorsque les questions qu'il aborde sont délicates. La critique des religions sans nuance et de toutes les formes du fanatisme qui est menée est assez cinglante, mais Biyi Bandele réussit grâce à l'humour à transgresser de grands tabous.

Qu'il s'emploie à dépeindre les conditions sociopolitiques du Nigeria ou qu'il se focalise plutôt sur la vie de la diaspora africaine à Londres, on s'aperçoit que plusieurs des éléments du carnaval, tels que définis par Bakhtine, reviennent régulièrement dans tous les romans de Biyi Bandele.

Les géants et les monstres sont présents et ne sont autres que les personnages grotesques (Babagee le Président) et excessifs (Bozo et Rayo) qu'on retrouve dans les deux premiers romans. Le souvenir qu'on garde de Babagee est celui d'un homme monstrueux et sanguinaire, rendu fou par le pouvoir et dont toute l'ambition consiste à écraser ses ennemis imaginaires et à conserver le pouvoir sans partage. Rayo et Bozo ont beau nous apparaître comme des personnages issus du clan des opprimés, il n'en demeure pas moins que nous éprouvons un léger malaise face à leur impatience et leur excès dans tout ce qu'ils entreprennent, même lorsqu'ils exigent la liberté et réclament la justice sociale. Que ce soit du côté des dirigeants ou des populations, il semble n'y avoir aucune place pour le juste milieu. L'excès est présent des deux côtés. À l'excès de pouvoir absolu, les personnages de Bandele opposent des réactions excessives.

Les situations paroxystiques et ubuesques foisonnent également dans l'œuvre. Dans *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, les militaires se servent des opposants et d'autres civils, injustement arrêtés et condamnés, comme des cibles pour s'entraîner à des exercices de tir à balle réelle. Ce jeu macabre est un spectacle de divertissement auquel le Président Babagee assiste avec ravissement. Le

spectacle de l'horreur s'accompagne souvent d'une dimension burlesque. C'est ainsi que lorsqu'ils tirent sur leurs victimes, les militaires se contentent tout juste de les blesser afin qu'ils meurent en *toute liberté* d'une mort lente et douloureuse. En outre, des scènes de boucherie au cours desquelles on voit des corps éclater sont également présentes dans les romans de Biyi Bandele et concourent à donner à l'œuvre une facture très carnavalesque.

Toutefois, le carnaval, chez Bandele, ne se déploie pas simplement dans le recours aux ingrédients typiquement carnavalesques, il s'exprime aussi dans les formes du texte et les manières d'utiliser la langue. Les formes des romans de Bandele sont très variées (l'analyse reviendra plus longuement sur cet aspect dans le prochain chapitre) et mêlent différents sous-genres tels que l'historiette, la saynète, la satire, la parodie, le conte fantastique et le récit grivois. Quant à la langue, ses différentes nuances apparaissent notamment dans les dialogues qui sont pour Bandele des occasions de mettre en scène les richesses de la verve populaire et de la langue savante. Ici, on assiste surtout à un surprenant mélange dans lequel les jeux de mots, les allusions, les gros mots et les dictons côtoient une langue plus noble.

Tels sont les divers traits du carnaval bakhtinien que l'on retrouve, dispersés, à travers les romans de Biyi Bandele et qui font de lui un écrivain carnavalesque.

## CHAPITRE III

### Formes et jeux narratifs

En essayant de trouver une formule qui rendrait suffisamment compte de la démarche narrative de Biyi Bandele telle qu'il la met constamment à l'œuvre dans tous ses romans, nous avons pensé qu'on pourrait peut-être dire, sans toutefois oublier tous les autres aspects fondamentaux de l'œuvre, que c'est un *conteur-romancier*, autrement dit un homme pétri de l'art du conte traditionnel et qui, étant venu au monde à une époque où l'on ne raconte plus tellement les histoires comme on le faisait autrefois, n'a eu d'autre choix que d'écrire des contes en utilisant toutes les possibilités narratives que lui offre l'art du roman. Il nous semble qu'il a voulu écrire des romans en demeurant toutefois profondément conteur.

C'est ce que révèle notamment une analyse de leur forme et de la manière dont la narration est menée dans chacun des romans.

#### *Story-telling*

Dans les quatre romans de notre corpus, tous les récits ressemblent à des pièces de puzzle dispersées que le lecteur déplace sans cesse pendant la lecture, constituant ainsi par petites touches le tableau général qui ne sera achevé qu'aux dernières pages de sa lecture. Cette écriture éclatée, en pièces de puzzle dispersées, se double d'un jeu qui consiste à semer le texte de petits indices surprenants dont le lecteur ne découvre tout le sens qu'au dernier moment et a du coup l'impression d'avoir été bien dupé. Le puzzle ne se révèle qu'au dernier moment.

Le premier roman, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, est un roman dans le roman. L'histoire principale n'est pas véritablement celle des personnages que nous rencontrons dès les premières pages du roman, à savoir l'enseignant et son élève, c'est plutôt l'histoire de Bozo, romancée par l'enseignant qui la donne à lire à son élève en lui faisant croire au début que c'est une réelle autobiographie. En même temps, le manuscrit de l'histoire est incomplet et par moments l'enseignant prend lui-même le relais aux endroits où le manuscrit s'interrompt pour raconter directement l'histoire à son élève, passant ainsi du statut de compilateur à celui de conteur. Et ce n'est qu'en mettant ensemble l'alternance du contenu du manuscrit et du récit oral direct qu'on reconstitue finalement toute l'histoire de Bozo. Dans ce même roman, on découvre à la fin que toute cette histoire de violence et d'horreur est pure invention : ce n'est ni l'histoire de la vie de l'enseignant, ni même celle de Bozo, qui n'a jamais existé et qui n'est qu'une créature née de l'imagination du professeur. Cette révélation, qui arrive dans les dernières pages du roman, ne remet nullement en cause la vraisemblance de l'histoire, mais le lecteur est forcé de reconnaître qu'il s'est fait duper jusqu'au bout.

Dans le deuxième roman, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, la narration est loin d'être linéaire. Le texte se compose d'un ensemble constitué d'extraits de journal intime, de flashbacks, de digressions et de petits récits gigognes. Mais ici Biyi Bandele pousse la fantaisie romanesque un peu plus loin. Au début du roman, le personnage principal raconte l'histoire de son frère dont nous apprenons qu'il vient de devenir fou. Tout au long du récit, nous croyons à l'existence du frère jusqu'au moment, peu avant la fin du roman, où nous découvrons que le frère narrateur et le fou ne sont en réalité qu'un seul et même personnage. Le personnage

est bien entendu atteint de folie, mais souffre en plus de dédoublement de la personnalité et s'invente un frère auquel il attribue sa propre folie.

Dès les premières pages du deuxième roman, Biyi Bandele présente deux des principaux éléments auxquels le lecteur sera confronté tout au long de l'histoire : le rire et la folie. C'est avec un rire que le narrateur, Kayo, accueille la mauvaise nouvelle que vient de lui annoncer sa mère, son frère Rayo avait été retrouvé en plein milieu du marché en proie à une crise de folie. Cette réaction surprend bien évidemment le lecteur qui ne peut que se demander pourquoi l'annonce de la folie de son frère ne déclenche qu'un éclat de rire chez le narrateur. Il attend alors de voir la suite de sa réaction. Jusque-là, le lecteur ne peut encore rien deviner de la grande farce narrative que constituera le récit de bout en bout. En effet, dans ce roman Biyi Bandele renoue avec un thème tout aussi vieux que la littérature, à savoir, le thème du double. Rayo, et cela nous ne l'apprenons qu'à la fin du roman, est un être irréel, sorti tout droit de l'imagination du narrateur dont nous comprenons qu'il souffrait d'un dédoublement de personnalité et n'avait donc plus un rapport lucide avec la réalité. Il s'est inventé un frère, Rayo, dont il prend en charge de raconter l'histoire de sa folie. Si Biyi Bandele n'offre pas beaucoup d'indices au lecteur pour qu'il comprenne la farce narrative dont il sera victime, quelques petits détails peuvent l'intriguer et le pousser à se poser quelques questions sur ce personnage étrange dont le récit de la vie nous déconcerte énormément. Le premier indice porte sur les noms des deux frères : le narrateur s'appelle Kayo, son frère Rayo. L'énorme ressemblance des deux noms peut nous laisser comprendre que Rayo n'est en réalité que le cryptonyme de Kayo et que l'un et l'autre ne forment qu'une seule entité.

Un autre détail éveille notre attention, un très petit détail, certes, mais à travers lequel, nous reconnaissons très bien comme un début de folie. Lorsque la mère de

Kayo vient le réveiller pour lui annoncer la folie de son frère, l'état de la chambre de son fils est tel qu'elle ne peut s'empêcher d'afficher son dégoût : « Her lips folded into a disapproving notch as she looked round my room for the first time. I can't live-in. She said it was a garbage dump. »<sup>253</sup> Nous voyons là que Kayo était déjà lui-même en proie à la folie. Les débris jonchant le sol dans la chambre, le ménage qui n'a pas été fait depuis plusieurs jours, les journaux qui s'entassent petit à petit dans un coin, tout ce désordre extérieur reflète déjà l'état du paysage intérieur du personnage. Plus tard dans le roman, on retrouvera dans d'autres scènes la même chambre, dans un état bien plus délabré, et le narrateur continue de nous présenter comme la chambre de son frère.

On est surpris qu'un roman dont l'une des qualités repose sur un secret gardé jusqu'à la fin se trahisse soi-même par moments. Est-ce la preuve que l'auteur n'a pas tenu son pari jusqu'au bout ? Nous pensons pour notre part qu'il s'agit davantage de signaux habilement placés çà et là et destinés à rappeler au lecteur de ne pas totalement se laisser avoir par un narrateur fou, coupé de la réalité et obligé d'en inventer une autre.

Dans *The Street*, on est d'abord frappé par la forme du texte. Si, au début de cette partie, nous avons présenté ce roman comme un tableau, c'est surtout en raison de sa composition qui ne permet pas d'en proposer un résumé satisfaisant. En effet, nulle intrigue ne sous-tend l'action du roman et, en contrepoint à l'histoire de Nehushta et son père, se déroulent les tribulations de Dada et son cousin Biodun. En outre, le roman reste très fidèle à son chronotope et plusieurs séquences nous offrent simplement des sortes d'instantanés de scènes de rue typiques de la vie à Brixton. Le roman est composé de cinq livres, chaque livre est divisé en chapitres ayant un titre,

---

<sup>253</sup> Biyi Bandele, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, op. cit., p. 4.

et chaque chapitre est constitué d'une ou plusieurs séquences numérotées dont la longueur varie entre une seule phrase et plusieurs paragraphes. Certaines des séquences peuvent être comparées à des plans-séquences très fluides tandis que d'autres ressemblent plus à de petits plans juxtaposés de telle sorte qu'on sent que l'auteur ne cherche même pas à créer l'illusion d'une continuité.

Dès la première séquence du premier livre du roman, le récit prend l'allure d'une chronique. Nous apprenons que Nehushta a téléphoné à Dada le matin et nous apprenons également deux autres événements simples en apparence, mais sur lesquels le narrateur, très discret au passage, semble vouloir quand même attirer notre attention :

On the morning of the day Nehushta finally phoned Dada, several months after Dada had temporarily disappeared into his own mind and re-emerged feeling like a landmine, or an oath of vengeance whose time may come, two things happened: Dada had a strange dream and his neighbour Haifa Kampana failed to achieve orgasm. Just after midday, the traffic lights at the intersection between the Higher Street and Stockwell Road developed conjunctivitis. Taken each by itself none of these three events would have merited a footnote in the chronicle that continued to unfold that day. But taken together they were, for Dada, like clouds foretelling a storm in the wake of a severe drought<sup>254</sup>.

Au début du cinquième livre, le dernier du roman, la première séquence revient à nouveau sur ce jour où Dada a reçu un coup de fil de Nehushta :

On the day Nehushta phoned, Dada was a roiled wreck of motile anticipation when he woke up. The traffic lights at the crossroads between the High Street and Stockwell Road blew a fuse. He'd had a strange and incomprehensive dream during the night. He'd heard voices in his sleep. They were coming from his head<sup>255</sup>.

Entre le début du roman et le dernier livre, le livre cinq, qui ressemble beaucoup à un épilogue, tout ce que nous apprenons n'est en réalité que ce qui s'est passé dans la vie de Nehushta et Dada entre leur première rencontre et le moment où ils se sont brusquement perdus de vue suite au voyage de Nehushta entrepris en

---

<sup>254</sup> Biyi Bandele, *The Street*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 283.



Amérique sans avoir prévenu Dada. Tout ce que nous apprenons donc entre ces deux moments constitue un long flashback qui ne prend fin qu'au retour de Nehushta de telle sorte qu'on peut dire que le récit reprend son cours aux dernières pages du roman avec les retrouvailles entre Nehushta et Dada dans un bar de Brixton. Tout ce que nous savons, nous le savons d'un narrateur-chroniqueur omniscient qui, toutefois, adopte plusieurs types de focalisation selon les moments, même si c'est sans doute la focalisation externe qui est la plus fréquente.

Toutefois un personnage anonyme commence à apparaître dans les dernières pages du roman. On ne sait rien de lui et son entrée assez abrupte et inattendue dans la narration surprend le lecteur. Dès le début, on a commencé à lire l'histoire comme un roman-chronique raconté du point de vue d'un narrateur semi-omniscient qui sait presque tout de la vie de tous les personnages jusque dans leurs rêves. Il les suit, les observe, les regarde vivre et nous rapporte ce qu'ils font et ce qui leur arrive au quotidien. Aussi est-on un peu déconcerté lorsqu'on voit le chroniqueur, jusque-là, discret et invisible intervenir tout à coup directement dans le récit et dire « je ».

La première fois qu'il intervient, c'est pour faire un petit commentaire à propos de Nehushta et Dada : « Neither they nor *I* knew this but it is safe to say that they fell in love from the very first moment they set eyes on each other. »<sup>256</sup> (C'est nous qui soulignons). Aussitôt après ce moment, le personnage s'efface de nouveau et il nous est encore impossible de deviner qui il est. Ce n'est que quelques pages plus loin qu'il réapparaît, cette fois-ci dans une petite remarque entre parenthèses : « It was at this moment (an opportune one, Ron has asked me to note) that Nehushta appeared with Dada beside her. »<sup>257</sup> On se demande alors pourquoi le personnage anonyme nous donne cette précision, pourquoi il nous apprend ce qui s'échange entre lui et un

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 229.

personnage du récit. Cette deuxième apparition nous indique une chose au moins : que le personnage, sans avoir participé directement aux événements, en a été un témoin très proche et qu'il a également été directement en contact avec certains personnages du récit. La troisième fois qu'il apparaît, on commence réellement à deviner quel pourrait être son rôle, on sent que c'est sans doute le narrateur de l'histoire, mais simultanément nous doutons un peu de sa crédibilité en tant que narrateur. En effet, alors qu'au début du roman, nous avons l'impression d'avoir affaire à un narrateur omniscient ayant même accès à l'inconscient des personnages dont il pénètre jusque dans les rêves, voilà qu'il commence à être prudent et à se prononcer avec beaucoup de prudence à l'instant où il veut nous parler du personnage de Haifa Kampana :

Haifa Kampana stalked women he loved.  
I do not know when he was born, or where he grew up. Nor do I have much to say concerning his education or the nature of his occupation except to repeat a rumour that explains the source of his income, which has been passed on to me by a friend who runs a café in the Portuguese quarter-mile of Stockwell<sup>258</sup>.

Ce n'est qu'à la troisième intervention de ce personnage mystérieux que nous connaissons enfin son rôle dans le récit alors : il est à côté de Haifa Kampana et assiste à la scène au moment où Haifa Kampana se fait contrôler dans le train :

When he asked Haifa where he was going, Haifa smiled, took in the scenery flashing past through the window and said, 'I don't know. I'm following my heart.' The ticket inspector smiled and issued him with a single ticket for all destinations to the train's last stop. The inspector tipped his hat, said, 'Have a pleasant journey, sir', in a Yorkshire accent and moved on to the next passenger (who as it happened was your *storyteller*. But that is another tale. [...])<sup>259</sup> (C'est nous qui soulignons)

Enfin nous savons que le personnage mystérieux n'est autre que le narrateur de l'histoire, le conteur, comme il se revendique, mais nous ne le connaissons toujours pas, nous ne connaissons pas encore son identité et il continue de rester un peu

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 242.

mystérieux et se contente d'apparaître dans son rôle de narrateur : « On the night most pertinent to *our tale* of love and loss and the joys of both [...]»<sup>260</sup> (C'est nous qui soulignons). Ce n'est qu'au dernier chapitre du roman que le narrateur nous révèle enfin son identité : il n'est autre que Mr Bill, qui, à aucun moment, ne participe directement à l'action du roman et dont la seule chose que nous savons de lui est qu'il vend des mots et des poèmes dans la rue et fait partie des curiosités de Brixton :

[...] Mr Bill, a peripatetic idiot savant who was to be found every weekday during the morning rush hour standing outside the tube station, touching commuters for money by enacting one or more of his several specialities, which included reciting and offering the meanings, origins, synonyms, antonyms and, where applicable, usage and abusage of every single word under the letter H in the Oxford English Dictionary. He would even throw in the homonyms, his ulcers permitting. But that was in winter. In the summer he sold words for a living. He would take his usual spot outside the station, beside the newsagent's stall, and standing there he would whisper words into the ears of passers-by in exchange for a modest honorarium, the average being ten pence per word (though some had been known to buy whole sentences)<sup>261</sup>.

Ainsi Mr Bill, personnage sans relief, qui n'apparaît tout au long du récit que de manière furtive et qu'on aurait bien pu oublier après avoir refermé le livre se révèle être le narrateur, ou pour reprendre l'expression qu'il utilise lui-même, le conteur de tout le récit. Tout au long du roman, Biyi Bandele a semé quelques petits indices et ce n'est qu'au dernier chapitre qu'il livre la réponse au mystère. Cette discrétion du narrateur qui fait la chronique d'une ville n'est pas sans rappeler celle de Bernard Rieux, le narrateur de *La peste* d'Albert Camus dont l'anonymat est maintenu quasiment durant tout le roman si bien que nous n'apprenons son nom qu'au dernier chapitre du livre.

Dans son roman, Biyi Bandele pousse la fantaisie un peu plus loin puisqu'au moment où le récit s'achève, nous voyons le narrateur, Mr Bill, s'imaginer la suite à

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 181.

partir du moment où il s'éloigne de Nehushta et Dada après avoir assisté aux premières minutes de leurs retrouvailles :

As the ice thawed between them, and the initial tentativeness gave way to honest spontaneity, and serious frivolity, and the wine arrived, and she brought out a cigarette and he leaned across and lit it for her, and they flirted good-naturedly with each other, rambling about this and then about that, without actually talking about the thing that had brought them here, several things struck me as I, Mr Bill, the word-seller of Brixton, observed them in my thoughts and walked away to tend to other matters implicated in the blistering heat of my existence. I realized that they too realized that by the end of the evening, having dissected and deconstructed, analyzed and re-examined the facts of the matter, they would agree to disagree. He would go his way, and she would go her way. But they would factor a friendship of sorts. In a few years he would receive an invite in the post, to her *Brixton* exhibition at the 198 gallery. She would introduce him to Rick. They would natter like old friends. He would ask her if she still sold weed, and she would laugh and say no, not since it became freely available on doctor's prescription. He would ask if she'd lately seen Ron. He'd gone on to write more plays and more films and become wealthy enough to stay the occasional weekend at the Betty Ford clinic. She would ask after the Heckler. He would tell her about his cousin: how he was no longer the Heckler, having come to terms with his demons, entered a new relationship, got his act together and gone back to his old job. Aunt Moni, delighted, was convinced it was her prayers and the faux funeral that had made it all happen. The Heckler (now 'Biodun) hadn't still told her about his illness. He would tell her, he said, when the time was right. He'd been saying that for years. He too would have been at Nehushta's private viewing that evening, but for a date he had with his boyfriend. Midé never quite hacked it as a stand-up, but his bookshop continued to thrive<sup>262</sup>.

Dans ce long passage, Mr Bill nous donne enfin l'impression qu'il sort de scène, ou en tout cas qu'il a fini de raconter tout ce qu'il sait et a vu et qu'il ne peut plus qu'imaginer la suite de l'histoire, vu qu'il n'est plus là pour être témoin et connaître l'issue de la rencontre entre Nehushta et Dada. C'est alors qu'il met en place un univers imaginaire, accentué par le passage de son récit au conditionnel (« would »). Cette fin imaginée a toutefois des allures d'épilogue d'après lequel, hormis Haifa Kampana qui a une fin atroce puisqu'il essaie de s'immoler un jour en pleine rue avant d'aller finir ses jours en hôpital psychiatrique, les trois autres personnages, Dada Nehushta et Biodun, que nous avons vus sombrer dans le désespoir pendant tout le récit, semblent être enfin réconciliés avec la vie.

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, pp. 284-286.

Par ailleurs, dans la fin qu'il imagine à l'histoire, Mr Bill rappelle le vieux projet qu'avait Dada d'écrire de la poésie, projet jamais accompli et qu'il remplacerait volontiers par l'écriture d'un livre sur Brixton. Or d'après le résumé qu'en donne Mr Bill, le livre sur Brixton n'est autre que le roman que nous venons de lire, *The Street* :

Dada never did write the book of verse. But in time he would write a book about Brixton, about the weird and wonderful, sometimes saddening, constantly exhilarating characters that people the streets of Brixton and give it that strange, phantasmagoric quality which is called surreal. He would have at the book's heart several people reaching out to one another, searching for love. Sometimes being thwarted and sometimes not.

He would examine, on Mr Bill Gates' Windows graphical user interface, the character of His Royal Creepiness Haifa Kampana, whose fictive names he would pick up at random from a list of computer viruses – a stalker being by definition analogous to a computer virus, which, I am told, is a programme that attaches itself, uninvited, to another programme. With the aid of the word processor, Dada would cut Haifa here, paste him there; he would adumbrate at the beginning of the story, and introduce him properly only toward the end. Haifa Kampana – be it noted – ended his stalking career six months into Siobhan's pregnancy. He awoke one morning, and armed with several liters of gasoline and a cigarette lighter, which he had bought specially for the purpose, went and stood outside the Mezzanine and, in protest at his betrayal by Siobhan, doused himself in the liquid and set himself on fire. He suffered severe burns but was rescued before it was too late. A tabloid newspaper reporting the incident ran the story under the morbidly gleeful headline, 'Brixton Bar-B-Q!' Haifa Kampana ended his days in a psychiatric hospital from where he took out a life-long subscription to *Cathy* magazine<sup>263</sup>.

Il semble fort peu probable que Dada écrive un jour son livre sur Brixton. En tout cas, Mr Bill semble avoir déjà commencé à le faire à sa place. Peut-être même que Dada le lui demanderait (Mr Bill vend aussi des poèmes à l'occasion et il peut bien écrire un livre pour qui serait prêt à lui en payer le prix). Toujours dans le dernier chapitre du roman, nous voyons le même Mr Bill en situation d'écrivain, sans doute à l'heure où il s'attable pour écrire dans le carnet où il note les événements de chaque journée :

As I write these words down with a black biro on a lined notebook at my tiny desk in my home down under Waterloo Bridge, a dog barks in the distance. A freight lorry rumbles past. It's a clear sky tonight, and if I look deep into my heart, I may

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 286-287.

spot the Pleiades, that dazzling cluster of small stars in the constellation Taurus, seven of which are discernible by the naked eye<sup>264</sup>.

Mr Bill est peut-être dans toute l'œuvre de Biyi Bandele le personnage qui incarne le mieux l'image que le romancier ne cesse de vouloir donner de lui à chacun de ses romans, à savoir, un écrivain à l'imagination foisonnante doublé d'un maître dans l'art du récit.

Si cet excès d'imagination et d'inventivité narrative constituent l'une des caractéristiques essentielles de l'œuvre de Biyi Bandele, l'un des critères par lesquels il se démarque des autres romanciers de sa génération, il affaiblit toutefois son œuvre et ne la sert pas toujours. En effet, la recherche formelle est souvent poussée si loin qu'elle fait de l'ombre à l'essentiel de l'histoire. Le lecteur se perd parfois dans le labyrinthe de la forme sans toujours comprendre l'intention réelle de l'auteur, ni l'endroit où il cherche à le conduire. Bien sûr, ces jeux sur la forme ne sont pas gratuits. Dans les deux premiers romans par exemple, le texte est éclaté à l'image de la nation nigériane qui peine à se construire ; la narration n'avance qu'avec difficulté et l'auteur semble prendre un certain plaisir à faire tourner le lecteur en rond.

*The Street* se veut surréaliste et Biyi Bandele possède très bien la puissance et l'excès d'imagination nécessaires pour parvenir à faire un tel roman. Un personnage, Ossie Jones, le père de Nehushta, tombe dans un coma qui dure quinze ans. Dans ce long coma, il rêve, en étant conscient que c'est un rêve puisqu'il se souvient de tous les détails du rêve en émergeant de son coma, mais au milieu de ce rêve, en plein coma, le personnage vit un cauchemar : par une erreur judiciaire, il est jeté en prison où il découvre un monde dans lequel il n'y a pas de repos si ce n'est qu'aux heures de sommeil. On s'allonge simplement en gardant les yeux ouverts et c'est ainsi qu'on se repose. Ce n'est qu'une imagination sans limites comme celle de Biyi Bandele,

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 287.

qui peut créer un personnage tel que Haïfa Kampana, capable de passer trois ans à attendre le retour d'une femme qu'il aime en secret, dont il regarde les photos collées aux murs de sa chambre en se masturbant et qui ne se doute même pas qu'il existe. On serait parfois tenté de qualifier l'œuvre de Biyi Bandele de réaliste magique. Bien entendu, le roman purement réaliste semble impuissant à rendre compte des expériences qu'un écrivain comme Biyi Bandele tente d'exprimer dans ses romans. Le chaos politico-social du Nigeria qu'il dépeint dans ses romans dépasse l'entendement et il semble qu'on ne peut pas en parler sans choquer, sans heurter l'entendement, sans dépasser les limites du réalisme traditionnel. L'existence humaine n'est guère moins chaotique et le rêve y côtoie l'effroi. *The Street*, dominé de bout en bout par le rêve, nous semble pour cette raison plus surréaliste que réaliste magique. Notre raison doit abdiquer d'abord et nous devons nous laisser transporter par l'enchantement du récit, sans quoi il nous est impossible de l'apprécier.

En dépit de tout son côté surréaliste, Biyi Bandele, atteint dans *The Street* ce qui, nous semble-t-il, constitue l'un des objets de la littérature, à savoir l'exploration de l'existence humaine. Dans *L'art du roman* Milan Kundera propose cette définition du roman qui nous touche profondément et à laquelle *The Street* répond particulièrement bien : « Le roman est une méditation sur l'existence vue au travers de personnages imaginaires. »<sup>265</sup>. Biyi Bandele n'était encore jamais parvenu dans aucun de ses deux premiers romans à mêler si bien son outrance imaginative et la question fondamentale de l'existence humaine. Alors que *The Street* s'est voulu une espèce de délire de l'imagination, c'est là que Biyi Bandele réussit le plus à écrire un roman qui, abandonnant quasi totalement les préoccupations politiques qui forment l'essentiel des premiers romans, se recentre sur l'humanité et revient ainsi à

---

<sup>265</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, p. 102.

l'essentiel. Dans ce roman Biyi Bandele revient vraiment aux préoccupations originelles de la littérature, aux questions qui depuis les origines n'ont cessé de hanter la vie des hommes : le voyage et l'exil (Ulysse), l'héroïsme de la souffrance (Job), l'incessant combat dont nous sortons toujours vaincus (Don Quichotte).

Les personnages que nous voyons dans *The Street* sont des héros de la souffrance. Tout se dérobe à leur étreinte et leurs rêves se brisent contre le mur du destin, mais on sent malgré tout que Biyi Bandele a une profonde sympathie pour eux et, grâce aux instants d'amour qui abondent dans le roman leur existence nous apparaît moins terne. Dans son roman, Biyi Bandele ne déroge pas aux principes d'Ossie Jones dont la conception de l'art, au cours d'une discussion avec sa fille après une soirée au théâtre, semblerait refléter l'opinion de Biyi Bandele lui-même sur ce que devrait être la littérature :

As she sat with her father in her living room, listening to his impassioned and inevitably opinionated riffs about art, literature and her mother (about whom they talked a lot), she felt comfortable merely sitting there, listening, occasionally interjecting, staring at the telly with the volume turned down. 'The real problem with that so-called play,' Ossie was saying, 'is that it has no heart. Art is always questioning, always seeking new questions to ask, always probing, and perhaps always sceptical, always wary of neat answers. And above all, always redeeming by being humane. *Cool Killers* doesn't even begin to do any of that. Ron what's-his-name thinks that being cynical is interchangeable with being sceptical. I don't doubt that he's got talent. But talent isn't enough. He needs a dose of humility to his craft, and a pinch of heart, of love, of care for the characters he creates.'<sup>266</sup>

C'est peut-être le dramaturge Biyi Bandele qui s'exprime ici à travers son personnage. Il fait la différence entre le talent, qui ne suffit pas pour faire œuvre, et le sentiment artistique, qui découle d'une pureté morale, d'un véritable amour de l'humanité et d'un mélange de sympathie et de compréhension pour le sujet qu'aborde l'artiste.

---

<sup>266</sup> Biyi Bandele, *The Street*, *op. cit.*, p. 105.



Fidèle à cette conception de l'art, Biyi Bandele raconte dans son quatrième roman l'histoire d'une guerre dont on comprend très vite qu'il a voulu avant tout sauver les acteurs de l'oubli et exprimer sa tendresse envers ces hommes meurtris par une des plus terribles expériences qui puissent frapper le genre humain.

## CHAPITRE IV

### Les enfants de l'Empire dans la guerre du roi George

*On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté.*

*Céline, Voyage au bout de la nuit.*

Il y a une part d'inconnu dans tous les grands événements. Ceci est encore plus vrai quand il s'agit de la guerre qui est l'une des expériences les plus éprouvantes pour les hommes et les plus révélatrices de ce dont ils sont capables. Encore faut-il ne pas se laisser éblouir par ce qu'il y a de plus visible, par le flot d'horreur qui dissimule souvent des zones entières qui mériteraient pourtant qu'on les découvre. La guerre, quelle qu'elle soit, est toujours un lacis d'histoires dont seules quelques unes retiennent l'attention.

La guerre fut certainement l'une des premières formes de conflits auxquels les hommes furent très tôt confrontés. Elle est très rapidement l'un des thèmes les plus récurrents de la littérature et a donné naissance à une très grande littérature au point même qu'on parle fort à-propos de romans de guerre. Il suffit d'évoquer quelques titres ayant profondément marqué l'histoire de la littérature pour constater à quel point le thème de la guerre la traverse depuis les origines – Homère, *L'Iliade* – jusqu'à une époque un peu plus récente : Tolstoï : *La guerre et la paix* ; Céline : *Voyage au bout de la nuit* ; Curzio Malaparte : *La peau* ; Erich Maria Remarque : *À l'ouest rien de nouveau* ; Alberto Moravia : *La ciociara* ; Stephen Crane : *The red Badge of Courage* ; Stefan Zweig : *Clarissa*. L'histoire récente de l'Afrique a fait entrer le thème de la guerre dans la littérature d'un continent dont les quelques écrivains qui s'étaient directement intéressés aux deux guerres mondiales ne le faisaient que sous un angle restrictif. Et même dans ce cas, l'histoire de vétérans noirs, les célèbres tirailleurs, se réduisait à quelques informations générales,

devenues presque banales et ne rendant pas suffisamment compte d'expériences particulières. Mais depuis la guerre du Biafra et de nombreux autres conflits qui secouèrent l'Afrique, sa littérature n'a plus jamais été la même. La guerre devint l'un de ses thèmes principaux et beaucoup de romans et recueils de nouvelles sont depuis déjà considérés comme des classiques : Achebe : *Girls At War* ; Ken Saro-Wiwa : *Sozaboy* ; Amadou Kourouma : *Allah n'est pas obligé* et *Quand on refuse on dit non* ; Emmanuel Dongala : *Johnny chien méchant* ; Alain Mabanckou : *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* ; Uzodinma Iweala : *Beasts of No Nation* ; Chimamanda Ngozi Adichie : *Half of a Yellow Sun*.

Pour avoir connu l'une des plus grandes guerres civiles du continent, il n'est guère étonnant que le Nigeria, très grand pays, immense creuset d'écrivains en Afrique, n'ait cessé depuis le Biafra de produire des œuvres qui dévoilent chacune quelque aspect de cette guerre civile qui changea définitivement le cours de l'histoire littéraire du Nigeria. La guerre civile nigériane, plus connue sous le nom de *Biafra War*, est sans doute la plus grande tragédie nationale qu'ait connu le pays depuis son indépendance jusqu'à son histoire récente. Cette guerre a non seulement bouleversé le destin du pays, mais elle a aussi affecté profondément sa production littéraire, et elle est ainsi devenue un terrain fertile d'où émergera toute une littérature de très haute valeur.

In general terms, this impressive literary output can be attributed to the fact that social experience is the primary source of literature. More specifically, we can attribute the rich literary harvest to the long-age relationship between literature and war. War, as the most logical means of settling inter-communal and international disputes, offers the greatest opportunity for the display of heroism as well as the infliction of great pain and death. Because war puts the greatest pressure on human nature, relationships and institutions, it becomes also a fertile ground for the literary imagination. Thus, the Trojan War, the Thirty Years War, the Spanish Civil War, the American Civil War, the Mau-Mau War, etc; each has generated a distinctive body of literature appropriate to its time, place and socio-historical circumstances. Therefore, Nigerian Civil War literature belongs to a global tradition of war literature. But it displays peculiar thematic and stylistic features which reveal not

only the specificity of the Nigerian experience but also the more human aspects of that dark chapter in Nigerian history which ordinary historical accounts are not equipped to reveal<sup>267</sup>.

Cela est si vrai qu'on peut dire sans exagérer que chaque écrivain de ce pays rêve d'écrire son roman sur la guerre du Biafra. C'est un événement dont l'histoire semble inépuisable et l'une des plus grandes illustrations en est peut-être l'immense succès que connut un roman tel que *Half Of a Yellow Sun* écrit presque quarante ans après cette guerre et dont l'une des rares qualités est qu'il traite cette guerre à partir de son côté humain et en offre une meilleure compréhension, dépassant de très loin en cela tant de traités qui ont pu être consacrés au même conflit.

Le Biafra War novel s'est développé et fait depuis lors partie intégrante de la littérature nigériane au même titre que d'autres formes littéraires. Il ne s'agit pourtant pas simplement d'un roman de guerre, mais du roman d'une guerre particulière, propre au Nigeria et d'une grande portée historique et sociologique si bien qu'il semble y avoir encore beaucoup d'aspects inexplorés du conflit. La plupart des grands écrivains nigériens ont écrit, chacun à sa manière, leur roman du Biafra. Chinua Achebe avait déjà pressenti le conflit dans son roman *A Man of the People* et il a choisi la forme poétique ainsi que la nouvelle pour l'aborder. Wole Soyinka revient aussi sur cette guerre dans plusieurs de ses œuvres. Quelques autres romans aux titres très explicites traitent eux aussi de la guerre, il y a en, entre autres : *Sunset in Biafra* (Elechi Amadi), *Never Again* (Flora Nwapa) ...

Ce qui se dégage pourtant lorsqu'on analyse d'un peu plus près le contenu de tous ces romans de guerre, que ce soit ceux des auteurs européens ou africains, c'est que la guerre, par-delà la violence et la tragédie qu'elle implique, reste avant tout, à l'intérieur du sous-genre qu'est le roman de guerre, un générateur d'histoires

---

<sup>267</sup> Chidi Amuta, «Literature of the Nigerian Civil War », in Yemi Ogunbiyi (ed.), *Perspectives on Nigerian Literature: A Critical Selection from the Guardian Literary Series Vol. 1, op. cit.*, pp. 85-86.

multiples et d'expériences humaines plus différentes les unes que les autres. Dans les titres que nous donnons en exemple, la guerre n'apparaît pas seulement dans sa dimension tragique, elle ne se limite pas simplement à l'effusion de sang et à l'incontrôlable débordement d'horreur qui la caractérisent habituellement. Il y a surtout l'histoire des hommes qui se trouvent plongés au cœur de la guerre, certaines situations assez inattendues et souvent méconnues, telle que celle qui est au cœur du quatrième roman de Biyi Bandele.

Biyi Bandele n'a peut-être pas encore écrit son roman du Biafra, toutefois le conflit apparaît souvent en filigrane dans ses trois premiers romans. Il a malgré tout écrit un véritable roman de guerre, *Burma Boy*, grâce auquel à travers l'itinéraire du soldat Banana, il sort de l'oubli un groupe de soldats nigériens qui furent au champ d'honneur pendant la Seconde Guerre mondiale aux côtés des soldats anglais en Birmanie. L'héroïsme et le sacrifice de ces combattants sont d'autant plus admirables qu'ils étaient incapables de donner les raisons pour lesquelles ils combattaient, mais pour ces Africains, traverser l'océan pour aller combattre loin de chez eux pour le compte du roi d'Angleterre semblait un motif suffisant pour qu'on ne cherche pas à se poser davantage de questions.

Dans ce chapitre, nous suivrons l'aventure de ces soldats en essayant de comprendre les raisons de leur succès et nous essayerons de proposer une lecture de cette guerre comme l'expérience particulière d'un exode qui se transforme en descente aux enfers.

### **Aux côtés de l'Empire pendant la campagne birmane**

À l'hiver 1944, la Seconde Guerre mondiale est déjà dans sa dernière phase. Un peu partout sur les différents fronts, le monde libre commence à triompher : l'étau se resserre de plus en plus autour de l'Allemagne, le nazisme et le fascisme

connaissent leurs derniers jours. En Abyssinie (actuelle Éthiopie) les Chemises noires sont déjà vaincues et boutées hors d'Afrique par les soldats anglais.

Mais il existe encore beaucoup de poches de résistances où les Alliés ont encore du mal à avancer. Déjà le 7 décembre 1941, l'attaque de Pearl Harbor par l'Empire japonais créa un autre front en Asie. Poursuivant sa politique expansionniste, l'Empire japonais s'empare plus tard de Hong-Kong, de la Malaisie et de Singapour qui étaient alors des possessions de l'Empire britannique. Toutefois, c'est lorsque le Japon, dans le cadre du conflit qui l'oppose depuis 1937 à la Chine, lance une offensive contre la Birmanie où se situe la principale voie de ravitaillement de l'armée nationaliste chinoise que l'Empire britannique, toujours soucieux de préserver les Indes, va vivement réagir pour essayer de repousser les soldats japonais hors de sa colonie.

Pour accomplir cette mission, l'armée britannique fait appel à l'un de ses hommes qui a déjà fait ses preuves sur d'autres fronts et qui a une très haute réputation professionnelle auprès de ses pairs. Le colonel Orde Charles Wingate, personnage réel, avait été à la tête du régiment britannique qui combattit les Chemises noires de Mussolini pendant la guerre d'Éthiopie. Il avait une très bonne expérience des terrains difficiles et semblait être l'homme idéal pour diriger l'attaque contre les Japonais en Birmanie. Wingate décide alors de créer une force militaire composée, en plus de troupiers britanniques, de ceux du Commonwealth qu'il nomme les Chindits et dont la tâche principale est de s'infiltrer derrière les lignes japonaises afin de les déstabiliser. Wingate se souvient alors d'un groupe de troupiers composé de soldats nigériens : le 12<sup>e</sup> bataillon du régiment nigérien. Il a déjà vu ces soldats nigériens à l'œuvre en Éthiopie et, convaincu de leur bravoure et de leur dévouement, il décide à nouveau d'avoir des Nigériens à ses côtés au sein des

Chindits pour mener l'assaut contre l'armée japonaise en Birmanie. C'est l'épopée militaire des ces soldats nigériens, connus sous le nom de *Burma boys*, qui est au cœur de ce quatrième roman de Biyi Bandele.

### **D'inconnus soldats dans la guerre des autres**

La chose la plus frappante lorsqu'on examine les huit hommes d'origine nigérienne – Damisa (Abdulazeez Damisa), Banana (Ali), Dogo (Zololo), Pash (Fashanu), Guntu (Dogo/Guntu), Bloken (Jerome 'Broken Bottles' Yahimba), Danja (Haliyu Danger), Will (Godiwillin' Nnamdi) – qui forment la troisième brigade ouest-africaine, c'est leur jeunesse. On est presque en droit de penser que ce sont des enfants en guerre, si ce n'est qu'au moins deux d'entre eux (Damisa et Zololo) ont déjà, en dépit de leur jeune âge, une très grande expérience de la guerre et du combat. Le plus âgé d'entre eux, le leader de la section, a vingt-six ans. C'est Damisa, celui d'après lequel la section a été baptisée : D-Section (Damisa-Section). Tous ces jeunes gens ont cependant quelque chose en commun et bien qu'ils se soient engagés dans l'armée pour diverses raisons, accessoires pourrait-on dire, la toute première raison de leur engagement provient d'un sentiment de fierté, d'un sentiment de devoir et d'allégeance vis-à-vis de l'Empire et de son roi, *King George*. Tous ces soldats sont persuadés qu'en tout premier lieu, ils se sont engagés dans l'armée du Royaume-Uni en réponse à l'appel de ce grand roi dont ils ne connaissent qu'assez vaguement l'existence, mais dont la seule évocation suscite un sentiment de respect devant ces sujets, les plus lointains notamment, ceux qui le connaissent le moins. À ce sentiment de respect, s'ajoute celui de l'honneur : « Pourquoi ce grand roi demanderait-il à ces inconnus que nous sommes, à nous sujets d'outre-mer, de venir combattre pour lui s'il n'avait une certaine considération pour nous, s'il n'avait réellement besoin de nous, s'il ne comptait pas sur nous et n'avait confiance en notre

force pour l'aider dans sa guerre ? », voilà ce qu'ont dû peut-être penser tous ces jeunes Nigériens en apprenant que le roi avait besoin d'hommes pour lui apporter de l'aide dans une guerre en Birmanie et, forts de cette considération, de cet honneur que leur faisait le grand roi, ils s'étaient précipités pour répondre à son appel.

L'engagement ne suffisait pas cependant, il fallait être à la hauteur de la mission et prouver sa valeur non seulement au roi, mais surtout au général Wingate, celui-là même qui a spécialement voulu qu'une brigade formée de soldats nigériens fasse partir des Chindits. À l'honneur d'être appelé, s'ajoute celui d'avoir déjà fait ses preuves dans une guerre précédente, en Éthiopie notamment, où Wingate a remarqué la bravoure dont étaient capables les soldats d'origine nigérienne. Damisa est conscient de l'enjeu de la mission et dès les premiers moments, il prend à charge de mettre ses compagnons dans l'état d'esprit nécessaire afin qu'ils soient tous soudés et oublient toutes les vétilles pouvant les empêcher d'être unis. Damisa et Zololo ont combattu aux côtés de Wingate en 1941, et après toutes ses années, l'officier de l'armée anglaise se souvient encore de Damisa. Le soldat nigérian l'a marqué au point qu'en 1944, au moment de donner l'assaut aux Japonais dans un pays où le climat et la réputation de l'ennemi annoncent la difficulté de la mission, Wingate a jugé nécessaire d'avoir des hommes de confiance. Dès le début donc, alors qu'ils sont encore au camp d'entraînement, Damisa fait prendre conscience à ses troupiers de leur responsabilité, il tente d'instiller en eux le sens du devoir et la fraternité, indispensable pour qu'ils arrivent à mener avec plus d'efficacité une mission dont il n'a que trop conscience de la dureté.

Lorsqu'une querelle éclate une nuit dans la tente de Damisa entre Pash et Zololo à propos d'une question de langue, Damisa saisit l'occasion pour ressouder



ses compagnons. Il le fait avec une force d'autorité, une gravité et un souci de justesse qui le placent d'emblée dans un rôle de leader et d'aîné :

'You were all there tonight when the Janar said my name in front of the whole column,' Damisa began. 'He said ma name because he's a gracious man. He said my name because he remembered me from Abyssinia. He remembered not just me, but all those thousands of Nigerians, including Dogo here, who fought bravely alongside the two thousand men he had directly under his command in that ferocious war with the Italians. I've heard that the Janar himself personally requested at least one Nigerian brigade when he sat down to plan this coming expedition to Burma. They say he wanted Nigerians because in Somaliland and Abyssinia he saw that we were brave fighters and hard-working men. I do not know if the story is true, but I like to think it is. Consider this: of the six brigades that form the Chindits the only one that's not made up of men from England or Scotland, or made up of Americans, is our very own Thunder, the 3<sup>rd</sup> West African brigade. Even the Gurkhas do not have a whole brigade to themselves. And the Gurkhas are famed for their bravery and ferocity in battle. D-Section is made up of eight men. Eight men who until not so long ago were farmers, traders, fishermen, tailors and blacksmiths in a far-away land called Nigeria. Now we are sojas all, come to fight King George's war. Now we are in India and, as you heard tonight from the Janar, in less than ten days we'll be in Burma. Back home most of us didn't even know each other. Some of us met for the first time on the ship sailing here or right here in India. Some of us are Christians, some Muslim, and some worship their ancestors. Some of us speak Hausa, some Ibo, some Yoruba, and some Tiv, and some speak other languages. I don't what God you worship, or what language you speak; I don't care whether you are short or tall or thin or bulky; I don't care whether you can read or write; whether you drink or whether you prefer water. All that matters to me is that you can shoot straight and that you know that we are all brothers now. We stand together or together we die. I mention death because I know that some of tonight will not make it back from Burma. This is not a prediction, just a fact of war. Some will go back home without even an itch that needed a scratch on their body. I'd like to think that if I were to die in Burma, someone who was here in this hut tonight will one day, fifty years from now, gather his grandchildren together under a full moon and say to them: I knew a man once, we fought together in the trenches of Burma, his name was Abdul, he was blunt but fair, he was like a brother to me. I knew a man once, he died in Burma. A hushed silence descended on the room. A strange mood had taken hold of the men; a feeling, which each man keenly felt and struggled against, of being close to tears. Godiwillin' walked in at that moment<sup>268</sup>.

Cette longue tirade en forme de sermon a une valeur fondatrice. En effet, en rappelant à ses compagnons la nécessité de s'unir et de constituer une nouvelle fratrie/Patrie, Damisa crée non seulement une nouvelle famille avec ses camarades nigériens, mais il tente par la même occasion de refonder dans ces circonstances assez particulières, une unité nationale qui n'aurait sans doute pu jamais être possible au Nigeria entre des ressortissants d'un même pays, mais de cultures et de religions

---

<sup>268</sup> Biyi Bandele, *Burma Boy*, Farafina, Lagos, 2007, pp. 70-71.

si différentes. Faire cohabiter dans un même groupe un igbo, un Yoruba, un Tiv, un Hausa est une tâche bien difficile et Damisa, par son charisme et son autorité, réussit à susciter chez ses compagnons un sentiment d'unité qui leur permet d'oublier leurs différences pour se fondre en une communauté fraternelle luttant pour une cause commune. Dès cet instant, Damisa instaure à la fois une charte de conduite et un code d'honneur qui vont désormais guider l'attitude et l'action de toute la section pendant la mission en Birmanie : vivre comme des frères et s'unir pour mener à bien la mission pour laquelle ils ont quitté leur pays d'origine.

Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'à l'origine du conflit qui offrit à Damisa l'occasion de remobiliser le groupe, se trouve un problème très banal qui aurait pu dégénérer rapidement. En effet, au cours d'une conversation, Dogo, qui est Hausa, s'est permis de remarquer que son camarade Pash, de culture yoruba, a fait des progrès et que son hausa s'est amélioré. Le problème, c'est que Pash parle le hausa avec un accent si bien que son intonation change le sens de certains mots et produit souvent un effet comique. Il s'en doute bien et devinant une certaine malice sous la remarque en apparence anodine de son voisin, il lui lance aussitôt que lui aussi a fait des progrès en yoruba. Mais Zololo s'emporte immédiatement, considérant la réponse de Pash comme une injure. À partir de ce moment, la situation s'envenime. On en vient même à s'opposer entre chrétien et musulman et seule la présence de Damisa a permis d'éviter qu'une brouille ne se transforme en un conflit ethnique doublé d'un conflit religieux.

Dans son discours aux accents prophétiques, où Damisa évoque la mort, sa propre mort, sur un ton impassible, digne, et sans nullement chercher à biaiser avec la réalité de la guerre, on sent le dévouement et le sacrifice dont il attend que ses frères d'armes fassent preuve pendant leur mission. Il semble y avoir dans la sagesse

tragique dont il fait preuve un message qui s'adresse non seulement à tous les soldats présents, mais plus particulièrement à Ali Banana dont toute l'expérience pendant la guerre ne sera rien d'autre qu'un long parcours initiatique, un passage de l'innocence à l'expérience et à la découverte de l'essentiel de la vie grâce à la traversée de l'horreur. Chose assez surprenante d'ailleurs : alors que Damisa finit à peine son discours, un des leurs fait son entrée dans la hutte pour leur annoncer la mort de Wingate. Cet homme extraordinaire qui leur avait rendu visite juste la veille, est celui dont ils commentaient encore la visite et l'attitude lorsque la petite querelle a éclaté entre Pash et Zololo. Ils avaient tous vu le charismatique général la veille, ils étaient fiers de combattre sous son commandement et c'est à l'instant même où Damisa rappelle à tous leur fragilité, l'atroce vérité selon laquelle certains d'entre eux vont fatalement périr dans la guerre, c'est à ce moment même que leur parvient la nouvelle de la mort de Wingate comme pour illustrer cette fragilité de la vie, notamment en temps de guerre, et cette omniprésence de la mort dont il était question il y a peu de temps.

Ce moment entre Damisa et ses hommes est capital. D'une part, par son intervention, Damisa, qui apparaît indubitablement comme le père, le chef de famille de ce petit groupe, crée un lien très fort qui va souder tous les soldats pendant toute la mission. Il commence déjà leur éducation au sein d'un groupe qui ressemble beaucoup à une famille de substitution, notamment lorsqu'on analyse de près l'histoire de certains des soldats présents. D'autre part, la scène évoque par certains côtés l'un de ces nombreux épisodes bibliques où l'on voit un prophète préparer son peuple à un long combat. Nous pourrions même dire que la sagesse et la vision de Damisa lui confèrent une certaine dimension christique : l'ampleur et le ton de son discours rappellent un moment de la Cène lorsque Jésus avertit déjà ses disciples de

ce qui lui arrivera. La suite des faits donnera raison à Damisa. Non seulement il meurt, mais sa mort devient un sacrifice et l'occasion d'une renaissance pour Ali Banana qui comprendra dès cet instant toute l'horreur de la guerre et découvrira un autre sens de la vie, plus noble que celui qu'il aurait pu acquérir d'après son expérience de la guerre. Dans un épisode vers la fin du récit, Ali et Damisa, pris sous un feu nourri, plongent dans un fleuve et le traversent. C'est un baptême qui détruit le nom du vieil homme qui se revêt de lumière. L'épisode évoque un symbole baptismal puissant, le passage du Jourdain, lui-même répétition de la traversée libératrice de la Mer des roseaux. En outre, comme dans le passage du Jourdain, Damisa, nouveau Moïse, va périr et le jeune homme, nouveau Josué, va entrer en terre promise : Damisa réussit à convaincre Ali qu'il doit le tuer pour survivre, car porter le sergent blessé serait suicidaire :

'If you stay here, you'll die as well,' Damisa told him. 'You don't need to be a shehu to know that there are Japs living somewhere in this neck of the woods. Sooner or later, on of their patrols is bound to come here. What good will it do the two of us if we both died when one of us could have lived? You have to go on on your own but I'm not asking you to leave me here.'

'What do you mean? Banana asked suspiciously although he knew exactly what Damisa meant.

'You know what I mean, Ali,' said Damisa. 'You know what the Japs do when they come upon our wounded. They cut off their limbs and rip open their stomachs. It's either Jap or the leopards and tigers if you leave me here'<sup>269</sup>.

Ali Banana finit par soulager Damisa en le tuant. Le don du père est finalement compris par le jeune homme et il lui ouvre une autre vision du monde qu'il saisit après une nuit passée dans un creux d'arbre abandonné par un serpent. Comme Jonas, Ali revit symboliquement tous les épisodes de sa courte existence et les ressaisit à la lumière du don de Damisa. La vie n'est donc pas une image héroïque conquise ou achetée par une adhésion stupide aux valeurs de la guerre prônées par les officiers blancs (Ali Banana ne savait rien des ressorts de cette guerre, tout ce

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 200.

qu'il avait à faire en Birmanie et qui l'excitait avec un enthousiasme naïf, c'était d'être un automate qui tire, un tueur de *Japonais*), elle est un don et la peur et la mort n'y sont plus premières :

The thought of death had been the most terrifying thing weighing on his mind but  
Damisa's death had changed that.  
Now the thought of death filled him with scorn.  
I laugh at you death, he said to death. I laugh at you<sup>270</sup>.

Ali éclate de rire lorsqu'il rêve du roi Georges, symbole de cette vision guerrière et dominatrice du monde. Alors il chante, danse, parle à la création, au serpent et aux sangsues, partage son sang avec elles, véritable fou mystique irradié par la force de l'amour<sup>271</sup>. Cet instant de réjouissance coïncide avec la fin de la métamorphose de Banana, la fin de son apprentissage ; on pourrait l'inscrire dans une suite d'événements consécutifs à la mort de Damisa. En effet, par cette mort, Banana a vécu une expérience qui lui a permis de voir la mort d'assez près. C'est une expérience qui va lui dessiller les yeux et changer définitivement sa vision du monde. Ce n'est qu'après ce choc que son initiation s'accomplit réellement et qu'il devient un nouvel homme, un homme mûr qui ne portera plus le même regard sur la vie et les êtres et n'aura plus le même rapport avec eux. Aussitôt après son expérience d'extase mystique, nous remarquons deux nouvelles dispositions chez Banana : seuls l'amour et la charité régiront dorénavant son rapport avec le monde, les hommes, et les animaux. La preuve de sa nouvelle ascèse est la générosité que Banana manifeste à l'endroit des sangsues le lendemain de sa révélation. En découvrant à son réveil que les petites bêtes ont envahi tout son corps, il se réjouit de leur présence, les accueille avec grand enthousiasme et décide de les laisser se nourrir de son sang jusqu'à satiété. Banana sait que rien de ce qui est présenté d'ordinaire comme

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>271</sup> cf. Michel Naumann, « L'auteur entre la fonction de nommer et celle de dé-nommer, le cas de Biyi Bandele dans *Burma Boy* » (à paraître)

essentiel ne l'est pas en vérité, que la supposée grandeur militaire des Anglais, l'héroïsme de la guerre, les honneurs militaires, ne sont qu'imposture et que la vraie grandeur réside dans l'amour et la charité et surtout dans le don de soi.

Non seulement la révélation mystique réconcilie celui qui en fait l'expérience avec la nature et les hommes, mais elle débouche également sur un retour à l'humilité. L'individu ne se dépouille pas simplement des mensonges habituels en découvrant le sens de la vraie grandeur, il prend en même temps conscience de sa petitesse et s'aperçoit qu'il est un homme mortel et qu'il n'est pas au-dessus des autres. L'amour, la charité et l'humilité sont les trois sentiments qui apparaissent presque toujours au cours de ce genre d'expérience. À ce propos, on ne peut manquer de remarquer que cet épisode du roman de Bandele doit beaucoup à une scène de *Les cosaques* de Tolstoï.

Dans un passage de ce roman, Dmitri Olenine, le héros de Tolstoï, a un moment d'illumination dans la forêt caucasienne. Le décor des deux scènes est la même et les réactions d'Olenine sont à peu de chose près celles que Banana aussi a eues dans la forêt birmane. La scène a lieu le matin, alors qu'Olenine retourne sur les traces d'un cerf qu'il avait effrayé la veille au soir :

Il découvrit les traces du cerf de la veille, se coula sous un buisson jusque dans le fourré, la même où la veille le cerf était couché, et s'étendit devant son gîte. Il examina autour de lui la verdure sombre, il examina la place mouillée de sueur, le crottin de la veille, l'empreinte des genoux, une motte de terre noire arrachée par l'animal, et ses propres traces de la veille. Il se sentait bien, au frais ; il ne pensait à rien, ne désirait rien. Et tout à coup il fut saisi d'une sensation si singulière de bonheur sans cause et d'universel amour que, par une vieille habitude d'enfance, il se signa et remercia Quelqu'un. Soudain lui vint clairement cette idée : me voici, moi Dmitri Olenine, créature si distincte de toutes les autres, couché seul, Dieu sait où, là où habitait un cerf, un beau vieux cerf qui peut-être n'avait jamais vu un homme, et là où jamais nul homme ne s'est assis et n'a eu pareille pensée. « Je suis là, et autour de moi se dressent des arbres jeunes et vieux, et l'un d'eux est enserré dans les lacs d'une vigne vierge ; autour de moi, s'agitent les faisans, se chassant l'un l'autre, flairant peut-être leurs frères tués. » Il tâta ses faisans, les examina et essuya sur sa tcherkeska sa main tiède de sang. « Les chacals aussi, peut-être, flairent le sang et, le visage mécontent, se détournent de leur route ; autour de moi, volant entre les feuilles qui leur semblent des îles colossales, planent dans l'air et bourdonnent les moustiques : un, deux, trois, quatre,

cent, mille, un million de moustiques, et tous, je ne sais pourquoi, bourdonnent je ne sais quoi autour de moi, et chacun d'eux est un Dmitri Olenine, aussi distinct de tous les autres que je le suis moi-même. » Il se représenta clairement ce que les moustiques pensaient et bourdonnaient. « Par ici, par ici, les enfants ! Voilà quelqu'un à manger ! » bourdonnent-ils, et ils se collent à lui. Et il lui apparut qu'il n'était nullement un noble Russe, membre de la haute société moscovite, ami et parent de tel et tel, mais tout bonnement un moustique ou un faisan ou un cerf semblable à ceux qui vivaient maintenant autour de lui. « Tout comme eux, comme l'oncle Erochka, je vivrai, je mourrai. Et il dit vrai : l'herbe poussera et ce sera tout. »

[...] Et soudain un monde nouveau se découvrit à lui. « Le bonheur, le voici, se dit-il à lui-même, le bonheur consiste à vivre pour les autres. C'est clair. L'homme a reçu un appétit de bonheur ; donc cet appétit est légitime. En le satisfaisant égoïstement, c'est-à-dire en recherchant pour soi richesse, gloire, commodités de l'existence, amour, il peut se faire que les circonstances ne nous permettent pas de satisfaire nos désirs. Ainsi, ce sont ces désirs qui sont illégitimes, et non l'appétit du bonheur. Alors, quels sont les désirs qui peuvent toujours être satisfaits, en dépit des conditions extérieures ? Lesquels ? La charité, le renoncement ! »

Il fut si heureux et si ému, à cette découverte d'une nouvelle vérité, qu'il bondit et, dans son impatience, se mit à chercher pour qui il pourrait au plutôt se sacrifier, à qui faire du bien, qui aimer<sup>272</sup>.

Bandeles, tout comme Tolstoï, a placé Banana dans une forêt, en pleine nature, pour lui faire vivre l'expérience de l'illumination mystique. Alors qu'Olenine s'offre aux moustiques, Banana, lui, s'abandonne à des sangsues. Dans les deux cas, nous avons affaire à des bestioles qui sucent le sang de leur victime. Olenine vit son illumination pendant qu'il est allongé dans le repaire d'un cerf ; Banana, la veille de sa révélation, avait délogé un serpent du creux d'un arbre pour occuper la place du reptile. Banana exprime sa joie en chantant et en dansant ; plus sobre, Olenine se contente de bondir. La parenté entre les deux scènes est très nette. On remarque d'ailleurs que chez les deux personnages l'illumination mystique coïncide avec une nouvelle manière de vivre, une vie d'ascèse dont la première manifestation est une nouvelle conception du bonheur qui n'a plus rien à voir avec la richesse matérielle. Ce nouveau bonheur est une joie pure, la joie d'exister tout simplement, sans crainte et sans désir.

---

<sup>272</sup> Tolstoï, *Les Cosaques*, trad. de Pierre Pascal, Paris, Gallimard, coll. « folioclassique », 2010, pp. 146-149.

## **Apprentissage et formation d'un enfant-soldat : le voyage initiatique d'Ali Banana**

En littérature africaine, le modèle le plus célèbre de l'enfant soldat est sans doute celui qu'a décrit Ken Saro-Wiwa dans son roman *Soza-Boy*. L'explosion croissante des conflits en Afrique fera désormais de ce modèle de soldat un personnage récurrent de la littérature de guerre. Souvent naïfs et enthousiastes, parfois enrôlés de force dans la guerre, ces jeunes adolescents sont rapidement arrachés à l'univers de l'enfance et de la tranquillité familiale où ils baignent encore et plongés dans un univers de sang et de feu où ils découvrent brusquement une facette de la vie qui leur était encore complètement inconnue. Que ce soit le jeune Agu du roman d'Iweala, ou Birahima l'enfant-soldat de Kourouma, ou encore Johnny Chien méchant le personnage du roman éponyme d'Emmanuel Dongala, tous ces petits militaires sont de jeunes gens dont l'âge est souvent compris entre douze et seize ans et qui, en dépit des atrocités qu'ils peuvent commettre ou être amenés à commettre, sont presque toujours les victimes d'une situation à laquelle ils comprennent peu de choses. Quelquefois même la guerre ressemble à un jeu pour ces grands enfants qui se livrent à l'horreur avec une naïveté déconcertante.

Ali Banana ressemble presque à ce portrait d'enfant soldat que nous venons d'esquisser, à quelques différences près. Enfant-soldat, il le fut bien avant ses petits frères actuels. Il le fut lors d'un conflit historique dans lequel, bien que beaucoup de soldats fussent encore des enfants en dépit de leur âge, le phénomène des enfants soldat à proprement parler n'existait pas encore. Ali Banana n'avait pas non plus été enrôlé de force dans la guerre, au contraire il avait choisi lui-même de combattre et éprouvait une certaine fierté dans son choix. Il combattait loin de son pays, loin de



l'Afrique, et beaucoup de détails nous portent à penser qu'il avait sans doute pensé que son voyage ressemblerait à des vacances en terre inconnue.

La seule chose qu'Ali Banana partage avec les autres enfants-soldats, c'est qu'il est encore très jeune et déborde de cet enthousiasme quasi intarissable qui caractérise les enfants de son âge. De langue hausa, Ali Banana est né le 7 février 1930 à Saminaka dans un village du nord du Nigeria. Il a treize ans et demi lorsqu'il décide de s'enrôler en apprenant par le biais de deux amis que le roi George a besoin d'hommes valides pour combattre dans une guerre dans un pays lointain :

“ ... The story of the day is that Kingi Joji [King George], monarch of Ingila [England], is fighting a war in a land called Boma [Burma] and he wants our help. He wants all able-bodied men to go to Kaduna and join his band of warriors.” Well, if truth be told, I was quite surprised at Kingi Joji's request and up till that night I'd never heard of this land called Boma. Neither had Yusufu and Iddrisi, but that had already made up their minds to answer the king's summon and go to Kaduna. All they wanted to know before setting out was if I wanted to go with them. My tale is too long but I'll make it short. That very night, Yusufu, Iddrisi and I set out on foot and headed, as the crow flies, in the direction of Kaduna<sup>273</sup>.

La décision d'Ali Banana n'est vraiment pas pensée d'avance, c'est pour suivre ses amis et échapper à la brutalité et la maltraitance qu'il subissait chez son patron qu'il suit immédiatement ses deux amis afin de se faire enrôler dans l'armée pour aller combattre. Il n'aurait sans doute jamais été recruté, mais avec un peu d'audace et de sang-froid, il a menti sur son âge et l'agent de recrutement n'a eu aucun mal à le croire. C'est ainsi que commence l'aventure d'Ali Banana : entraîné par des amis, il ne se doute pas encore de ce qui l'attend, il déborde d'enthousiasme et de fierté et durant les semaines qui précèdent le départ pour le front, il multiplie les scènes hilarantes et fait montre d'une telle impatience d'aller combattre qu'une sorte de malchance va le poursuivre dès le début de son voyage qui a tous les aspects d'un parcours initiatique. En réalité, Ali Banana n'est encore qu'un enfant immature. De

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

son vrai nom, il s'appelle *Ayaba*, qui, en hausa, signifie banane d'où son surnom *Banana*. C'est un fruit vert, qui n'atteindra sa maturité, son stade de développement final, qu'à l'issue de son expérience dans la guerre, en voyageant et en traversant de nombreuses épreuves qui feront de lui un homme adulte, un autre homme. Cette partie du récit correspond à la séquence « départ » du voyage initiatique.

En effet, la banane est un fruit chargé d'une grande portée symbolique et ce n'est certainement pas anodin si Biyi Bandele a choisi d'appeler son personnage Ali *Banana*. D'abord, la banane est considérée comme un fruit du paradis et les Indiens prétendent même que le fruit qu'Ève reçut d'Adam n'est pas une pomme, mais une banane ! En ce qui concerne sa maturité, la banane est un fruit qui est presque toujours coupé de son arbre avant la maturité complète. Très souvent, les fruits sont coupés pendant qu'ils sont encore verts et ne mûrissent que plus tard, au cours du transport ou pendant le stockage. Par ailleurs, c'est un fruit qui par son mode de développement et son abondance symbolise la fertilité même. Le bananier est une plante dont le cycle de croissance est très rapide et très bref. En réalité, après une récolte, le bananier se régénère par bourgeonnement de la souche où apparaissent des pousses qui se développent à nouveau, fructifient, se dessèchent puis meurent. Ainsi le bananier ne se perpétue que dans un cycle de mort et de renaissance et tout ceci avec une rapidité surprenante. C'est donc un fruit qui ne peut repousser qu'après mutilation de la plante et dessèchement de la souche, sort que notre héros, Banana, connaîtra lui aussi, symboliquement s'entend, le sort du fruit dont il porte le nom. Le développement d'Ali Banana s'accomplira avec la rapidité du processus de croissance de la banane. Lorsqu'il entre dans la guerre en hiver 1944, le conflit est déjà dans sa dernière phase et sur le point de s'achever, mais ces quelques mois dans l'enfer birman lui fourniront l'expérience de toute une vie. Il mourra d'une certaine

manière au cours de la guerre, à travers plusieurs métamorphoses jusqu'au dépouillement final qui fera de lui un nouvel homme.

Mais avant de commencer à devenir homme, il faut d'abord guérir de l'enfance, or Ali Banana, avons-nous dit, est encore un enfant, c'est-à-dire un non-initié. Pour cela la première épreuve qui sera aussi celle de la première déception, sera l'épreuve de la maladie, et pas n'importe quelle maladie. En effet, à la fin du voyage en bateau, il s'avère une fois arrivé en Inde que Banana est déjà atteint de la varicelle, maladie infantile par excellence pouvant, certes, être contractée à tout âge, mais qui dans 90% des cas s'attrape avant l'âge de dix ans. Cette maladie malencontreuse que Banana vit comme une profonde humiliation a un double avantage. D'abord, il s'agit de la toute première transformation physique que subira Banana : après l'éruption cutanée et la disparition des boutons, Banana sera définitivement dépouillé de sa peau d'enfant et acquerra ainsi une peau un peu plus sèche qui lui permettra de mieux se frotter au feu. Ensuite, le temps de guérir de la maladie, Banana, qui avait déjà soif d'action et s'impatientait de rejoindre son bataillon au front, devra apprendre à patienter, à tempérer sa fougue et à s'attendre à ce que les choses ne se passent pas toujours comme prévu. Après une semaine d'hospitalisation à Bombay et une guérison complète, Banana doit encore attendre un mois à Chiringa, à la base militaire de l'armée du Royaume-Uni, le temps que son bataillon veuille bien l'appeler au front. Mais, jamais Banana n'aura été plus impatient que pendant ces quelques semaines d'attente au cours desquelles l'impatience oscille constamment entre la colère et la bouffonnerie, ce qui donne du vaillant soldat l'image d'un pauvre diable plutôt drôle qu'héroïque et noble.

Banana a soif d'action. Il a traversé l'océan pour venir en Inde parce qu'il veut se rendre utile au roi George. Aussitôt que sa crise de varicelle est passée, il ne

cessera d'aller constamment voir le sous-officier présent au quartier général pour essayer de le convaincre de l'envoyer immédiatement au camp d'entraînement. Banana devient subitement très crâne et son attitude peut avoir quelque chose d'irritant pour ses interlocuteurs, mais ceux-ci semblent comprendre l'enthousiasme du jeune troupier et ils le contemplent avec un calme amusé. L'agitation et l'impatience de Banana révèlent assez clairement qu'il n'a aucune idée de ce qu'est une guerre, qu'il ignore complètement ce qui l'attend et ne pense qu'à accomplir ce qui pour lui est un devoir, voire même un jeu.

N'est-ce pas à l'appel du roi George qu'il a répondu en venant en Inde ? Dans ce cas, on ne devrait pas le laisser traîner sur une base militaire alors qu'il a parcouru toute cette distance et traversé l'océan pour apporter son aide au monarque anglais. Pour manifester son mécontentement, Banana se sent obligé de rappeler constamment qu'il a été appelé par le roi George et à l'entendre le répéter sans cesse, on croirait presque qu'il est le seul homme à avoir répondu à l'appel et que cela lui donne le droit de bénéficier d'un traitement spécial :

Banana waited at the base for a whole month and heard not a word. He paid a visit to Staff Office every day without fail, begging, pestering and haranguing the non-commissioned officers there.

He haughtily informed the NCOs that he hadn't travelled all the way from Kaduna to Laagos [Lagos], from Laagos to Preetown [Freetown], from Preetown to Darban [Durban] and all the way to India just he could go back to Nigeria with tales of chinkpox conquered.

'I here for to fight na Boma,' Banana declared, 'I here for to kili di Janpani'<sup>274</sup>

Banana craint que son voyage ne se réduise à une promenade de santé. S'il est vrai qu'il se fait encore une fausse idée de la guerre et qu'il continue de croire que les Japonais l'attendent pour qu'il vienne les abattre, il est toutefois conscient de son ignorance et de son manque d'expérience. Au fond, il s'est engagé non parce qu'il se sentait capable de faire la guerre, mais plutôt par défi. En réalité, les deux amis qui

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 33.

l'avaient informé qu'on recrutait des bras valides, s'étaient moqué de lui et l'avaient traité de gamin lorsqu'il voulut les suivre pour se faire engager lui aussi. Dès cet instant, il était décidé à leur prouver qu'il n'était pas un enfant, mais un homme courageux comme eux. Banana n'est pas encore un homme, et même si la motivation de son engagement est l'humiliation infligée par les amis en le traitant d'enfant, on peut bien penser qu'il rêve surtout de devenir un homme. La guerre sera l'occasion de le devenir. L'objectif de Banana est donc avant tout de s'éduquer, de devenir adulte, en allant de par le monde apprendre des choses. Autrement, il n'aurait pas fait toute cette distance, il ne se serait pas donné autant de peine si ce n'était que pour finir avec une simple victoire sur la varicelle. Banana sait qu'à son retour au pays, il devra en quelque sorte rendre compte de son voyage et de ses aventures, il devra en faire le récit et ce récit n'aura de valeur que s'il est à la hauteur d'un récit de voyage ainsi qu'on l'attend de quelqu'un qui a non seulement voyagé, mais qui a traversé la mer pour aller dans un pays aussi lointain que la Birmanie. Un proverbe yoruba rend bien compte de ce devoir de compte-rendu qu'on attend de tout voyageur et sans lequel personne ne le prendrait réellement au sérieux : *Wa dele Wa ro gni*, « Quand tu arriveras chez toi, tu raconteras... ».

Pour bien montrer à quel point il ne supporte pas qu'on le fasse attendre, Banana répète inlassablement ce qui semble être devenu sa devise et qu'il proclame dans son anglais particulier, pas tout à fait le pidgin populaire de Lagos, mais une espèce de pidgin très marquée par des inflexions du hausa : « I here for to killi di Janpani ». La propagande des Anglais a parfaitement fonctionné pendant le recrutement et Banana, comme la plupart des recrues, a été dressé à haïr l'ennemi japonais, ennemi inconnu, dont il ne sait absolument rien, dont il n'a aucune idée de la faute qu'il a pu commettre. Tuer les Japonais à la demande du roi George apparaît

désormais comme une action noble. À Kaduna d'où est parti Banana, tout le monde avait été persuadé que le roi George les invitait spécialement en Birmanie pour administrer une bonne correction aux Japonais. Il y a dans l'accomplissement de cette mission beaucoup de raisons de se sentir fier et Banana ne va pas se laisser traiter à la légère.

C'est ainsi que lorsqu'un sous-officier suggère, face à l'impatience de Banana, qu'il soit envoyé immédiatement dans un bataillon qui a besoin d'un muletier, le jeune soldat s'indigne profondément et vit cette proposition comme la plus grande humiliation. Il faut remarquer ici que l'attitude de Banana se comprend facilement si l'on revoit un peu son parcours. Voilà un adolescent qui n'est jamais sorti de son pays natal et qui, une fois à l'étranger, continue de penser selon le mode et la structure auxquels sa culture d'origine l'on habitué. Sa situation est doublement humiliante : d'abord, il a en face de lui des personnes qui semblent ne lui accorder aucune importance alors que le roi George lui a fait l'honneur de le faire voyager depuis son Nigeria natal jusqu'en Inde pour qu'il l'aide à venir à bout de l'ennemi japonais. Ensuite, il a le sentiment que le traitement qu'on lui fait subir n'est pas digne d'un individu de sa trempe qui peut se targuer d'avoir des parents de grande réputation. Pourquoi un invité du roi George, un homme fier de ses origines, deviendrait-il muletier alors qu'on l'a sollicité initialement pour tuer les Japonais ? La proposition est presque une injure et Banana ne peut que s'en indigner :

Samanja Mackaley shook his head in wonderment and turned to the other three-chevron samanjas.

'12<sup>th</sup> NR lost a muleskinner to a cobra last week,' he said. 'I suggest we send Private Banana as a replacement.'

'Mules?' Ali gasped as if he'd been stung by a driver ant. 'Do you know who I am ? I'm the son of Dawa the king of well-diggers whose blessed nose could sniff out water in Sokoto while he's standing in Saminaka. I'm the son of Hauwa whose mother was Talaku whose mother was Fatimatu queen of the moist kulikuli cake, the memory of whose kulikuli still makes old men water at the mouth till this day. Our people say distance is an illness; only travel can cure it. Do you think that Ali

Banana, son of Dawa, great-grandson of Fatima, has crossed the great sea and travelled this far, rifle strapped to his shoulder to look after mules?<sup>275</sup>

Banana a peut-être raison de s'enorgueillir du savoir-faire des ses ascendants. Les qualités qui font leur réputation ont sans doute quelque importance chez lui dans son village : un père puisatier, au flair sûr, roi de sa profession, capable de détecter une source d'eau à des milliers de kilomètres ; une grand-mère vendeuse de beignets à base d'arachide et dont on ne parle des beignets sans que l'appétit vous vienne. Mais que peuvent bien valoir ces réputations en Inde où personne ne se soucie des origines de Banana, où personne ne connaît sa famille et où l'on se soucie comme d'une guigne de savoir que son père est un maître puisatier et que sa grand-mère fabrique les beignets les plus délicieux depuis des générations. Seul un drôle de soldat de la trempe de Banana pourrait croire que les soldats seraient sensibles à son histoire familiale. Pour bien montrer à ses interlocuteurs qu'il n'est pas n'importe qui, Banana prend une pose d'adulte en citant au passage un proverbe bien senti pour étayer son propos, signe qu'il n'est pas un petit morveux. En réalité, l'utilisation de proverbes, procédé oratoire par excellence, est souvent l'apanage des adultes, de ceux qui maîtrisent la parole et peuvent s'offrir le privilège d'utiliser des proverbes en toute circonstance, ce qui donne de l'allure à leur discours et les distingue de la foule des bavards. Il a beau être risible dans sa naïveté, on ne peut que reconnaître l'excellente qualité du proverbe que choisit Banana et qui correspond tout à fait au contexte : « ... distance is an illness ; only travel can cure it », la distance (l'éloignement, dirions-nous plus volontiers) est une maladie que seul le voyage peut guérir. Banana n'a pas effectué toute cette distance pour être muletier, il aurait bien pu s'occuper de mules dans son pays. Banana nous rappelle ici l'une des fonctions-clés du voyage initiatique (de *son* voyage à lui) qui doit former et éduquer celui qui

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

l'entreprend. Conscient de la dimension initiatique de son voyage, il s'attend, malgré son enthousiasme trompeur, à une lutte contre l'adversité. Il se doute quand même qu'il aura à affronter des inquiétudes, la peur, la peur de la mort surtout. S'occuper d'une mule est une tâche par trop insignifiante pour qu'il en tire quelque expérience. Plus que d'action, c'est d'aventure qu'il a soif, d'épreuves formatrices qui lui permettrait d'atteindre l'âge d'homme à la fin de son périple.

Alors qu'il pense manifester son indignation en s'en prenant aux autres et en étalant son arbre généalogique dont ses interlocuteurs n'ont d'ailleurs que faire, l'attitude de Banana tourne au ridicule sans que peut-être lui-même s'en aperçoive. Nous ne pouvons nous empêcher, en le voyant se plaindre tous les jours et se glorifier des exploits de sa famille, d'être amusés par son outrecuidance, sa grande naïveté et sa drôlerie. En réalité, notre fougueux soldat qui s'impatiente d'aller au front est encore assez mal dégrossi, à peine suffisamment préparé pour le combat, et le temps qu'il passe à attendre ne lui rend vraiment pas service. Depuis qu'il est arrivé en Inde, Banana n'a cessé de s'empiffrer de riz au curry, si bien qu'il est devenu grassouillet et a commencé à avoir de la bedaine. Son allure n'est pas encore celle d'un soldat, ce n'est qu'un gros petit bonhomme qui déclenche le rire par ses nombreuses maladresses et c'est peut-être cela qui rend si indulgents les sous-officiers qu'il ne cesse de harceler à chaque instant et qui préfèrent s'amuser de son impatience, comme dans cette scène :

'I here for to fight na Boma,' Banana declared. 'I here for to killi di Janpani.'

Instead he found himself eating curry morning, day and night. He had never seen so much food in his life. One morning he turned up at Staff Office, marched straight to the Hausa NCO on duty, gave him a salute that was brisk but faultless in its execution and then proceeded to blame him for everything that had gone wrong for him since he arrived in India. The three NCOs watching this exchange asked their Nigerian counterpart what Farabiti Banana, whose eloquent and impassioned diatribe was delivered in Hausa, was saying, and why was the sepoy slapping himself repeatedly in the stomach?

The Nigerian NCO, a mild-tempered man who had been a primary school teacher in Jos, explained the situation to them.



‘Rifleman Banana,’ he told them, ‘holds me responsible for turning him into a glutton.’

‘Is Banana really his name?’ asked the Gold Coaster.

‘I’m afraid it is. His name is Ayaba, which in Hausa means banana. Private Banana says it’s my fault if he’s grown a punch. Every time he comes here to ask about rejoining his battalion, he says, I fob him off by sending him to the canteen. He wants to go to Burma. He will go on hunger strike unless we arrange for him to join his battalion in Burma.’

[...]

‘The boys in his group are all from the same village,’ explained the Nigerian samanja. ‘They think he’s a wonderful chap but they’re terrified of catching chickenpox. Their OC is of the opinion that the morale of his men comes before all else. To that end, he’s personally promised to make sure I lose my stripes if my chubby friend here were somehow to magic his way back to 5<sup>th</sup> NR. What the lieutenant didn’t tell me was what on earth to do with the pregnant little bugger.’<sup>276</sup>

Banana est effectivement un sacré personnage, haut en couleur. Lorsqu’il arrive enfin à Hailakandi à la base militaire d’où il rejoindra le front en Birmanie, il continue, contre toute attente, de se plaindre et de bavarder sans cesse et chaque fois qu’il se lance, il semble qu’il ne va plus s’arrêter. Trois jours après s’être plaint longuement, sa première réaction est d’aller voir Kyaftin Gillafsie pour lui faire un discours interminable sur sa frustration et ce qu’il considère comme un manque d’égard de la part du commandement :

‘Kyaftin, sir,’ Banana began. ‘Let me ask you this question: does anything in my carriage mark me out as a drover? Does Ali Banana look to you like a mule-driver. I ask you these questions, Kyaftin, sir, because your men in Chiringa have told me that my skills as a marksman, for which I was invited to this land by your great master Kingi Joji himself, are no longer needed. I’m now to spend my days looking after a mule. Ask anyone, Kyaftin, sir, I’m not mean. I’m not one to say, “Roast me a cassava and you can have the skin.” But, Kyaftin, sir, if you take away my gun and put me in charge of your mule, as God is God and the prophet His prophet, that mule will suffer. It will suffer, Kyaftin. It will suffer so much on the day of judgement, when it hears that I, Ali Banana, have been admitted to heaven, “Not if I’d been there,” is what the mule will say. I haven’t said anything now that I haven’t said before. Your men in Chiringa merely laughed at me and hurried me along to this place. But their laughter did not bother me. When they laughed at me I was like the pot in the tale of the scorpion and the pot: “It’s such an unfeeling world,” said the scorpion when he tried to sting the pot. On the other hand, I pay homage to the scorpion for, as the saying goes, he who spurns that which is short hasn’t stepped on a scorpion. Am I being spurned because I’m short? It surely cannot be because I don’t speak your language. I’ve tried learning it, your eminence, God is my witness. But every time I start from *A* to *Z* I get lost somewhere between  $\beta$  and  $\delta$ , and my head hurts and I have to lie down to recover. May you live long, Kyaftin, sir.

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, pp. 33-35.

The Kyafin's sleepless eyes dwelled on Farabiti Banana for a long time after he'd finished speaking. The Kyafin looked either irritated or amused. Banana couldn't tell<sup>277</sup>.

Tout au long des premiers jours, Banana ne cessera de multiplier les maladresses, poussant souvent la gaucherie jusqu'à l'insolence. Par rapport au récit initiatique, nous sommes au cœur des séquences qui expriment l'attente du néophyte.

### **La forêt birmane : une nuit de Walpurgis**

Une colonne militaire marche depuis quelques heures en direction de White City, destination initiale d'où les soldats de la 5th NR (cinquième régiment nigérian) avaient été d'abord déviés vers Aberdeen suite à d'intenses bombardements japonais. Parmi ces soldats qui avancent en file indienne et fendent prudemment leur chemin à travers la forêt birmane, l'un d'entre eux est absolument seul au milieu de la troupe. Il est dans une solitude d'autant plus profonde que personne autour de lui ne semble aussi troublé qu'il l'est. Tout le monde lui paraît impassible pendant que mille pensées agitent son esprit assiégé par la peur. Il aimerait parler, poser des questions, être rassuré, mais la peur semble l'avoir rendu aphone. Quelques jours auparavant, des séances de préparation physique intenses au camp d'entraînement militaire avaient guéri le pétulant soldat Banana de sa logorrhée coutumière et redessiné sa silhouette. L'incurable bavard aux formes potelées du début a disparu. Le nouveau soldat Banana est un adolescent athlétique à la mine triste, à l'humeur taciturne et sans plus une once d'enthousiasme.

Le premier sentiment qui envahit Banana bien avant même que ne commencent les hostilités est une impression d'épouvante et d'horreur que déclenche en lui une

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

espèce de vision hallucinatoire, pour Banana le baptême du feu commence d'abord par une grande illusion :

A swirling inferno appeared in the distance, a blue pillar of fire roaring towards them. Farabiti Banana, near the back of the slow-moving column marching in single file, froze briefly then shuffled along, nudged forward by the man behind him. The fire cut through the pitch-dark night and lit up the dense thicket moss-covered trees and the rocks wrapped in lichen that rose into great hills and fell into steep valleys along their path filled with strange plants and nameless wild beasts, and snipers real and imagined whose imminent appearance had kept them moving since they left their last bivouac just before dawn, trailed by pi-dogs, and up till now, long after dusk, when their shoulders had sagged, crushed under the unbearable weight of the kit that each man carried on his back.

As the mast of flames whooshed towards them, Farabiti Banana decided to run for his life. He felt it was neither his business nor his place to ask the man before him or the officer behind him why everyone but himself was behaving as if the flames were, come to devour them, weren't there. He couldn't understand why they were all ignoring it, trudging on and ignoring it, consumed it seemed only by the sheer effort of will required to raise one foot in front of the other. Even the mules, who were not as wise as some men he'd come across, but a good deal wiser than others he had, did not appear concerned.

The impulse to flee vanished almost as soon as it crossed Farabiti Banana's mind. It dawned on him that the reason Samanja Damisa and Kyaftin Gillafsie and everyone else appeared so composed, the reason they all seemed so unmoved, was they knew they were trapped. They knew – even the mules knew – and he too should have known, that they had nowhere to run; the track along which they were marching lay between a shaggy hill which rose and sprawled several thousand metres and a green thicket behind which a precipice was concealed that would send man or mule who stepped over it plunging into a rock-strewn *chaung*, a fast-flowing stream, two thousand metres below.

[...]

Farabiti Banana wiped his face with the back of his hand and realised he was trembling. His head felt very heavy and his mouth tasted of bile. He was no stranger to fear but as he stood on that mountain track in the wildest reaches of the Burmese jungle that unhappy night five years into the Second World War, a long way away from the hamlet which he once called home, a village called Saminaka in Northern Nigeria where he was born less than seventeen years ago, Ali Banana knew he was about to die and a great terror took hold of his mind<sup>278</sup>.

Plus que le corps même, c'est surtout l'esprit de Banana qui est complètement déréglé le temps de ce spectacle apocalyptique – un spectacle en réalité bien banal – sorti directement de son imagination malade et terrifiée par une peur telle qu'il n'en a encore jamais connu. Ce premier aperçu de ce que Banana vit déjà comme l'horreur n'est pourtant qu'un avant-goût de la grande terreur qu'il devra connaître un peu plus tard. D'où vient donc la terreur qui s'empare de Banana alors que tout le monde

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, pp. 25-28.

autour de lui reste étonnamment calme ? D'où vient qu'il semble être seul à apercevoir ce spectacle dantesque qui lui assombrit l'esprit alors que les autres gardent leur sang-froid ? Banana connaissait certainement mal la forêt, mais l'aspect inquiétant de la jungle birmane a dû lui faire perdre le peu d'assurance qu'il avait. Dans cet univers étrange, il a perdu tous ses repères. La discipline militaire l'oblige à marcher simplement sans parler (ce serait mettre en danger tout le groupe, tant il fallait éviter d'attirer l'attention de l'ennemi japonais), à se laisser conduire en suivant le mouvement du corps d'armée. Dans ces conditions d'extrême tension, le moindre bruit devenait source de danger et Banana.

Il faut dire que le décor de cette scène réunit suffisamment d'éléments susceptibles de créer un sentiment d'insécurité et d'angoisse et de déformer la perception d'un esprit déjà inquiet, l'esprit d'un adolescent naïf qui comprend enfin alors qu'il marche vers le champ de bataille, qu'il chemine peut-être aussi vers sa propre mort. La nuit noire, d'un noir d'encre, silencieux, au milieu d'une végétation hostile, infestée d'animaux sauvages et d'ennemis camouflés ; l'ombre écrasante de hautes collines à perte de vue dont les sommets se dressent, menaçants, la petite piste escarpée et dangereuse d'où l'on est condamné, si jamais l'on tombe, à finir soit dans un précipice sans fond, soit dans une rivière au débit vertigineux. Cette plongée soudaine au cœur des ténèbres ne pouvait que déstabiliser l'équilibre fragile d'un adolescent qui n'avait encore jamais rien vu de semblable. Toutefois, la peur est un miroir grossissant qui amplifie l'étrange ou tout ce qui est incompréhensible à l'esprit humain et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle le jette presque toujours dans la folie ou l'exagération à force de vouloir comprendre ce qui semble dépasser son entendement à première vue. La perte des repères habituels et sociaux permet la décision sémiotique qui permet de redécouvrir le monde à un niveau plus profond de

connaissance, elle fait penser bien évidemment à la forêt de Dante où l'on traverse l'enfer avant d'atteindre le paradis.

En vérité, ce qui sème le désordre dans l'esprit de Banana et le fait trembler d'effroi n'est qu'une illusion. D'ailleurs l'attitude des autres soldats en est l'illustration. Toute la scène est décrite du point de vue de Banana, c'est ce qu'il ressent à travers sa perception déformée par la peur qu'il nous communique. C'est lui seul qui est troublé par l'apparition du feu et s'étonne de l'indifférence des autres soldats. Le point de vue unique renforce le sentiment de solitude et d'enfermement qu'éprouve Banana et permet de rendre très bien compte de son isolement dans le groupe. Dans cette scène, nous ne savons rien de ce que pensent les autres soldats, le narrateur ne privilégie que le seul point de vue de Banana, c'est lui qui découvre l'horreur. Du moins le pense-t-il, car en fait, ce qu'il prend pour une colonne de flamme bleue n'est en réalité qu'une impressionnante nuée de lucioles, comme on le découvrira un peu plus tard lorsqu'au bout de trois jours, il sent qu'il a perdu tout son enthousiasme :

The fire which earlier had frightened Banana and made him nearly flee had ceased to trouble him. That fire, which wasn't fire at all, but a million fireflies fused together into one giant piercing flame, had long ago disappeared. But the fear had not left him. He no longer remembered the excitement he'd felt only three days earlier. That feeling was gone, replaced by this numbing, if not disabling, anxiety<sup>279</sup>.

Trois jours à peine viennent de s'écouler que déjà Banana n'est plus tout à fait le même individu. Il ne nage plus dans la douce euphorie du début. Il n'est plus tout à fait puceau de l'Horreur. La rencontre avec le feu semble avoir définitivement instillé la peur en lui et quoiqu'il commence à s'habituer à l'atmosphère de la guerre, il doit encore lutter contre cette peur qui l'a saisi au contact d'un monde différent. Cette

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 81.

vision illusoire que Banana a vécue comme le baptême du feu ne marque en réalité que le début d'une série d'épreuves qui va transformer le jeune soldat et façonner le nouvel homme qu'il deviendra à l'issue de son aventure au sein des Chindits. Nous nous trouvons donc dans la configuration du voyage initiatique et dans les séquences liées à ce que genre et que nous pourrions appeler les séquences de désorientation. Suivront les séquences d'épreuves.

### **Quand les aigles attaquent : la prouesse des soldats nigériens**

Banana n'est qu'un parmi un groupe de soldats nigériens dont la prouesse pendant la seconde guerre mondiale, au cours de la campagne birmane, est au cœur même du récit que nous propose Biyi Bandele dans *Burma Boy*. L'histoire de ces soldats n'est malheureusement qu'assez peu connue. Ils sont, comme cela arrive souvent dans toutes les grandes aventures humaines, les oubliés de l'histoire, les héros anonymes, les soldats inconnus, injustement oubliés par la grande histoire et dont l'extraordinaire aventure, dans cette guerre qui n'était pas la leur et dont ils comprenaient à peine les enjeux, reste un exemple de bravoure et d'abnégation.

Aucune image ne pourrait peut-être mieux rendre compte de la foudroyante puissance de ce petit groupe de soldats d'origine nigérienne que celle de l'oiseau prédateur par excellence : l'aigle nigérien. La majesté du vol, l'envergure des ailes, l'acuité du regard, la surprise, l'adresse, la rapidité, la précision dans l'attaque de la proie, donnent à cet oiseau autant de qualités qui en font le symbole non seulement de la force, mais aussi de la puissance militaire, ainsi qu'en témoignent les aigles romaines dont l'enseigne était représentée par l'oiseau majestueux. Associer ce symbole à des soldats nigériens n'est nullement exagéré, d'autant plus que l'aigle, oiseau mythique dans l'imaginaire nigérien, symbole de la puissance et de la force, allait devenir plus tard un élément principal des emblèmes nationaux du Nigeria. Les

armoiries du pays, par exemple, figurent à leur sommet un aigle, symbole de force. Une fois encore, Biyi Bandele se révèle un maître de l'ironie en évoquant l'aigle nigérian qui efface l'aigle impérial du colonialisme anglais.

L'aventure de ces soldats nigériens avait fasciné Biyi Bandele depuis son enfance ; son père avait participé à la guerre en Birmanie et à son retour, il ne cessait de raconter à ses enfants ce dont il fut témoin au front. Ce n'était pourtant pas le récit des horreurs qui intéressait le fils. D'ailleurs le père du futur romancier restait très pudique sur ces détails-là. Dans ses récits, il racontait plutôt des choses étranges, incroyables, il mettait davantage l'accent sur l'amitié, la fraternité entre soldats, la camaraderie au front et, chose surprenante, les instants de joie qu'il leur arrivait de partager. Comme la plupart des Nigériens qui combattirent dans cette guerre, le père de Biyi Bandele était fier de son aventure en Birmanie. Cette guerre fut la chose la plus importante de sa vie. En réalité, les Nigériens de la génération du père de Bandele étaient fiers d'aller en guerre, fiers d'aller combattre pour la mère patrie et, en dépit de l'expérience abominable qu'ils vécurent sur place, ils n'avaient aucune colère vis-à-vis de l'Empire. Si une telle attitude peut sembler surprenante, qu'on se rappelle simplement cette magnifique évocation de la Birmanie par Zaza, l'un des personnages de *Soza Boy*, vétéran de la campagne birmane :

So now we all came down from that ship. Everything in that place was new for we eye. I never see beautiful place like that town, I am telling you. Tall tall building. Long long motor. White people. Everything. Them call the place Burma. Oh, Burma, I cannot forget Burma. But not the white people, tall building and long long motor interest me. At all at all<sup>280</sup>.

La Birmanie laissa un profond souvenir à toute une génération de soldats nigériens qui y ont fait la guerre aux côtés des Britanniques pendant la seconde conflagration mondiale. Ici, le personnage de Zaza évoque la Birmanie avec

---

<sup>280</sup> Ken Saro-Wiwa, *Soza boy* [1985], London, Longman, African writers, 2009, p. 28.

enthousiasme. Le lyrisme de ce vétéran qui se laisse encore transporter de joie en repensant à cette atroce aventure que fut la campagne birmane nous fait presque sourire. On s'étonne de l'entendre s'exalter à propos de voitures et d'immeubles et être encore ému et émerveillé par ces petites choses qui semblent si triviales à côté de l'horreur que représente la guerre. Mais c'était cela aussi la Birmanie, c'était cette espèce d'enchantement, ce dépaysement qui marqua à jamais le souvenir de nombreux soldats africains.

Nourri donc des récits du père depuis son enfance, Biyi Bandele eut très tôt envie, en devenant adulte, de redonner vie à ces soldats oubliés dont l'histoire ne l'avait jamais quittée. Mais au moment d'écrire cette histoire, Biyi Bandele procède malgré tout à un long travail de romancier. Alors qu'il portait l'histoire en lui depuis plusieurs années, Biyi Bandele dut procéder d'abord à des recherches pendant cinq années, se documentant sur l'art militaire et compulsant les archives de guerre au musée de la guerre impériale à Londres<sup>281</sup>. Il fit également un important travail d'imagination. D'abord, il ne s'est pas contenté de retranscrire l'expérience de son père et Ali Banana n'est qu'un personnage inventé de toutes pièces. Ensuite, même si le récit coïncide avec l'expérience personnelle d'Ali Banana, c'est loin d'être son histoire à lui seul et il n'en est le héros qu'en partie. Le vrai héros de ce roman, pourrait-on dire, est un héros collectif. Autant la bravoure des soldats du cinquième régiment nigérian (5th Nigerian Regiment) nous fascine, autant la naïveté et le parcours de Banana nous touchent, autant nous sommes admiratifs devant le sens du sacrifice d'un Damisa ou l'extraordinaire démente d'un Wingate qui n'avait aucun respect pour la hiérarchie militaire, ni pour la vie humaine (celle de l'ennemi surtout), et qui savait pourtant témoigner de l'attention à ses soldats et était très

---

<sup>281</sup> cf. Biyi Bandele, *Entretien avec Paula Jacques*, sur France Inter dans l'émission « Cosmopolitaine », 25 janvier 2009.



admiré de tous ceux qui avaient été une fois au moins sous son commandement au point que sa mort, à la veille des combats, émut profondément tous ceux qui l'avaient connu. C'est d'ailleurs à sa demande que les soldats nigériens s'étaient retrouvés dans cette mission spéciale au cours de laquelle ils allaient rencontrer l'horreur.

L'ennemi en face était redoutable. Il fallait l'anéantir ou être anéanti par lui. Pendant leur préparation, le commandement n'a cessé de rappeler la difficulté de la mission à tous ses soldats, en les mettant notamment en garde contre la férocité des hommes du général Tojo, les pratiques cruelles de l'armée japonaise et l'hostilité de la jungle birmane. D'ailleurs, lors de sa première crise d'épouvante, Ali Banana se souvient des avertissements de Wingate lorsque celui-ci leur décrit l'ennemi à affronter. C'est l'image de l'ennemi japonais telle que le leur avait décrit le *Janar* (General Wingate) qui assaillit d'abord l'âme troublée d'Ali Banana :

Farabiti Banana remembered the words of the man they called the Janar. 'In quietness and confidence shall be your strength,' the Janar had said to them. 'The enemy will come at you with all he's got. He has one mission in Burma and one mission only. He's there to kill you. He's there to kill you for the Emperor. He's there to kill you for General Tojo. He's there to kill you for Nippon. He's there to kill you or die trying. In his trenches every night and every morning, his commanders tell him that if his hands are broken, he should fight you with his feet. His commanders tell him that if he's taken prisoner when unconscious, he should stuff his tongue down his throat and choke himself to death. His commanders tell him that if there is no breath left in his body, he should fight you with his ghost. There's the measure of the enemy. Our mission in Burma is to insert ourselves inside his gut. Our victory is already half won, thanks to our training and our singleness of purpose. Now we must put our teaching into action and show that we can beat the Japanese wherever he may be. There will be no rest, no leave, no return until the battle has been won. 'Good luck and Godspeed,' said the Janar. 'In quietness and confidence shall be your strength.'<sup>282</sup>

Ce petit discours donne très bien la mesure de l'ennemi japonais. Wingate insiste, répète, martèle un message jusqu'à en étourdir presque ses soldats afin qu'ils comprennent bien ce qui les attend, afin qu'ils sachent que le combat sera rude et l'ennemi féroce, impitoyable et prêt à mourir pour vaincre. Wingate connaissait très

---

<sup>282</sup> Biyi Bandele, *Burma Boy, op. cit.*, pp. 26-27.

bien l'armée japonaise, il savait de quoi elle était capable. La suite de l'affrontement lui donna raison.

En effet, les quelques jours passés dans la jungle birmane furent un enfer pour les Chindits, un déluge de feu, une longue nuit de Walpurgis. Cela a d'abord commencé tout doucement jusqu'à ce que l'horreur commence à s'accroître à chaque étape de l'assaut, à mesure qu'avance le combat. Les Chindits ont d'abord eu un premier succès ; ils réussissent à anéantir un convoi japonais en pleine nuit lors d'une embuscade. Fort étonnamment, c'est Ali Banana qui donne le signal et déclenche l'action devant aboutir à cette première victoire :

Thinking in Hausa, he raised his voice slightly and called out to the Kyaftin, 'That's them, sir,' and realized with shock that the words that came out of his mouth were in a language he'd thought he didn't understand. The words had come out in English.

At first no one heard anything that bore out Banana's claim. It was nearly three minutes before a faint rumble of engines coming from the south reached their ears. The platoon had been quiet before but now they were so quiet even the buzz of a mosquito flying about seemed almost as loud as the trucks that were gradually approaching. They could hardly breathe but they were calm also, patient even, happy to stay their hands until the Kyaftin gave the word.

Soon a truck appeared on the first hillock and as it slowly descended a second appeared behind it and then a third. The trucks were travelling with no lights and the darkness was so thick it was impossible for the men to see further than a metre away. Each new truck manifested itself by the rumble of its engine and the quarrelsome clatter of its changing gears as it mounted or descended the hills. Japanese voices murmuring quietly and talking loudly vied with the motors for the men's ears. As the first truck crawled towards the northern bend, a fourth appeared at the rear. The firing started the moment the flare burst out of Gillafsie's pistol. In the pitch darkness every man and his gun was now in the killing team. Weapons fired in rapid bursts ripping into metal. The truck at the front and the one bringing up the rear were the first to explode. The night ignited into great balls of flame. Briefly, before the explosion died out, they saw the faces of the men they were killing. Their faces too were lit up by orphaned tongues of flames. Some faces were twisted with the bilious rage of fear.

A wandering bomb soared beyond the trucks and disintegrated into several smaller bombs as it struck a tree like an axe with a thousand blades, carving the thick stem into several pieces and flinging the disembodied upper trunk with its crown of shattered branches into the solid undergrowth behind. The smell of burning rubber and wood and roasting flesh filled their noses. The ambush had lasted no more than five minutes. But it took several more minutes before the noise of small and medium out exploding grenades began to die down. Soon the moans and cries coming from the trucks died out too.

It was impossible to tell whether they had got all the Japs. They knew they'd struck all four trucks but the night was so dark it was as if a black wall of steel had grown between them and the road below<sup>283</sup>.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, pp. 112-114.

Ce premier carnage donne une certaine idée de la détermination des Chindits : si les soldats japonais ont la réputation d'être féroces, les soldats de l'armée britannique s'élèvent eux aussi à la mesure de l'adversaire. Ils semblent avoir bien assimilé la diabolique consigne de *Kyaftin* Gillafsie (remplaçant de feu Wingate à la tête des Chindits) qui les exhortait quelques jours plus tôt à semer l'apocalypse partout, à causer des ravages dans les rangs de l'armée nipponne, à saisir l'ennemi au cou et à le tuer en l'étranglant :

'I've heard talk,' he said in Hausa, 'that we are guerillas. I've heard even Chindits say so. They should know better. We are guerillas only to the extent that we are structured in small cells and trained to strike at a moment's notice and, if need be, to vanish immediately without leaving a trace behind. But it is misleading to think of ourselves as guerillas. We are not guerillas. We are, in the words of the late Janar Wingate, a Long-Range Penetration group. Brigediya Calvert, C.-in-C. of emphasis, our brother brigade the 77<sup>th</sup>, who worked closely with Janar Wingate to plan this campaign, has come up with the most appropriate description of what we are. In the Brigediya's description, the eight columns of Emphasis, and the six of Thunder – the 3<sup>rd</sup> West African brigade – and those of all the other Chindit brigades – Galahad, Enterprise, Profound and Javelin – not to mention the auxiliary forces, will separately penetrate every type of country, *like the outstretched fingers of one's hand spread in every direction, and then concentrate on bringing to fingers to clutch at the enemy's throat when his attention has been suitably scattered, or strike a blow with a clenched fist at an important objective such as a bridge or ammunition dump.* In other words, men of Thunder, we march divided, but we fight united.'<sup>284</sup>  
(Les italiques sont de nous.)

On remarque dès cette première attaque que si Banana a déjà perdu l'enthousiasme des premières heures, il commence toutefois à s'habituer à l'action au point même d'avoir spontanément le réflexe de la langue. « That's them, sir » lance-t-il à *Kyaftin* Gillafsie au moment où il sent la présence du premier camion japonais. Jusque-là Banana ne parlait qu'un anglais très approximatif et il n'avait même pas besoin de s'adresser en anglais à *Kyaftin* Gillafsie qui parle lui aussi un hausa impeccable bien qu'il soit blanc. Mais le péril semble avoir développé l'ingéniosité de Banana et durant tout le reste du combat, il fera preuve d'une habileté surprenante.

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

Mais cette première victoire n'est qu'un petit instant de répit pour les Chindits, car la riposte des Japonais sera terrible et à partir de cet instant, l'horreur n'aura plus de limites. Les Japonais attaquent par surprise. Banana sera témoin de la mort d'un Chindit, une mort rapide, inattendue, alors même qu'il est pleine conversation avec son camarade :

'You won't believe what strange things have been happening to me recently,' Banana said. 'During the march yesterday, for instance, when we came across those fireflies –'

But Aluwong's mind had moved on to other things and he wasn't listening to Banana.

'I forgot to take my Mepacrine yesterday –' he began.

He didn't finish the sentence. A barrage of Brens, rifle shots, grenade explosion and Japanese light machine guns burst out from the jungle across the road. As they fell flat on their stomachs, with stray bullets flying past their heads, Banana turned to Aluwong to ask him if he thought the Japanese weapon firing so feverishly was the ferocious Nambu they'd been told to watch out for and even taught to fire. Aluwong lay motionless, the right side of his face buried in the grass, his eyes open wide with a look of mild surprise, a hole on his forehead spurting with blood and dripping with bits of his brain. The bullets were still whistling around them. Flat on his stomach, Banana slid away from the perimeter, his face glued to the earth as he clawed his way back to the safety of his slit trench<sup>285</sup>.

La mort d'Aluwong a quelque chose de déconcertant, c'est la première mort à laquelle Banana assiste de si près. Ce garçon avec qui il échangeait peu de temps avant des blagues en souriant est soudainement fauché devant ses yeux et sa mort brutale est rendue encore plus horrifiante par le spectacle de sang et de matière cérébrale dégoulinant de son front béant. Banana est certainement choqué, mais il n'a pas le temps de s'attendrir, il ne montre aucun signe d'ébranlement, il doit se sauver lui-même et ne peut que chercher rapidement refuge loin du corps sans vie d'Aluwong.

Parfois la violence se mue en frénésie mortifère et s'accompagne chez les soldats d'une joie diabolique. Dans l'épisode de la première riposte japonaise, les Chindits réussissent à abattre quelques soldats japonais à l'aide de machettes. Un des

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, pp. 120 -121.

soldats nigériens, très en verve, célèbre alors la victoire en exécutant une espèce de danse guerrière, rappelant la transe mystique qui saisit les adeptes du dieu Ogun après le sacrifice du chien et en prononçant dans un flot incantatoire de pidgin des paroles sans suite où se mêlent bizarrement la sagesse de la littérature du marché d'Onitsha et un aphorisme d'Oscar Wilde :

‘Man pass man, no man pass God. Opportunity come but once,’ this was Grace, thumping his chest.  
‘All neighbours be cousin to rich man, but poor man’s brother does not know him,’ he declared.  
But he wasn’t quite finished yet.  
‘Beware of expensive ladies,’ he solemnly advised.  
‘Always remember dat no condition who permanent. Opportunity lost but once. Good advice is poor food to a family dat hungry. Beware of harlots and many friends? Never trust all dat love you. Money hard for get but easy for spend. Ambition is di last refuge of failure. Corner-corner love is no love at all. Trouble does not ring bell.’  
He did a warrior’s dance, his razor-sharp *adda* dripping with fresh blood.  
The Gurkhas stared at him in utter amazement.  
‘There were three of them,’ said one of the Gurkhas whose *kukri* also bore the soaking evidence of fresh use<sup>286</sup>.

Cette scène au cours de laquelle le soldat Grace se met à en danser après s’être servi de sa machette contre des soldats japonais est une véritable transe qui, dans sa manifestation, ressemble à un moment de révélation et d’exaltation. C’est en réalité une expérience mystique dont on pourrait facilement se laisser distraire par son caractère en apparence aberrant. Mais en analysant les proverbes que déclame le soldat Grace, on découvre qu’ils contiennent chacun un message précis et qu’ils sont loin d’être des mots vides que lui fait prononcer son état de transe. La transe n’est jamais une expérience anodine. Très souvent, elle crée une relation avec la transcendance. C’est donc un moment de révélation mystique au cours duquel celui qui entre en transe se trouve habité par une force supérieure qui le met en mouvement et l’oblige à sortir de son moi habituel pour atteindre un niveau de

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 124.

conscience élevée où certaines vérités lui apparaissent dans tout leur éclat. Dans le cas du soldat nigérian, c'est l'affrontement direct et la proximité de la mort qui lui font prendre conscience de la fragilité de la vie humaine et de sa propre condition de mortel. Certes, il a abattu les soldats japonais d'une manière atroce, mais ils lui auraient réservé le même sort s'il n'avait pas été plus habile que ses ennemis. En voyant les Japonais s'effondrer sous ses coups de machette, il fait l'expérience directe de l'horreur, mais il découvre surtout la fragilité de la vie et comprend qu'une vie humaine tient à très peu de choses. L'horreur nous arrache brusquement au quotidien et nous projette vers le tout autre, donc d'une certaine façon la transcendance. La transe du soldat Grace est un moment d'élévation spirituelle déclenché par l'expérience directe de l'horreur. Dans le cas du soldat Grace, la métamorphose se traduit par une danse guerrière accompagnée d'un flot de proverbes sur lesquels il serait intéressant de s'attarder un instant pour les analyser.

« Man pass man, no man pass God » : ce proverbe rappelle la précarité et la fragilité de toute grandeur humaine. Une seule puissance est invincible : c'est la puissance divine. Nul ne peut prétendre à la toute-puissance. Il y a toujours plus fort que soi, mais en dernier lieu seul Dieu est vraiment omnipotent. Ce proverbe peut être aussi considéré comme une condamnation de l'hubris. Ce dernier sens s'éclaire d'autant plus dans un contexte de guerre où deux puissances impérialistes (le Japon et Le Royaume-Uni) prétendent l'une et l'autre à la grandeur.

« Opportunity come but once » sous-entend qu'on n'a qu'une seule chance dans la vie et qu'il faut la saisir, qu'il faut faire le bon choix et que l'erreur est fatale. En l'occurrence, l'erreur aurait été à coup sûr fatale pour le soldat Grace. Le seul choix qui s'imposait à lui, c'était de se défendre en tuant l'adversaire japonais.

La fraternité n'est souvent qu'une illusion et les relations sociales n'existent que dans la mesure où les hommes entre eux sont capables de jouer la comédie sociale en s'illusionnant sur la noblesse de leurs sentiments. La vie sociale est donc souvent un tissu de mensonges. La fraternité est une imposture et seul l'intérêt guide les amitiés entre les hommes. C'est ce que résume clairement « All neighbours be cousin to rich, but poor man's brother does not know him ».

« Beware of expensive ladies » est un appel à la prudence dans les relations amoureuses, un conseil avisé à l'endroit des jeunes qui feraient mieux de se méfier des femmes qui ont le goût du luxe et, souvent, celui du stupre et dont les extravagances seraient une menace pour la longévité du couple. Les désirs de ces femmes n'étant jamais assouvis, elles ruineraient financièrement leur époux avant de le quitter pour un autre homme plus riche, capable de pourvoir à leurs besoins. C'est à peu près la même idée qui est exprimée dans deux autres proverbes : « Beware of harlots and many friends » et « Corner-corner love is no love at all », même si ces deux derniers proverbes mettent davantage l'accent sur le danger que constituent la frivolité et la multiplication des partenaires.

L'impermanence de la vie est peut-être de tous les préceptes, celui qu'on rencontre dans toutes les grandes spiritualités du monde. Se rappeler constamment l'impermanence des choses est la première condition pour pouvoir relativiser et affronter les difficultés de la vie. L'acceptation de ce précepte permet également d'être psychologiquement préparé pour faire face aux oscillations de la vie et accepter que l'existence humaine soit en constant changement. Les auteurs d'Onitsha avaient très bien compris cette réalité et la résumaient dans le proverbe devenu célèbre depuis lors : « Always remember dat no condition who permanent ».

« Good advice is poor food to a hungry family » : il est peu probable qu'un homme qui a faim soit vertueux. Tant qu'il n'aura pas apaisé sa faim, il restera insensible à tout discours moralisateur et le meilleur conseil ne l'empêcherait pas de faire quoi que ce soit pour avoir à manger. En d'autres mots, l'injustice et la misère sociales anéantissent le côté vertueux de l'homme et le poussent aux extrêmes. Un homme dans le besoin n'a pas de scrupule.

L'amour, au sens où on l'entend ordinairement, est un malentendu. Il y a un tel abîme entre les êtres humains qu'il est impossible qu'il s'agisse vraiment d'amour entre eux. Le véritable amour n'est possible qu'avec Dieu ou par l'intermédiaire de Dieu. Seul Dieu est amour et seul son amour est digne de confiance. C'est cette idée qui est contenue dans le proverbe « Never trust who loves you ». Il faut être vraiment naïf pour ne pas voir la part de superficialité et d'affectation que cachent souvent les hommes dans l'affection et l'amour qu'ils se témoignent les uns aux autres. Seul celui qui concentre tout son amour sur Dieu ne connaîtra pas la déception et la désillusion qui sont toujours en germe dans l'amour des hommes.

« Money hard for get, easy to spend » : l'argent demeure encore l'une des causes des plus grands tourments de l'homme. Cela tient à la nature même de l'argent : difficile à gagner, mais très facile à dépenser. En insistant sur cet aspect de l'argent, le proverbe met en garde ceux qui aiment le gain facile. Rien ne se gagne sans effort et ceci est encore plus vrai pour l'argent et quiconque souhaite en avoir suffisamment doit être prêt à fournir tous les efforts nécessaires pour en gagner. En outre, ce proverbe met en garde contre la prodigalité. Il peut aussi signifier que la richesse est trop incertaine et fluctuante pour être le but de la vie.

« Ambition is di last refuge of failure » : les images de soi de maîtrise et de force sont des illusions. Ce proverbe nous rappelle que la plupart des grandes



aspirations des hommes ne servent souvent qu'à masquer le vide de leur existence. On est bien tenté de se demander ce que vient faire un aphorisme d'Oscar Wilde dans ce flot de proverbes déclamés en pidgin nigérian. Il faut dire que les proverbes du soldat Grace portent tous la marque du marché d'Onitsha, Onitsha dont on sait qu'il fut non seulement un grand marché international, mais également un lieu de culture où certains grands classiques des lettres anglaises étaient disponibles et avaient même inspiré un bon nombre des textes de la littérature du marché d'Onitsha. La Bible, Shakespeare, Milton, Dickens, Jane Austen et beaucoup d'autres textes du monde entier côtoyaient et influençaient la production locale. Onitsha, pourrait-on dire, avait très tôt été un creuset de la littérature-monde et de l'intertextualité. Cet éclectisme assez surprenant était l'un des traits de l'originalité du célèbre marché. En fait, la littérature d'Onitsha avait si bien intégré les textes étrangers à sa propre production qu'il est très peu probable que le soldat Grace se doute lui-même qu'il est en train de citer le fameux aphorisme d'Oscar Wilde : « Ambition is the last refuge of failure. »

« Trouble does not ring bell », littéralement traduit, pourrait signifier : les problèmes, les difficultés ne nous préviennent pas de leur venue. Ce proverbe est en réalité une exhortation à la prudence. C'est surtout une manière de dire que la vie est imprévisible et que le malheur ou le danger peuvent frapper à n'importe quel moment, surtout au moment où l'on s'y attend le moins. Il en découle qu'il faut être prêt à toute éventualité, prêt à réagir le plus vite possible, à parer les coups de l'existence sans même les attendre. Il ne faut pas se laisser prendre par surprise, ni faire trop confiance aux bons moments de la vie qui pourraient se révéler très éphémères.

On peut remarquer que la plupart de ces proverbes évoquent différents domaines de la vie et recèlent, en dépit du ton de sincérité un peu brutale de certains d'entre eux, de profonds enseignements. Ce sont des proverbes qui ressemblent dans l'ensemble à un recueil de préceptes pour la vie quotidienne. Malgré leur ton un peu rugueux, on s'aperçoit qu'ils contiennent des messages très profonds, et exhortent surtout à une manière de vivre où l'humilité, la lucidité et la prudence doivent être constamment présents.

Cet instant d'illumination est surtout un moment de grâce pour le soldat Grace. Néanmoins, son attitude nous montre que la transe est également une expérience dionysiaque. Les pas de danse guerrière, la machette dégoulinant de sang qu'il brandit ainsi que son regard extatique évoquent très nettement l'attitude d'un adepte du dieu Ogun pendant la cérémonie de sacrifice du chien. Il ne manque plus que le vin de palme et les libations pour que le tableau soit complet. Ogun, à travers le culte que lui rendent ses adeptes, n'apparaît-il pas finalement comme le pendant africain de Dionysos ? En tout cas, les similitudes entre Dionysos et Ogun<sup>287</sup> sont telles qu'il est impossible de ne pas voir que le dieu africain possède au moins certains attributs du dieu grec. Aussi sommes-nous tentés de voir la transe du soldat Grace comme une expérience dionysiaque. En effet, l'expérience de l'horreur, la confrontation directe avec l'horreur permet non seulement de découvrir l'horreur de la vie, mais elle entraîne également une purification, la purification de la vie à l'issue de la traversée de l'horreur. Nous y apprenons à fonder notre existence sur des valeurs plus durables et moins souillées par les ruses de la perversion. La purification entraîne à sa suite la joie, cette joie extatique qui se manifeste chez le soldat Grace et qui annonce déjà ce qui arrivera à Banana vers la fin du roman.

---

<sup>287</sup> Cf. Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, *op. cit.*, p. 141.

## Une guerre-exil pour les soldats africains

L'objectif des Chindits était bien évidemment de prendre les Japonais au dépourvu, mais rien ne s'est passé comme ils l'avaient prévu au départ. Notons que dès le début de l'opération, tout avait un peu mal commencé. En effet, leur avion en partant de Hailakandi, avait pour destination White City. White City, nom assez surprenant pour une forteresse située en pleine jungle birmane, doit sa dénomination au fait que quelque temps auparavant, un groupe de soldats britanniques largués dans cette zone de la forêt birmane n'avaient pas réussi à arracher leurs parachutes restés coincés dans les arbres (les Japonais ne leur permirent pas de le faire), si bien que de nombreuses voilures de parachute blanches ornaient désormais les arbres. Ce nom poétique qui n'est pas sans rappeler quelque peu le paradis, la Cité Céleste (on ne peut s'empêcher de penser par exemple au *Celestial City* de John Bunyan dans *Pilgrim's Progress*, destination que le héros du livre, Christian, ne va atteindre qu'après de rudes épreuves et de nombreuses souffrances) a une charge fortement ironique dans ce contexte de guerre. En effet, les soldats nigériens, y compris Banana, se sont laissés séduire par ce nom à la fois enchanteur et prometteur. C'est ainsi que l'un d'eux, Aluwong, qui allait mourir bien avant d'y arriver, songeait déjà, en cours de route, lorsque le groupe marchait encore vers White City, au sommeil qu'il s'accorderait une fois arrivé sur place. Il se confie à Banana avec une certaine délectation qui montre bien que le pauvre Aluwong ne se doute pas vraiment que White City n'est pas un lieu de délasserment :

'I [Banana] could do with a whole day of sleep. '  
'Me as well. That's the first thing I'm going to do when we get to White City. I'm going to dig myself a nice, big hole in the ground, spread out my groundsheet and stretch out like a prince.'<sup>288</sup>

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 119.

En vérité, cette guerre est fortement placée sous le signe de la religion, de la foi chrétienne notamment. Plusieurs fois dans le roman, des références religieuses sont convoquées pour expliquer certains aspects de la guerre et même pour motiver les soldats. Wingate, avant sa mort, n'a cessé de placer l'action de ses troupes sous la protection divine. Il a même fait de ce conflit une mission divine et évoque constamment le nom de Dieu pour motiver ses soldats et les convaincre d'une certaine manière de la justesse de leur devoir. L'idée que les Chindits aient une forteresse dans la jungle est de lui et il semble avoir été inspiré par la Bible. Pendant que les soldats marchent vers White City, ils ne cessent de s'interroger sur leur destination. Dans un épisode, alors qu'ils discutent tranquillement entre eux, Bloken, l'un des soldats du régiment nigérian voulait savoir pourquoi on désignait White City comme une forteresse (*stronghold*), mot dont la signification lui échappait apparemment ; voici la réponse que son camarade Godiwillin lui donna : « 'It comes from the Bible,' Godiwillin told him. 'From the book of Zechariah. "Turn you to the stronghold, ye prisoners of hope.'" That's where the Janar got the idea from.' »<sup>289</sup> Godiwillin [Godwilling], ainsi que son nom l'indique est issu d'une famille très pieuse et il n'est guère surprenant que ce jeune soldat, fils d'instituteur (son père et originaire d'Onitsha et maître d'école primaire), qui est en pleine jungle birmane pour tuer les Japonais, sache la Bible avec une telle précision et en cite des passages de mémoire. Remarquons à ce propos que le christianisme – par le biais de la colonisation anglaise et puis grâce au travail des évangélistes du marché d'Onitsha – avait alors une très grande influence dans les familles nigérianes converties où la traditionnelle *lectio divina* quotidienne, la lecture et la méditation de la Bible (disponible en langues africaines pour ceux qui ne parlaient pas anglais) était un

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 103.

rituel suivi rigoureusement dans les familles ; elle servait de méthode d'éducation, affermissait le caractère des enfants et leur donnait de bonnes dispositions vis-à-vis des discours religieux. Dès lors, l'idée même qu'une forteresse militaire doive son nom à la Bible a quelque chose de plutôt réconfortant et rassurant pour un jeune homme comme Godiwillin, nourri de religion, et il ne devait pas être le seul à éprouver ce sentiment d'apaisement. Cependant ce que Godiwillin ne sait pas encore, ce que la plupart des Chindits ne savent pas encore, c'est que White City ne sera pas une forteresse-refuge ; au contraire, ce sera pour eux un véritable enfer. La célèbre phrase de l'*Enfer* de Dante, « laissez toute espérance, vous qui entrez », aurait sans doute donné à Bloken une meilleure image de White City et de ce qui les y attendait. Mais une certaine naïveté les habite encore, qu'ils perdront bientôt au cœur de l'action.

L'honneur et la fierté que les soldats nigériens pouvaient tirer du fait d'avoir été *invités* (du moins, était-ce la façon très flatteuse dont on leur présenta la chose) par le grand monarque anglais à aller combattre en Birmanie n'étaient pas les seuls facteurs qui déterminèrent leur engagement. Outre la diabolisation de l'ennemi japonais, ce fut aussi le discours religieux qui fut abondamment utilisé comme caution morale afin de tenter de gagner l'adhésion des soldats africains. On était alors très sensible à ce discours et Wingate, génie militaire et habile connaisseur des hommes, le sachant, il lui arrivait de temps en temps de jouer de cet atout. Il ne cessait de rappeler constamment à ses soldats que leur mission était d'ordre divin, qu'ils allaient combattre avec la protection de Dieu et que la victoire, du fait même de leur foi inébranlable, était déjà de leur côté. Wingate n'était pourtant pas un simple propagandiste, c'était un homme absolument pieux, pieux jusqu'à la folie, qui s'enflammait souvent en s'adressant à ses soldats qui, quelquefois, ne cachaient pas

leur agacement face à son fanatisme teinté d'un mépris non dissimulé pour la vie humaine. Kyaftin Gillafsie, qui fut souvent témoin de ces moments d'exaltation religieuse de Wingate, rapporte une anecdote qui a eu lieu alors que le général s'adressait à un groupe de soldats écossais :

'Shortly before he died', said Gillafsie, 'the Janar went to visit the Cameronians and the Scottish Rifles – a few days before they flew in to Chowringhee. As always with Janar Wingate, he liked to talk to his men. He liked to gather round the fire with them and talk to them. "I've got good news for you and bad news," he said to the Scotsmen. "The bad news is: you will be outnumbered by Tojo's army in Burma. The good news is: you will defeat them." "Ah should hope so, sir," said a kofur, eyeing the Janar's helmet quizzically. "We are all agents in the trade of war," said the Janar. "The enemy sells fear and misery. We bring hope and salvation. In Burma you will be propagating the bottomless mercy of God." The kofur's eyes glazed over when the Janar said this. He'd always assumed that he was going to Burma to fight for king and country. "In Burma," the Janar continued, "you will be the agents of God's wrath on Tojo's evil empire. You will triumph in Burma because you will be armed with the greatest weapon ever invented, the most potent weapon ever known to man." "And what would that be, sir?" asked the kofur. "You'll be armed," replied the Janar, "with the sword of justice and be protected by the Breastplate of Righteousness. If God is for you who can be against you? Some of you may not make it back. Some of you we'll remain on the paths and on the hills of Burma fertilising the soil. But that is the nature of war. How does that strike you, soja?" the Janar said to the kofur. "Aye, well," said the Scotman. "You and God can fucking well do it without me, sir."<sup>290</sup>

Si l'on examine un instant le discours de Wingate, on s'aperçoit qu'il y fait une apologie de la guerre au nom d'idéaux chrétiens. Il considère la campagne birmane comme l'occasion d'une croisade contre l'empire japonais – l'empire du mal – que l'armée britannique, dont les éléments sont des soldats de Dieu, doit anéantir. Dans cette croisade contre l'empire japonais, l'armée britannique est l'armée du Seigneur, elle combat avec les armes de l'éternel (le bouclier divin et l'épée de la justice), elle mène une guerre noble, sous la protection et la bénédiction de Dieu ; elle apportera au monde le salut et la grâce en triomphant du mal japonais. Voilà comment Wingate revêt sa propre folie du manteau de la sagesse afin de séduire ses hommes et de les encourager à tuer. Les choses n'ont, semble-t-il, pas beaucoup changé sur ce point,

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, pp. 168-169.

car le fanatisme d'un tel discours n'est pas sans rappeler certaines crises internationales encore récentes.

Le sentiment religieux n'habite pas que les soldats de confession chrétienne, il y a en effet toutes sortes de croyances au sein du groupe (chrétiens, musulmans, traditionalistes, païens) et chacun est très attaché à sa religion quelle qu'elle soit. Une chose qui frappe par exemple chez Ali Banana ou Haliyu Danja ou même Damisa le chef du régiment nigérian, c'est leur constante référence au Prophète Mahomet dont le nom revient constamment dans leur bouche avec les bénédictions d'usage. Après le briefing final, juste avant leur premier assaut, Guntu suggère à ses compagnons de la D-section de prier ensemble avant d'entrer en action :

Guntu wanted the group to pray together, but Damisa said no. There was no time for that.  
'Pray on your own,' he said. 'But remember the words of the Prophet, "Trust in God, but tie your camel tight."  
Bloken prayed to the leather-bound amulets strapped round his neck. One rendered him bulletproof. Another made him invisible to enemies. Yet another ensured that he wouldn't miss a shot.<sup>291</sup>

Si Damisa, militaire expérimenté et lucide, rejette la proposition d'une prière en groupe, il n'en oublie pas moins d'en appeler à la foi en Dieu de ses compagnons tout en insistant avant tout sur la nécessité pour chacun de rester doublement sur ses gardes. Le refus d'une prière en commun n'est pas seulement le réflexe d'un leader militaire qui ne veut pas perdre son temps. Comment voudrait-on qu'un musulman, un chrétien et un traditionaliste prient ensemble quand on sait que leurs modes de prière sont si différents et qu'ils s'opposent même parfois. Damisa semble reconnaître que la religion est une affaire personnelle et individuelle et que par conséquent chacun ne peut prier qu'à part, seul avec sa conscience. Cette attitude, loin d'être un élément de division, ménage plutôt chacun et montre à quel point Damisa, qui n'a cessé depuis le début de travailler à l'union de ses

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 111.

compagnons, sait gérer chaque situation et ne vise avant tout qu'à faire combattre ses troupes de manière efficace et soudée. Bloken, par exemple, ne connaît pas Dieu, en tout cas pas à la manière de ses camarades ; son dieu, il le porte à son cou : c'est l'arsenal d'amulettes magiques (*juju*) censées le protéger contre les balles adverses et le rendre efficace face à l'ennemi. Et d'ailleurs pendant les combats, Banana ne cessera de se gausser de la foi inébranlable de Bloken dans ses gris-gris.

Dans *Burma Boy*, Biyi Bandele prend un plaisir évident à subvertir toutes les bonnes valeurs dont les Anglais tentent de parer cette guerre odieuse pour la justifier. Il joue habilement sur les noms de lieux et de personnages. Ce faisant, il subvertit le discours militaire et pointe du doigt la barbarie qu'exercent les Anglais et à laquelle ils tentent de donner une belle apparence en accablant l'ennemi japonais et en se faisant passer pour les défenseurs d'une cause noble. Ainsi, les noms ne correspondent jamais tout à fait à ce qu'ils désignent. Nous remarquons également que la plupart des soldats impliqués dans la guerre ont un sobriquet, ils ne sont vraiment pas ceux qu'ils paraissent être et derrière chacun d'eux, émerge régulièrement un autre homme très lucide qui devine l'absurdité des combats et se pose régulièrement des questions sur sa propre participation dans cette guerre. Même Banana, le plus enthousiaste des soldats, qui ne cessait de s'enorgueillir de l'invitation du roi George, finit par en vouloir presque à ce grand roi qu'il ne connaît même pas et dont la seule image qu'il s'en fait apparaît lors d'une vision au cours d'un rêve, image ridicule qui le fait s'éclater de rire :

... Banana was asleep when he thought he was fully awake, he felt he was at sea on a ship taking him back home. King George appeared dressed as the emir of Zaria. For no apparent reason, Banana found this unbelievably funny and burst out laughing<sup>292</sup>.

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 205.



Après l'hilarité provoquée par l'apparition de roi George, vient ensuite un moment de questionnement empreint d'une calme indignation lorsque Banana au bout de son voyage fait son bilan dans la guerre :

Banana had now killed many men in his time and he's seen many men die. The men he'd killed had been faceless. He didn't know them and didn't hate them. He felt nothing about killing them. They would have done the same to him. He was a foot soldier fighting a crazy war he didn't even really understand. He didn't understand why King George was waging a war in Burma from far away England. And it didn't matter to him.

He was in Burma to fight King George's war and that was the end of the matter

The Japs were King George's enemies and that was the end of the matter.

The Japs were his enemies.

He would kill the Japs or the Japs would kill him.

That was the end of the matter<sup>293</sup>.

De même que les soldats ont des noms d'emprunt, les villages birmans portent des noms de villes occidentales, tandis que les gestes et symboles d'héroïsme de l'armée anglaise se prêtent bien souvent à des interprétations qui sont loin de correspondre au sens que les Anglais voudraient à tout prix leur donner. Les soldats africains trouvent dans leur culture les moyens d'infléchir le discours militaire et de ne jamais être totalement dupe du mensonge de la guerre, ainsi que l'affirme M. Naumann :

Les Africains disposent de jeux subtils sur les discours trop rigides : le conte, les proverbes, leurs propres langues qui entretiennent une saine distance, souvent ironique, avec la langue militaro-coloniale. La vie se charge aussi de subvertir les mots. Alors que l'égorgeement évoque le vocabulaire islamophobe, les officiers anglais font des doigts qui saisissent la gorge de l'ennemi la métaphore de leur guerre contre les Japonais et leur chef suprême, dans un acte de démente, s'égorge lui-même, ce qui renvoie le combat et les Anglais à la morbidité barbare qui les habite et qu'ils projettent sur l'autre. Il apparaît en outre, dans le roman, que divers noms propres en cachent d'autres : Guntu est en réalité Dogo et Banana Ali, les Burifs sont des Karen, les Thik Hay des Gurkhas, les Japs des Japonais, les villages de Birmanie ne se nomment pas Chawringhae, Broadway, Picadilly ou Aberdeen<sup>294</sup>.

Au moment où Banana médite sur l'absurdité de cette guerre qui ne le concerne absolument pas, son initiation est presque terminée et nous assistons déjà à la naissance

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>294</sup> Michel Naumann, ' « L'auteur entre la fonction de nommer et celle de dé-nommer, le cas de Biyi Bandele dans *Burma Boy* », *op. cit.*

d'un nouvel homme. Rappelons encore une fois que ce roman de guerre réunit tous les éléments qui caractérisent la plupart des contes initiatiques africains. L'initiation ici est celle de Banana. Tout commence pour lui non par une séparation d'avec sa famille – il n'en avait pas vraiment et seule la guerre lui a offert une famille de substitution –, mais un départ de son pays natal. Notons en passant que le néophyte des récits d'initiation est souvent un orphelin ou un mal-aimé. Plus qu'un simple voyage, ce sera un périple avec plusieurs étapes. D'abord, pour se faire enrôler, Banana doit marcher de son village jusqu'à Zaria, ensuite jusqu'à Kaduna, d'où il rejoint Lagos, avant de voyager par Freetown et Durban pour arriver finalement en Inde. L'un des grands moments du récit initiatique est la traversée d'un gué, Banana traverse d'abord la vaste rivière, l'océan. Ceci donne déjà une certaine envergure à son aventure, elle se déroule essentiellement en terre inconnue, de l'autre côté de la mer. Quant au passage par la rivière qui est l'occasion du baptême, Banana le connaîtra en Birmanie au cours d'une pause lorsque, contre son gré, Damisa le maintient sous l'eau et lui sauve la vie. Une fois en Inde l'aventure commence réellement avec son lot d'épreuves et les métamorphoses physiques et psychologiques qui s'en suivent. Là encore, Banana évolue par étapes et visite plusieurs endroits : Bombay (à l'hôpital, le temps de guérir d'une crise de varicelle), Chiringa (le quartier général de l'armée), Hailakandi (la base d'entraînement militaire) et la Birmanie.

Un autre élément incontournable du conte initiatique africain (souvent présent dans les cérémonies initiatiques) qu'on retrouve dans *Burma Boy* est la traversée de la forêt, représentée ici par la jungle birmane. C'est dans cette forêt que se déroule l'essentiel du combat. C'est le lieu de tous les dangers. Le danger est double dans ce cas : Banana doit non seulement affronter le danger que représente la forêt avec ses bêtes sauvages, ses plantes carnivores et son atmosphère étouffante, mais il doit aussi traverser l'épreuve du feu par le biais de la guerre. La forêt représente la nuit de l'existence et ce n'est qu'en la

traversant et en affrontant les dangers dont elle regorge que Banana deviendra un nouvel homme. Nous songeons à cet égard au précédent que fut *L'ivrogne dans la brousse* (*The Palm Wine Drinkard*) de Tutuola.

Non moins importante dans le conte initiatique est la rencontre décisive qu'effectue le héros à un moment clé de sa quête avec un personnage bienveillant qui va lui confier le secret de la vie, lui dévoiler le vrai sens de l'existence avant de disparaître pour toujours. Ce personnage, en l'occurrence, n'est autre que Damisa qui a préféré mourir pour que Banana vive. Sa mort est le moment de la grande épreuve, l'épreuve capitale à laquelle le héros du conte initiatique ne peut se soustraire, l'épreuve qu'il doit absolument passer pour s'accomplir. Banana a beau dire, il n'a d'autre choix que d'abattre Damisa blessé afin de lui épargner l'atroce traitement que lui infligeraient les Japonais si jamais ils le captureraient vivant.

Le surnaturel aussi apparaît dans le roman, notamment à travers la scène où Banana reçoit la visite de Damisa qui lui apparaît après sa mort. Banana essaie de communiquer avec le mort, mais celui-ci se contente de sourire au brave petit soldat : « Damisa appeared just as he was taking his Mepacrine and getting ready to retire for the night. Banana tried talking to him but the samanja simply stood there smiling at him and saying nothing. »<sup>295</sup> De même le Christ apparaît aux disciples après sa mort, mais il refuse de leur dicter leur vie et les quitte le jour de l'Ascension. Ainsi, dans *Burma Boy*, nous retrouvons non seulement la plupart des ingrédients qui composent les grands contes initiatiques, mais l'initiation s'achève comme cela se doit avec la naissance d'un autre homme. Banana a survécu à toutes épreuves, il a survécu à l'épreuve du feu, il a dépassé la peur qui le terrifiait au début des épreuves, ainsi que la grande peur, celle de la mort. Le lendemain de la mort de Damisa, lorsqu'il se réveille, Banana découvre qu'il est désormais débarrassé de

---

<sup>295</sup> Biyi Bandele, *Burma Boy*, *op. cit.*, pp. 204-205.

la peur : « He realised that the deep panic that had taken hold of him since a week before he flew into Burma had suddenly evaporated. »<sup>296</sup>

Cette transfiguration, cette illumination de Banana est bien sûr liée à la mort de Damisa. Banana a certes tué beaucoup d'hommes dans cette guerre, mais seule la mort de Damisa lui dessille les yeux et lui donne à voir le vrai sens de l'héroïsme et de la vie. Finalement pour Banana, l'héroïsme ne consiste plus à tuer impitoyablement, telle une machine (la plupart des soldats nigériens se considéraient au début du conflit comme des tueurs de Japonais : *Jap-killers*) dans une guerre absurde à laquelle lui-même ne comprend rien. Les fausses valeurs mises en avant par les Anglais pour justifier la guerre ne rendent pas compte du vrai sens de la vie et toutes ces semaines de tueries ne lui ont rien enseigné sur la véritable valeur de la vie. Mais lorsque Damisa se sacrifie pour que lui, Banana, vive, lorsque Damisa l'oblige à demeurer en vie, Banana découvre alors à travers l'acte de ce grand soldat qu'aucune vie ne vaut plus qu'une autre et que la mort n'a de sens que si elle est une célébration de la vie. La mort de Damisa consacre la renaissance de Banana, celui-ci n'a plus peur de rien, pas même de la mort. Désormais, toute son attitude consiste à célébrer dans la joie le simple fait d'être en vie. L'existence n'a pas à être justifiée par l'héroïsme et le sacrifice, elle est un don fait par amour. Pour Banana c'est le don que lui a fait Damisa. Rempli tout à coup d'un sens nouveau de la vie, Banana n'espère plus rien et n'a plus peur de la mort ; c'est un homme libre qui s'abandonne tout à sa joie et laisse son corps s'exprimer :

He headed due west, singing out loud.  
He walked all day filled with a rising sense of exhilaration that made him want to dance.  
So he stopped and danced, watched by an audience of bemused monkeys. The monkeys booted at him<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 207.

Le chant et la danse comme modes de célébration de la vie, d'une nouvelle vision de la vie, font de Banana un héros dionysiaque et son souverain mépris de la mort n'est pas sans rappeler Alexis Zorba, le héros du roman éponyme de Nikos Kazantzaki, modèle par excellence du personnage dionysiaque, survivant lui aussi d'une guerre, celle qui opposa les Grecs aux Turcs, et qui disait de lui-même :

Il y a un diable en moi qui crie chaque fois que je suis sur le point de suffoquer. Il crie "danse !" et cela me soulage. Mes pieds, mes mains parlent, mes cheveux aussi et mes habits [...] Ils sont tombés bien bas les hommes, ils ont laissé leurs corps devenir muets. Ils ne parlent plus qu'avec la bouche<sup>298</sup>.

Cette manifestation de joie sauvage, cette libre expression du corps à laquelle Banana s'abandonne en pleine forêt birmane peut être aussi considérée comme une réconciliation avec la nature à la fin de son parcours initiatique. Le décor même de la scène (la forêt birmane et la présence d'animaux sauvages –singes – amusés par le spectacle de l'homme) renforce cette idée d'harmonie avec la nature. L'accomplissement de la quête est aussi symbolisé par ce qui arrive à Banana alors qu'il refait tout seul le chemin pour retourner à White City. En effet, Banana et Damisa avaient été pris dans une embuscade alors qu'ils partaient en mission avec d'autres soldats à quelques kilomètres de leur camp. Atteint sévèrement pendant l'embuscade, Damisa, avant d'obliger Banana à l'aider à mourir, lui parle et lui conseille surtout de rebrousser chemin et de retourner au camp. Or sur le chemin du retour, Banana passe la nuit dans le creux d'un arbre d'où il déloge un serpent. Le lendemain, quand il reprend son voyage, il s'arrête encore au pied d'un arbre pour passer la nuit ; il voit alors un serpent sortir d'un tronc d'arbre et comprend qu'il est revenu au même endroit où il avait passé la nuit la veille : « he'd gone round full circle and arrived exactly where he'd set out from that morning. »<sup>299</sup> On pourrait penser que Banana a oublié son chemin ou qu'il s'est fourvoyé, c'est loin d'être le cas puisqu'il finit par

---

<sup>298</sup> Nikos Kazantzaki, *Alexis Zorba* [1946], trad. du grec par Yvonne Gautier, Le livre de poche, Paris, 1961, pp. 101-102.

<sup>299</sup> Biyi Bandele, *Burma Boy*, *op. cit.*, p. 207.

regagner le camp. Ce mouvement circulaire, nous semble-t-il, décrit tout le parcours de Banana en l'inscrivant dans un achèvement parfait symbolisé par le cercle.

Banana semble également avoir atteint une nouvelle forme d'ascèse à l'issue de son expérience. En effet, lorsqu'il se réveille le deuxième jour après sa séparation définitive d'avec Damisa, il découvre qu'il est couvert de sangsues. Il commence à les détacher de sa peau, mais soudain il s'aperçoit que les sangsues tombent d'elles-mêmes aussitôt qu'elles ont suffisamment sucé son sang. En outre, il a l'impression qu'en tombant par terre, les sangsues se mettent à danser. Banana voit dans cette manifestation de joie un témoignage de gratitude des bestioles à son égard. Il préfère les épargner et c'est avec plaisir qu'il les laisse continuer à festoyer sur son corps :

He got up in the morning to find himself covered in leeches. He pulled his uniform, his underpants, his boots and his socks. Stark naked, he looked at himself and found thousands of tiny, slug-like creatures clinging to his body, from his head to his toes, sucking his blood.

He started pulling them out, but then he saw that once they'd had their fill, once their famished little bodies had swollen up with his blood, the leeches simply retracted their muscular, needle-sharp, flesh-puncturing snouts from his body and fell to the ground in a happy swoon. He could tell they were happy because the blood-sucking worms, each blessed with three saw-like jaws armed with a hundred razor-sharp teeth and with stomachs big enough to hold blood up to five times their body size, broke into dance immediately they came out of the swoon. There was no doubt in Banana's mind that the joyous, up-and-down acrobatics into which their bodies rose and fell, and which gave them the appearance of swimming while standing still, was a dance of ecstasy and gratitude.

'Help yourselves to it, my friends,' Banana said to the blood-suckers. 'There's a lot more where that came from.'

They were his guests, after all. It would be rude of him not to offer them a meal.

He stuffed his uniform, his boots, his underpants and his socks into the rucksack and was about to slip his hands through the straps to hoist it on his back when he realized that it might crush the poor little creatures feeding behind his chest.

He apologized profusely to the leeches and flung the rucksack back into the tree trunk. He pushed his rifle into the hollow and hurled his *adda* away<sup>300</sup>.

Pourquoi Banana tuerait-il donc volontairement les petites bêtes sachant que Damisa est mort deux jours plus tôt alors que lui continue de vivre ? À travers ce spectacle de sangsues qui se gorgent de son sang jusqu'à satiété avant de tomber par terre et de se mettre à tourner dans tous les sens comme si elles exécutaient une danse endiablée, on peut

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

penser que Banana se revoit lui-même deux jours plus tôt, après sa grande révélation, sa nouvelle naissance, dansant et chantant à tue-tête, heureux d'être encore en vie et manifestant bruyamment sa gratitude vis-à-vis de la Création. Désormais conscient de l'inutilité d'infliger la mort à quelque créature que ce soit, Banana se montre fort prévenant vis-à-vis des sangsues et préfère se dépouiller, après ses vêtements, de son packaging et de toutes les armes et même de la machette qu'il aurait pu garder par prudence. Mais le nouveau Banana ne craint plus rien, ni les dangers de la jungle, ni les soldats japonais, ni même la mort. C'est en homme léger, humble, nu comme un enfant qui vient de naître, débarrassé de tous les emblèmes de la guerre que Banana poursuit son chemin à travers la forêt, en compagnie des sangsues, ces nouveaux amis.

S'il fallait pousser l'analyse plus loin, on remarquerait encore que Banana commence et achève son aventure avec une agression cutanée. Au début du parcours, à son arrivée en Inde, il souffrait déjà de la varicelle et avait eu une éruption de boutons. La varicelle, maladie infantile, fut en quelque sorte sa première mue et sa sortie de l'enfance. À la fin de son périlleux voyage, la peau de Banana est à nouveau attaquée, cette fois par des sangsues dont on pourrait penser qu'elles pratiquent en réalité sur lui une saignée à but curatif en se nourrissant de son sang. Des boutons de la crise de varicelle aux morsures de sangsues, il semble que Banana est devenu non seulement un autre homme, mais aussi un véritable adulte, presque un vieil homme, du moins en a-t-il l'apparence si bien qu'en le voyant arriver à White City, ses compagnons ne le reconnaissent pas :

The sentry took one look at the naked African singing loudly as he approached the wire and rushed to help him. His face was badly swollen and covered in leech bites. They couldn't make out who he was but they knew that any black man in Burma had to be one of them. All they could tell was that the man looked to be about fifty years old<sup>301</sup>.

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 212.

La formation de Banana qui s'est faite au sein d'un groupe de soldats ne doit pas nous faire oublier ses compagnons. On se souviendra qu'il s'agit dans le roman de Biyi Bandele avant tout de ces soldats africains, de leurs exploits et de l'incontestable rôle qui fut le leur dans la victoire du camp anglais.

### **Les raisons du succès des *Burma Boys***

Nous avons insisté au début de cette partie sur le caractère très personnel de *Burma Boy* dans toute la production romanesque de Biyi Bandele. Il avait surtout écrit ce roman pour rendre hommage et sortir de l'oubli un groupe de soldats nigériens dont la participation à la campagne birmane fut un grand atout pour les forces anglaises. Selon Biyi Bandele, ces soldats nigériens contribuèrent de manière incontestable à la victoire britannique, du moins à la victoire militaire de la Couronne.

Jusqu'alors l'histoire de ce petit groupe de soldats nigériens restait peu connue, alors même que la campagne birmane, vue de façon romantique par les Anglais, demeure dans l'histoire de la Seconde Guerre mondiale l'un des épisodes les plus sinistres, l'un de ceux dont on se souvient le plus par l'ampleur de son horreur et de la dévastation qu'elle provoqua. Orde Charles Wingate, génie militaire, personnage réel, est devenu l'incarnation même de la victoire de Chindits. Il n'est pas dans notre intention ici de remettre en question la gloire posthume de cet homme qui, en dépit de sa démence, était loin d'être un monstre de cynisme. En tant que soldat, en tant qu'homme de commandement, Wingate était un noble individu et les soldats avaient beau s'irriter quelquefois de ses outrances, ils ne l'en appréciaient pas moins et toute l'abnégation dont les Chindits firent preuve en Birmanie était comme un hommage à la mémoire de cet homme qui mourut dans un crash d'avion la nuit même de la veillée d'armes. Wingate avait remporté des succès en Éthiopie avec des Nigériens et les avait spécialement sollicités pour sa mission en Birmanie.



Wingate ne voyait sans doute en ces hommes là que des soldats intrépides et, d'une certaine manière, ils l'étaient. Le modèle même de la force nigériane serait Damisa. Et pourquoi ne pas l'admettre, cette force n'était pas seulement dans le respect des règles militaires, elle était physique, elle était dans l'endurance dont étaient capables ces soldats, elle était dans la résistance qu'ils étaient capables d'opposer à l'ennemi, même s'ils devaient perdre leur vie en combattant, elle était dans la férocité guerrière qu'ils savaient déployer face à l'ennemi. Un portrait à peine esquissé de Damisa nous laisse deviner l'envergure de cette puissance herculéenne :

Samanja Damisa was a tall, broad-chested man with an incongruously small head sprouting from a neck wide and solid like the trunk of a kuka tree. His face was marked by a ghastly scar which ran from his left ear to the ridge of his mouth. It made people look at him twice – the first time with shock, the second time with the shock intensified when they noticed he didn't have a left ear.

The missing ear lay somewhere in the east Africa city of Addis Ababa, withered and presumably turned to dust.

Three years earlier an Italian blackshirt, a member of the 400,000-strong expeditionary force sent to Abyssinia by Benito 'Il Duce' Mussolini, had found himself and twelve of his fellow *fascisti* caught in an ambush sprung upon them by a shadowy group called Gideon Force, an increasingly deadly guerrilla army of Africans led, the Italians knew, by a maverick British army colonel named Orde Charles Wingate, whose preferred mode of transport was the camel and who had been known to wear an alarm clock on his wrist, which could go off at appropriate moments throughout to remind him of things to do. In the ambush, the Blackshirt found himself invested in hand-to-hand combat with Lance Kofur Abdulazeez Damisa, 23<sup>rd</sup> Nigeria Brigade, a fearsome giant with a scarified face. The fascist soja proceeded to misalign the contours of Damisa's tribal-marks, and detach his ear, in a failed but spirited attempt to slice open the African's throat with an M38 Carcano bolt-action rifle fitted with a bayonet. The Blackshirt went to his maker with his head detached from his body, and Lance Kofur Damisa searched in vain for his missing ear and was made a samanja. Later, when Gideon Force succeeded in kicking Il Duce's armies out of Abyssinia, Damisa was immortalized in a photograph shaking hands with Emperor Haile Selassie, his battle-battered face beaming with unabashed delight<sup>302</sup>.

Damisa est une force de la nature. Sa robustesse lui donne l'allure d'un animal sauvage, un taureau, semble-t-il. Son cou épais évoque un tronc d'arbre et le narrateur le compare en effet à une espèce de baobab (« kuka »), répandue au Nigeria, arbre-fétiche, révééré à la puissance légendaire, siège de forces surhumaines et surnaturelles. Dans

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

l'action, Damisa fait penser à un excellent lutteur qui réunirait dans l'attaque la grâce et l'agilité du chat ainsi que la puissance infaillible du léopard. D'ailleurs, le soir où Wingate, peu avant l'accident qui allait lui coûter la vie, repart après avoir rendu visite à ses troupes, il n'a pu réprimer son admiration en reconnaissant Damisa dans la foule ; trois ans après l'Éthiopie, Wingate se souvient encore de ce soldat intrépide qu'il avait vu à l'œuvre. Il avance alors vers Damisa pour lui lancer une petite phrase qui sonne plutôt comme un véritable hommage : « He drifted towards Damisa's table and as he went past said, 'I see the leopard is here,' and continued on his way with, some said, a faint smile in his eyes. »<sup>303</sup> En l'appelant léopard, Wingate adoube Damisa. Dans le bestiaire littéraire africain, le léopard est un animal noble, symbole de puissance et de prestance. Il n'a pas la rouerie du lièvre, ni la fourbe lâcheté de la hyène, ni même la tromperie de l'araignée ; son intelligence est dans l'agir et quoique sa technique d'attaque soit des plus efficaces et des plus féroces, il y a malgré tout dans son attitude, une souplesse et une grâce qui l'élèvent au-dessus de la plupart des fauves et forcent à l'admiration et au respect. Lorsque Wingate nomme Damisa léopard, il ne fait que reconnaître les qualités de cet homme qu'il adoube par la même occasion.

Tous les soldats nigériens présents parmi les Chindits n'avaient certainement pas le charisme et la puissance physique de Damisa. Néanmoins, tout comme lui, ils étaient tous imprégnés d'un sens inébranlable du devoir. Ils étaient tous persuadés de l'importance capitale de leur mission en Birmanie, ils avaient quelque dignité à défendre, ils devaient être à la hauteur de la confiance que le grand roi anglais avait placée en eux en leur faisant appel. C'était presque une affaire d'honneur personnel à défendre. Ce sens de l'honneur et du devoir les dotait du coup d'un mental d'acier et d'une force psychologique qui leur furent certainement plus utiles que la force physique pour vaincre leur adversaire. Il faut

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 65.

ajouter également – et il s’agit ici d’un facteur décisif dans l’apport des soldats africains – qu’ils luttèrent pour la plupart avec toutes les ressources à leur disposition, militaires et culturelles. Ils avaient certes suivi une formation militaire pour apprendre à manier les armes et ils le faisaient sans doute très bien (Banana fut le meilleur tireur, le sniper, de son groupe pendant la phase de recrutement et il eut raison de s’en enorgueillir lorsqu’on tarda à l’envoyer au combat), mais en plus des techniques de combat, disons conventionnelles, ils maniaient avec aisance d’autres armes telles que la machette et, rompus souvent aux techniques de la lutte traditionnelle, ils n’hésitaient pas à en venir aux mains avec l’ennemi. Bloken, celui des soldats qui se cramponnait à ses amulettes représente les soldats qui s’étaient dotés de moyens surnaturels pour faire la guerre. Rien n’oblige à croire en ces moyens et il n’y a d’ailleurs pas force preuves de leur efficacité, mais il faut reconnaître tout de même que les amulettes étaient d’une aide psychologique indiscutable et donnaient aux soldats une confiance absolue.

Alors même que l’opération était censée être une attaque-surprise, les Chindits se sont trouvés pris au piège et assiégés par les Japonais pendant une bonne partie de l’affrontement. Au cœur de l’horreur, les soldats nigériens de la D-Section ne furent jamais ébranlés. Ils demeurèrent loyaux jusqu’au bout, même lorsque les Japonais après plusieurs expéditions kamikazes, comprenant que la présence des Africains faisait tourner le combat à l’avantage des Anglais, tentèrent de les inciter à désertir en se présentant comme des libérateurs et en décrivant les Anglais comme des oppresseurs, puis en multipliant les grossièretés les plus obscènes vis-à-vis des soldats noirs, avant de comprendre que jamais les Nigériens ne se désolidariseraient de la Couronne. L’échange d’obscénités entre les Africains et les Japonais reste l’un des moments-clés du roman où l’humour de Biyi Bandele fait presque oublier qu’on est en plein carnage. Pour ne rien perdre de cette scène assez piquante, nous nous permettons de la reproduire dans son entier :

A major Jap attack had just been forcefully answered and neutralised. The Jap guns had gone all coy and D-Section were hoping to get an early night, when suddenly, out of the jungle, a Japanese voice called out.

'Black man ! ' rang the voice. 'The white man is no friend of yours. The white man is your oppressor. Why are you dying for him? Leave him now. Let him fight his own war by himself.

There was nothing unusual about the Japs hurling invective at their enemies in White City. They did so every other night and were answered in equally colourful language. What startled D-Section that night was that the Japs were speaking to them not in English but in perfectly accentless, unhesitant, impeccable Hausa.

Once they got over the initial shock, Danja was the first to respond.

'*Uwar ka !*' he yelled. Your mother. He followed this up by hurling a Mills grenade at them.

Seconds later, the same Jap voice responded.

'*Uban ka !*' said the Jap. Your father. A kiska grenade followed seconds later. It landed and exploded, as all the others would, too far away to do any damage.

'*Buran uban ka!*' yelled Guntu. Your father's penis. Then he tossed a Mills into the jungle beyond the wire.

'*Durin uwar ka!*' replied the Jap. Your mother's vagina. This was followed seconds later by a kiska.

'*Na ci uwar ka !*' shouted Banana. I fucked your mother. Then he sent a Mills flying at the Japs.

'*Uban ka dan Daudu ne!*' responded the Jap. Your father's an effeminate homosexual. Then a kiska sailed into the block.

'*Uwar ka kifi ce!*' yelled Bloken. Your mother's dyke. Then he tossed a Mills.

'*Bakin kuturu!*' shouted the Jap. Black leper. This stunned Bloken into such a rage he had to be restrained from scaling the parapet and going after the Jap.

'*Haba jaki,*' yelled Banana to the Jap. '*Ai kai ma ka wu ce gona da iri.*' Now you've gone too far, you ass.

'Blaady fucker,' Bloken muttered. 'Blaady madafucker.'

'That's enough,' Damisa told his men. Samanja and Kyaftin Gillafsie had heard the saucy exchange from their trenches and crawled over to D-Section.

'Three of my brothers are missing,' Damisa shouted to the Jap. 'Are they with you ?'

'I've no use of your brothers,' replied the Jap. 'You are of no use to me dead or alive.'

'Those men are good people,' yelled Damisa. 'In God's name, please, tell me if they are alive.'

'Every fault is laid upon at the door of the hyena,' responded the Jap. 'But it doesn't steal a bale of cloth. I kill men, I don't steal them.'

'That's a great proverb,' said Gillafsie joining in. 'Where did you learn to speak Hausa so well ?'

'I wasn't talking to you, white bastard,' The Jap roared back in English, ending the chat with a flurry of kiskas.

They never heard from the Hausa-speaking Jap again; Samanja Grace's fate remained for ever a mystery.

Guntu declared that he'd been vindicated. Samanja Grace was abducted by Japs disguised as trees.

'As shadows you mean,' said Bloken with a chortle.

But Banana couldn't help but agree with Guntu.

'Samanja Grace must be with those infidels,' Banana said. 'Who else could have taught the heathens to speak Hausa?'

Damisa shook his head in disagreement.

'That man couldn't have learnt to speak so well in just a week,' said Damisa. 'He certainly couldn't have learnt to speak Hausa from Grace. If he did then he's a wizard because he's learnt to speak the language better than his teacher. Grace's Hausa isn't as good as that.'

Grace was a Gwari man and tended to get his tenses mixed up.

‘But how did she know there were Hausa sojas here?’ asked Godiwillin, who tended to get his pronouns mixed up when speaking Hausa. The lady he was referring to was the Jap soja who hadn’t sounded like a lady at all<sup>304</sup>.

Ce qui ressort de ce long échange entre soldats japonais et nigériens, c’est avant tout l’humour audacieux de Biyi Bandele, humour d’autant plus frappant qu’il se double chez le romancier nigérien d’un sens du dialogue incontestable. La scène est si vivante que le lecteur peut l’évoquer mentalement en la suivant : on voit le soldat japonais dissimulé dans la forêt, les Nigériens terrés un peu plus loin dans leur tranchée ; on entend chaque injure partir de chaque côté, s’élever dans la nuit et ponctuée chaque fois d’un jet de grenade dont l’explosion illumine un instant les ténèbres et résonne à nos oreilles ; on sent l’odeur de la fumée qui envahit la nuit et on devine chaque soldat se réjouissant de sa vivacité d’esprit dans cette surprenante joute oratoire.

La stupeur des Nigériens en entendant un Japonais parler Hausa est très compréhensible. S’il est vrai que la jungle birmane leur a souvent rappelé par endroits les forêts de leur pays d’origine, Damisa et son groupe étaient loin de s’attendre à ce qu’un Japonais puisse s’exprimer dans une langue de leur pays. Mais le plus choquant, c’est la parfaite maîtrise du Hausa dont fait preuve le soldat japonais. En effet, dans beaucoup de cultures africaines pour prétendre connaître vraiment une langue, il ne suffit pas de la parler avec plus ou moins d’aisance. En dernier lieu, la mesure, le critère selon lequel on juge une personne qui sait vraiment une langue, qui l’a pénétrée dans son essence et ses nuances, c’est sa capacité à avoir de la répartie dans toutes les circonstances, dans toutes sortes de discussion, c’est son aisance et sa facilité à trouver le meilleur proverbe qui corresponde à chaque situation particulière, le proverbe qui rabattrait définitivement le caquet à l’interlocuteur bavard, désarmerait complètement l’insolent et le forcerait sinon à l’approbation, du moins au respect. Dans cette scène, le soldat japonais parle un Hausa

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, pp. 164-165.

parfait et sans accent et, comble de défi vis-à-vis des Nigériens, il s'offre le luxe de citer un proverbe et pas n'importe lequel, pas un proverbe populaire que pourrait connaître n'importe quel locuteur natif hausa, il utilise un proverbe sublime, ample, profond, rempli de sens, très imagé, qui témoigne non seulement d'une connaissance de la langue, mais de la culture qu'elle porte, un proverbe si juste dans la circonstance qu'il force l'admiration de l'officier anglais blanc Gillafsie qui a grandi au Nigeria et connaît parfaitement, lui aussi, le Hausa.

Même les soldats nigériens qui, ne l'oublions pas, sont d'ethnies différentes et n'ont donc pas les mêmes langues maternelles, mais parlent quand même tous le Hausa avec quelque aisance, même eux ne parlent pas le Hausa aussi bien que ce soldat japonais. Damisa lui-même reconnaît l'excellent niveau du Japonais, et vers la fin de la scène nous avons l'exemple de Godiwillin qui s'exprime en Hausa et fait encore des fautes pendant qu'il cherche à comprendre comment le Japonais a appris la langue.

Le soldat japonais n'a sans doute pas eu tort d'avoir cherché d'abord à faire abandonner les Nigériens. Il faut reconnaître que cette guerre n'était vraiment pas la leur ; mais pis encore, c'est qu'au moment où le Japonais intervient, les Chindits étaient depuis peu victimes du cynisme de leurs supérieurs. On avait commencé à les oublier dans la jungle, le ravitaillement se faisait de plus en plus rare et les renforts qu'ils demandaient n'arrivaient plus. Le responsable de cette nouvelle situation n'était autre que Janar Lentaïne :

Janar Lentaïne had been named commander-in-chief of the Chindits after Janar Wingate's death. No one knew Janar Lentaïne because, unlike Wingate, he never visited his troops on the field. He never gathered around a fire to chat with them. Some said it was because he hated flying. Others pointed out that Wingate hated flying too but he still flew out to meet his men because he knew it showed he cared. Where Janar Wingate had led from the front, his successor led by remote control. They said the new commander-in-chief refused to come out to see them because he hated Janar Wingate and that, although he was a Chindit himself, Janar Lentaïne thought the Chindits were a waste of time. Some said the reason the brass had given the post to Lentaïne instead of the other janars who were more in tune with Wingate's thinking was precisely because

Wingate was gone, the paper pushers at GHQ in India, who hated, reviled and feared Wingate when he was alive, were bent on destroying his brainchild. Lentaigne, they said, was an administrator who had been sent in to strip the assets of a business no longer considered of going concern<sup>305</sup>.

En effet, le nouvel officier responsable du commandement anglais, Janar Lentaigne, qui avait remplacé Wingate et dirigeait les opérations depuis le quartier général de l'armée anglaise, faisait payer aux autres Chindits l'hostilité et la jalousie qu'il nourrissait depuis toujours vis-à-vis son collègue défunt et qui se poursuivent encore alors que le général d'origine écossaise n'est même plus là pour lui faire de l'ombre. Voilà donc des soldats combattant dans une guerre à laquelle ils ne comprennent rien, abandonnés à leur sort, croupissant dans la vermine et la faim et qui continuent malgré tout cela à se battre sans relâche. Les soldats noirs étaient, comme tous les autres soldats d'ailleurs, au courant des luttes de pouvoir parmi les officiers, ils connaissaient très bien les relations difficiles que Wingate entretenait de son vivant avec la hiérarchie militaire et ils avaient très tôt compris qu'en l'absence de Wingate, on les abandonnait en espérant que leur défaite ternirait la mémoire de celui qui avait conçu et pensé leur plan d'intervention contre l'armée japonaise. Mais il semble que cette perfidie militaire, loin d'abattre les Nigériens, raviva plutôt leur détermination. Après tout, ils étaient là en Birmanie parce que Wingate l'avait souhaité, ils savaient aussi que s'il était là il serait au front en train de combattre avec eux et que leur sort aurait été meilleur. Wingate avait des défauts, mais il n'abandonnait jamais ses troupes. Les soldats n'allaient donc pas déshonorer sa mémoire et ce fut sans doute l'une des raisons qui les fit tenir jusqu'au bout.

Ainsi, le dévouement à l'Empire, le devoir de loyauté, le sens de l'honneur, la bravoure et la force physique et psychologique des soldats nigériens figurent parmi les nombreux facteurs qui contribuèrent à la victoire militaire de l'armée anglaise pendant la campagne birmane. Biyi Bandele réussit à nous offrir un récit poignant de cette aventure

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 171.

au cours de laquelle nous découvrons surtout des hommes, et pas simplement des automates qu'on avait initialement formés à tuer et dont l'aventure tragique offre surtout un exemple de fraternité et d'héroïsme.

Il esquisse aussi une vision de la nation nigériane à venir, celle-là même qui, par son échec, alimente sa colère et son écriture à la fois désespérée et pleine de vitalité.



## **CONCLUSION**

Notre intention, au début de cette étude, était d'étudier l'œuvre romanesque de Biyi Bandele en montrant notamment qu'elle est une œuvre de contestation qui démonte les mécanismes et les fonctionnements des régimes autoritaires qui se sont succédé à la tête de l'État nigérian et dont l'inefficacité et l'incapacité à mener à bien le travail de la construction nationale est l'une des causes fondamentales de l'état de ruine et de déconfiture sociale que le pays connaît depuis son indépendance. Notre hypothèse était que l'œuvre de Biyi Bandele est profondément carnavalesque et que l'auteur déployait, entre autres, des moyens liés à cette tradition pour mener son travail de contestation dont l'aspect essentiel consiste notamment à redonner la parole aux opprimés, à les laisser s'exprimer eux-mêmes et non pas à prendre la parole en leur nom. Pour la commodité de notre discussion, nous avons adopté la méthode d'analyse sociocritique tout en nous inspirant également des théories de Bakhtine chez qui nous avons trouvé certains éléments qui nous confortait dans la lecture de Biyi Bandele que nous souhaitions proposer.

Notre travail s'est articulé autour de trois axes qui en constituent les grands moments. Dans un premier temps, nous avons proposé une esquisse biographique afin d'apporter quelques informations sur l'arrière-fond culturel et social de l'auteur et de son œuvre. Ceci n'est certes pas valable que pour Biyi Bandele, mais il est indéniable qu'on aborde mieux l'œuvre de cet auteur en ayant une certaine connaissance sur ses origines, les différentes cultures qui l'ont construit en tant qu'individu ainsi que la culture yoruba dont il est profondément imprégné et qui a une influence considérable sur toute son œuvre. Dans l'évolution de l'auteur, il serait intéressant de rappeler un événement notable qui, nous semble-t-il, correspond à un moment-clé de l'évolution de Biyi Bandele et qui est d'une grande portée tant sur le plan symbolique que sur le plan identitaire : il s'agit de son changement de nom. De Biyi Bandele-Thomas, le romancier nigérian devient simplement Biyi Bandele. Nous remarquons que ce changement correspond également à un tournant

dans l'évolution de l'œuvre et coïncide avec ce que nous avons appelé *le renouvellement romanesque*. En effet, le changement de nom apparaît dès le troisième roman, *The Street*, à partir duquel l'auteur change de manière très remarquable l'orientation de son œuvre. Alors que les deux premiers romans, de par leur ton de révolte et d'indignation, semblaient annoncer la naissance d'un écrivain politique audacieux et sans complaisance, le ton s'atténue tout à coup dès le troisième roman. La diversité du talent de Biyi Bandele se révèle et nous découvrons un écrivain capable de dépasser la dénonciation politique pour traiter de sujets plus vastes qui touchent d'autres domaines tels que la grande histoire, l'existence humaine. Par ailleurs, l'exploration autobiographique nous a révélé que l'entrée de Biyi Bandele en littérature a été problématique dès le début. Le premier roman qu'il a publié l'a contraint à l'exil et c'est ainsi qu'il dut connaître, alors qu'il était encore très jeune, le sort de tant d'autres écrivains. Être obligé de fuir de chez soi, de son pays à un si jeune âge n'est certainement pas sans conséquence sur la pensée même d'un écrivain et ce n'est guère surprenant que l'œuvre de Biyi Bandele ait gardé malgré tout une certaine charge politique.

Le deuxième temps de notre étude correspond au moment-clé de notre analyse. À ce stade du travail, nous avons essayé de justifier notre hypothèse principale selon laquelle Biyi Bandele est un auteur contestataire dont l'œuvre profondément carnavalesque témoigne d'un souci de critiquer l'échec de la construction nationale nigériane et surtout de sa volonté d'inciter les Nigériens à la révolte et à la revendication de leur droit à être traités avec dignité et respect. Les deux premiers romans atteignent pleinement cet objectif et l'on n'exagérerait pas en disant que ce sont des romans très politiques même s'ils partent avant tout de l'expérience sociale des Nigériens. Peut-on d'ailleurs dissocier les deux domaines ? Il y a dans ces deux romans cette même vision sociale qui est souvent présente au cœur de la littérature nigériane et qu'on retrouve aussi bien chez Achebe que chez Soyinka et que

les écrivains de la nouvelle génération ne peuvent complètement escamoter. Biyi Bandele, lui, réussit dans ses deux premiers romans à rendre compte de l'expérience sociopolitique traumatique et irrationnelle qui fut pendant longtemps le sort quotidien des Nigériens et qui, semble-t-il, ne s'est pas beaucoup améliorée depuis.

Nous voyons émerger chez Bandele un carnaval africain très politique, à savoir une manière de subvertir les éléments de la culture populaire nigériane à des fins de contestation. Ici encore Biyi Bandele retourne aux sources mêmes de la littérature nigériane. Il est le digne héritier du théâtre d'Hubert Ogunde, de la littérature du marché d'Onitsha, de l'imagination surnaturelle de Tutuola et de la tradition yoruba du conte. Mais c'est aussi la richesse intertextuelle des romans qui frappe le lecteur avec les nombreuses références à la Bible, la littérature anglo-américaine et la littérature européenne.

La troisième partie de notre travail nous a vite fait prendre conscience d'une chose qui nous a obligés à infléchir un peu notre hypothèse de départ et à reconnaître dans son œuvre, dont nous mettions en évidence la seule dimension politique et contestatrice, qu'elle touchait également d'autres thématiques tout aussi intéressantes. Biyi Bandele est bien un écrivain carnavalesque et contestataire, toutefois les deux derniers romans de l'auteur nous permettent simplement d'élargir notre interprétation de l'œuvre en dépassant un peu notre hypothèse de départ. Avec *The Street* et *Burma Boy*, Biyi Bandele opère un déplacement thématique et géographique. Avant tout, *Burma Boy* confirme les talents de conteur de Biyi Bandele. La vivacité de son écriture, l'humour de Biyi Bandele et la profonde sympathie qu'il a pour ces soldats nigériens qui ont combattu en Birmanie font que ce roman de guerre n'est pas seulement un refus de l'oubli, mais également un récit émouvant et empreint d'humanité.

Dans *The Street*, c'est l'expérience de l'exil qui est au cœur du roman, à travers le récit des vies d'immigrés originaires du Nigeria et d'autres pays du Commonwealth.

L'écrivain d'origine togolaise, Edem Awumey, très bien à même de parler de l'exil dont il a fait lui-même l'expérience, écrit qu'il y a trois modes d'écriture de l'exil dans les littératures africaines :

Les écritures africaines poétisent un triple exil : l'exil du personnage au sein de sa propre culture marqué par l'intrusion violente d'une manière de penser autre consécutive à la colonisation, l'exil dans la nouvelle Afrique des indépendances qui ne brouille pas moins les rêves et les repères idéologiques, l'exil sur les routes du Nord d'une génération d'écrivains chassés de leur pays par le pouvoir oppressif<sup>306</sup>.

Biyi Bandele fait partie de la troisième catégorie, celle de ceux qui fuient les régimes oppressifs. Pourtant sa manière d'écrire l'exil n'est pas aut centrée, Biyi Bandele n'écrit pas une autobiographie de son exil, il porte plutôt un regard sur l'expérience de l'exil, expérience qui, semble-t-il suggérer, est toujours douloureuse quelles qu'en soient les motivations. L'exil du travailleur immigré (on peut bien considérer l'immigration comme une forme d'exil) n'est pas moins douloureux que l'exil de l'artiste. Il s'agit avant tout d'une expérience humaine qui ressemble dans ses manifestations à un prolongement de l'expérience même de l'existence humaine. Nous oserions dire ici que l'expérience de l'exil a été d'une certaine manière salutaire pour l'œuvre de Biyi Bandele. Dans *The Street* et *Burma Boy*, romans loin des préoccupations politiques au Nigeria, on sent que Biyi Bandele est au meilleur de son art. On a le sentiment qu'il laisse libre cours à son imagination et proclame sa liberté d'écrire sur autre chose que la misère sociale et la déliquescence politique de son pays qui sont certes des questions importantes, mais qui ne constituent pas toute la littérature. Dans ces deux romans, Biyi Bandele échappe un instant au devoir implicite qui incombe aux écrivains d'origine africaine. Or, c'est en cela que Biyi Bandele révèle vraiment l'étendue de ses capacités en tant que romancier-conteur.

---

<sup>306</sup> Edem Koku Awumey, *Tierno Monénembo : écriture de l'exil et architecture du moi*, Thèse de doctorat, littératures francophones, Université de Cergy-Pontoise, 2005, p. 6.

*The Street* n'est pas un roman sur l'exil tel qu'on en lit trop souvent dans les littératures africaines, notamment chez les tout premiers auteurs à avoir abordé ce sujet. En effet, les récits d'exil se concentrent presque uniquement sur l'expérience de l'exil lui-même, indépendamment de toute autre considération, comme si l'on pouvait séparer l'exil de la vie elle-même. Si bien que beaucoup d'œuvres qui parlent de l'exil se ressemblent trop souvent et possèdent un relent d'étude sociologique. Ces récits s'intéressent surtout à la question du choc culturel, aux difficultés de l'exilé dans ses rapports avec les autochtones du pays d'accueil. Tout cela fait partie de l'expérience de l'exil, mais il y a encore certains aspects du sujet qui sont peu abordés. Or, dans le roman de Biyi Bandele, l'expérience de l'exil est inséparable de l'existence humaine, elle se confond même avec elle et la prolonge, de telle sorte qu'en relatant la vie de la diaspora noire de Brixton, Biyi Bandele ne fait que traiter finalement de questions existentielles telles que la difficulté de vivre, la solitude, l'inassouvi qu'il y a dans toute existence quelle que soit son apparente tranquillité et le caractère irréductible de chaque expérience humaine. Si les personnages que nous rencontrons dans *The Street* ont tous en commun d'avoir connu une forme de rupture dans leur vie, il n'en demeure pas moins que l'expérience de chacun d'entre eux conserve une profonde singularité.

De plus en plus d'écrivains d'origine africaine arrivent à dévoiler ces aspects de l'exil qu'on oublie trop souvent à force d'avoir été habitué à un certain regard sur la question. Ainsi chez un écrivain comme Fatou Diome – *Le ventre de l'Atlantique* (2003) –, la douleur de l'exil ne se situe plus simplement dans l'éloignement, dans l'arrachement au pays natal et dans le manque que tout cela implique. La souffrance de l'exilé est désormais dans l'incompréhension et l'impatience des parents et de la famille lorsque leurs attentes ne sont pas rapidement satisfaites, attitude qui provoque chez l'exilé une solitude teintée de désamour et un sentiment de culpabilité d'autant plus persistant que rien ne semble pouvoir

dissiper le malentendu. L'imaginaire de l'exil est riche et très vaste et c'est ce que nous découvrons chez Biyi Bandele. Au fond, *The Street* nous démontre que Biyi Bandele peut aborder n'importe quel sujet, tout en restant conteur jusqu'au bout et sans jamais se départir ni de son humour, ni de son imaginaire onirique et foisonnant, caractéristiques principales de son originalité.

*Burma Boy* est à la fois un roman de guerre et un conte initiatique. Le projet initial de Biyi Bandele en racontant cette histoire était de sauver de l'oubli un groupe de soldats nigériens qui participèrent à la Seconde Guerre mondiale et dont on savait bien peu de choses. L'objectif semble avoir été atteint et nous voudrions croire qu'Ali Banana aura désormais sa place parmi les personnages mémorables des lettres africaines. L'effort de Biyi Bandele dans l'écriture de ce roman, la plus grande difficulté qu'il a réussi à surmonter, c'est d'être arrivé à rendre cette histoire avec vivacité et à surtout demeurer fidèle à la mémoire et aux idiosyncrasies de ceux auxquels il voulait rendre hommage. Qu'entendons-nous par là ? Illustrons par un exemple : la question de la langue a été fondamentale dans l'aventure des soldats du *5th NR* (Nigerian Regiment). Ces hommes n'avaient pas tous la même langue maternelle ; le hausa qui leur permettait de communiquer, ils ne parlaient pas non plus tous très bien ; quant à l'anglais, ils n'en avaient qu'une intelligence dictée par les circonstances, mais ils ne le parlaient guère mieux. Toute la difficulté du romancier était donc de faire son récit tout en préservant les particularismes linguistiques des personnages et sans jamais alourdir la compréhension de l'histoire. Biyi Bandele ne cède pas à la facilité d'aplanir ces nombreuses aspérités pour produire un roman lisse qu'il aurait écrit dans une langue et un style empruntés. Au contraire, il fusionne à merveille l'anglais standard avec l'anglais approximatif des soldats, le vocabulaire militaire anglais auquel toutes les nationalités présentes dans la guerre – soldats indiens, népalais, nigériens, écossais, etc. – ont imprimé l'empreinte de leurs

origines et même, il utilise par endroits, certains mots hausa sans s'embarrasser des italiques dont il ne sert que lorsque les personnages parlent un hausa trop appuyé, comme dans la scène où les soldats nigériens échangent des injures avec un soldat japonais. Ce travail qu'il effectue sur la langue, Biyi Bandele le fait avec une souplesse et une habileté telles que le roman se lit sans aucune difficulté de compréhension. C'est ainsi qu'il préserve la vivacité et l'intérêt du récit. À cela s'ajoute un humour qui vient atténuer la teinte trop sombre d'un roman de guerre, véritable conte tragi-comique.

En vérité, les deux premiers romans, trop marqués par leurs visées politiques, manquaient un peu de la dimension humaine qui permet à l'œuvre littéraire de bien incarner un sujet quel que soit l'angle selon lequel il le traite. Faisons une comparaison, sans doute écrasante pour Biyi Bandele, mais qui nous permet de bien expliquer ce qui manque un peu à ses deux premiers romans : le roman de Chinua Achebe, *A Man of the People*, est un roman très politique (ce que suggère très bien le titre de la traduction française : *Le démagogue*) et porté de bout en bout par une vision sociale, mais c'est bien plus qu'un simple roman politique, car en contrepoint aux intrigues politiques et aux luttes de pouvoir, se poursuit la vie des personnages dont nous découvrons le caractère, les motivations, ou encore les difficultés existentielles, de telle sorte que c'est finalement une histoire fondamentalement humaine, pleine de sens, qui se déroule sur un fond politique.

Bien entendu, Biyi Bandele arrive malgré tout à se démarquer des autres écrivains dont l'œuvre est aussi influencée par le combat politique. Il y arrive d'abord par son approche de la contestation qui n'est pas une simple dénonciation des pouvoirs autoritaires. Biyi Bandele rétablit la parole des opprimés, il ne parle pas en leur nom, mais nous fait entendre leur voix en choisissant ses héros parmi eux et en donnant à son style l'empreinte de la langue contestatrice populaire. En dépit de la réserve que nous émettions tantôt par rapport au côté trop politique des deux premiers romans, Biyi Bandele y réussit une chose



qui nous semble être la marque même de sa plus grande originalité : il trouve le moyen de rendre compte d'une expérience atroce et irrationnelle. Le critique nigérian Chinweizu invitait déjà les écrivains d'origine africaine à trouver de nouveaux moyens pour dire l'expérience sociale et politique des États africains que les moyens littéraires traditionnels ne sont plus à même d'expliquer. Il leur suggérait notamment de se tourner vers les littératures non européennes, notamment vers les Latino-Américains :

For both Tutuola and the Latin American novelists, fantasyland, or the land of the dead, where anything can happen, serve as locations for significant fictional events through which are worked out the implications of what Achebe calls "social and moral offence(s) of colossal consequence." Fantastic happenings in realistic locations are also deployed for the same purpose.

Also in exploring the gross social perversions, both Tutuola and the Latin American novelists dispense with subtle and elaborate explorations of individual guilt or psychology. Contrary to what believers in the European conventions might think, this is, in fact, a source of great strength. This break with a fundamental expectation of the European convention enables them to avoid a deflection of their attention from issues of social structure and morality into the mire of individualist psychopathologies. ...

[...]

In view of the Latin American achievement, it should be easier to see that Tutuola, the alleged "dead end" in African literature (Gerald Moore), may well represent a main archway to the development of a modern African fiction powerful enough for exploring the conditions and absurdities of neo-colonial Africa. From Tutuola's achievement, once it is viewed properly, Africa's Eurocentric fiction and critics may begin to see the opportunities in non-Eurorealist fiction; see the untapped potential in Africa orature for supplying them with devices for handling themes and situations which the contemporary African novel cannot avoid treating if it is to be of a value to Africans; and see the need for technical experimentation to invent narrative devices for handling materials for which European realist techniques, assumptions and conventions would be worse than useless<sup>307</sup>.

Peu d'écrivains africains ont suivi ce conseil et Sony Labou Tansi fut sans doute l'un des rares à avoir très tôt compris la nécessité de se ressourcer auprès des écrivains latino-américains pour inventer une autre manière de rendre compte de la nature ubuesque des pouvoirs postcoloniaux. Il créa dès lors un réalisme magique à l'africaine. Biyi Bandele a fait quelque chose de tout aussi original, mais d'assez différent. On peut se laisser aller à penser que Biyi Bandele est un romancier réaliste magique, certains éléments de son œuvre

---

<sup>307</sup> Chinweizu, « Beyond European Realism », *Okike An African Journal of New Writing*, N° 14, September 1978, pp. 1-2.

le laissent penser. Mais à notre avis, une telle conclusion ne rendrait pas suffisamment compte de ce qui fait l'originalité de notre auteur. Si tant est qu'il y ait réalisme magique chez Biyi Bandele, son réalisme magique n'a pas le côté typiquement baroque qui est la caractéristique fondamentale du réalisme magique latino-américain. En effet, au lieu d'un pur baroque à la manière latino-américaine – et c'est ce qui fait sa grande originalité – Biyi Bandele crée, à partir du rêve (d'une écriture parfois surréaliste même serait-on tenté de dire), de la folie, de la farce, d'un carnaval inspiré de la culture nigériane populaire et urbaine et de l'art du conte traditionnel yoruba, un nouveau moyen de raconter l'expérience sociopolitique chaotique du Nigeria que les moyens esthétiques fictionnels occidentaux ne lui auraient sans doute pas permis de relater. Dans les deux premiers romans, il y a des fous et des extravagants et il semble que seuls ces esprits tourmentés, chaotiques à l'image de l'univers dans lequel ils vivent, peuvent rendre compte d'expériences que la raison ne permet plus d'appréhender.

Faire de la révolte et de la contestation des moyens de lutte contre l'oppression ainsi que le propose Biyi Bandele dans son œuvre, voilà qui peut sembler à première vue utopique. Pourtant les récents événements dans certains pays du Maghreb nous ont montré que lorsque les peuples finissent par se soulever, unissant toutes leurs forces, et s'élancent avec détermination contre les dictatures, il arrive alors que le miracle se produise. La révolte est déjà un premier pas vers cette libération et cette refondation de la nation nigériane que Biyi Bandele appelle de tous ses vœux. D'autres thématiques (l'homosexualité, les reconfigurations familiales, les formes d'écriture postmodernes...) sur lesquelles nous nous sommes beaucoup moins attardés apparaissent également dans l'œuvre. Elles témoignent d'une nouvelle dynamique caractéristique de la production littéraire africaine contemporaine et elles pourraient venir prolonger notre travail, le tout premier de cette ampleur sur une œuvre à laquelle aucune étude approfondie n'avait encore

été consacrée. Il faudrait aussi étudier comme elle le mérite toute la production théâtrale de Biyi Bandele, riche d'une dizaine de pièces de théâtre ainsi que de scénarios, qu'il serait intéressant d'explorer pour approfondir la connaissance de l'œuvre.

Quatre romans et plusieurs pièces de théâtre d'un écrivain toujours en activité et relativement jeune ne suffisent peut-être pas encore pour pouvoir dessiner une poétique complète de l'œuvre. Pourtant au stade où en est déjà cette œuvre audacieuse et innovante qui se construit et s'affirme depuis plus de dix ans, il est assez frappant de constater que l'image de Biyi Bandele qui en émerge est celle d'un écrivain courageux, conscient de la force de son art, et dont le discours semble suggérer que le combat pour la liberté n'est pas qu'un idéal, et qu'il peut se gagner à force de détermination, de persévérance, et de saine impertinence.

## **BIBLIOGRAPHIE**

# SOURCES PRIMAIRES ET SECONDAIRES

## SOURCES PRIMAIRES

### I. CORPUS PRINCIPAL

BANDELE-THOMAS, Biyi, *The Man Who Came in from the Back of Beyond*, London, Bellew publishing, 1991, 139 p.

\_\_\_\_\_, *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams* [1991], London, Heinemann, 1997, 202 p.

BANDELE, Biyi, *The Street*, London, Picador, 1999, 292 p.

\_\_\_\_\_, *Burma Boy*, Lagos, Farafina, 2007, 216 p.

### II. AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEUR (pièces de théâtre)

BANDELE-THOMAS, Biyi, *Marching for Fausa*, Oxford, Amber Lane Press, 1993, 70 p.

\_\_\_\_\_, *Resurrections*, Oxford, Amber Lane Press, 1994, 79 p.

\_\_\_\_\_, *Two Horsemen*, Amber Lane Press, Oxford, 1994, 62 p.

\_\_\_\_\_, *Death Catches the Hunter*, Oxford, Amber Lane Press, 1995, 61 p.

BANDELE, Biyi, *Brixton Stories and Happy Birthday Mister Deka D*, London, Methuen drama, 2001, 80 p.

### III. AUTRES ROMANS ET RÉCITS CONSULTÉS

ACHEBE, Chinua, *Things Fall Apart* [1958], New York, Everyman's Library, 1992, 181 p.

\_\_\_\_\_, *A Man of the People* [1966], London, Heinemann, African Writers Series, 1988, 160 p.

\_\_\_\_\_, *No Longer at Ease* [1960], New York, Anchor books, 1994, 194 p.

\_\_\_\_\_, *Girls at War and Other Stories* [1972], New York, Anchor Books, 1991, 120 p.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, *The Thing Around Your Neck*, London, Fourth Estate, 2009, 217 p.

\_\_\_\_\_, *Half of a Yellow Sun* [2006], New York, Harper Perennial, 2007, 433 p.

\_\_\_\_\_, *Purple Hibiscus* [2004], New York, Harper Perennial, 2005, 307 p.

AMADI, Elechi, *Sunset in Biafra*, London, Heinemann, 1969, 184 p.

ARMAH, Ayi Kwei, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* [1968], London, Heinemann, African Writers Series, 1988, 183 p.

BUGUL, Ken, *Le baobab fou* [1976], Paris, Présence Africaine, réed 2009, 222 p.

CAMARA, Laye, *Le regard du roi* [1954], Paris, Plon, 1978, 252 p.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, folioplus classiques du XXe siècle, 2006, 614 p.

DIOME, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, éditions Anne Carrière, 2003, 295 p.

DONGALA, Emmanuel, *Johnny chien méchant*, Paris, Le serpent à plumes, 2002, 361 p.

EKWENSI, Cyprian, *Jagua Nana* [1961], London, Heinemann, 1987, 192 p.

IWEALA, Uzodinma, *Beasts of No Nation* [2005], New York, Harper Perennial, 2006, 142 p.

KAZANTZAKI, Nikos, *Alexis Zorba* [1946], trad. Yvonne Gautier, Paris, Le livre de poche, 1961, 347 p.

KLEIST, Bernd Heinrich Wilhelm von, *Michel Kohlhaas* [1811], trad.G. La Flize, Paris, G-F Flammarion, 1992, 188 p.

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, 221 p.

\_\_\_\_\_, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, 380 p.

LOBA, Aké, *Kocoumbo, L'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960, 267 p.

LOPES, Henry, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence africaine, 1982, 315 p.

NGUGI, Wa Thiong'o, *Weep Not Child* [1964], London, Heinemann, 1985, 143 p.

- NWAPA, Flora, *Efuru* [1966], London, Heinemann, 1978, 221 p.
- \_\_\_\_\_, *Never Again*, Africa Research and Publications, 1995, 86 p.
- OKARA, Gabriel, *The voice* [1964], London, Heinemann, 1970, 127 p.
- POE, Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Folioclassique », 1995.
- SELVON, Sam, *The Lonely Londoners* [1956], London, Penguin Books, 2006, 138 p.
- SARO-WIWA, Ken, *Sozaboy* [1985], *a Novel in Rotten English*, London, Longman, 2009, 188 p.
- SASSINE, Williams, *le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris, Présence africaine, 1985, 219 p.
- TOLSTOÏ, *Les Cosaques*, trad. de Pierre Pascal, Paris, Gallimard, coll. « Folioclassique », 2010, 304 p.
- TUTUOLA, Amos, *The Palm-Wine Drinkard* [1953] & *My Life in the Bush of Ghosts* [1954], New York, Grove Press, 1984, 307 p.

## SOURCES SECONDAIRES

### IV. OUVRAGES ET ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE L'AUTEUR

#### 1. OUVRAGES

NAUMANN, Michel, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération : une littérature « voyoue »*, Paris, L'Harmattan, 2001, 150 p.

#### 2. LES ARTICLES

EFFA, Gaston-Paul, « Une plume brillante s'élève pour la cause des enfants soldats. Biyi Bandele contre le destin des troupes africaines à la manière d'un Céline moderne », in <http://www.republicain-lorain.fr> du 18/01/2009.

NEGASH, Girma, « *Migrant literature and political commitment : puzzles and parables in the novels of Biyi Bandele-Thomas* » in "Journal of African Cultural Studies" Vol. 12, Number 1, June 1999, pp. 77-92 (compilation 1998-1999 Vol. 11-12)

## V. OUVRAGES ET ÉTUDES SUR LE SUJET (domaine de recherche)

### 1. LES OUVRAGES

ACHEBE, Chinua, *Morning Yet on Creation Day, Essays*, London, 1975, Heinemann, 108 p.

\_\_\_\_\_, *The Problem With Nigeria* [1983], Oxford, Heinemann, 1984, 68 p.

\_\_\_\_\_, *Hopes and Impediments* [1988], New York, Anchor Books, 1990, 181 p.

\_\_\_\_\_, *Home and Exile* [2000], Edinburgh, Canongate Books Ltd, 2003, 115 p.

BA, Mamadou Kalidou, *Le roman africain francophone postcolonial, radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2009, 252 p.

BESSIERE Jean et MOURA Jean-Marc (sous la direction), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999, 196 p.

CORNATON, Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990, 128 p.

COUSSY, Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, 208 p.

\_\_\_\_\_, *Littératures de l'Afrique anglophone*, Edisud, Les écritures du sud, Paris, 2007, 160 p.

DOSSOU-YOVO, Noël, *Individu et société dans le roman négro-africain d'expression anglaise de 1939 à 1968*, tome 1, Paris, L'Harmattan, coll. « Études africaines », 1997, 209 p.

EMENYONU, Ernest E. (ed.), *Goatskin Bags and Wisdom: New Critical Perspectives on African Literature*, Trenton, New Jersey, Africa World Press Inc., 2000, 389 p.

GIKANDI, Simon, *Reading the African Novel*, Portsmouth, Heinemann, Studies in African Literature, 1987, 172 p.

KABA, Ousmane, *Le bestiaire dans le roman guinéen*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2006, 319 p.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes étude comparative*, Paris, L'Harmattan, 1993, 318 p.



NAUMANN, Michel, *Regards sur l'autre à travers les romans des cinq continents*, Paris, L'Harmattan, 1993, 189 p.

NGUGI, Wa Thiong'o, *Writers in Politics: A Re-engagement with Issues of Literature and Society* [1981], Portsmouth, N. H., Heinemann, 1997, 167 p.

NGANDU NKASHAMA, Puis, *Ruptures et écritures de violence: études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, 386 p.

OBAFEMI, Olu, *Contemporary Nigerian Theatre: Cultural Heritage and Social Vision*, Ilorin, Joe-Noye Press, Bayreuth African Studies 40, 1996, 289 p.

OBIECHINA, Emmanuel Nwanonye, *Onitsha Market Literature*, London, Heinemann, African Writers Series, 1972, 182 p..

OKOME, Onookome, *Ogun's Children: the Literature and Politics of Wole Soyinka since the Nobel*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, Inc., 2004, 378 p.

PARKER, Michael and STARKEY Roger (éd.), *Postcolonial Literatures: Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*, London, MacMillan, 288 p.

SEVERAC, Alain, *Les romans de Chinua Achebe : de l'ordre au chaos*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995, 702 p.

TSHIBOLA KALENGAYI, Bibiane, *Roman africain et christianisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études africaines », 2002, 252 p.

## 2. LES ARTICLES

DE GAUDUSSON Jean du Bois, MEDARD Jean-François (dir.), « L'État en Afrique : entre le global le local », Afrique contemporaine, numéro spécial trimestriel N° 199, Juillet-septembre 2001.

Chinweizu, « The Rise of the Latin American Novel », in OKIKE : An African Journal of New Writing, n° 14, September 1978.

KASIMI, Djima, « Wole Soyinka et la ville : une analyse de *The Interpreters* », Études littéraires africaines, n° 22, 2006.

« Résistances Africaines », Manière de voir 79 Le monde diplomatique, bimestriel, Février-Mars 2005.

« Littératures du Nigeria et du Ghana 1 », Notre librairie : revue des littératures du Sud, n° 140, avril juin 2000.

SOYINKA, Wole, « Obama, mon rêve d'Africain », Courrier international, n° 978-979-980, su 1<sup>er</sup> au 19 août 2009.

## 3. LES ÉTUDES ET TRAVAUX INÉDITS : THÈSES

*Tierno Monénembo : écriture de l'exil et architecture du moi*, thèse soutenue par Edem Koku AWUMEY, sous la direction de Bernard Mouralis, Université de Cergy-Pontoise, 2005.

*La folie dans le roman africain du monde anglophone (Achebe, Awoonor, Armah, Ngugi, Head)*, Thèse soutenue par Igor-Juste NDONG N'NA, sous la direction de Michel Naumann, Université de Cergy-Pontoise, 2008.

## VI. OUVRAGES ET ÉTUDES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*, Algérie, Éditions du Tell, 2002, 173 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1978.

\_\_\_\_\_, *La poétique de Dostoïevski* [1963], trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, 346 p.

\_\_\_\_\_, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 ; rééd. Gallimard, coll. « Tel », 1990, 471 p.

BHABHA, Homi K, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale* [1994], trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2004, 411 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

BOUSQUET-VERBEKE, Lysiane, *Les dédicaces : du fait littéraire au fait sociologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, 123 p.

HAILLET P.P. et KARMAOUI G. (sous la dir.), *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, CRTF, Université de Cergy-Pontoise, 2005, 242 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 188 p.

## VII. OUVRAGES ET ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE

BARBOLPH, Jacqueline (sous la dir.), *Littérature et maladie en Afrique, image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1994, 350 p.

COUSSY, Denise, *Littératures de l'Afrique anglophone*, Aix-en-Provence, Edisud, coll. « Les écritures du Sud », 2007, 160 p.

\_\_\_\_\_, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, 208 p.

COMPAGNON, Antoine, *La littérature pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2007, 77 p.

KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine, panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle [1967]*, Verviers, nouvelle édition revue et augmentée 1987, 478 p.

KUNDERA, Milan, *Le Rideau [2005]*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, 204 p.

\_\_\_\_\_, *Les testaments trahis [1993]*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, 324 p.

\_\_\_\_\_, *L'art du roman [1986]*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, 193 p.

LODGE, David, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992, 240 p.

NAUMANN, Michel, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération, (une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan, 2001, 150 p.

\_\_\_\_\_, *Regards sur l'autre à travers les romans des cinq continents*, Paris, L'Harmattan, 1993, 189 p.

## VIII. OUVRAGES GÉNÉRAUX EN RAPPORT AVEC LE SUJET

ADAMON, D. Afise, *Le renouveau Démocratique au Bénin, la Conférence Nationale des Forces Vives et la période de Transition*, Paris, L'Harmattan, coll. « Points de vue concrets », 1995, 223 p.

BA, Amadou Hampaté, *Aspects de la civilisation africaine [1972]*, Paris, Présence africaine, 2008, 139 p.

\_\_\_\_\_, *Vie et enseignement de Tierno Bokar le sage de Bandiagara*, Paris, Seuil, coll. « points », 1980, 254 p.

BALDWIN, James, *The Fire Next Time [1963]*, London, Penguin Books, 1964, 89 p.

BALANDIER, Georges, *Afrique ambiguë* [1957], Paris, Pocket, coll. « Terre humaine Poche », 2008, 379 p.

BOLYA, *Afrique, le maillon faible*, Paris, Le serpent à plumes, 2002, 201 p.

BOSCOLO, Cristina, *Odun: Discourses, Strategies, and Power in the Yoruba Play of Transformation*, Amsterdam & New York, Rodopi B. V., coll. « Cross/Cultures 111 », 2009, 337 p.

CASTERAN, Christian, *Le tiers monde*, Paris, Éditions Filipacchi, 1973, 158 p.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme* [1955], Paris, Présence africaine, 2004, 92 p.

CHEVRIER, Jacques, *Anthologie de la négritude*, Librio, 2008, 126 p.

CYRULNIK, Boris, *Un merveilleux malheur* [1999], Paris, Odile Jacob, coll. « Poches », 2007, 218 p.

DUMONT, René et MOTTIN, Marie-France, *L'Afrique étranglée*, Paris, Éditions du seuil, 1980, rééd. Éditions du seuil, Coll. « Points politique », 1982, 283 p.

DUERDEN, Dennis, *African Art and literature: The Invisible Present* [1975], London, Heinemann Educational Books, 1977, 169 p.

EDWIN, Shirin, *L'Islam mis en relation, le roman francophone de l'Afrique de l'Ouest*, Paris, Éditions Kimé, 2009, 208 p.

EMENYONU, Ernest N. (ed.), *Goatskin Bags and Wisdom, New Critical Perspectives on African Literature*, Trenton, NJ, African World Press, 2000, 393 p.

ÉRASME, *Éloge de la folie* [1509], trad. de Pierre de Nolhac, Paris, GF Flammarion, 1964, 185 p.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris, Seuil, coll. « points », 1971, 188 p.

\_\_\_\_\_, *Les damnés de la terre* [1967], Paris, la découverte/poche, 2007, 311 p.

HACKETT, Rosalin I. J., *New Religious Movements in Nigeria*, Lewiston, Adwin Mellen Press, African Studies, 1987, 245 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La raison dans l'histoire* [1955], traduit de l'allemand par Kostas Papaioannou, Paris, Librairie Plon, 1965 ; rééd. « Bibliothèques 10/18 » 2007, 312 p.

KAPUSCINSKI, Ryszard, *Ébènes, Aventures africaines* [1998], trad. de Véronique Patte, Paris, pocket, 2010, 372 p.

KODJO, Edem, *Lettre ouverte à l'Afrique cinquanteenaire*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2010, 76 p.

KONATE, Moussa, *L'Afrique noire est-elle maudite ?*, Paris, Fayard, 2010, 238 p.

LEYMARIE, Philippe et PERRET Thierry, *Les 100 clés de l'Afrique*, Hachette Littératures, coll. « Grand pluriel », 2006, 691 p.

LOPES, Henri, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois* [2003], Paris, Gallimard, coll. « continents noirs », 2009, 107 p.

MBEMBE, Achille, *Sortir de la grande nuit : essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La découverte, 2010, 246 p.

\_\_\_\_\_, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* [2000], Paris, Karthala, 2e édition, 2005, 293 p.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé portrait du colonisateur* [1957], Paris, Gallimard, coll. « Folio/actuel », 1985, 161 p.

MUDIMBE, V. Y., *The Invention of Africa, Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, 241 p.

MENOM, Dilip M., *The Blindness of Insight: Essays on Caste in Modern India*, Pondicherry, Navayana, 2006, 168 p.

MOORE, Carlos, *Fela Fela cette vie de putain*, Paris, Karthala, 1982, 305 p.

OBAFEMI, Olu, *Contemporary Nigerian Theatre: Cultural Heritage and Social Vision*, Bayreuth, Bayreuth African studies, 1996, 289 p.

OKOME, Onookome (ed.), *Ogun's Children, The Literature and Politics of Wole Soyinka since the Nobel*, Trenton, N J, African World Press, 2004, 378 p.

PASCAL, *Pensées*, Paris, GF-Flammarion, 1976, 376 p.

SMITH, Stephen, *Atlas de l'Afrique : un continent jeune, révolté, marginalisé*, Paris, autrement, coll. « Atlas/monde », 2005, 79 p.

TRAORE, Aminata, *L'étau : l'Afrique dans un monde sans frontières*, Paris, Actes Sud, 1999, 185 p.

\_\_\_\_\_, *L'Afrique humiliée* [2008], Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2009, 294 p.

\_\_\_\_\_, *Le viol de l'imaginaire* [2002], Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2009, 206 p.

ZIEGLER, Jean, *Le pouvoir africain*, Paris, seuil, coll. « Points », 1979 (édition augmentée), 254 p.

\_\_\_\_\_, *Main mise sur l'Afrique*, Paris, Seuil, coll. « Combats », 1978, 290 p.

ZWEIG, Stefan, *Conscience contre violence* [1936], Bordeaux, Le Castor Astral, 2004 ; rééd Le livre de poche, 2010, 273 p.

#### **IX. SITES INTERNET**

[http://www.blog.ted.com/2009/10/07/the\\_danger\\_of\\_a/](http://www.blog.ted.com/2009/10/07/the_danger_of_a/) , du 10 juillet 2009.

<http://www.bbc.co.uk/africabeyond/africanarts/19924.shtml.February.2008.> , du 15 février 2008.

## INDEX

### A

ACHEBE, Chinua, 12, 20, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 50, 57, 60, 61, 64, 70, 81, 84, 85, 98, 114, 115, 151, 164, 165, 185, 200, 324, 392, 401  
ADICHIE, Chimamanda Ngozi, 8, 36, 97, 185, 323  
Angleterre, 16, 98, 141, 243, 260, 261, 262, 264, 267, 282, 325  
ARMAH Ayi Kwei, 90  
Art, 32, 34, 54, 56, 184, 225, 271, 320, 403, 404

### B

BAKHTINE, Mikhaïl, 16, 17, 30, 57, 104, 110, 111, 112, 113, 127, 145, 219, 306, 386, 402  
BANDELE, Biyi, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 60, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 83, 87, 96, 97, 99, 104, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 128, 130, 132, 133, 136, 137, 140, 141, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 163, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 196, 197, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 213, 214, 215, 218, 219, 221, 223, 225, 226, 228, 230, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 261, 270, 272, 279, 286, 288, 289, 295, 296, 298, 299, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 318, 319, 320, 321, 325, 327, 329, 333, 338, 350, 351, 352, 353, 368, 369, 371, 373, 376, 379, 381, 383, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 399, 410, 411  
Bible, 60, 71, 75, 202, 205, 210, 213, 214, 299, 300, 304, 305, 361, 364, 388  
Birmanie, 15, 253, 254, 255, 256, 325, 326, 328, 330, 333, 341, 342, 345, 351, 365, 369, 370, 376, 378, 383, 388  
Borges, José Luis, 185  
Brixton, 258, 259, 260, 271, 274, 278, 282, 284, 287, 288, 289, 291, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 311, 313, 315, 316, 317, 390, 397, 412  
*Brixton Stories and Happy Birthday Mister Deka D*, 397  
Brutalisation, 133, 136, 140, 411  
Brutalité, 9, 49, 67, 69, 75, 120, 122, 124, 126, 128, 135, 137, 138, 140, 141, 164, 214, 241, 252, 337  
Burlesque, 138, 140, 145, 306  
*Burma Boy*, 15, 18, 50, 52, 71, 252, 253, 254, 255, 257, 301, 325, 329, 333, 350, 353, 368, 369, 370, 371, 373, 376, 388, 389, 391, 397, 412

### C

CAMARA, Laye, 35  
Campagne Birmane, 6, 325, 350, 351, 352, 366, 376, 383, 412  
CAMUS, Albert, 315  
Carnaval africain, 65, 110, 112, 114, 146, 388  
Carnavalesque, 6, 9, 15, 17, 21, 30, 31, 57, 94, 110, 112, 113, 208, 227, 234, 240, 245, 246, 296, 307, 386, 387, 388, 410, 411  
Christianisme, 22, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 214, 364, 401  
Chronotope, 15, 218, 219, 226, 238, 296, 311  
Comique, 95, 113, 122, 127, 149, 159, 193, 234, 239, 240, 253, 330, 392  
Construction nationale, 6, 13, 14, 28, 81, 82, 83, 87, 92, 93, 95, 106, 153, 172, 198, 219, 252, 386, 387, 411  
Conte, 38, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 57, 81, 176, 253, 294, 295, 307, 308, 369, 370, 371, 388, 391, 394  
COUSSY, Denise, 86, 218  
Culture Yoruba, 23, 25, 26, 39, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 129, 133, 208, 231, 234, 264, 269, 284, 330, 341, 386, 388, 394, 410

### D

Dictature, 96, 106, 155, 156, 157, 182, 196, 252, 400  
DIOME, Fatou, 97, 390  
Don Quichotte, 111, 320  
DOSTOIEVSKI, 57

### E

Emerson, Ralph Waldo, 108, 109, 254, 270  
Emigré, 259  
Enfant àbikù, 231, 232, 233, 234  
Érasme, 195  
Exil, 18, 66, 107, 142, 252, 254, 288, 289, 296, 320, 363, 387, 389, 390, 400, 401, 412

### F

FANON, Frantz, 44, 117  
FELA, Kuti, 66, 67, 68, 69, 230, 405  
Folie, 9, 15, 74, 96, 123, 142, 144, 167, 168, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 214, 248, 310, 348, 365, 366, 394, 402, 404

### G

George IV, 6, 16, 322, 333, 337, 339, 340, 341, 342, 368, 369, 412  
Guerre, 6, 15, 18, 23, 51, 67, 70, 71, 105, 167, 169, 230, 253, 254, 255, 256, 257, 267, 321, 322, 323,

324, 325, 326, 327, 328, 330, 332, 334, 336, 337,  
338, 340, 349, 350, 351, 352, 358, 363, 364, 366,  
368, 369, 370, 372, 373, 375, 376, 379, 382, 383,  
388, 391, 412

## H

Homère, 322

## I

Igbo, 46, 63, 129  
Illumination mystique, 159, 357, 362  
Intelligence du faible, 53  
Ironie, 89, 95, 98, 191, 213, 228, 235, 351  
Islam, 169, 301, 302, 304, 305, 404  
IWEALA Uzodinma, 8, 68, 323

## J

Jungle birmane, 16, 348, 353, 354, 363, 364, 370, 381

## K

KABA, Ousmane, 35  
KUNDERA, Milan, 44, 110, 111, 319

## L

*La vie et demie*, 92, 93, 94, 411  
Littérature, 10, 36, 99, 101, 196, 238, 399, 403, 411  
LOBA, Aké, 263  
LODGE, David, 183, 184

## M

MBEMBE, Achille, 103, 135, 145, 159  
Métafiction, 183, 185, 186, 188  
Mort, 64, 94, 95, 106, 124, 126, 127, 131, 138, 139,  
140, 142, 176, 190, 195, 222, 225, 226, 231, 234,  
236, 237, 238, 239, 240, 257, 258, 264, 265, 266,  
267, 273, 278, 284, 285, 288, 289, 307, 330, 332,  
333, 338, 344, 348, 353, 356, 358, 364, 371, 372,  
373, 374  
Musique, 69, 261

## N

NAUMANN, Michel, 10, 36, 52, 53, 83, 100, 101, 106,  
111, 195, 196, 238, 333, 369  
NGUGI, Wa Thiong'o, 40  
Nigeria, 8, 28, 42, 57, 68, 76, 80, 83, 115, 116, 118,  
130, 131, 141, 152, 153, 161, 163, 169, 170, 191,  
219, 221, 224, 225, 226, 229, 237, 241, 261, 266,  
267, 323, 329, 337, 342, 350, 382, 389, 394

## O

OBIECHINA, 58, 60, 61, 298  
*Odun*, 47, 269, 404  
OGUN, 129, 130, 131, 132, 133, 207, 357, 362, 401,  
405  
OGUNDE, Hubert, 26, 27, 388  
OKARA, Gabriel, 83, 84, 85  
*Onitsha market*, 6, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 76,  
260, 296, 297, 298, 357, 359, 361, 364, 388, 401,  
410, 412

## P

Pidgin, 67  
Pliya, Jean, 182  
POE, Edgar Allan, 246, 248, 249  
Postcolonie, 86, 135, 145, 159, 405

## R

Rabelais, 16, 17, 57, 112, 402  
Radio-trottoir, 147, 148, 149  
Récit initiatique, 346, 370  
Rire, 17, 65, 94, 95, 102, 123, 124, 138, 139, 181, 190,  
194, 208, 236, 249, 284, 294, 310, 333, 344, 368,  
398

## S

Satire, 47, 52, 64, 298, 307  
Saturnales, 54  
Shakespeare, 25, 57, 71, 361  
Soldats nigériens, 51, 253, 255, 325, 326, 328, 350,  
351, 353, 357, 363, 365, 372, 376, 378, 379, 382,  
383, 388, 391, 412  
SOYINKA, Wole, 12, 26, 33, 98, 129, 142, 153, 232,  
233, 324, 362, 388, 401, 405  
*Story-telling*, 308, 412  
Suicide, 160, 178, 189, 190, 292

## T

Texte-nation, 82, 83, 86, 87, 171, 180, 181, 182, 195,  
411  
*The Man Who Came in from the Back of Beyond*, 14,  
42, 43, 48, 49, 60, 67, 71, 72, 74, 118, 130, 161, 168,  
172, 175, 177, 186, 205, 222, 223, 225, 238, 239,  
242, 301, 309, 397  
*The Street*, 6, 15, 18, 52, 73, 114, 142, 252, 253, 254,  
257, 258, 261, 272, 286, 289, 296, 299, 301, 305,  
311, 312, 317, 318, 319, 320, 387, 388, 389, 390,  
391, 397, 412  
*The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, 15,  
121, 136, 150, 155, 156, 160, 188, 189, 196, 214,  
228, 235, 301, 306, 309, 311



TOLSTOÏ, 322, 334, 335  
TRAORE, Aminata, 116, 118, 119  
TUTUOLA, Amos, 39, 50, 84, 234  
Tyrannie, 145

## **V**

Violence, 9, 71, 75, 77, 87, 94, 96, 120, 121, 122, 128,  
129, 131, 133, 134, 135, 137, 146, 147, 155, 159,

162, 163, 164, 165, 169, 180, 191, 212, 226, 230,  
309, 324, 356, 401, 405, 411

## **Z**

ZWEIG, Stefan, 155, 322

## TABLE DES MATIÈRES

Dédicace	2
Remerciements	3
Sommaire	5
<b>INTRODUCTION</b>	<b>6</b>
<b>PREMIERE PARTIE</b>	
<b>Biyi Bandele et son œuvre</b>	
Introduction	18
<b>CHAPITRE I : Présentation de Biyi Bandele</b>	<b>21</b>
Éducation- formation	22
Dramaturge et romancier	24
Un écrivain de la crise	26
<b>CHAPITRE II : Biyi Bandele : un écrivain carnavalesque</b>	<b>30</b>
L'artiste-écrivain en Afrique	31
Fonction de l'écrivain africain	34
Rôles de la fiction en Afrique	37
Biyi Bandele : l'écrivain humaniste et politique	40
<b>CHAPITRE III : Les sources de l'œuvre : discours et influences</b>	<b>44</b>
Éléments de culture yoruba	45
« <i>Onitsha Market Literature</i> » : le germe d'une littérature nationale	56
La musique populaire	65
Intertextualité et divers emprunts	69

<b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
<b>Le roman carnavalesque : moyen de contestation face à la crise sociopolitique et l'impossibilité de la construction nationale</b>	77
Introduction	78
<b>CHAPITRE I : Divers traitements du thème de la construction nationale en littérature africaine à travers quelques grands exemples</b>	80
Roman et nation : le texte-nation	81
L'État putride: Armah Ayi Kwei, <i>The Beautiful Ones Are not Yet Born</i>	87
L'État féroce : Sony Labou Tansi, <i>La vie et demie</i>	92
<b>CHAPITRE II : La contestation dans l'œuvre de Biyi Bandele : une réponse courageuse à la crise</b>	96
La littérature « voyoue »	98
Le roman carnavalesque : moyen de contestation	109
Des manières de dire la violence et l'horreur	119
De la « <i>brutalisation</i> »	132
Dénonciation	139
Rage des personnages : les expressions de la colère	162
L'écriture éclatée à l'image de la nation impossible à construire	169
<b>CHAPITRE III : Crise sociale et révolte</b>	198
Religion et individu	198
Lutte quotidienne pour la survie	214
Ville en putréfaction	217
Misère sociale	226
Les vivants et les morts : revenant et croquemort sympathique	230
La drogue : utopie et autodestruction de la jeunesse	240
La farce carnavalesque comme moyen de révolte	244

<b>TROISIÈME PARTIE</b>	
<b>Le renouvellement romanesque : <i>The Street</i> et <i>Burma Boy</i></b>	250
Introduction	251
<b>CHAPITRE I : <i>The Street</i>: « A tale of love and loss »</b>	257
Brisures et fêlures dans la vie d'émigrés : le difficile métier de vivre	258
Quêtes de soi	266
Tordus et déséquilibrés de Brixton	288
<b>CHAPITRE II : Résurgence du carnaval : l'influence du grand marché d'Onitsha</b>	295
Subversion religieuse	295
<b>CHAPITRE III : Formes et jeux narratifs</b>	307
<i>Story-telling</i>	307
<b>CHAPITRE IV : Les enfants de l'Empire dans la guerre du roi George</b>	321
Aux côtés de l'Empire pendant la campagne birmane	324
D'inconnus soldats dans la guerre des autres	326
Apprentissage et formation d'un enfant-soldat : le voyage initiatique d'Ali Banana	335
La forêt birmane : une nuit de Walpurgis	345
Quand les aigles attaquent : la prouesse des soldats nigériens	349
Une guerre-exil pour les soldats africains	362
Les raisons du succès des <i>Burma Boys</i>	375
<b>CONCLUSION</b>	384
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	395
<b>INDEX</b>	406
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	409