

Universiteit
Leiden
The Netherlands

Text and Context in Africa. Methodological Explo¬rations in the Field of African Literature

Schipper, Mineke

Citation
Schipper, M. (1977). Text and Context in Africa. Methodological Explo¬rations in the Field of African Literature. *African Perspectives*, (Special Issue), 1-160. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/7748

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Leiden University Non-exclusive license
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/7748

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

AFRICAN PERSPECTIVES

1977/1

TEXT AND CONTEXT

methodological explorations in the field of african literature

---

Editor for this issue: Mineke Schipper-de Leeuw

AFRICAN PERSPECTIVES is published twice a year by the AFRIKA-STUDIECENTRUM, Leiden, the Netherlands, and is a continuation of the KRONIEK VAN AFRIKA.

The annual subscription rate is Dfl. 25,-. Single copies Dfl. 13,-

Correspondence and orders should be sent to AFRIKA-STUDIECENTRUM, Stationsplein 10, Leiden, the Netherlands.

Payment to be made through Amro-Bank, Leiden, the Netherlands, account no. 45.17.29.404 or via Postal Cheque Account no. 5 3 1 0 3 1.

Bankdrafts, personal cheques and international money orders are also accepted.

Copyright © 1976 by the Afrika-Studiecentrum, Leiden, The Netherlands.
All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced,
in any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording or otherwise
without the written permission of the
Afrika-Studiecentrum.

ISBN 90-70110-164

Printed: Printingtrade Hasselt, Holland

Contents

Mineke Schipper-de Leeuw - *Introduction* 7

Abiola Irele - *Studying African literature* 11

D. S. Izevbaye - *Phrase and paraphrase: problems and principles in African criticism* 25

Maryse Condé - *Non-spécificité de la critique littéraire 'africaine'* 35

S. Ade. Ojo - *Subjectivity and objectivity in the criticism of Neo-African literature* 43

P. Ngandu-Nkashama - *Méthodologie pour une poétique africaine* 55

Omolara Ogundipe-Leslie - *Ten years of Tutuola studies* 67

Denise Paulme - *Les contes africains du Décepteur. Essai de typologie* 77

C. Faïk-Nzuji Madiya - *L'amplification dans la littérature orale: l'exemple des anthroponymes* 85

Daniel P. Kunene - *The crusading writer, his modes, themes and styles* 99

Mineke Schipper-de Leeuw - *Perspective narrative et récit africain à la première personne* 113

Kwabena Britwum - *La socialité du texte et/ou le texte du réel: pour une socio-critique du roman africain* 135

Eldred Jones - *Steps towards the evaluation on African drama* 143

Bibliography 151

Notes on contributors 159

Introduction

by *Mineke Schipper-de Leeuw*

Can one study literature scientifically or does the nature of literature defy the possibility of scientific analysis? The term 'scientific' has often been regarded as exclusively applicable to the exact sciences and even today many literary scholars are hesitant to define their work as scientific in the same sense as that of the 'real scientists'. They continue to adopt an impressionistic approach and as a result their statements defy inter-subjective checking.

In our century the theory of literature has been developed in various directions. In an article on methods and programme of comparative literature, Fokkema (1974:51) has rightly pointed out that, since Popper (1934), scholars realize that also the so-called exact sciences are confronted with 'unique' phenomena; on the other hand, in the humanities as well as in the sciences, controllable rules can overcome the 'unique'. Popper also taught us a certain modesty as to the results of all scientific activities, which are always provisional, never definite.

We need reliable statements, truthful inter-subjective observations and we should therefore strive for a metalanguage, a language which is distinct from the language of the literary text, although the difference between the two will never be absolute.

The literary text results from a large number of choices made by the writer from history, culture, social environment, and from his personal experiences and fantasies. Moreover, every work of art partly conforms to the norms of an era and partly deviates from them, according to the aesthetics of that era, whether it opts for aesthetics of identity or for aesthetics of opposition (cf. Lotman 1973). In the literary text we can only see the result of all the choices made by the author, his realized possibilities. It is for the scholar to explore what the author has selected to construct his text, and to examine the reasons behind these choices.

The study of the text has to go along with the study of the context. Knowledge of both text and context serve to analyse the *code* of the text - code here not in the linguistic sense, of course the reader has to know the language in which the text has been written - but code in the literary sense: to analyse a text, the student of literature has to understand the code (literary system) of the text. The text is full of devices which contain information and the artistic effect of these devices depends on and results from the existing relationships (identity or opposition) between textual elements either within one text or in different texts, and within the same or in different contexts.

The interpretation of a text involves a 'translation' of the information of the literary message into (a message in) the scientific code or metalanguage. In this way it will be possible to overcome the still common subjective and impressionistic statements in literary studies.

In order to understand the literary text, it is necessary to decode the code of the 'sender' (the writer) and also to explore the very nature of the code itself.

Lotman gives valuable information on the nature of literature and on the possible ways of decoding a text; unfortunately, we can here only briefly refer to his book *La structure du texte artistique* (1974), for reasons of limited space. Lotman is a Russian scholar who belongs to an expanding group of structuralist semioticians - semiotics being the study of all sign systems of communication, one of which is literature.

The question is still sometimes raised whether the same methods can be used for European and for African studies. African scholars of the human sciences have frequently and justifiably pointed out elements of Western ethnocentrism in different branches of research. It is evident that African literature differs from literature in Europe, but does this mean that one requires also different *methods* in order to study these respective literatures or can one apply certain research methods universally?

This question is related to the study of the context from which the text originates. Increasingly the view is being put forward that anyone who wishes to study African literature should be trained not only in the discipline of literary criticism but also in anthropology and sociology. Indeed, the idea that it should be possible to study literature as a 'separate' phenomenon, divorced from society, as though the writer were able to write in a vacuum, is generally rejected nowadays: literature and society never function independently of each other and of course this applies to Europe as well as to Africa, even though in the study of literature the text itself continues to occupy a central position as the *message* in the communication system between the poles of the addresser (writer) and the addressee (reader) in the terminology of Jakobson (1960).

Although the context is of great importance, the text as a literary phenomenon can not be equated with a newspaper article, a government report or a political pamphlet written in the same context. Many critics detract from the significance of African literary texts by considering them more or less as political, sociological or anthropological documents, in stead of being primarily interested in their literary information.

In an article on 'The liberation of African literature' (1974), Salomon Iyasere emphasizes the need of cultural information which shows 'the African features of a work, but [these are] not necessarily the significant or successful features'. Iyasere asserts at the same time not to assume that what is true of the aesthetics of one people is also true of the other peoples in Africa: 'we must ascertain accurate information about a particular novelist's cultural legacy and cautiously apply this material to a discussion of the work.' He advocates a *two-step approach* by the literary scholar:

'To determine how "real" (or "unique" or "traditional") the features of a novel are, we must judge them against the features of lived reality; to determine how "good" (or "essential" or "successful") those features are, we must judge them as they interrelate with the other features of the fictional reality' (op.cit.:223-224).

With respect to the 'addresser', Eldred Jones, in his contribution to the present volume, argues that the incorporation of African elements in a text by the writer is not sufficient, their mere presence will never guarantee the 'literarity' of the work: 'elements of African life in the text, he says, risk to be introduced

purely as flavouring or decoration without being integrated'; the traditional elements have to be handled in an original way by the writer (see p. 149).

The critic should begin by studying the text and from there he should explore which of the contextual elements can provide information about socio-cultural realities, without this being an end in itself. Armed with this 'cultural information' the scholar returns to the text to perceive its 'literarity' by finding the literary code of the text, i.e. artistic devices, structuration etc.

In this volume, Izevbaye and Ngandu also reject the single approach. 'After seeing it in the context, says Izevbaye, the text has to be reinstated to its true literary status', and he warns us not to subordinate the individual text to the surrounding facts: 'What should be footnote to the text threatens to take over as the text, and it becomes difficult to push the 'background' to the background (p. 31). 'Ce sont les textes qui doivent orienter l'analyse et jamais l'inverse', states Ngandu and he demystifies the views of Kesteloot, Jahn and Sartre, who employed para-literary arguments such as black emotion, rhythm, worldview, *expression de l'âme noire,* black specificity, *surréalité* etc. He also points out that, due to the lack of systematic methodological study, certain critics continue 'à ruminer les anciens principes de l'émotion nègre' (pp. 61, 65; cf. also Maryse Condé).

This leads us back to the methodological question whether African literature is so different from other literatures as to demand different - non-Western, non-Asian, non-Latin American? - methods to study it. Clearly the contributors to this volume do not propagate any special African methods. Indeed, Abiola Irele emphasizes that he is 'not making a case for a unique essence of African literature' (p. 11) and Maryse Condé concludes her arguments by saying: 'La critique est universelle comme la littérature. Les problèmes de la 'critique africaine' sont ceux de la critique en général et ne sont que ceux-là' (p. 41).

Nevertheless ethnocentric critical views either based on paternalism or on ignorance persist, as Ade. Ojo instances in his contribution. In this regard Achebe's words (1975:6) that the European critic of African literature 'must cultivate the habit of humility appropriate to his limited experience of the African world and purged of the superiority and arrogance which history so insidiously makes him heir to' - have not lost their actuality and are worthwhile to remember.

Having accepted the universality of methods despite different contexts, we have to look at the tools. Various approaches for the study of literature have been proposed over the last decades. Sometimes several methods have been applied to the work of the same African author, as Omolara Ogundipe-Leslie exposes in her analysis of ten years of Tutuola studies.

In her studies of oral African literature, Denise Paulme has elaborated and modified the methods put forward by the Russian scholar Vladimir Propp in his *Morphology of the folk tale* (1968); for example in her essays on the morphology of the African folk tale, *La mère dévorante* (1976), but also in her Trickster-study contained in this collection. The construction of schemes by Propp and later by Bremond (1973) do not relate to specific cultural traditions, but they derive 'from the innate characteristics of our story-telling faculty itself' (Segre 1973:53), thus according to these schemes a semiotic value.

African scholars have sometimes turned to sociology, notably Obiechina in his *Culture, tradition and society in the West African novel* (1975) and in his study of Onitsha Market literature (1973). In his socio-critical reflexions, Kwabena Britwum tries to provide a further theoretical basis for the sociological approach of the novel, taking into account the rôle of the reader. Views as put forward by Goldmann (1971) on the *pensée dialectique* and by Leenhardt (1973) on the political reading of the novel appear to be shared by Ibadan scholars launching an 'urgent appeal for a dialectical vision of the cultural heritage of the past' (cf. for instance Onoge and Darah 1975).

Some contributions to this volume reveal and analyse the special techniques of the writer. Clémentine Faïk-Nzuji explains the traditional use of *anthroponymes* as a device in oral literature, while Daniel Kunene is concerned with the devices of what he calls the 'crusading writer' in his relationship to the reader in a specific Southafrican context.

In my own contribution, I analyse some narrative techniques in the African first-person novel, especially the narrative perspective and the different discourses of the text, the narrative structure being part of the literary code.

We are all aware of the delicate and difficult nature of evaluation, since attributed literary values can hardly be tested. It seems to me that the critic should try to seperate the interpretation as much as possible from the evaluation of a text, although a complete separation between both activities is hardly possible. The evaluation of a literary text should not be based on a *je ne sais quoi* or a shiver down the spine, but on explicit criteria formulated in inter-subjectively verifiable terms. Eldred Jones suggests a certain number of criteria for the evaluation on African drama (pp. 149-150).

The contributors to this volume are mostly concerned with finding reliable methods of resarch in African literature. The following chapters represent some of the results of the memorable sessions and the often exciting discussions among colleagues drawn together from three continents at the international seminar on *Text and Context in Africa* which was organized by the Afrika-Studiecentrum in Leiden, september 20-24, 1976.

Studying African Literature

by Abiola Irele

To engage upon a discussion of the question of an adequate approach to the scholarly study and critical interpretation of African literature is to postulate at the outset a specific character of this literature which distinguishes it in some particular respects from other literatures and which for that reason requires such an approach. Such a distinctive character I do indeed postulate, without however wishing my position to be considered in any sense as absolute. There are certainly external factors and internal traits that, taken together in their attachment to our literature, both traditional and modern, mark it off as a specific area of literary production and of imaginative expression, and which make it imperative to undertake a kind of clearing of the ground in order to place it within a critical perspective appropriate to it. But before going over what seems to me to be the main lines of the possible approaches to African literature, and going on from there to define what I conceive to be for the moment the most appropriate - or perhaps I should rather say, that which I find most congenial to my personal dispositions - I should like to emphasize that I am not making a case for a unique essence of African literature but consider in fact that our literature needs to be related to other areas of literary expression, and has a significance for human experience beyond our continent.

Indeed, if this discussion is to have point and purpose at all, it is simply to clarify a number of issues that tend to obscure that significance. Above all the aim of such a discussion is to see our way to a fuller grasp of the literature of Africa, both in its distinctive lines of articulation and in its essential connections to the total configuration of life and experience on our continent. The preoccupation with methodology with respect to African literature can then have an interest that goes beyond the merely technical or academic to touch fully upon that which is central and essential in our concern - the human implications of the literature of Africa, both traditional and modern.

The problem then as it has been posed by the conveners of this conference is to see whether the traditional methods of literary analysis developed within Western culture are appropriate to African literature, whether they are adequate to account for its full range of expressive means and for the contextual background from which such means derive their significance - in other words, for its distinctive sources of strength. As a first approach to the problem, I would myself state that it is not so much a question of the misapplication of Western scholarly and critical methods to our literature that strikes me, as that of their adjustment to the particular circumstances of our literature, which have thrown up a whole range of problems that scholars and critics have been meeting from the very beginning of the serious and organised study of the material. It is to a general and necessarily limited review of these questions that I intend to devote some attention in this communication.

The very first problem that we encounter in studying African literature is that of definition. This involves the clear demarcation of the very field of investigation with which we are concerned, of the boundaries which that body of texts

- either oral or written - which can be properly situated within the field of African literature, can be thought to define around itself. The term 'African' appears to correspond to a geographical notion but we know that, in practical terms, it also takes in those other areas of collective awareness that have been determined by ethnic, historical and sociological factors, all these factors, as they affect and express themselves in our literature, marking off for it a broad area of reference. Within this area of reference then, and related to certain aspects that are intrinsic to the literature, the problem of definition involves as well a consideration of aesthetic modes in their intimate correlation to the cultural and social structures which determine and define the expressive schemes of African peoples and societies.

As can be seen, with what has been tacitly taken to be 'African literature', we have already gone well beyond the convenient association of a literature with a particular language. Not only is there a general tendency to group the various oral literatures together as one single field, without too much emphasis on their particularities, and in that grouping, to seek interconnections between them, there is also the broad designation of the new written literature as 'African', so that, apart from the relationship that is already postulated between the oral and the modern literature, there is also the problem posed of drawing firm lines between the various areas of the written literature: that written in the various African languages, as distinguished from that in the European languages, that of black Africa as distinguished from North Africa, or the settler communities; and even within the narrow area of black Africa, that of the important distinctions that could be made between the emerging national literatures and the connections within them between the oral tradition, and between the written literature in the indigenous languages and the new literature expressed in the European languages.

At the bottom of this problem, here is the unspecific use of the word 'African', as applied to our literature, and this manner of using the word has arisen from the historical factor which has linked literary activity with the political fact of nationalism, thus extending the term 'African' over a wide range of literary and ideological expression. From the strict scholarly point of view, the term 'African literature' must admittedly be considered to be confusing, and this is why it has not been possible to arrive at any satisfactory definition. On the other hand, it is quite possible to see that we are dealing here with a false problem which, if pursued with relentlessness, may have the result of diverting from the more practical problem of investigating the material we have at hand. Indeed, the problem itself may well be reversed, so that we go on from the practical investigation of such material to the recognition of such distinctive external and internal features as would enable us, if the need is really felt as that pressing, to arrive at a workable definition.

I say if the need is pressing, because I do not even consider it necessary to preoccupy oneself unduly with this kind of definition. The criteria for demarcating the various areas of literature in the world are nowhere as tight as one would like, and are generally based on political considerations - even the recognition of variant speech forms as languages are so determined, rather than decided on purely linguistic grounds. It is not only from the practical point of view, however that the problem of definition loses its edge, but also from a more fundamental consideration. For however gratifying it might be, for the

sake of intellectual rigour, to arrive at a precise definition of African literature, the effort would still be beside the point, which is to place into focus what I consider to be the essential force of African literature - its reference to the historical and experiential. It is this which, in a real and profound way, justifies the ready attachment of the historical and politico-ideological connotation of the term 'African' to such a diversity of texts and material. Seen in this way, the problem of definition, if it does not dissolve, at least does not prevent an opening to the business of investigation and interpretation, and we can go on to consider what means of approach can be adequately applied to the serious study of that body of literature that relates to the history and experience of African peoples and societies.

Literary studies have generally been divided into two main branches: on one hand, we have literary history which is concerned with the external circumstances and deals with questions of development and the relationship of literary movements to currents of ideas at particular periods or in particular areas. More modestly, it investigates matters such as sources and influences; on the other hand, we have literary criticism as such which can be said, grosso modo, to occupy itself with interpretation and evaluation. There is of course no clear-cut division between the two branches, since one must take cognisance of the other, and they often so interpenetrate that it is often really a matter of emphasis which distinguishes one from the other. Any form of literary study implies however a recognition of 'the significance' of the literary phenomenon: not merely its value as an object of aesthetic contemplation but also its importance as a social and moral force.

In the case of African literature, both aspects of literary study have often gone together and even merged imperceptibly. The various collections of oral literature that we have, have come to us accompanied by editorial apparatus which both document and evaluate the primary material they are presenting. The very fact that much of this work arose originally out of the discipline of anthropology (or ethnology), accounts for the fact that the studies we have, have been concerned with the material conditions of the oral literature to a considerable degree and thus provide indispensable elements of its 'history'. For although such work has seldom involved a detailed consideration of the development of the oral tradition in the sense of a linear progression, they do give us a comprehensive image of this literature in terms of its social determinations - its relationships to social systems and values, its modes of insertion, in short, within the total culture of the traditional world. In a sence, the oral literature represents our classical tradition - i.e. that body of texts which lies behind us as a complete and enduring literature, though constantly being renewed, and which most profoundly informs the world views of our peoples, and is thus at the same time the foundation and expressive channel of a fundamental African mental universe.

In the restricted sense of a precise documentation of the growth and development of themes and features within the oral tradition literary history is, in the circumstances, not always possible or easy - it has been attempted in some cases, notably by Trevor Cope (1968) in his study of Zulu praise poems, but an idea of such a development can still be obtained if scholars turn to the comparative approach, and exploit even further the methods of anthropology, to examine even more extensively than has been done so far recurrent patterns of themes and motifs and thus arrive at an acceptable theory of diffusion within previously delimited geographical and cultural areas. Such an approach, used in conjunction

with the disciplines of ethno-history (oral literature of course forms an important sector of oral history) and linguistics, should yield a picture of those interconnections between the various areas of our oral literature that could reasonably be situated within a historical perspective. Even more historical, in the narrow sense, would be the comparative study of African oral traditions that have survived in the New World, and of the existing forms on the mother continent.

It might be asked why we need to look at the traditional literature from this 'historical' perspective. The answer to that question has been partly supplied in some of my remarks above - to obtain a global view of this literature. But the most important reason for requiring to see the main lines of growth and patterns of development of our oral tradition is so that we can derive from our obtaining such an image of it, a sense of own history, a sense that proceeds from the consciousness of a living background of creative endeavour within our world, and which provides to the literary artist of today a vital source of reference.

It is certainly true that, when we turn to the new written literature, literary history in the strict sense becomes easier to carry out. The majority of the initial studies of modern African literature were in fact general surveys, which also combined documentation with evaluation, but their main interest was in tracing the development of the new written literature of Africa within a clear historical setting. We are all familiar, thanks to Lilian Kesteloot (1963), with the circumstances which have attended the emergence of the literature of Negritude and the influences which have shaped its course. Again, thanks to Janheinz Jahn (1968), we even have a comprehensive account of the literary efforts of black men insofar as they have been situated to European history and culture. And what has emerged from these and other studies, is a history of those concerns and preoccupations that have, in relation to historical and sociological factors, featured as the poles around which have crystallised a modern African consciousness and thought - to which Robert July (1968) has devoted an impressive study.

Apart from these, we are also being supplied in numerous articles and a number of books, with necessary information on the growth of the new literature in the African languages in various parts of our continent. It is interesting to note, for example, the influence of the translations of the Bible in creating standard varieties of some of our languages and thus preparing the way for the written literatures in those languages.

A more recent area of investigation is that of the appearance of 'generations' within African literature - younger writers reacting to and against the work of the older writers and endeavouring to chart new directions - these efforts themselves being responsive to new lines of preoccupations within African society. In this respect, it is obvious that to obtain a true account, it is essential to work across the language divisions within the contemporary writing, and apply not so much a comparative as a global approach to the study of modern African literature, even though, as in the case of Nigeria, some attention will need to be given to a national development, to the outlines of what begins to appear as a national school.

The overall picture of the development of African literature in contemporary times is thus clear. There remain however some oustanding questions that literary history concerned with the new literature still has to investigate. One that seems

to me especially important, and which is related to the problem of definition evolved earlier on, is that of the relationship of the new writing in the European languages to the European tradition. It is of course understood that the relationship exists in an organic way - there is a sense in which all this new literature is derivative, and the question that arises here is whether the fact of this derivation is a positive or a negative thing. I leave aside, in putting forward this question, the issue of the propriety of speaking of an African literature in English, French and Portuguese, inviting us rather to consider the more fundamental issue, whether in fact, our writers have, working through and adapting the conventions of literary expression taken from Europe, created an autonomous area of their own, a distinctive current that merits recognition in its own right.

The starting point of our consideration has to be an examination of the precise lines of the relationship in individual cases, of specific influences as they manifest themselves from one European writer to another, and from one trend in European writing to a line of development in African writing, the point of preoccupation here being, I hardly need to add, not simply the mechanical tracing of such influences, but of the way in which they affect the expression of our writers and integrate within their works. It is thus not enough to see the influence of Hopkins on Clark, or that of Claudel on Senghor, without, through that seeing, arriving at an understanding of what such an influence contributes to the vision of the African writer.

For beyond the question of influences lies a consideration of the historical and thematic correspondence of European literature to our literature, and the way that correspondence touches upon the present status of modern African literature and is likely to affect its future destiny. Each generation of African writers has employed the prevailing idiom of its time in Europe - each, also, with its own measure of success. In short, there has always, it seems to me, been a degree of imitation of European literature. Are we then sure that what we accept today as a virile and authentic expression in African literature will not be condemned in the next century as 'sterile imitation' of the prevailling modernism of the day, in the same way that we tend to dismiss the writers of the 19th and early years of the 20th century as inferior. In a sense, the poetry of Césaire carries conviction with us certainly because it accords with a certain shift in sensibility occasioned by the surrealist revolution and employs an idiom appropriate to that revolution. The question again, to reformulate it in more direct terms, is then, how much originality can we accord to our writers?

It is of course an important interest or literary history to identify changing literary fashions and tastes, and especially to trace the evolution of criteria that have made for evaluative judgement and acceptance of certain works: to trace in short, changes in sensibility and outlook. In the case of modern African literature, such a study can hardly be separated from the general European context, since in fact the first commentators of our literature were Europeans, conditioned in their attitudes of their subject by the cultural climate in the West. I should add that we too are conditioned by that climate. The fact of course that the new writing formed part of a general awakening in Africa and expressly articulated that awakening can be held to account for its impact - apart from the appeal of newness of course - but it seems to me clear that, along with the adoption of a contemporary idiom, the new African literature also provided, in a way in which the earlier literature did not, a certain elaboration of an African

sentiment, indeed the contemporary idiom making possible the emergence of just such an original note. The close parallel between the modes of poetic thought in European literature since the latter part of the 19th century and in modern African poetry is of course far from fortuitous, since there were definite influences at work from the former to the latter, and it is this correspondence which could permit Jahn to compare Negritude and German Expressionism. At the same time, that correspondence registers something of a convergence in ways of looking at the world between European thought reacting against its traditional canons and African thought as apprehended by a new African elite. It is here that the originality and the achievement of our new writers resides - to have employed with success those conventions of expression taken from the European tradition and adapted them to their particular needs.

The principal importance of literary history is to make clear the contimities and the relationships that constitute a literature, to establish the total framework within which the single work occurs. As. Dr. Leavis has again remarked recently, literature is not the isolated work, but a complete whole, a movement that implies a living tradition. Literary history in the manner in which I have seen it here has the function of bringing clear to us literary tradition in its stretch back to the oral, and in its forward movement as inscribed within the new written expression.

But if the principal benefit of literary history is that, in its documentary role, it arrives at placing a body of texts into perspective as literature, the properly interpretative role belongs however to what we have come to designate as literary criticism. It is through the introspective method implied in criticism that we begin to envisage the inner reality of the work as that reality becomes inherent in its structure of words and meanings, and through that reality to apprehend its human significance. It is here, of course, that the whole question of adequacy of method really arises.

The whole theory of criticism, its very status even, is fraught with contradictions, and one could spend a whole life-time, battiing with those contradictions. But if criticism is accepted as a valid activity, secondary to the creative activity of writing itself, but a useful adjunct to it within the total culture, then one is entitled to a personal view of its purpose. In a general kind of way, that purpose consists in rendering a valid and integral account of the work, in which case the very notions of validity and integrity as applicable to a literary work - or for that matter to a whole body of literature - requires clarification. I do not intend to indulge here in theorising, but I take it that once we get beyond the text as it presents itself to us initially - in its immediate integrity as it were - then the purpose of criticism resides in providing an understanding of the work through an elucidation of its multiple aspects as expressive of a creative intention. Without going so far as superposing upon the work itself a second level of meanings - for that way lies the high road to arbitrariness - it seems to me that we need to go beyond the text itself in order to restitute its total meaning - its profound significance, its import.

But before going further than this general proposition in the realm of theory, let me get down at once to how I see it work out in its application to African literature, both traditional and modern.

There is a real sense in which the task of elucidation is more difficult with respect to the traditional literature than to the modern. We can point to an immediate difficulty, in order to dispose of it - that of literal interpretation of texts. There are often several versions of the same text, and the problem of interpretation is often compounded by the fact that the greater part of our oral literature is in a language that is archaic and in certain cases, deliberately hermetic, in which case, textual analysis encounters formidable problems and requires a high degree of expertise. Seeing how the words in a text link up with each other to create a system of signs by which they manifest their expressiveness is one of the lessons we have learnt from I. A. Richards (1924), and to practise 'practical criticism' at all with the traditional literature, we have to be fully and intimately acquainted with the language which that literature uses.

But there is another direction where analysis encounters difficulties of a less obvious kind, and which if not properly focussed, can affect critical evaluation. The point of departure of this set of difficulties is the status to be accorded to the various kinds of material that often presents itself as oral literature. One begins to understand the need for critical judgement in the sense of a faculty of discrimination, when one sees the amount of labour expended upon what are palpably minor and even marginal forms like riddles, proverbs and tongue twisters. We encounter here a problem which arises from the very oral nature of this body of texts which makes it difficult to determine clearly at what degree of speech activity we are dealing with literature, considered as imaginative expression, as distinct from the mere communicative use of language. The fact is that there is indeed in our traditional societies, a pervasiveness of stylised forms of speech activity, such that the exact line of distinction between literature in our normal understanding of the term and an ordinary functional use of language is often very thin. The ubiquitous presence of the proverb in our culture attests to this phenomenon - in the most ordinary situations, language is used in such a way as to draw attention as much to itself as to its referent, such use of language constituting a cultural value. In such a situation, it is not always clear whether, to identify the literary use of language, we need to go by the formal or functional criteria, whether to rely on set patterns that are either elaborated and conventionally established and thus set apart, or on the specific context of occurrence, or whether to trust ourselves to the vague aesthetic appeal of specimens that we encounter.

The problem, it seems to me, is really one of levels, for while through the whole spectrum of speech activity in African societies, there is evidence of conscious relish in language and a heavy reliance on what Jakobson (1960) has distinguished as the 'poetic function' of language which embraces poetry proper within its ambit, there is no doubt that degrees of intensity are recognised, and literature exists (and especially poetry) as elaborate constructions of words which have more a connotative than a denotative character and function. We may distinguish therefore three principal levels of speech activity in the African context, within a sort of hierarchy: the basic level of communication, whose role is purely referential; an intermediary level of verbal art, in which the poetic function is at least as important as the communicative, since it involves the conscious manipulation of words by the speaker for effect and the response of his audience as much to the presentation as to the message; and, at the top of the hierarchy, the level of literature, at which we find a consecrated body of texts that stand outside the quotidian, denotative use of language.

Closely related to the problem of identifying the literary within the oral tradition is the question of classification. It might be thought at first that this problem arises primarily out of our use of European languages and concepts in describing African literature. But the situation is in fact more complex than that. It is of course not true that our societies did not develop means of judgement and evaluation of the oral texts which were produced within the cultures and that our languages do not have descriptive terms for various kinds of literature. There exists in fact a body of critical opinion and authorative reference for judgement upon performance and integrity of texts (such opinion is of course implied in the very training of the artists, and the whole process of transmission of the oral tradition). However, there is no African society that, to my knowledge, has carried the judgement of texts and reflection upon literature to the same degree of elaboration which we are today used to in the Western tradition (which, at any rate, is a derivation from classical criticism). The result of this lack of a developed critical language - of a metalanguage of literature - in our indigenous languages is that the terms they offer for distinguishing the various genres are often elastic. In the Yoruba language for example, though the generic term for poetry exists *(ewi),* it has been one of the main issues of contention among Yoruba scholars to determine its subclassifications, so that different scholars use different criteria to distinghuish *rara* from *oriki* and *ijala;* subject matter, mode of chanting, structural features, and so on.

Of course, the clear-cut divisions that traditional Western terminology makes between genres are often not possible with African literature: even the basic dichotomy between prose and poetry is not perceived in the oral tradition with anything like the same degree of clarity as in the Western tradition nor indeed is it felt that such a dichotomy has any real significance. To take again a Yoruba example, the Ifa corpus comprises a body of texts which only a superficial view would want to classify either as prose or poetry - the only term that in the European language seems appropriate is the German word *Dichtung,* which refers to the intensity of the text rather to its material disposition either in the mind or on the page. In conjunction with what I have called 'levels', we can then, in our analysis, recognise broad formal categories according to the structural features which characterise them.

This leads me at once to the central question of formal analysis of the oral literature.

Valery once defined poetry as 'language within a language' ("langage dans un langage") and this definition extends to all forms of literary expression. The great French poet was clearly thinking of language here more in its idealist sense - as a system of signs and structure of discourse - than in its material sense (the structure of sounds and combinations of sounds that modern linguistics deals with), yet literature has its basis in that material structure, and oral literature in an even more immediate way reminding us of de Saussure's (1916) precept that the primary language is the spoken one. Within the particular structure of each language, literature creates a second order of reference which draws upon the primary features of that language to compose its distinctive configuration, and to establish its peculiar mode of significance. Thus, for an understanding of its literary modes, every language requires attention to the mechanics of its various levels of articulation, brought into relation with the structure of expres-

sion that sustains the literary modes. The need for formal analysis of oral texts, arising from this order of considerations, though recognised, and practised, should begin to be viewed from a more comprehensive theoretical and methodological perspective.

The marked difference of African languages from the European has meant that the focus of internal analysis of our oral traditions has been linguistic, but there are a number of questions still unresolved with regard to the distinctive patterns of our oral literature. The questions begin to emerge from the moment we begin to collect and transcribe the texts. It is again often not clear where the line endings occur, so that the first issue to decide, even where we are sure we are dealing with 'poetry',is that of versification. It is generally accepted that the idea of metre is foreign to traditional African literature, but where we are confronted with a patterned succession of enunciations, then we must assume some kind of structure, with rules which need to be discovered. Jakobson's terms, 'verse design' and 'verse instance' seem to me to be particularly appropriate here to give us an account of the workings of our oral literature from this point of view. The larger and fundamental 'verse design' would thus give us the framework for the investigation of such features as parallelism, alliteration and tonal and rhythmic patterns, in particular texts.

The linguistic-stylistic analysis of oral texts has the primary function of giving us an insight into intrinsic qualities of the oral tradition, over and above its importance in establishing the texts and providing indices for their methodical classification. But it cannot be divorced from a consideration of the semantic values of the internal features it reveals, nor of the social functions of the forms which it classifies. Structural analysis finds a meaning only in relations to the poetic values which lie at the end of its investigations, and those poetic values themselves are values precisely by reference to social values, so that, necessarily, we are led from text to context. Take the example of sound symbolism of which our oral literature makes elaborate use, and which can only be adequately felt when we move from the purely formal analysis of them to their situation within the dramatic context of African oral literature - the enactment by the narrator of a folk tale for instance - and from this to their resonance within the minds of the immediate audience. Willie Abrahams has given a particularly striking example of the way in which sound symbolism, in the oral literature, can attain evocative power of a cosmic dimension.

It is even more important to take the semantic along with the structural in the analysis of the schemes of metaphor elaborated by our traditional literature. The close correlation of poetic form to social values is nowhere more evident than in this area. We can speak of meaning here both in the immediate sense of poetic function within the context of a particular instance of oral literature, and in the larger sense of reference of particular metaphors and symbols to the expressive schemes of particular cultures. To take an example of this progression from poetic form to social values: according to Coupez and Kamanzi (1970), the image of the cow is central in Rwanda court poetry because of its preeminent economic and social value, and the affective charge with which it is endowed by the culture makes it possible to extend the praises addressed to it indirectly to the king, who is the embodiment of these various values; the image of the cow thus acquires in this highly elaborate oral poetry a polyvalence of reference and suggestion.

In other words,mode and function are perceived together in our oral literature, and it is only when we refer its forms and features back to their social meanings that they acquire life, because, as Calame-Griaule has demonstrated, it is within language that our traditional societies elaborate their relationship to the world, and literature is the primary instrument of that process of collective self-situation.

The interest of the formal approach to the study of oral literature resides in the possibility it offers of establishing a valid typology of African oral literature, derived from the internal evidence gathered from representative texts across the continent, so that through such evidence we may arrive at some conception of an African literary aesthetics which not only informs the traditional literature but also exerts an influence, either directly or indirectly, on the new writing. In some African literatures, there has been a direct development from the oral to the written, within the indigenous language itself, and it is obvious in these cases that the forms handed down from the oral tradition exert a direct pressure in these cases, as regards both themes and internal features - a structural connection exists therefore between the 'old' and the 'new'. But it can also be assumed and in specific cases demonstrated that a similar connection links the oral tradition to the new writing in the European languages, either because of the conscious and deliberate reference of some of our writers to the forms of the oral literature in their writing, or through the unconscious but pervasive influence of the oral tradition upon the modes of perception and of expression of our writers. It is possible in a number of cases to point to specific traits where this connection manifests itself - in the quality of imagery and even 'verse design' of Senghor's poetry, in much of Okigbo's work (1971); and we know that Clark's *Ozidi* (1966) is a transposition of a traditional epic into a modern dramatic medium. I have myself attempted to examine the line of continuity that links the work of Fagunwa, Tutuola and Soyinka, a line that derives from the Yoruba oral tradition. In the case of Achebe, the use of the proverb is merely an indication of his larger design, to conceive the Western novel as an African form of narrative. These examples point to the direct relevance of the study of the oral tradition to a critical appraisal of the new literature, to a understanding of the specific context of expression in which it has been developing.

They also point to another issue in relation to the modern literature, that of the relative interest of the formal approach in the study of modern African literature, and leads me back, through the issue of its opposition to what has been called the 'sociological method', to the question with which I started - that of the adequacy of any single form of approach to African literature.

But I do not think I need to take any more time to discuss this question, since all along, as I have been proceeding in this review of the various problems that arise in the study of African literature, I have been at pains to strike a balance between the formal approach and the other approach that places its emphasis on the social reference of the work. I only want to conclude with a clarification of the position that I find most satisfactory for myself.

There can of course be no sensible discussion of literature that does not imply an awareness of the close and intimate reciprocity between form and content, between structures of expression and their significance in an outer world beyond the text. It is this which makes literature, the reference value of words intervening all the time to indicate some order of reality, however tenuously signified,

which those words point to. This is the essential difference between literature and music - it might even be argued that the significance of literature - fiction, poetry, and drama above all - resides especially in its reference to a lived world that stretches from that of immediate sensation to that of mental vision, and whether there is any purpose in frustrating, as the current accepted writing in Europe consciously tries to do, that tendency of words to achieve a correspondence to a concrete universe of experience.

Whatever the case, I do not believe that there should necessarily be an opposition between the formal, the technical approach, and the sociological approach. It is of course true that there can be a heavy emphasis one way or the other, leading to the two extremes of formalism and sociologism. It is against this latter extreme that there has been a reaction recently as regards African literature. The current complaint is that works by African writers have been approached merely as social documents - inevitable, of course, in the initial stage, and necessary at all events in documenting literary history, as we have seen. The more serious charge is that we have had too many commentaries concerned with tracing and elucidating cultural references, and not with criticism of the works qua literature: the charge here is against what I'd called a certain anthropologism, and one might remark that some of our writers have called for this kind of treatment of their work - but these have not been the best and most significant. The trend then today is towards formal analysis, having as its declared purpose a consideration of those features of the modern literature that make for aesthetic appeal.

I have however been simplifying, because I should have added that the influence of certain trends of criticism in Europe has not been foreign to the reaction I've mentioned. Their purpose in Europe has of course been quite different, and has nothing to do with establishing their literature, but in fact with establishing criticism as a genre, if not as a scientific discipline. This is the central concern of all the various revolutions in Western criticism in this century: of the Cambridge men (with Richards and Empson), of the American new critics, and the Russian formalists, and today of the movement that has crystallised around the figure of Roland Barthes in France - to get literary study away from the impressionism and dillettantism of an earlier generation, to pose literature as an object of rigorous study and thus give to criticism the status of a science, that is, in every of the word, of a *discipline*.

This is obviously an admirable purpose, and the methods they have elaborated, the concepts they have provided, can enrich the criticism of African literature, as I have no doubt has happened in at least one impressive case - Anozie's study of Okigbo.

However, that example itself has led me to entertain serious reservations, for I observe that in the poetry of Okigbo Dr. Anozie (1971) pursues complexity and erects it into a value, whether that complexity bears upon the human interest of Okigbo's work or not - there is no other way of explaining his perfunctory discussion of Okigbo's last series of poems, *Path of Thunder* (1971:61-72), in which that human interest most convincingly and supremely expresses itself. Similarly, I cannot go along with Melone's exploration of the 'topology' of Senghor's poetry, simply because I could not, while reading him, see where he

was leading to - such criticism carries the danger of ineffectuality in its detachment from any pole of concrete reference.

It is against this kind of abstract preoccupation with presentation that a sociological approach can provide the counter of interest and substance. But we need to be clear about what we mean by a sociological approach - it is not a term I am satisfied with, but I don't mind using it as long as its implications are clear.

There are at least four different ways in which we can envisage a sociological approach to literature. We can have a sociology of literary production - of organisation of literary artists, of the conditions of creation, of the literary public and so on; this kind of work is hardly distinguishable from literary history, with the notable difference that it is synchronic rather than diachronic in emphasis - Escarpit's *Sociologie de la littérature* (1973), gives an idea of what I mean. We can also have content analysis of literary works in a sociological perspective - in African literature, the example to refer to is Mutiso's book (1974). There is the third kind of sociology of literature which attempts to correlate forms and themes with moments of social production and consciousness - Goldmann's work (1964 and 1971) stands out in this respect. There is a fourth possibility, which is really not 'sociological' in any methodological or technical sense, but implies a strong awareness of the social implications of literature, and which is represented by the position of Dr. Leavis in England. In the actual practice of Leavis' criticism, this approach tends to substitute literary criticism for social theory, indeed, is based on a strongly articulated social theory - of an elite in touch through the best literature with a vital current of feeling and of values, and having responsibility for maintaining, in the practice of criticism, the moral health of the society - in the event, therefore, despite the impressive force of Dr. Leavis' presentation of the case, highly questionable. But the basic idea is to my thinking, not: it is a position which has the eminent merit of making us take literature seriously enough to commit one's total intelligence to making explicit what in it takes the forms of nuance and symbol, in other words, of applying its insights to the actual business of living.

My position then begins, I should think, to become clear. Formal analysis is an intrinsic part of literary study, but it is there simply to lead us into the work so that we can penetrate its significance. Perhaps by looking at the question in this way is to close the door to the formalists, I don't know. In any case, the question of an adequate approach to the criticism of African literature can probably never be settled to any degree of satisfaction, at least in such a way as to compel universal and total agreement on one point of view. No single approach, really, is adequate as Izevbaye has suggested, and it cannot be otherwise, for we are dealing with a phenomenon which, by its nature, is irreducible to any sort of common measure. Literature can be posed as an object of study, such study envisaged as a scientific investigation of its objective features, of its contours and expressive articulations. But it cannot be an object, simply because, as the symbolic transposition of lived experience, literature involves our deepest responses to the facts of human existence and intervenes in those areas of experience where we assume consciousness of our situation with regard to others and to the world. To be meaningful, any kind of discussion of literature implies a responsiveness not only to the text, in its inherent capacity for suggestiveness through a unique structure of signs and meanings, but also to those

areas of experience - of feelings, attitudes and insight - which that structure evokes to take on significance.

Our examination of the possible approaches to African literature needs then to be placed in the only context in which literary study can be meaningful in the sense in which I have defined it - in its effective relationship to the actual conditions of our collective situation, the placing of our literature in relation to the concrete choices which our society, out of which a literary development is taking place and on behalf of which our literary artists express themselves, can be seen on thought to be making. The fundamental question, then, to conclude is not simply one of understanding African literature but of apprehending it in its complex resonances - of each individual text related, even in its uniqueness, to a common framework of consciousness and in that way integrated into a cultural whole which situates the aesthetic event within the living context of the historical.

Phrase and Paraphrase: Problems and Principles in African Criticism

by D. S. Izevbaye

I. THE PROBLEM

African writers and critics share a common aesthetic problem: they have to face the difficulty of fitting the idea of the ethnocentric into the concept of the universal, as well as find the right medium for accurately communicating both the experience and the judgment passed on the experience. We have here two recurrent themes of African scholarship in art and literature. Both themes are underlined by Dennis Williams (1974:1) who predicts 'the inevitable replacing of a Eurocentric scholarship by an African one' since 'a critical terminology [could not] be applied indefinitely to a body of work from which it has not organically emerged'.

The question of terminology is two-sided: European concepts are applied to African works of art, and the interpretations of African concepts derive from alien perceptions. Both forms of the problem can be illustrated with an example each from literary criticism and art criticism.

In the first form of the problem Fagg and Plass (1964:94) tentatively apply the term 'gothic' to a particular African mode 'only because the Gothic is its best-known European manifestation'. Larson (1971:ch.8), on the defensive agaist the idea of universal concepts, subtitles his study of Lenrie Peters's *The Second Round* (1966), 'West African Gothic', justifying this description by the suggestion that the horror story which the novel represents is unAfrican. This position does validate the application of Western concepts to African works if it can be shown that the literary conventions employed in the work have a European source. We can thus justify the application of the term *surrealistic* to the work of Senghor, and of U Tam'si (Moore 1965a:41-50, 63). for whom civilizations are 'like rivers, all flowing into the sea to become a universal civilisation'. A critical term is justified if it respects the conventions employed in the literary work.

The very nature of criticism however gives the critic licence to find explanations which depart from the intentions of the author. The common motif of the snake devouring its own tail has been explained as the subconscious symbolization of Nature in Africa. In his literary criticism Gerald Moore (1969a:136) sets his explanation against a background of the tropical experience of 'a continuous, unbroken process of decay and renewal'. A traditional African artist and a European art critic could not agree on the source of what appears to be a stylised version of this motif: The guilloche design common in Benin architecture and art objects, described by Philip Dark (1973:72) as 'two snakes intertwining', is said by a Bini artist to derive from basket weaving, as is indeed implied by the Bini term for the motif and its variations: 'guilloche with two ropes continuous', '. . . with three ropes . . .', etc. We can infer from all these what role a critical terminology can play in widening or narrowing the range of critical communication or in imposing analogies and contextual assumptions on the work.

It is obvious from this that the choice for the African critic is not a simple one between terminology that is *universal* on the one hand, and *Afrocentric* on the other. The range of choices available may be illustrated from very dissimilar attempts by two African poets to find a solution to the problem of terminology and paraphrase - that is, the language for reproducing as well as judging an experience. p'Bitek's *Lawino* (1966) has a clearly Afrocentred view of Christianity which is passed on to the reader through the newly coined concepts of 'the Clean Ghost' and 'the Clean Woman/Mother of the Hunchback'. In contrast the retreat from the Christian call to worship of the unnamed hero of Okigbo's *Heavensgate* (1971) is accommodated within concepts that are clearly Christian. The irony is saved by the fact that this hero's retreat is not to his native roots but to a new, individual consciousness:

> 'Mask over my face -
> my own mask, not ancestral - I sign.'

These lines contain the history of a new consciousness. The ancestral mask, carved art of festivals, becomes the mask, *persona* of the poet. What we have here is the usual theme of the erosion of communal values. This situation makes it necessary for criticism to be an attempt to establish a link between the art work and its audience. Criticism is essentially *paraphrase* in this sense: an interpretation, the finding of a set of words or concepts which would be intelligible to the audience, and which would clarify the relationship of the work of art to the experience of the audience. Paraphrase in this sense is thus more than the mere retelling of story. It operates mainly by keeping close to the text, but it is guided by certain assumptions about the nature and the contexts of the text. The principles emerging from these assumptions can be inferred from a note on the nature of artistic beauty and the context of art in Philip Dark's *Benin Art and Technology* (op.cit.:27).

'There is little doubt that clever lighting can bring out in photographs of Benin objects, as of others, qualities which are not there when they are seen face to face in a museum and which are certainly absent in the gloom of a shrine. As an exercise in creativity on the part of the photographer this enhancement of objects to yield new aesthetic facets is commendable, but it should be remembered that this is the field of illusion, a field real and worthy of study *per se,* but one which distorts the factors of natural vision and the cultural context proper to its function.'

Is beauty contained in the naked work of art, or is it induced by lighting, by the photographic lens, by the trained eye of the photographer, or by all of these? The critic's first principle should develop as an attempt at defining the true nature of the work of art.

II. PRINCIPLES

The Field of Illusion.

The nature and meaning of a work of art can often be understood by examining its medium. The contribution which the medium can make to the meaning of an art work is brought out clearly in a point made by Fagg and Plass (1964:49) about certain African wooden figures with enlarged feet used as stools and headrests. Since these figures are 'designed to support a weight, the explanation

may sometimes be partly architectonic, and in this case it becomes a moot point whether the symbolism produced the form or the form the symbolism'.

The assumptions about the nature of the art medium are often implicit in the language of criticism. Criticism often functions by seeking the similarities between the arts. This is especially useful for describing a particular art form or art work when there are no established conventions by which its audience will understand it. The language of analogy also helps to bring out the relationship of the arts with other objects and institutions in a culture. The symbiotic relationship between the arts forms part of their intellectual background. We find evidence of this in the frequency with which writers make use of art and artist-characters in their work. The most obvious African example of this use of the background of the arts is Soyinka's *The Interpreters* (1970).

The Interpreters appeared towards the end of the years in which the Mbari movement flourished. This period saw frequent art exhibitions and cooperation between writers and artists in the making of plays and the designing of sets, and in the illustration of literary texts, as Demas Nwoko did for the Mbari literary journal and for the Mbari publication of *Heavensgate* in 1962. Proofs that the imagination of the verbal artist has fed on a visual experience abound in *The Interpreters*. Apart from using a painter and a sculptor as two of the key characters in the novel, critical interpretations of paintings, sculpture and design are used in allusions and as motifs for developing themes and commenting on action. These references cover a wide range from interior decoration through painting, sculpture and drama.

The references can be discussed in two groups. In the first kind, Soyinka is faithful to the medium of the work referred to, and the subject is portrayed in still life, providing moral judgment on characters and motives. Golder's 'Design Centre' flat, with its 'cubist designs on tiny cushions' was 'a remote world, ponderous, archaic'. Soyinka treats a rock formation which he calls 'Mother and Child' as sculpture, and uses it to comment on Egbo's lust for a girl undergraduate:

'Built spathe form, a broad cowl moulded two figures, uncanny in their realism, like fluid faces in the sky; the wind had given it a rough grain finish and it rose a brown sepulchure amidst dew greeness. The cowl formed an alcove, within it the Mother and Child.'

This description shows the kind of art which respects its medium, and the forms are appropriately 'uncanny in their realism' - not surprising, since the sculptor is Nature herself.

In the second kind of art referred to in *The Interpreters* the art work is seen from the point of view of the art critic, and the works presented in this case explore psychological issues in which moral comment is merely one element. Here the visual work is seen struggling to overcome its medium and express itself in an idiom that is foreign to it. The spatial art of the painter strains to portray movement, an expression more easily reproduced by the performing and verbal arts. The painting in Joe Golder's room shows white streaks, not quite like tongues of forked lightning, 'which darted from the main gash . . . wet, dripping . . . , the trapped dreg of milk pushing through wrinkled film and

trickling uncertainty'. Kola's canvas similarly shows 'an arched figure rising . . . from a primordial chaos of gaseous whorls and flood-waters'. Even more daring is Soyinka's depiction of the moment when an artist struggles imaginatively for the most vital artistic moment for representing a series of actions which extend over a period of time. It is not enough that Kola finds Usaye's 'colour and features achieving his perfect image'; the albino must be drawn sitting at the feet of the god of smallpox 'reflecting the phase of the experiments of the divine Scourge, emerging *each time,* clear, unmarked' (italics mine). The best example of the analogy between space-bound art and time-bound art is however Soyinka's description of 'The Wrestler':

'Taut sinews, nearly agonising in excess of tension, a bunched python caught at the instant of easing out, the balance of strangulation before release, it was all elasticity and strain.'

Soyinka's art criticism here is similar to professional interpretations of the dynamic quality of much African carving; [1]) the tension between subject and medium is crucial to the discussion. The arrest of movement, which is the subject of the sculpture, marks the limitation of the sculpted medium, the threshold of reality which carving cannot cross.It would take the temporal medium of the verbal artist to continue the movement, and any description of one art form in terms of the other has the quality of an analogy.

Okigbo's reference to the mask of the poet quoted earlier on has this quality of analogy, even if it manages in one phrase to draw attention to the close relationship of masquerading, masked miming, and *persona* - the artistic, as distinct from the real, personality of the writer. The logic of the analogy is so obvious that one hesitates to call it an analogy, as any study of traditional masks would suggest:

'[The Yoruba *egungun* masquerader is a] magician in the sense that the Egungun is believed to be able to metamorphose into various characters - e.g., ape, royal python, crocodile, policeman, Tapa and prostitute. The idan (magic) is achieved by the Egungun putting on masks and constumes that would make him look like cariacatures of these characters (Olajubu 1974:41).

The mimetic function shared by the visual and the verbal arts enables the artists to transcend their mediums, so that no confusion occurs when one art form is used as a metaphor for the other. It is not always easy to preserve this distinction while making the analogy, even when the mediums are close enough to be identical, as between music and poetry. The fruitful explications of the poems which Okigbo originally conceived as music demonstrate how difficult it is for the artst to transcend his medium. The early reviews by Ulli Beier and Peter Thomas respected this conception; but the analogy can extend into a confusion of mediums if it becomes the staple of critical language at a time when there is not the same sense of close cooperation between the different arts pointed out earlier.

[1]) cf. Robert Plant Amstrong, *Forms and Processes of African Sculpture,* (1970:18): 'The tension of African sculpture is to be characterized as energy conserved rather than energy expended or expending . . . energy is instilled into the dominant axis of the body, the contained force of the linear forms, the more tightly wound force of the curvilinear ones.'

The Mbari artists often sought a cross-fertilization of the arts. It was not the medium that mattered so much as the expression, the creative act itself. At a time when script or print was the main medium of literature as taught in institutions of higher learning in Nigeria this group of artists continued the attempts to establish as literature the traditional African songs and festivals first studied by earlier anthropologists and linguists, attempts whose culmination can be seen in the monumental work of Ruth Finnegan (1970) who was teaching at Ibadan during the Mbari years.

In the years just before independence in many African states, it was necessary, for the development of the arts, to avoid a purist but sterile conception of the arts. But this ideal cannot be sustained under the pressure of the specialization required to cope with the accumulating knowledge of the arts in Africa. An approach to this knowledge is most efficient when the field is marked out into departments to cope with each art form. The critic can then be guided away from the confusion in which he is led to 'make the color-grinding stone of the painter into the touchstone of the poet', as Lessing (1876:133) cautioned in a work which shows how necessary it is for criticism to respect the purity of artistic forms.

We would learn much about the nature of literature if the nature of the medium is taken into account by our critical approach to the work. Thus if we separate the performing arts of drama, song and festival which combine the qualities of all the other art forms, we can divide the other arts into either the visual or the verbal. The two types control the areas of either space or time, and therefore present their effects either simultaneously or consecutively. The difference can be reflected in the critical terminology employed. For non-didactic forms of art, works whose effects can be grasped simultaneously will be *decorative,* while those working through a consecutive progression of effects will be *entertaining.* Verbal or literary art, presents its effects consecutively. We can hardly capture its aesthetic experience in a single instant of time except in the rare Utopia dreamed up by imagist poets. This means that literary criticism, especially the criticism of extended literary forms like the epic and prose fiction, is best conducted by a means which encourages a going over of the narrated experience *during* which time the judgment of the reader is formed; it should not be instant judgment formulated from a single general statement. Paraphrase, the reading of a text at the level of one's own understanding of its language, is a good beginning.

Admittedly the major pitfall of verbal analysis is that the critic who works by the method is not much more than an efficient technician tinkering with the verbal details of the art object and encouraging illusory dreams not necessarily related to the surrounding reality. This makes it essential for verbal criticism to show an awareness of the social environment of the work.

NATURAL VISION AND THE CULTURAL CONTEXT

Few critics can hold any true faith in the arts as simple reflectors of social reality, even if it has become an estblished part of the tradition of literary reviewing to refer to the text as a mirror or a distortion of its original social background. At any rate twentieth-century African reality is too complex for any clear and simple image to be mirrored in the arts. The traditional method by

which the critic seeks to understand the social context of the work within the text itself is to analyse its conventions and categorise its genre. What, for example, happens to reality when it is handled satirically, nostalgically, or pastorally? The uncertainty of critics about stereotyping and classifying African literary forms have rendered such traditional devices less useful than they ought to be. Harold Collins (1969) has had to rely on Frye's (1957) equipment in order to understand Tutuola. And much source hunting still has to be done to show how much Kikuyu narrative modes and conventions for retailing history have affected Ngugi's narratives and vision of reality. [2]) In short, the most conventional of African writing is still experimental since conventions are still to be clearly established and since the oral traditions are apparently still virgin land for African writers in the European languages. We can no longer make pretensions to a knowledge of the African context of a literary work acquired from the text alone.

The obvious solution is for the critic to free himself from the text. One means of doing this is to match the literary account with the social and historical sources of the particular event. A sociology of the arts has been a more appealing and more fundamental approach, and it is surprising that we have had to wait till the nineteen-seventies for it, although a dissatisfaction with the purely textual explication was evident in the sixties (Irele:1968). Marxist criticism, with its genetic concerns, formulaic procedure and deterministic explanations, is now represented in O'Flinn's (1975) outline of a sociology of the African novel. The critical formulas employed make the assumptions clear and unambiguous: the implications of the economic patronage of the arts, the importance of production, distribution and publicity, and the importance of leisure. Critical formulas yield results when efficiently handled since nearly all literary works can be fitted into the theoretical framework for investigation and scrutiny. Given the circumstances of modern book production and an evolutionary bias in the theoretical structure, the conclusions are predictable - often prophetic, sometimes forcing the critic into despair at the present state of literature:

'Essentially national novels like *People of the City* [!] and *Things Fall Apart* would in such a context [as outlined in the essay] more and more give way to a more privatised, alienated fiction, work at once increasingly sophisticated and increasingly limited [like] *The Interpreters*' (O'Flinn 1975:51).

This view of the Nigerian literary scene can be set by the side of Sembene Ousmane's own despair at the literacy rate of Africans, the use of European languages for African education, and his belief that he did not really reach an African audience in *Le Docker Noir* (1956). Ousmane's turning from literature to the cinema seems a logical gesture for a man who had proclaimed that 'writing . . . is a social necessity, like the jobs of the mason, the carpenter, or the ironworker' (Moore 1965a:57-58). These attitudes to literature are disturbing. But Ernst Fischer's (1963) faith in literature encourages us to look again at the questions of context and audience in relation to the separate, single text.

How may one define the context of a work, and its audience? The plastic arts are found, as original works of art, in a particular, material setting, both in cases where there are practical transportation problems as with Jebba and Tada bronzes

[2]) So far the critical effort has been directed mainly at identifying the *literary* sources (Ebele Obumselu, 1974:69-83).

or prehistoric rock paintings, and especially where in traditional societies they are used to commemorate the reign of a king or furnish an ancestral shrine. One can easily describe the setting, the audience and the function in cases like these, if one has sufficient knowledge of the society. Unlike literary art the visual arts, as original works of art, are not normally subject to multiplication and distribution, and their observers must be present either as local residents or as pilgrims and tourists. Literature is more easily displaced from its original setting. Its audience is more widely dispersed, and it usually takes its content - including its references to its original setting - to its varied audience. *Setting* and *context* are ambiguous terms to use in this case, except in the sense of the conditions of creation, as distinct from the receptions, of the work of art. But *context* implies antecedents, as well as the receptions which follow the making of the work.

The fact of the varied audience of literature makes it important for the critic to be eclectic in the way he provides a knowledge of the context for his readers. The critical problem of providing the relevant knowledge of the created work for the audience is made more complex by the distribution of printed literature to a diverse audience.

Studies which provide the sociological background of African literatures give us an organic picture of culture, by showing us the relative contribution which literature and other parts of culture have made to the enhancement of the material and spiritual quality of our lives. We are concerned here with a situation more complex than the traditional division of labour between the intuitive truths of poetry and the empirical facts of science. What sociological studies of literature should make us see is how weak the functional view of art in traditional Africa has become, as a model for describing or projecting the functions of contemporary literature in Africa.

The traditional uses of literature for education, for moral instruction and for a knowledge of reality have been encroached upon by various specialised disciplines emerging from the modern growth in the knowledge of the world and the consequent development of effective rational and material means of controlling reality. The provision of background facts in the study of African literature gives us a balanced picture of the true place of literature in contemporary African cultures and helps to prevent exaggerated claims about its social functions.

But one should count the cost. Valuable insights into the total attitudes of a group or the values of a period are achieved at the risk of subordinating the individual text to the surrounding facts. What should be footnote to a text threatens to take over as the text, and it becomes difficult to push the 'background' to the background. The critic cannot afford to lose the art work in the midst of its setting, or make the readers feel like spectators who are unable to concentrate at a dramatic performance because of the distractions caused by the noise of stagehands behind the scene. Background facts are not always in the foreground of consciousness while the work is being created by the artist or experienced by the reader. The lesson to be learnt can again be drawn from *The Interpreters*. Kola belatedly recognizes the origin of Sekoni's 'The Wrestler' in 'a long forgotten fight in the Mayomi Club' between Bandele and Okonje the chucker out. But that is only a partial insight. The final work is primarily the materialised myth of Sekoni's own wrestling.

African scholars should show an interest in myth and myth criticism. If any excuse is needed it might be sought in the fact that myth and myth criticism have become part of our history of ideas since those days when Africa was treated by scholars and artists as though she were the home of the primordial, the irrational, the intuitive. A more concrete reason is the fact that many African writers are conscious of their relationship to African and Western myths, as in Soyinka's *The Interpreters* (1970), or in Ola Rotimi's controversial adaptation of a Western myth in *The Gods Are Not to Blame* (1971). A less explicit attachment to myths on the part of African writers is present in the anti-rational attitudes behind Camara Laye's *The Radiance of the King* (1965), or the rejection of technology implied in Clark's *America, Their America* (1964) and in poems like Senghor's 'All Day Long' and 'New York'.

No one would be naive enough to read these texts as blueprints for underdevelopment. Rather, what is implied by these literary attitudes is the close affinity between myth and poetry. The fact that myth is the one literary material capable of surviving even indifferent translations suggests that there is something in myth apart from words which may help us understand the character of literature. This element has been variously identified in the archetype or as racial memory (Jung), as a generalised plot with symbolic abstractions for characters (Northrop Frye), and as language, the meaning of which can be decoded by an analysis of its structure (Lévi-Strauss).[3]) But the aspect of myth criticism which I wish to consider here is its usefulness as a basis for linking a literary work to its social context without losing sight of the text, rather than myth as a timeless story of supernatural happenings and superhuman beings.

The traditional type of myth criticism which can be adapted to link the *universal* narrative to a particular society or period is still an inviting field in African literature, especially since African writers have continued to experiment with the form.[4]) Some titles make the debts explicit, especially in a volume like Soyinka's *A Shuttle in the Crypt* (1972) which has a section titled 'Four archetypes' containing the poems, 'Joseph', 'Hamlet', 'Gulliver' and 'Ulysses'.

The question is how to apply the method of myth criticism to fiction which is not myth or even literature which is not narrative. What of the provincial or regional story limited application not likely to survive a geographical transplant? The answer is to treat it as myths have been treated, by seeking links for it with its community, since myths are by their nature communal, and the direction of a published private myth is often towards its reception by an audience no matter how small. The true myth is an anonymous story emerging from a community, and a lot can be learnt about quality, the writer's relation to his society and to earlier literature, by comparing his version with other versions.

Many narrative forms occupy an area in which myth shades off into non-mythic forms of narrative not because of the common presence of *mythos* or

[3]) *The Conch* (ed. S. O. Anozie) is the organ for the application of the method to African Writing.

[4]) See the adaptation of the method to Soyinka's prose works in D. S. Izevbaye, 'Soyinka's Black Orpheus' paper presented at the African Studies Association Conference, Chicago, November, 1974.

plot, but because an analogical link with the society has been forged in the story itself. Autobiography is one such form. There is a sense in which the story of the African individual is also important part of the history of the society which shaped him, even if he is not the representative type that we find in William Conton's Kisimi Kamara of Mongo Beti's Medza, or in Camara Laye's statement that the best way to talk about 'the soul of all of us whose home is Guinea' is 'to talk about myself' (Moore 1965a:64). Such a link comes into being when a writer uses his narratives, in the words of Ngugi wa Thiong'o (1975:XII) 'in an attempt to understand myself and my situation in society and in history'.

With the non-mythic story we have no antecedent text to use as our model or point of reference. But the points of reference exist in the structures and themes of various social institutions, and these provide models for analogy with the text in very much the same way that analogy is drawn between the arts, not only to bring out the shape and function of one art work by analogy with another, but also as a general way of understanding the relationship between these different parts of culture. The skill required for this approach is not the ability to understand the basic structures and personages of well-known myths against which new versions will be matched, but an understanding of the basic conventions and rhetorical devices of literature itself. Each story still has to be related to its social context, but it would no longer be necessary to supply all the remotely connected background details. It would then be possible, even at the expense of having a consistent set of formulas, to achieve a foregrounding of the literary work.

THE ENHANCEMENT OF THE OBJECT

The most important obstacle in the way of re-instating the text to its true literary status after seeing it in context is in the nature of criticism itself. Criticism is not just interpretation but judgment. Such judgment can attempt to remain purely literary by being formal. But formalism is not an altogether satisfying critical experience because it tends too much towards exclusiveness and professionalism. It is more encouraging to treat criticism as a department of cultural studies. This is particularly so in Africa where strong ideological pressures have become a necessary part of development, and therefore an important factor to take into account in criticism. It is however important for criticism to rise above mere propaganda, and to keep the text in sight.

There are two alternative routes through which cultural values might pass into literary judgment. The traditional participation of literature in socialisation processes in African societies has its Western equivalent in the traditional European idea of the educated or cultured man as the man of letters or one well read in the classics. Education in science and technology has developed too rapidly in Africa for the idea to get a firm foothold, just as the same development has brought a challenge to its validity in Europe (Snow 1969:14-15; cf. Plumb 1964).

However, although a greater proportion of young Africans now choose professions other than a training in the humanities and find other ways of relaxation than reading literature, literature can still have a decisive effect on the formative years of African youths. It is important then for criticism to take account of the possible contribution of literature to the formation of attitudes at this level. From this position certain literary texts from within the literature of the culture and

from outside it become central to the critical tradition either as illustrating period attitudes or as expressing certain concepts and archetypes central to the African experience.[5]) Critical judgement on such texts may reflect little of what was originally conceived by the author or experienced by the primary audience. It is inevitable for African literary texts to provide material for similar case studies for the critical tradition of other cultures. But it is important for careful scholarship on such texts to first ascertain their status in their primary contexts as well as their intrinsic value as literature before being used to support and extend the cultural influence of norms originally extrinsic to the work. There is a sense in which a literary text as an imaginative creation remains independent of such values, transcending its original place in space and time. Just as oral literature is an aesthetic experience stored in the performer's mind and brought to life on occasion by the unlocking of memory and imagination, so a literary script is a sleeping beauty warmed to life by the kiss of the audience. The function of criticism is primarily to help bring the text alive by helping the reader to relive its experience.

[5]) It would not be too difficult to make up a list of works which would qualify from the English classics. Any such list should include *Othello*, *The Tempest* and *Robinson Crusoe*.

Non-spécificité de la Critique Littéraire 'Africaine'

by Maryse Condé

On parle depuis peu de la 'critique africaine'. On veut en édicter les lois et les règles. On veut en faire une institution qui serait réservée à des spécialistes qui se prononceraient dans des revues ou au cours de réunions et dont les jugements obéiraient à un code particulier.

Tout d'abord de quelle critique parle-t-on? Car il est largement admis qu'il existe au moins deux types de littérature en Afrique, une littérature écrite en langue étrangère, l'autre orale en langues 'nationales'. Partant, il devrait exister deux types de critiques selon qu'on manipule tel ou tel matériel littéraire.

Nous parlerons d'abord de la littérature écrite en langues étrangères. Elle jouit d'un certain prestige. Elle est étudiée dans les universités non-africaines. Elle est traduite. Enfin, elle suscite critique, thèses et exégèses. Mais qu'est-elle en réalité? Si l'on considère l'ensemble de la production littéraire négro-africaine, il apparaît qu'il s'agit d'une production 'engagée'. Il est entendu que l'écrivain africain est à la fois un mage, un prophète et un visionnaire qui sert de guide à son peuple, qui exprime ses aspirations les plus secrètes. C'est dire qu'on adopte à son sujet et sans discussion la définition de Sartre dans *'Qu'est-ce que la littérature?'*: 'Ecrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté', et que l'écrivain est sacré substitut du libérateur. Cette définition adoptée, on s'attend donc à ce que le grand sujet de toute oeuvre littéraire négro-africaine soit le peuple, ses heurs et malheurs, que la bourgeoisie petite et moyenne soit fustigée, la ville (cruelle) dénoncée et opposée à la campagne et la brousse où la pureté s'est réfugiée . . . jusqu'à quand? Il est aussi entendu, bien sûr, qu'elle doit dénoncer l'Occident et, le colonialisme étant mort, fustiger le néo-colonialisme. Bref, une fois pour toutes, la littérature africaine a été coulée dans un moule et il est admis qu'elle doit s'y tenir. Toute oeuvre qui s'écarte de ces schémas dérange ou déplaît. Il a fallu des années à Amos Tutuola pour être reconnu comme un écrivain à par entière. *La Plaie* de Malick Fall (1967), un des plus beaux romans écrits, demeure peu connu, en tout cas peu étudié et analysé. Pour plus de justesse, nous devrions employer le conditionnel et dire qu'une oeuvre qui s'écarterait de ces schémas dérangerait et déplairait, car le fait demeure exceptionnel. Chacun déplore le ralentissement de la production littéraire négro-africaine. Il faut peut-être avancer quelques raisons à cela. Certes, l'absence de liberté d'expression qui sévit dans la majorité de nos pays n'incite pas à l'épanouissement créateur. Mais outre cette censure extérieure, s'exerce une auto-censure peut-être plus dangereuse. Aucun négro-africain ne se sent libre au moment où il prend la plume: il s'impose un but, une fonction qui ne correspondent pas forcément à son tempérament. Il imagine les réactions des supposés lecteurs, de la critique et s'il ne se sent pas de taille à les affronter, il préfère encore garder le silence.

Quand il parvient à surmonter cette angoisse, poussé qu'il est par le besoin d'écrire, il se croit tenu d'infléchir son oeuvre, d'y introduire des péripéties qui prouvent qu'il n'est pas étranger aux préoccupations socio-politiques des siens: Le fait est très frappant si l'on considère la production littéraire des dernières

années tant aux Antilles qu'en Afrique. Jacqueline Manicom, Guadeloupéenne, dans un récit largement consacré aux heurs et malheurs d'une métisse (1972), nous parle brusquement de l'occupation d'un champ de canne par des militants pour protester contre le chômage. Simone Schwarz Bart (1972) dans un ouvrage empreint de 'fatalisme et d'aliénation' comme le dit justement Caroline Oudin-Bastide dans un brillant article de la revue C.A.R.E. (1973), se croit tenue de faire mourir un de ses héros sous les balles du pouvoir colonial. Du côté de l'Afrique franchophone, Bondzéki Dongala, Saïdou Bokoum, Alioum Fantouré - puisque ce sont là les rares auteurs nouveaux - nous infligent des ouvrages qui se situent à la limite du pamphlet politique et d'où fantaisie, humour, imagination lyrique sont totalement absents. Celui qui comme nous a le privilège de faire partie des jurys des concours de pièces de théatre ou de nouvelles organisés par Radio France Internationale, constate les mêmes faits. Il voit défiler devant lui inlassablement les mêmes thèmes. Quand il lit *je*, il sait que c'est *nous* qu'il doit comprendre et un *nous* figé, défini par avance. Répétons donc en parodiant Peter Abrahams que 'le négro-africain qui écrit n'est pas un homme libre' et qu'il enfile aussitôt un habit d'emprunt. Il faut à présent se demander pourquoi il en est ainsi. Ce n'est pas simplement comme on pourrait le penser parce que nos premiers écrivains ont pris la plume en plein colonialisme alors que le problème de la libération du continent se posait de façon aiguë. Ils appartenaient généralement à des milieux petits-bourgeois, faisaient leurs études à Paris et, colonisation ou pas, se préparaient à occuper des positions de premier plan dans leurs pays: c'est à dire qu'ils ne faisaient pas partie des grandes victimes que l'excès du désespoir conduit à la révolte ou du moins à l'expression de la révolte. C'est parce que ces écrivains vivaient et publiaient leur oeuvre à une époque où Sartre était à l'apogée de son influence sur les intellectuels français. Car ce n'est pas hasard si c'est le célèbre philosophe qui a préfacé *l'Anthologie* de Senghor (1948). Or il venait de le déclarer avec autorité: 'On n'écrit pas pour des esclaves' et de définir le rôle de l'écrivain (Sartre 1948). Remarquons qu'en dépit du concert de critiques que la négritude tant senghorienne que césairienne s'est attiré, personne ne s'est encore élevé contre *Orphée Noir* de Sartre qui cependant prétend la définir et lui donner droit de cité. Et pourtant que de contre-vérités, que de contre-sens, que de simplifications et de clichés sous le brillant vernis intellectuel de cette préface! D'abord confondant Race et Classe, prenant pour pretexte que la race noire est opprimée et semblant ignorer qu'elle contient en son sein et des féodalités et des bourgeoisies, Sartre s'étonne. Alors que le *protétariat blanc* use rarement de la langue poétique, *les noirs* (exploités eux aussi) le font! Sans vouloir comprendre que les poètes de la négritude sont des intellectuels bourgeois, il avance son explication générale représentant une frange infime de leur société, 'le noir' le sait, la technique ne sera pas l'instrument de sa libération! Ensuite ce paragraphe:

'Pour nos poètes noirs, au contraire, l'être sort du Néant comme une verge qui se dresse; la Création est un énorme et perpétuel accouchement; le monde est chair et fils de la chair; sur la mer et dans le ciel, sur les dunes, sur les pierres, dans le vent, le nègre retrouve le velouté de la peau humaine; il se caresse au ventre du sable, aux cuisses du ciel; il est chair de la chair du monde; il est poreux à tous ses souffles, à tous ses pollens; il est tour à tour la femelle de la Nature et son mâle: et quand il fait l'amour avec une femme de sa race, l'acte sexuel lui semble la célébration du Mystère de l'être. Cette religion spermatique est comme une tension de l'âme équilibrant deux tendances complémentaires . . .'

Ne va-t-il pas plus loin, n'est-il pas chargé de plus de dangers que le vers 'L'émotion est nègre comme la raison est héllène' qui en dépit de sa beauté valut tant des sarcasmes à Senghor? Nous nous arrêtons là, car il n'est pas question ici de faire la critique de Sartre, lui-même determiné par l'époque à laquelle il écrivait, quand devant l'horreur nazie, la guerre, les bouleversements, l'intellectuel, l'homme de plume se demandait s'il était encore de quelque utilité, s'il ne devait pas se racheter en combattant, en s'engageant dans le combat politique. Dans *Les Mandarins,* Simone de Beauvoir (1972) expose magistralement ces problèmes.

Donc, nos premiers intellectuels négro-africains écrivent à cette époque où Sartre est le maître à penser, où les partis communistes officiels ne connaissent guère de débordements sur leur gauche, où la République Populaire de Chine naît à peine et où Mao n'a pas encore 'sinisé' le marxisme. En passant, notons qu'il est significatif que dans *Mission Terminée,* Mongo Beti ou plutôt son héros Medza expose à des villageois, face au modèle américain, un modèle soviétique qui est censé les enchanter. Qui de nos jours oserait écrire ce a? Soljénistyne et la connaissance du Goulag sont passés par là. Bref, l'époque demandait certaines attitudes, imposait certaines préoccupations, soufflait certaines réponses et nos néophytes négro-africains s'y conformèrent d'autant plus que la situation de leur pays le permettait et qu'ils étaient . . . néophytes.

Qu'en est-il aujourd'hui? Sur la scène internationale, l'écrivain s'il n'est pas indifférent aux combats et conflits, a accepté les limites de la littérature, admis - ce qui tendait à être critiqué - qu'il peut n'être qu'un pourvoyeur de rèves et que l'acte d'écrire est d'abord un acte individuel.

Car on oublie trop que l'acte d'écrire est un acte hautement individuel. Que la création n'est que la projection d'un être donné avec ses contradictions, ses malaises, et qu'écrire n'est peut-être qu'un effort de résolution personnelle. En bref, la phrase de Sartre peut être entendue avec un sens tuot différent: Ecrire sous-entend la liberté pour le créateur.

Or les négro-africains restent en marge de cette libération qui en un sens est élargissement du rôle de l'intellectuel. Les écrivains quelque peu postérieurs à la génération des indépendances, en particulier les anglophones, se rangent sous la bannière de Chinua Achebe déclarant au Congrès de Leeds en 1964:

'I would be quite satisfied if my novels (especially the ones I set in the past) did no more than teach my readers that their past - with all its imperfections - was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them'.

Ainsi faisant figurer un coup d'Etat dans un roman - alors que le phénomène est courant en Afrique - Achebe qui d'emblée s'était voulu guide et mage s'attire une réputation de vissionnaire. S'inspirant d'un fait politique l'acteur négro-africain réalise le tour de force de faire croire que le réel s'inspire de lui ou qu'il le devance! C'est dire que l'écrivain négro-africain de la génération postérieure à l'indépendance ne remet rien en question, ne se remet pas lui-même en question et quand il écrit profère un 'message' qu'il tente tout simplement de mettre au goût du jour. Comme remplacer les méchants colonialistes par les expliteurs

nationaux n'est pas de tout repos, qu'on ne s'étonne pas si beaucoup se taisent! L'Afrique socialiste et l'Afrique qui a choisi la voie capitaliste se retrouvent dans la même misère et la même angoisse pour le peuple (à une exception près). Chanter la révolution devient un exercice passablement hypocrite. Quand l'écrivain exprime un certain désarroi, il se fait vertement tancer par les aînés. Ainsi Ayi Kwei Armah auquel Chinua Achebe reproche de n'avoir pas peint le Ghana de Nkrumah sous ses vraies couleurs et d'avoir écrit un livre malsain *(a sick book)*. Comme si *The beautiful ones are not yet born* (1968) n'était pas d'abord et avant tout une oeuvre personelle, l'expression d'une vision personnelle. Encore *Ayi Kwei Armah* demeure-t-il hautement conscient des problèmes politiques et sociaux - même si sa vision est pessimiste. Mais quel négro-africain oserait parler de ses problèmes individuels, par exemple de son impossibilité à aimer, à être heureux, de ses terreurs personnelles, de ses fantasmes? On crierait aussitôt à la démission. En résumé, l'individu négro-africain n'existe pas' n'a pas le droit d'exister, n'intéresse qu'en tant que représentatif de sa communauté. C'est bien ce que dit *Adrian Roscoe* en conclusion de *Mother is Gold* (1971):

'We find at the moment not so much Nigerian or Ghanaian literature, but literature in English written by a Yoruba, an Ibo or an Ijaw'.

C'est à dire qu'il n'y aurait ni littérature nationale, ni littérature individuelle. Il n'y aurait que des littératures ethniques, tribales! L'homme négro-africain ne serait pas un composé de rêve, d'imagination, de sensibilité et désordre. Il serait part d'une ethnie. Il est temps de balayer toutes ces belles théories. De replacer les oeuvres écrites dans le temps et dans la relativité. Au lieu de cela, on prétend, à partir d'elles, élaborer des règles générales s'appuyer sur des critères immuables, et à propos d'une poignée de textes, vieux de vingt ans, voilà que la critique veut s'institutionnaliser. Rappelons quelques dates:
Climbié de Dadié-1956; Camara Laye, *l'Enfant Noir*-1953; Béti, *Mission Terminée*-1957, Oyono, *Le Vieux Nègre et la Médaille*-1956 . . .

Ce n'est pas bien sûr leur âge que nous reprochons à ces textes, Mme Bovary a 120 ans! C'est qu'ils ne soient pas considérés comme la production d'un temps et la production d'hommes représentatifs de tendances données.

Compte-tenu de ce matériel, la critique africaine a donc présenté jusqu'ici certains caractères. Les Européens en ont d'abord été les grands maîtres. On aime à rappeler l'enthousiasme de Dylan Thomas découvrant Tutuola. On aime à dire qu'il y eut erreur et d'autres noms jadis honorés par exemple. Gérald Moore ou Lilyan Kesteloot sont attaqués - sans que le discours prononcé après eux soit radicalement différent.

On édicte comme première règle que le critique africain doit connaître la société à laquelle l'oeuvre se réfère. Mohammadou Kane (1974) l'écrit:

'Réagissant contre cette situation et désireux de placer la littérature africaine dans une perspective africaine, les jeunes critiques ont été nombreux à préconiser une sorte de retour aux sources. D'abord par nationalisme, ensuite par souci d'authenticité'.

Or si cela est très important, ce n'est pas le critère unique. L'auteur impose son monde au lecteur et par la force de son génie doit conduire celui-ci à l'intérieur de ce qu'il ignorait. La meilleure critique de Proust est faite par un Anglais. Hélène Cixous, femme et française est spécialiste de Joyce. On édicte comme seconde règle que la critique doit être engagée - aussi engagée que l'oeuvre qu'elle étudie - et bien sûr quand celle-ci défaille - aller plus loin. C'est ainsi que Barthélémy Kotchy explicitant Dadié, écrivain nationaliste petit-bourgeois par excellence, en fera à notre surprise le symbole même du militantisme marxiste. De même, il fera avec Lylian Kesteloot (1973), de *La Tragédie du Roi Christophe* (1963) de Césaire 'le miroir d'un pouvoir progressiste qui se veut despotique' alors que Césaire avoue lui-même qu'il n'a été séduit que par la démesure d'un homme, et sa folie.

Quand il se produit une critique de type freudien, elle est destinée à démontrer l'érudition du critique et ne remet jamais en question des schémas de type simplistes. Bref, si la critique africaine se prétend adulte comme voulut le prouver la revue *Diogène* (1973), c'est simplement qu'elle fait place à la référence aux traditions africaines et tente de tenir compte de réalités socio-politiques toujours interprétés à la lumière de l'orthodoxie idéologique. Qu'on nous entende bien. Nous ne voulons pas simplement dire que ces critères ne sont pas suffisants. Nous voulons dire qu'il ne peut y avoir de critique africaine quand la littérature africaine à laquelle on se réfère, est partielle, fragmentaire, élément d'un tout qui reste à naître et dont les formes de développement sont encore inconnues. La littérature africaine actuelle est enfermée dans un ghetto et apparemment elle s'y complaît. Elle ne vise en rien à l'universalisme. Ce seul mot lui fait peur. Elle se veut l'antichambre de l'ethnologie ou alors elle veut jouer le même role que le pamphlet politique à courte vue. Il serait déplorable que la critique s'engage à sa suite dans cette voie et s'y enferme.

Mais nous dira-t-on, et la littérature orale? N'est-elle pas assez riche, abondante, ancienne pour susciter la critique? Assurément... Mais pourquoi les problèmes qu'elle pose seraient-ils différents en nature de ceux que pose toute littérature? Ils nous semblent seulement être d'orde pratique et s'ils sous-entendent effectivement une méthodologie, elle est de cet ordre. Il faut d'abord savoir dans quel but, on désire la recueillir et la traduire dans une langue écrite, c'est à dire en fin de compte à quel public entend-on s'adresser? On peut même se poser une autre question: diffuser des oeuvres orales sous une forme écrite, est-ce nécéssaire? N'est-ce pas là une fois de plus manière de céder à l'Occident en lui fournissant un nouveau champ d'étude et partant l'occasion d'un nouveau discours? N'aboutira-t-on pas à la création d'une sorte de folklore privé de vie véritable? Mais on s'en aperçoit vite, ce ne sont pas des questions auxquelles n'existe pas de réponse.

Selon les termes de Martinet, 'à chaque langue correspond une organisation particulière des données de l'expérience', c'est à dire qu'en passant de l'anglais à l'espagnol ou du russe à l'allemand, deux messages équivalents sont exprimés dans des codes différents. A cela s'ajoute, bien sûr, d'autres problèmes provenant de la différences des cultures entre la société qui a fourni l'énoncé original et celle qui prétend le comprendre. Ces problèmes que l'on qualifie de linguistiques et d'ethnologiques sont en fait d'ordre général. Rappelons que dès le XVIe siècle, Etienne Dolet invitait à sa façon tout traducteur à être - avant la lettre - ethnologue et linguiste.

'En premier lieu, il faut que le traducteur entende parfaitement le sens et la matière de l'auteur qu'il traduit'.

Nous voulons dire par là que ces deux grandes difficultés d'ordre linguistique et ethnologique - retenons l'expression à défaut d'une autre - confrontent tout ceux qui font profession de faire connaître et aimer des littératures 'étrangères' à un public donné.

La littérature orale négro-africaine a très vite intéressé les non-africains que leurs fonctions mettaient en contact avec les peuples de l'Afrique: Stanley et Jephson, Ellis, Equilbecq, Blaise Cendrars pour ne citer que quelques noms au hasard . . . Ces premiers travaux ont été largement critiqués. On a jugé que ce n'étaient qu'adaptations trop libres, libres jusqu'à la trahison. Dans le cas d'Equilbecq (1972), si la valeur des textes receuillis et leur traduction ne sont pas discutés, la classification a paru sommaire, tendancieuse, même si Cornevin la couvre d'éloges. Donc, les Africains ont pris la relève. On pense à Dadié, à Birago Diop. Posons une question cependant: De tels hommes, même s'ils voulaient mettre à l'honneur des genres traditionnellement propres à leur culture, n'étaient-ils pas, selon l'expression consacrée, 'pétris de culture française'? N'écrivaient-ils pas eux aussi pour un public européen? Certes, comme dit Jean Derive (1976):

'nous ne voyons aucun inconvénient à considérer ces productions comme authentiquement africaines: elles réflètent le visage d'une certaine Afrique d'aujourd'hui qui a rencontré l'Europe et qu'il serait faux à notre sens d'assimiler entièrement à l'Europe . . .'

Mais ceci nous permet de dire qu'il ne suffit pas d'être Africain pour s'arroger le droit de traduire et présenter la littérature orale à moins d'avoir vécu en vase clos - ce qui interdit du coup la possibilité de traduire! Une nouvelle école commence de s'imposer (Christiane Seydou, Marie Paule Ferry, Jacqueline Thomas . .) qui pose au préalable l'usage du magnétophone, exige une traduction mot à mot et un aperçu linguistique avant de se livrer à cette traduction - qui en dépit de toutes précautions demeure trahison. Mais alors ces travaux dépassent le cadre de la littérature. Il relèvent de l'anthropologie et avouent leurs buts: 'mettre à jour une vision du monde contenue dans la littérature orale à un niveau plus profond et moins conscient' comme le dit Geneviève Calame-Griaule (1969). Le résultat est que les littératures orales ne sortent pas de l'ombre et de l'ignorance où elles se trouvent. Fait révélateur, elle sont publiées - pour le monde francophone - par les Classiques Africains passablement austères et qui demeurent frappés du sceau de l'oeuvre de spécialistes. Ce caractère assez rebutant est augmenté encore par les difficultés de la transcription, la nécéssité de recourir à un alphabet, des signes et des conventions qui ne sont pas d'accès aisé. C'est ainsi que la tendance aujourd'hui est de transcrire les oeuvres en écriture phonétique ce qui exclut d'emblée un large public. Ces précautions sont peut-être nécéssaires. N'empêche qu'elles réduisent la portée de la littérature orale, lui enlèvent pourrait-on dire, sa caractéristique de littérature, c'est à dire son universalité. Balayons l'argument selon lequel un étranger à l'Afrique Noire ne peut rien y comprendre.

Toute littérature est marquée par la civilisation qui lui a donné le jour, mais possède des caractères qui la rendent interessante et fructueuse pour toutes les confrontations. Le contraire serait affligeant! Ruth Finnegan, si elle met l'accent sur l'originalité des oeuvres orales négro-africaines, si elle estime qu'elles ne doivent pas être séparées de leur arrière-plan sociologique, ajoute qu'elles sont la manifestation d'un *art* et comme telle accessible à tout homme, à l'homme.

Il faut après s'être entouré de certaines précautions s'efforcer de faire entrer les littératures orales dans le champ plus large des littératures comparées, les soustraire à tout prix au monopole des spécialistes - généralement ethnologues ou sociologues qui ne pourront en faire que des objets de musée.

On le voit donc, dans le domaine de la littérature orale, c'est le bouleversement d'une approche que nous souhaitons. Il n'est pas question d'apprendre largement toutes les langues africaines. Il faut donc que nous nous fions à des traducteurs eux-mêmes s'aidant de transcripteurs quand ils ne le sont pas eux-mêmes. Mais que ces traducteurs et ces commentateurs se rappellent que l'important est de 'communiquer' et que la survie des littératures orales est dans leur divulgation, nous osons dire dans leur vulgarisation. Une fois les barrières érigées à plaisir entre cette production et ses éventuels utilisateurs rompues, les littératures orales négro-africaines ne bénéficieront d'aucun traitement particulier, car l'Afrique Noire ne distille pas une culture si particulière qu'elle est difficilement accessible aux autres hommes et est parfaitement capable de féconder l'universel. C'est dire que même dans le cas de la littérature orale négro-africaine, nous ne voyons pas la nécéssité d'établir une méthodologie particulière. Il s'agit simplement d'édicter quelques règles de travail relatives à la collecte du matériel, à l'éventuelle interprétation de la gestuelle.

Que dire en conclusion? On nous aura déjà compris. La critique est universelle comme la littérature. Les problèmes de la 'critique africaine' sont ceux de la critique en général et ne sont que ceux-là.

Subjectivity and Objectivity in the Criticism of Neo-African Literature

by S. Ade. Ojo

VICTORY OF NEO-AFRICAN LITERATURE *

Neo-African literature has won a battle - the battle for survival and for recognition. Its identity as an important continental literature having its own autonomous existence with distinct qualities of its own has been fairly well established. It is reviewed and analysed in learned journals and papers along with literatures from other continents. It has its own specialized journals in and outside Africa. [1]) It has found its way into the curricula of African and non-African schools and Universities. In most Universities in Africa, America and Europe, it now has its own autonomous departments.[2])

The stereotyped ideas and disparaging myths held about Africa, which had formed the ugly basis upon which the first European critics had assessed African literature are gradually disappearing. The Black or African prototype - the barbaric, the exotic, the intuitive, the naïve, the intellectually defective - invented and propagated by European negrophobists which has, for quite a time, influenced the appraisal given of African writers and their works and which seems to have dominated the creative writings on Africa by most non-Africans has now been reversed.[3]) African writers and the characters created by them are now seen to be dynamic social beings with basic human qualities and complexities. The one-sided and inferior standards, (as compared with the critical parameters used by Western critics in evaluating and judging Western authors) built on a feeling of superiority which pushed the first metropolitan critics and reviewers to condemn excellent writers, to award exaggerated accolades to inferior writers, to accord blanket critical acclaim to second-rate novels and which made certain Western critics to consider such a writer as Tutuola as writing 'a naïve non-

* Neo-African literature is, for us, any literary work - fiction, poetry and drama - written in any of the European languages in which, using T.R.M. Creighton's words, 'an African setting is authentically handled, or to which experiences which originate in Africa are integral (1965:84). Throughout this article, the term is thus used. We, at times, use African literature to express the same concept; if any other meaning is being attached to African literature, we shall not fail to state it.

[1]) Hans Zell and Helene Silver (1972:102-111) list more than 30 major and minor learned journals entirely devoted to African literature and about 40 other journals and magazines on African studies which entertain articles on African literature and very often have special numbers on it. Almost all world journals on literature and criticism, as can be seen in the bibliography of critical materials on African literature in Zell and Silver (and also in other bibliographies and articles on African literature), welcome and publish articles on African literature.

[2]) In many Universities in the United States and Europe African literature has now successfully extracted itself from the anthropology departments where it originally featured on courses on 'Area Studies' designed to help further a process of understanding and appreciating African anthropological features or African exotic way of life.

[3]) Martin Tucker in *Africa in Modern Literature: A Survey of Contemporary Writing in English* (1967), gives a good account of the Eurocentric and racial prejudices which colour the treatment given of the African by many non-African authors.

English', 'a sort of young English' judged to be 'delightfully fresh and admirable', - all loose and weightless euphemisms - have now been thrown overboard. Tutuola's style, which was considered in the fifties by reviewers (cf. Lindfors 1975a) to be the stylistic pattern of future Anglophone African writers, has been proved to be distinctly 'Tutuolan', so too has the creative independence of African writers been fairly well established. Paternalistic, condescending and sympathetic criticism is gradually becoming a thing of the past and is being displaced, especially on the part of non-African critics, by a more honest and a more open-minded approach which strives to take cognizance of the specificity and the internal characteristics of African literature.

It is gradually being acknowledged too that, as in every authentic literary experience, every African writer, whatever his indebtedness to metropolitan writers and whatever his structural or stylistic borrowings from these literary 'giants' has a style, a creative approach and a conception of life quite distinct from these writers. Every African writer deals with specific themes which are dependent on his conception of man and society, his convictions and his interests, and which are given a distinctive pattern that is shaped by his literary and intellectual background, his linguistic competence and his creative ability. Very often, the same author gives new dimensions to his techniques and style in subsequent writings. Early Okigbo is not the same as later Okigbo; early Soyinka differs from later Soyinka. So too it is with many other African writers. Social awareness, the dynamics of politics, creative maturity and value-judgements of critics are some of the factors which influence these new orientations.

Instead of having to set African writers against non-African models or literary fore-fathers as it was most often done until about a decade ago when the comparison of techniques was generally established with non-African writing, African writers can now be compared one with another (though it will be foolhardy to say that consideration should not be given to the influence of European writers on African writers). The diversity, vitality and number of writings coming out daily from Africa, especially since the early fifties, allows this comparison.[4]) Moreover, individual writers are now evaluated in terms of what they create and what they attempt as can be seen in monograph studies of individual writers which combine factual materials especially biography with evaluation and analysis.[5]) This evalution is often made against the regional peculiarity, the ethical and cultural idiosyncracies which furnish the writers with their raw materials and which show how every region and indeed every ethnic entity of Africa is beginning to produce a literature with distinctive energies of its own, fully conditioned by all the multifarious facets of life, manners of expression, the world-view and the existentialist consciousness of the community to which each author belongs. This unity in diversity confirms Achebe's definition of African literature as 'the sum total of all the national and ethnic literatures of Africa.'

[4]) Zell and Silver listed (1972:20-93) as many as 820 works by African authors south of the Sahara writing in English and French. Since 1972, many more works have been written.

[5]) Among the many critical works written on individual authors and their works, one may cite, S. O. Mezu's *L.S. Senghor* (1968), Harold Collins's *Amos Tutuola* (1969), Michèle Dussutour-Hammer's *Amos Tutuola* (1976), G. D. Killam's *The Novels of Chinua Achebe* (1969), Arthur Ravenscoft's *Chinua Achebe* (1969), David Carroll's *Chinua Achebe* (1970), Gerald Moore's *Wole Soyinka* (1971), Eldred Jones's *The Writing of Wole Soyinka* (1973), Michael Wade's *Peter Abrahams* (1971), Thomas Melone's *The Novels of Mongo Beti* (1971), Mercier and Battestini's series on major francophone writers, Sunday Anozie's *Christopher Okigbo* (1971).

In the assessement of these literatures, reasonable elasticity is being given to the peculiarity of the African writer who is first and foremost a bilingual or even trilingual writer having most often to convey his literary experience in a foreign language in which limited competence reflects less than half of his total linguistic and cultural experience. This situation reveals concomittant effects on style - syntax, fluency, transference into European language of local imagery, figures of speech and of local expressions like proverbs, idioms, slangs and riddles. The literary accuracy and effectiveness of the style of such a non-monolingual writer, his use of pidgin English (or of any bastardized version of any other European language), his ability or inability to produce the right register in English for a character who, in certain situations, is naturally expected to speak an African language are some of the factors taken into consideration in assessing the literary quality of the African writer. Also considered is the impact on African written literature, especially the works of the first generation of writers, of oral literature which is defined by its own aesthetics and which among other features embraces oral poetry, non-oral poetry, ritual and secular drama, narratives, proverbs, palavers, folklore, legends and myths which define the African's mental landscape, cultural resources and also his traditional life. While a critic like Roland Christ (1967) felt unhappy at Achebe's use of proverbs which for him are meaninglessly used, another non-African critic, Gerald Moore had earlier on expressed a contrary view when he stated that Achebe uses oral tradition, including proverbs, 'to make life before us more actual, to surround it with its own dignity, beauty or cruelty in its own moment of time and place.' [6])

For a fuller understanding of Neo-African literature, the need has been felt to be very intimated with the socio-cultural or the politico-cultural backgrounds from which the work springs, since every work of art, as Malcolm Bradbury (1970:17) aptly says, is 'a resonant centre of substantiated and lived-through values,' and so grows out of the collective experience, the reservoir of ideas and experiences of the total consciousness of the society in which the author lives. It is therefore the customs, superstitions, attitudes, outlooks and psyche of the Africans in the society from which the work originates which supply the socio-cultural atmosphere to the creative work and which illuminate African literary phenomena.

Again, in addition to the non-African critics who dominated the criticism of African literature up to the early sixties, Africans who see the works of their fellow Africans from inside and who live some of the experiences portrayed in the work are now producing illuminating in-depth studies on the cultural peculiarities implicit in the works as well as on the stylistic and technical devices adopted by each author (see Obiechina 1975). Even those other Africans who do not share identical ethnic backgrounds with particular writers but who understand the African psyche more than those who depend solely on written documents to understand the African mind have also been producing excellent critical

[6]) Gerald Moore (1965b:95). Western critics have now come to share fully Moore's idea and to realise that oral tradition not only helps to cushion the content and form of African written literature and to contribute immensely to the social and linguistic atmosphere in the work but also influences such feaures as characterization, the didactic ending and the circular structures of most African works. See Bernth Lindfors, 'The Palm-Oil with which Achebe's words are eaten' (1968:3-11) and Gareth Griffiths, 'Language and Action in the Novels of Chinua Achebe' (1971:88-105) for an evaluation of Achebe's use of proverbs.

materials. Moreover, it has now been revealed that in African Universities particularly, more than half of those who had originally specialised in non-African literature have crossed over to African literature. This 'desertion' has produced beneficial results for African literature. Africans are therefore getting more and more deeply involved in the assessment of their own literature and have been helping the public (both African and non-African) to move nearer to the understanding of what African literature is saying and the way the authors have been saying it.

Apart from winning for itself a pride of place in the world of literatures, establishing its stylistic and socio-cultural distinctness and showing its own laws and devices, African literature has somehow established its thematic pattern. Pre-independence anti-colonial literature has shown its thematic preoccupations as centering around the assertion of cultural identity, socio-cultural alienation and conflict, propaganda and revolt. This literature of protest, which is interpretative, analytical and satirical, differs a little bit from post-independence literature in the sense that while the former is directed against colonialism and its agents, post-colonial literature is directed against Africans themselves by concentrating on internal political and social problems - corruption, tribalism, greed and bribery and by seeking to examine African psyche and institutions. In the main, this has been a literature of self-examination and self-questioning (cf. Lindfors 1971 a; Obiechina 1969).

SUBJECTIVITY AND OBJECTIVES OF CRITICISM

But with this enviable account of its successes, African literature has not yet won a full war. A last battle for the judicious appraisal of African literary works has to be fought and won. This appraisal is to be based on solid critical objectives and on meaningful but *all-embracing poetics* which would respect individual tastes and tolerate the variety of literature's variation and innovation, which would take cognizance of the special in-built devices implicit in the literary object, which would aim at defining concretely and honestly the true nature of African literature and which would establish a core of essential points of worth of that literature. The current debate on *an ideal critical prescriptive theory* based on the principle of 'mine is the best' and nurtured by an anachronic ideal of critical orthodoxy cannot in fact lead to any conclusive solution because no one person can react to a creative work in a way entirely similar to another person and no common or agreed norm or theory of evaluation and elucidation - the twin properties long linked with critical activity - has ever been operative in any given society which does not operate within a declared and an all-embracing school of thought. No one can therefore control the theoretical context in which diverse readers will approach a work of art which is basically subjective, as it is invested with large amount of the author's emotion, interest, conviction and imagination. The author himself cannot even foresee many of the effects which his works will have on all his diverse readers. As no single man's perceptions can be regarded as definitive, because his critical analysis reflects his conviction and his own view of the work being examined, *no single critical theory* can account for all the aesthetic and thematic problems and subtleties in a work at any given time. While certain theories work better for certain genres than others, different kinds of criticism reflect different questions posed and different purposes set.

Moreover, the cry by a number of African critics to do away with Western critical standards in assessing African literature will remain for long unheeded

by most critics, since the majority of African critics at work today received their formative literary education in schools and universities from European expatriates who inculcated into them Western critical procedures which cannot be disowned or washed away over night. These procedures, we agree, had been devised in and for a society whose culture and socio-political expectations are different from the African and whose judgement of social, ethical and spychological values is definitely not similar to the African. But paradoxically, African literature has drawn its strength and techniques from the European model and it can be safely said that neo-African literature interprets and analyses African world and feelings in mostly European terms. One must admit, however, that certain aspects basic to the technique and form of the traditional (that is, European) novel and drama - character introspection, development and motivation, plot structure and ending (which follow the structure of the folktale in most African novels), concept of time, space and setting, dialogue - have been given distinctive African coloration and have therefore been succesfully domesticated by African writers who create new unities which give distinct African pattern, texture and form to their works. But what, on the long run, makes the position of those opposed to the idea of using Western approaches to elucidate and evaluate African works a bit awkward is that the varying critical approaches proposed are tailored to Western approaches, though fed by distinct africanized sensibilities, traditional African aesthetics and socio-cultural emphases, all of which are imposed by the texture and form of the works themselves.

It must be realized that Western critical approaches have been motivated by the fundamental objectives of criticism. These include helping the public to recognize what is deemed to be the excellent and the significant in a literary work, advising this same public on the subtleties with which the writer presents his insights and concepts, translating in more direct and more explicit manner the ideas and the purposes implicit in the work, judging the writer's emotion, attitudes and general outlook as they emerge from the work, and pointing out the lapses which indicate sloppiness of stylistic and structural presentations. These approaches also examine the writer's creative quality the value of which is attested to by his ability or inability to draw effectively upon the real and transpose it with accuracy, awareness and imagination. These, in fact, are the objectives which every criticism should strive to achieve. It must be mentioned, though, that no critical approach is static as it is determined by, apart from the individual critic's subjective background, certain tendencies and socio-cultural conventions prevailing in the given society to which the critical work is directed, by new emphases, new aesthetic and philosophical assumptions, new values and perceptual systems operating in the society.

And for African literature, which for the moment, has proved itself as having socio-cultural purposes, conventions and implications which determine its content and form, whatever critical approaches adopted will be expected to interpret and judge logically and judiciously these motifs as they emerge from the work and in the context of the critic's aims and his readership's expectations. We believe, too, that any approach used must concern itself with the following basic problems linked with *what* the work is saying, *how* the author is saying it and what possible effect it may have on the public. What message is the work trying to convey? How effectively is it conveying that message and what stylistic techniques are used in putting the ideas across? How have the socio-cultural elements in the work been used to advance its meaning and its artistic power? Is the work good

or bad? What makes it so? As far as the content is concerned, how valuable to the public to which the work is directed, are the experiences reflected in the work? Is it endowed with a certain ethical property or attributes such as being desired or approved by the African society from which the work springs or does it possess a property that can be recognised by immediate intuition by the community? How has the work's quality been affected by over-emotionalism and triteness? What are the factors which accord to the work its essential existence and independence? What is its relationship with other works, since this will help to illuminate the general view on the work as well as on the author? What image of the African existentialist condition emerges from the work? To what extent has the writer (since he is a version of 'homo sociologus' and so is expected to be an involved perceiver of the society) shown his exposure to his culture and how has he shown that he is an active or a passive expression of the prevailing myths, languages, outlook on life of his community? Which aspects of the author's life have influenced his story and his conception of life? What is his attitude to his characters?

Far from aiming at setting down prescriptive criteria, these are general questions which touch on the work as a whole and seek to examine its purpose, quality, method, pattern and mood as they emerge from the work when considered against its geopolitical and cultural background. But then the notion of seeking to see all the determinate and the indeterminate, the perceptible and the inferable purposes of a work all at once is idealistic, because no literary work can reveal its secrets all at once and because the last word on every author is always to be said.

However, whether criticism engages in the almost impossible feat of seeing all the aspects of the work at once or it concentrates on a particular aspect, its primary referent is always the printed text, 'the irreducible literary minimum', which is in fact selfsupporting and which ought normally to determine the standard(s) of relevance of its evaluation. Because it is publicly available, it can be read and consulted by everybody. Again, because it describes a subjective reality from the author's point of view, many of its elements are open to sense-perception and their descriptions may be publicly agreed with or challenged, so the critical account of it is also a subject of constestation.

This is especially so, because criticism, though first and foremost an inductive exercise, involves the implications which may strike the critic as distinct and worthy of attention. Since its end is to render the text in some way coherent by, as stated by Peter Jones (1975:181), 'placing emphasis, drawing connections, suggesting presuppositions and thus drawing out the implicit properties of the text, since the coherence of the text is a variable property dependent upon the contextual knowledge, interest and viewpoint of the critic' and since no work can appeal to everybody for identical reasons, criticism is of necessity subjective. No serious critic reads any work anew; he comes to it with certain assumptions and expectations derived from his prior experience of literature and of life, his environmental preferences, his sympathies, his sensibility, and so his appraisal of the work will normally be derived by his comparative experience of literature as it exists in the world and in his immediate environment. The critic draws therefore from his own personality, tastes, intellectual and socio-cultural back-

ground which, apart from what the literary object itself makes readily available, intrude into his value-judgements. They therefore constitute an important but decisive element of the critical apparatus enabling the critic to arrive at a perspicuous representation of the text on which his critical analysis is based and according to him the freedom to postulate possible purposes which enable him to create interpretation that he finds rewarding in reading the work. Because of these reasons, every critic is 'guilty' of subjectivity. It is however the degree of subjectivity which varies with individual critics. While, for example, critics like Lindfors, Obiechina and Palmer convincingly prove, by focussing their evaluation on the literary works, that Ekwensi as a writer is a failure because of his inability to integrate his moral observations into his narrative, his weak characterization, his language which is stultified by popular clichés and journalistic slogans and expressions and his indiscreet imitation of popular Western thrillers (Lindfors 1969 a; Palmer 1972; Obiechina 1973), some other critics like Oladele Taiwo (1967:61,162) and Ernest Emenyonu (1971:1-11) allow subjective discoloration built on vague generalization and chauvinism to destroy their assessement of that same writer whom they both consider as an effective and ingenious artist.

As far as the real content of a literary work is concerned, the evaluation of its effectiveness, meaning and probability is influenced by other distinct subjective factors (apart from chauvinism). While some enjoy greater emotional impact from a text than others, some others enjoy precisely what others hate in the text and judge its psychological effects and socio-cultural relevance accordingly, because of certain personal traits. But, the moral perception of the critic is greatly affected by his socio-cultural background which provides cushions for the ethical standards used in appreciating content. It is the most important element which can lead to detestable and condemnable subjectivity since it is the one pervasive factor which accounts for the intellectual arrogance, prejudice, bias and narrowness of mind displayed by non-native critics most especially before the early sixties, and which can lead to the over-distance or the under-distance between the literary object and the critic's subjective tastes and aspirations. For example, a particular African pattern of behaviour which easily reveals itself by the character's customs, emotions, attitudes, references, values, relationships, motivation and personal language or verbal behavior may at times be rejected as psychologically nonsensical and too susperstitious by the Western critic because such a pattern which is basically non-Western and non-christian cannot be easily perceived or fully accepted within the (non-African) critic's range of meaning. For example, a non-African may find it pretty difficult to perceive the full implications of barreness in a woman or of impotence in a man. He may also find it difficult to understand why Africans engage in merry-making during funerals. Failure to understand these and many other socio-cultural elements, to concede that they have constituted the broad base upon which the author has written his work and to recognize that they are means towards achieving literary effectiveness and specificity leads invariably to the failure to understand and sympathize with African behavioral patterns - attitude, perception of self and of humanity. Is criticism not the endeavour to discriminate between experiences and to evaluate them convingingly? But, by allowing 'culture shock' to intrude into his subconscience, the unwarry non-African critic is led to couch his critical analysis in faulty generalizations, damaging categorizations, ready-made stereotypes - all resulting in the misrepresentation of certain literary

works and in the underestimation of their human complexities, ambiguities and subtleties. [7])

Despite the fact that the socio-cultural and behavioral subtleties are most often contextualized (as can be seen in the works of Achebe, Amadi and Soyinka), or explained in the text (as it has been done by Nzekwu, Ekwensi and Oyono) and again verifiable from the numerous documents on the African, such critics rush to half-truths and imperceptive conclusions because the behavioral or societal patterns embodied in the works have no counterpart in their cultural backgrounds. The criticism arising from the lack of intellectual participation with the author's 'point de vue', from the inability to recognize that art, though dependent on reality, is both emotional and largely imaginative, from the misguided appraisal of the cultural background which has given birth to the creative work, cannot be considered as doing justice to African literature since ignorance, intellectual debauchery, quirks of personality and upbringing seem to constitute its premises.

Ignorance is perhaps the one element which can be easily put under check if reasonable homework is done by the critic, since literary judgement, as Longinus rightly pointed out more than six hundred years ago, is 'the final outcome of much endeavour.' Certain facts obvious to people native to the geopolitical reality from which the literary object has originated are carelessly muddled up by non-natives. These facts range from the ethnic identity of an author which can misdirect the logic of critical analysis to the misinterpretation of certain practical and empirical attitudes native to the Afrcan. [8]) If, however, the objective data which are central to the understanding of these elements are carefully verified, then certain negative aspects of subjectivity can be easily nullified.

OBJECTIVITY IN CRITICISM

This is where objectivity comes into play in critical appreciation and can provide checks and balances against ignorance and the condemnable subjectivity of individual taste. Certain objective data which are purely informational and factual and which constitute the objective background or reality on which the work has been modelled and within which it operates are preliminary to serious criticism because these data have to be fully known before the work of evaluation and interpretation really begins and before it can make sense.

Such data which are collected from sources somehow external to the work include the date of its composition, factual information pertaining to its cultural or geopolitical root, its setting in its historical matrix - all of which are subject to empirical verification. All these are to be applied to show that every literary work, and African literature in particular, is not only a product of a non-literary

[7]) See (a) James Olney's misreading of Achebe's *Things Fall Apart* in *Tell me Africa*, (1973), and Kronenfeld's treatment of this misreading in The 'Communalistic' African and the 'Individualistic' Westerner: Some comments on misleading generalizations in Western Criticism of Soyinka and Achebe (1975:216-224).
(b) The sloppy treament of Cameroonian novels by Jarmila Ortavá, *Etude Sur le Roman au Cameroun* (1971).

[8]) Edgar Wright (1973:12-15) is unable to distinguish to which of the major Nigerian tribes Tutuola belongs. One sees him considering him as Ibo and later on as Yoruba. Such a muddled and inconsistent analysis as this is due to either ignorance or carelessness.

situation but is an expression of it in turn; that it is also a socio-historical phenomenon arising out of conditions of thought and experience which are incorporated into the work and which have to be studied in order to penetrate into its full meaning.

Objective data are also revealed through editorial techniques like footnotes, glossary, explanatory prefaces which are all special devices of cushioning helping to eliminate most of the obstructions caused by the use of words that may be strange to non-natives, especially the cultural-bound objects like clothing, foods, names of gods, goddesses and characters, some of which are untranslatable into any European language.[9]) They also provide in-built apparatus for the understanding of the cultural atmosphere without which no African work that has so far been published can be seen in all the intricate nuances constituting the entirety of its meaning.

A close study of literary history and genres and their features, all of which are purely objective also allows the critic to identify basic aspects of the work. Once the work has been classified and situated in time, place and the appropriate sub-division of genre, the critic can move on to observe the use the writer makes of the essential resources of form and technique, how he has been able to adapt the parts to his chosen object and how he has brought them into unity.[10]) But every incidental information made available to the critic from sources external to the work has to be carefully tied to the primary erferent which is the work itself and in fact draws only marginally from the objective data collected. Failure to marry these external data to the verifiable from the literary text leads to illogical analysis and unconvincing conclusions.

While illogical subjectivity, of which many African and Western critics are guilty, can be removed by carefully matching details drawn from the work with factual information relating directly or indirectly to that work, especially those elements which are socio-culturally relevant, checks and balances against the excesses of the subjectivity of individual taste and interests can also be arrived at through *inter-subjectivity*. This is the theoretical answer to the apparently inevitable conflict in appreciating beauty and the psychological or ethical effects which a literary work can produce. This theory reposes on the argument that every work of art is a growing phenomenon and is susceptible to varying viewpoints according to generations and societies and that every generation or society reads the masterpieces of the past in its own, since every change in socio-cultural or politico-cultural conditions brings with it new possibilities of systematization. Therefore, the critic is expected, in his own critical analysis, to take cognizance of the different perspectives from which the work has been viewed, since no

[9]) This technique abounds in the works of Oyono, Amadi and Nzekwu. The extreme case is that of Nzekwu who always over-cushions his stories with explanatory notes which are real anthropological treatises obnegating the creative immediacy of his works.

[10]) It must be stated, however, that certain African literary works cannot be easily classified into conventional European genres. For example, the works of Tutuola have been particularly evasive in genre-categorization. While some call them 'ghost novels,' 'naïve romances', (Harold Collins), others call them 'folk fantasies' (Lindfors). But then, it is the understanding of the specific aspects of the traditional European genres which afford the critic the ample opportunity of identifying what appears spectacular in works like those of Tutuola and of other African writers.

unique reading of the work is to be considered as finite. For every work, an area of readings, shading through the doubtful and the eccentric to the absurd, through the tendencious to those incompatible with the critic's own point of view, is to be expected. But the acceptability of any view is dependent on the logic of the argument.

In a way then, the variables of individual taste and temperament and the impact of external referents cannot be completely nullified in critical evaluation. It is even this personal variability because of its dialectical nature, which accords to every work its full meaning and richness, especially if logic and cogency are to supply the guiding principles of critical appreciation. Personal prejudice can also be tuned down, if the critic creates between himself, the literary object and the background from which it springs, a correct aesthetic distance - the balanced perspective for contemplating the work which should neither be over-distanced nor under-distanced. However, in the final analysis, it is the work through its diction as well as other structural and thematic devices which provides an implicit set of directions concerning the correct distance from the work at which the critic must stand if he is to see it for what it is as a work of art.

Though the literary object contains the set of in-built devices, directions and constraints concerning the perspective from which it is to be rightly viewed, every legitimate criticism of it is dependent on the objective of the work itself and of literature. What, for example, is the objective of literature in Africa? Does it convey knowledge or state truths about the society from which it originates and should therefore be seen as a means towards the formulation of some general and operative truths, as it is in all societies where literature is an important social institution? This indeed appears to be the objective of African literature which is a committed one, which has shown itself as serving definite socio-cultural and political purposes and therefore has to be judged by standards contingent on those factors. These standards which are basically ideological and therefore repose on the political, social, ethical and religious indices implicit in the experiences woven together by the author in his work cannot be independently applied without making them hinge on aesthetic standards. These standards demand, on the part of the critic, inherent aesthetic sensibilities, respect for the semantic and syntactic conventions used in securing sentence and word meanings and recognition for their cultural import. It is only through these qualities that the correctness, the appropriateness and the short-comings of the form and technique used for expressing ideas, for portraying characters, for producing psychological effects, can be best appreciated. A careful balancing of ideological standards based on the ideas reflected in the work with aesthetic factors which determine how the form has been used to produce appropriate psychological and linguistic registers allows for the final thrust towards what Malcolm Bradbury (1970:21) calls 'critical impersonality, the suppression of individual cranks and tares, and an objective interest in literary experience as words on page,' which make criticism judicious.

CONCLUSION

Whatever their limitations, all the critical approaches - the sociological (Anozie 1970; Obiechina 1975; Taiwo 1976; Moore 1971), the marxist (both of which emphasize the indivisibility of literature and society), the structuralist (Anozie 1971) (the formalistic approach which tends towards 'exclusiveness and professionalism'

as it plays with 'the verbal icon'), the social,[11]) - being currently used in evaluating and interpreting African literature, which one must admit are all Eurocentric critical approaches or terminologies and which have had established critical formulae, cannot be condemned as doing a disservice to African literature. They all show that criticism, which is a highly subjective exercise, is a pluralistic and universal academic endeavour and because it is multifaceted in nature, all the different approaches taken together or singly or in any combination cannot give the full account of any work. [12]) Viewing a literary work from different viewpoints and angles will allow to see it in many of its ideological and aesthetic ramifications and to identify its literary and thematic complexities and ambiguities. It is only by subjecting the work to a variety of perspectives that it can reveal its full meaning, its totality and unity. One can therefore say that subjectivity in literary criticism may not be bad afterall, (if it is subjected to certain critical laws and to exigencies of logic), and that no single critical orientation can be adequate for doing full justice to African literature. 'The best we can do, says rightly Izevbaye (1975:17) is to discourage the complacency of simple attitudes and the tyranny of uniformity'. The truth is therefore that good criticism depends far less on theoretical systems or principles and codified hypothesis, which are all arbitrary, than on the quality of the critic's intellectual ability and persuasiveness, his critical sensitivity and discriminatory perceptiveness, his analytical mind, his command of language, and a sound knowledge of all this is required for good technique and form in a literary genre. Attempts should therefore be made by the critics of African literature to expose the literature to as many critical approaches as possible.

But, any intellectual apparatus supporting such critical approaches that is made to repose on a feeling of superiority nurtured by intelectual arrogance, racial prejudice and gratuitous paternalistic instinct, any criticism which receives its *raison d'être* from narrowness of mind, carelessness, misreading and chauvinism, any critical approach which does not steer clear of illogical, unconvincing and unprovable reasoning but survive on vague generalizations culled indiscriminately from data external to the work being viewed, should be condemned because it is wrong, eccentric and superficial. Whatever critical approach is applied to evaluate and elucidate any African writing should strive to bring out in a very convincing, honest and logical manner and through sensitive and informed criticism, the objectives, merits, flaws, ambiguities and richness of the work; match in a realistic way, objectivity with subjectivity; examine the work from both a *metacritical* and an *intrinsic perspectives.* [13]) thus showing clearly how the

[11]) The term was used by Abiola Irele in 'The Function of the African critic,' paper presented at the Conference of the Association of African Literary critics held at the University of Ife, December 1975. Kwabena Britwum's 'Socio-literary criticism' which he recommends as another worthwhille critical approach seems to me to go in the same direction as Irele's 'social approach' (See pp. 135-142).

[12]) I. A. Richards (1924), highlights the chaos and the dialectical nature of literary criticism in the following articles 'The chaos of critical theories,' 'Judgement and divergent readings,' 'Levels of response and the width of appeal.' It may be pertinent also to see Bernth Lindfors's 'The Blind men and the Elephant' (1975b:53-64) which deals with the same theme as it affects the criticism of African literature.

[13]) Allan Rodway in 'Generic criticism: The Approach through Type, mode and kind,' (1970:92-93) divides criticism into two broad headings: metacriticism and intrinsic criticism. 'Metacriticism, he says, is centrifugal, intrinsic criticism centripetal. The one is concerned with a work's relationships, the other with its identity; the one with its significance, the other with its meaning. . . . . The one moves outwards

two perspectives interact to produce on the critic a rewarding (or an unrewarding) experience in reading the work.

Only through such an application of logic, honesty and scholarship to criticism will the battle for the judicious appraisal of African literature be won.

from the work, the other inwards to it.' The two therefore emphasize both the ideological factors in the work as a social object as well as its literary effects as a literary experience.

Methodologie pour une Poetique Africaine

by P. Ngandu Nkashama

Dans son important ouvrage mi-lyrique, mi-épique, mi-critique, le poète Antillais Edouard Glissant observe: 'Littérature: pulsion de ce travail commun, expression systématique et s'il se peut saissante, par quoi ce travail s'annonce. A la fois le cri porté par tant de veillées, et la parole, qui selon sa logique se détermine dans un monde nouveau. L'impact du cri, l'appel chaque jour, l'éclosion et (en même temps) la continuité de la clarté conquise (non donnée), l'oeuvre critique, le mûrissement. L'éclair du cri, l'opacité ardue de la parole', écrit-il dans *L'intention poétique* (1969:194).

Ce cri, la poésie de la 'négritude' l'avait poussé au point d' 'ébranler les assises du monde' (Césaire, *Les armes miraculeuses).* La préface de Sartre qui introduit à la lecture de *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française,* publiée par Léopold Sédar Senghor en 1948, exalte cette 'poésie véritablement révolutionnaire'. Et Sartre, d'avertir: 'Personne n'a mieux dit que la poésie est une tentative incantatoire pour suggérer l'être dans et par la disparition vibratoire du mot: en renchérissant sur son impuissance verbale, en rendant les mots fous, le poète nous fait soupçonner par-delà ce tohu-bohu qui s'annule lui-même d'énormes densités silencieuses, puisque nous ne pouvons pas nous taire, il faut faire silence avec le langage. De Mallarmé aux surréalistes, le but profond de la poésie française me paraît avoir été cette auto-destriction du langage. Le poème est une chambre obscure où les mots se cognent en ronds fous. Collision dans les airs: ils s'allument réciproquement de leurs incendies et tombent en flammes'. *Orphée noir* (1949:246-247) constitue ainsi, depuis bientôt trente ans, le texte premier qui inaugure la naissance d'une réelle 'poétique' africaine: 'poésie noire' affirmant, selon Sartre, *l'âme noire* (ou plus précisément l'expression de l'âme noire) au travers d'un langage nouveau, au travers d'une métrique audacieuse, au travers d'un processus de métaphorisation parfaitement révolutionnaire, par rapport à la poétique traditionnelle occidentale, ou en tout cas française.

Cet 'Art Poétique' qu'annonce *Orphée noir* est à mettre en relation, d'une part, avec l'intention avouée des 'Poètes noirs' d'insérer leur création littéraire au coeur même de leur lutte politique.
Légitime défense (1931) avait déjà donné le ton: 'nous tenons à nous engager complètement. C'est en grinçant horriblement les dents que nous supportons l'abominable système de contraintes et de destruction, d'extermination de l'amour et de limitation du rêve généralement désigné sous le nom de civilisation occidentale'. Surréalisme et rêve, marxisme et psychanalyse, révolte et violence poétique. Ainsi, il apparaissait clairement que l'espace littéraire dans lequel devait se circonscrire l'écriture poétique des écrivains Noirs se trouvait irréversiblement tracé; au niveau de la dialectique critique, affirmation d'une 'présence' ontogénétiquement marquée par la race; au niveau de l'écriture ensuite, comme lieu de surgissement de sa révolte mais aussi comme lieu de sa négativité où se déroulerait le procès même de la signifiance. C'est pourquoi Fanon s'écrie d'amertume devant le texte de Sartre: 'Jean Paul Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir', écrit-il dans *Peau noire masques blancs* (1952:129).

Il est vrai que l'indignation de Fanon porte essentiellement sur le procès d'ontologisation que fait Sartre à travers 'l'être-au-monde-du-noir', formule dont la résonance heideggerienne achève d'affirmer le caractère hypostatique et essentialiste.

Le travail de Lilyan Kesteloot: *Les écrivains noirs de langue française* (1963) porte un sous-titre significatif: 'naissance d'une littérature'. Ce travail, de par son audace et de par son projet même, constitue plus qu'une étape dans l'étude des textes africains. C'est la découverte même d'une littérature. Un mérite certes, mais qui comporte une trop grande part de jugements hâtifs insuffisamment élaborés (pouvait-il y aller autrement en 1962?), par exemple: 'Tout comme nous sommes marqués de façon indélébile, dans nos manières de penser, de sentir et de nous exprimer, par notre civilisation, dont les valeurs sont la Raison, la Technique, le Christianisme, la Nature et l'Individualisme, les nègres eux, sont informés par leur culture dont nous connaissons les traits principaux: Solidarité née de la cohésion du clan primitif, Rythme et symbolisme dans les manifestations artistiques et religieuses, participation aux forces cosmiques, procédés de raisonnements qui, sans être prélogiques ou alogiques n'empruntent pas forcément les voies de notre esprit en particulier ses syllogismes' (op.cit.:114). Une telle tenacité à découvrir les traits caractéristiques, les éléments constitutifs de la mentalité africaine (que Levy-Bruhl avait appelée jadis 'mentalité prélogique') et de la 'pensée sauvage' pour parler comme Lévi-Strauss, ne pouvait aboutir qu'à une certaine absolutisation qui à son tour, se transmuerait inéluctablement en 'mystique' sinon en 'mystification'. Malgré les tribulations de la race depuis le XVe siècle, malgré la traite et la colonisation, le métissage et l'assimilation, ces caractéristiques demeurent chez une majorité d'individus. Quels que soient leur statut social et les sur-impressions occidentales, ils gardent pour peu qu'ils restent en groupe important, suffisamment intacts les traits d'une *psychologie* africaine, d'une *spécificité nègre* (nous soulignons) qui donnent à leurs productions une coloration aisément reconnaissable: en musique, le rythme bien particulier du jazz, par exemple; en poésie un style qui remodèle les langues étrangères utilisées selon une cadence et une sensibilité propre' (op.cit.:114-115). Kesteloot pense avoir trouvé ici, le critère hermeneutique qui devrait procéder à toute interprétation de la poésie africaine. Elle l'applique d'ailleurs, avec plus ou moins de bonheur aux recueils de poésie: *Pigments* (1937) de Léon Damas, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) de Césaire et *Chants d'ombre* (1945) de Senghor.

La thèse de Lilyan Kesteloot rejoint par ailleurs celle, plus hardie encore, de Janheinz Jahn dans *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine* (1961). Pour Jahn, cette prémisse s'impose de toute évidence: 'La culture néo-africaine se présente comme une continuité de tradition et se proclame légitime du passé culturel africain. Ce n'est que là où il se reconnaît continuateur et héritier légitime de son passé que l'homme trouve la force pour de nouveaux commencements'. Jahn va même au-delà du simple fait culturel pour établir d'autres relations d'héritage avec cette tradition et fonder l'unité stylistique de l'Afrique: 'l'unité du domaine conceptuel signifie par le mot *Muntu* une des clefs de la culture africaine dont elle explique un grand nombre d'apparentes bizarreries; (le concept) souligne notamment que toutes les singularités ont un dénominateur commun dans la nature de l'homme' (op.cit. : 15).

Il s'agit en fait d'un concept triadique comprenant: la spécificité, l'héritage et l'unité.

La culture pouvant se lire ainsi à ces trois niveaux: elle est spécifique aux Noirs, elle se transmet par héritage, et elle fonde l'unité culturelle. [1])

Et l'Afrique? Pôle d'attraction, mais aussi espace matriciel à l'origine de l'être du noir, et qui revient avec la détresse de Fanon: 'Eia! le tam-tam baragouine le message cosmique. Seul le Nègre est capable de le transmettre, d'en déchiffrer le sens, la portée' (Fanon 1952:120).

Quand on aura lu Sartre *(Orphée noir)*, quand on aura découvert la 'naissance d'une littérature' avec Kesteloot, quand on aura situé le 'Muntu' de Janheinz Jahn, on aura épuisé toutes les thèses stylistiques référentielles sur la poésie africaine. Ah! on allait oublier Léopold Sédar Senghor, et sa théorie multidimensionnelle de l'*émotion:* 'l'émotion est nègre, comme la raison hellène'. En partant de ce principe, Senghor commente la détermination des caractéristiques essentielles au rythme nègre: 'La nature même de l'émotion de la sensibilité du nègre, explique l'attitude de celui-ci devant l'objet perçu avec une telle violence essentielle. C'est un abandon qui devient besoin, attitude active de communion, voire d'identification, pour peu que soit portée l'action, j'allais dire la personnalité de l'objet. Attitude rythmique, que l'on retienne du mot'. Plus loin: 'C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'Art, comme la respiration de la vie; la respiration qui précipite au ralenti, devient régulière au spasmodique suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion. Tel est le rythme primitivement dans sa pureté, tel il est dans les chefs-d'oeuvre de l'Art nègre, particulièrement dans la sculpture (...). Le rythme est vivant, il est libre... C'est ainsi que le rythme agit sur ce qu'il y a de moins intellectuel en nous despotiquement, pour nous faire pénétrer dans la spiritualité de l'objet, et cette attitude d'abandon qui est elle-même rythmique' (1964:24, 35). Sans doute il s'insinue dans ce texte, une confusion permanente entre 'rythme poétique' et 'rythme cosmique', tel que ce dernier a été commenté par Louis-Vincent Thomas et qui dérivait d'un sentiment profond d'une harmonie, d'un équilibre, d'un accord entre l'homme et la nature. Ce rythme cosmique s'inscrit, écrit Louis-Vincent Thomas (1974), 'dans un complexe mental où ordre, répétition et équilibre constituent à la fois le chemin et la conséquence d'un déséquilibre rythmique... D'où puissance incantatoire de la parole scandée, de la danse, du chant et du langage tambouriné, qui rétablissent une harmonie compromise, car ils sont ordonnés dans leur déroulement, et le message qu'ils communiquent est intemporel et essentiel, puisqu'il est celui de toute l'ascendance de la communauté. Les valeurs traditionnelles de la communauté se résolvent ainsi, et avant tout en des rythmes harmoniques où l'homme cherche à s'intégrer, plutôt qu'en des principes auxquels il demanderait une justification. La parole constitue le courant par excellence où se réalise une harmonie plénière et agissante. Elle rétablit l'ordre compromis, car elle est force, de par le signifié des messages qu'elle transmet, et aussi de par le signifiant rythmé de ces messages dont la redondance symbolise une reduplication primordiale. C'est pourquoi le rythme en dehors des chants et de prières scandées prend souvent la forme de la *répétition*. Celle-ci n'est pas nécessairement imputable à la paresse, à l'inertie, à la

[1]) La problématique de l'unité culturelle de l'Afrique telle qu'elle avait été soulevée par Cheik Anta Diop par exemple, reste une évidence historique qu'on ne discute plus que dans sa forme. Mais ce que nous voulons contester ici, c'est cette forme elle-même, pour autant qu'elle détermine, au-delà du culturel, le sémiologique, et donc le (et la) poétique.

peur d'innover, ou au désir d'assurer une certaine *authenticité liturgique* (nous soulignons), elle veut avoir une réelle efficience, contraindre par example, les Esprits, créer un état psychologique favorable à la réceptivité'. Il s'agit, bien entendu, chez Louis-Vincent Thomas d'une cosmisation de la conscience à travers la parole, et d'une efficience dérivant du fait de l'oralité. Il s'agit plus encore de cette culture mystique dont parlait Léo Frobenius dans *Histoire de la civilisation africaine* (1936) et qui avait tant inspiré Senghor (voir son poème 'L'homme et la bête' dans *Ethiopiques*, 1956) et surtout Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal:*

'Eia pour le Kaïlcédrat royal
Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté
mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de
toute chose ignorants des surfaces mais saisis par
le mouvement de toute chose
insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde
véritablement les fils aînés du monde poreux à tous
les souffles du monde
aire fraternelle de tous les souffles du monde
lit sans drain de toutes les eaux du monde palpitant
du mouvement même du monde
Tiède petit matin des vertus ancestrales' (1956:71-72).

Cependant, Senghor aura franchi la dernière étape vers la radicalisation et l'ontologie. Il est par ailleurs très aisé de démontrer que sa théorie de l'*émotion* nègre s'inscrit parfaitement dans la perspective d'un questionnement phénoménologique instauré par Husserl et prolongé en France par Sartre et Merleau-Ponty. En énonçant donc la théorie de la 'négritude', Senghor répond en fait à une problématique bien précise à savoir la problématique de la *perception*. Quand il parle du Nègre qui a 'les sens ouverts à toutes les sollicitations, tous les contacts, qui sent avant que de voir, qui réagit au contact de l'objet, voire aux ondes que cet objet émet de l'invisible', Senghor s'oriente dans une voie définie par la phénoménologie (voir sa conférence *De la Négritude* à Kinshasa en 1969, publiée dans *Anthologie des Ecrivains Congolais*, 1969:12-24). Il cherche ainsi à répondre, même si sa réponse prend une coloration affective africaine, au problème du sens à donner, à partir de la conscience subjective. Il n'est même pas étonnant de constater qu'à l'intérieur de cette problématique de la perception de la constitution du sens, et surtout de la génèse et de la structure de ce sens, d'autres réflexions aient pu réjoindre l'*émotion* senghorienne, ou en tout cas aient abouti à la même primordialité gnoséologique de la médiatisation par la perception, déjà le sens hylétique de Husserl, repris par son disciple Eugen Fink, la néantisation de la conscience de Sartre dans l'*Etre et le Néant*, le rapt de l'invisible de Merleau-Ponty surtout dans ses textes posthumes sur 'le visible et l'invisible', l'essence de la manifestation de Michel Henri, etc.

La démarche de Senghor *(Liberté I*, surtout ses articles 'Ce que l'homme noir apporte 'et' Langage et poésie négro-africaine', et aussi *Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité*, 1967), son rapport au Deuxième Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs intitulé 'Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration africane', et surtout la partie consacrée à la 'Psychologie du Négro-

Africain ou conscience et connaissance' sa conférence à Kinshasa 'De la Négritude' et sa communication au dernier 'Colloque sur la Négritude' (tenu à Dakar en 1971), tout ce cheminement s'inscrit dans un discours intellectualiste propre à cette problématique du *sens*. Du signe et du sens, car il s'agit du signifiant et du signifié, et du rapport qui existe entre les deux. Or on sait que cette théorie est tellement principielle chez Senghor qu'elle commande tout le reste: images, rythme, chant, création, éthique, politique (son socialisme), dialectique, et donc aussi, espace et écriture poétique. Et son postulat de base, 'le nègre est poète, et le blanc ingénieur', ou encore 'l'émotion et nègre, et la raison héllène' constitue l'élément essentiel sur lequel porte toute la discussion autour de la 'négritude': Towa, Adotévi, Mphalele, Soyinka (voir aussi le rapport du Festival panafricain d'Alger, 1969). C'est donc dans un binarisme antinomique qu'agit la théorie et qu'elle parvient même à acquérir sa résonance poétique: le concept de l'émotion d'une part, reçoit dans ces postulats une portée onto-génétique évidente, ce qui donne à son application littéraire, au départ déjà, une ambiguité sournoise; et l'émotion poétique, dans les sociétés traditionnelles africaines comme dans l'écriture poétique, se rapporte à un objet particularisé. D'autre part, le concept de l'émotion est surtout dialectisé. De ce fait, Senghor (et Sartre avant lui) s'inscrit dans une perspective déterminée: il accepte une discursivité qui se déroule en Occident depuis la métaphysique platonicienne. Et donc les critères qui s'en dégagent ne peuvent servir de critères herméneutiques aux textes littéraires que s'ils sont bien précisés dans leur contexte. D'autant plus que la conceptualisation de la notion de la 'négritude' constitue un 'acte intellectuel', et donc reste idéologiquement marqué.

La cosmisation de la 'stylistique africaine' devient ici totale, elle se situe également au point de divergence des théories de la négritude, vers la 'racialisation', vers l'universalisation ou surtout vers la politisation. Racialisation qui explique peut-être 'l'être-au-monde-du-noir' selon l'expression heideggereinne de Sartre, universalisation dans la 'convergence panhumaine' de Senghor (à travers une terminologie teilhardienne dans *Nation et voie africaine du socialisme*, 1971) et politisation parce que les faits culturels ne trouvent leur terrain d'application que dans la politique, comme *praxis*.

Il suffit d'énumérer: Sartre, Senghor, Kesteloot, Jahn, à qui s'ajoutent Fonlon (dans sa thématique), Guibert, Louis-Vincent Thomas, Fillot pour avoir recensé les grands textes de la poétique africaine. A partir d'eux, se dégagent les pôles trilogiques de la critique littéraire:

— la *négritude*, à la fois 'ensemble des valeurs culturelles du monde noir' et principe essentialiste de la rythmique, de la poétique, de l'esthétique: 'L'émotion (nègre) est aux antipodes du sentimentalisme, écrit Roland Colin dans *Littérature africaine d'hier et de demain* (1965). C'est comme une force qui vous étreint et à laquelle vous participez. On revient toujours à la participation qui est le sens de la vie. Participer aux mots, c'est participer au jeu des forces vitales qui est l'expression du monde, de Dieu, écrit Senghor. Cette émotion naît par l'image qui est symbole, le visage de la force qu'anime le monde, un instant furtif aperçu dans le creux du mot, dans le cheminement d'un rythme. Par là, la littérature africaine réconcilie le réel, le réalisme et le surréel, le surréalisme par la médiation de l'émotion. Cela revient à dire que l'homme, sans cesser d'être l'homme concret, vivant accède au sens profond du monde, non par sa seule raison, par abstraction, mais par son être total, corps et esprit liés, la parole engage la sen-

sualité avec la rationalité, on peut ainsi comprendre avec le corps, avec le rythme du sang qui bat dans le corps. Là est l'émotion. Le mot image dégage, rayonne l'émotion'. Ce qui rejoint les mots de Senghor dans son *Anthologie:* 'Ce qui fait la négritude d'un poème, c'est moins le thème que le style, la chaleur émotionnelle qui donne vie aux morts, qui transmue la parole en verbe'.

— la *poésie traditionnelle* qui, par l'intermédiaire de la 'négritude', se relie à la poésie écrite. La même fonction poétique se prolongerait de l'une à l'autre, irradiant les mots de sa clarté, métamorphosant les réalités, les objets et les êtres de la même lumiescence. Par l'image, 'abrupte, immédiate, énigmatique, avec cette vertu souvent elliptique qui caractérise l'expression traditionnelle' comme dit Senghor, on peut atteindre à la surréalité africaine. On a tant multiplié des déclarations intempestives à propos de cette relation entre la poésie orale traditionnelle et la poésie écrite, entre le 'griot' et le poète moderne de langue française: 'Si on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source de Simal' avait dit Senghor dans 'Post-face à *Ethiopiques*' (1964). Il reprendra l'argument ailleurs en présentant le poète Haïtien René Depestre: 'Depestre le communiste ne se doute pas qu'il continue la tradition des griots, poètes majeurs qui ne chantent que l'Homme, le Noble en s'accompagnant de kôras, de balafongs, de tam-tams. Car le chant est la seconde vertu de nos poètes. J'ai dit combien les nègres, traditionellement, étaient sensibles aux qualités sensuelles au mot. Au rythme d'abord, qui est le dénominateur commun de tous les arts nègres. Regardez-les à nouveau, ces poètes, écoutez-les dans l'abîme de leur désir-ressentiment' (1964: 144). Lilyan Kesteloot va s'appuyer sur ces affirmations et surtout Janheinz Jahn écrit dans *Muntu:* 'Selon la pensée africaine, l'homme exerce sa maîtrise sur les choses grâce à la parole, par elle, il peut les changer, les rendre agissantes et leur commander. Commander aux choses par la vertu des mots, c'est bien là la 'magie'; et la 'magie du verbe', c'est la poésie . . . Le poète africain ne recrée pas une 'magie d'art', il est vraiment *magicien* (nous soulignons) au sens africain du terme' (1961:151). On voit immédiatement l'équivoque et la confusion qu'entraîne ce genre de textes qui schématisent à l'extrême la création poétique africaine. Il suffit de parcourir les travaux consacrés avec plus de lucidité à la poésie africaine traditionnelle (E. de Dampierre, Lacroix, Pierre Alexandre, Coupez et Kamanzi, Mufuta Kabemba, Th. Papadoupoullos, Trevor, Zahan, Hampate Bâ, Dieterlen, Sow, Lewis, Andrzejewski, et tant d'autres) pour s'apercevoir que les tentatives des poètes Africains modernes de revivre la poésie traditionnelle par l'écriture est une 'impossible renaissance' qui aboutit souvent à une métaphore ambiguë et à une 'errance hyperbolique'. Quant au problème de la 'traductibilité' de la poésie orale en langues africaines, on pourra se référer valablement à l'inquiétude de Cohen dans *Structure du langage poétique* (1966), de Mounin dans *Problèmes Théoriques de la traduction* (1963) surtout de Jakobson dans *Essais de linguistique générale* (1968) où il avoue: 'Le jeu de mots; la paronomase, règne sur l'art poétique, que cette dénomination soit absolue ou limitée, *la poésie, par définition, est intraduisible* (nous soulignons). Seule est possible la transposition créatrice: transposition à l'intérieur d'une langue et d'une forme poétique à une autre), transposition d'une langue à une autre, ou finalement transposition inter-sémiotique; d'un système de signes à un autre (1968:86). Et d'ailleurs: 'Dans sa fonction cognitive, le langage dépend très peu du système grammatical parce que la définition de notre expérience est dans une relation complémentaire avec les opérations métalinguistiques. L'hypothèse de données cognitives ineffables ou

intraduisibles serait une contradiction dans les termes. Mais dans les rêves, dans ce qu'on peut appeler la mythologie linguistique, et par dessus tout dans la poésie, les catégories grammaticales ont une teneur sémantique élevée. Dans ces conditions la question de la traduction se complique et prête à beaucoup de discussion. Même une catégorie comme celle du genre grammatical, que l'on a souvent tenue pour purement formelle, joue un grand rôle dans les attitudes mythologiques d'une communauté linguistique'.

— le dernier pôle qui a été souvent mis en exergue est celui de *l'engagement littéraire,* ce qui faisait dire à Lilyan Kesteloot que les écrivains Africains n'ont commencé vraiment à faire oeuvre originale qu'à partir du moment où ils se sont engagés. Cela peut se justifier dans le cas de la 'Negro-Renaissance' aux Etats-Unis avec le Docteur Dubois, les poètes Langston Hughes, Claude Mac Kay, Countee Cullen; on peut même l'appliquer à l'*indigénisme* à Haïti, à la révolte de *Légitime défence.* On peut même s'y référer dans les premières oeuvres de la littérature négro-africaine: Damas, Césaire, et dans le roman camerounais des prémières heures. Le problème de l'engagement littéraire s'explique bien dans cette littérature de revendication et de violence, il se situe d'ailleurs dans le courant général de toute la littérature française depuis le surréalisme: Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?* Barthes dans *Degré zéro de l'écriture,* etc. Mais les oeuvres postérieures, en particulier contemporaines?

Nous avons accumulé des citations, accumulé des textes et des auteurs. Il était indispensable de débrouiller l'impossibilité, l'inefficience dans l'absolutisation des principes se rapportant à la critique littéraire, en particulier en poétique. De là naît l'ambiguité des commentaires portant sur cette poésie: la plupart des analyses utilisant par exemple Senghor pour expliquer Senghor.
Dans tous les textes énumérés ci-devant, on remarquera qu'ils portent toujours sur des arguments para-littéraires: l'*émotion* qui découle d'une problématique de la perception, le *rythme* qui se confond avec le rythme cosmique et donc avec la *Weltanschauung* nègre (l'univers des forces) que certains à la suite de Tempels (1949) ont abusivement assimilée à une métaphysique fictive, l'*expression de l'âme noire* (Sartre) qui dériverait d'une certaine 'spécificité', une biologisation outrancière, produit d'un discours ethnologique qui a été suffisamment dénoncé pour qu'on ne puisse plus y revenir (Hountondji, Laleye, Mudimbe, Mouellé), la *surréalité* invoquée souvent (Jahn, Tillot, Claire Céa) dans une certaine 'fonction poétique', et qui assimilerait le poète Noir au 'magicien', au 'voyant' (on oublie de dire que Rimaband réclamait déjà la 'voyance', et que les surréalistes français à la suite de Lautréamont, s'attachaient à l'exploration du psychique). A partir de ces éléments (que certains font fonctionner comme des 'schèmes' mentaux), le poète Africain acquiert des attributs significatifs: par lui et par son pouvoir incantatoire et évocatoire, se transmuent les mots de la réalité. Senghor dira: 'il suffit de nommer pour qu'apparaisse le sens sous le signe', le verbe ne devant engendrer qu'image sur image. Claire Céa assure dans sa préface à *Arc musical* de Tchikaya (1970): '(dans la poésie africaine) *les images n'y sont pas équations, mais analogies rythmées, à travers les répétitions,* les temps forts, les syncopes, les asymétries, les enjambements, parce que le rythme est pulsion et danse. Le poète retrouve le secret des communications. Il les assume. Le poéte surréaliste (européen) se laisse invertir par verbe. L'inspiration prend du fond de l'inconscient. Tandis que le poète négro-africain est maître du verbe. Ce qui les rapproche, c'est que le poète nègre, lui aussi, descend en soi. Mais c'est pour y trouver l'âme collective'. Elle cite une formule de Cheik Anta Diop: 'protago-

niste de l'invisible, il devient traducteur des forces'. Rien de plus schématisant, de plus simpliste qu'une telle généralisation qui, si elle se justifiait dans le cas de Tchikaya, ne peut nullement s'ériger en principe absolu, sans devenir de la mystification. Car il y a beaucoup de mystification dans tous ces textes. La simple lecture des recueils de poésie qu'on ne cite presque jamais (Nyunai, Nene Khaly, Bognini, Kone, Diallo, Kadima Nzuji, Masegabio . . .) suffit pour démentir ces assertions.

Les anthologies que nous avons citées (Senghor, Kesteloot) portent souvent sur trois ou quatre poètes, et encore, elles se situent presque tous avant 1965. Or depuis, la création poétique africaine s'est diversifiée, au point de faire douter d'une homogénéisation et d'une cohérence même simplement thématique. Il est faux d'inclure purement et simplement les nouveaux poètes Africains à ce qui a été à leurs yeux commenté comme une mystique, c'est-à-dire la 'négritude'. Les recueils publiés par exemple par 'Pierre Jean Oswald', par la Librairie 'Saint Germain des Prés', par les éditions 'Clé' de Yaoundé, par les éditions du 'Mont Noir' à Kinshasa, portent d'autres marques d'écriture poétique. Comme pour le roman africain des dernières années, on se refuse à les analyser, en les rejetant dédaigneusement à la rubrique-poubelle d' 'inclassable', Mais qu'est-ce qui est classable, et pourquoi classe-t-on?

Alors que la langue poétique est plus élaborée dans cette nouvelle poésie, la thématique plus dense, la métaphorisation plus achevée; l'émancipation à l'égard des poncifs, des clichés propres à une poésie hypostasiée, paraphrastique et hyperbolique plus évidente, pourquoi ne pas affirmer *une methodologie toute différente*, dermarquée des pôles trilogiques relevés plus haut? Il est bien vrai, la révolte du poète Africain moderne apparaît très tôt, dans le discours théorique déjà, et s'affirme davantage dans l'écriture même. Le poéte se rend bien compte que le message oraculaire de cette asymptôtique 'émotion' s'adressait en premier lieu à un certain type d'intellectual (Européen, Africain occidentalisé, peu importe), qui en avait besoin pour sa *sécurisation*. Dès lors, céder à ce piège taxinomique c'était verser dans une poésie illusoire, superficielle, entâchée d'une thématique idéaliste, conventionnelle dans sa vacuité, engluée dans une dialectisation destructurante: ce qui en faisant un 'dire' et un 'faire' (au sens du *poiein)* hybride, multiplexe, inutilement anagrammatique. Le poète Africain va dès lors refuser cette interrogation désémantisée, incapable de définir son propre espace littéraire en tant que 'présence au monde signifiante', il va refuser ce 'dire mythologisant, sommé de se répéter dans une poétique désaxialisée et donc, désacralisée. Il va s'effectuer, de plus en plus une plus intense intériorisation du thème poétique, la sémantisation et la restructuration d'un symbolisme individualisant qui soit en relation immédiate avec l'angoisse ou l'exaltation du poète. De là, la création des nouveaux mythes qui galvanisent le peuple' comme le prédisait Cheik Ndao et non plus comme la simple et impuissante reproduction d'anciens mythes éculés, ou en tout cas distordus, et transmutés par les nouveaux rapports créés entre l'individu et le cosmos, et par la *technè* (technique et pragmatique) de l'Afrique moderne.

Cette nouvelle structuration de l'espace poétique appelle évidemment, exige une méthodologie adéquate. Autour d'elle gravitent un grand nombre d'éléments, susceptibles de susciter et d'orienter l'inspiration cependant que les véritables lois de la création poétique ne peuvent se découvrir que dans les textes. En l'absence d'une étude systématique sur cette méthodologie (on continue d'ailleurs a ruminer les anciens principes de l'*émotion* nègre: Jacques Louis Hymans dans

Léopold Sédar Senghor. An Intellectual Biography, Jacques Chevrier dan *Littérature nègre* (1974), Sylvia Washington Bâ dans *The Concept of Negritude in the Poetry of Léopold Senghor,* 1973); dans une grand nombre de travaux élaborés dans les universités françaises), il faut croire seulement que l'effort de vouloir homogéneiser toutes les lois (de Mudimbe à Tati-Loutard, de Ndebeka à Bazié, par exemple) dans un si grand nombre de recueils ne peut introduire que des distorsions stylistiques importantes, et ne faire aboutir qu'à ce que Nietzsche appelait un 'problème à cornes' difficile à saisir et à contourner. Ce qui s'accorde par ailleurs avec le caractère pluriel des cultures africaines (Abdou Siril écrivait déja 'Civilisations africaines au pluriel' dans *Présence Africaine,* nr. 8-9, 1950; et Jacques Maquet distingue plusieurs aires de civilisation dans *Les civilisations noires,* 1966) des idéologies qui y prédominent. Il suffit de songer à la poésie des pays comme la Guinée de Sékou Touré, la Guinée-Bissau de Cabral, l'Angola de Augustino Neto, le Congo Populaire de Ngouabi, pour comprendre la divergence de création poétique qu'il y a entre eux et les poètes Sénégalais, Ivoiriens, Zaïrois ou autres. Rapidement donc, le clivage, s'est bien marqué entre les deux modes de production, pendant que le poète est également rentré sur lui-même, sur ses sentiments personnels. La poésie a fini par solliciter l'homme tout court: 'la plus universelle manière d'être au monde est de naître à son propre monde, d'abord, disait Edouard Glissant.

La métrique elle aussi peut être révélatrice de l'intention poétique. Le syllabisme appelle souvent les thèmes romontiques et lyriques, tandis que la désarticulation du langage poétique entraîne la destructuration thématique, ou s'accorde mieux à la révolte personnelle, sociale, idéologique du poéte. Toute la poésie africaine, peut-on dire, se module autour du 'vers libre'. Et la problématique soulevée par Mazaylerat au 'Colloque sur les vers français au 20e siècle' trouve ici un écho. Il y disait notamment: 'J'entends bien qu'intervienne désormais d'autres critères de perception du discours poétique que le traditionnel syllabisme, ordonné en rythme par les retombées de l'accent: entrelacs de sonorités, poids des mots isolés, enchaînements, heurts ou appels des constructions ou des images. Je pose cependant la question de savoir s'il n'est pas deux choses distinctes et dont précisément, c'est une des tentatives de poésie moderne que d'opérer la confusion - d'une part une métrique fondée sur les rapports du rythme, eux-mêmes mesurés par de nombres syllabiques, ceux-ci flottants sans doute, variables selon les lois mouvantes d'une prosodie assouplie, mais, à la conscience du lecteur comme à celle du poète, toujours présents.
— d'autre part, une stylistique de la poésie, où entrent en ligne de compte tous les écarts et tous les choix d'expression graphique, syntaxique, rhétorique, harmonique, mais dont aucun des éléments ne peut servir à définir le vers en tant que tel. Il va de soi que les deux ont toujours été l'objet de constantes interférences. Simplement, peut-être, de la poétique traditionnelle à la poétique moderne, les proportions ont changé. Dans l'une, le mètre domine le style, lui imposant ses cadres et conditionnant ses effets. Dans l'autre, ne peut-on dire que la hiérarchie est inverse, le mot, l'image, la phrase, le souffle donnant sa forme au mètre et le dominant jusqu'à l'annuler?' (1967:16-17).

Cependant, on ne peut demeurer sur ce seul niveau de la métrique, et réduire tout le reste à des nuances ou des ornements, des images ou des suggestions. Il s'agit bien d'une expression particulière manifestée dans le mouvement émotionnel et dans le rythme accentuel:— la 'stylistique poétique' aiderait ainsi à définir et à déterminer ces rapports, et à les voir fonctionner à travers les textes

eux-mêmes. Il va se révéler alors que 'la position hiérarchique du vers dans le domaine du langage poétique' est centrale: ce qui n'empêche pas que les poètes se créent des contraintes, établis des trames d'accords sémantiques, et à la rigueur métriques, qu'ils obéissent à un mouvement identique à celui de la création poétique elle-même: de la montée de l'inspiration jusqu'à la réalisation formelle parfaite. 'Chant intérieur profond', la poésie s'affirmera comme étant avant tout un 'langage émotionnel', langage qui se structure dans sa 'poéticité' (Jakobson), qui s'organise autour des éléments poétiques privilégiés, autour des structures harmoniques propres à la recréation des 'charmes' (Valery): parallélismes, correspondances vocaliques et consonantiques, contrastes, bref, pour reprendre la formule jakobsonienne, qui projette 'le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison'. Dans la poésie africaine également, 'l'équivalence est promue au rang de procédés constitutifs de la séquence' (op.cit. 1968).

Au niveau du décodage aussi, un problème demeure entier. Même si les rapports mimétiques entre la poésie, acte linguistique, et le réel ne vont pas jusqu'à la transmutation, on voit que la poésie africaine accède souvent à la 'mythification', justifiant par là les mots de Bachelard dans *La poétique la rêverie* (1960: 151): 'Un cosmos particulier se forme autour d'une image particulière dès qu'un poète donne à l'image un destin de grandeur. Le poète donne à l'objet réel de son double imaginaire, son double idéalisé. Ce double idéalisé est immédiatement idéalisant et c'est ainsi qu'un univers naît d'une image en expansion. Dans leur agrandissement, jusqu'au devenir cosmique, les images sont certainement des unités de rêverie'. Ainsi par exemple la mort de Lumumba, dans la poésie africaine, vat-t-elle au-delà du thème historique, jusqu'à l'apocalypse. Mais dans quelle mesure cette 'mythification' se réalise-t-elle? En essayant de répondre à cette question, on s'aperçoit que les Poètes Africains s'insèrent dans le mouvement poétique général, et ne se préoccupent plus d'une certaine 'spécificité', d'une expressivité poétique qui leur serait propre. Les clichés et les stéréotypes de la 'négritude' seront dépassés, pour la production d'une poésie intégrale. Dans ce sens, la fonction 'symbolique' peut-être invoquée. En effet le mécanisme du symbole respose sur 'une analogie saisie intellectuellement' et donc complexe, alors que la métaphore (condensationnelle), dépend d'une 'analogie saisie par l'imagination, analogie saisissable au niveau même du langage; (et donc résultant de la surdétermination, tandis que la métonymie (déplacement) résulte d'une censure, et donc, met en cause (comme la métaphore d'ailleurs) la fonction du signe une fois que celle-ci est posée) (la parenthèse est de nous). Le symbole brise les cadres du langage et permet toutes les transpositions, la métaphore reste contenue dans le langage'. Selon *Rhétorique générale* (1968), la métaphore 'n'est pas à proprement parler une substitution de sens; mais une modification de contenu sémantique d'un terme. Cette modification résulte de la conjonction des deux opérations de base; addition et suppression de sèmes'. Le symbole en définitive, n'est pas qu'une métaphorisation généralisée. Et cette 'globalisation linguistique' est le critère même du 'fonctionnement poétique', comme le démontre l'ouvrage de D. Delas et Filliolet *Linguistique et poétique* (1972:50): 'Le fonctionnement syntagmatique et paradigmatique, étalé au fil des vers ou des lignes, est lié à l'intégration des unités linguistiques, à des catégories grammaticales. C'est cette considération qui a poussé Jakobson à fonder son analyse sur les parties du discours, lesquelles, eu égard à la définition même de la grammaire, ne laisseront rien échapper. Mais on peut se demander à l'inverse si elles ne mettront pas sur le même pied des éléments qui joueront un rôle

essentiel dans la structuration poétique, et d'autres, moins pertinents. Il est évident, par exemple, que des trois unités grammaticales, deux seulement peuvent correspondre à des structures poétiquement actives et la troisième non. C'est dire que l'utilisation des catégories grammaticales, si elle respecte le principe de collecte exhaustive, aboutit à faire d'elles la structure du syntagmatique et à n'appréhender cette organisation qu'à la surface du texte. C'est alors la lecture paradigmatique des mythes qui organise la profondeur du texte. Mais la relation des deux niveaux est malaisée dans la mesure où l'observation de la surface grammaticale a donné trop de résultats et où celle de la profondeur mythifiée ou mythificatrice en requiert d'autres'. C'est pourquoi le projet de ces auteurs peut être adopté dans l'analyse de la poétique africaine: 'Notre projet est d'apporter des opérateurs linguistiques plus pertinents à ce qui est une réalité linguistique. Ces opérateurs, il nous faut d'abord les extraire de l'appareil linguistique qui vise la langue avant de montrer comment leur combinaison est efficace pour l'objet que nous nous fixons'.

Dans ce sens, cette ébauche d'analyse poétique indique bien que le commentateur de la poésie africaine, au lieu de se perdre dans un discours théorique idéologiquement faussé et marqué par sa propre vacuité, à propos d'une 'spécificité' évanescente, ferait mieux d'être attentif à la création poétique elle-même, telle qu'elle s'élabore dans son propre espace et tel que celui-ci est structuré.

Ce sont les textes qui doivent orienter l'analyse, et jamais l'inverse. Cette attitude transcendantale d'un maître absolu qui assignerait à la poésie africaine les lois et les principes de sa propre création est à dépasser. Il faudrait plutôt récupérer, puisque les textes eux-mêmes l'exigent, les critères opératoires (qu'il s'agit évidemment de dépasser) tels que 'l'étrangeté' de Kibédi Varga dans *Les Constantes du poème* (1963), tel que 'la poésie agrammaticale' de Jean Cohen dans *Structure du langage poétique* (1966), afin de découvrir les principes primordiaux, essentiels à la production d'un poème. C'est-à-dire, la reconnaissance que 'le discours poétique est en réalité un discours double, déployant ses articulations sur les deux plans, celui de l'expression et celui du contenu; en même temps que ce discours se construit un appareil conceptuel susceptible de fonder et de justifier les procédures de reconnaissance des articulations de ces deux discours'. (R. Jakobson) Ce que Algidras Julien Greimas exprime si bien dans *Essais de sémiotique poétique* (1972:7) en écrivant: 'Les articulations à reconnaître sont ici de deux sortes: elles rendent possible, d'un côté, ce qu'il est convenu d'appeler le découpage du discours en unités de dimensions variables, depuis les grandeurs totalisantes que sont les objets poétiques discrets, jusqu'aux éléments minimaux, traits distinctifs pertinents des deux plans, c'est-à-dire les sèmes et les phèmes, mais elles doivent aussi permettre la distinction des niveaux linguistiques d'analyse, de telle sorte que la reconnaissance d'un certain type d'unités permette de définir, de façon homogène, un niveau linguistique donné, et inversément'.

Ainsi, il faudra comprendre, et situer, à l'intérieur de la création poétique africaine, ces mots d'un poème de Paul Eluard *L'amour la poésie:* 'Il fallait bien qu'un visage réponde à tous les noms du monde'.

Ten Years of Tutuola Studies: 1966-1976

by Omolara Ogundipe-Leslie

I.

Amos Tutuola (1922 -) who deserves attention for his historical importance and, his artistique uniqueness now has two critical books on his work (Collins 1969 and Dussutour-Hammer 1976). He has written to date six novels and nine short stories. Eight of these stories are listed in the checklist of his works, reviews and criticism edited by Bernth Lindfors (1975a). A ninth story, 'Remember the Day after Tomorrow' is to be found in a prose anthology entitled *Africa in Prose* edited by O. R. Dathorne and Wilfried Feuser (1969). In a consideration of the criticism on Tutuola in general, one is struck by the paucity of critical material on his novels following *The Palm-Wine Drinkard* (1952) *PWD*. Each of the novels, however, has been reviewed copiously, with more attention given to the first two novels: *The PWD* and *My Life in the Bush of Ghosts* (1954) *MLBG* than to his other writings.

Outside reviews and within serious criticism, only the *PWD* and *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle* (1955) *SSDJ* have been subjected to sustained criticism and analysis (Obiechina 1968; Banjo 1973) while passing references have been made to *MLBG*. Usually, in Tutuolan criticism, only the *PWD* is given close analysis of varying degrees of thoroughness. Each critic always has a reason for limiting his investigation to this first novel.

Conjectures may be adduced to the critical neglect of Tutuolan works which followed the *PWD*. It may be that the original wonder at a different and exotic work evaporated; it may be that the surface similarities of the ensuing novels bored the readers and the critics as it may well be because little intensive criticism is done on African writing in general. Tutuola's works have suffered the fate of other works outside the historic and first-time works like Achebe's *Things Fall Apart* (1958) which have been analysed to death. Until recent years before the vogue of Ph. D.s. on African literature, the literature was nurtured on impressionistic criticism. It can be said that it is only since the late sixties and seventies that close textual examination in the form of analysis or exegesis has been performed on individual African works by critics. To date, it is Harold R. Collins, for good or ill, who has turned the closest and the most sustained light on the writing of Amos Tutuola. Recently, an anthology of criticism mentioned earlier was published from the African literature shrine at Texas in 1975 and the useful volume contains a handy bibliography of the writer's works and much of the significant criticism on these writings since the appearance of the *PWD* in 1952.

The situation in Tutuola criticism appears to be this

I. Two book-length studies on the writer and his work (Collins 1965; Dussutour-Hammer 1976) the former being the most comprehensive and detailed effort so far. It is significant, despite its scissors-and-paste character.

II. Numerous reviews of individual novels.

III. Much criticism of a general nature scattered through books and articles.

IV. Frequent and some close analysis of the first novel *PWD*, with some slight and particular, if not close criticism of *MLBG* and *SSDJ*.

V. A bibliographical anthology edited by Bernth Lindfors (1975).

A broad survey of the movement of critical attitude towards Tutuola shows that, in the fifties, the reaction to his first novel in Europe was one of excitement and delight with the strangeness of the work, its unnameable and unclassifiable character, its peculair English style and the mythical 'surrealist' (for the European) world of un-reality presented. Many comments centred on his English while attempts were made to characterise the new linguistic hodge-podge. Because these commentaries on his use of English grammar and his prose style were done in reviews, they were necessarily impressionistic and unprofessional due to the time and space afforded by a review. It took till the sixties for professional linguistic analyses of his style to be done by Yoruba African scholars such as Afolayan (1971) and Banjo (1973). Contemporarily, other essays have been written on Tutuola's style, for instance: Harold Collins: 'A Theory of Creative Mistakes and the Mistaking Style of Amos Tutuola' (1974).

REVIEW COMMENTARIES

Back in the fifties, Nigerian reviewers expressed resentment about the European rave over an author who was considered unprofessional, unschooled, and uninnovative; whose imagination was considered derivative as well as destructive to the shaky African self-conception already eroded by the colonial experience. (Johnson 1954; Olumide 1958; Akinjogbin 1954).) Not only were the critics disdainful of Tutola's control of English, they accused his European admirers of indulging in the usual colonial paternalism and condescension. In the early reviews of the first two novels, *PWD* and *MBLG*, most writers noted Tutuola's style, the quality of his imagination, his peculiar vision and its folkloric and anthropological character. The one remark, close to being technical, was made in a review by Anthony West (New Yorker, December 5, 1953) where he writes on the form of the *PWD* saying that 'Tutuola . . . . has encountered the novel and its freedom of invention after being brought up on the folk story, which combines rigidity of form with the freedom of embroidery. He has scrambled the two and let the result flow onto paper.' (in Lindfors 1975a:17).

The early reviews between 1952-1958, describe the cultural character of the first two novels, their folkloric nature, and their tone while they also tried to direct the reactions of critic and reader to this new form of fiction. Very few comment on the works in a technical and critically professional way.

By 1958, with the publication of *The Brave African Huntress* (1958) *BAH* and *Feather Woman of the Jungle* (1962) *FWJ*, it appears from the reviews that the European readers had tired of Tutuola's 'fantasies and fractured English' in Lindfors' phrase who thinks that growing impatience arose apparently with his inability to develop either new themes and techniques; that readers were bored with his crippling limitations as a writer, when at a time, ironically, African themselves were just beginning to react positively to his mythic imagina-

tion and his sense of humour, a change which could be attributed to post-independence confidence. (Lindfors 1975: xiii - xiv).

CRITICAL ESSAYS

Much of Tutuolan criticism in the sixties were reactions to or take-offs on Gerald Moore's provocative seminal essay: 'Amos Tutuola: a Modern Visionary' in his *Seven African Writers* (1969). Acclaiming Tutuola as 'a writer of undoubted genius albeit of declining power', he remarks the 'intensely oral quality of Tutuola's writing' and 'his story-teller's style and imagination'. In one of the first efforts to typologise Tutuola's fiction, Moore finds its affinities with Bunyan, Dante and Blake rather than with the Western novel; thus, he characterises Tutuola a visionary and his books as prose epics. (Moore 1969b : 42). Stressing the primitivist element in Tutuola's performance, Moore emphasises also the strength of his individual genius which transmutes forcefully in fresh language, derived and inherited material of a collective imagination into a special and exciting fictive combination of the old and the new in Africa.

By the mid-sixties, several assessments of Tutuola's writing were produced by African critics who looked at various aspects of his art: his achievement in the use of folklore and his narrative style (Jones 1966); his value as a writer (Liyong 1968); his relationship to the oral tradition (Obiechina 1968); the ingredients of his art and his achievement as a writer (Leslie 1969).

In the seventies, major and seriously professional critical writing had emerged on Tutuola, focusing on specific aspects of his work. These essays of varying levels of profundity treat, again mainly the *PWD*, but at a more theoretical and philosophical level than has been usual.

The contemporary critical attitude to Tutuola is one of a general acceptance of him as a significant and historically important writer, a writer deserving of attention, if not acceptable as a genius. Some continue to consider him a genius while others see his presence on the gallery of African writers as an error of circumstance; but, in all, he is acclaimed for his vigorous imagination and his forceful forging of a language, recalcitrant to him, to make that language yield to his artistic impulsion.

II. TOPICS IN TUTUOLA CRITICISM

In 1969, Bernth Lindfors made a call for more informed, rigorous and more ambitious criticism on Tutuola because he was one of the few major writers on whom too little criticism has been done. Noting the famine of responsible criticism that exists in the realm of Tutuola studies, Lindfors (1969b) said that we required at that time not only better label manufacturers and more reliable debt assessors, but critics willing to engage in careful scholarly research, 'critics who will respond with sufficient energy and intelligence to the immense challenges Tutuola offers.' At that several observations were made about criticism on Tutuola, namely:

(a) that terminological confusion was rife. Terms were being applied loosely and with no evidence.

(b) Links or sources were suggested without the provision of evidence to va-

lidate the suggestions. The reader then, had to take the word of the critic or assume the burden of proof or disproof himself.

(c) Research evidence was needed on concrete topics such as the folk tale form in an exploration of the larger question of Tutuola's debt to oral tradition. This larger question itself required responsible and scholarly handling. It was noted also that the evidence of folk sources had been misused by critics. The area of folk-lore, up till now, appears to be virgin territory for critics who have not begun to use the findings in that area in an analytical and systematic way.

(d) Few serious comparative studies had been made on the literary influences on Tutuola, while the information we have on the influence of Fagunwa on him was insufficient.

(e) His reading had been ignored in a general neglect of biographical research on the writer.

Since the call on more work on Tutuola was made in 1969, the state of Tutuola criticism has not changed significantly, although some good intensive work has been done in specific areas. I will isolate the main topics which have emerged in the critical debate on Tutuola's writing and indicate briefly what needs to be done.

It is possible to arrange the topics in Tutuola criticism in five modules:

(A) Amos Tutuola and the Oral Tradition
(B) Amos Tutuola and his use of Language
(C) Influences, Debt and the Modern African Reality
(D) His Biography and the relationship of his life to his work.
(E) The Aesthetics or Poetics of his Writing.

III.

The strict limitation of space in this volume of essays makes impossible a full discussion of the ideas which surround the five stated modules. Therefore, only the first module on Amos Tutuola will be considered in some detail, and perhaps justly too, for it is the area most harassed in Tutuolan criticism.

AMOS TUTUOLA AND THE TRADITION

This subject has proved the most attractive to critics. In 1964, Wauthier remarked that Tutuola was an African Grimm and Edgar Allan Poe who moved easily in the Yoruba world of legend and mythology. In an echo of Grierson, 'The Background of Modern African Literature,' an essay, amazing in its hauteur towards and its denigration of the moral and intellectual character of the traditional imagination, yet impressive in its scope, its insights, and its finely-honed critical style, Ben Obumselu (1966) discusses Tutuola briefly and shows early that he stands within the Yoruba tradition, not within the traditions of medieval or Jungian allegory. Pointing out Tutuola's eclecticism, he finds no mythical order in his universe. Obumselu's conception of myth is somewhat mystifying while his general contempt for Tutuola's moral universe appears to

prevent the critic from making a fuller and deeper appraisal of the writer's achievement. In the same year came Eldred Jones's paper which sums up the reactions to Tutuola over fourteen years. His main point is that Tutuola touches on folklore and departs from it as often, transforming through his creative imagination traditional ideas and details from the new and changing urbanised reality. Using 'the Complete Gentleman' episode as example, Jones shows how the folktale is often grossly embroidered while the essential structure of the form with its moral interjections and moral endings are preserved. Jones's situation of this folktale motifs in the Krio version has already been criticized (Lindfors 1975a).

Jones's observation that Tutuola has no conscious moral position has implications beyond the scope of his paper for it raises questions about the intentions of Tutuola as a writer; about the total aesthetic impact and significance of his writing; and the need for a close textual analysis of his works. Would a close textual analysis of Tutuola's personae for instance, show a lack of characteral development, a stasis in the consiousness of his characters? If stasis is discovered, what is its implication for Tutuola's conception of literature, of human character and the story-telling art itself? What expectations are had of fiction in Tutuola's world and how do we classify the fictional works which do not fulfill one of the essential functions of the novel which is to explore the experiential being of man in society? Fortunately, a timely analysis of Tutuola's first person personae has recently been made (Schipper-de Leeuw, see pp. 119-124 in this volume).

In 1968, Taban lo Liyong defends Tutuola against several critical charges; of indulging in fantasy; of being ungrammatical; of stealing plots from Jung; and of not writing in Yoruba, a language he could have controlled better. His essay basically pleads with Africans for an increase in their regard for their own mythology, which he finds basic to their contempt for Tutuola. He finds the writer important as a creative artist for his possession of the essential gift of imagination. His essay perceptively indicates the need for more biographical information on details of Tutuola's life such as his reading at school and home. Liyong's method is no more than his usual one of scatter-planting through the throwing of seeds of thought.

Chakava (1971) replies to Liyong much later to dispute the latter's notion of 'myth' and his resultant confusion of myth with philosophy. He recommends Tutuola's uniqueness, rejects his works as 'novels' and emphasises the unself-seeing and unself-conscious quality of the Yoruba artist while asserting that a Yoruba critic has no better position to speak on Tutuola than an Eskimo. The *FWJ* is finally analysed to show Tutuola's uniqueness in style and matter. Tutuola's decline he suggestively attributes to the historical surcease of the oral tradition itself in modern Africa.

Obiechina's papers have become almost classic in this subject area. In the first (1967), he discusses the art of oral story-telling making a typology of folktale, legend and myth, and contrasting the sacred nature of myth to the profane character of the folktale. This polarisation of the sacred and the profane has been rightly argued by Africanists to be foreign to African philosophy and aesthetic conventions. In the second paper (1968), he reiterates these distinctions and authenticates his arguments with a discussion of the *PWD* and the *SSDJ*. His main point is that Tutuola imposes a literary organisation on essentially oral

narrative material. He discusses the orality of Tutuola's work; the social context of the folktale; and the folktale basis of his art. Emerging from the study are important and yet unresolved critical issues such as the nature of realism in the folktale; characterization in Tutuola; his debt to other writers; the level of consciousness of his artistic performance and the importance of his African Weltanschaung.

Anozie takes the significance of Tutuola's largely folkloristic inspiration further by arguing that his use of folklore is a mythical recreation of the contemporary African reality in continuation of the traditional use of the folktale for the analysis of daily reality (in Lindfors 1975a : 237-254). In Tutuola's recreated universe, a synthesis of modernity and tradition is seen to be achieved, dramatised in the action of Tutuola's protagonist who becomes through a series of folkloristic anecdotes, a vehicle for Tutuola's individualistic vision of the real African world. Anozie's method is structuralist showing, in his own words, 'how in sixteen episodes, Tutuola reconstructs an anomalous universe wherein the contents are invested with a coherent organisation according to a genuine mythic process.' Anozie isolates the beginning and the end of the *PWD* and, by grouping together the rest of the anecdotes under three principal instants, he tries to achieve a simple break-down of the structure of the novel. He also shows that the images and the language of Tutuola's novel reveal a deep structure whereby Tutuola speaks to the social and psychological realities of modern day Africa. Though yielding insights at points, his general method raises the usual objections which can be made to the ahistoricism and atemporality of the structuralist method itself. The critic also appears at points to force his material into the mould of his theory. Nonetheless, structuralist criticism can prove informative and useful if the critic consciously avoids the basic pitfalls of the method which can help acquaint us with the textual detail of African writing, not often possessed by critics when they write on African texts. We often have vague allusions, impressionism and the reliance ad nauseam on the same familiar passages such as 'the Complete Gentleman' episode!

In contrast to Anozie's thesis that Tutuola's work is not the product of a morbid imagination is Neumarkt's deposition that his imaginative renderings are the product of 'a trapped man, trapped in the maze of his own pathogenic disturbance' (in Lindfors 1975a:183-192). Thus his mythopoeism is different in effect from that of other African writers. Thrown into a state of personal psychic regression by the colonial experience, he is unable to move beyond the original question of where he comes from. For these reasons his work is a literary cul-de-sac. Neumarkt's approach shows a strong Freudian bias unadjusted to Tutuola's context while some of the details of his textual evidence are simply incorrect. The future and use of this kind of biocriticism remains to be seen while we decide, as critics, on the boundary between criticism and libel.

Between the years 1968 and 1971, Lindfors worked on various aspects of Tutuola's fiction - on his relation to the oral tradition; the influence of Fagunwa; Tutuola's debts and assets; and his fate in the hands of critics. Some of these essays now appear together in his volume *Folklore in Nigerian Literature* (1973). In an early essay on the oral tradition which re-states many of Obiechina's observations he finds Tutuola's heroes often a composite of folkheroes while he finds his use of the first person narrative uncharacteristic of folk story-telling (Lindfors 1969c). In 1971, he tries to attribute the idea of the Television-handed

Ghostess to the indigenous Yoruba imagination (Lindfors 1971b). Tutuola told this writer in an interview, though, that he saw television sets in Lagos in the pre-war period. Such discrepancies can only be worked out by more work on the writer's biography and the creative sources of his text, not through bright conjectures from labyrinths and distances! Lindfors summarises in 1970 the three existent approaches to folklore in Nigerian Literature: the impressionistic, the anthropological and the interpretive, calling on knowledgeable and competent African critics to mediate European criticism from their advantageous position of immersion in both the European and African traditions of literature and their greater familiarity with the African sources. In 1972, he discusses Tutuola as a fitting example of Eliot's conception of the original yet traditional writer endowed with 'the historical sense' which consists of being aware of the timeless and the temporal in continuity and in coincidence. He argues that it is the functionality of the borrowed oral material in Tutuola which matters, not the mere existence of oral material in his text.

In his cited book, Collins (1969) has a chapter on the folkloric basis of Tutuola's romances. Defending Tutuola against the charge of plagiarism, he pleads that his originality lies in his treatment of familiar stories. To show Tutuola's method of adaptation, he compares his rendering of 'the Complete Gentleman' episode with other versions in folktale collections. His conclusion is that Tutuola performs in print something like the function of the native storyteller before his listening audience. He advocates that Tutuola be seen as a non-realistic writer who should be praised alongside Fagunwa.

Takacs (1970) thinks the critical mistreatment of Tutuola by both European and African critics is due to their failure to appreciate that he belongs in the Romance tradition of literature. Enumerating the elements of the oral tradition in his fiction, her article sums up much of what has been written on the subject to the conclusion that oral tradition acts as a vehicle for the assertion of Africa's cultural values which are universal and humanistic. She finds language and style most important in the study of Tutuola.

Reiterating most of the critical remarks on Tutuola about his imagination and the marriage of Western and African elements, Roscoe (1971) insists on the evaluation of the use of the oral tradition in Tutuola's writing rather than the mere identification of their existence. As example, he analyses, with some confusion between 'tale' and 'myth', the inevitable 'Complete Gentleman' episode. Challenging some of the critical excesses of Tutuolan criticism, he criticises Tutuola's broken grammar and slackjointed syntax and makes the needed point that despite its narrative and imaginative strengths, Tutuola's style sometimes degenerates into inexcusable obscurity and confusion as in passages in *MBLG*.

William Ferris (1973) submits that oral lore functions in a conversational context in Nigerian society - an inadequate submission on the function and incidence of oral lore in any African society. He examines in Tutuola and Achebe two themes he finds basic to African literature: the confrontation of traditional and modern societies; and the conflict between the communal and the individual philosophies of life. He fails to show, however, how these themes are worked out organically in the writers' novels.

Abiola Irele (1975b) takes off from the point of Eliot's definition of tradition used by Lindfors. Irele discusses the working out of Eliot's dialectic of literary

continuity in the fiction of writers of Yoruba origin: namely, Fagunwa, Tutuola and Soyinka. Irele's location of his investigation in the Yoruba context is due to his judgement that no other African area presents as clearly as in Yorubaland 'the elaboration in literature of a continuous stream of the collective consciousness from the traditional to the modern.' What he see as the unusually integrative role of Yoruba culture in the situation of contact with the West is fully reflected in the work of Yoruba writers not only at the level of the content analysis of their individual works which reveals the direct working out of the process, but more significantly, 'in the pattern of evolution established by the interconnections between the various levels of literary expression in Yorubaland.' There is not space enough and time to discuss the details of Irele's rich paper or isolate his comments which are some of the most perceptive to be made on the three Yoruba writers. He discovers rightly that Tutuola re-lives the collective myth within his individual consciousness and, as artist, is always at the very centre of his material and the experience it communicates. In contrast Fagunwa, he says, achieves a personal re-organisation of the traditional material and is able to put his stamp on this material, aided by the special gift of language. This brilliant essay on the whole, lacks a necessary grounding in the text as the critic is winged by his often correct intuitions and insightful perceptions.

Obiechina's recent book (1975:26, 39) does not deal with Tutuola at any length except in some two paragraphs where he asserts the coincidence of the African and the foreign Western literary traditions in contemporary African literature, and differentiates between the use of magic in the folktale and the contemporary West African novel.

In a chapter on 'Amos Tutuola and Yoruba Folklore' in his *Breast of the Earth* (1975) Kofi Awoonor argues that Tutuola's art owes its significant impulse and impact to the total use of folklore and mythology. He finds that the structure of Tutuola's tales are throughly embedded in the oral tradition. After brief comments on realism in Tutuola, his use of language and of myth, he concludes that Tutuola's work is a blind alley due to the high individuality of his inimitable style.

In a recent article entitled 'Written Orality and the Search for Identity in the Works of Amos Tutuola,' Mineke Schipper-de Leeuw (1976) has analysed the long fiction of Tutuola to detect the elements she has characterised as 'written orality.' This, she finds comparable to a Russian literary phenomenon described as 'skaz' by Russian formalists. 'Skaz' is clearly distinguished in Russian literature by its transposition of the characteristics of oral literature to the written. 'Skaz' is, however, a conscious narrative technique adopted in reaction to the written tradition of Russian prose in the 19th and 20th centuries, whereas the written orality of African writers perpetuates the secular tradition of living oral African literature, she says. Tutuola is considered the best example of this kind of written orality not only for his use of language but also for the composition of his work. Tutuola's plot structures imply that his world is not falling apart; rather his work lives at the dynamic point where the living orality merges with the written literature of today.

A recently published book in French has been devoted wholly to the oral tradition and the folktale in writing with respect to Tutuola. In a journalistic and dramatic style, and in skimpy chapters, Michèle Dussutour-Hammer (1976) re-

states foregoing critical comments on this topic. She contributes, however, a strong awareness of the element of theatre in Tutuola's fiction.

The essays discussed here are the major critical articles on oral tradition in Tutuola. A few have been omitted due to their inaccesibity to this writer at the time of preparing this paper. Apologies are offered to the critics concerned.

CONCLUSION

A survey of the bibliographical material on Tutuola reveals that much work requires to be done on the writer. The five areas listed in part II of this paper have not all been adequately explored. More comparative studies also need to be done on Tutuola.

Concerning Amos Tutuola and the folk tradition on which most essays have been written and commentaries made, there exists much terminological confusion: for instance, on the notion of what constitutes folklore, and between the terms 'legend', 'myth' and 'folk-tale' which are used carelessly, without cognisance of the theoretical discussions which have taken place in intellectual circles. Sometimes, the terms are used interchangeably. A proper use of the findings of studies in folklore and the folk-tale (the morphology and classification of the latter, for instance) would help criticism. The analysis of the folkloric heritage should be done on the other works of Tutuola, and not on the *PWD* alone. It is conceivable and is, in fact, true that Tutuola has evolved or changed in his handling of folkloric material as he has in his employment of the English language. Any treatment of folklore in African literature has to take into consideration that folklore is not a thing of the past in Africa and, therefore, not a phenomenon to be approached as a fossilised entity. Folklore is a living phenomenon in many ways probably because the society is basically oral; because of the society's attitude towards science and material reality, and because of the direct and abrupt social movement into the electronic age. One must consider that even literate and educated Africans are oral and do not read as Achebe (1972) pointed out because apparently they prefer oral modes for the gratification of their fictive pleasures. All in all, the folkloric imagimation is still very much at work.

More linguistic studies should be done on his style to form a basis for literary evaluations. His use of language has obvious implications for aesthetic appraisals of his work. For instance, Tutuola's use of language is very pertinent to a critical discussion of the sources of humour in his work.

Obviously, Tutuola criticism awaits a good biography of the man, relating his life to his writing. Such a biography needs to present the man both as a person in his milieu and as a writer, to show, for instance, his development through his reading, his aesthetic habits (the history of his taste, so to speak) and his creative methods. The findings could be related creatively to his fictional writing. Research in these various areas will help situate Tutuola's text in the proper social and literary context from which then, worthwhile critical appraisals can be made. Much of the critical commentary existent on Tutuola's style and stylistics, and the composition of his novels, their rhetoric, would be best discussed under module E - under the poetics of his writing - but lack of space forbids this

here. This writer is working on a full-length book on Tutuola which hopes to deal with modules C, D, and E. She will welcome information, questions and critical interchange in person or by correspondence on the subject.

Les Contes Africains du Décepteur. Essai de Typologie.

by Denise Paulme

Le personnage du Décepteur (Trickster) est bien connu des folkloristes. Les contes africains sont nombreux où, tablant sur des défauts de caractère qu'il connaît bien - stupidité, gourmandise, vanité, lâcheté - il tournera en ridicule un adversaire qui eût dû l'écraser facilement, car lui-même est une créature insignifiante, apparemment la plus faible de toutes. Sa faiblesse suffirait à distinguer le Décepteur africain de son homologue américain: le Trickster indien est un chef ou un grand ancêtre dont les aventures se placent dans le temps mythique, alors que celles du Lièvre ou de l'Araignée, si elles sont éternelles, appartiennent à la vie quotidienne.

Lièvre des savanes, Chacal ou Ecureuil fouisseur aux confins de l'Afrique blanche, Araignée toilière (zône atlantique mais aussi Zande du Soudan nilotique), Tortue (Kameroun, Afrique centrale) ou Antilope naine, le Décepteur est un personnage ambigu dont l'ingéniosité n'a d'égale que sa stupidité. Nous en donnerons pour exemple deux contes très brefs, parmi les plus populaires, tous deux notés en Côte d'Ivoire.

L'Epreuve impossible (conte agni, Colardelle-Diarrassouba 1975:260-70)

Uu chef ne donnera sa fille en mariage qu'au prétendant qui aura abattu un arbre énorme à l'aide de son seul sexe. Beaucoup essaient, aucun n'y parvient. Araignée se présente en dernier, il a caché un hache sous sa blouse et trouve moyen d'éloigner un moment son surveillant en l'envoyant lui chercher de l'eau à la rivière dans un panier percé. Il profite de son absence pour abattre l'arbre à l'aide de sa hache et reçoit la fille en récompense.

L'Imitation impossible (conte bété) [1])

Chenille huileuse reçoit Araignée. Lorsqu'ils veulent attaquer le plat de riz, il manque de l'huile pour l'accompagner. Chenille huileuse fait préparer une bassine d'eau boillante s'y jette un instant; la graisse qui recouvre son corps surnage, il sort intact. Les deux amis festoient.

Lorsqu'Araignée rend sa politesse à Chenille, il veut en faire autant et se jette dans l'eau bouillante. Mais il meurt ébouillanté (ou, de honte, se réfugie dans la charpente du toit).

Dans le mythe, le Décepteur est souvent le héros civilisateur auquel les hommes doivent le feu domestique, les semences, l'eau pour les arroser et parfois jusqu'au secret de l'initiation.

Comment Ture répandit le feu sur la terre, (conte zandé, Evans-Pritchard 1967: 39-40).

[1]) Conte inédit. Je l'avais recueilli en 1958 en Côte d'Ivoire.

Ture (Araignée) va chez ses oncles maternels, qui sont des forgerons. Il les prévient: 'demain, je viendrai danser pour vous.'

Le lendemain, Ture vient avec un pagne en écorce à longue traîne. Il souffle sur le feu, son vêtement prend feu, les autres veulent l'éteindre, mais Ture bondit et s'enfuit dans les herbes sèches, qui s'enflamment.

Cependant, le mode d'action du Décepteur est presque toujours anti-social, ses façons d'agir paradoxales. Elles inquiètent, car elles impliquent une menace de chaos.

La quête de Wando (conte gboya, Noss 1972:481-84).

Lors d'une famine, Wando (Araignée) déterre des racines et des ignames sauvages, mais c'est insuffisant.

Il trouve entre deux rochers une faille pleine d'eau. A la surface, des feuilles appraisent, qui sont celles des plantes qu'on cultive aujourd'hui: arachides, manioc, etc. . . . .

Wando revient le lendemain. Une femme qui l'a entendu plonge, mais abandonne une partie de ses vêtements, qui sont des feuilles que Wando fait rôtir et mange.

Wando avec ses enfants coupe des herbes, employées dans la sauce et gluantes lorsqu'elles sont cuites, il en couvre le chemin qui mène de la vallée au sommet de la colline. Puis il taille un tambour et commence à en jouer au sommet de la colline. Son chant énumère toutes les plantes cultivées: manioc, arachides, calebasses . . . La femme sort de l'eau couverte de feuilles et commence à danser. Les enfants arrachent les feuilles qui la couvrent et mangent.

Sur une injonction de Wando, les enfants prennent des bâtons et veulent rosser la femme, mais elle est vieille et glisse sur les herbes gluantes. Les enfants la poursuivent jusqu'à ce qu'elle plonge dans l'eau.

Wando et les enfants ramassent les feuilles abandonnées dans des paniers. 'Si ce n'était Wando, cette femme aurait tout gardé sous l'eau.'

Dans ses errances, Wando cherchait quelque chose et c'est sans motif que certains lui reprochaient ses courses vagabondes.

Personnage marginal, tout se passe comme si le Décepteur n'était là que pour enfreindre, avec un succès divers, les multiples interdits qui nous entourent, dont il rappelle ainsi l'existence. Les catégories naturelles nous limitent: Araignée n'est pas Chenille huileuse, pas plus ne peut-il mettre au monde.

L'Araignée enceinte (conte gouro, Tauxier 1924:280).

Araignee s'étant querellé avec sa femme décide d'avoir un enfant à lui seul. Il demande a un ami de le sodomiser, sans résultat. Sur le conseil de Margouillat, il boit alors une décoction à base d'écorce râpée d'iroko, qui fait gonfler le ventre. Tout fier, il se rend à la demeure réservée aux femmes qui accouchent, mais

il attend en vain sa délivrance. Son ventre continue d'enfler, pour finir il éclate.

Après la mort d'Araignée, son frère cadet recueille sa femme et ses biens.

De la même façon, mais à un degré moindre, nous nous heurtons aux interdits de la parenté, de l'alliance, du pouvoir. Nous ne pouvons nous passer de frontières, car la société, comme tout système sémiotique, se définit d'abord par ce qu'elle n'est pas. Parmi ces frontières, il en est toutefois qu'un audacieux franchira impunément s'il a pris ses précautions et surtout si son but ne va pas à l'encontre de l'intérêt général. Araignée se cachant pour dévorer seul le gibier qu'il refuse à sa femme et à ses enfants affamés sera lourdement puni, mais un mensonge à l'égard d'un étranger, d'un balourd ou d'un maître abusif est de bonne guerre. Si le piège réussit, on approuve son auteur, on l'applaudit, s'il échoue, on se moque sans pitié.

La ruse étant le ressort de la plupart de ces contes, on est amené à classer chaque séquence dans la perspective du Décepteur selon la réussite ou l'échec de son piège. Si l'on convient de noter par A toute amélioration, par D toute détérioration, on se trouve en présence pour chaque séquence de quatre possibilités:

A+ la ruse du Décepteur réussit
A— la ruse du partenaire échoue.
D+ la ruse du partenaire réussit
D— la ruse du Décepteur échoue.

La plupart des contes ne rapportant qu'une seule ruse se rangent sous la première dénomination: le Tricheur invente un piège, le met en action, il réussit et obtient la récompense convoitée. Le nombre de ces brefs récits est considérable. L'un des plus populaires est celui dont j'ai donné un exemple en commençant, où le Décepteur parvient à bout d'une épreuve impossible, alors qu'il n'a pas respecté les conditions imposées. Le partenaire trompé doit alors s'exécuter, céder sa fille ou la vache promise et qu'il espérait bien garder. La leçon est claire, père abusif ou chef par trop mesquin, l'adversaire ne doit s'en prendre qu'à lui-même.

Un cas voisin est celui où la ruse est inventée pour se tirer d'un mauvais pas où le Décepteur est tombé par sa faute. Tant pis pour l'innocent qui paiera pour lui.

Tortue et la mère de Léopard (conte mongo, Hulstaert 1970:326-29).

Tortue vole du sel préparé par la mère de Léopard. La mère se plaint à son fils.

Léopard réunit tous les animaux: 'qui a mangé le sel?' Silence général. Tortue suggère alors: 'ceux que tu verras en train de mâcher, ce sont ceux-la qui ont mangé le sel.'

Léopard voit les chèvres qui ruminent, il les tue et les dévore.

Depuis, chèvres et léopards sont ennemis. C'est depuis ce temps que les chèvres sont sorties de la forêt pour demeurer près des hommes.

Les contes en un seul mouvement en A— (une ruse de l'adversaire qui échoue) ou D— (une ruse du Décepteur qui échoue) sont peu nombreux. En voici toutefois un exemple.

La pintade et le caiman (conte orungu, Walker 1967:350).

Pintade et caiman sont bons amis. Toutefois Caïman veut goûter de la chair de Pintade. Il feint la mort.

Pintade se méfie: 'si tu es mort, remue donc un peu les pattes.' Caïman remue les pattes, Pintade poursuit: 'si tu es mort comme je le crois, ouvre un peu les yeux.' Caïman ouvre les yeux. Toutes les pintades s'envolent. Depuis, Pintade ne plonge plus dans l'eau.

Nous coderons ici:	Pintade	Caïman
	A—	D—

Je ne donnerai qu'un exemple de conte en D+ (réussite d'une ruse de l'adversaire), où Chacal est pour une fois victime de sa crédulité.

Le coq (conte hottentot, Bleek 1864:23).

Pris par Chacal, Coq lui dit: 'avant de me tuer, prie comme l'homme blanc. 'Comment?' demande Chacal. 'En croisant les mains, dit Coq, et en fermant les yeux.' Chacal obéit, Coq s'envole.

Je ne connais pas de conte du Décepteur en un seul mouvement qui se traduirait par une amélioration sans ruse (Ao): le personnage ne serait plus lui-même. Mais, par une contradiction qui n'est telle qu'aux yeux d'un étranger, les contes relatant une détérioration sans ruse, sur le modèle infraction/punition, sont fréquents. A une intelligence rapide et de remarquables facultés d'invention, le Décepteur joint en effet de graves défauts de caractère: indiscrétion, vanité, gourmandise, ingratitude, l'amèneront à commettre des erreurs qu'il paiera sans tarder.

La bosse de l'Araignée (conte agni, Dadié 1955:36-44).

Araignée était jadis, dit-on, un bel homme. Entendant en forêt des génies qui chantaient et dansaient, il se joint à eux. Les génies l'acceptent, mais lui recommandent de ne pas entonner leurs chants en leur absence. Incapable de résister, Aralgnée enfreint l'interdit. Une bosse se forme de suite sur son dos, les femmes se moquent de lui.

Tortue et Crocodile (conte mongo, Hulstaert 1970:554-57).

Tortue, en cachette, a mangé les oeufs de Crocodile. Décidé à se venger, celui-ci invite tous les animaux à une fête. Tortue se pare de son mieux, s'enduit le corps de poudre rouge et d'huile et se rend à l'invitation. Crocodile dénonce son crime, s'en empare et le tue.

Tous les contes dérivant de l'"Hôte maladroit' (Bungling Host) relèvent de cette catégorie: voulant imiter le comportement d'un partenaire où d'un tiers dont il ne possède pas les moyens ou dont simplement il néglige les conseils de prudence, le Décepteur se voit puni.

Comment Ture se servit de son oeil comme appât (conte zandé, Evans-Pritchard 1967:117-18).

Ture surprend un inconnu se servant de son oeil pour appâter son hameçon, auquel viennent mordre tous les poissons. Il lui demande son secret, l'autre consent à lui donner un peu de la poudre magique nécessaire. Ture, fou de joie, use toute la poudre, un gros poisson avale son oeil, il reste borgne. Il va se plaindre à l'étranger, qui pêche le gros poisson, l'ouvre, rend son oeil à Ture, mais refuse de plus lui donner de poudre. Ture l'insulte.

Ces brefs récits sont à première vue sans aucun lien avec ceux où le même personnage triomphe d'une épreuve insurmontable. Ils n' en sont pas moins construits sur le même modèle: dans un cas comme dans l'autre, une infraction est suivie d'échec et de punition. Mais les rôles sont inversés, c'est ici le Décepteur qui commet une faute et en subit le châtiment. Le champion de l'intelligence astucieuse n'est plus qu'un présomptueux qui se croit l'égal, sinon le supérieur, de tous et veut ignorer les normes aussi bien sociales que physiques. Il apprend ses limites à ses dépens. Victoires, défaite, intelligence, suffisance bornée, les deux aspects sont complémentaires. Le Décepteur, à l'image de l'homme, est sous une face l'être le moins armé, le plus faible, le plus vulnérable, qui l'emporte néanmoins sur les plus forts et se fait reconnaître supérieur par faculté de défléchir, de combiner et de prévoir.

Présence ou absence de piège, échec ou réussite, nous arrivons à six catégories possibles pour chaque séquence d'un conte du Décepteur:

A+ une ruse du Décepteur qui réussit
A— une ruse du partenaire qui échoue
D+ une ruse du partenaire qui réussit
D— une ruse du Décepteur qui échoue
Ao réussite sans ruse
Do échec sans ruse.

Les séquences ultérieures se coderont selon les mêmes principes. L'alternance entre états de manque et d'équilibre étant la règle, les formules plus courantes pour un conte en deux séquences seront A+D+ et A+Do. Dans les contes en A+D+, le second mouvement voit les rôles inversés: le Décepteur qui a réussi dans sa ruse, à son tour mord à l'appât et se fait prendre. On reconnaît ici le schéma classique du 'Trompeur trompé'. De nombreuses variantes de la 'Statue enduite de glu' (Tar baby) illustrent cette formule.

Araignée et Singe blanc (conte bété) [2])

Araignée prépare une statue de femme enduite de glu, la place dans son champ. Il demande alors à celui qu'il a choisi pour victime de venir l'aider à sarcler. La journée finie, il envoie sa dupe demander à manger à 'sa femme': 'si

[2]) Conte inédit. Je l'avais recueilli en 1958.

elle ne te répond pas, frappe-la.' L'animal pris, Araignée le mange. Il fait ainsi plusieurs victimes.

Quand vient son tour, Singe blanc devine le piège. Il revient trouver Araignée: 'Ta femme refuse - frappe-la - Comment? - Ainsi'. Araignée gifle la statue, sa main reste collée. Singe le tue, le mange.

Dans les contes en A+Do, le Décepteur, ayant obtenu par ruse un bien convoité, le perd par sa faute. Les deux faces du personnage sont ainsi réunies: intelligence malicieuse d'une part, de l'autre suffisance qui l'amène à sous-estimer ses partenaires et à se laisser prendre au dépourvu.

Eléphant monture de Lièvre (conte kono, Holas 1952:52).

Eléphant doit aller aux funérailles d'un parent. Lièvre lui suggère de mettra ses plus beaux vêtements avec, pour coiffure, Lièvre lui-même, qui aura revêtu la plus belle blouse d'Eléphant et le montera. Eléphant suit le conseil, la foule acclame le cavalier, on attache sa monture au pied d'un arbre.

Lièvre se déclare roi de tous les animaux. Fureur d'Eléphant, qui brise ses liens et chasse Lièvre dans la forêt.

Toutefois, rien n'empêche qu'après un échec, le conte se poursuive par un nouveau retournement. Tel l'exemple suivant, qui se codera A+ D— A+.

Koulou trahi (conte bulu, Meva'A M'Eboutou 1972:25-28).

Lion, roi des animaux, decide que tout quadrupède sans cornes sera jugé traître et puni. Tortue se fabrique des cornes en cire.

Son ennemi Panthère découvre la ruse et fait donner l'ordre que tous se mettent au soleil. Les cornes fondent, Tortue passe en jugement et est condomné à mort.

Gorille doit l'exécuter, mais Tortue rentre la tête dans sa carapace et suggère: 'jetez-moi dans la rivière, ma carapace est lourde et je ne sais pas nager.' On le jette à l'eau, il se sauve.

En résumé, le conteur dispose au départ d'un certain nombre de motifs qu'il agencera entre eux, un peu à la manière d'un jeu de construction: le principe directeur est simple, mais presque illimité le nombre des combinaisons. La longueur d'un conte, le choix des épisodes, les rebondissements et retournements, enfin la fin, récompense ou punition, dépendent à la fois des talents du conteur, de son humeur, de sa mémoire et du public qui l'écoute et joint ses commentaires.

Tout conte un peu long comportera plusieurs ruses et plusieurs victimes. En codant chaque mouvement dans la perspective de chaque acteur, on obtient le profil du conte.

Le champ d'haricots (conte diola, Lestrange 1951:16).

Un forgeron s'étant aperçu que lièvre venait manger ses haricots sur pied, envoie ses fils garder le champ. Lievre ordonne aux enfants, au nom de leur

père, de l'attacher et de lui donner à boire, cependant qu'il broute tranquillement.

Quand il l'apprend, le forgeron, furieux, prépare un fer rouge.

Lièvre, qui l'a entendu, se fait remplacer par Hyène et s'enfuit. Le forgeron empale Hyène, qui en meurt.

Forgeron et ses enfants	Lièvre	Hyène	Initiative
D+	A+	—	Lièvre
Ao	Do	—	Forgeron
—	A+	D+	Lièvre

Lorsque le conte est plus long et que les séquences sont nombreuses, il arrive que certains acteurs disparaissent, que d'autres interviennent au cours du récit. Celui-ci n'en obéit pas moins à la règle de l'unité d'action. Chaque acteur passe toujours par des hauts et des bas, connaît la même alternance entre améliorations et détériorations, que l'initiative vienne de lui, soit le fait de son partenaire ou celui d'un tiers. La séquence finale est importante: suivant que le conteur, dans ce cas précis, condamne la ruse ou l'absout, il laissera le Décepteur subir un châtiment mérité, ou lui permettra de s'échapper par un dernier tour.

Le puits des animaux (conte rundi, Smith 1975:107).

Lors d'une sécheresse, les animaux décident d'unir leurs efforts pour creuser un puits. Seul lièvre refuse de participer. Le puits une fois creusé, les autres décident de lui en interdire l'accès.

En l'absence des animaux, qui ont laissé Hyène seul garder le puits, Lièvre s'approche, lui offre de l' hydromel que l'autre avale goulument. S'il en veut plus, lui dit lièvre, il doit se laisser attacher, car 'c'est si bon que cela rend fou.' Hyène attaché, Lièvre boit tout son saoul et souille le puits, par défi.

Lièvre joue ensuite le même tour à Lion, puis à Buffle.

Tortue se propose pour monter la garde. Il se cache dans l'eau et capture Lièvre.

Lorsqu'on veut le ligoter, Lièvre s'écrie: 'pas avec des fibres de bananier, cela fait trop mal!' Croyant le punir plus sévèrement, les animaux se servent alors de ces fibres. Le soleil dessèche les liens qui finissent par céder, Lièvre s'enfuit.

Lièvre	Hyène	Lion, Buffle	Tortue	Initiative
A+	D+	—	—	Lièvre
A+	—	D+	—	„
D+	—	—	A+	Tortue
A+	D+	D+	D+	Lièvre

A la différence du conte merveilleux qui, en règle générale, prend fin avec la récompense du héros (le mariage avec la princesse dans les versions européennes), les contes du Décepteur restent ouverts. Le personnage est immortel, qu'il soit

tué dans un conte il reparaîtra dans le suivant, égal à lui-même, susceptible des mêmes erreurs, car il est indispensable au monde de la fable.

Les contes en miroir, où deux Décepteurs cherchent à se duper l'un l'autre, mettent en lumière le double aspect du personnage. Hyène et Lièvre en réalité ne font qu'un, nous sommes tous à la fois trompeurs et trompés, intelligents et sots, selon que nous savons ou non dominer nos instincts, modérer notre appétit insatiable, partager avec autrui, prévoir.

L'Amplification dans la Littérature Orale: L'Exemple des Anthroponymes

by C. Faik-Nzuji Madiya

INTRODUCTION

L'amplification est un procédé littéraire qui consiste à développer un texte de base situé au degré zéro de la parole en le déployant grâce à diverses techniques tropiques pour le faire accéder au degré de l'art oral. Ces diverses techniques tropiques se situent à différents niveaux: narratif, poétique et rhétorique.

Au niveau narratif, il y a par exemple le cas du conte et de l'épopée. V. Propp (1958) écrit que dans tous les contes populaires, ce sont des personnages (humains, animaux, choses) et leurs attributs qui changent, alors que les 'fonctions' demeurent, et que ce caractère confère aux contes leur double nature, d'être à la fois très variés et uniformes. Nous pouvons prendre comme exemple le thème de l'*impossible restitution*, conte-type 480 selon la classification d'Aarne et Thompson (1961) - auquel a été consacré le n° 30 des *Cahiers d'Etudes Africaines*. Il apparaît à la lecture de ces études que les multiples versions obéissent toutes à un même schéma, mais dont le déploiement prend des voies variées qui ne sont que l'amplification du squelette initial.

De même Pierre Smith, dans *Le Récit Populaire au Rwanda* (1975), constate que ces schémas ne sont que des 'fils conducteurs minimaux qu'il faut avoir en mémoire pour raconter', mais que n'importe lequel des contes actualisés, même le plus bref, présente des caractères de 'perpétuel jaillissement'.[1])

Un phénomène semblable a été mis en lumière par N'sanda Wamenka (1974) dans sa thèse de doctorat sur l'épopée lega.

Au niveau poétique, le poème-chaîne, appelé aussi chant cumulatif, est un bon exemple de cette technique. En effet, ce poème est divisé en petites séquences, chacune de celles-ci étant l'amplification du dernier mot de la séquence précédente.

Au niveau rhétorique, l'exemple le plus typique est celui de l'évocation du héros dans les chants héroïques, où le chantre fait surgir, - accompagnés de leurs attributs louangeux, - les visages de ceux dont les hauts faits ont, d'une façon ou d'une autre, marqué le passé historique de leur communauté.

On peut également citer le cas de la devinette à inférence qui est créée sur un mode d'amplification *déviée* puisque la question se présente sous la forme d'une *phrase* métaphorique qui est le déploiement de la réponse qui consiste généralement en un seul *mot*.

[1]) Dans la *littérature de Cour au Rwanda* (Oxford at the Clarendon Press, Londres 1970). A. Coupez et Th. Kamanzi signalement eux aussi l'abondance de l'amplification en ce qui concerne les noms propres dans la poésie. Ils désignent ce que nous appelons anthroponymes amplifiés par *nom propres fictifs*.

Si nous parlons dans ce cas d'amplification *déviée*, c'est parce que le questionneur, dans sa manière d'amplifier, cherche à détourner le questionné de l'objet de la réponse, tout en lui donnant des indications sur celle-ci.

Ce procédé d'amplification paraît donc être une des techniques fondamentales de la littérature traditionnelle. Et, n'est-ce pas précisement la nature orale de cet art qui peut expliquer que cette technique y soit privilégiéé? L'effort de rétention y étant primordial, on comprend l'avantage que présente l'*amplification* qui permet de produire le plus à partir du moins.

Si, dans le présent exposé, il s'agit de l'amplification des anthroponymes, c'est parce que nous avons constaté dans beaucoup de sociétés africaines, spécialement dans les sociétés du Zaïre, l'existence d'un phènomène d'amplification lié aux noms et dont la littérarité est incontestable.

Les anthroponymes amplifiés ne sont pas un genre littéraire comme tel. Ils s'intègrent dans beaucoup de genres de l'art oral tels que proverbes, devinettes, titres, devises, chansons, chants héroïques, textes sacrés, et aussi dans les genres narratifs et les textes télécommuniqués. Sans doute ces noms peuvent-ils servir à préciser l'identité de la personne pour la distinguer des autres qui portent le même nom *simple* [2]) qu'elle, mais on y recourt surtout pour louer, déprécier, présenter quelqu'un ou se présenter soi-même en joignant à la présentation une description laconique, favorable ou défavorable, des traits caractéristiques de la personnalité individuelle ou collective.
Les images que renferment les noms amplifiés, leur mode de présentation formelle (en vers, parfois avec rime tonale) et sémantique justifient leur introduction dans l'art oral.

ANTHROPONYMES AMPLIFIES

tra! tra! tra
Lúphíingíla mínu Mathuútu ndwéeke!
mínu kwaandá-mbáángu ímbáangulange máámbu!
minu kwaangá-nsaafú kwaanga-máaba!
mínu kítseekó mú nzéemba dyá nguudi dyá mwáana!
tra! tra! tra!
Attendez-moi donc, moi Mathuutu je viens!
moi kwaanda-mbaangue qui foule aux pieds toute chose!
moi l'abatteur des safoutiers l'abatteur des palmiers!
moi la punaise dans une bandoulière, je suce et la mère et l'enfant!
(yoombe) [3])

Meni Ikuumbi, m'tya ndelumuka,
M'kondya bimati.
Je m'appelle Ikuumbi, l'arbre à l'écorce glissante;
Défi des grimpeurs. (yaka) [4])

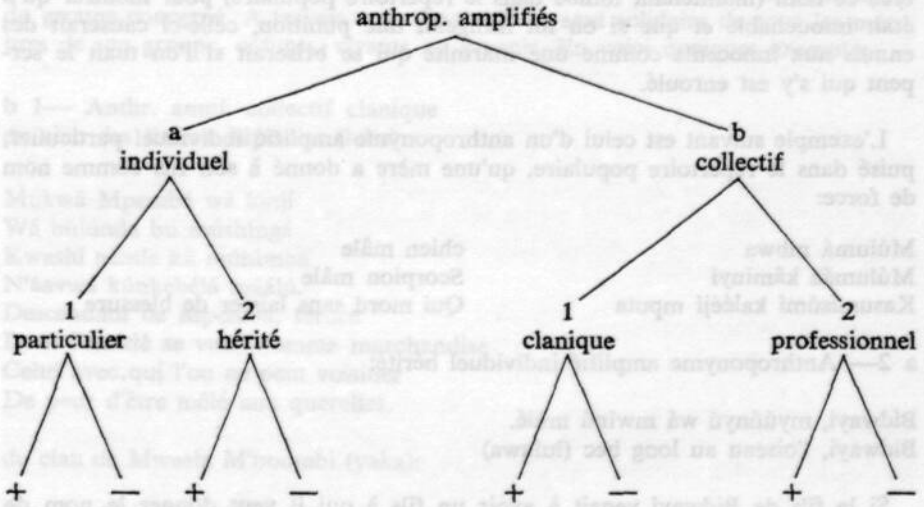
[2]) Nous appelons ainsi le nom d'usage courant dans le langage parlé.
[3]) Exemple fourni, transcrit en vers avec tons, par Thaamba-Khoonde.
[4]) Extrait du mémoire d'Ifwanga-wa-Pindi, *Les genres liés de la littérature orale yaka - essai d'étude stylistique*, mémoire UNAZA, Lubumbashi, 1976.

Múlúmbá, nkashaama wá mwélé mwéla lumpindá
Mulumba, le léopard qui porte une machette en bandoulière (luba).

Mé ngwóm emí tiangá mvúe l'óshwi.
Moi, la vache surprise par la pluie en pleine brousse (ngwii) [5]

Les exemples ci-dessus apparaissent comme des *expansions* contenant des messages, apposées au nom, présent ou absent, sous forme de mot ou de syntagme(s): ce sont des *amplifications de noms*, c'est-à-dire que ces expressions étendent, intensifient le nom qu'elles complètent ou remplacent.

On peut regrouper les anthroponymes amplifiés de la manière suivante:



L'*anthroponyme amplifié individuel* est attribué à la personne en considération des traits qui la caractérise en tant que monade isolée, indépendante de groupe dont elle fait partie. Tandis que l'*anthroponyme amplifié collectif* lui est attribué par référence aux ensembles sociaux auxquels elle est intégrée. La société yaka possède d'ailleurs des termes particuliers pour désigner ces différents types d'anthroponymes: *phu*, *désigne* l'identité collective du clan, *khuumbu* désigne l'identité louangeuse individuelle, l'un et l'autre entrant dans la catégorie plus générale de *thandumunu* (= noms de défi) (Ifwanga-wa-Pindi 1976:107-200).

a— L'*anthroponyme amplifié individuel* peut être créé par l'individu lui-même ou lui être attribué par son entourage. L'*anthroponyme amplifié individuel particulier* est créé ou choisi dans le répertoire populaire spécialement pour l'individu lui-même tandis que l'*anthroponyme amplifié individuel hérité* est un nom amplifié déjà existant et dont l'individu hérite en même temps que le nom simple de celui qui le portait ou qui est choisi indépendamment du nom simple parce qu'il exprime des caractéristiques qui conviennent à l'individu par référence à sa ressemblance à une personne de son entourage qui portait ou porte ce nom amplifié.

[5] Exemple fourni et transcrit avec tons par Supere Isakang.

Ce n'est pas au moment où l'on crée l'amplification qu'elle devient un anthroponyme amplifié, il faut qu'elle soit suffisamment utilisée et qu'elle résiste au temps. Elle acquiert donc ainsi un caractère figé tout en conservant sa signification première, ce qui n'est pas le cas par exemple pour les noms français comme *Laflèche, Tétu, Quelquejeu* ou *Fourire* qui sont utilisés sans que personne ne songe plus à leur sens.

a 1— *Anthroponyme amplifié individuel particulier:*

Dimi, oloyi wodingami mbaka
Moi, le serpent enroulé autour de la marmite (en argile) (tetela). [6])

Un malfaiteur dont l'impunité était assurée grâce à sa position sociale s'est créé ce nom (maintenant tombé dans le répertoire populaire) pour montrer qu'il était intouchable et que si on lui infligeait une punition, celle-ci causerait des ennuis aux innocents comme une marmite qui se briserait si l'on tuait le serpent qui s'y est enroulé.

L'exemple suivant est celui d'un anthroponyme amplifié individuel particulier, puisé dans le répertoire populaire, qu'une mère a donné à son fils comme nom de force:

Múlumá mbwa	chien mâle
Múlumáá kâminyi	Scorpion mâle
Kasumísúmí kalééjí mputa	Qui mord sans laisser de blessure

a 2— Anthroponyme amplifié individuel hérité:

Bídwayi, myúúnyú wá mwînú múlé.
Bidwayi, l'oiseau au long bec (luluwa)

Si le fils de Bidwayi venait à avoir un fils à qui il veut donner le nom de son père, l'enfant peut par la même occasion hériter aussi le nom amplifié de son grand-père, même s'il ne présente pas les caractères qui ont fait surnommer ainsi ce dernier.

Nous rangeons dans cette catégorie les *noms amplifiés de règne.* Il s'agit dans certaines sociétés, des noms amplifiés que le chef régnant ajoute à ses noms propres et qui sont généralement choisis parmi ceux des chefs présédents ou de l'ancêtre fondateur du clan. Ainsi, dans la société yaka, on a par exemple: [7])

Le nom amplifié de règne de Kabaka M'kelenge:

Kabáká M'kélénge, songa dyásonga biluúla.
Je suis Kabaka M'kelenge, l'homme aux mille tours magiques.

Le nom amplifié de règne de M'khookw'Iteki

Mení M'khookw'Iteki

[6]) Exemple fourni par Ndejekambudi Kibonge.
[7]) Extrait du mémoire déjà cité d'Ifwanga-wa-Pindi. L'auteur désigne ce type de noms par *noms amplifiés dynastiques ou titres.*

Yakala wákuumbila haná phaka ye ngólo
Zuumbú dyá phaka ye ngólo
Yimbuumba kyábuumbidi bateeoló ye báana.
Je suis M'khookw'Iteki
L'homme que rien ne peut ébranler
Cité des indomptables
Ruche autour de laquelle gravite une descendance nombreuse

b— L'*anthroponyme amplifié collectif* est celui par lequel l'individu est rattaché à un groupe social. Ce groupe social peut être envisagé sur un axe diachronique: clan, dynastie, famille; ou sur un axe synchronique: groupe professionnel, classe d'âge, etc. Les noms de cette catégorie comprennent un ou plusieurs syntagmes dans lesquels on trouve condensée l'histoire ou l'origine ou le trait caractéristique du groupe concerné. A travers eux, l'individu se sent solidaire de tous les membres de son groupe, défunts, vivants ou à venir. En voici quelques exemples.

b 1— Anthr. ampl. collectif clanique
du clan des Bakwa Mpemba (luba):

Múkwâ Mpembá wá lónjí
Wá búlúnda bú múshíngá
Kwashí nénde kú mútúmbá
N'áavwá kúnkebélá máálú.
Descendant de Mpemba, féroce
Dont l'amitié se vend comme marchandise
Celui avec qui l'on ne peut voisiner
De peur d'être mêlé aux querelles.

du clan de Mweela M'boombi (yaka):

Betu ba Mweela M'boombi
Ngaanda yala maseenga.
Nous sommes du clan de Mweela M'boombi
Vaste cour comme un ban de sable au milieu du fleuve.

L'anthroponyme amplifié collectif clanique diffère du nom ordinaire de clan car ce dernier est généralement le *nom simple* d'un ancêtre ou d'un héros ou d'un totem porté par tous ceux qui se reconnaissent dépendre de lui. Par exemple 'Bakwa Mpemba' = les descendants de Mpemba; il s'agit dans ce cas, d'un ethnonyme (= nom de l'ethnie). Nous rapprochons l'anthroponyme collectif clanique de ce que Montserrat Palau Marti signale chez les Sabé du Benin sous le nom de *eékì éyílé*: 'Les *eékì èyílé* comportent une phrase ou bien plusieurs, certains sont relativement longs. Ils représentent la devise distinctive du lignage et contiennent un condensé de son histoire et de ses origines . . . A travers son *eékì èyílé* l'individu se sent solidaire de tous les membres de son lignage, morts ou vivants, voire ceux à venir.
Ce sont des noms et des salutations qui constituent le patrimoine commun de tous les gens de son lignage et qui les lient les uns aux autres en faisant sentir la qualité de personnen sociale' (Palau Marti 1973:324).

b 2— Anthr. ampl. collectif professionnel

Les chasseurs luba portent chacun au sein de leur corporation un ou plusieurs noms amplifiés qu'ils utilisent lorsqu'ils se lancent des appels dans la forêt au moyen de sifflet. Parmi ces noms, on peut distinguer les noms amplifiés génériques qui s'appliquent à tous les membres de la corporation, et les noms amplifiés particuliers qui sont strictement individuels, mais que nous rangeons ici parmi les collectifs parce qu'ils ne sont utilisés qu'à l'intérieur de cette collectivité. Voice quelques noms de chasseurs luba:

— Nkumbikumbi lwámbúláá ku mwinshi
L'épervier qui attrape dans la fumée.

— Kábwa kálumé.
Le petit chien mâle.

— Káténde, múkulu kú nyúúnyú yônsó
Le roitelet, l'aîné de tous les oiseaux.

Toujours chez les Luba, les personnages (chefs, notables) portent deux ou plusieurs noms amplifiés qui sont partie intégrante de leur personnalité sociale. Ils sont présentés au public par ces noms que n'importe quel membre de leur communauté peut reconnaître même dans le langage télé-communiqué (tambour, sifflet). C'est ainsi que le notable Cishimbi, fils de Kafumbe du clan de Lukanda avait pour nom amplifié:

Nkashaama wătamínyí mwítú.
Léopard tapi dans la forêt.

Les membres d'une corporation peuvent aussi avoir chacun leur nom amplifié en rapport avec leur profession, comme, l'indique l'exemple des chasseurs cité plus haut. On peut y ajouter les exemples suivants se rapportant aux cultivateurs:

Kásúúyí kacíínyí nkelende.
La hache qui ne craint pas les épines.

Lúkasú kacíínyi mínyánjí.
La houe qui ne craint pas les lianes solides.

Chacune des catégories qui viennent d'être détaillées ici peut donner des noms amplifiés à *valeur positive* et des noms amplifiés à *valeur négative*. Les premiers sont caractérisés par le fait qu'ils sont acceptés par leurs possesseurs qui sont fiers de les porter et en tirent orgueil; tandis que les seconds sont ceux que l'individu lui-même ne s'applique pas, parce qu'ils sont dépréciatifs, mais qui lui sont attribués par les autres pour le critiquer, pour l'éloigner ou pour quelque autre intention hostile.

Tous les exemples donnés jusqu'ici peuvent être considérés comme faisant partie *des noms amplifiés à valeur positive*. Dans cette même catégorie, on trouve des noms amplifiés qui sont positifs par leurs sèmes et par leur effet et ceux qui sont positifs par leur effet et négatifs par leurs sèmes. Ce dernier cas se rencontre surtout dans les noms de protection. En effet, si quelqu'un veut se protéger contre le sorcier ou contre les esprits malveillants, il se donnera des epithètes formées avec les noms d'animaux ou d'objets qui inspirent de la ré-

pulsion; car on suppose qu'un sorcier ne voudra pas 'manger' *'rien que des os saillants'* ou un *'esprit errant'* et qu'un esprit ne viendra pas chercher *'une ombre de cadavre'* ou d'autres choses qui ne présentent aucun intérêt pour eux.

On trouve les exemples des noms amplifiés à valeur négative dans les conjurations où le malfaiteur, le sorcier sont souvent désignés par *'chacal goutte à tout', hyène puanté'*, etc.

CIRCONSTANCES DE CREATION DES NOMS AMPLIFIES

Les noms amplifiés ne sont pas choisis au hasard; car, comme les noms *simples*, ils représentent l'être dans sa totalité. Ils peuvent être créés dans n'importe quelle circonstance: sociale, matérielle ou psychologique, mais on peut regrouper ces différentes circonstances en quatre grandes catégories: *naissance, re-naissance, profession ou camaraderie et caractère.*

1. Anthroponymes amplifiés de naissance

Il s'agit dans la plupart des cas, des *épithètes* apportées par l'enfant avec lui de l'au-delà, suite à une circonstance particulière qui accompagne sa naissance. Il faut ajouter qu'une même circonstance peut donner deux ou plusieurs noms amplifiés.

Ces anthroponymes amplifiés sont de deux sortes.

a. Ceux ayant rapport direct
   — soit avec la naissance en elle-même,
   — soit avec les circonstances extérieures qui accompagnent cette naissance: comportement des parents ou de l'entourage; situation matérielle, psychosociale . . . des parents ou du pays; etc.
b. Ceux n'ayant pas de rapport direct avec la naissance en elle-même, mais liés indirectement à elle grâce à ou à cause de circonstances extérieures (antérieures, postérieures ou concomitantes).

Dans la première catégorie, on peut distinguer:

1° Les noms amplifiés des jumeaux: hessons, triplés, quadruplés; etc.
2° Les noms amplifiés que peut recevoir un nouveau-né dus à une particularité physique ou suite à sa façon de se présenter à la sortie du sein maternel. Ils décrivent le comportement physique de l'enfant.
3° Les noms amplifiés qui décrivent *la nature* de l'enfant par sa naissance en rapport avec les naissances précédentes ou postérieures.
4° Les noms amplifiés qui désignent *les moyens* employés par les parents pour avoir l'enfant en question.

Dans la deuxième catégorie, on peut distinguer:

1° Les noms amplifiés qui désignent le *comportement* des parents ou celui de l'entourage à l'égard de l'enfant.
2° Les noms amplifiés qui décrivent les autres circonstances qui se sont manifestées au moment de la naissance: situation matérielle de la famille (richesse, pauvreté . . .); événement historique (guerre . . .); phénomène naturelle foudre, épidémie, éclipse); etc.

2. *Anthroponymes amplifiés de re-naissance*

Ces noms se rapportent à trois sortes de *re-naissance:*
a. La re-naissance référant à la croyance relative à la réincarnation d'un ancêtre dans un enfant nouveau-né. Cette croyance amène les vivants à donner les noms des disparus aux enfants de la même famille et du même sexe que ces derniers car, disent-ils, pour que cette re-naissance soit complète, il faut que le nouveau-né reçoive à la fois l'âme et les noms de la personne qui re-naît par lui.

Plus haut, nous avons appelé ce type de nom *anthroponyme individuel hérité.*

b. Re-naissance relative à l'initiation qui est le passage d'un état à un autre, caractérisé par une mort symbolique. Par exemple, l'introduction dans la vie de la société secrète Loongo chez les Ntandu ou le passage de l'épreuve du poison khaasa chez les yoombe.

c. La re-naissance se rapportant à un événement social marquant de la vie, qui est considéré pour l'individu et par lui comme un nouveau départ dans le cours de sa destinée.

3. *Anthroponymes amplifiés de profession et de camaraderie*

Ces noms, créés à l'intérieur du groupe et utilisés seulement par les pairs ont comme motivation première de marquer l'appartenance au groupe et de consacrer le caractère plus ou moins fermé de celui-ci. Le cas des noms de profession a déjà été évoqué plus haut. Les noms de camaraderie peuvent être considérés comme une sorte de variante des noms de profession bien que le caractère individuel y soit plus marqué. Nous retiendrons l'exemple des *noms de boisson* chez les Evé du Sud-Togo 'par lesquels les consommateurs se désignent au sein du *cercle de boisson* pour renforcer 'les liens de camaraderie entre hommes de même groupe d'âge ou de même statut' et pour s'affirmer 'par ce fait même comme des égaux en puissance magique' (N'Sougan Agblemagnon 1969:81).

4. *Anthroponymes amplifiés de caractère*

Ces noms se rapportent aux traits caractériels (qualité ou défaut) prédominants chez l'individu.

CIRCONSTANCES D'EMPLOI

Les noms amplifiés sont utilisés dans les circonstances les plus diverses. Il ne serait pas possible de les énumérer toutes, étant donné qu'on les retrouve dans les différents genres de l'art oral qui sont présents à tous les moments forts de la vie individuelle et collective. Nous n'en évoquerons ici que quelques cas à titre d'exemples.

Dans le chant *m'saangu* Yaka, 'le poète célèbre, exhorte et exalte son peuple par la citation des noms d'ancêtres accompagnés de leurs attributs honorifiques et par l'évocation de hauts faits . . . '. Par exemple, ces vers tirés d'un chant d'exaltation exécuté par M'babala (Ifwanga-wa-Pindi 1976):

Taata néni? Mabáka M'ngunga,
Ikáanga m'khulula mboóngu,
Kyáási kyá mba m'khondya biyáki.
Mabaká Tsaamba wábaka tsí,
Baatu kababáka ko.
Qui fut mon père? Mabaka M'ngunga,
Poêle qui donne envie de griller la semence;
Régime de noix que personne n'attrappe dans sa chute.
Conquérant Palmier, qui a conquis des terres
Sans avoir eu à se battre avec les habitants. (vers 14-19).

Dans le chant *kasala* des Luba du Kasaayi, le héros est évoqué par ses noms amplifiés qui sont appelés *makumbu* ou *meena a bukole*. Rappelons que *'le kasala'* est un long poème qui évoque les différents personnes et événements d'un clan, exalte par de grands louanges ses membres défunts et/ou vivants et déclame leurs hauts faits et gestes (Faïk-Nzuji 1974). Voici quelques exemples de noms amplifiés que l'on peut trouver dans le kasala.

Nkumbikumbí wá báá múkánku
N'aapánge kú mbeló
Wambwílá kú mfúndú
Epervier, de la famille de l'aigle gypaète,
qui, ne trouvant rien devant (la maison),
prend ce qu'il trouve derrière. (Lukanda, vers 44 - 46)

Ngíndú wá bújítú.
Enclume lourde. (Cimuna, vers 7 - 8).

Le *lulumbi* des Luba-Shaba, - semblable au *m'saangu* des Yaka et au *kasala* des Luba -, est 'chanté et récité pour faire éloge à un membre de famille ou à un étranger à la famille dont on connaît l'origine' (Mbuya Mukombo 1976). Par exemple:

Mbulú wá Nténgu . . .
Salamandre, fils du Buffle . . . (vers 65).

Wá Lúkásá ne Kábúmbé
Tááta Nzáji wápona mú Dyándá
Bípûnyúpûnyú nĕ mudi Kábúmbé
Fils de Lukusa et de Kabumbe
Père la Foudre qui est tombée sur Dyanda
Les dégâts atteignirent même le domaine de Kabumbe (vers 71-73).

Les chansons sont en général un lieu privilégié des amplifications. En voici quelques exemples tirés de la chanson Cishimbi des Luluwa:

Císhimbi eya Múlámbá, mpangáá booya.
Cishimbi, fils de Mulamba, bélier poilu.
Mwashámbalá nyoká wá ntooka
(Moi) Mwashambala, le python.

Dans les prières également abondent les amplifications, allant des noms de Dieu à ceux des humains et des choses. Nous donnerons comme exemples quelques anthroponymes tirés des prières hindo (Ngonga-ke-Mbembe 1975).

Lem'étámbá *wó* mboka ngó la mpei
lemí ndé *wŏ*na evundávunda
lemí mbangéénga língel 'ékonda
Je suis l'arbre bordant le chemin par chance
Moi, enfant d'attrappeur
Je suis le chasseur qui entre dans des forêts (vers 11 - 13).

Ces vers sont extraits d'une prière des chasseurs. Les noms suivants proviennent d'une prière récitée après la naissance des jumeaux et lors de leur initiation:

Lem' ônshinga wópá nsimba
la wajém' ôpop*ŏ* mboka
Moi, la corde sans protection
Et mon épouse, la toile d'araignée traversant la route (vers 6-7).

Dans les récits, les noms des héros n'échappent pas à l'amplification. P. Smith dans l'ouvrage déjà cité, décrit ce phénomène de la manière suivante: 'Il faut parler enfin des noms propres dont les Rwandais font un usage très abondant et original. Comme on le verra. la plupart des personnages des récits portent un nom dont le sens est directement lié à l'intrigue ou en annonce même le ressort essentiel. Dans certains cas, les noms de lieux sont eux-mêmes symboliques . . . Et l'exemple le plus remarquable de ce procédé est sant doute celui des chiens de Ryangombe dont les noms, tous construits à partir de proverbes, condensent, mis bout à bout, l'essentiel de l'intrigue . . . ' (Smith 1975:30).

Le langage tambouriné semble user des noms amplifiés plus que le langage parlé. John F. Carrington (1974:49 - 59 qui a étudié le langage tambouriné de la communauté Lokele (Région de l'Equateur) rapporte ce qui suit dans *La voix des tambours*: Chaque mâle d'une communauté Lokele possède un nom caractéristique dans la langue tambourinée. Son père le lui donne quand il est d'âge de le connaître. Dans certains groupes, le rite d'initiation est le moment où ce nom est conféré au garçon (dans les rites Lilwaakoi des Bambole, par exemple).

Tout nom tambouriné dans la région de Kisangani a trois parties:
— un nom caractéristique du garçon,
— le nom tambouriné de son père,
— le nom tambouriné du village d'origine de sa mère.'

L'auteur reproduit plusieurs noms amplifiés tambourinés dont nous reprenons ici quelques uns:

— Bolemba kolayeeto
yalikonga, bolongo
la loola lokoki
bokana waligoto lilembu

— Mauvais esprit avec la lance,
enfant du cobra toujours virulent,
neveu des gens de yafolo
(le golfe léger).

— Litoko lyangalakoko
kolila kofifolo

— Le palmier plein de fourmis piquantes: on y grimpe, on se débarrasse des insectes.

— Liande lyaloleka lotilesaelo — Le fleuve du poison dont la virulence ne diminue pas.

Dans le milieu familial, les parents appellent souvent leurs enfants par leurs noms amplifiés quand ils sont contents d'eux et dans des circonstances qui méritent des félicitation telles que mariage, réussité, naissance, etc. On est toujours heureux de s'entendre appeler ainsi par ses intimes et ses proches, on se sent flatté, accepté et aimé.

Plus haut, lorsque nous avons distingué les deux pôles *positif* et *négatif*, on a vu que la puissance de la parole intervient (comme dans le choix des noms *simples*), dans la formulation des noms amplifiés. Cette force attribuée aux noms fait que dans certaines sociétés, les noms amplifiés ne peuvent être connus que des intimes. Car, semble-t-il, celui qui connaît tous les noms d'un autre peut le posséder en exerçant une influence maléfique sur lui. Cela ne veut pas nécessairement dire que ces noms sont secrets, mais qu'un étranger à la famille ou au groupe ne doit pas toujours les connaître.

On relève cependant aussi des cas contraires où, pour des raisons culturelles diverses, suite à un tabou, certains noms *simples* ne peuvent être prononcés. On recourt alors à l'amplification pour désigner la personne concernée.

LE STYLE DE L'AMPLIFICATION

Les noms amplifiés étant réalisés dans des contextes linguistiques, culturels et psychologiques bien déterminés, et n'étant, dans la plupart des cas, accessibles qu'à ceux qui connaissent ces contextes et sont en mesure de les interpreter, nous estimons plus prudent, dans cette partie de l'exposé, de nous limiter à des exemples de la seule société luba (Région du Kasaayi Oriental).

A l'examen du corpus, il ressort qu'on a recours à une grande variété de procédés stylistiques pour la création des noms amplifiés.

1° Le nom simple pouvant être lui-même présent ou absent, l'amplification peut s'accomplir, selon la terminologie du *Groupe* μ (1970), par deux opérations métataxiques.

— Par *l'adjonction* lorsqu'elle s'ajoute à un nom simple qui reste présent dans l'appellation. Par exemple:

— Kambá, lúpéépele kányongóbójá bíkóóló.
Kamba, vent qui tord les palmes.

— Káyembe, nzájí baasá túkényí.
Kayembe, foudre qui répand les éclairs.

— Par *la suppression - adjonction* lorsqu'elle se substitue au nom simple et le remplace complètement. On dirait alors
— *Vent qui tord les palmes* pour Kamba et
— *Foudre qui répand les éclairs* pour Kayembe.

2° Selon la nature de l'énoncé amplificatif par rapport au porteur du nom, l'amplification peut être une *détermination* ou une *caractérisation*.

— Elle est *déterminante* lorsqu'elle contient des éléments qui ne découlent pas de la *nature (caractère)* de l'individu. Ce cas se réalise surtout pour les noms amplifiés collectifs qui décrivent l'individu par rapport à un point répère extérieur à lui-même (son groupe professionnel ou son groupe clanique . . .) .

x, wá mú ngomaa diltu
mudi mwîlá búsukú múndáá múúny
x, du coeur de la forêt
où il fait nuit en plein jour.

Il s'agit ici d'un nom amplifié collectif clanique des Bakwa Mukendi qui sont déterminés par leur situation géographique.

— L'amplification est *caractérisante* lorsqu'elle décrit l'individu par lui-même: son caractère, son état psychologique, etc. Par exemple:

Mbuuyi, lúnyengu
Mbuuyi, le colérique ou le rancunier

La détermination et la caractérisation peuvent se réaliser par des procédés métasémiques tels que les figures de similarité, et de contiguïté; et par des procédés métalogiques tels que les figures de pensée. Voici deux exemples d'amplification caractérisante l'un par synecdoque l'autre par métonymie:

— Díboko dya búkóle
Bras de force
— Káyembe, nzubú wá cínyángú
Kayembe, maison de cruauté.

3° L'amplification peut être considérée en elle-même, sans référence à son porteur. C'est-à-dire que celui-ci est tout simplement rattaché à un groupe qui lui-même est désigné par un nom amplifié pouvant prendre toutes les formes que nous avons esquissées jusqu'ici

x, wá balwálwa kábambúdí ngábwá pánshi
x, de ceux qui se battent sans bouclier.
x, wá banyengányénga móóyo bú cyámu.
x, de ceux qui se tordent le coeur comme (se tordent) les métaux.

x est simplement *déterminé* par son rattachement à un groupe, et ce groupe est désigné lui-même par un nom amplifié qui dans le premier exemple se réalise par une figure de pensée, à savoir une hyperbole, et dans le second par une figure de similarité: une comparaison.

4° On peut signaler un phénomène de suppression d'un genre particulier dans les noms amplifiés tambourinés puisqu'ici, c'est toute la partie segmentaire qui est effacée, réduisant ainsi la parole à sa seule face supra-segmentale: la tonalité.

Au début de notre exposé, nous avons émis l'hypothèse que le procédé d'amplification était lié à la nature orale de la littérature traditionnelle. En effet, celle-ci étant privée du support de l'écriture comme moyen de rétention, l'oeuvre est transmise à partir d'un schéma réduit qui doit se déployer.

Or ce dernier trait stylistique que nous venons de mentionner montre que dans des cas, qui sont fort nombreux, le support du texte, même oral, disparaît, pour ne laisser place qu'à la seule mélodie.

Dans le cas particulier des noms amplifiés, l'on peut même se demander si ce mode de transmission fort particulier et très fréquent n'a pas contribué à leur amplification. De fait, les noms simples de par leur brièveté n'auraient sans doute pas contenu suffisamment de traits suprasegmentaires particuliers pour qu'on puisse les distinguer les unes des autres. Si notre supposition est exacte, l'amplification serait donc beaucoup plus qu'un procédé littéraire, elle serait une technique plus ou moins imposée par la nature de *l'oralité*. Mais cette technique, comme on l'a vu, n'a nullement été une entrave à la liberté de création; au contraire, elle a plutôt été une occasion dont ont su profiter les poètes des sociétés de l'oralité.

The Crusading Writer, his Modes, Themes and Styles*

by Daniel P. Kunene

BACKGROUND

The era of Europe's colonization of most of the non-European world resulted in far-reaching cultural innovations among the colonized peoples, which rocked the old traditions to their very foundation. The first incursions of Europe into Africa through the Christian missions was, for the African, one of the most traumatic experiences of all time. Christianity and western civilization, spurred on by an economy in Europe that sought new resources and markets abroad, made European history spill over its geographical confines to plunder and ravage other lands and peoples. But more relevant to our purpose, it sought to create attiudes in people, a psychology of inadequacy, of non-being-ness, for the Black person.

In most of colonized Africa, this period coincided with the introduction of literacy by the very agents of imperialism which created the new conditions. The African writer who, in time, emerged out of this situation, was himself a concrete and living example of the new era, and he came down hard on those of his fellow Africans who were either slow or reluctant or unwilling to embrace the new ways. The writer belonged to the new elite, separated from his compatriots not only by the fact that he lived differently, in imitation of the European life style, and that he condemned many of the old customs. But most of all, he was a man who communed with books, and learned wisdom from them. He had stolen a march on his fellow Africans, and he was frantically beckoning to them to come and enter the new era.

The crusading writer is motivated by a strong sense of commitment to cause. He has to be something of a fanatic. He must feel called upon to save the world. The African writer of the early years of Christianity, and indeed well into the twentieth century, felt a strong urge to 'save' his unconverted fellow Africans from their 'ignorance'.

In looking at the literature written in the early days of literacy, we must be ready to encounter writers who display what might at first sight appear to be an inconsistency. For example, a writer might enthusiastically advocate the acceptance, generally, of the new socio-cultural life-style, but at the same time be unwilling to accept the consequence of a relatively liberated youth, or of young people being lured to the towns and cities in response to the very change that he so strongly advocates. This ambivalence is very evident in Thomas Mofolo's *Pitseng* (1910) where Mofolo, while advocating the new way of life, yet strongly denounces the new attitude to courtship and marriage among the Basotho youth, which he blames squarely on the white man's influence, since he observes it among the *majakane*, the new Christian converts.

* All translations of the excerpts quoted are by the author of this article. Where there are existing translations, reference is made to them even though they are not used.

These then are some of the complexities that the new era brought with it, and the writer found himself in the centre of the resulting moral and spiritual crisis.

THE DIGRESSING WRITER.

In the process of telling us a story which is basically about Nomalizo [1]), Enoch Guma suddenly breaks off from his narrative and goes into a lament in which he decries the effects of liquor on his people. Having just referred to the nickname 'dlomdlayo' (that which eats the eater) which many drinkers use for beer, Guma says:

Elona gama siliqondayo leli lokugqibela, kuba loo nto iyayidla indoda eyidlayo. Bumdla ngenene umntu obudlayo. Ubudla a gqibe, bujike budle yena. Ma siyiyeke ke kodwa loo nto, mlesi, kuba sinethemba lokuba sonke asisondeli kweso siqalekiso, neramncwa elitshabalalisa umzi oNtsundu uphela. (G.15, G./W. 15-16)
(The name we truly understand is this last one, because that thing does eat the man who eats it. He consumes it and finishes, and then it turns around and consumes *him*. However, let us leave this business, reader, because we entertain the hope that all of us do not get anywhere close to that curse, that wild beast which is destroying the entire dark-brown household.)

Guma, in the process of writing what he intends to be a work of art, simultaneoulsy underscores a message which he is not willing to leave to chance. He drops the narrative for a while and invites the reader to ponder with him the problem posed by a destructive element - liquor.

There are other social problems with which Guma comes to grips in his little novel. He is concerned, for example, when he sees a young man being urged to propose marriage to a girl, not by 'true love', but by 'evil desire'. He is unhappy about the sense of values of someone who will lay so much store on a girl's beauty of face and figure, without considering the deeper and more abiding qualities such as good character, obedience, industriousness and similar characteristics.

The crusading writer, then, digresses with the specific intention of inserting a direct message into the vacuum created by his temporary abandonment of the story.

In the above quotation, Guma contemplates a social problem. Sometimes he makes an impassioned appeal to his compatriots to do something about the problems of his society.

Like all writers who resort to digression, Guma is aware that he has broken off from his narrative, and that he has to re-establish the link. Unlike most,

[1]) Enoch S. Guma, *UNomalizo okanye Izinto Zalomhlaba Ngama jingiqhiwu*, London, S.P.C.K., 1923 (First published in 1918) (Isi-Xhosa). English translation by S. J. Wallis under title *Nomalizo of 'The Things of This World Are Sheer Vanity'*, London, The Sheldon Press, 1928. The editions used here are London, S.P.C.K., 1935 for the original, and a 1951 reprint of the English translation.
References to this work are made as follows: G. = The Xhosa original, and G./W. = The English translation. G. or G./W. is followed by t he page numer(s) referred to.

however, he also feels obliged to apologize to the reader for having strayed from his story:

Uxolo, mlesi obekekileyo. Sise side sabhadula kakhulu. Asizenzise. Senziwa koko sikubona ngamehlo, nesikuva ngeendlebe. Ma ke sisukele kwa ibali lethu. (G. 15, G./W. 16)
(Forgive me, honourable reader, we have strayed too far. But we are not doing it on purpose. We are caused by what we see with our eyes and what we hear with our ears. Let us return to our narrative.)

This brings us to the heart of the problem, which is not so much the act of digressing, but rather the use that digression is put to. This distinction is made advisedly for, as I have said in another context, 'the suspension of the narrative creates a dangerous vacuum which sucks in the closest thing to it, namely whatever the writer may choose to put into it. For one thing, the writer easily turns preacher, particularly since he *is* crusading for a new religion' (Kunene 1976).

Digression is therefore not a weakness *per se*. It can, however, be used in ways that weaken the narrative, and these include injecting little sermons into the vacuum, making direct addresses and appeals to the reader, and generally diverting attention away from the story to the writer's musings or apostrophizings.

Guma's apology to the reader suggests that he does not consider his story more beautiful by reason of his editorial comments. He considers these comments a necessary nuisance necessitated by the fact that 'we are not doing it on purpose but are caused by what we see with our eyes and what we hear with our ears.'

Sometimes the author takes advantage of the break in the narrative to invite the reader to share in his (the writer's) omniscience and watch what is going on in the story. This indicates the writer's awareness that he commands extraordinary powers which no one else possesses; but it goes beyond and suggests that he can, at his will, let anyone into the secrets that are revealed to him. This creates a much stronger sense of closeness, even of conspiracy, between the writer and the reader. Indeed, the writer who does this, which is, admittedly, rather rare, somethimes shows a feeling of guilt, of a betrayal of trust, that is, as one entrusted with the most intimate confidences of other people, but who is about to dishonour that trust. Guma shows this at two levels. In the first one he simply displays the inclination to let the reader in, but does not go beyond expressing the regret that this did not happen:

Ukuba wawunokuqwalasela kuNomalizo ngoko athetha nonina, wawunokuqonda nje kakuhle ukuba uthi ngaphakathi, 'Akukho kulunga phaya kuMxabaniso.' (G. 21, G./W. 23)
(If you had been able to observe Nomalizo at the time she was talking to her mother, you would have clearly understood that she was saying inside, 'There is nothing good in Mxabaniso.')

Much later, however, Guma does take the final step of inviting the reader in.

This is the crucial moment when Bangela is about to propose love to Nomalizo:

Ma khe sisondele simamele, nangona ilihlazo elibi, nokuswela isimilo, ukumamela xa abantu bathetha ngolo hlobo. (G. 55, G./W. 56)
(Let us go near and listen, even though it is a matter of extreme shame and lack of respect, to listen to people talking about such matters.)

One feels that the final contact is made, a physical contact in which the writer holds the reader by the hand and lifts the veil and says: 'See what I mean?' But there is also a spiritual contact. The reader, it seems, cannot come out of this brief moment of what amounts to a clairvoyant experience, and still feel disinclined to agree with the writer's moral judgements.

The above is the farthest that the writer is able to go in a story where he shows in various ways that he considers himself to be in the company of the reader, to whom he is telling his story, almost as if the reader were his listening companion throughout the narrative. He adresses the reader with the second person 'you', and often uses the first person plural forms 'we', 'us', etc. to include both himself and his reader as people sharing the same concerns.

In the last two paragraphs of his book, Guma confirms that he has, throughout his story cast the reader in the role of 'listening companion' by bidding him goodbye:

Mlesi, apha ma sikushiye. Indlela yethu iphantse yaande.
Naantso imbali yentombazana eyathwala ubunzima obungummangaliso, ayaza ikhalaze nemini enye, ngenxa yokholo olwendeleyo, nokubeka ithemba kuThixo.
Sala kuhle, mlesi obekekileyo. (G. 63, G./W. 64)
(Reader, let us here part company with you. Our road was almost too long. Such is the story of a girl who endured great problems and yet never complained even on a single day because of deep faith, and by putting her trust in God.
Stay well, honourable reader.)

DIGRESSION AND THE FIRST PERSON NARRATOR.

Digression as an intrusive element is much easier to observe in third person narration where the writer's change of role from narrator to interlocutor of his reader cannot be missed. In first person, or authobiographical, narrative style, the closeness of the speaker to the audience almost totally abolishes the problem of digression. There may be an occasional lapse on the part of the author, as when Henry Masila Ndawo, whose *uHambo lukaGqobhoka* (1909) is narrated in the first person, makes Gqobhoka call the reader's attention to a point he is making, as illustrated by the following:

Kholiseka, mlesi, xa ndithi yayingumgidi wokugqibela endawuyayo ndisekumhlaba wokuzalwa kwam. (p. 5)
(Believe me, reader, when I say that that was the last festivity which I attended while I remained in the country of my birth.)

On another occasion he says *Nantsi into, mlesi* (p. 17), Here is the point, reader.

One cannot miss the author's flaw here which makes his narrator or speaker talk as if he were actually writing, whereas in point of fact the author is the scribe of what is essentially a spoken narrative. It is almost as if an oral artist were to refer to his audience as readers.

Just how intimate the relationship between the first person narrator and his audience can be is illustrated by the following amusing little aside from *uHambo:* Gqobhoka's great-grandfather recites the praises of Zamela, the leading cow in Gqobhoka's herd as the herd reaches home. Gqobhoka is highly impressed, and wishes he could repeat the praises for the reader, but he has to admit, with regret:

... sendizilibele, ngendikuphindela zona. (p. 12)
(... I have already forgotten them, [otherwise] I would repeat them for you).

THE WRITER AS PRAISE POET.

One thing that is clear from the above is that the author maintains a constant and lively relationship with his audience. But since what he wants to say to the audience arises directly from what the people in his story are doing, he keeps a very close watch there too. Viewed in this light, digression does have a positive side to it, namely that it unifies the writer, his character and his reader into a close-knit group that views the same problem from three different angles.

Since the writer takes a strong moral position, he has attitudes to his characters: He loves the ones who live according to his code of ethics, and hates those who don't. The writer who does not rely too heavily on digressions, makes his narrative carry his attitudes unobtrusively. His loves and hates are rather reflected in his narrative style, and in his diction. This three-cornered relationship makes it possible to compare the writer with the oral heroic bard who maintains a relationship between himself as the commentator, the hero of his poem, and the audience. The poet refers to his hero (i.e. the home warrior or king) as the 'good guy' and the enemy warrior or king as the 'bad guy',, and his audience readily concurs.

Another analogy is with the oral narrative artist. In the same way that this artist assumes certain basic things about his audience, the writer feels that there is, somehow, some kind of 'understanding' between himself and the reader, almost a conspiracy, so that the reader becomes his friend and ally who will share his concerns. The big difference is that the oral artist, being an endorser or reaffirmer of an accepted code of ethics, is not a crusader.

There are more subtle and aesthetically superior techniques than digression by which the skillful writer reaches the heart and mind of his reader. These techniques do not interrupt the story, but insinuate comment into the narrative itself, even as it moves the plot forward. A good illustration of this author-involvement is found in Mofolo's *Chaka* [2]). First, we must understand that Mo-

[2]) Thomas Mofolo, *Chaka,* Morija, 1925 (Se-Sotho). English translation by F. H. Dutton under title *Chaka, an Historical Romance,* London: Oxford University Press, 1931, for the International African Institue.
References to this work are made as follows: M. = The Sotho original, and M./D. = The English translation. M. or M./D. is followed by the page number(s) referred to.

folo's attitude to Chaka changes from extreme love and pity, through admiration almost amounting to adoration, to utter hate and lack of sympathy. Mofolo carries these mostly through the poetic means about to be described, even though he too does indulge in a fair amount of editorializing. In so far as he exploits the poetic techniques. Mofolo shows his affection for Chaka by referring to him with, inter alia the filial relationship term *mora wa Senzangakhona,* the son of Senzangahona. The filial relationship phrase is always built around the name of the father, resulting in *son-of-So-and-So* or *daugther-of-So-and-So.* It does not depend for its validity as a praise phrase on the fame of the father - indeed Mofolo's Senzangakhona is not a very likable man. It is only meaningful in the context of the greatness that the son or daughter so named has already earned for himself or herself through moral virtue and/or physical prowess. The force of the filial relationship technique lies in the fact that it identifies the person praised as someone with antecedents, whose lineage can be traced, not some mongrel without a pedigree; someone with clan praises joining him to an ancestry, and to the gods, not some nonetity who is blown from here to there and from there to here by any wind that comes.

Chaka is praised in the above manner on several occasions including the first war he fights for Dingiswayo against Zwide, and also when he kills the madman who lived in the forest near Dingiswayo's, and terrorized the people.

The adjective, in a special kind of usage, also features quite regularly in phrases that praise the hero. As with the father in the filial relationship technique, the adjective itself is neutral. It simply describes the obvious without suggesting that the character described is made more beautiful or virtuous by reason of the quality conveyed by the adjective. The important thing is that *anything* which is in any way related to the hero, be it parent, sibling, abstract quality, place of origin, or whatever else that may be associated with a character who has earned himself the author's respect and affection, is, by reason of that association, beautiful.

The day Chaka is installed in his father's chieftainship after killing his usurping half-brother, Mfokazana, he has matured into a strong, brave, handsome warrior. He stands tall and commands respect. His career is just beginning, and his future is bright and full of great promise. Every one who looks at him sees a born king. Mofolo describes Chaka fully, carefully giving the reader the various points of view of the different categories of people in the gathering: the common people, Chaka's relations, the armies and the young men, the kings, and the young girls. All these people are entranced by the regal figure standing before them, and they realize how the nation nearly spited itself by rejecting Chaka during his childhood.

Mofolo next gives a description of Chaka's physical appearance: his height (he stood tall), his physique (he had broad shoulders and a well-developed body), and finally his agility in spite of the largeness of his frame.

It is a man of this calibre whom Mofolo describes as he gets up to address the throng:

Yare ha a ema, mora wa Senzangakhona, a ema a le mokgunong, a le mosootho. (M. 80, M./D. 120)
(It happened, when he stood up, the son of Senzangakhona, he stood up being brown, being a deep brown).

The question is, was he ever another colour? Has the dark-brownness improved his appearance? In other words, are other colours ugly by comparison with this one? The answer is no on all counts. The point is, that this is *a lucky deep brownness,* for he who carries it is a man of unquestionable dignity and worth. We observe that, in the above sentence, Mofolo also uses the filial relationship technique, and the two descriptions reinforce each other to give Chaka the highest praise possible.

Again colour descriptions play a dominant role in drawing attention to Chaka's spear and shield as he uses them with great adeptness in the first war against Zwide since his arrival at Dingiswayo's:

Dingiswayo a bona feela mokoko o motsho wa mora wa Senzangakhona o ntse o ntshofala ka hare-hare, moo dinatla di wang teng, lerumo la hae le lesootho le ntse le tlerefala ke madi a batho. (M. 49, M./D. 63)
(Dingiswayo saw the black shield of the son of Senzangakhona getting blacker right in the middle of the fray where the braves were falling, and his dark-brown spear became red with men's blood.)

The shield and the spear are not efficacious because they are black and dark-brown respectively, rather their blackness and dark-brownness are rendered worthy of notice because of the efficacy of the shield and the spear.

When Chaka allows himself to be seduced by Isanusi, Mofolo begins to lose his sympathy and his love for him. The filial reference is not heard anymore, nor are other epithets that have been used before, nor the syntax inversion techniques (not illustrated in this essay for lack of space). Instead, he ends up with the deprecatory eulogue, *Moqapa-di-mpe-kaofela,* Originator-of-all-things-evil [3]). Yet, despite this, the final testimony is again one of high admiration as Mofolo describes Chaka in his last days, when he calls him the *Lion of Zulu Descent,* and the *Great Elephant.*

In the above, Mofolo is not exacly a crusader, but neither is he very different from one. He is testifying to a tradition he admires, despite his Christian upbringing, despite his outward rejection of it, namely the warrior tradition. What is important is that the techniques he uses here, of which only a small fraction is described above, are transferable to situations in which the author crusades for change. Many of these, including the special use of the adjective, are used for example, to praise Fekisi, the ideal young man and the hero of *Moeti oa Bocha-*

[3]) The idea of a 'deprecatory eulogue' may seem to be a contradiction. However, the subject is praised or eulogized for being good in performing an act without thereby passing a moral judgement on the act itself. Chaka, at this point has become, in Mofolo's eyes, an expert doer of evil deeds. For the neologism 'eulogue', see Daniel P. Kunene, *Heroic Poetry of the Basotho,* Oxford: The Clarendon Press, 1971.

bela [4]) in which Mofolo is loudly proclaiming his loyalty to the new religion and the new culture gennerally, and urging his fellow BaSotho to adopt them. He uses these techniques also in *Pitseng* to show his admiration for Alfred Phakoe and Aria Sebaka to the two idealized God-fearing young people who, after abstaining from frivolous flirtation all their lives, end up discovering each other and marrying. This is intended to prove that the true love that Mr. Katse preached about in his memorable sermon, comparable to Christ's love for mankind, is attainable by those who live pure lives.

THE TWICE-TOLD TALE.

To ensure that his message is not lost, the crusading writer sometimes resorts to a technique often found in highly moralistic oral narratives involving human characters. There are many oral tales, in southern Africa, in which a young person, usually a girl, going in search of some prize, or simply on a journey, meets with many trying situations on the way. If, through kindness, sympathy and selflessness, she handles these situations well (it may involve helping some weaker creature in distress, or an old woman covered with sores, and so on), she obtains a big reward in the end. This often consists of getting married to a prince or king and living a life of luxury. When, later, she goes back home on a visit, her obvious prosperity makes her sister envious, and she undertakes the journey. She, however, is cruel and selfish, and she lacks compassion, and blunders at every turn, and ends up being punished.

Sometimes the two parallel situations are placed side by side, so that they begin and end at the same time; and sometimes they are placed end to end, so that the end of the first one triggers off the second.

In similar manner, the crusading writer will sometimes create two characters for the sole purpose of making them mirror each other's traits and sharpen their focus by sheer force of contrast. Guma provides an excellent example of this with his two highly contrasting characters, Mxabaniso and Bangela. He uses them to illustrate vice and virtue respectively, particularly in their relationship with Nomalizo in so far as this reflects their attitudes to love and marriage. When Mxabaniso approaches Nomalizo with a marriage proposal, the author gives us a homily on 'true love' and 'evil desire'. He suggests, as he does on so many other occasions, that beauty of face and figure are not the things on which to build a lasting relationship, and that he who is attracted by them alone is an evil person because he is motivated solely by desire. This criticism is, of course, levelled at Mxabaniso.

But when, towards the end, Bangela falls in love with Nomalizo, and his sister, who is also highly impressed by Nomalizo, urges him to propose marriage without delay, Bangela asks her to be patient while he makes sure that Nomalizo is not lacking in the more abiding qualities. He does propose to her, and they do get married and are, of course, the ideal couple.

[4]) Thomas Mofolo, *Moeti oa Bochabela,* Morija, 1907 (Se-Sotho) English translation by H. Ashton under title *Traveller of the East,* London, S.P.C.K., 1934. References to this work are made as follows: M = The Sotho original, and M./A. = The English translation. M. or M./A. is followed by the page number(s) referred to.

Mofolo employs this technique in *Moeti oa Bochabela* where Fekisi and Phakoane are contrated. But he does it more elaborately in *Pitseng* which is devoted to the question of the sanctity of love, courtship and marriage, where Aria Sebaka and Alfred Phakoe are the exemplary characters who end up 'discovering' each other and forming an ideal marriage partnership after withstanding all the temptations of being involved in meaningless flirtation. The rest of the youth of Lesotho are the villains who abuse love, and come to much harm in the process.

DIALOGUE

The moralistic intent of the crusading writer often does untold harm to dialogue. People cease to speak and respond to one another verbally in a relaxed, informal way. They are cast in roles, alternating between being 'lecturer' and 'audience' according to whether they are speaking or listening. The 'lecturer' gets carried away, and the 'audience' sits in wrapt silence. The many examples of this phenomenon in Guma include some of the passages which have already been quoted for other purposes, and no further illustrations are therefore deemed necessary.

The 'lecturer'-'audience' characteristic of dialogue is, however, not wholly unexpected in a situation where characters tend to utter profound philosophical statements about morality, rather thant chat. You do not interrupt a sermon. If you disagree with it, you say so after it has been delivered, but you refrain at all costs from the sacrilege of interrupting it.

THE WRITER'S USE OF ALLEGORY, PARABLE AND RELATED MODES.

In the early beginnings of written literature in Lesotho, the budding writers wrote for the newspaper *Leselinyana la Lesotho* established by the Paris Evangelical Missionary Society in 1863. In so far as they wrote to influence their age, it is interesting to note that many of them employed the allegorical mode of narrative. Or sometimes they resorted to the moral tale or the parable. From one point of view, this can be seen as a continuation of the tradition of oral narrative, particularly of the use of the fable as a commentary on human affairs. Allegory owes its effectiveness perhaps largely to the fact that some commonly accepted experiences of life, with their related consequences or associations, are used as a surface argument for closely parallel situations which would seem to be incontrovertible once the surface or illustrating argument is accepted.

A. M. Sekese, one of the most prolific writers for the *Leselinyana* in the late 19th and early 20th centuries wrote several parables. One of them entitled 'Makgulo aa nonneng' (Rich pastures) was published in the June 1, 1888 issue, and uses the cliched metaphor of the sheep, the shepherd and the pastures. In addition to the usual associations arising from this comparison, however, Sekese introduces his own personal observations to give the metaphor a fuller meaning. For example he states that since sheep have pointed mouths, they are able to graze in narrow spaces where other animals would be unable to reach the grass, and he concludes 'So it is with Jesus' sheep; they find solace where others are unable to find it.' [5])

[5]) *Leselinyana la Lesotho,* I Phupjane (June), 1888, p. 4. The orthography has been brought up-to-date for all quotations from the *Leselinyana.* I use the Republic of South Africa orthography which is, in many respects, more consistent than that of Lesotho.

In October 1, 1888 issue of the *Leselinyana,* Sekese continues the analogy of the shepherd and his flock, with special reference to the shepherd's crook which he uses to bring straying sheep back into the fold. This is particularly so in the case of someone upon whom these misfortunes are visited because he has grown so comfortable that he has forgotten his duty to the Lord. 'The Grace of God abounds in the widst of our sorrows, like the peaches and the apples which are picked up in the shadows of the trees. The good fruit of the ways of Christianity are found in the shadows of suffering by true Christians.'

The above article is entitled 'Leutlana' (Shepherd's Crook).

Another correspondent, Yosefa Mokhatlha, wrote a little fable in the form of a dialogue between the Pig and the Duck. This was published in the *Leselinyana* of March 1, 1884 [6]).

The Duck accuses the Pig of not being a true Christian, even though he professes to be. The proof of this is that he is unable to walk through the dirt of this earth such as mud, murky water, dust and so on, without being soiled by them.

It is interesting that Mokhatlha at one point abandons the fable and talks directly to the reader. This may mean that he finds the literary effort too taxing, or that he is not sure whether the reader will make the kinds of associations he wants, or both. He introduces his explanation with the words 'O, my brothers and sisters, let me rather cut the matter short by unravelling this parable of the Duck and the Pig.'

This was the age of the allegory. The *Pilgrim's Progress* was doing, in certain respects, a more thorough job of converting the African to Christianity than the Bible itself. After all there was a sustained narrative in this book, one in which all the lessons of a Christian life were lived by a person, and the reader could go through his experiences, his agonies, his hopes and despairs with him. The Sesotho translation of the Pilgrim's Progress was completed in 1872 by the Reverend A. Mabille, and it must have had quite a lot to do with the popularity of the allegory or the parable as a means of communicating moral lessons at this time.

Preaching the message of conversion by making the reader share the passion of a character going through the crisis of rejecting this world, was a method that was to be used later in full-fledged books. In 1907 Thomas Mofolo wrote *Moeti oa Bochabela,* the story of Fekisi, a Mosotho young man who is most unhappy about the ways of his fellow Basotho. Longing to find a God-fearing society, and also to seek the Creator of the Universe and all its wonders, Fekisi departs from his home and, following the direction of a dream, travels eastwards until he reaches the Indian Ocean, after which he is picked up by some white people who have sailed from their country in the east to hunt elephants. He finds his sinless society and, while living there, finds God as he dies during a church service in which he sees a vision of Christ.

[6]) *Leselinyana la Lesotho,* I Mphalane (October), 1888, p. 3; *Leselinyana la Lesotho,* Hlakubele (March), 1884, p. 4.

Henry Masila Ndawo's *UHambo lukaGqubhoka* tells of the young man Nqhola, later nicknamed Gqobhoka (Convert) who is similarly directed by a dream to leave his home and go to a place where he will find everlasting happiness at the end of his worldly life. When the dream recurs a few days later, the voice tells him to 'Go away! Go away and avoid being overtaken by disaster like all stubborn people.' He sees two little shadows, and the voice tells him: 'You see these two children? Those are the only people who will accompany you on your journey from Mhlangeni till you reach the place which I will show you' (1909:13).

The same day on which he departs from home, he suddenly sees two men on either side of him, and they identify themselves as uKhanyo (Light) and uBumnyama (Darkness), and tell him 'Where you go, there we go also' (op.cit.:30). Khanyo is very handsome and is well-disposed towards Gqobhoka, and always ready to help him overcome his difficulties. Bumnyama, on the other hand, is very ugly, and so are his deeds in relation to Gqobhoka. He sometimes tries to frighten him out of his determination to go where the voice has told him to go, and sometimes even helps Gqobhoka's adversaries. Like Mofolo's hero, and indeed any quest hero for that matter, Gqobhoka encounters many hardships on the way, many of which threaten his very life. Unlike Fekisi, however, Gqobhoka also has to contend with temptations placed in his way to distract him from the purpose of his journey. For example he comes to an exceedingly beautiful country which abounds in material comforts of all descriptions, and Bumnyama tries to persuade him not to go any further, but to stay there and enjoy himself, or return to his home, while Khanyo reminds him that his journey has not yet ended.

Towards the end of his journey he has a dream in which he sees white people, missionaries and soldiers. The missionaries teach him the secrets of the Bible, answering all the questions that have troubled him. In this dream he is converted to Christianity and baptized. Khanyo, who has been watching him in his sleep, is overjoyed. He tells him that his dream is a prediction of the future, that in the next ten years white people will go to Mhlangeni and convert the Africans to Christianity just as Gqobhoka himself has been.

Exhausted and ill, Gqobhoka finally comes to the home of an old couple who are very kind to him. Their names are uNtsizi and uNontsizi (Mr. Sorrow and Mrs. Sorrow). While they are nursing him, he falls into a coma and his soul travels to heaven where he sees God and his angels, and Khanyo as Jesus and Bumnyama as the Devil. The good who have died are being welcomed into heaven by Khanyu, while the bad are being herded away to hell by Bumnyama. On regaining consciousness he tells Ntsizi and Nontsizi what he has seen, and asks them to pass it on to the people of Mhlangeni since he himself is about to die, thus coming to the end of his search.

ALLEGORICAL NAMES.

Writers employing allegory or related literary modes, tend to use names for their characters which suggest a rigidity of type. The characters so named represent virtues and vices. William W. Gqoba creates Present-world (non-Christian) and World-to-come (Christian) as contestants in one of his 'Great Discussions' cast in the form of long dramatic poems. In the debate on the pros and cons of the Christian faith, 'Present-world praises the earth and its pleasures and

richness of life, so rich that even the Christians look this way and that, and finally join the ranks of the non-Christians who openly and joyfully welcome everything that life can give . . . '

'World-to-come replies. He reminds his interlocutor that Ntsikana said that from the East there would come the claypot of corn beer (brought by the Fingos), and from the West the 'little barrel' brought by the white man; that these two would bring misfortune. But how could Present-world talk of 'the pleasures of this life'? What did they amount to?' (Jordan 1973:64-65).

And so they argue their respective positions.

In Ndawo's book, as we have seen, there are Khanyo and Bumnyama, and again each one portrays a virtue of a vice according to what his name says.

That is why allegorical characters have to be flat. They are not intended to be otherwise. They are like animals in fables.

The African writer, however, carried his fascination with allegorical names into his non-allegorical writings. This influence is confirmed by Jordan when he says of the characters in Gqoba's 'Great Discussions' that 'The names of the participants in these discussions show the influence of Tiyo Soga's translation of The Pilgrim's Progress, in that they are symbolic' (op.cit.:64).

This choice of names that encapsulate a major weakness or strength of a character and make it a permanent attribute, must of course be due also to the African's attitude to names. Normally a name is given as a permanent, nutshell record of some important event, or as an expression of hope for the future.

The naming of characters to reflect what they are in the story, or what experiences they are going to have in life, means that the author is denying those characters the essentially human characteristic of unpredictability, of that element of fickleness that makes human beings human beings. In so far as this reflects the author's intent regarding his characters, it has to be a contributory factor in the 'flat characterization' that most of these writers are often accused of. The inflexibility leads to cardboard figures.

AUTHOR'S DECLARATION OF INTENT.

In drawing our discussion to a close, we might well ask how important is the message to the crusading writer? Obviously it is important enough for him to explore all possible ways of ensuring that it is not lost to the reader. But, is it important enough for the writer to consider that his work would be worthless without it? The answer, generally, would seem to be in the affirmative. For some reason, it became a kind of tradition for African-language writers to append to their works a short preface or foreword stating the reasons for writing their books. While each writer has his own peculiar reason or set of reason, the most common one, at rough glance is to improve the moral calibre of their societies Sometimes, indeed, the artistic value is played down as being of secondary importance. Here is how Kopano Mushashu's preface to his *Muoli wa Mbeta* (The Queen of Mbeta) (1967) begins:

Sicaba sa hesu ni mi kandeleka taba ye isiñi ka ku hupula kuli mwendi ke ye nde hahulu mi i ka tabisa batu ba bañata, kono ko qu sepa kuli i ka fa tuto ye tuna ku mañi ni mañi ya ka i bala.
(My countrymen, I narrate this story to you not because I, perhaps, consider it to be so beautiful that it might bring pleasure to many people, but in the hope that it will teach an important lesson to whomsoever may read it.)

The book is highly moralistic, and ends with a series of homilies and the appeal:

Cwale sicaba sa hesu ha lu sekezeñi ka tata kuli naha ya luna i sike ya t'ana sina muleñeni wa Mbeta (op.cit.:33).
(Now, my compatriots, let us work hard in order that our country may not crumble like the royal city of Mbeta.)

It is noteworthy that many prefaces are marked by a sense of humility and an appeal for forebearance on the part of the author. We saw this in Mushashu's preface. In fact, in the early days of literacy, it was not uncommon for the author to appeal to his readers for suggestions and additions and correction, so that the book could be improved in its next edition. This, again, is an attitude that must at least in part be traceable back to the oral tradition, where the stories did not belong to one individual, but to all the people.

For our purpose, the important thing is that, first of all the author tells his readers what to look for in his book. Secondly, in many cases he lays forth his own hierarchical order of the importance of the ideas communicated in the story. Obviously the crusading writer will make no secret of the supremacy of the message in his book.

CONCLUSION.

Having found so many parallels between the styles of a crusading writer and those of an oral artist, we ought to pause and reflect on some of the finer points of their relationship. We must also see what the implications of these similarities are.

It would appear that most of the styles of communication described above tend to interfere with the smooth flow of the narrative. If our orientation as sensitive readers is that we *expect* our experience of the story to be uninterrupted, we resent the author's direct communication with us, his preaching both *to* us and *at* us. This is a very biased statement. The very expression 'preaching *to* us and *at* us' is loaded with negative connotations.

One of the fundamental differences between written and oral literatures is that the later ceases to talk, ceases to exist once the last syllable is uttered and the last gesture made. The creation is the object itself. It is like a meteor that keeps dying even as it is being born, that lives only as it streaks across the void, and then expires. It is, of necessity, participatory, because he who is not involved in its becoming can never hope to experience it. Therefore the didacitic purpose

is reinforced by the entire group of performers (narrator and audience), the end being to sharpen the awareness of the participants so that they may be more informed as they exercise their will to choose modes of behaviour from a multitude of alternatives. Such a participating audience cannot be preached *to* or *at*. There is no sermon, only theatre.

The writer who crusades for a code of ethics that is external to his audience has two problems. The first of these is that he is a *writer* and not a *talker* who has to have an eye and ear to ear contact with his audience. He only meets them indirectly through his book, which is then 'subject to interpretation' and which, as long as he is crusading, needs to be as explicit as possible. Secondly, the process of creation ceases to be important for its own sake as a participatory activity. The writer has to 'sweat it out alone', and thereafter to live with the result, 'finished product', forever and ever.

Out of the many questions that arise from these observations, perhaps the one that we ought to single out is that of employing digression as a vehicle for the author's moral statements. The nagging, and maybe ultimately unanswerable question, is whether such use of digression can be refined into something about which the writer would not feel guilty, about which he would feel no need to apologize. We are not here talking of arrogance. No artist who publishes or exhibits his work to be experienced by the public has a right to be arrogant. He has every right to defend himself when challenged, a right to justify the work from his standpoint, maybe even a duty to do so, but he cannot afford to be arrogant.

As long as Guma apologizes to the reader after going off into a digression, this style is not being endorsed even by its user. There is not nascent consensus.

It seems that at this point one can only endorse, with a clear conscience, those methods of declaring the writer's moral stand which, far from interfering with the story, rather enrich its texture.

In order to do this, we have to disengage ourselves from certain prejudices of which the most notorious is the so-called aesthetic distance. We have to accept the writer's emotional involvement in a three-cornered relationship of persons, namely the writer, the actors in his story, and the reader.

Perspective Narrative et Récit Africain à la Première Personne

by Mineke Schipper-de Leeuw

I.

Depuis le début de notre siècle, les problèmes relatifs à la perspective narrative ont commencé à retenir plus sérieusement l'attention des théoriciens qui se donnaient pour tâche d'étudier la technique du roman. Loin de donner ici un historique complet de cette problématique, nous nous limiterons à relever quelques idées et réflexions utiles à l'étude du récit africain à la première personne.

En 1921, Percy Lubbock publie son livre *The Craft of Fiction* qui a vu des rééditions jusqu'aux années soixante-dix. S'inspirant d'observations de Henri James concernant les instruments techniques du roman, Lubbock s'est mis à étudier la façon dont le roman est fait, car, selon lui, le chercheur voulant examiner le roman est fort gêné par son ignorance de la technique de l'oeuvre.

D'après cet auteur, les traits distinctifs du roman sont les points de vue et les techniques de narration et de présentation: le romancier dispose de manières différentes pour construire son récit. Le choix de son mode narratif est fondamental et décide de la construction de l'oeuvre. Lubbock souligne l'importance essentielle du point de vue dans l'art du roman: 'The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view - the question of the relation in which the narrator stands to the story' (op.cit.: 251).

Beaucoup plus systématique que Lubbock qui le précède de plus de trente ans, Norman Friedman écrit son article *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept* (1955:1169-79) en se basant sur la distinction entre raconter *(telling)* et montrer *(showing)* qui est fondamentale dans sa classification que voici:

1) *Omniscience de l'auteur-narrateur:* le point de vue de l'auteur est illimité ici et les intrusions de l'auteur sont caractéristiques de ce genre de romans. Exemple: Tolstoï, *Guerre et Paix.*

2) *Omniscience neutre:* au lieu d'intervenir directement, l'auteur y parle de manière impersonnelle à la troisième personne. Cependant, les événements n'y sont pas présentés tels que les voit le personnage, mais tels que les voit l'auteur. Exemple: Achebe, *No longer at ease.*

3) *Le 'Je' comme témoin:* c'est le point de vue des romans à la première personne dans lesquels le narrateur observe les événements à partir de la périphérie changeante; en tant qu'observateur, il raconte au lecteur ce qu'il sait. Exemple: Mongo Beti, *Le pauvre Christ de Bomba.*

4) *Le 'Je' comme protagoniste:* ici, le narrateur est en même temps le personnage principal du roman à la première personne. Exemple: Tutuola, *'The Palm-Wine Drinkard.*

5) *Omniscience multi-sélective:* il n'y a plus de narrateur et l'histoire se présente directement telle qu'elle est vécue par les personnages, c'est-à-dire que leurs pensées, perceptions et sentiments ne sont rendus par l'auteur que dans la mesure où ils se produisent dans la conscience des personnages. Il s'agit donc de plusieurs points de vue, bien que tous limités. Exemple: Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë.*

6) *Omniscience sélective:* même cas que 5), sauf qu'ici l'auteur se limite à l'esprit d'un seul personnage dont le point de vue est central. Exemple: Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born.*

7) *Le mode dramatique:* l'auteur et le narrateur se sont retirés de la scène, tandis que ce sont surtout les actes et paroles des protagonistes qui doivent informer le lecteur - non pas leurs pensées et sentiments. Exemple: Sembène Ousmane, *Xala.*

8) *La caméra:* ici le but est de présenter inchangée 'une tranche de vie', sans sélection ni omission ni organisation. Il est clair qu'une telle présentation contredit à la nature même du langage artistique car 'the very act of writing is a process of abstraction, selection, omission, and arrangement'. Exemple: Robbe-Grillet, *La Jalousie.*

Les deux éléments, raconter et montrer, constituent, nous semble-t-il, des grandeurs inversement proportionnelles dans chaque texte: au fur et à mesure que l'un joue un rôle plus important, l'autre se contente d'un rôle secondaire et inversement, comme il ressort de notre schéma I. Contrairement à Lubbock, Friedman ne semble pas préférer l'une ou l'autre catégorie de sa classification. Chacune a des qualités et des inconvénients, selon lui; seulement, l'auteur doit être conséquent: 'lack of consistency means lost of effect'. Le choix du point de vue dépend du sujet que l'auteur veut traiter et du type d'illusion qu'il veut créer. Tout doit servir à rendre l'illusion de réalité la plus complète possible (Ibid.: 1184).

La classification de Friedman nous semble utile dans la mesure où il fournit d'une manière systématique quelques notions d'une typologie du roman. Une autre approche constiuent les types de roman d'après l'Allemand Stanzel. Dans sa typologie, celui-ci tient compte aussi bien des deux 'Grundformen' (formes de base) de la narration - à savoir raconter et montrer - que du rôle assumé par le narrateur, et il distingue alors les trois 'situations narratives' suivantes:

1) *La situation narrative 'auctoriale' (die auktoriale Erzählsituation,* expression allemande qui se laisse difficilement traduire): elle se caractérise par la présence d'un narrateur personnel qui se fait connaître moyennant des intrusions et des commentaires. Ce narrateur - qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur - se situe comme une sorte de médiateur entre le domaine imaginaire du roman et le monde réel de l'auteur et du lecteur. La forme de base de cette situation narrative est la narration informative.

2) *La situation narrative du 'Je' (die Ich-Erzähl-Situation):* elle se distingue de la première en ce que le narrateur est ici un personnage du roman. Il a lui-même vécu ou observé les événements de l'histoire racontée. La forme du 'Je' dispose d'une gamme très riche de variations.

3) *La situation narrative 'personale' (die personale Erzähl-Situation):* ici le narrateur renonce à ses interventions, il se retire et disparaît derrière ses personnages qui sont munis alors de son masque (sa *persona,* le masque de son rôle). Le lecteur voit uniquement ce qui lui est présenté à travers la conscience du ou des protagonistes. L'illusion d'une présentation directe au lecteur - sans intrusions de la part du narrateur - caractérise la situation narrative 'personale' (Stanzel 1974:16-17).

Schéma I - typologie de Friedman

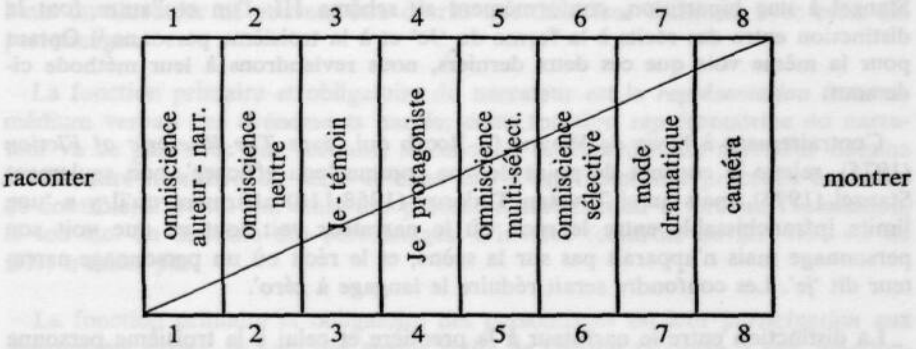


Schéma II - typologie de Stanzel

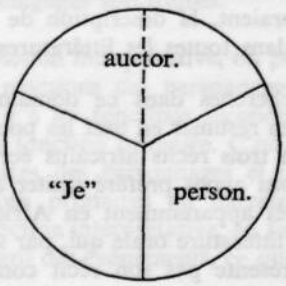
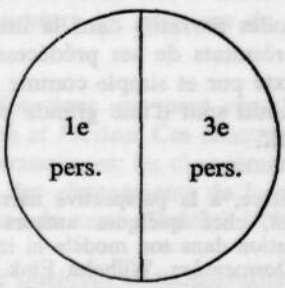


Schéma III - Doležel et Schmid



La typologie de Friedman et celle de Stanzel se couvrent mutuellement, nous semble-t-il, malgré la différence de terminologie: les numéros 1) et 2) de Friedman (omniscience de l'auteur) correspondent à la situation auctoriale de Stanzel; 3) et 4) de Friedman (le 'Je' comme témoin et le 'Je' comme protagoniste) coïncident avec la situation narrative du 'Je' chez Stanzel, tandis que les numéros 5) à 8) de Friedman (de l'omniscience multi-sélective jusqu'à la caméra) correspondent à la situation 'personale' de Stanzel, comme il ressort des schémas I et II.

Lubomír Doležel (1973) et Wolf Schmid (1973) ont réduit la tripartition de Stanzel à une bipartition, conformément au schéma III: l'un et l'autre font la distinction entre des récits à la forme du 'Je' et à la troisième personne [1]) Optant pour la même voie que ces deux derniers, nous reviendrons à leur méthode ci-dessous.

Contrairement à l'avis de Wayne C. Booth qui, dans *The Rhetoric of Fiction* (1975), rejette le concept de point de vue comme 'peu efficace', non seulement Stanzel (1974), mais aussi Tzvetan Todorov (1968:118) affirment qu'il y a 'une limite infranchissable entre le récit où le narrateur voit tout ce que voit son personnage mais n'apparaît pas sur la scène, et le récit où un personnage-narrateur dit 'je'. Les confondre serait réduire le langage à zéro'.

La distinction entre le narrateur à la première et celui à la troisième personne entraîne des conséquences décisives pour la structure d'un récit comme l'a démontré le Tchèque Doležel (1967 et 1973) qui plaide pour une recherche systématique de la théorie des types littéraires, car, affirme-t-il, les modèles abstraits font douloureusement défaut dans les études littéraires. De tels modèles n'excluent pas, au contraire ils faciliteraient, la description de formes de transition et de formes mixtes qui existent dans toutes les littératures.

Etant donné que les recherches dans ce domaine ne sont pas encore très avancées, nous tâcherons d'en résumer en bref les points théoriques les plus utiles pour les appliquer ensuite à trois récits africains écrits à la première personne, perspective narrative que nous avons préféré traiter en premier lieu à cause des variations riches qu'elle revêt apparemment en Afrique. Ceci est probablement dû à la forte tradition de la littérature orale qui, par sa nature même, présuppose un narrateur qui, s'il ne présente pas son récit comme une histoire vécue ou observée par lui-même, le munit toujours d'un enchâssement ou d'un exorde à la première personne. Notons tout de suite qu'il n'y a pas de raisons scientifiques qui justifieraient une préférence pour l'un ou l'autre type de narration.

Dans son livre sur les modes narratifs dans la littérature tchèque, Doležel ne rejette pas entièrement les résultats de ses prédécesseurs, mais il leur reproche d'avoir souvent négligé le texte pur et simple comme première base de recherche. Les idées de Doležel et Schmid sont d'une grande précision et concision, en ce qui concerne le mode narratif.

[1]) Dans une note, Doležel réfère, à la perspective narrative à la 2e personne qu'on trouve, bien que rarement, chez quelques auteurs contemporains; cette forme n'est pas prise en considération dans son modèle ni ici. Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskys*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1973. Une mise au point sur les concepts critiques concernant le point de vue a été donnée par Françoise Van Rossum-Guyon, 'Point de vue ou perspective narrative', dans *Poétique*, 4, 1970, pp. 476-497.

Doležel part des deux formes fondamentales qui sont à la base de tout 'discours narratif' *(narrative discourse)* comme il appelle le texte narratif, à savoir le discours du narrateur (DN) et le discours des personnages (DP) dont la combinaison constitue le texte (T).

$$T \longrightarrow DN + DP$$

DN est associé au narrateur, DP aux personnages ou *dramatis personae*. Au fond, il s'agit de nouveau de la division entre raconter et montrer que nous avons déjà rencontrée plus haut. Doležel précise que les fonctions et traits verbaux du narrateur ne peuvent être décrits que dans leur contraste avec ceux des personnages.

La fonction primaire et obligatoire du narrateur est la *représentation* (comme médium verbal) des événements narrés; cette fonction représentatrice du narrateur va de pair avec une seconde, la fonction de *contrôle*. Le narrateur domine la structure narrative du texte et dans DN s'expriment des procédés explicites de contrôle; c'est lui qui émet des phrases d'introduction et précise l'intonation, le ton etc. du discours des personnages. L'inverse (contrôle de DP vis-à-vis de DN) n'existe pas.

La fonction primaire et obligatoire des personnages est leur *participation* aux événements narrés: ils sont des agents actifs de l'action racontée. Cette fonction-ci va de pair avec une autre, la fonction *interprétative:* dans son discours, chaque personnage exprime des attitudes individuelles (subjectives) à l'égard des événements narrés. Moyennant la fonction interpretative, les discours des personnages se différencient dans leurs langages spécifiques.

Comme procédés de la fonction interprétative, on peut penser notammment aux commentaires, évaluations, réactions des personnages. A côté de ces fonctions primaires et obligatoires, il y a les fonctions secondaires, facultatives, qui résultent d'un déplacement de la fonction primaire. C'est ainsi que le narrateur peut adopter les fonctions primaires des personnages et inversement les personnages peuvent adopter les fonctions primaires du narrateur. En d'autres termes, le narrateur peut adopter la fonction interprétative, en fournissant des commentaires, des appréciations etc., à l'égard des événements, ce qui changera considérablement le caractère de DN.

Le narrateur peut aussi devenir un *agent actif* des actions narrées: il devient alors l'un des personnages. Dans un tel cas, le narrateur s'identifie complètement au personnage et l'opposition entre les fonctions du narrateur et celles des personnages s'efface.

Doležel divise en trois les fonctions que peut remplir le narrateur, à savoir la *représentation, l'interprétation* et *l'action*. Ces fonctions entretiennent une relation dynamique avec celles des personnages: les changements du système des fonctions du narrateur sont à la base des changements de la structure verbale de DN, ce qui se révèle dans la structure du texte (Doležel 1973:4-9).

Avant de nous pencher sur quelques textes narratifs, il nous faudra au préalable parler en bref du processus de communication entre l'expéditeur du message qu'est le texte et son destinataire (Jakobson 1960:350ss). Dans ce processus, il y

a d'autres agents qui se manifestent plus ou moins visiblement. Dans une étude sur Dostoïevsky, Wolf Schmid (1973:20-29) esquissant le modèle de la communication narrative, distingue les figures suivantes:

1. L'*auteur concret* communique l'oeuvre, le texte, au *lecteur concret;* l'un et l'autre doivent disposer du même code. Ce code est lié à l'époque, à la culture, au milieu social et au langage personnel de l'auteur. Le lecteur concret ne comprendra pas n'importe quel texte de n'importe quelle culture ou époque. Il faudra toujours un code commun entre auteur et lecteur pour permettre la réception d'un texte par le lecteur concret. Ni l'auteur concret ni le lecteur concret ne font partie du texte.

2. Schmid introduit ensuite les termes *auteur abstrait* et *lecteur abstrait,* les personnifications respectives de la structure de l'oeuvre et de la réception idéale de cette structure. L'auteur abstrait correspond à ce que Wayne C. Booth (1975: 151) a appelé l'*implied author*. Le lecteur abstrait se distingue nettement du lecteur concret et du lecteur fictif: le lecteur abstrait est le lecteur idéal, celui qui comprendrait parfaitement les intentions de l'auteur.

3. Le *narrateur* et le *lecteur fictif* appartiennent à la fiction même; le narrateur crée l'univers narré qu'il raconte lui-même. Il peut créer à son tour d'autres narrateurs qui, chacun à son tour, créent d'autres univers romanesques. Ils sont subordonnés les uns aux autres et se rapportent les uns aux autres comme auteur à protagoniste: le narrateur primaire est l'auteur du narrateur secondaire qui, lui, est l'auteur du narrateur tertiaire. L'univers représenté par le discours des personnages constitue l'univers cité (l'aspect du montrer) qui se rapporte à l'univers narré (le raconter) comme DP à DN.

En ce qui concerne le lecteur fictif, celui-ci figure dans le texte, il fait son apparition lorsque le narrateur adresse la parole à un auditeur ou lecteur, à qui il fait appel, qu'il apostrophe etc. Le lecteur fictif est une projection du narrateur et, comme celui-ci, un personnage de l'univers représenté. [2])

Le lecteur fictif est parfois un véritable personnage du récit et le narrateur peut le mentionner, s'adresser à lui explicitement, moyennant des références directes ou indirectes. Il est important de noter que le lecteur fictif n'existe que grâce au narrateur qui lui attribue - directement ou indirectement - des qualités et des valeurs.

Il n'est pas possible de traiter ici de la relation qu'entretient l'auteur avec le narrateur ni de celle qui se produit entre le narrateur et le lecteur concret. Il va sans dire que des circonstances historiques et culturelles spécifiques favorisent l'une ou l'autre situation narrative et sans aucun doute une approche sociologique de la perspective narrative nous apprendra-t-elle à quel point il existe un rapport d'unité entre la situation narrative et les thèmes romanesques, entre la forme du 'Je' et l'histoire narrée. A la sociologie de la littérature on posera aussi la question de savoir quelles relations existent entre le texte et le contexte, entre forme et thèmes du 'Je' d'une part et une société donnée d'autre part. Il n'est pas exclu

[2]) Au lecteur fictif de Schmid correspond la notion de *narrataire* proposée par Prince (1973:178) qui définit ce narrataire comme la créature fictive 'à qui le narrateur s'adresse dans le récit même'. Cependant, il ne précise pas suffisamment ses différentes catégories de lecteurs réels, virtuels, idéaux et autres. Voilà pourquoi la classification de Schmid nous a semblé préférable.

que dans une situation de crise - personnelle, sociale ou culturelle - l'écrivain se mettant à la recherche de son identité crée un narrateur à la première personne qui se demande 'Qui suis-je'.

Ici nous nous limiterons à l'étude du narrateur et ses rapports avec les personnages et le lecteur fictif, donc les aspects qui appartiennent au domaine de la fiction même.

La tradition littéraire, l'héritage culturel, le milieu social, la préférence et les aptitudes personnelles de l'auteur constituent autant de facteurs qui jouent un rôle, lorsque l'écrivain opte pour telle ou telle forme littéraire, que ce soit une narration orale ou écrite, un récit autobiographique, un journal ou un roman épistolaire, ou encore une forme mixte dans l'un ou l'autre sens.

Dans la littérature africaine, il arrive plus d'une fois qu'un texte écrit est présenté comme s'il s'agissait d'une narration orale. De tels textes continuent directement la tradition orale vivante en Afrique, mais ils ne manquent pas non plus dans la littérature occidentale contemporaine - on peut penser à *Heart of Darkness* de Joseph Conrad ou à *L'immoraliste* d'André Gide, deux exemples dont la perspective narrative est à la première personne. La situation narrative du récit à la forme du 'Je' peut aussi être dépeinte comme écrite: on voit alors le narrateur assis à sa table de travail, dans son bureau ou sa mansarde, en train de remplir des pages de mémoire, de journal ou de lettres. Citons comme exemples de la littérature européenne *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, *Lettres de mon moulin* de Daudet ou *La nausée* de Sartre.

Il n'est pas rare que l'écrivain africain présentant son récit comme une narration orale se considère lui-même modestement comme un reproducteur. Il en est ainsi de Jean Ikellé-Matiba dans *Cette Afrique-là* (1963) ou de Djibril Tamsir Niane avec *Soundjata ou l'épopée mandigue* (1960). Ces deux auteurs soulignent l'authenticité de leurs oeuvres respectives qu'ils essaient de transmettre le plus fidèlement possible.

Dans la littérature africaine contemporaine, il existe aussi un grand nombre de récits à la première personne dont la situation narrative est présentée comme écrite. C'est ainsi que l'écrivain camerounais Ferdinand Oyono introduit son roman *Une vie de boy* (1956) en affirmant qu'il a reçu le manuscrit des mains d'un homme mourant. Une autre façon de présenter le récit comme écrit constitue la forme épistolaire, forme plutôt rare dans la littérature d'aujourd'hui, en Afrique comme en Europe.

Dans la seconde partie, nous étudierons les rapports entre narrateur, personnages et lecteur(s) fictif(s) en examinent leurs discours respectifs dans trois récits de structure assez divergente.

II.

Comme premier texte, nous avons choisi deux 'Night Entertainments' de *Feather Woman of the Jungle*, qui constituent ensemble une seule histoire écrite par Amos Tutuola (1962), présentée comme une narration orale et racontée par un narrateur qui est en même temps personnage. De quelle manière l'auteur a-t-il construit son texte, quelles sont les fonctions respectives de narrateur, personnages et lecteur fictif? Et comment les découvrir dans le texte?

A l'exemple des *Mille et Une Nuits* dont il semble s'inspirer dans la composition de ses dix 'Nuits', Tutuola enchaîne une série d'aventures racontées à la première personne par un chef de village, le *dramatis persona* principal. Etant l'homme le plus âgé du village, le chef vient d'être nommé par la population; le motif de la narration donné par le narrateur est que la population est très curieuse d'apprendre les événements de son passé, 'before I had become a rich man', comme il l'exprime (op.cit.:11).

En même temps, sa narration constitue apparemment une sorte d'épreuve, car à la fin de la dixième nuit qui est aussi la fin du livre, le narrateur conclut:

'Now, my people, that was the end of my journeys. So it is very scarcely to go on a journey and return without punishments, hardships, etc. etc.!'

Then the whole people shouted greatly with joy and then stood up. We sang and danced together for one hour before they went back to their houses. And I was recognized by all the people of the village as the chief of the village since when they had heard my adventures of the past days' (ibid:132).

Cette citation permet déjà de constater que le narrateur parle à deux publics différents, l'un mentionné, interpellé et visible, l'autre apparemment ignoré et invisible. Le public visible est présent à la narration des aventures et fonctionne comme lecteur c.q. auditeur-spectateur dans le texte. Les gens sont invités chez le chef et s'asseyent en rond, les femmes à gauche, les hommes à droite. Le chef est assis dans son 'usual old high armchair a little distance in front of them'. Généreusement, il distribue du vin de palme. La lune est pleine et le ciel, clair (11).

A qui toutes ces informations sont-elles données? A qui le chef raconte-t-il pourquoi et quand il est devenu chef de village?

Inutile de le communiquer à l'audience villageois, ces gens le savent déjà. Inutile aussi de leur exposer en détail les circonstances dans lesquelles la naration se se déroule, car ils sont là présents devant lui. La description détaillée de la situation que l'auteur donne se destine à un autre public non-mentionné (le lecteur abstrait de Schmid!) et elle est presque interrompue par le lecteur fictif qui se manifeste lorsqu'un porte-parole de l'audience se lève en disant: 'Yes, we are ready now to hear your adventures!' (11).

DN se déroule donc à deux niveaux différents; disons que DNa s'adresse au lecteur abstrait et que DNb s'adresse au lecteur fictif, l'audience du chef. Dans les deux cas, DN représente les événements narrés et contrôle la structure narrative du texte. D'autre part, le narrateur participe à l'action dont il est même l'agent essentiel. Après son bref discours d'introduction (DNa), le narrateur s'adresse à son audience pour présenter le récit merveilleux qui captivera l'attention des gens les deux premières nuits. D'abord, quelques propos servent à attirer leur attention:

'Now, my people, I am very glad indeed that you are anxious to hear the story of my past adventures, and I will start to tell you the story as from this night. But I advise every one of you to pay attention to it so that you may be able to sort out the useful senses which, I believe, will be useful to you in future' (12).

Un tel exorde n'a rien d'exceptionnel dans la narration orale; ici, il est assez simple, parfois beaucoup plus long, dans l'épopée de *Soundjata* (Niane 1960), par exemple, il occupe plusieurs pages. Après ces paroles solennelles, la 'vraie' narration commence et le narrateur redevient un jeune homme:

'I was very clever and fast enough when I was about fifteen years of age to know which was bad and good, which was to be done or not to be done' (Tutuola 1962:12).

Le narrateur est âgé de soixante-seize ans au moment d'être nommé chef. Il a au moins six mois de plus au moment de raconter sa vie. Il y a donc relativement peu de temps qui sépare DNa de DNb. Cependant, soixante-et-un ans séparent le narrateur du moment où son récit d'aventures commence. DNa et DNb sont toujours présentés à la première personne, à une exception près à laquelle nous reviendrons. Il y a enchâssement, c'est-à-dire inclusion de DNb à l'intérieur de DNa. Le temps de DNa est le préterit, celui de DNb le présent, parfois le futur, lorsque le narrateur s'adresse directement à l'audience - on peut l'appeler DNb1 pour le distinguer ainsi du discours DNb2 qui sert à raconter les aventures passées présentées au préterit. DNa et DNb1 se distinguent aussi par un emploi différent de pronoms personnels, pronoms possessifs et personnes verbales, là où s'agit de l'audience: DNa mentionne celle-ci à la troisième personne, parlant de 'the people', 'they thought' etc., tandis que, dans DNb1, le narrateur s'adresse à elle en disant 'my people', 'you may be able', 'I shall continue to tell you' (ibid.:11, 12, 22). Il va de soi que l'audience ne figure pas du tout dans DNb2. Les indications de temps changent également avec le changement du destinataire: à la fin de l'aventure dans la forêt de *Feather Woman,* le narrateur conclut son récit en utilisant successivement DNb2, DNb1 et DNa:

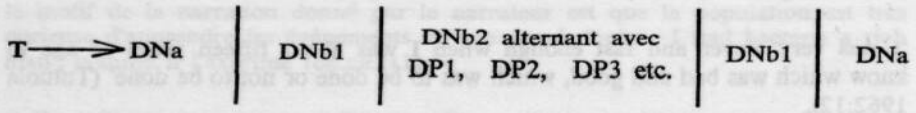
DNb2:) 'After we had lived with him (the father of the hunting prince) for about one month, we returned to our village, but some of the rest people who had been changed into persons like ourselves, stayed with the king because they could not trace out their respective towns and villages. My father and mother and the people of the village were very sorry when they heard what had happened to us. Out of the money that we brought to them, they paid all their debts and bought all their needs as well.

(DNbl:) 'Now my people, I will repeat it before you this night, that I will not forget the Jungle Witch or Feather Woman of the jungle throughout my lifetime (...) I thank you very much for listening to the story of my past adventures and I shall start to tell you another entertainment of my second journey tomorrow night, good night to every one of you!'

(DNa:) Then my people sang and danced for a few minutes before they went back to their houses, because they brought their drums and many other musical instruments this night' (34-35).

Chacun des dix 'entertainments' constitue la narration des aventures d'un voyage ou d'une partie de voyage. Chaque nuit, le récit est introduit par DNa, discours de type observateur, suivi de DNb, discours de type personnel, et clôturé de nouveau par quelques lignes de DNa. DNb2 alterne régulièrement avec les

différents discours des personnages (DP). Ici, il ne sera question que des deux premières nuits, l'histoire de la sorcière forestière, mais le texte des autres aventures est composé selon le même principe:



Nous avons déjà mentionné la différence typologique qui existe entre DNa et DNb. DNa appartient au langage du type observateur, parce que le narrateur est 'passif': il observe et note, sans exprimer des jugements, il se veut objectif et ne commente pas ses observations. DNb, par contre, est caractérisé par un langage de type personnel: il raconte son histoire d'une manière subjective, il la donne comme sa propre expérience, il révèle ses sentiments et donne ses commentaires, étant lui-même le protagoniste. [3])

Dans *Feather Woman,* il s'agit d'un jeune homme qui, accompagné de son frère cadet Alabi, quitte la maison paternelle à la recherche d'un emploi, afin de venir en aide à ses parents souffrants et criblés de dettes. Arrivés dans une immense forêt, ils rencontrent la sorcière.

DP se distingue de DNb2 entre autres par des signes typographiques, les deux points suivis de guillemets, comme il ressort des citations suivantes qui font voir aussi la façon personnelle dont le narrateur dépeint les événements:

"The Jungle Witch turned her fearful eyes to us and hastily interrupted without mercy: 'Oh, very good! I am very lucky indeed that my images are increased by two! Very good! I know, they could not keep my warnings!' Having said like that with gladness and great laugther (. . .) she left her (Ashabi) in the hut and wobbled to us. She dragged the bunch of the whips nearer (. .) When Ashabi saw how mercilessly she was flogging us, she came to her, she knelt before her and with tears she started to beg her to change us back to our forms. But the cruel Jungle Witch hastily said: 'Not at all! No pardon in my jungle! I have never pardoned any offender in my life, it is a thing that I hate most to do. You, as the pleader will soon be turned into an ostrich and I will be riding you about because this present one (. . .) is getting old and weary!' "(25, 16).

De cette citation, il ressort nettement que le narrateur n'hésite pas à prendre partie contre le personnage de la sorcière dont il condamne les pratiques magiques. Il est clair aussi que les différents personnages réagissent de manière différente aux événements. Bien qu'il n'y ait pas question de variations lexicologiques qui distinguent les langages des personnages entre eux, les différents DP font bien ressortir à quel point les commentaires, évaluations et réactions sont divergentes selon qu'il s'agit de tel personnage ou de tel autre. Tutuola ne nous laisse nulle part dans le vague: il y a les bons et les mauvais!

[3]) Cf. Doležel (1967:551) qui distingue grosso modo les types suivants pour la forme du 'Je': la 'auctorial first person narration', un type très rare dans la littérature moderne, la 'observer's first person narration' dont le narrateur est passir et la narration, 'objective', et la 'personal first person narration' au narrateur actif - il est en même temps personnage - et 'fully involved in the plot', racontant son récit comme sa propre expérience commentée par lui-même.

Le narrateur protagoniste remplit les trois fonctions formulées ci-dessus: il représente, interprète et agit et, en ce qui le concerne, l'opposition entre les fonctions du narrateur et du personnage se trouve par conséquent effacée ou 'neutralisée', dans le terme de Doležel (1973:7). Le narrateur personnel accompagne chaque événement de commentaires évaluatives et émotives. La soeur du héros, Ashabi, est d'une grande beauté et d'un grand courage et le prince qui l'emmène est lui aussi un 'beautiful young man'; le vieillard sage qui prodigue des conseils à Ashabi 'gazed at us with wonder and (...) shook head with pity' (Tutuola 1962:30, 28-29).

Un point d'autant plus remarquable que le récit de *Feather Woman* est relativement court constitue le changement de perspective narrative qui se produit à un moment donné de la seconde nuit de la narration, lorsque le point de vue limité du 'Je' protagoniste qui vit les événements de près, cède la place à un autre, celui du narrateur omniscient, ne fût-ce que pendant quelques pages. Dès le début de l'histoire vécue par le narrateur, celui-ci reflète soigneusement et uniquement ses propres vues et expériences. Il soutient ce rôle même après être transformé en image d'argile par la sorcière emplumée, et ne pouvant plus ni bouger ni parler. A plusieurs reprises, il fournit des explications le concernant: les images en argile, affirme-t-il, voient, entendent et parlent, bien que les êtres humains ne s'en rendent pas compte. Ainsi, le vieillard venant rendre visite à la petite soeur du héros et entrant dans la case qui se trouve en face des images, est vu par le narrateur qui dit expressément de lui: 'I was seeing him as he was doing all these things although we were in form of images' (ibid.:27).

Plus loin, il nous assure une fois de plus que le fait d'être 'image' ne l'empêche pas d'entendre les paroles du vieillard (29). Lorsque le protagoniste voit partir sa soeur avec le prince chasseur, il essaie désespérément de leur parler:

'I was telling the prince repeatedly to tell me the name of his town so that I might know where Ashabi was, but he did not heed to all what I told him because he did not hear my voice' (31).

C'est avec ce départ que le narrateur change de point de vue et se fait omniscient, racontant à la troisième personne, pendant près de deux pages qui représentent deux ans dans la vie des personnages: le 'Je' se retire aussi longtemps que le héros est absent de la scène. Au moment où la fille Ashabi et le prince accompagné de ses sujets rentrent dans la forêt pour rejoindre le héros redevenu humain, la première personne est de nouveau utilisée:

'After that she explained to them why she had pretended to be dump for two years. And when she told them about her brothers who had changed into images two years ago by the Jungle Witch, the people accompanied her to the jungle, But to her surprise we had changed back to our forms before she arrived with the people (...) With gladness and shout of joy, Ashabi ran to us and embraced us when she met us in the form of persons and all those people wished us good luck...' (32-33).

Le déplacement de la scène et l'impossibilité du héros-narrateur de la suivre en personne ont apparemment forcé l'auteur à ce changement de perspective temporaire qui s'accorde avec les événements du récit: la vision 'avec' devient, durant cette période, vision 'par derrière', dans la terminologie de Todorov (1966:

141-42; cf. Pouillon 1946). Tout à coup, le narrateur en sait plus que le protagoniste, sans qu'il se soucie de nous expliquer d'où il tient son information. Au moment du retour des autres personnages, le narrateur s'identifie de nouveau avec le protagoniste, l'un ne sachant pas plus que l'autre. Le 'Je' reprend ses anciennes fonctions, à savoir la représentation, l'interprétation et l'action, jusqu'à ce que DNa prenne la relève à la fin de l'*Entertainment of the Second Night*.

Dans l'histoire de *Feather Woman*, DN et DP forment un ensemble structuré dans lequel les aspects formels et les aspects événementiels s'entremêlent inextricablement, comme il ressort non seulement des rôles de narrateur, personnages et lecteur fictif c.q. audience, mais encore du changement de perspective à un moment bien déterminé du récit.

☆

☆ ☆

Jusqu'ici, l'écrivain camerounais Ferdinand Oyono a écrit trois romans dont deux à la première personne, *Une vie de boy (1970)* sous forme de journal et *Chemin d'Europe (1960)* qui rappelle la tradition picaresque. Ici nous parlerons seulement d'*Une vie de boy*, roman présenté comme un manuscrit traduit d'une langue camerounaise, l'ewondo. Le livre commence par une introduction - sans épigraphe - de huit pages imprimées en caractères cursifs. Par cela l'auteur distingue nettement cette partie de la suite du texte. Un narrateur autre que le narrateur protagoniste du journal s'adresse au lecteur fictif. Se présentant comme un Camerounais, ce premier narrateur explique comment le manuscrit lui est tombé entre les mains: ayant quitté son pays pour se rendre en Guinée espagnole, comme on avait l'habitude de le faire 'quand rien n'allait plus avec nos compatriotes blancs' (ibid.: 7), il fait, en terre étrangère, la connaissance d'une jeune compatriote si grièvement blessé que le malheureux meurt la nuit même de leur rencontre. On confie alors au narrateur les pauvres possessions de Toundi comme le jeune homme s'appelle. L'introduction se termine ainsi:

'J'ouvris le paquet. J'y trouvai deux cahiers racornis, une brosse à dents, un bout de crayon et un gros peigne indigène en ébène. C'est ainsi que je connus le journal de Toundi. Il était écrit en ewondo, l'une des langues les plus parlées au Cameroun. Je me suis efforcé d'en rendre la richesse sans trahir le récit dans la traduction que j'en fis et qu'on va lire' (14).

Ce *on* que nous avons souligné dans la ligne précédente est le lecteur fictif auquel le narrateur s'adresse indirectement. Appelons le discours de ce narrateur-'traducteur' DNa et celui du narrateur du journal DNb. Lorsqu'on fait attention à la disposition des événements du récit, il est clair qu'il faut distinguer ici entre la temporalité de DNa et celle de DNb. Car le temps de l'énonciation de DNb - le journal de Toundi - précède celui de l'énonciation de DNa qui aurait été écrit seulement après la mort du narrateur du journal. Il va de soi que du point de vue de la lecture DNa précède DNb, suivant l'ordre dans lequel le texte est présenté au lecteur. Après avoir expliqué et justifié d'où il tient son information, le narrateur de DNa se tait pour de bon, cédant la parole au narrateur du journal intime.

A son tour, le narrateur de DNb avance pourquoi il en est venu à tenir un journal. En voici le début:

'Maintenant que le révérend père Gilbert m'a dit que je sais lire et écrire couramment, je vais pouvoir tenir comme lui un journal.
— Je ne sais quel plaisir cache cette manière de Blanc, mais essayons toujours. J'ai jeté un coup d'oeil dans le journal de mon bienfaiteur et maître pendant qu'il confessait ses fidèles. C'est un véritable grenier aux souvenirs. Ces Blancs savent tout conserver . . . '(ibid 15).

Le narrateur n'écrit que pour lui-même, il constitue son propre lecteur fictif, à qui il s'adresse avec ses inquiétudes et son étonnement, avec ses problèmes et ses doutes, sans qu'il s'agisse cependant d'un vrai dialogue, car les questions, observations, reproches, exclamations, commentaires etc. du narrateur s'adressent toujours à la conscience même dont elles sont sorties. Wolf Schmid parle dans un cas pareil d'un *quasi-dialogue* (1973:257), puisque le narrateur est son propre interlocuteur, comme il ressort, par exemple, de la citation suivante:

'Comment peut-on tuer ou se faire tuer pour une femme? Nos ancêtres étaient gens bien sages qui disaient: 'La femme est un épi de maïs à la portée de toute bouche pourvu qu'elle ne soit pas édentée.'
Pour la première fois, Madame a reçu son amant en présence de son mari. M. Moreau à la Résidence, cela m'a donné mal au ventre pendant toute la soirée. Maintenant j'enrage contre moi-même. Qui me guérira de cette sentimentalité absurde qui me fait souvent passer des moments pénibles dans des circonstances où je n'ai absolument rien à faire?' (Oyono 1970:108).

Le journal de Toundi se compose de deux cahiers remplis d'expériences et de réflexions qui se rapportent à la vie coloniale vécue par l'une de ses victimes. Il note ce qui se passe sans marquer des dates. Au début du premier cahier, il a écrit 'Août' (15), la deuxième indication de temps est intitulé 'Après l'enterrement' (31) et une troisième figure en tête de la page cent, 'l'après-midi'. Dans le second cahier, les indications manquent presque entièrement, il n'y en a qu'une seule, peu avant la fin du livre, lorsque le narrateur se trouve en prison: 'Deuxième nuit au camp des gardes' (113). Cela signifie que les dates ont peu d'importance pour ce garçon qui, dans son milieu, a appris à suivre le temps du soleil, de la lune et des saisons plutôt que de respecter le calendrier européen à l'exemple de son 'bienfaiteur' (cf. Obiechina 1975:122-139).

Comme dans le récit de Tutuola, le narrateur du journal est en même temps le protagoniste de l'histoire, mais il y a plus de différences que de ressemblances. Ici il n'y a pas d'enchâssement d'un récit à l'intérieur d'un autre: DNa sert seulement de préface et ne revient plus à la fin du deuxième cahier du journal. Ensuite, il s'agit de deux narrateurs différents, tandis que, dans *Feather Woman*, il n'y en a qu'un seul. Une troisième différence est l'écart de temps qui sépare le moment de la narration du temps des événements narrés, écart presque inexistant dans le roman d'Oyono et considérable dans *Feather Woman* où le narrateur âgé raconte les aventures de son jeune âge dont, au moment de leur présentation, il sait déjà comment elles vont finir. Il en est autrement du journal: le narrateur ne sait pas plus que le lecteur comment les événements se dérouleront. Au fur et à mesure que le narrateur-protagoniste y prend part et assiste, il les note, ce qui est d'ailleurs caractéristique aussi bien du journal que du roman épistolaire, comme nous verrons plus loin.

Que le narrateur suive les événements de très près, on peut s'en rendre compte, malgré le manque de dates, car il y a de nombreuses indications dans le texte même qui montrent que, le plus souvent, Toundi note l'après-midi ou le soir même ce qu'il a vécu pendant la journée: 'A midi, j'ai observé mon maître' (Oyono 1970:36); 'la nuit dernière, le quartier indigène a reçu la visite de Gosier-d'Oiseau, le commissaire de police' (37); 'aujourd'hui, Madame a fait le tour du propriétaire' (74); 'On m'a arrêté ce matin. J'écris ces lignes, les fesses meurtries, dans la case du chef des gardes' (158).

Le narrateur se sert de temps variés, le présent, le passé simple ou composé, le futur, son discours étant en général direct, lorsqu'il raconte son histoire, jour par jour. Pour ce qui est de ses fonctions, elles sont les mêmes que celles du narrateur de *Feather Woman:* ici aussi, le narrateur-protagoniste représente les événements, il les interprète et il y participe - c'est le type du narrateur personnel. L'auteur fait un emploi original du procédé de singularisation qui prédomine surtout dans le discours du narrateur, mais aussi dans celui de certains personnages. Grâce à ce procédé, Oyono nous libère en tant que lecteurs de l'automatisme perceptif qui nous empêche de 'voir vraiment' et il nous engage à observer plus attentivement et d'un regard 'neuf'.[4]) Le procédé de singularisation est un des moyens importants qui lui servent à construire ses romans. Dans *Une vie de boy,* Toundi devient le serviteur du commandant de cercle, le chef blanc de la région à l'époque coloniale, et entre ainsi dans un monde qui lui semble à tour de rôle étrange, ridicule, burlesque, hostile et menaçant. A travers les yeux candides de Toundi, garçon de la campagne camerounaise, l'auteur nous dépeint les coutumes, la vie, la mentalité, bref, 'les manières de Blanc' comme étranges, de sorte que nous les voyons dans une nouvelle perspective.

La forme du 'Je' se prête par excellence au procédé de singularisation dont elle renforce l'effet, comme il ressort de la scène suivante où Toundi apporte un flacon au patron prenant sa douche et fait une découverte stupéfiante:

'Non, c'est impossible, me disais-je, j'ai mal vu. Un grand chef comme le commandant ne peut pas être incirconcis! (. . .) Cette découverte m'a beaucoup soulagé. Cela a tué quelque chose en moi . . .
Je sens que le commandant ne me fait plus peur (. . .) je me suis demandé pourquoi j'avais tremblé devant lui.
Mon aplomb l'a beaucoup surpris. J'ai bien pris mon temps pour tout ce qu'il m'a dit de faire. Il a crié comme d'habitude et je n'ai pas bronché. Je restai impassible sous ce regard qui m'affolait auparavant.
— Tu es devenu complètement maboul, non? me lança-t-il.
Il faudra que je cherche ce mot dans le dictionnaire' (45).

Le contraste des deux mondes, l'africain et l'européen, imprègne les discours du texte entier au point qu'il en résulte un humour particulier et une grande originalité. Lorsque le père Gilbert est mort, les Blancs se mettent à l'appeler *le martyr,* 'sans doute parce qu'il est mort en Afrique', dit Toundi (52). Accepté au service du commandant, il note: 'Je serai le boy du chef des Blancs: le chien du roi est le roi des chiens' (32). Et au sujet des deux groupes de gens qui peuplent la ville: 'Bien que Dangan soit divisé en quartier européen et en quartier indigène,

[4]) Nous empruntons la notion de 'singularisation' à l'article intéressant de Victor Chklovski (1966).

tout ce qui se passe du côté des maisons au toit de tôle est connu dans le moindre détail dans les cases en poto-poto. Les Blancs sont autant percés à nu par les gens du quartier qu'ils sont aveugles sur tout ce qui se passe' (107).

Le langage du narrateur s'adapte soigneusement aux expériences de celui-ci: il est lyrique et mélodieux lorsque Toundi chante la beauté de la femme du commandant nouvellement arrivée à Dangan, il est par contre saccadé et style télégramme au moment où le héros, après avoir connu les travaux forcés et les tortures de la prison, est presque trop épuise pour écrire:

'Corvée d'eau.
Eau et sueur. Chicotte. Sang.
Colline abrupte. Montée mortelle. Lassitude.
J'en ai pleuré' (176).

Il y a un tas d'expressions, comparaisons et proverbes qu'on cherchera en vain dans la littérature française, par exemple 'des cheveux aussi désordonnés qu'un tampon de lianes' (71), 'un vieillard au visage aussi ridé qu'un derrière de tortue' (62), 'les grosses jambes de Mme Gosier-d'Oiseau étaient empaquetées dans son pantalon comme du manioc dans une feuille de bananier' (76) etc. Ces exemples-ci proviennent du discours du narrateur, l'emploi de proverbes et de ce que Obiechina (1975:161) a appelé 'conversational convention' du langage en Afrique occidentale ressort surtout des conversations des personnages africains, qui sont alors fidèlement recueillies par le narrateur et transmises au lecteur. Parlant de l'adultère de la femme du commandant qu'il vient de découvrir, la sentinelle parle à mots couverts:

'— Les affaires sont comme elles sont, reprit-il avec son air mystérieux (. . .) Si je parle, c'est parce que j'ai une bouche. Si je vois, c'est parce que j'ai des yeux. L'oeil va plus loin et plus vite que la bouche, rien ne l'arrête dans son voyage . . .
— Ainsi je parle, reprit-il après une pause (. . .) Je parle en disant que la panthère tourne autour de la brebis. Je n'y suis pour rien, ce sont ces machins (il pointa les deux index sur ses yeux) qui l'ont vu (. . .) Il pressa ses lèvres.
— Je n'ai été que celui qui a vu et entendu malgré lui.
— Toi, tu parles comme si tu avais un scorpion accroché à tes couilles! s'exclama Baklu. Avec moi, tu n'as rien à craindre, mon oreille est une tombe (. . .)
— Mon frère, écoute ce qui change nos têtes. J'ai dit à Toundi ce qui est parvenu à mes oreilles et ce qui s'est passé devant mes yeux . . .
L'Eléphant blanc que tu connais a visité le champ du commandant en son absence . . . ' (97-98).

A côté de la conversation des Noirs entre eux, il y a le discours des personnages blancs dont le langage est entièrement différent. Oyono exploite magistralement l'opposition entre ces deux langages. Un troisième langage est le 'petit nègre' dont se servent parfois des Noirs et des Blancs, les premiers lorsqu'ils ne savent pas parler le français, les derniers essaient d'imiter ce langage 'primitif' pour amuser les leurs et ridiculiser les Africains. Dans l'un et l'autre cas, Oyono en tire un effet qui souligne le contraste entre les deux mondes du roman.
Relevons un dernier point: dans un grand nombre de textes, on peut rencontrer

une interférence des deux sortes de discours dont nous avons parlé jusqu'ici, celui du narrateur et celui des personnages (cf. Schmid 1973:45ss et Doležel (1973: 15ss). L'interférence des discours n'existe pas dans des textes européens traditionnels qui se servent de traits bien distingués pour DN et DP, sans aucune ambiguité: nous savons toujours qui parle, le narrateur ou un personnage, ne fût-ce que grâce aux signes typographiques, double point suivi de guillemets, comme dans *Feather Woman,* ou le tiret de dialogue tel qu'il est employé dans *Une vie de boy* où le plus souvent DN et DP se distinguent aussi, comme il ressort de la citation suivante:

'— Alors, tu dors? me dit le Blanc qui désinfecte Dangan, en me montrant son verre vide.
— Bonne mère! reprit-il. On dirait qu'il a la maladie du sommeil!' (77).

DP et DN y alternent dans l'ordre que voici: DP/DN/DP/DN/DP.
Or, dans la fiction moderne, cette opposition entre DN et DP n'est pas toujours aussi nettement respectée que le dernier exemple semble suggérer. Dans le texte de Tutuola, nous n'avons pas trouvé de telles interférences de discours: l'opposition y est toujours maintenue et dès que le narrateur devient personnage, l'auteur prend soin de marquer le changement par des signes typographiques. Il en est autrement dans certains passages du livre d'Oyono.

Le phénomène du discours-interférence constitue au fond une déviation de la norme qui veut que l'auteur respecte l'opposition entre DN et DP. Le processus d'abolition de cette opposition amène à une ambiguité dans le texte qui peut constituer un procédé artistique intéressant. Selon Doležel (1973:18-19), le discours-interférence ou DI comme nous l'appellerons désormais est un procédé narratif international existant dans toutes les littératures européennes modernes.
Nous ne croyons pas que ce phénomène ait déjà été étudié dans la littérature africaine contemporaine où il n'en existe pas moins. Ici nous ne pouvons que le signaler, tout en fournissant quelques exemples du procédé relevés dans *Une vie de boy:*

'On reparla nègres . . . *Ah! ceux-là alors! Le péril jaune n'était pas encore écarté et déjà se dessinait le péril noir . . . Qu'allait devenir la civilisation? . . . (83).*
— Que peut-on attendre de vous autres! disait-elle.
Et dire qu'elle n'avait pas cru ce que lui avaient dit des âmes bien averties! Maintenant ça allait changer . . .
— Monsieur le régisseur de prison a bien raison de dire qu'il vous faut la chicotte, continua-t-elle. (112).

Les phrases soulignées des citations font voir comment le mélange de DN et DP résulte en DI sous forme de style indirect libre. Oyono s'en sert, nous semble-t-il, pour augmenter la tension de la situation. L'ambiguité résultant de l'interférence des discours ajoute à la force émotive du texte.

Une vie de boy est une oeuvre bien structurée: les événements et les moments de réflexions alternent harmonieusement. Les dialogues que le narrateur reproduit dans son journal ne dépassent jamais une longueur vraisemblable. Du contraste des deux mondes dans lesquels vit le héros-narrateur, Oyono tire des effets comiques et tragiques dont il profite pour mettre en relief l'intrigue du récit. Le

fait que ce roman est écrit à la première personne et sous forme de journal renforce l'illusion d'authenticité des expériences que, d'un jour à l'autre, le narrateur communique au lecteur. La perspective narrative du journal n'est abandonnée nulle part, nous n'apprenons que ce que le narrateur, ce 'Je' protagoniste, a vécu, observé et noté dans les deux cahiers constituant son journal intime.

☆

☆ ☆

A plusieurs égards, le roman épistolaire ressemble au journal, notamment en ce qui concerne le point de vue du narrateur - qui est à la première personne - et la temporalité - l'écart entre le temps de la narration et celui des événements narrés étant très limité pour les deux formes du 'Je'.

Il y a deux sortes de romans épistolaires, ceux qui se composent d'un seul narrateur adressant ses lettres à un seul ou plusieurs destinataires, sans que des réponses soient insérées dans le récit, sauf de manière indirecte, dans la mesure où le narrateur épistolaire y fait allusion dans ses lettres ultérieures.

L'autre type constitue la correspondance entre deux ou plusieurs personnes qui, à tour de rôle, deviennent narrateur à la première personne et se parlent alors mutuellement des événements et idées qui les préoccupent.

Le roman ou plutôt la nouvelle épistolaire de Sembène Ousmane - car il s'agit d'un récit qui ne dépasse pas les quarante pages et qui figure dans son recueil de nouvelles *Voltaïque* (1962) - appartient au premier type, avec un seul narrateur qui sert de base à l'unité de l'histoire. En outre, il n'y a qu'un seul destinataire à qui toutes les lettres sont adressées. C'est ce type qui s'approche le plus du journal, car, dans l'un et l'autre, la perspective narrative de l'unique narrateur domine le récit du début jusqu'à la fin.

Jusqu'ici, l'écrivain sénégalais a écrit cinq romans et quatorze nouvelles qui sont presque tous racontés à la troisième personne. Sa nouvelle *Lettres de France* est l'exception à la règle, non seulement parce qu'elle suit la forme du 'Je', mais encore parce qu'elle appartient à ce genre rare dans la littérature contemporaine, le récit épistolaire (cf. Romberg 1962:49). *Lettres de France* se compose de neuf lettres de longueur variée et toutes écrites de Marseille par une jeune fille africaine du nom de Nafi, à sa meilleure amie de chez elle. En Afrique, dans son quartier de bidonville, Nafi avait rêvé d'aller en France et le jour où son père lui avait montré la photo d'un Africain vivant en France et qui serait prêt à l'épouser, elle avait accepté cette proposition sans hésiter ni réfléchir. La déception ne tarde pas à venir, lorsque, à son arrivée, il se trouve que le 'mari' est âgé de 73 ans et que la photo envoyée avait été retouchée et prise au moins vingt ans plus tôt. Nafi languit, l'Afrique lui manque et elle supplie son amie de lui envoyer de ses nouvelles et de celles 'de tout le monde' (ibid.:70).

A la tête de chaque lettre, la narratrice écrit 'Marseille . . . 19 . . .', sans jamais remplir la date. Les lettres sont écrites par intervalles irréguliers, à en juger d'après les vagues indications données dans les lettres mêmes, par exemple lorsqu'elle dit reprendre 'notre conversation d'il y a un mois et quelques jours' (78) ou bien 'voilà près de deux mois que tu me bats froid' (85).

Le temps de l'histoire et celui de la narration se suivent de très près, comme dans le roman d'Oyono. Dans *Lettres de France,* les deux temps s'approchent parfois au point de se toucher, lorsque la narratrice se voit obligée d'interrompre sa lettre, à cause d'un événement:

'De la lucarne j'entends sa voix. Il revient, à tout à l'heure . . . Je poursuis notre causerie! Comme je te disais plus haut, j'ai vu le docteur' (80).

Il arrive que la narratrice parle dans ses lettres de ses lettres, du temps qu'elle a ou n'a pas pour écrire à son amie:

'Si mes mots sont trop courts, c'est qu'il m'était impossible de faire autrement. Tu me crois. J'ai besoin que tu me croies' (69-70).
'Voilà une longue lettre! Je ne me relis pas. C'est très long. Bien à toi, ma vieille.

Ta NAFI' (85).

La narratrice de *Lettres de France* est en même temps sa protagoniste, comme c'était le cas des deux autres récits dont nous avons parlé. De nouveau, les fonctions de narrateur et personnage coïncident, cette fois-ci dans la personne de Nafi. Dans le récit, le lecteur fictif joue un rôle considérable. La 'vieille amie' d'Afrique étant la confidente de la malheureuse jeune mariée devient un personnage concret chez qui la narratrice trouve réponse sinon compréhension dans sa situation pénible. Quelles conséquences cette relation entre la narratrice-protagoniste et la confidente comme lecteur fictif a-t-elle pour les différents discours du texte? Le rôle du lecteur fictif est toujours indispensable dans le roman épistolaire. Ci-dessus, au sujet d'*Une vie de boy,* nous parlions d'un *quasi-dialogue* dans le journal de Toundi, puisqu'il n'y avait pas d'interlocuteur concret à qui le narrateur s'adressait. Ici, la situation narrative est quelque peu différente, comme il ressort, de la différence des discours. Dans des narrations sans lecteur fictif, par exemple dans le récit-cadre de *Feather Woman* (DNa) et l'histoire racontée par le chef de village (DNb2), le temps utilisé dans le discours du narrateur est toujours le prétérit. Il en est de même, dans le journal de Toundi, chaque fois que le narrateur raconte les événements de la journée; cependant, dans ses commentaires et réflexions qui s'adressent à sa propre conscience, le narrateur se sert de tous les temps, passé, présent, futur, tout comme dans le discours des personnages.

Dans *Lettres de France,* l'emploi du temps passé qui régit entièrement DNb2 de *Feather Woman* et largement DN d'*Une vie de boy* est beaucoup plus restreint. Ce fait est dû, nous semble-t-il, à la présence du lecteur fictif à qui toute la narration s'adresse directement et constamment. A part les signes typographiques qui, ici comme toujours, introduisent le discours des personnages, il n'y a plus aucun trait qui distingue DN de DP dans ce récit épistolaire: comme les autres personnages, la narratrice s'adresse directement à un interlocuteur mentionné, bien que ce soit à deux niveaux différents, DP étant toujours encadré par DN:

(DN:) 'Ca y est! Mon "mari" est mort. Mort, je te dis. Il y a quinze jours de ça. Il a eu un bel enterrement. Toute la colonie africaine est venue. J'y étais - ceci est

contraire à la tradition. Arona m'a dit que si je voulais, je pouvais venir, après tout.
C'est ce 'après tout' que me chagrine. Il est lourd de reproche. L'autre jour, Arona m'a dit:
(DP:) 'J'ai beaucoup d'admiration pour nos anciens - les vieux. Ils n'ont jamais voulu se neutraliser pour être des Français à part entière. Ils sont restés des Africains dans le vrai sens du mot.' (109).

La conversation entre narrateur et lecteur fictif est un *dialogue narratif* [5]) bien que les réponses de l'amie ne nous parviennent que de manière indirecte, nous en sommes au courant dans la mesure où la narratrice y réagit, les répète et les commente. Il est clair que celle-ci prend position activement, qu'elle appartient au type du narrateur personnel, comme le héros de *Feather Woman* et celui d'*Une vie de boy*. Nafi s'ingénie même à imaginer et prévoir d'avance les réactions possibles de son interlocutrice. Le procédé du *dialogue narratif* nous semble un élément important du roman épistolaire en général; dans *Lettres de France*, la vivacité de la narration dépend largement de ce procédé artistique.

Dans toute la nouvelle, nous n'avons pu relever aucun cas de discours-interférence. On peut se demander s'il en existe dans d'autres romans épistolaires, étant donné que le genre n'est plus tellement en vogue et que le phénomène de DI est assez récent dans la littérature, à en croire Doležel. [6]) A côté du lecteur fictif, il y a surtout deux personnages qui jouent un rôle: d'abord, bien sûr, le 'mari', nom que la narratrice écrit toujours entre guillemets, parce que pour elle ce mot signifie au fond 'tout autre chose que ce que généralement une jeune fille attend d'un homme qu'elle a épousé' (70). Ensuite, il y a Arona, l'homme du syndicat qui s'occupe un peu d'elle pendant l'absence du 'mari' et dont elle s'éprend spontanément.

Le langage de la narratrice-protagoniste est celle d'une jeune fille, un langage vivant, parfois exagéré et souvent un peu négligent. Il laisse deviner sa joie de vivre d'autrefois, bien qu'il soit amèrement dominé par son malheur de devoir partager la vie d'un vieillard analphabète et chômeur, dans une chambre sans fenêtre, 'un monde maussade, lugubre qui m'oppresse, m'assassine à petits coups, jour après jour. Une photo a fait de moi une déclassée' (73-74).

Ses rares conversations avec Arona sont reproduites intégralement et directement, elles sont amplifiées car elles constituent son seul point de lumière dans un monde sombre.

Par contre, les conversations du vieux avec ses amis de même âge sont rendus de façon indirecte, ce qui suggère que la narratrice s'en distancie:

Ils ne savent qu'éventrer le passé: leur passé. Ils parlent du début de ce siècle, de la guerre de 14-18, comme moi je te parle du présent, rêve d'un avenir meilleur. Ils citent des noms, des navires coulés, leur tonnage, les commandants, les maîtres

[5]) Cf. Schmid (1973:257).
[6]) Doležel (1973:18) affirme même que DI n'existe pas du tout dans des textes à la forme du 'Je'. Schmid (1973:60-61) ne partage pas ce point de vue, et à juste titre: ci-dessus, dans *Une vie de boy*, nous avons vu que la perspective narrative à la première personne n'empêche pas l'interférence des discours!

d'équipage, les bons et mauvais Blancs - car pour eux existent toujours les bons et les mauvais Blancs - ils évoquent d'anciens compagnons morts' (82-83).

A un moment donné, Nafi avoue que, malgré tout, elle commence à s'habituer au vieux et, pour illustrer cette évolution, elle rappelle à l'amie un conte traditionnel de leur enfance, le conte du mariage de l'hyène très laide avec une belle jeune fille, qui se termine avec les paroles de l'hyène disant aux concurrents qui la jalousent:

' "Je sais que je ne suis pas agréable aux yeux. Mais lorsqu'elle ne verra que moi, moi, au long des jours, des semaines, des mois, elle finira par s'habituer à moi, et commencera à m'aimer." Et l'hyène avait raison' (89).

Le conte est enchâssé dans la lettre pour expliquer sa résignation qui, peu après, ne manque pas de fondre comme la neige, au moment de sa rencontre avec Arona dont elle parle à la page suivante. Le contraste entre ce raisonnement et ses sentiments s'en trouve renforcé.

L'effet des contrastes est grand dans la nouvelle dont le thème même est celui de l'abîme qui sépare rêve et réalité. *Lettres de France* est une nouvelle assez brève qui dit parfois moins qu'elle ne suggère. Les pensées de la protagoniste coïncidant avec celles de la narratrice, c'est grâce, à la forme du 'Je' épistolaire mis en dialogue narratif avec sa correspondante au loin que le discours du narrateur nous parvient, racontant avec vivacité son histoire personnelle.

☆

☆ ☆

Dans ce qui précède, nous avons voulu tracer quelques lignes méthodologiques dans le domaine de la narratologie. Cette étude est, nous le disions déjà, loin d'être exhaustive. Nous avons simplement voulu signaler l'importance de la perspective narrative dans la structuration textuelle, et des deux ou trois fils de discours qui déterminent l'ensemble du texte, à savoir DN, DP et, le cas échéant, DI.

Il va de soi que la même approche peut également servir à l'analyse du roman à la troisième personne.

A côté des formes du 'Je' dont nous avons traité en examinant les textes de Tutuola, Oyono et Ousmane, il y a d'autres formes intéressantes: on peut penser aux chroniques traditionnelles, au roman autobiographique comme *L'enfant noir* de Camara Laye (1953), au journal autobiographie comme *Sunset in Biafra* d'Elechi Amadi (1973) ou à l'autobiographie pure - qui n'appartient alors plus à la fiction littéraire - comme l'autobiographie de Kwame Nkrumah (1957).

Quant aux formes mixtes, ces dernières se font valoir dans la littérature contemporaine qui semble toujours plus choisir comme norme le rejet des normes existantes: on peut citer comme exemples *This earth, my brother . . .* de Kofi Awoonnor (1971) ou *Fragments* d'Ayi Kwei Armah (1969), car dans les deux romans des chapitres dont la perspective narrative est à la première personne alternent avec d'autres dont le narrateur raconte à la troisième personne.

En examinant les trois textes nous avons passé sous silence les contextes respectifs. Cela ne veut nullement dire que ceux-ci nous semblent sans importance. Au contraire, nous sommes convaincue que les textes ne s'expliquent pas à fond sans qu'on mette en relief leurs contextes d'origine. Cependant, dans le cadre restreint d'un article, il faut faire un choix et nous avons donné priorité à l'aspect textuel parce que, dans le domaine de la littérature africaine, les chercheurs se montrent souvent plus intéressés aux aspects politiques, sociologiques et anthropologiques qu'aux aspects littéraires du texte. La question reste pertinente de savoir en quoi le texte littéraire se distingue du document politique ou sociologique. L'analyse de la perspective narrative et des différents discours du texte peuvent contribuer à y fournir une réponse partielle.

La Socialité du Texte et/ou le Texte du Réel: Pour une Socio-critique du Roman Africain

by Kwabena Britwum

I. PROBLÈMES PRÉLIMINAIRES ET QUELQUES HYPOTHÈSES DE TRAVAIL

(1) Ambiguïté de la littérature africaine moderne

Nous reconnaissons tous que l'oeuvre littéraire est un objet socio-culturel. Se pose toutefois la question de savoir la (les) grille(s) à travers laquelle l'oeuvre africaine devrait être lue ou consommée. Surtout il importe de connaître l'espace socio-culturel auquel se rapporte la littérature africaine moderne. A ce sujet, Mohamadou Kane (1966:15) et Abiola Irele (1971:15), entre autres, ont relevé certes le caractère ambigu de la littérature africaine moderne. Cependant, à notre connaissance, la critique de la littérature africaine n'a pas suffisamment souligné ce que cette constatation implique pour la lecture du texte littéraire africain. Car, à partir du moment où l'écrivain africain s'inspire, du moins en partie, de modèles culturels non-africains, sa production littéraire ne peut pas en subir les conséquences.

Dire que la littérature africaine moderne est en langues européennes pour relever ensuite le caractère ambigu de cette littérature ne suffit donc pas. Il convient de noter qu'une langue, contrairement à ce que pense Chinua Achebe (1975: 7), n'est pas un outil innocent dont l'écrivain ferait usage, à sa guise. Point n'est besoin de souligner que non seulement une langue revoie à son aire socio-culturelle d'origine mais aussi qu'elle renvoie à des manières de voir, à des pratiques, bref à des codes qui ne relèvent pas forcément du milieu culturel africain de l'écrivain. Comme le fait remarquer Roland Barthes (1966:33): 'Ecrire, c'est *déjà* organiser le monde, c'est déjà penser (apprendre une langue, c'est apprendre comment on pense dans cette langue)' [1] Même à l'intérieur de l'espace textuel, l'auteur ne saurait vider la langue choisie du poids de codes socio-culturels et idéologiques. Il s'ensuit donc que la langue d'adoption est suspectible d'infléchir le sens de l'oeuvre africaine, de l'orienter vers un espace idéologique autre.

(2) *Champ intellectuel et contraintes culturelles*

Que nous le voulions ou non, c'est un fait que l'oeuvre de la plupart des écrivains africains est produite dans une aire socio-culturelle non-africaine. Cela implique que l'oeuvre africaine est conditionnée, façonnée, du moins en partie, selon des critères littéraires ou idéologiques face auxquels l'écrivain est plus ou moins impuissant. Ce qui veut dire qu'il ne peut ignorer les contraintes culturelles ou idéologiques qui lui sont imposées comme conditions préalables à la production de son oeuvre.

[1] C'est l'auteur qui souligne. Notre thèse rejoint ici le point de vue de Mohamadou Kane (1966:15). Voir aussi France Vernier (1972:43).

Non seulement l'écrivain africain doit compter avec l'éditeur européen (souvent par le truchement de 'l'auteur-lecteur' de la maison d'édition et du correcteur) mais parfois avec le critique européen. Editeur et critique (dont le goût, inutile de le dire, est façonné par l'idéologie littéraire occidentale) veillent à 'la *reproduction* des règles du métier, des normes de l'institution comme de l'idéologie spécifique qui sous-tend l'ensemble' (Dubois 1974:110). Comme le note Pierre Bourdieu (1966:881), il importe de remarquer aussi que l'auteur lui-même opère 'une présélection' par référence à l'idée qu'il se fait de l'éditeur, et, nous ajouterions, par référence à l'idée qu'il se fait certes, dans la plupart des cas, de son public africain, mais parfois du public immédiat européen.

En effet, les conditions de réception déterminent aussi, dans un sens, l'oeuvre. Par l'intermédiaire de l'école (au sens large du terme), de la critique académique européenne etc., nous recevons l'oeuvre africaine à travers une grille de lecture *apprise*. C'est ainsi que nous 'naturalisons' les textes qui nous sont étrangers, du point de vue du contenu ou de la forme (cf. Culler 1975:131-160). Autrement dit, nous nous assimilons le texte littéraire en lui collant des étiquettes ou des 'stéréotypes du genre', celui-ci étant également pré-construit en fonction de codes ideologiques.

Mais cela ne veut pas dire qu'il faille rattacher l'oeuvre africaine aux seules déterminations idéologiques européennes. Peut-être l'oeuvre africaine se référerait-elle davantage à un milieu socio-culturel africain. Toutefois, il convient de prendre en compte les deux espaces culturels dans la mesure où ils concourent tous les deux à la production du texte africain moderne.

(3) *Voix du texte et voix de la tribu sociale*

Jacques Dubois (1970:67), à la suite de J.-P. Sartre, fait une éclairante remarque lorqu'il fait observer que derrière 'une parole se profile un destinataire qu'il faudrait pouvoir situer, dater, décrire . . . ' En effet, la communication auteur-narrateur/destinataire-lecteur présuppose 'une complicité singulière de l'auteur avec son lecteur.' Cette connivence d'ordre culturel et idéologique se dessine par exemple, à partir, des ellipses d'un texte.

Etant donné que l'écrivain ne peut tout dire dans le texte, il s'appuie sur des raccourcis économiques pour écrire son oeuvre. Ainsi, l'oeuvre, comme l'écrit Pierre Bourdieu, 'est toujours ellipse, ellipse de l'essentiel: elle sous-entend ce qui la soutient, c'est-à-dire les postulats et les axiomes qu'elle assume inplicitement. Ce qui trahit le silence éloquent de l'oeuvre, c'est précisément la culture . . . par laquelle le créateur participe de sa classe, de sa société, de son époque, et qu'il engage, à son insu, dans ces créations en apparence les plus irremplaçables; ce sont les crédos qui vont tellement de soi qu'ils sont tacitement présupposés plutôt qu'explicitement postulés, ce sont les manières de penser, les formes de logique, les tours de style et ces mots de passe . . . qui paraissent si naturels et inévitables qu'ils ne font pas, à proprement parler, l'objet d'un choix conscient . . . (op.cit.: 897; cf. Sartre 1948:88-89). Cela revient à dire que l'oeuvre n'est pas le produit du seul travail de l'écrivain. L'oeuvre est, sous un certain angle, déjà lue (avant l'auteur) par ce que Claude Duchet (1971:7) appelle 'la tribu sociale' de l'auteur.

Car l'écrivain se sert des expressions, des formules toutes faites, des 'sociolectes' préformés qui viennent d'eux-mêmes 'se poser sur le papier' lorsqu'il écrit. Certes

le texte parle en un sens son propre langage; mais des 'voix étrangères' émanant du social se mêlent à sa propre voix pour assurer l'élaboration du texte (Duchet et Launy 1970:815). Affleure ainsi le rapport entre le texte et le réel, c'est d'abord le langage social (c'est-à-dire le discours émanant de la société et tenu sur celle-ci). C'est pourquoi le texte est lisible pour son destinataire puisqu'il y a complicité d'ordre culturel entre l'auteur et le lecteur du texte. Il importe ici de cerner la notion de lisibilité. En fait, la lisibilité d'un texte dépend d'un support socio-culturel sans lequel le lecteur ne serait pas à même de déchiffrer les codes qui détiennent le(s) sens de l'oeuvre. Pour assurer cette lisibilité, l'auteur est donc amené à recourir à ce que Philippe Hamon (1974:116) appelle 'les stéréotypes du genre ou de la culture.' Autrement dit, serait lisible 'quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu, ou déjà dit), par le texte ou par l'extra-texte diffus de la culture . . .'. Donc le texte est, pour ainsi dire, en porte-à-faux par rapport au réel socio-culturel, non seulement parce qu'il dépend de celui-ci pour assurer son intelligibilité, mais aussi parce que de toute manière le langage textuel est fait, en partie tout au moins, du discours social.

(4) *Socialité du texte et lecture roman-société*

A tout roman correspond un espace-temps où l'action du récit est censée se dérouler. Pour assurer sa crédibilité ou vraisemblance, le texte crée, au cours du récit, son espace social. Mais cet espace textuel, calqué sur la société, semble désigner celle-ci alors qu'il tend à gommer ses liens avec elle. Ou mieux, il tend à détruire les allusions au réel en donnant l'illusion d'être 'le réel qu'il vise' (Duchet 1971:8).

Cette illusion du réel est fondée, certes, sur l'idéologie de ce qui constitue la vraisemblance d'un texte dit 'réaliste'. Cependant, la socialité ou le réel du texte ne se réduit nullement au réel. Tout au plus la mime-t-il. [2]). Car, tout en empruntant au réel le langage social, le texte crée sa propre cohérence ou sa socialité par le travail du langage textuel. De surcroît, il est à remarquer que nous prenons connaissance de l'espace social de l'oeuvre par le biais du discours à l'intérieur du texte. Il est vrai que le réel du texte est en rapport de dépendance avec le social extérieur au livre. Pourtant la socialité du livre n'est pas en prise directe sur la réalité sociale, car le réel du texte ne fonctionne qu'à titre de discours. Ce qui veut dire que le discours désignant le réel du texte se rapporte à d'autres discours extratextuels tenus sur le social (Viguier 1971:21).

Il s'ensuit qu'une lecture socio-critique du texte ne devrait pas se réduire purement et simplement à une connaissance sociologique du réel ambiant extérieur au livre. En effet, l'un des écueils qui guettent une lecture sociologique de la littérature c'est la tentation de 'réduire le texte, de le ramener à ne signifier au fond, . . . que ce qui est déjà lisible dans le réel historique' (Barbéris 1973:269). Sans doute, une connaissance sociologique du réel à partir duquel l'écrivain produit son texte permet-elle de cerner les rapports de nature dialectique qu'entretient l'oeuvre avec le réel: ainsi se font jour les matériaux d'origine, les objets, les clichés socio-culturels, la matrice idéologique dont l'oeuvre s'alimente, du moins en partie. Toutefois le sens sociologique du texte réside-t-il, en dernière analyse, peut-être moins dans le hors-texte que dans l'espace social du texte.

[2]) Sur l'idée de vraisemblablisation du texte romanesque, nous renvoyons à Charles Grivel (1973:235-256).

A vrai dire, la seule lecture de la société du livre ne suffit pas à rendre compte du sens sociologique de l'oeuvre puisqu'elle laisse de côté le milieu socio-culturel par référence auquel le livre prend son sens. Par contre, une lecture qui noie le texte dans le réel socio-historique ne tient pas suffisamment compte du travail de langage et d'imagination - c'est ici que réside peut-être l'originalité de l'écrivain - par le biais duquel le texte signifie le social.

II. QUELQUES PISTES DE LECTURE SOCIO-CRITIQUE; L'EXEMPLE D'UN FRAGMENT DE 'CHEMIN D'EUROPE' DE FERDINAND OYONO

Cette partie de notre travail a pour objet de faire une petitie expérience introductive de lecture socio-critique. Je me limiterai à un fragment de roman et, par le biais d'un commentaire de texte, essaierai de proposer quelques pistes de lecture socio-critique. Le fragment de texte raconte le début de l'odyssée du narrateur-héros, Aki Barnabas, en quête de la réalisation de ses rêves romantiques:

'Pour avoir obtenu le certificat d'études à un âge où l'on n'a pas encore de poils sous le ventre, je passai pour un génie; si grand était le nombre d'ignorants chez nous, à cette époque, qu'ils ne cessaient d'affluer pour me contempler, me toucher. Je me voyais-notre ambition de ces années-là - jeune fonctionnaire à l'abri du fouet de l'indigénat, arborant d'impressionants écussons et assuré d'une bonne retraite. J'amais la vie: j'allais commencer où mes aînés plafonnaient. Mon délire, hélas! fut de courte durée: mon père, qui s'était habilement entouré d'alliés, avait décidé de ma carrière religieuse. Je cédai, non d'y avoir été enjoint par une dizaine de vieillards spécialement réunis pour me circonvenir, mais parce qu'il m'apparut que le certificat d'études étant, dans mon pays, le diplôme suprême pour indigènes, le séminaire était l'au-delà du Savoir, auquel on pouvait accéder grâce au cheval de Troie de la vocation. C'était d'autant plus facile que, devant le penchant des noirs à entrer dans les ordres, les Européens n'y voyaient, scientifiquement, qu'une manifestation de leur tempérament religieux . . .' (Oyono 1960:11).

(5) *Un discours anticolonial*

C'est grâce à la référentialité de certains détails que l'espace colonial du texte devient lisible: il y a, par exemple, le syntagme 'le fouet de l'indigénat' qui renvoie à une époque révolue de la colonisation française en Afrique Noire. Il en va de même pour l'interdiction qui empêche le jeune colonisé d'avoir accès à l'enseignement supérieur. Ce qui recoupe toute une série d'interdictions récurrentes au long du roman. Ainsi, l'alcool de maïs local est interdit par l'Administration coloniale; la femme blanche est inaccessible au Noir (Oyono 1960:46); l'accès à certains endroits (tel l'Hôtel de France ou le club européen) est interdit aux Noirs (à l'exception d'une catégorie restreinte de ceux-ci).

Toutefois, on peut dire que l'espace colonial du texte se profile surtout à partir du discours colonial sensible au long du récit. Il est à observer ici que le discours colonial apparaît d'une manière oblique. Autrement dit, c'est Barnabas le narrateur qui énonce le discours colonial, mais en prenant clairement ses distances avec celui-ci. Ainsi, il fait référence au 'diplôme suprême pour indigènes', qui renvoie au langage tenu par le colonisateur. Pareillement, lorsque le narrateur fait observer que 'devant le penchant des noirs à entrer dans les ordres,

les Européens n'y voyaient, scientifiquement, qu'une manifestation de leur tempérament religieux', il fait allusion au racisme qui sous-tend le discours colonial. Ici le mot 'scientifiquement' se fait l'écho des théories prétendument scientifiques d'un Gobineau, d'un Lévy-Bruhl qui cherchent à prouver l'infériorité du Noir. Non seulement Barnabas prend du recul par rapport à ces théories mais il est clair qu'il les tourne en dérision. En fait, à travers la parodie du discours colonial perceptible au long du roman, le narrateur vise, en un sens, à contester le colonialisme: ce qui apparaît plus visiblement, lorsqu'il parle du 'fouet de l'indigénat'.

(6) *Le texte et son référent politico-historique*

La visée anticoloniale du texte semble faire problème, au point de vue de la socio-critique; ce qui nécessite qu'on se penche sur la relation entre le texte et son référent historique. En fait, il y a décalage entre l'espace-temps du roman et l'époque de la production du texte. Pour reconstituer la période de l'écriture, nous extrapolons abusivement (faute de données précises) que la production du roman ne commencerait qu'après celle des deux textes précédents d'Oyono. Ainsi, le roman serait probablement en cours de préparation entre 1954-1955 et 1958-1959. Or entre 1955 (c'est-à-dire l'année où 'l'Union Populaire Camerounaise', l'U.P.C., déclencha son insurrection contre le régime colonial en place) et 1957 s'amorce un processus d'évolution vers le *self-government*. Dès 1958, le Cameroun jouit d'une 'pleine autonomie interne'. Et le territoire accède à l'idépendance le 1er janvier 1960.

Sans chercher à établir une correspondance mécanique entre le roman et le référent historique, on peut, à partir de certains indices dans le texte, situer *Chemin d'Europe* dans un espace-temps vraisemblable: le Cameroun sous la tutelle française à une période précédant 1944 (c'est-à-dire l'année de la Conférence de Brazzaville où le système dit de 'l'indigénat' fut, en principe, aboli) et qui va jusqu'en 1958-1959 (c'est-à-dire l'époque de l'autonomie interne en Afrique Noire et de la Communauté française).

Une question se pose ici. Pourquoi, en dépit des modifications apparemment importantes du statut politique de la colonie, le romancier se donne-t-il la peine de dénoncer le colonialisme français, alors que celui-ci semble être en passe de disparaître? Il importe, à ce propos, de lire attentivement la dernière partie du roman. Car sa clôture renforce la démonstration à visée anticoloniale du texte: malgré l'évolution perceptible de la colonie vers l'autonomie, rien, au fond, n'a changé. Certes, quelques Africains tels certains fonctionnaires et hommes politiques (qualifiés dans le roman de 'blancs-couillons') sont appelés à assumer des fonctions de plus en plus importantes ('l'Afrique s'embourgeoise', dit-on à Barnabas). Subsistent cependant la mainmise économique des colons blancs, la ségrégation raciale, la prolétarisation de la masse noire, etc. Ainsi affleure la visée anticoloniale du texte qui constitue une manière de lire le hors-texte politico-historique.

(7) *Discours en filigrane ou infra-discours colonial*

Si, dans un premier temps, on s'avise du discours anticolonial qui oppose Barnabas le narrateur au discours colonial visible au long du texte, Barnabas change de ton dès qu'il se met à parler de sa société d'origine: 'je passai pour un génie;

si grand était le nombre d'ignorants chez nous . . . ' Certes, il est clair qu'il persifle l'ignorance des siens. Toutefois, il ne suffit pas de relever le fait qu'il prend distance avec eux. Il convient d'analyser les codes ou presupposés par rapport auxquels il critique les siens (étant entendu, certes, que tout discours comporte des présupposés).

Pour expliciter le présupposé sous-jacent de la première phrase du passage, nous nous proposons de réécrire la phrase de façon à mettre en relief le glissement implicite du cas particulier de l'énoncé à trois idées générales. [3]) (On pourrait sans doute, multiplier les exemples; mais, pour la commodité de l'exposé, nous nous en tiendrons à trois exemples):

(1) Si l'on n'a de poils sous le ventre et on a passé le certificat d'études, alors qu'on est entouré de trop d'ignorants, on passera pour un génie.

(2) Si l'on passe pour un génie tandis qu'on n'a qu'un certificat d'études, c'est parce que, d'une part, on est très jeune et, d'autre part, on est entouré de trop d'ignorants.

(3) Si, étant très jeune, et ayant obtenu son certificat d'études, on passe pour un génie c'est parce que ceux qui pensent ainsi sont ignorants. C'est le dernier exemple qui nous intéresse ici. Il est clair que le raisonnement du narrateur-héros repose sur un présupposé idéologique et culturel auquel narrateur et destinataire sont censés souscrire. Pour cerner de plus près ce présupposé, il convient donc de lire attentivement certains clins d'oeil que fait le narrateur au narrataire ou destinataire. Quand Barnabas parle, par exemple, de 'l'au-delà interdit du Savoir', non seulement il use d'une locution raccourcie (accessible à son narrataire) mais aussi il dessine de biais un certain milieu socio-culturel. Il en va de même des sociolectes comme 'cheval de Troie', 'scientifiquement'.

En effet, l'usage de ces sociolectes présuppose que le destinataire les comprenne à demi-mot. En retranchant une partie de l'information (redondante pour le destinataire, mais nécessaire pour un lecteur étranger au champ culturel ou intellectuel) le narrateur dévoile, en un sens, les antécédents socio-culturels du discours. A vrai dire, ces sociolectes ne prennent tout leur sens que par rapport à un espace culturel occidental, en l'occurrence, l'école coloniale: lieu où le jeune Barnabas et ses camarades commencèrent à faire leur apprentissage de la culture européenne. Mais pas là-même, le discours que tient Barnabas sur sa société s'éclaire: est ignorent celui qui n'est pas lettré, qui ne dispose pas du 'Savoir' que recherche Aki Barnabas, ou plus clairement, celui qui n'a pas acquis la culture occidentale. On comprend dès lors que Barnabas poursuive avec acharnement son désir d'aller faire ses études en France. Car il adhère implicitement au présupposé idéologique (hérité de l'école coloniale), selon lequel on n'accède au 'Savoir' qu'en prenant le 'Chemin d'Europe'. Sous cet angle, le titre du roman porte, en un sens, la charge d'une idée reçue et d'une idéologie. Mieux, le titre renvoie à l'infra-discours colonial perceptible dans ce texte: 'Chemin d'Europe' veut dire en dernière analyse: faire comme eux, suivre la voie qu'a déjà prise, tracée l'Europe.

[3]) Notre travail s'appuie ici sur l'analyse de la notion de 'présupposé, dans l'important article de Jean-Louis Backès (1975:50-62).

Il n'est donc pas indifférent que Barnabas tende à parler comme ses maîtres coloniaux. Ainsi, lorsque Barnabas raconte, 'Je me voyais . . . jeune fonctionnaire à l'abri du fouet de l'indigénat, arborant d'impressionnants écussons et assuré d'une bonne retraite. J'aimais la vie . . . ', il semble faire référence à la mentalité du personnage qu'il était autrefois. (Mais, en fait, celui dont il parle est inséparable de l'actuel Barnabas qui énonce dans le roman - car en narrant, Barnabas s'énonce en un sens). Ce qui revient à dire que, à travers le discours de Barnabas, le narrateur-personnage (visiblement anticolonial) affleure, en filigrane, le discours colonial qu'il tient à son insu. Ici se fait jour sont assujettissement idéologique au discours colonial. Nous nous reporterons ici à ce que Michel Pêcheux (1975:148), à la suite de Louis Althusser, écrit sur le fonctionnement de l'idéologie au niveau du discours: 'l'interpellation de l'individu en sujet de son discours s'effectue par l'identification (du sujet) à la formation discursive qui le domine (c'est-à-dire dans laquelle il est constitué comme sujet)'. Il en ressort que c'est en tant qu'individu ou 'sujet' apparemment libre, maître de son langage, que Barnabas le narrateur-héros parle, inconsciemment, le discours colonial. On comprend mieux la formule de Jacques Lacan selon laquelle 'l'inconscient est le discours de l'Autre' (cité par Pêcheux 1975:123).

Paradoxalement, l'infra-discours colonial rejoint ou recoupe la visée anticoloniale du roman: le fait que la colonisation continue malgré le changement proclamé du statut de la colonie. Ce qui veut dire que non seulement l'appareil d'état colonial subsiste (alors qu'il est supposé faire place à une évolution de la colonie vers l'indépendance), mais aussi, d'une manière plus insidieuse, l'appareil idéologique du régime colonial survit et il affleure, paradoxalement, à travers le discours du nationaliste qu'est Barnabas le narrateur-héros.

CONCLUSION

Il ressort de notre travail que l'oeuvre ne 'reflète' pas vraiment le réel. Certes, le texte est en prise sur le réel socio-historique, surtout par le biais du discours. Mais le texte travaille le discours social en le reprenant, le transformant par le jeu du langage textuel. Nous avons évité, à dessein, d'aborder de front la sociologie de la littérature. Pourtant, la socio-critique ne peut se passer de l'apport de celle-ci. Car une connaissance sociologique du hors-texte ambiant de l'oeuvre est révélatrice, dans la mesure où tout ce qui dans l'oeuvre se rapporte explicitement ou implicitement à la société environnante ne prend sens qu'à partir de la connaissance préalable de celle-ci. A ce sujet, nous tenons les travaux d'un Anozie (1970), d'un Obiechina, 1975), entre autres, pour indispensables à la compréhension de la matrice socio-culturelle de l'oeuvre africaine, contribuant à la 'lisibilité' du sens de celle-ci. La socio-critique ne se réduit pas pour autant à une *sociologie* de la littérature. Plus limitée dans sa visée, la socio-critique étudie, entre autres, le mode d'apparition du social dans le texte. Or, le texte ne parle le social qu'en termes de roman. D'où l'importance de l'étude de la 'médiation esthétique' du social: (Hoggart 1973:33; Duchet 1969:181), ainsi, en plus de l'étude de contenu, analyse narrative et étude du mode de fonctionnement du discours romanesque s'imposent. Il est à noter, toutefois, que le sens social du texte ne réside pas dans le seul discours tenu. Il réside aussi dans ce qui est *tu* dans le discours social que renferme le texte. Ici apparaît un discours sous-jacent qui met au jour l'idéologie du social. Cet infra-discours contribue, aussi, aux effets de sens dans le texte. Enfin, la socio-critique présuppose que, dans un premier temps tout au moins, on lise le texte littéraire en tant que tel et non

pas comme document sociologique. Ce n'est qu'en lisant l'oeuvre littéraire telle qu'elle se donne à lire que l'on saura dégager la façon dont l'oeuvre lit et parle le social.

Steps Towards the Evaluation on African Drama

by Eldred Jones

Modern written African drama is in some ways rather distant from the dramatic mimes, rituals, and dances of traditional Africa, but it also has its links with tradition. Because it too is product of the African environment, an environment which even though changing still has its abiding links with the essential unchanging elements of Africa - the lanscapes, the vegetation, the climates, the animals etc. What is even more important for the consideration of drama is that being concerned with the actions of people it has this abiding link with human thought, belief and character. To this extent African drama will always be 'African'.

It cannot be said however that modern written drama is the result of a continuous unbroken development from ancient African dramatic ritual, although many of the modern practitioners of drama deliberately employ some traditional dramatic elements. One of the tests of success of the modern African playwright who uses such elements is the extent to which these elements are merely superficial, added on, decorative, rather than deep and intregal to his work.

One of the greatest temptations of an African writer, particularly a young and inexperienced writer, is to be primarily a portrayer or presenter of Africa - African life, African idioms etc. - rather than an artist in the African environment, and using this environment artistically. Thus a number of stage plays are full of African elements - dancing, drumming, gnomic speech, riddles, proverbs etc. - without being good plays. (This is as true of other genres as of drama). There is also a tendency to write off any work which is essentially urban, in which characters wear western clothes, speak a western language work in offices with lifts, go to night clubs etc., there is a tendency to brand these as un-African. A drama competition with which I had some connection nearly foundered on the question of whether a play set in an African city whose characters were just as *au fait* with London and Paris as they were with African towns and villages, and which did not have a single African dance in it, could be considered as being superior to another play which was a continuous mass of sound and movement, all genuinly African but which, being less of a whole, was considered less worthy of the prize than the urban one.

In our consideration of African drama it must be borne in mind that the African environment is changing, that there are areas where the traditional is much stronger in evidence than the modern, and vice-versa. The artifacts and styles of contemporary urban living are just as valid in the African setting as the purely village ambience. A play cannot therefore be judged solely or even mainly by this quality of a narrow Africainness.

Elements of traditional African drama have however been very validly used in contemporary drama and been perfectly integrated into its themes. To give one example: It is well known and well documented that in most parts of Africa there is a tradition of dramatic dancing which requires of the dancers (actors) the same amount of characterization as a play. Geoffrey Gorer in his book

Africa Dances (1935:315-18) describes a number of these dramatic dances from which I will choose his description of one which he calls 'Stylisation of Human Sacrifice'. This is a dance during which men toss young children about from one to the other while wielding knives, seemingly in a way threatening to the children's continued existence. Here is an extract:

All the young men have knives: and the climax of the dance is when one man throws a child at exactly the same moment as another throws a knife, so that the knife passes between the child's legs, and seems as though it transpierces him. The two dancers stand about ten yards apart, and the jugglery appeared so realistic and dangerous that though I had a camera I never had sufficient presence of mind to release the spring; at each repetition my heart went into my mouth, for fear that this time it would be fatal. Sometimes one man held two knives points upward and the child was thrown onto them; the man moved his arms just sufficiently to catch the child in the crook of his elbows. Occasionally I think the illusion was produced by sleight of hand with the knives.

This was a dramatization of human sacrifice, and of the peril in which the victim stood. As described, this is purely a dance though its dramatic effect is obviously recorded by Gorer who was totally entranced by it. It is not yet drama.

Wole Soyinka in his very symbolic play *A Dance of the Forests* (1964) integrates a similar dance of knives into the drama in order to dramatize the peril of his Half-child who seems to symbolise the perilous nature of human existence and the precariousness with which human civilization seems always to be poised on the brink of self destruction. In Soyinka's play if this dance is done properly there would of course be the sheer fascination with the virtuosity of the performers similar to that produced on Gorer when he witnessed the independent performance of this dance, but in the play it is so well integrated into Soyinka's theme that it takes its place as a symbol, and does service to the general theme with which it is totally integrated. Soyinka's stage directions make it clear that the dance he requires of his actors is very similar to that which Gorer saw in his travels in Dahomey:

When the Half-child is totally disarmed by the Jester, Eshuoro picks him up suddenly and throws him towards the Third Triplet who makes to catch him on the point of two knives as in the dance of the cild acrobats. Rola screams, the Child is tossed up by the Third Triplet who again goes through the same motion, the other two Triplets continuing the furious 'Ampe' round him and yelling at the top of their voices. Demoke, Rola and Adenebi again cluster together. The Half-child is now tossed back to Eshuoro and suddenly Demoke dashes forward to intercept. Eshuoro laughs pretends to throw the child back, Demoke dashes off only to find that he still retains the Child. The interpreter, Eshuoro and the Third Triplett all evading the knife-points at the last moment and catching the Half-Child in the crook of their elbows (1964:81).

By using an African dance in this way (as he also does the African game of *ampe)* Soyinka has integrated into this play an element from African traditional

life, not merely as a decorative element but as an integral part of a theme - the awful responsibilities as well as the hazards of self rule - which was relevant in the surrounding environment of Nigerian independence, the occasion of the play. The play is thus a very modern, very contemporary play but using traditional elements.

I have selected what I think is an excellent example of the integrated use of traditional elements in modern drama, but not all attempts to use traditional elements in modern writing are equally successful and this is surely one of the criteria by which African playwrights should be judged.

Modern stage drama in Africa has become divorced from community life of which the traditional rituals were an essential part. Drama as distinct from dramatic ritual is more of a spectator sport and less of a participatory exercise. This kind of divorce is not confined to African drama; all traditions of drama go back into ritual and moved away from ritual into a deliberate presentation divorced from the atmosphere of worship, but it is also true that playwrights or men of the theatre in Africa and elseyhere feel that drama will never make its true impact unless it recaptures something of this community participation, this almost religious absorption in an experience, so that there are movements even outside Africa of a return to drama without words or at least drama without the words of any known language, in fact an attempt to return drama to ritual.

THEME AND LANGUAGE

The playwrights shares with writers of other genre in Africa the opportunities and problems which a choice of language offers. The natural language of an African play in an African setting would of course be one of the several hundred languages and because in most places where stage drama would be produced and patronised the audiences are linguistically mixed anyway, playwrights tend to use common languages which are often metropolitan languages - English, French, Portuguese etc. - although there are areas as in East Africa where a language like Swahili is so widespread that it could quite reasonably substitute for a metropolitan language. In Nigeria and Sierra Leone plays are increasingly written in the lingua-francas Pidgin or Krio in order to reach mixed audiences with a language which could at least be called neo-African. Unless the common language is very widespread, however, such plays are of limited currency, and seldom get into print.

The choice of a non-African language has its consequences in characterization as well as in the choice of theme. To put the matter in a very simple way, anything which a character in a village setting who has never been to a western type school says, can be written off as being un-natural since that character would presumably in that setting be speaking an African language and would have no acquaintance whatsoever with English. This fact has sometimes been made much of particularly by those who maintain that African litterature can only be written in an African language, but it is not perhaps as important a consideration as it might seem at first sight, since all drama is pretence anyway - pretence within certain agreed conventions - and therefore we can accept the convention of language among all the other conventions with which we agree to be deceived once we enter a theatre. Consequently, particularly if the playwright is skillful enough to modify his use of the non-African language, an African character using English can be quite credible.

The way the language is modified would vary from playwright to playwright and even within the work of a single writer. Ama Ata Aidoo has been commended for her sensitive use of language in her plays *The Dilemma of a Ghost* (1965) and *Anowa* (1970). For formal speeches, invocations, prayers, songs etc. Ama Ata Aidoo generally uses poetry; but for most of the dialogue of village characters she uses an adapted form of English which adequately reflects its African context. Here is an example of a conversation between an old man and an old woman who reflect on *Anowa's* deliberate, almost wilful, choice of her husband having rejected seemingly more suitable suitors;

Old Man: but what makes your heart race itself in anger so? What disturbs you? Some of us feel the best way to sharpen a knife is not to whet one side of it only. And neither can you solve a riddle by considering only one end of it. We know only too well how difficult children of today are. But who begot them? Is a man a father for sleeping with a woman and making her pregnant? And does bearing the child after nine months make her a mother? Or is she the beste potter who knows her clay and how it breathes?

Old Woman: Are you saying that the good parent would not tell his child what should and should not be done?

Old Man: How can I say a thing like that?

Old Woman: And must we lie down and have our children play jumping games on our bellies if this is what they want?

Old Man: Oh no. No one in his rightful mind would say that babies should be free to do what they please. But Abena Badua should have known that *Anowa* wanted to be something else which she herself had not been . . . They say from a very small age, she had the hot eyes and nimble feet of one born to dance for the gods.

Old Woman: Hmm. Our ears are breaking with that one. Who heard the Creator tell Anowa what she was coming to do with her life here? And that is why, after all her 'I dont like this' and 'I dont like that', she has gone and married Kofi Ako? (1970:20).

Ama Ata Aidos has handled her language here very discreetly. She has done no violence to English syntax, but by the use of tropes like repetition, rhetorical questions, by the use of proverbs and images she has been able to suggest a village context and thus to make her old man and old woman speak credibly like villagers within the dramatic convention.

For more formal passages, like the opening invocation, she uses poetry:

Old man: Here is the state of Abura.
Which must surely be one of the best pieces of land
Odomankoma, our Creator, has given to man,
Everything happens in moderation:

The Sun comes out each day,
But its heat seldom burns our crops;
Rains are good when they fall
And Asaase Efua the earth-goddess gives of herself
To them that know the seasons;
Streams abound, which like all gods
Must have their angry moments and swell,
But floods are hardly known to living memory.
Behind us to the north Aburabura
Our beautiful lonely mountain sits with her neck to the skies,
Reminding us that all of the earth is not flat (1970:5).

The poetry here creates a more formal air but it is still simple and contains similar literary devices - images and repetitions - but the use of proper names also helps to set the speech in its context.

Poetry can also be adapted to the conversational register as in Badua's speech which summarises the limited ambitions of a mother for her child, the very conventionality of which separates the speaker, Badua, from her extraordinary daughter:

I want my child
To be a human woman
Marry a man,
Tend a farm
And be happy to see her
Peppers and her onions grow.
A woman like her
should bear children
Many children,
So she can afford to have
One or two die.
Should she not take
Her place at meetings
Among the men and women of the clan?

And sit on my chair when
I am gone? And a captainship in the army
should not be beyond her
when the time is ripe (1970:12-15).

This village idiom is not to be taken as the sole idiom of African drama.

Sarif Easmon's *Dear Parent and Ogre* (1964) is set in Freetown in a house which is the hub of national politics in whose very elegant sitting room 'with beautifully executed modern Nigerian wood-carvings like silhouetts on walls', chief justices and potential governors-general sit quaffing champagne with potential prime ministers, and children of Yalies (ministrels) who have now become part of the international pop scene court young ladies educated in Europe. Such homes *do* exist in Africa, and although they may seem more fruit for caricature (as in Soyinka's cocktail party in *The Intrepeters,* 1970), they are valid as 'straight' portrayals.

In the mouths of such people the language of Badua's speech would be inappropriate. Easmon's play *The New Patriots* opens with the following exchanges between Violet, the sophisticated daugther of the house, and George whose rank in the society comes out in the dialogue:

Violet: Hello, George! Or should I call you 'Your Lordship' now that you are Chief Justice? My word! You're always so dignified and beautifully turned out. Pity the appointment of Governor-General does not rest with me:
I can think of only one man in this country deserving the honour.

George: Thank you, my dear. One of the reasons I esteem you so much is that you and I share my greatest enthusiasm - ME. As to the Governor-Generalship, I take it it is only a question of time before I take permanent residence at Government House. It is, I believe, as tailored to my talents as the clothes you so rightly admire. In fact, I was trying my hand at the job only the other day.

Violet: Indeed! But I would 't have thought the Governor-Generalship was a job that required any training.

George: In a way you're right. It is political appointment, you see. Why, the politicians themselves need no training or apprenticeship in their craft: they gravitate into politics like rats into a sewer and swim around quite naturally in the filth!

Violet: You should buy a silencer for your wit, George: it sometimes goes like an old-time motor-cycle - and that is by no means a sound that gives everyone delight! (1965:1-2).

As yet this kind of language, even though it may have its counterpart in real life, does have the ring of parody or caricature. The urban tinsel sounds as though it is only a thin veneer for - more tinsel. This may itself reflect a certain artificiality, a detachment from the early basis of life, making the attempts to penetrate to real substance more difficult. Soyinka, in *Madmen and Specialists* (1971), departing from realism, creates a no-man's-land in which the modern represented in this special case by military technocracy and the more basic traditional contact with earth and the essence of life, exist side by side. Can this be achieved on a realistic level? Certainly no play in the modern realistic medium has emerged with the depth of *Madmen.*

There is a further question. Does the choice of language influence theme? Is there a temptation to write about, for instance, western educated people and their problems rather than humbler folk because the language would seem more natural in mouths of one set of characters than in the other? I have suggested in the last paragraph that this need not be so but it is perfectly possible that a playwright might opt out of the portrayal of certain kinds of characters in order to avoid the difficulties which the use of an alien language might produce on his

characterization. The best African playwrights have not been deterred by this. All of J. P. Clark's plays (1964 and 1966) are set in African villages but all his characters use English. Indeed the tendency is rather to leave the towns and grapple with the problems of rendering village speech, using English.

A play which is set in an African environment will incorporate appropriate elements from the environment, and song and dance being such a part of African life (even in the cities) will be frequently employed in presentation. I have hinted however that there is a danger that dancing, drumming, and other elements of African life may be introduced purely as flavouring or decoration without being integrated into the theme of a play.

We could illustrate integrated elements and not so integrated elements in the work of Africa's most famous playwright Wole Soyinka. From his earliest plays, song, dance, and mime, were used quite cleverly to present flashbacks, as a narrative device, and so on. It is still possible however for some of the dancing and mime in those plays to be cut out without doing much violence to the play itself. This is certainly true of the *Swamp Dwellers* (1964); where the token drumming done by the Kadiye's drummer could be dispensed with without its being much missed. It is inconceivable however that there could be a presentation of *The Road* (1965) or *A Dance of The Forests* (1964) or *Death and the King's Horseman* (1975) without the music and the movement which are so integral to the whole theme and meaning of those plays.

A writer of course is eventually judged by the combination of what he says and how he says it. The writer, whether he uses traditional themes or contemporary themes, is writing for a contemporary audience and must be judged by the kind of impact that he makes on the audience for whom he writes. Even though a writer may be using traditional themes he would obviously be more relevant if his use of such themes were suggestive in the contemporary situation.

Ama Ata Aidoo for instance uses the well known theme of the wilful young bride who refuses all suggested suitors, chooses one for herself, and finds that she has married a devil, but she gives this traditional theme a contemporary significance by inventing corelatives for the devil out of various situations that could produce incompatibilities in married life. She has thus used a traditional theme, but given it contemporary relevance and significance.

It is not enough to narrate, to copy, to re-present traditional themes and situations; the writer who will make the maximum impact would be the one who adapts these traditional elements to contemporary uses. No doubt there could be some useful purely antiquarian drama but I suggest that it would probably have less impact than a work which handled these traditional elements in an original way.

If one may draw up rough lists of criteria then for the consideration of African drama they would be something like this:

(i) How far has the play or the writer been faithful to the truth of the situation he portrays?

(ii) If he has used traditional themes, how far has he made them significant to his contemporary audience?
Is the value mainly antiquarian?

(iii) How has language been used? Conventionally, imaginatively and above all in a self consistent way?

(iv) If he has used a non-African language how appropriate is the language to the situation?

(v) If he has used traditional means of presentation how well are these integrated into the other aspects of the drama?

(vi) How much is the play a whole? How much are the influences - western, traditional African and others - been integrated into a self consistent whole?

These are not absolute criteria. It does not follow that because a writer uses an African language, or because he writes about an African village, rather than a town, or because he includes African song and dance, the play is necessarily successful. The writer of a play like the writer of any other genre is involved in producing a work of art and it is as art that it should be eventually judged; not as a museum piece on African life or a catalogue of African customs.

Bibliography

Aarne, A. and Thompson, S. 1961, *The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography*. Helsinki.

Achebe, Chinua, 1958, *Things Fall Apart*. London, Heinemann.

Achebe, Chinua, 1972, What do African Intellectuals Read? in *TLS*, 12 May: 247.

Achebe, Chinua, 1975, *Morning Yet on Creation Day*. London, Heinemann.

Afolayan, A. (1971), 1975, Language and Sources of Amos Tutuola, in *Critical Perspectives on Amos Tutuola*. B. Lindfors (ed.), Washington, Three Continents Press.

Aidoo, Ama Ata, 1970, *Anowa*, London, Longman.

Aidoo, Ama Ata, 1965, *The Dilemma of a Ghost*, London, Longman.

Akinjogbin, Adeagbo, (1954) 1975, The Books of Amos Tutuola, in *Critical Perspectives on Amos Tutuola*, B. Lindfors (ed.), New York, Three Continents Press.

Amadi, Elechi, 1973, *Sunset in Biafra*. London, Heinemann.

Anozie, Sunday O., 1970, *Sociologie du roman africain*, Paris Aubier.

Anozie, Sunday O., 1971, *Christopher Okigbo. Creative Rhetoric*. London, Evans.

Anozie, Sunday O., 1975, Amos Tutuola: Literature and Folklore, or the Problem of Synthesis, in *Critical Perspectives on Amos Tutuola*. B. Lindfors (ed.), Washington, Three Continents Press.

Anthologie des Ecrivains Congolais, 1969, Boulogne, Ed. Debroisse.

Armah, Ayi Kwei, 1968, *The Beautiful Ones Are Not yet Born*. London, Heinemann.

Armah, Ayi Kwei, (1969) 1974, *Fragments*, London, Heinemann.

Armstrong, Robert Plant, 1970, *Forms and Processes of African Sculpture*. The University of Texas at Austin, Occasional Publication of the Afican and Afro-American Research Institute.

Awoonor, Kofi, (1971) 1972, *This Earth, My Brother . . .* London, Heinemann.

Awooner, Kofi, 1975, *Tre Breast of the Earth*. New York, Garden City, Anchor Press-Doubleday.

Bachelard, Gaston, 1960, *La poétique la rêverie*. Paris, P.U.F.

Backès, Jean-Louis, 1975, Quelques usages possibles de la notion de présupposé, in *Littérature, 19* (oct.): 50-62.

Banjo, Ayo, 1973, Aspects of Tutuola's Use of English in *Essays on African Literature* (W. L. Ballard, ed.). Spectrum Monograph Series in the Arts and Sciences, vol. 3, pp. 155-173. Atlanta, Georgia State University.

Barbéris, Pierre, 1973, Littérature et Société. In *Lectures du réel*. Paris, Editions sociales.

Barthes, Roland, 1966, *Critique et Vérité*. Paris, Seuil.

Beauvoir, Simone de, 1954, *Les Mandarins*. Paris, Gallimard.

Bleek, W. H. I., 1864, *Reynard de fox in South Africa*. London, Trubner & Co.

Booth, Wayne C., (1961) 1975 [11], *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press.

Bourdieu, Pierre, 1966, Champ intellectuel et projet créateur, in *Les Temps Modernes*, nov. 1966:865-906.

Bradbury, Malcolm, 1970, The State of Criticism Today. *Contemporary Criticism*. London, Edward Arnold.

Bremond, Claude, 1973, *La logique du récit*. Paris, Seuil.

Britwum, Kwabena, 1975, *Oyono's Une Vie de Boy*. Benin-City, Ethiope Publishing House.

Carrington, J. F., 1974, *La voix des tambours*. Kinshasa, Centre Protestant d'Editions et de Diffusion.

Carroll, David, 1970, *Chinua Achebe*. New York, Twayne Publishers.

Césaire, A. (1939) 1956, *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris Présence Africaine.

Césaire, A. 1946, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard.

Césaire, Aimé, 1963, *La Tragédie du Roi Christophe*. Paris, Présence Africaine.

Chakava, Henry M., 1971, Amos Tutuola: the Unselfconscious Eccentric, in *Busara, 3*(3):50-57.

Chevrier, Jacques, 1974, *Littéraure nègre*. Paris, Armand Colin.

Chklovski, Victor, 1966, L'art comme procédé. In T. Todorov (réd)., *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil.

Christ, Ronald, 1967, Among the Ibo, in *New York Times Book Review*, Dec. 12.
Clark, J. P. 1964. *Three Plays. Song of a Goat, The Masquerade, The Raft.* London, Oxford University Press.
Clark, J. P., 1964, *America, Their America.* London, André Deutsch.
Clark, J. P., 1966, *Ozidi.* London, Oxford University Press.
Cohen, Jean, 1966, *Structure du langage poétique.* Paris, Nouvelle bibliothèque scientifique.
Colardelle-Diarrassouba, M., 1975, *Le lièvre et l'araignée dans les contes de l'ouest africain.* Paris, Plon.
Colin, Roland, 1965, *Littérature africaine d'hier et de demain.* Paris, ADEC.
Collins, Harold, 1969, *Amos Tutuola.* New York, Twayne World Authors.
Collins, Harold, 1974, A Theory of Creative Mistakes and the Mistaking Style of Amos Tutuola, in *World-Literature in English, 13:*155-171.
Colloque sur le vers français du 20e siècle, 1967, Paris, Klincksieck.
Cope, Trevor (ed.), 1968, *Izibongo. Zulu Praise Poems.* Oxford, At the Clarendon Press.
Coupez, A. and Kamanzi, Th., 1970, *Littérature de Cour du Rwanda.* London, Oxford at the Clarendon Press.
Creighton, T. R. M., 1965,A n attempt to define African literature, *African literature and the Universities.* Ibadan University Press.
Culler, Jonathan, 1975, *Structuralist Poetics.* London, Routledge and Kegan Paul.
Dadié, B., 1955, *Le pagne noir.* Paris, Présence Africaine.
Dadié, Bernard, 1959, *Un nègre à Paris.* Paris, Présence Africaine.
Damas, L. G., 1937, *Pigments (poèmes).* Paris, Guy Lévy Mano.
Dark, Philip, 1973, *An Introduction to Benin Art and Technology.* Oxford, At the Clarendon Press.
Dathorne O. R. and Feuser, W., 1969, *Africa in Prose.* London, Penguin.
Delas, D. et Filliolet, 1972, *Linguistique et poétique.* Paris, Larousse.
Derive, Jean, 1976, *Collecte et Traduction des Littératures orales.* Paris, Selaf.
Diogène, numéro spécial, 1973, *La critique africaine à l'âge adulte, Diogène,* 2e trim.
Doležel, L., 1967, The Typology of the Narrator. In *To Honour Roman Jakobson. Essais on The Occasion of His Seventieth Birthday.* Tome I. The Hague/Paris, Mouton.
Doležel, L., 1973, *Narrative modes in Czech Literature.* University of Toronto Press.
Dubois Jacques, 1970, Pour une critique sociologique. In Robert Escarpit (réd), *Le littéraire et le social.* Paris, Flammarion.
Dubois, Jacques, 1974, Statut de l'évricain et condition de la production littéraire. In *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire.* Actes du Colloque du 8 Nov. 1972, Paris, Armand, Colin.
Duchet, Claude, 1969, Roman et objets: l'exemple de Madame Bovary, *Europe* (sept.-oct.).
Duchet, Claude, 1971, Pour une socio-critique ou variations sur un incipit, *Littérature, 1* (févr.).
Duchet, Claude et Launay, Michel, 1970, La lexicologie au service de l'histoire et de la critique littéraires, *Revue d'Histoire Littéraire de la France, 5-6* (sept-dec.).
Dussutour-Hammer, Michèle, 1976, *Amos Tutuola.* Paris, Présence Africaine.
Easmon, Sarif, 1964, *Dear Parent and Ogre.* London, Oxford University Press.
Easmon, Sarif, 1965, *The New Patriots.* London, Longmans.
Emenyonu, Ernest, 1971, African Literature: What does is take to be its critic? in *African Literature Today, 5:* 1-11.
Equilbecq, V., 1972 (rééd.), *Contes populaires d'Afrique occidentale.* Paris, Larose et Maisonneuve.
Escarpit, Robert, 1973, *Sociologie de la littérature.* Paris, P.U.F. - Que sais-je?
Evans-Pritchard, E. E., 1967, *The Zande Trickster.* London, Oxford University Press.
Fagg, William and Plass, Margaret, 1964, *African Sculpture.* London and New York, Dutton Vista.
Faïk-Nzuji, C., 1974, Kasala, *chant héroïque luba.* Lubumbashi, P.U.Z.
Fall, Malick, 1967, *La plaie,* Paris, Albin Michel.
Fanon, F. 1952, *Peau noire, masques blancs,* Paris, Seuil.
Ferris, William R. Jr., 1973, Folklore and the African Novelist: Achebe and Tutuola, in *Journal of American Folklore,* 86:25-36.
Finnegan, Ruth, 1970, *Oral Literature in Africa.* London, Oxford University Press.
Fischer, Ernst, 1963, *The Necessity of Art.* Harmondsworth, Penguin.

Fokkema, D. W., 1974, Method and programme of comparative literature, in *Synthesis, 1:* 51-62.
Friedman, Norman, 1955, Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept, *PMLA,* LXX: 1160-1184.
Frobenius, Léo, 1936 [3], *Histoire de la civilisation africaine.* Paris Gallimard.
Frye, Christopher, 1957, *Anatomy of Criticism.* Princeton University Press.
Glissant, Edouard, 1969, *L'intention poétique.* Paris, Seuil.
Goldmann, Lucien, 1964, *Pour une sociologie du roman.* Paris, Gallimard.
Goldmann, Lucien, 1971, *La création culturelle dans la société moderne.* Paris, Denoël/Gonthier.
Gorer, Geoffrey, 1935, *African Dances,* London, Faber and Faber.
Greimas, A. J., 1972, *Essais de sémiotique poétique.* Paris, Larousse.
Griffith, Gareth, 1971, Language and Action in the Novels of Chinua Achebe, in *African Literature Today,* 5:88-105.
Grivel, Charles, 1973, *Production de l'intérêt romanesque.* La Haye/Paris, Mouton.
Groupe, μ, Le, (1968) 1974, *Rhétorique générale.* Paris, Larousse.
Guma, Enoch S., 1923 (first published in 1918), *Unomalizo okanye Izinto Zalomhlaba Ngama jingiqhiwu* (Isi-Xhosa), London, S.P.C.K. (Englisch translation by S. J. Wallis), under title *Nomalizo or 'The Things of This World Are Sheer Vanity'* 1928, London, The Sheldon Press.
Hamon, Philippe, 1974, Notes sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique, *Littérature, 14* (mai).
Hoggart, Richard, 1973, Literature and Society. In *Speaking to Each Other,* Vol. II: *About Literature.* London, Penguin.
Holas, B. 1952, Echantillons de folklore kono, in *Etudes guineénnes,* 9:52.
Hulstaert, R. P. G. 1970, *Fables mongo.* Brussels, Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer.
Ifwanga-wa-Pindi, 1976, *Les genres liés de la littérature orale yaka - essai d'étude stylistique.* Lubumbashi, Mémoire UNAZA.
Ikelle-Matiba, Jean, 1963, *Cette Afrique-là.* Paris, Présence Africaine.
Irele, Abiola, (1968) 1971, The Criticism of Modern African Literature, in Christopher Heywood (ed.), *Perspectives on African Literature.* London, Heinemann.
Irele, Abiola, 1975a, The function of the African critic, paper presented at the Conference of the Association of African Literary Critics, University of Ife (dec. '75).
Irele, Abiola, 1975b, Tradition and the Yoruba Writer: D. O. Fagunwa, Amos Tutuola and Wole Soyinka, in *Odu, a Journal of West African Studies, 11* (January): 75-100.
Iyasere. Salomon O., 1974, The Liberation of African Literature: A. Reevaluation of the Socio-Cultural Approach, in *Présence Africaine, 90:* 215-224.
Izevbaye, D. S., 1975, The State of Criticism in African Literature, in *African Literature Today, 7:* 1-19.
Jahn, Janheinz, 1961, *Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine.* Paris, Seuil.
Jahn, Janheinz, (1966) 1968, *A History of Neo-African Literature Writing in Two Continents,* London, Faber and Faber.
Jakobson, Roman, 1960, Linguistics and Poetics. In Th. E. Sebeok (ed.), *Style in Language.* Cambridge (Mass.).
Jakobson, Roman, 1968, *Essais de linguistique générale.* Paris, Minuit.
Johnson, Babasola, (1954) 1975, The Books of Amos Tutuola, in *Critical Perspectives on Amos Tutuola,* B. Lindfors (ed.), Washington, Three Continents Press.
Jones, Eldred D., (1966) 1975, Amos Tutuola - The Palm-Wine Drinkard: Fourteen Years On, in *Critical Perspectives on Amos Tutuola,* B. Lindfors (ed.), New York, Three Continents Press.
Jones, Eldred, 1973, *The Writing of Wole Soyinka.* London, Heinemann.
Jones, Peter, 1975, *Philosophy of the Novel.* Oxford, At the Clarendon Press.
Jordan, A. C., 1973, *Towards an African Literature,* Berkeley, University of California Press.
July, Robert W., 1968, *The Origins of Modern African Thought.* London, Faber and Faber.
Kane, Mohamadou, 1966, L'écrivain africain et son public, *Précense Africaine, 58* (2):9-31.
Kane, Mohamadou, 1974, Sur les 'formes traditionnelles' du roman africain, *Revue de littérature comparée, 3 et 4* (juillet-dec. 1974): 536-568.
Kesteloot, L., 1963, *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature.* Brussels, Institut de Sociologie.

Kesteloot, Lilyan et Kotchy B, 1973, *Aimé Césaire, l'homme et l'oeuvre*. Paris, Présence Africaine.
Killam, G. D., 1969, *The Novels of Chinua Achebe*. London, Heinemann.
Kronenfeld, J. Z., 1975, The 'Communistic' African and the 'Individualistic' Westerner. Some comments on misleading generalizations in Western criticism of Soyinka and Achebe, *Research in African Literature*, vol. 6(12): 199-225.
Kunene, Daniel P., 1971, *Heroic Poetry of the Basotho*, Oxford, At the Clarendon Press.
Kunene, Daniel P., 1976, Towards an Aesthetic of Sesotho Prose. In Rowland Smith (ed.), *Exile and Tradition - Studies in African and Caribbean Literature*, London, Longman.
Larson, Carles R., 1971, *The Emergence of African Fiction*. Bloomington and London, Indiana University Press.
Laye, Camara, 1953, *L'enfant noir*. Paris, Plon.
Laye, Camara, 1965, *The Radiance of the King*. London, Fontana.
Leenhardt, Jacques, 1973, *Lecture politique du roman*. Paris, Minuit.
Légitime Défense (1931) 1970, revue antillaise. Liechtenstein, Kraus Reprint.
Lejeune, Philippe, 1973, Le pacte autobiographique, in *Poétique*, 14:137-162.
Leselinyana la Lesotho, 1 Hlakubele (March), 1884; 1 Phupjane (June), 1888; 1 Mphalane (October) 1888.
Leslie, Omolara, (1970) 1975, The Palm-Wine Drinkard: A Reassessment of Amos Tutuola, in *Critical Perspectives on Amos Tutuola*, B. Lindfors (ed.), New York, Three Continents Press.
Lessing, G. E., 1876, *Laokoon*, (trans. Sir Robert Phillimore). London, Routledge.
Lestrange, M. de, 1951, Contes et légendes des Fulakunda du Badyar, in *Etudes guinéennes*, 7:16.
Lindfors, Bernth, 1968, The Palm-Oil with which Achebe's words are eaten, in *African Literature Today, 1:* 3-11.
Lindfors, Bernth, 1969a, Cyprian Ekwensi: An African popular novelist, in *African Literature Today, 3:* 2-14.
Lindfors, Bernth, 1969b, Amos Tutuola and his critics, in *Abbia*, 22 (mai-août).
Lindfors, Bernth, 1969c, Amos Tutuola's *The Palm-Wine Drinkard* and Oral Tradition, *Critique, 11*.
Lindfors, Bernth, 1970, Approaches to Folklore in African Literature, in *The Conch 2* (2).
Lindfors, Bernth, 1971a, New Trends in West and East African Fiction, *Review of National Literatures*, vol. II(2).
Lindfors, Bernth, 1971b, Amos Tutuola's Television Handed Ghostess, in *Ariel, 2* (1).
Lindfors, Bernth, 1972, Oral Tradition and the Individual Literary Talent, in *Studies in the Novel, 4*.
Lindfors, Bernth, 1973, *Folklore in Nigerian Literature*. New York, Africana Publishing Corporation.
Lindfors, Bernth, 1975a, *Critical Perspectives on Amos Tutuola*. Washington D.C., Three Continents Press.
Lindfors, Bernth, 1975b, The Blind Men and the Elephant, in *African Literature Today*, 7: 53-64.
Liyong, Taban lo, (1968) 1975, Tutuola, Son of Zinjanthropus, in *Critical Perspectives on Amos Tutuola*. B. Lindfors (ed.), New York, Three Continents Press.
Lotman, Jurij M., 1973, *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard.
Lubbock, Percy, (1921) 1972, *The Craft of Fiction*. London, Jonathan Cape.
Manicom, Jacqueline, 1972, *Mon examen de Blanc*. Paris, Sarrazin.
Maquet, Jacques, (1962), 1966, *Les civilisations noires*. Verviers, Marabout.
Mbuya Mukombo, 1976, Lulumbi Iwa Kisaka, *Voix Muntu*, UNAZA, Lubumbashi, *1:* 7-26.
Melone, Thomas, 1971, *The Novels of Mongo Beti*. London, Heinemann.
Meva'A M'Eboutou, M., 1972, *Les aventures de Koulou-la-Tortue*. Yaoundé, Editions CLE.
Mezu, S. O., 1968, *L. S. Senghor*. Paris, Didier.
Mofolo, Thomas, 1907, *Moeti oa Bochabela* (Se-Sotho). Morija (English translation by H. Ashton) under title *Traveller of the East*, 1934, London, S.P.C.K.
Mofolo, Thomas, 1910, *Pitseng* (Se-Sotho). Morija.
Mofolo, Thomas, 1925, *Chaka (Se-Sotho)*. Morija. (English translation by F. H. Dutton), under title *Chaka, an Historical Romance*, 1931, London, Oxford University Press.

Moore, Gerald, 1965a, Surrealism on the River Congo. In *African Literature and the Universities,* Gerald Moore (ed.):41-50. Ibadan University Press.
Moore, Gerald, 1965b, Mots anglais, vies africaines, in *Présence Africaine,* 54(2): 116-126.
Moore, Gerald, 1969a, *The Chosen Tongue.* London, Longmans.
Moore, Gerald, 1969b, *Seven African Writers.* London, Oxford University Press.
Moore, Gerald, 1971, *Wole Soyinka.* London, Evans.
Mounin, Georges, 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction.* Paris, Gallimard.
Mushashu, Kopeno, (1957) 1967, *Muoli wa Mbeta* (The Queen of Mbeta) (Si-Lozi). Lusaka, Zambia Publications Bureau.
Mutiso, G. C. M., 1974, *Socio-political thought in African literature.* London, Mac-Millan.
Ndawo, H. M., 1909, *Uhambo luka Ggobhoka* (Isi-Xhosa). Lovedale.
Neumarkt, Paul, 1975, Amos Tutuola: Emerging African Literature in *Critical Perspectives on Amos Tutuola,* B. Lindfors (ed.) New York, Three Continents Press.
Ngonga-ke-Mbembe, 1975, *Approche littéraire sur la prière Hindo: Analyse sémantico-formelle.* Lubumbashi, Mémoire UNAZA.
Ngugi wa Thiong'o, 1975, *Secret Lives.* London, Heinemann.
Niane, Djibril Tamsir, 1960, *Soundjata ou l'épopée mandingue.* Paris Présence Africaine.
Nkrumah, Kwame, (1957) 1973, Authobiography of - . London, Panaf.
Noss, Ph., 1972, Wanto, the hero of Gbaya tradition, in Dorson, R. M. (ed.) *African folklore.* Bloomington and Londres.
N'sanda, Wamenka, 1974, *Les épopées lega. Approches structurale et stylistique des genres épiques oraux dans quelques traditions bantu.* Lubumbashi, Thèse de doctorat, UNAZA.
N'sougan Agblemagnon F., 1969, *Sociologie des Sociétés Orales d'Afrique Noire: Les Eve du Sud-Togo.* Paris, Mouton.
Obiechina, Emmanuel, 1967, Transition from Oral to Literary Tradition, in *Présence Africaine, 63:* 140-161.
Obiechina, Emmanuel, 1968, Amos Tutuola and the Oral Tradition, in *Présence Africaine, 65:* 85-106.
Obiechina, Emmanuel, 1969, The Growth of Written Literature in English speaking West Africa, in *The Conch,* vol. I, 2 (sept.).
Obiechina, Emmanuel, 1973, Ekwensi as Novelist, in *Présence Africaine, 86:* 152-164.
Obiechina, Emmanuel, 1975, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel.* London, Cambridge University Press.
Obumselu, Ben, 1966, The Background of Modern African Literature, in *Ibadan,* 22.
Obumselu, Ebele, 'A Grain of Wheat': James Ngugi's Debt to Conrad, *The Benin Review, 1,* 1974: 69-83.
O'Flinn, J. P. 1975, Towards a Sociology of the Nigerian Novel, *African Literature Today, 7:* 34-52.
Okigbo, Christopher, 1971, *Labyrinths* (Poems). London, Heinemann.
Olajubu, Oludare, 1974, Iwi Egungun chants - an introduction, *Research in African Literatures, 5* (1).
Olney, James, 1973, *Tell me Africa.* New Jersey, Princeton.
Olumide, Olawole, 1958, Amos Tutuola's Reviewers and the Educated Africans, in *New Nigeria Forum* (London), *1* (oct.): 5-16.
Onoge, Omafume F, and Darah G. G., 1975, The Retrospective Stage: Some Reflections on the Mythopoeic Tradition at Ibadan. Paper presented at the Conference on African Literature: The Present State and Future Directions of Criticism. Ife University, December.
Ortavá, Jarmila, 1971, *Etude sur le roman du Cameroun,* Dissertations orientales, vol. 30. Prague, Oriental Institute.
Oudin-Bastide, Caroline, 1973, Fatalisme et aliénation, in *C.A.R.E.,* 3 (juillet).
Ousmane, Sembène, 1956, *Le Docker Noir.* Paris, Debresse.
Ousmane, Sembène, 1962. Lettres de France. In *Voltaïque.* Paris, Présence Africaine.
Oyono, Ferdinand, (1956) 1970, *Une vie de boy.* Paris, Press Pocket (Julliard).
Oyono, Ferdinand, 1960, *Chemin d'Europe.* Paris, Julliard.
Palau Marti, M., 1973, Le nom et la personne chez les Sabé (Dahomey), *Actes du Colloque International sur 'La Notion de Personne en Afrique Noire'.* Paris, CNRS.
Palmer, Eustace, 1972, *An Introduction to the West African Novel.* London, Heinemann.
Pascal, Roy, 1960, *Design and Truth in Autobiography.* London, Routledge and Kegan Paul.

Paulme, Denise e.a., 1968, *Littérature orale et folklore africain,* numéro spécial, *Cahiers d'Etudes Africaines, 8* (2).
Paulme, Denise, 1976, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains.* Paris, Gallimard.
p'Bitek, Okot, 1966, *Song of Lawino.* Nairobi, East African Publishing House.
Pêcheux, Michel, 1975, *Les vérités de la Palice: linguistique, sémantique, philosophie.* Paris, Maspéro.
Plumb, J. H., 1964, *Crisis in the Humanities.* Harmondworth, Penguin.
Peters, Lenrie, 1966, *The Second Round.* London, Heinemann.
Popper, Karl R., (1934) 1972 6, *The Logic of Scientific Discovery,* London, Hutchinson.
Pouillon, Jean, 1946, *Temps et Roman.* Paris, Gallimard.
Prince, Gerald, 1973, Introduction à l'étude du narrataire, in *Poétique, 14:* 178-196.
Propp, V., 1968, *Morphology of the Folktale.* Austin & London, University of Texas Press.
Ravenscroft, Arthur, 1969, *Chinua Achebe.* London, Longmans.
Richards, I. A. 1924, *Principles of Literary Criticism.* London, Routledge and Kegan Paul.
Rodway, Allan, 1970, Generic criticism: The approach through type, mode and kind, *Contemporary Criticism.* London, Edward Arnold.
Romberg, Bertil, 1962, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel.* Stockholm/Lund, Almqvist-Wiksell.
Roscoe, Adrian, 1971, *Mother is Gold.* London, Heinemann.
Rotimi, Ola, 1971, *The gods are not to blame.* London, Oxford University Press.
Sartre, J. P., 1948, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard.
Sartre, J. P., 1949, Orphée noir, *Situations V.* Paris, Gallimard.
Saussure, Ferdinand de, 1916, *Cours de linguistique générale.* Paris-Lausanne.
Schipper-de Leeuw, Mineke, 1976, Oralité écrite et recherche d'identité dans les oeuvres d'Amos Tutuola, Communication au Colloque de Nanterre (mai 1976).
Schmid, Wolf, 1973, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskys.* München, Wilhelm Fink Verlag.
Schwarz-Bart, Simone, 1972, *Pluie et Vent sur Telumée Miracle.* Paris, Seuil.
Segre, Cesare, 1973, *Semiotics and Literary Criticism.* The Hague-Paris, Mouton.
Senghor, L.-S., 1945, *Chants d'ombre.* Paris, Seuil.
Senghor, L.-S., 1948, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française.* Préface de J. P. Sartre, *Orphée noir.* Paris, P.U.F.
Senghor, L.-S., 1956, *Ethiopiques (poèmes).* Paris, Seuil.
Senghor, L.-S. 1964, Ce que l'homme noir apporte, *Liberté I.* Paris, Seuil.
Senghor, L.-S., 1967, *Les fondements de l'Africanité ou Négritude et Arabité.* Paris, Présence Africaine.
Senghor, L.-S., 1971, *Nation et voie africaine du socialisme.* Paris, Seuil.
Smith, P., 1975, *Le Récit Populaire au Rwanda.* Paris, Armand Colin (Classiques Africains).
Snow, C. P., 1969, *The Two Cultures and A Second Look.* Cambridge University Press.
Soyinka, Wole, 1964, *Five Plays. A Dance of the Forests, The Lion and the Jewel, The Swamp Dwellers, The Trials of Brother Jero, The Strong Breed.* London, Oxford University Press.
Soyinka, Wole, 1965, *The Road.* London, Oxford University Press.
Soyinka, Wole, 1970, *The Interpreters.* London, Heinemann, African Writers Series.
Soyinka, Wole, 1971, *Madmen and Specialists.* London, Methuen.
Soyinka, Wole, 1972, *A Shuttle in the Crypt.* London, Rex Collings/Eyre Methuen.
Soyinka, Wole, 1975, *Death and the King's Horseman.* London, Methuen.
Stanzel, Frank K., (1964) 1974 7, *Typische Formen des Romans.* Göttingen, Van den Hoeck u. Ruprecht.
Starobinski, Jean, 1970, Le style autobiographique, in *Poétique, 3*:257-265.
Taiwo, Oladele, 1967, *An Introduction to West African Literature.* London, Thomas Nelson & Sons Ltd.
Taiwo, Oladele, 1976, *Culture and the Nigerian Novel.* London, Macmillan.
Takacs, Sherryl, 1970, Oral Tradition in the Works of Amos Tutuola, in *Books Abroad, 44:* 392-398.
Tauxier, L., 1924, *Nègres Gouro et Gagou.* Paris, P. Geuthner
Tchicaya U Tam'si, 1970, *Arc musical précédé de Epitomé.* Préface de Claire Céa. Paris, Oswald.
Tempels, Placide, 1949, *La philosophie bantoue.* Paris, Présence Africaine.
Thomas, L. V., 1974, Littératures africaines in *Encyclopaedia Universalis.*

Todorov, Tzvetan, 1966, Les catégories du récit littéraire, in *Communications, 8:* 125-151.
Todorov, Tzvetan, 1968, Poétique. In *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris, Seuil.
Trotsky, Leon, 1966, *Literature and revolution.* (Ann Arbor, ed.). University of Michigan Press.
Tucker, Martin, 1967, *African in Modern Literature: A Survey of Contemporary Writing in English.* New York, Frederick Ungar Publishing Company.
Tutuola, Amos, 1952, *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town.* London, Faber and Faber.
Tutuola, Amos, 1954, *My Life in the Bush of Ghosts.* London, Faber and Faber.
Tutuola, Amos, 1955, *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle.* London, Faber and Faber.
Tutuola, Amos, 1958, *The Brave African Huntress.* New York, Grove Press.
Tutuola, Amos, 1962. *Feather Woman of the Jungle.* London, Faber and Faber.
Van Rossum-Guyon, Françoise, 1970, Point de vue ou perspective narrative, in *Poétique, 4:* 476-497.
Varga, A. Kibédi, 1963. *Les constantes du poème. A la recherche d'une poétique dialectique.* Den Haag, Van Goor Zonen.
Vernier, France, 1972, *Une science littéraire est-elle possible?* Paris.
Viguier, Anne, 1971, Etudes lexicologiques et études littéraires: refus, errances et tension ou les cheminements d'une rencontre, *Revue des Sciences Humaines, 141* (janv.-mars).
Wade, Michael, 1971, *Peter Abrahams.* London, Evans.
Walker, A. R., 1967, *Contes gabonais.* Paris, Présence Africaine.
Washington Bâ, Sylvia, 1973, *The Concept of Negritude in the Poetry of L. S. Senghor.* Princeton University Press.
Wauthier, Claude, (1964) 1967, *The literature and thought of modern Africa: a survey.* London, Pall Mall, New York, Praeger.
Williams, Dennis, 1974, *Icon and Image,* London, Allen Lane.
Wright, Edgar, 1973, Critical Procedures and the Evaluation of African Literature, in idem (ed.) *Critical Evaluation of African Literature.* London, Heinemann.
Zell, Hans and Silver, Helen, 1972, *A Reader's Guide to African Literature.* London, Heinemann.

Notes on contributors

Kwabena Britwum (Ghana) is senior lecturer at the University of Ghana, Legon. He is the author of a critical edition of Oyono's *Une vie de boy* (Ethiope Publishing Corporation, Benin, Nigeria, 1975), wrote a thesis on *Satire, thèmes et technique romanesque dans les romans de Mongo Beti et Ferdinand Oyono* and published a number of articles on contemporary French and African literature.

Maryse Condé (Guadeloupe) is *assistant associé* at the Universities of Nanterre and Jussieu (Paris). She wrote a comparative study on African and Caribbean literature, numerous articles on African literature, two plays, *Dieu nous l'a donné* (Oswald, Paris, 1972) and *Mort d'Oluwémi d'Ajumako* (Oswald, Paris, 1973), and a novel *Hérémakhonon* (Plon, Eds. 10/18, Paris, 1976).

Clémentine Faïk-Nzuji Madiya (Zaïre) is *chef de travaux* in African literature at the Université Nationale du Zaïre (Lubumbashi). She published several works on oral literature, *Enigmes lubas - Nshinga, Etude structurale* (Eds. de l'Université Lovanium, Kinshasa, 1970), *Kasala, chant héroique luba* (Presses universitaires du Zaïre, Lubumbashi, 1974), *La devinette totale* (Selaf, Paris, 1976), and many articles in the same field. She prepares a Ph. D. on the prosody of the Kasala, an important genre of the Luba oral literature. She has also published six booklets of poetry and a collection of African stories.

Abiola Irele (Nigeria) is senior lecturer at the University of Ibadan. He wrote a thesis on Aimé Césaire, published a critical edition of Senghor's poetry (Cambridge University Press, 1977) and a large number of articles on African literature and criticism.

D. S. Izevbaye (Nigeria) teaches literature at the University of Ibadan, and has contributed articles on Soyinka, Okigbo and other writers, to various books and journals on African literature.

Eldred D. Jones (Sierra Leone) is professor of English, principal of Fourah Bay College and pro-vicechancellor at the University of Sierra Leone. He has published *Othello's countryman: A study of Africa in the Elizabethan and Jacobean Drama* (London, Oxford University Press, 1965), *The Elizabethan Image of Africa* (University of Virginia for the Folger Shakespeare Library, Washington D.C. 1971), *The Writing of Wole Soyinka* (Twayne, U.S.A. and Heinemann, London, 1973) and numerous articles and chapters on Elizabethan and modern African literature and on Sierra Leone Krio. Professor Jones is also the editor of *African Literature Today*.

Daniel P. Kunene (South Africa) is professor of African languages and literature at the University of Wisconsin, Madison. He wrote a thesis on the sound system of Southern Sotho and published *Heroic poetry of the Basotho* (At the Clarendon Press, Oxford, 1971), many chapters and articles on Southern African languages and literature, and also some poetry.

P. Ngandu Nkashama (Zaïre) is professor of African literature at the Université Nationale du Zaïre (Lubumbashi). He wrote a thesis, *La poésie africaine de langue française (1950-1970). Essai d'analyse poétique* (Strasbourg, 1975) and published *La littérature de notre pays* (Presses universitaires du Zaïre, Kinshasa, 1973), *Léopold Sédar Senghor: Négritude et poétique* (Eds. du Mont Noir, Lubumbashi, 1974) and a number of articles on African literature.

Omolara Ogundipe-Leslie (Nigeria) is lecturer in English and African literature at the University of Ibadan. She prepares a Ph. D. on *Amos Tutuola: his milieu and his aesthetics* and wrote several articles on African literature and African aesthetics.

Samuel Ade. Ojo (Nigeria) is lecturer at the University of Lagos. He wrote a thesis on Samuel Becket and published several articles on French and African literature.

Denise Paulme (France) is *directeur d'études à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (African Ethnology). She is a specialist in traditional literatures and published many books and articles on this subject, e.g. *Organisation sociale des Dogon (Soudan français)* (Domat-Montchrestien, Paris, 1940), *Les gens du riz. Kissi de Haute Guinée forestière* (Plon, Paris, 1953), *Les sculptures de l'Afrique noire* (P.U.F. Paris, 1956), *Une société de Côte d'Ivoire hier et aujourd'hui: les Bété* (Mouton, La Haye-Paris, 1962), *Femmes d'Afrique* noire (Mouton, La Haye-Paris, 1960), *Classes et associations d'âge en Afrique de l'Ouest* (sous la direction de -) (Plon, Paris, 1971), *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains* (Gallimard, Paris, 1976).

Mineke Schipper-de Leeuw (Holland) is lecturer at Amsterdam Free University. She wrote a thesis on the African novel, *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain* (Van Gorcum, Assen-Amsterdam, 1973) - which appeared in Africa under the title *Le Blanc vu d'Afrique* (Eds. Clé, Yaoundé 1973)-, a book on *African drama and society* (Van Gorcum, Assen-Amsterdam, 1977) and a number of articles on African literature.