

Le prix de la liberté dans *Night Dancer, On Black Sisters' Street* et *Waiting For An Angel* de Chika Unigwe et de Helon Habila

Célestin Diabangouaya

Institut National des Langues & Civilisations Orientales (INALCO),
Paris 13 cdiabangouaya@aol.com ,
celestin.diabangouaya@inalco.fr

Article soumis le 23/08/2019, accepté le 12/12/2019 et publié
le 04/01/2020

Résumé : Cet article décrit, dans les œuvres de ChikaUnigwe et HelonHabla, les formes que revêt la quête des femmes pour leur affirmation. Il souligne également le fait que, malgré les nombreux chausse-trappes dressés par leurs partenaires masculins, les femmes dans ces trois romans, mettent en place des stratégies de survie coûteuses mais qui leur donnent, le temps du récit, le sentiment qu'elles sont maîtresses de leur destin. Il questionne enfin l'orientation esthétique de cette nouvelle écriture « afropolitaine ».

Mots clés:afropolitanism-nouvelle écriture nigériane-régime militaire-migrations féminine

Abstract :*This article on the above-mentioned works by Chika Unigwe and HelonHabla portrays the diverse forms taken by the feminine quest for self-fulfillment. It also underscores the fact that, despite the multiple male setups, women in the three novels enforce costly survival strategies which, within the scope of the narrative, give them the sentiment that they can control their lives. The article finally questions the aesthetic direction taken by this new "Afropolitan" writing.*

Keywords: *afropolitanism-new nigerian writing-military rule-female migration*

Introduction

L'écriture africaine des années quarante et cinquante montre une architecture relativement binaire. Les valeurs occidentales y sont souvent présentées comme malveillantes et les africaines totalement bienveillantes. Sadjji, Ekwensi ou Tutuola sont les noms

qui viennent à l'esprit¹. À l'opposé de cette écriture se tient la jeune génération d'écrivains qu'on placerait volontiers dans le courant « afropolitain », comme l'indique Achille Mbembe. Cette génération appartiendrait « au nouvel âge de la dispersion et de la circulation, [caractérisé par] l'intensification des migrations et l'implantation de nouvelles diasporas africaines dans le monde. » (Mbembe, 2010 : 224). C'est dans le cadre de cette nouvelle esthétique qui veut parler d'autre chose que se situe le propos de Marie Ndiaye sur *France Culture* où elle affirme qu'à l'image de ces écrivains nés après les indépendances, elle ne redoute ni l'accueil réservé à ses livres, ni les polémiques qu'ils peuvent susciter. Elle estime qu'elle n'écrit guère pour plaire ou déplaire, mais plutôt pour exorciser ses propres angoisses (Ndiaye, 2017).

C'est à cette même vision que souscrivent les deux écrivains nigériens que nous voulons présenter ici. Helon Habila (1967) et Chika Unigwe (1974) privilégient la construction psychologique de leurs personnages plutôt que la promotion d'une cause. Les personnages qu'ils nous donnent à voir montrent tous une soif de liberté inextinguible.

¹Bien avant *People of the City* (1954) ou *Jagua Nana* (1961), l'écrivain nigérian Cyprian Ekwensia publié en 1947 *When Love Whispers*. Dans ce pamphlet inspiré de la littérature du marché d'Onitsha (Nigéria), l'auteur décrit une sorte de bipolarité hyperbolique du bien et du mal dans laquelle se bat et se débat Ashoka, le personnage principal. Ashoka est institutrice en ville. Comme souvent chez Ekwensia, la ville, symbole de la modernité, est porteuse de vice et de péché. Ashoka tombe enceinte et le père n'est autre que le meilleur ami de son propre fiancé parti étudier en Europe. Après de nombreuses péripéties, elle décide de rentrer au village où elle accepte le mariage polygame que lui propose le chef du village. Les choses rentrent donc dans l'ordre quand Ashoka symboliquement tourne le dos à son éducation universitaire et embrasse les valeurs de la tradition. Redonner ses lettres de noblesse à la culture africaine, est aussi une préoccupation chez l'écrivain yoruba Amos Tutuola (Nigéria). Le « pidgin English » et les histoires de sorcellerie qui peuplent *The Palm-Wine Drinkard* (1952) et *My Life in the Bush of Ghosts* (1954) sont un contre-feu contre la culture occidentale. D'une certaine manière aussi, Abdoulaye Sadi dans *Maimouna* (1958), s'inscrit dans cette même écriture binaire et pédagogique, quand il met en scène le voyage circulaire de Maimouna de son village à Dakar et vice versa.

1. La liberté économique et culturelle

Uncle Mike Ugwu, l'un des personnages de *Night Dancer*(ND), a fait fortune en pays haoussa (Unigwe, 2012 : 164) démontrant ainsi ce que Mme Ogochukwu nomme « l'extraordinaire aptitude d'adaptation du peuple Igbo » (Oguchukwu 2013 : 50). Uncle Mike nourrit d'abord et surtout des aspirations économiques². C'est certainement la raison pour laquelle sa maman lui rappelle qu'il n'y a pas que l'argent dans la vie, il lui faut également un héritier³. Sa fortune est certes un outil qui libère. Elle lui sert de passe-partout mais elle a, malgré tout, un goût d'inachevé parce qu'il manque un héritier dans son foyer.

C'est pour cette raison qu'il prend comme deuxième épouse Rapu, sa femme de ménage, qui lui a donné un garçon. À cette liberté économique, s'adjoint celle « ontologique » d'un homme nouveau, total et comblé⁴. Uncle Mike ne se pose pas beaucoup de questions. Il pense qu'il est dans son bon droit, selon la tradition (Unigwe, 2012 : 199-200).

Cette prérogative ne lui réussit pas cependant parce que sa vie conjugale ressemble à une succession de malheurs. Il laisse partir la femme qu'il aime et qu'il a lui-même soutenue contre vents et marées du fait de sa supposée infertilité. Il choisit plutôt de partager sa couche avec son employée de maison pour qui il n'a

²Uncle Mike donne une priorité absolue à sa réussite économique. Il semble convaincu que son argent le libère d'un certain nombre de contraintes. Il donne par moments le sentiment de ne pas faire grand cas de cette richesse accumulée mais il y tient comme à la prunelle de ses yeux. Sa liberté d'aller et venir dans la ville de Kaduna s'inscrit dans le cadre de cette fortune discrète qui lui assure statut et notoriété (p. 242).

³ "Et cela ne te fait rien de ne pas avoir de fils? Tout le labeur, toute la sueur que tu dépenses pour ton magasin, c'est pour qui ? Emporteras-tu ta richesse dans ta tombe pour régaler tes ancêtres ? Réfléchis!S'ilte plaît!"

And you don't care that you've got no baby? All the hard work, the sweat you pour into that shop of yours, who is it for? Will you carry your wealth to the grave to distribute to your ancestors? *Biko*, talk sense." (p. 183)

⁴Rapu, la femme de ménage lui a finalement donné le fils que son épouse légitime n'a pas réussi à lui donner au bout quatre ans de mariage (p. 218).

aucune espèce d'affection. Pour Mike Ugwu, c'est véritablement « grandeur et décadence »⁵. Au fond, loin d'être un personnage libre et épanoui, UncleUgwu est un homme plutôt chahuté par les événements et Rapu, la femme de ménage n'y est pas pour rien.

Quand Uncle Mike et AuntyEzi, rendent visite à Pa Echewa, le père de Rapu à Lokpanta (p. 146), celui-ci comprend immédiatement que la fin de la longue période de « pain blanc » pour sa famille est proche⁶. Cette sortie de l'ornière financière se paie cependant au prix fort car le père utilise sa fille comme une vulgaire monnaie d'échange. Rapu ne sort pas non plus grandie de ce marchandage familial dont elle accepte volontiers les sous-entendus. En intégrant la maison d'AuntyEzi, sa patronne, elle trahit, d'une certaine façon, la confiance qu'on a placée en elle. Non seulement, elle cède aux avances de son employeur, elle va aussi porter son fils. Les observateurs peuvent lire, dans cette histoire, une grande félonie; ce d'autant plus que Rapu ne semble montrer aucun remords. Bien au contraire⁷. Elle est même convaincue qu'elle marche sur les traces d'un destin qui n'a que trop tardé à prendre corps. La rencontre avec les époux Ugwu est un cadeau du ciel. Rapu la saisit comme une bouée de sauvetage. Toute sa stratégie va consister à caresser cette chance toujours dans le sens du poil. Prendre la place de l'épouse officielle ne lui cause aucun souci.

⁵ « Il était comme un homme en deuil. A son retour du travail, Rapu l'avait plusieurs fois observé faire les cent pas dans la maison, tout accablé et caressant les affaires qui avaient autrefois appartenu à Ezi. » (p. 219).

⁶ C'est un homme nouveau : « Il appelait Rapu en criant alors qu'il regagnait sa place habituelle sous l'arbre. Il sifflait un air qui le fit sourire [...] et Rapuaperçut l'éclat, la lumière dans ses yeux. »

“He shouted for Rapu as he made his way back to his spot under the tree, whistling a tune that made him smile [...] and she (Rapu) saw the glitter, the shine in his eyes...” (p. 146).

⁷ “Elle attendait un enfant, et alors? C'était mieux ainsi, au vu et au su de tous ; Tante Ezi savait ainsi qu'elles étaient sur le même pied d'égalité. Elle savait ainsi que toutes les deux portaient des bébés du même homme. »

« She was pregnant, and so? It was better this way, better out in the open, so Aunty Ezi knew that they were now equal. Both carrying babies for the same man. » (p. 206).

Dans ce sens, elle est en harmonie avec l'épigraphe de la seconde partie de l'ouvrage qui indique: « Pour grandir, un poisson doit manger d'autres poissons. »⁸. Rapu refuse jusqu'au bout de céder à qui que ce soit ce qu'elle croit être son dû. À la lecture du récit, Rapu nous donne véritablement le sentiment qu'elle mord la main qui la nourrit. Aux yeux du lecteur, elle apparaît bien comme une « sorcière » (*A Night Dancer*) comme le dit l'auteure dans une interview⁹. Du coup toute la sympathie du lecteur va à cette maîtresse de maison malmenée qui, la première pourtant, donne à Rapu la chance de sortir de la fange de Lokpanta, son village. Au fond, à l'impossible nul n'est tenu, Rapu non plus. Celui ou celle qui se noie, se cramponne à une paille dit l'adage populaire. C'est aussi ce que font les quatre personnages de ChikaUnigwe installés à Anvers, dans son autre roman *On Black Sisters' Street (OBSS)*.

2. Anvers ou l'envers du décor européen

Ama, Efe, Joyce et Sissi fuient une vie de privations et d'humiliations à Lagos. Elles tentent l'aventure européenne en prenant pour argent comptant le mensonge que leur vend Délé Senghor, un sinistre proxénète de la place. Anvers va s'avérer un autre enfer car les quatre femmes se retrouvent pieds et poings liés dans un réseau de prostitution. Elles rêvaient de liberté mais celle-ci s'avère bien coûteuse (Unigwe, 2009 : 177). De manière très ironique, elles quittent un pays qui ne leur donne aucune

⁸ "A fish that does not swallow other fishes does not grow fat." (p. 129).

⁹ UncleUgwu ne semble pas comprendre l'intrigue autour de lui comme s'il était sous l'effet d'un quelconque « juju ». C'est peut-être ce que sous-entendait l'auteure en donnant le titre énigmatique de *Night Dancer* à son roman. Dans l'entretien signalé plus haut, elle déclare que *Night Dancer*, dans un dialecte ougandais, signifierait « sorcière » ou « agent de la nuit ». La fonction, qui n'a qu'un objectif esthétique, semble aller comme un gant à Rapu.

L'entretien de ChikaUnigwe organisé par « WebtvAfrica » est consultable sur le site :

<https://www.youtube.com/watch?v=HN4luntAORE>.

(Mis en ligne le 15.10.2012), (Consulté le 10.02.2019).

chance pour en embrasser un autre qui fait exactement la même chose¹⁰.

Le corps que les prostituées africaines d'Anvers offrent dans les vitrines du Quartier des Marins (Schipperskwartier) (Unigwe, 2009 : 178), ne semble guère leur appartenir. Il est devenu, bien malgré elles, une commodité étrangère que s'échangent vendeurs et acheteurs. L'expérience de Sissi avec son tout premier client dans la Villa Tinto du Quartier Rouge (Red Light District) est traumatisante. Le monologue intérieur qui la présente dans les bras de son client en est une indication capitale : « Ce n'est pas moi. Je ne suis pas ici. Je suis chez moi, couchée dans mon lit. Ce n'est pas moi. Ce n'est pas moi. C'est quelqu'un d'autre. Ce n'est pas mon corps. »¹¹ (Unigwe, 2009 : 212). Cet énoncé anaphorique traduit une tragique déconnexion entre le corps et l'esprit chez le personnage. Sissi donne le sentiment qu'elle observe quelqu'un d'autre. Ce dédoublement est peut-être une carapace, une protection. Une profonde envie d'éviter la souillure. La répétition frénétique est comme un mantra, une stratégie d'auto-conviction, mais la réalité demeure obstinément sordide.

Le destin de ces femmes à Anvers symbolise peut-être la tragédie de beaucoup de femmes dans le besoin. ChikaUnigwe les utiliserait, tout d'abord, pour montrer le prix de l'émancipation féminine mais peut-être aussi pour mettre en garde d'autres personnes tentées par la même aventure, par le même « Chant des Sirènes ». Si le désir d'émancipation économique s'enraye chez

¹⁰ L'ambition qu'exprime Ama dans les lignes suivantes dit beaucoup de l'état d'esprit de ces jeunes femmes en Europe : « Je suis (arrivée) en Europe. Je gagne mon propre argent. Je me débrouille même pour en mettre de côté. Je devrais être heureuse [...] Maman Eko est la seule personne qui me manque. Si je réussis un jour, je repartirai pour lui construire une villa ! » (OBSS, p. 177).

« I am in Europe. I am earning my own money. I am even managing to put some aside. That should make me happy...Mama Eko is the only person I miss. One day when I make it, I'll go back and build her a mansion!» (p. 177)

¹¹ This is not me. I am not here. I am at home, sleeping in my bed. This is not me. This is not me. This is somebody else. Another body. Not mine. This is not me this is somebody else. » (p. 212).

beaucoup de personnages féminins, les libertés politiques ne se portent pas mieux.

3. Les libertés politiques

L'intrigue de *Night Dancer* se développe comme dans un jeu de pétanque, autour de Mike Ugwu, Chacune des femmes autour de lui voulant sa part de fortune, il se met alors en place un étrange jeu de quilles. AuntyEzi quitte son domicile quelque temps après avoir installé chez elle la nouvelle femme de ménage (Unigwe, 2012 : 209, 218). Insoumise et libre, AuntyEzi abandonne son mari quand les choses se compliquent dans le foyer. Ce faisant, elle ouvre, sans vraiment le vouloir, la boîte de Pandore. La quête de soi qu'elle entame, au beau milieu de vents contraires¹², est une véritable course d'obstacles. Et dans cette affaire, Adamma (Mma), sa propre fille, n'est pas le moindre de ces obstacles. Cette dernière rejette violemment l'idée d'être privée de famille et de père¹³. Ce ressentiment exprimé par la fille est porté par une subordonnée conditionnelle de « troisième type » : « Sa vie aurait

¹² « Sa maman l'avait prévenue: 'si tu pars, si tu quittes ton foyer, tu ne seras pas la bienvenue dans notre maison.'

« Je prendrai le risque. » (Ezi)

« Et Mma dans tout cela ? » (Sa maman)

« On va s'en sortir, j'ai une qualification, après tout. Je peux obtenir un emploi. Facile ! » (Ezi)

« La mouche entêtée finit toujours par suivre la dépouille mortelle dans la tombe. » (p. 215).

"Her mother warned her (Ezi's mother), 'If you leave, if you walk out of your marriage, you're not welcome at home.'

'I'll take the risk.'

'and what about Mma?'

We'll be fine, I have a degree, after all. I can get a job. Easy!

'It is the obstinate fly that follows a corpse to the grave.'" (p. 215).

¹³ "Sa mère n'avait pas le droit de la tenir éloignée de lui (le père de Mma), ou lui d'elle. Ce n'était pas juste. Si seulement il lui avait été laissé la possibilité de le contacter, sa vie aurait été différente. » (p. 8).

"Her mother had no right to keep her away from him (Mma's father), or him away from her. It was not right. If only she had been allowed contact, her life would have turned out differently." (p. 8).

pu être bien différente. »¹⁴. Le jugement de Mma est final et sévère parce qu'elle croit vraiment que sa maman l'a placée dans une situation, à la fois inextricable et irrévocable. La jeune femme pense que sa maman a sciemment conduit sa vie dans une impasse. Il est donc hors de question, à ses yeux, de pardonner à celle pour qui elle ne ressent que de la haine (Unigwe, 2012 : 90)¹⁵. Il s'agit d'une bien triste ironie car c'est justement pour sauver sa fille qu'Ezi abandonne le confort conjugal de son foyer. Ezi vit cette incompréhension de sa propre fille comme la pire des injustices. C'est pour corriger ce malentendu qu'elle entame, de façon posthume, le long dialogue épistolaire avec sa fille. C'est son plaidoyer contre les nombreuses accusations portées contre elle. Nous l'avons dit, le chemin de la liberté que choisit AuntyEzi est semé d'embûches. La patriarchie régnante lui laisse si peu de chance (Unigwe, 2012 : 80) qu'elle se demande bien si elle n'a pas eu à choisir entre la peste et le choléra¹⁶. Toute la communauté la voue aux gémonies publiques. C'est ainsi qu'elle découvre avec stupeur que même les liens de sang ne résistent pas à la clameur et au « qu'en-dira-t-on »¹⁷. De l'avis de tous, un mauvais mariage

¹⁴ « Her life would have turned differently. »

¹⁵ « Elle avait souhaité la mort de sa mère. Elle l'avait vraiment souhaitée. Elle avait, plusieurs fois, pensé à ce que cela aurait été de mettre de l'*otapiapia* dans sa nourriture. ».

« She had wanted her mother dead. She had willed it. She had thought several times of what it would be like to mix *otapiapia* in her mother's food. » (p. 240).

¹⁶ Les choses se compliquent chaque fois qu'elle annonce à tous, qu'elle n'a pas de mari et que sa fille n'a pas de père.

« Les femmes me snobaient et chaque fois que les hommes essayaient d'attirer mon attention, je les ignorais et ils se joignaient à leurs épouses pour médire, 'pour qui se prend t-elle? Elle et sa fille bâtarde. Elle n'est rien d'autre qu'une simple prostituée! »

« The women snubbed me and when husbands tried to catch my eye and I ignored them, they joined their wives to mutter, 'who does she think she is? She and her bastard child. She's nothing but a prostitute! » (p. 81).

¹⁷ Elle écrit à sa fille Adamma: « Où sont mes frères de sang? Ma sœur et mes deux frères ? Ils ne m'ont jamais pardonnée d'avoir ruiné leurs chances. D'avoir causé le malheur de nos parents. D'avoir fait de telle sorte que notre famille soit montrée du doigt. Quand un doigt trempe dans l'huile de palme, il souille toute la main. »

vaut mieux qu'une désertion conjugale. De l'avis de tous aussi, AuntyEzi est comme un « cancer » qui menacerait l'intégrité de l'édifice culturel¹⁸. Et, comme à l'accoutumée, Adamma, sa fille, n'est pas en dernière position pour « hurler avec les loups »: « Tu étais une femme stupide, stupide ! [...] Tu étais une femme stupide et je te déteste ! »¹⁹. Aux yeux de tout le monde, Ezi est une femme de mauvaise vie. Mais malgré tout, elle refuse, jusqu'à la mort, de céder le moindre pouce aux persécutions misogynes du groupe. « Dans la vie, parfois, nous devons prendre position. Il ne sert à rien de rester assis et statique, même si nous devons heurter ou blesser les gens que l'on aime bien.»²⁰

Le lecteur assiste ici à une sorte de narration à « quatre mains » que ChikaUnigwe utilise pour rendre plus palpable la blessure des protagonistes de cette étrange conversation. Le caractère différé ou postposé de ce dialogue exclut toute possibilité d'éclaircissement et d'argumentation.

Dans une situation de communication habituelle, les éléments de paralangage constituent des adjuvants essentiels. Adamma continue à penser que la « prostitution » de sa maman était un caprice insupportable. La maman est persuadée que c'était un mal nécessaire. Le malentendu occupe les quinze premiers chapitres de

« Where are my blood siblings? My sister and my two brothers? They would not forgive me for ruining their chances. For making our parents unhappy. For having our family pointed out. When a finger dips in palm oil, it soils the entire hand.» Ezi, (p. 45).

¹⁸« Quand ils remarquèrent les véhicules qui venaient me chercher: les Mercedes Benz et les BMWs avec leur enjoliveurs étincelants, les rumeurs s'amplifièrent et nous isolèrent du voisinage. J'étais marquée par la communauté et toi aussi par extension (pp. 81-82).»

«When they noticed the cars that came to pick me up-Mercedes Benzes and BMWs with shiny wheel covers-the rumours gained more strength pushed us both away from the rest of the neighborhood. It marked me-and by extension you, too.»(pp. 81-82).

¹⁹ «You were a stupid, stupid woman!» [...] «You were a stupid woman and I hate you! I hate you!» (p. 85).

²⁰ « Sometimes in life, we have to take a stand. It does help to sit on the fence, even if we have to hurt the people we love-love.» (p. 49).

la première partie du roman qui en compte trente-deux au total²¹. Cette partie est bâtie sur le mode du double écran qui permet de voir simultanément à l'écran l'intervieweur et l'interviewé. L'astuce permet ainsi au lecteur de saisir spontanément la gravité et la multiplicité des enjeux²². Cette confrontation des points de vue est aussi un aparté destiné au lecteur dans le but de le prendre à témoin. La méthode fonctionne parce que l'on est vite tenté de prendre fait et cause pour la maman.

Night Dancer est donc un texte assez polyphonique. L'auteure y utilise non seulement la double narration prise en charge par la mère et la fille, l'aparté, mais aussi le point de vue de dieu. C'est à partir cette focalisation zéro (Genette, 1972 : 206-211) qu'est fait le portrait d'Adamma. Nous la retrouvons toute contrite d'avoir si longtemps, et à tort, souhaité la mort de sa mère ; cette mère « indigne » qui selon ses propres mots l'aurait couverte de honte (Unigwe, 2012 : 240) et qui aurait fait de sa vie un enfer (Unigwe, 2012 : 15-16). Cette intrusion dans la pensée du personnage, est un bout de voile levé sur Adamma. C'est bien cette incursion qui érode, aux yeux de l'observateur, le « capital sympathie » de la jeune dame. Et c'est là un stratagème auctorial pour nous faire toucher du doigt le fossé tragique qui sépare les deux protagonistes. Ici aussi, comme dans le cas de Rapu, la femme de maison, Adamma mord la main qui la nourrit et la protège. Il s'agit ici d'un tournant décisif dans le récit.

L'auteur dresse le double portrait contrasté de la fille et de la mère pour peut-être abattre quelques cartes féministes. En effet le foyer qu'Ezi quitte avec sa petite fille dans les bras, symbolise aussi ces unions qui font la fierté de sociétés patriarcales établies, mais qui refusent de se pencher sur la situation des femmes. On

²¹ Le roman en compte au total 32. Partie 1 : 15, partie 2 : 14 et partie 3 : 3 chapitres.

²² Les nombreux enjeux entre la mère et la fille, mais aussi, bien au-delà, entre elles et la communauté

pourrait penser donc qu'AuntyEzi abandonne une telle union avec la bénédiction de la maîtresse des horloges qu'est l'auteure²³.

Dans une société rigide comme celle décrite ici, on se rend compte que le combat d'AuntyEzi représente celui du pot de terre contre le pot de fer. Son décès peut être considéré comme le prix à payer pour être libre, pour avoir voix au chapitre²⁴. La liberté a un prix, pas seulement chez ChikaUnigwe, mais aussi chez HelonHabla.

En effet dans le roman *Waiting for an Angel* (WFA), la liberté de la presse affronte également de vraies difficultés. À toujours vouloir dénoncer le bâillonnement des libertés publiques, Lomba, le héros du récit termine sa course dans une prison où il attend un hypothétique procès (Habla, 2004 : 25). Il est le témoin privilégié de la violence inouïe que les nervis du pouvoir militaire déploient pour étouffer toute contestation. Le narrateur en fait les frais le jour où les autorités découvrent qu'il écrit de la poésie clandestine en prison.

²³ La liberté féminine est une notion qui ne laisse pas Mme Unigwe indifférente, à en croire ce qu'elle indique dans un entretien accordé à *Africabookclub* un magazine en ligne. "*Night Dancer* est vraiment une histoire qui parle de l'amour que porte une maman pour sa fille, du sacrifice qu'elle est prête à consentir pour cet amour. C'est une histoire sur les relations interpersonnelles, sur la quête de liberté individuelle, parfois au prix d'un mécontentement général."

« *Night Dancer* is really a story about the love a mother has for her daughter and how much she is willing to sacrifice for that love. It is about relationships, about seeking personal freedom even at the cost of communal displeasure."

(Nous soulignons). La conversation est consultable sur le site : <https://www.africabookclub.com/an-interview-with-afro-belgian-writer-chika-unigwe/>

(Mis en ligne le 1^{er} Septembre 2012), (Consulté le 13 Février 2018).

²⁴ Dans une conversation proleptique, Ezi, avant son admission à l'hôpital, confie sa boîte de chaussures pleine de lettres destinées à sa fille, comme si elle lisait l'avenir (p. 40). Si ChikaUnigwe appartenait à la première génération d'écrivains africains, comme Cheikh Hamidou Kane, l'auteur de *L'Aventure Ambiguë*, on aurait dit que la mort d'Ezi, à l'image de celle Samba Diallo, est le résultat d'une infraction culturelle grave. Tel n'est pas le cas. Voir donc : Kane, Cheikh, Hamidou, 1961, *L'Aventure Ambiguë*. Paris, Julliard.

'Je répète. Qui t'a fourni le papier?' Tonna-t-il en me postillonnant dans la figure.

Je secouai la tête. 'Je ne sais plus.'

Je ne le vis pas venir [...] Je sentis juste un coup terrible derrière la nuque. Je ploiai vers l'avant, sonné par la douleur et la surprise du coup. Mon visage heurta les barreaux de la porte et je m'effondrai devant les bottes du directeur de la prison. Je vis le sang à l'endroit où ma tête avait frappé le sol. [...] l'une des chaussures se leva et atterrit sur mon cou m'écrasant le visage contre le sol (Habila, 2004 : 19-20).

I repeat. Who gave you the papers?" he thundered into my face, spraying me with spit.

I shook my head. 'I have forgotten.'

I did not see it [...] all I felt was the crushing blow on the back of my neck. I pitched forward, stunned by the pain and the unexpectedness of it. My face struck the door bars and I fell before the superintendent's boots. I saw blood where my face had touched the floor. [...] One boot rose and landed on my neck grinding my face into the floor (Habila, 2004 : 19-20), (nous soulignons).

Il est question pour le pouvoir de « réduire en poussière » toute velléité d'émancipation. La construction isotopique du texte ci-dessus autour de cette idée d'écrasement, de pulvérisation, est portée par des expressions telles que « thundered », « spraying », « crushing » et « grinding ». La métaphore ainsi construite, pour paraphraser Fromilhague et Sancier (Fromilhague, 1991 : 67-76), permet au lecteur de sentir physiquement la brutalité de ce système carcéral. Mais cette brutalité est aussi en vérité le signe d'un pouvoir fébrile. En effet, plus ce dernier mobilise de moyens, plus il expose ses failles structurelles. Le régime autocratique est persuadé qu'on peut effectivement briser les corps, mais pas l'esprit du peuple. L'air de rien, Lomba comprend également que sa poésie clandestine est une liberté que la pénitencière ne peut lui enlever. Il l'utilise comme une parade contre les humiliations de l'enfermement et de l'isolement (Habila, 2004 : 23). À travers Lomba, les autorités visent à museler et faire taire, une fois pour toutes, la liberté d'opinion. D'où le saccage des locaux de *The Dial*, le journal qui emploie Lomba (Habila, 2004 : 201).

Le texte de Habila nous décrit donc un pouvoir qui a maille à partir avec l'idée d'un journalisme indépendant. Il s'en prend

volontiers à tous ceux qui portent une information contradictoire mais aussi à ceux et celles qui donnent une oreille complaisante à cette information séditeuse (Habila, 2004 : 199-203). C'est ainsi que les autorités se mettent à brutaliser les populations civiles même quand elles manifestent pacifiquement. Dans le chapitre nommé « Kela », le narrateur éponyme, un peu l'alter-ego de l'auteur lui-même, prend grand soin de grossir les traits d'un régime qui assassine ses propres enfants en soulignant, comme il se doit, le hiatus entre d'un côté, un peuple indigent et inoffensif et de l'autre, une force policière surarmée et prête à en découdre (Habila, 2004 : 175). *Waiting For An Angel* est une tribune contre une espèce de satrapie qui phagocyte les aspirations des citoyens parce qu'elle a compris que la liberté du peuple était son plus grand péril. Mais voilà, la soumission qu'elle demande au peuple va à l'encontre de ce que veut ce même peuple.

Conclusion

Autant l'ancienne génération d'écrivains semblait se soucier de « l'éducation des masses » pour reprendre les mots de Cyprian Ekwensi (Lindfors, 1974 : 33)²⁵, autant la troisième génération semble s'en moquer. En dehors de quelques cas isolés, le désir de liberté fait long feu dans les trois romans étudiés. Ezi, la rebelle, meurt d'avoir bravé les règles de la vie conjugale traditionnelle. Pour ce qui est des prostituées anversoises d'*On Black Sisters' Street*, aucun de leurs désirs ne se réalise. Elles rêvaient de fortune et de liberté et elles se retrouvent enfermées dans de misérables maisons closes. Ce voyage à Anvers, symboliquement, est un retour à la case départ²⁶. On peut donc en inférer qu'avec leur arrivée

²⁵ "I believe the role of the writer is dictated by the social and political atmosphere in his country [...] but if writers were listened to as a voice or the voice of a prophet, or the voice which mirrors the times, Africa might benefit." (Voir bibliographie).

²⁶ Du temps de sa vie à Lagos, Efe par exemple, n'est pas moins malheureuse. Elle est manipulée par Titus dont elle finit par porter l'enfant. Quand arrive l'heure de l'accouchement, elle doit affronter le mépris du personnel qui la considère comme une fille de mauvaise vie. Attendre un bébé à 16 ans est

en Europe, la boucle de la misère est bel et bien bouclée pour les quatre femmes.

La liberté de la presse dont Lomba (narrateur-auteur ?)²⁷ se fait la voix, dans *Waiting For an Angel*, tourne court. On finit par se demander pourquoi on ne peut lire dans ces trois histoires des auspices meilleurs ? Beaucoup sont de l'avis que la littérature africaine a mûri et doit maintenant jouer dans la « cour des grands » où prévalent d'autres règles, d'autres attentes. À ce sujet, la première partie de la revue de *WeNeed New Names* de No Violet Bulawayo, faite par Helon Habila pour *The Guardian* en 2013, pose des questions sans réponses mais qui méritent d'être posées²⁸. Brian Besigye, en novembre 2013, dans son article

quelque chose de moralement inacceptable. Efe, elle-même, sent aussi que cet enfant sans père complique sa vie (p. 67).

²⁷Dans un entretien qu' Habila accorde en 2014 à Mme Valérie Marin La Meslée au journal *Le Point*, le jeune écrivain nigérian confirme lui-même cet engagement. Il déclare : « La presse au Nigeria a une longue histoire de combat contre la dictature, une sorte de croisade pour le changement, spécialement active pendant la dictature militaire des années 1990. N'importe quelle nation qui veut être une vraie démocratie doit avoir une presse libre, c'est pourquoi la première chose entreprise par les ennemis de la démocratie est de chercher à limiter la liberté d'expression. Et comme écrivain et comme journaliste, je n'ai jamais cessé de combattre contre cela. »

http://afrique.lepoint.fr/culture/helon-habila-j-ecris-pour-mieux-comprendre-mon-pays-14-06-2014-1857863_2256.php (Mise en ligne le 14 juin 2014), (Consulté le 12/08/2018).

²⁸ «La question à poser c'est bien celle de savoir si cette nouvelle écriture est une représentation équitable des réalités existentielles de l'Afrique, ou bien si elle est juste une esthétique façonnée par le "CainePrize", une esthétique sortie du néant créée par les juges et les maisons de publication et les agents littéraires depuis des années et qui a commencé à se perpétuer. Ecrire relève parfois de l'inceste: le style littéraire se nourrit de lui-même constamment, surtout si ce style particulier s'est montré en mesure de gagner des prix, des affaires en librairies et de la célébrité.» (Nous traduisons).

"The question to be asked then is whether this new writing is a fair representation of the existential realities of Africa, or if it is just a "Caine-prize aesthetic" that has emerged in a vacuum created by the judges and the publishers and agents over the years, and which has begun to perpetuate itself. Writing is an incestuous business: style feeds on style, especially if that

intitulé : “Is Afropolitanism Africa’s New Single Story: Reading HelonHabibla’s Review of “We Need New Names”, écrivait à ce sujet: “Africa is not only about suffering and pain, but it also is not only about navel-gazing and lost in transnation ‘aren’t-we-the-coolest-damn-people-on-earth posture the Afropolitans are turning it into.”²⁹. À-t-il si tort ?

The Beautiful Ones Are Not Yet Born du Ghanéen AyiKwei Armah, une fiction de la deuxième génération qui a ému le lectorat africain du fait de son pessimisme « morbide », semble avoir retrouvé des couleurs avec cette génération d’écrivains post-nationalistes. C’est, dans tous les cas, une des manifestations visibles de cette nouvelle écriture nigériane.

L’autre trait distinctif est le schéma narratif non linéaire. Situation initiale et situation finale se trouvent entremêlées dans un ordre relativement a-chronologique³⁰. C’est aussi le cas de la narration à plusieurs étages comme dans *On Black Sisters’ Street*. Les mini récits de chacune des prostituées sont, non seulement, dans un ordre aléatoire, ils se trouvent concomitamment enchâssés dans le grand cadre narratif comme des poupées russes. Tout ceci contribue à une relative complexité de lecture.

particular style has proven itself capable of winning prizes and book deals and celebrity.”

<https://www.theguardian.com/books/2013/jun/20/need-new-names-bulawayo-review>

(Mis en ligne le 20 juin 2013) (Consulté le 10 février 2018)

²⁹Bwesigye, (Brian) “Is Afropolitanism Africa’s New Single Story: Reading HelonHabibla’s Review of “We Need New Names” in *Asterixjournal.com*

<http://asterixjournal.com/afropolitanism-africas-new-single-story-reading-helon-habilas-review-need-new-names-brian-bwesigye/>

(Mis en ligne le 22 novembre 2013), (Consulté le 09.02.2018)

³⁰ WFA commence in media res avec Lombaentrain d’attendre son procès. A ce stade, le lecteur ne sait pas pourquoi il est en détention provisoire. Il faut attendre la page 25 pour le savoir. On reproche à Lomba d’avoir organisé une manifestation contre le pouvoir. Les motifs de la colère des habitants et leur mouvement de revendication sont donnés dans le chapitre intitulé « Kela » et il ne commence qu’à la page 121. La manifestation est expliquée à la page 168. Et Lomba y participe en effet comme reporter pour *The Dial* (p. 168).

Jadis, la critique occidentale, en l'occurrence Charles Larson dans son ouvrage *The Emergence of African Fiction*, a reproché à Cyprian Ekwensi, une écriture trop simple, trop superficielle un peu à l'image des opus du marché d'Onitsha. Ernest Emenyonu a, à sa façon, donné à Charles Larson la réponse du berger à la bergère (Emenyonu, 1974 : 397). Quoiqu'il en soit, que l'on évoque le canevas d'écriture « simpliste » de l'ancienne génération ou celui déconstruit de nos deux écrivains nigériens, tous parlent du même continent. Les perspectives, les voies et les voix diffèrent mais le limon qui nourrit les deux générations demeure identique, même s'il se présente de manière extrêmement diversifiée³¹. Ce limon protéiforme devrait finalement permettre aux uns et aux autres de se tenir éloignés du piège de la « Single Story » dont essaie de nous prémunir Ngozi Adichie dans sa conversation nommée « The Danger of a single Story », donnée chez *Ted Talks* en juillet 2009³².

Bibliographie

Armah, AyiKwei, 1969, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, London, African Writers Series.

Bernth, Lindfors, 1974, *Dem-Say: Interviews with Eight Nigerian Writers*, ed. BernthLindfors. Austin, Texas, African and Afro-American Studies & Research Center.

Emenyonu, Ernest. 1974, "African Literature Revisited: A search for Critical Standards", in *Revue de Littérature Comparée* 3, (4Juil-Sept. – Oct-Déc.1974).

³¹ La guerre civile des années 70s a préoccupé Cyprian Ekwensi dans *Divided We Stand*, Chinua Achebe dans *Girls at War*. Elle continue à inspirer la jeune génération à savoir Chimamanda Ngozi Adichie dans *Halfa Yellow Sun, Purple Hibiscus*. La corruption décrite par Achebe dans *A man of the People* a aussi son avatar dans *Swallowde Sefi Atta*.

³² Ce document est consultable sur le site de TED.com

https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story
(déposé en juillet 2009), (consulté le 10.02.2018)

Fromilhague (Catherine) & Sancier (Anne), 1991, *Introduction à l'Analyse Stylistique*, Paris, Bordas.

Genette, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

Habila, Helon, 2004, *Waiting For An Angel*, New-York, W.W. Norton & Company.

Larson, Charles, 1972, *The Emergence of African Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.

Mbembe, Achille, 2010, *Sortir de La Grande Nuit*, Paris, Edition de La Découverte.

Ndiaye, Marie, 2017, « Trouver un personnage, c'est comme tracer des cercles autour d'un point d'intérêt, d'un visage qui m'intrigue, jusqu'à l'attraper » in *Masterclasses de France Culture*, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/marie-ndiaye-trouver-un-personnage-cest-comme-tracer-des-cercles-autour-dun-point-dinteret-dun>, consulté le 14 juin 2018.

Oguchukwu, Françoise, 2013, « Un retour attendu ou les migrations d'Omenuko dans le roman de Pita Nwana », in *Etudes Littéraires Africaines*, N° 36, Metz, Apela.

Unigwe, Chika, 2009, *On Black Sisters' Street*. London, Jonathan Cape.

Unigwe, Chika, 2012, *Night Dancer*, London, Jonathan Cape.