

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La lecture intertextuelle de *L'ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola

par

Servilien Ukize

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise  
en littératures de langue française  
option recherche

Avril 2009

© Servilien Ukize, 2009



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La lecture intertextuelle de *L'ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola

présenté par

Servilien Ukize

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Ndiaye  
Président-rapporteur

Josias Semujanga  
Directeur de recherche

Françoise Naudillon  
Membre du jury

## Résumé

Cette étude sur la pratique intertextuelle de *L'ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola se veut une nouvelle lecture du roman africain. Ainsi vise-t-elle à s'éloigner des lectures afrocentristes et folkloristes, qui ont trop longtemps enfermé les romans de Tutuola dans une certaine vulgate critique. Par une approche intertextuelle, nous avons démontré que les relations intertextuelles et intergénériques de ce roman embrassent les récits mythiques gréco-romains. Il a été constaté que l'auteur est parvenu à créer une œuvre bien originale, en réécrivant les grands mythes anciens. Dans le système architextural, *L'ivrogne dans la brousse* pose des ennuis de classification. Le roman de Tutuola use beaucoup d'emprunts aux motifs propres au conte et aux genres merveilleux et le fantastique, prouvant *ipso facto* que le roman reste un genre de la liberté de création.

**Mots-clés :** Littérature africaine ; roman ; mythologie gréco-romaine ; critique littéraire ; réécriture ; intertextualité ; intergénéricité.

### **Abstract**

This study on the intertextual analysis of *The Palm Wine Drinkard* by Amos Tutuola is a new way of reading the African novel. Thus, the study aims at moving away from afrocentric and folkloristic readings which have locked Tutuola's novels in a certain critical vulgate. Using the intertextual approach, we have demonstrated that intertextual and intergeneric relationships of this novel embrace Greco-Roman mythical tales. It was found out that the author has succeeded in creating an original work by rewriting the major ancient myths. In the architextual system, *The Palm Wine Drinkard* causes classification problems. Tutuola's novel employs a lot of borrowings from the themes which are specific to the tale and the wonderful genres as well as to the fantastic. He proves ipso facto that the novel continues to be a genre of free creativity.

**Keywords:** African literature; novel; Greco-Roman mythology; literary criticism; rewriting; intertextuality; intergenericity.

## TABLE DES MATIÈRES

Identification du jury	ii
Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Dédicace	vi
Remerciements	vii
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I. DE L'INTERTEXTUALITÉ COMME MÉTHODE DE CRITIQUE LITTÉRAIRE</b>	<b>14</b>
<b>CHAPITRE II. AMOS TUTUOLA DANS L'UNIVERS LITTÉRAIRE AFRICAIN</b>	<b>37</b>
2.1. Analyse de <i>L'ivrogne dans la brousse</i>	38
2.1.1. Le contexte socio-historique de l'œuvre	38
2.1.2. Que raconte le récit de <i>L'ivrogne dans la brousse</i> ?	41
2.1.3. Le héros et les autres personnages du roman	45
2.1.4. L'analyse actantielle de Greimas	50
2.1.5. Étude thématique	53
2.1.5.1. Le thème du voyage	53
2.1.5.2. Le thème de la jeune fille dédaigneuse	55
2.1.5.3. Le thème de l'enfant terrible	57
2.1.5.4. Le thème de la magie et de la métamorphose	60
2.1.5.5. Le thème de l'ivresse	62
<b>CHAPITRE III. LES PRATIQUES INTERTEXTUELLES DANS L'IVROGNE DANS LA BROUSSE</b>	<b>65</b>
3.1. La réécriture des héros mythiques antiques	66
3.1.1. Le mythe d'Orphée	67
3.1.2. Père-Des-Dieux ou le héros «aux douze travaux»	72
3.1.3. Le mythe d'Ulysse	75
3.1.4. Allusions à la légende d'Europe	78
3.2. L'étude architextuelle de <i>L'ivrogne dans la brousse</i>	81
3.2.1. <i>L'ivrogne dans la brousse</i> , roman d'aventures	84
3.2.2. Le merveilleux et le fantastique dans <i>L'ivrogne dans la brousse</i>	85
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	<b>92</b>
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b>	<b>95</b>

À Jeannette,  
Et à nos enfants.

## **Remerciements**

Nous tenons à remercier vivement le Professeur Josias Semujanga qui, en sa qualité de directeur de recherche, a fort contribué, par sa lecture critique et ses observations, à l'achèvement de cette étude. C'est sa précieuse collaboration, animée du sens critique des œuvres, qui nous a permis de présenter ce travail dans les meilleurs délais.

Que tous ceux qui ont collaboré, de près ou de loin, à l'aboutissement de ce mémoire puissent trouver ici l'expression de notre profonde gratitude.

Servilien Ukize



## **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

La plupart de romans africains se caractérisent par le mélange des genres. Des récits oraux, puisés dans le folklore traditionnel, sont convoqués par l'auteur pour écrire son œuvre romanesque. Cette imbrication générique, que certains critiques considèrent comme l'une des spécificités du roman africain, se manifeste aussi dans les romans d'Amos Tutuola, notamment dans *L'ivrogne dans la brousse*<sup>1</sup>. Ce roman, qui constitue le corpus sur lequel a porté notre analyse, s'inscrit dans le courant traditionaliste qui domine la période littéraire de l'Afrique des années cinquante et soixante. Les écrivains issus de ce mouvement, prônant le retour aux sources, revisitent la littérature orale, investissent les épopées, les contes, les légendes et les mythes qu'ils intègrent aux récits romanesques. Par exemple, *L'ivrogne dans la brousse* allie dans son architecture le fantastique et le merveilleux, et s'ouvre également à d'autres genres et pratiques littéraires comme le conte. Dans le récit, l'auteur a créé des personnages mystérieux et développé des thèmes propres au folklore traditionnel ; ce qui situe ce roman au croisement des formes du récit mythique et celles du roman.

Le courant traditionaliste, dans la littérature africaine, constitue un véritable retour aux sources. Dans le domaine de la poésie, par exemple, certains écrivains vont jusqu'à la traduction même des chants folkloriques. La littérature orale traditionnelle devient ainsi un champ privilégié pour les poètes. Ceux-ci y puisent des sujets. Ils en adaptent des expressions et formes

---

<sup>1</sup>Amos Tutuola, *L'ivrogne dans la brousse*, Paris, Gallimard, 2000 [1953].

littéraires. C'est le cas de Alexis Kagame<sup>2</sup> qui, s'inspirant de la poésie bovine "Amazina y'inka", compose un recueil satirique "Indyoheshabirayi"<sup>3</sup>. Dans ce long poème (près de 2000 vers) sur les louanges du porc ou le cochon, l'auteur réussit à allier l'histoire à la poésie, brisant ainsi le tabou qui veut que les louanges soient adressées au roi et aux vaches<sup>4</sup> dans la poésie traditionnelle.

Dans le cas de la prose, le mouvement traditionaliste investit les récits et figures mythiques magnifiant le passé africain précolonial.<sup>5</sup> C'est la naissance des nouvelles formes jadis ignorées par la première génération d'écrivains africains. Le conte et l'épopée font alors leur entrée sur la scène littéraire. Ainsi naît le roman d'aventures interminables, aux contours fantastiques et merveilleux.

Le roman de Tutuola, qui s'inscrit dans cette tradition littéraire, a été diversement salué par la critique littéraire. Pour certains, «Tutuola est un auteur original et saisissant ; pour d'autres, sa célébrité ne va pas sans prétention, si l'on considère les outrances syntaxiques auxquelles se livre cet écrivain qui

---

<sup>2</sup> Abbé Alexis Kagame (1912-1981) est historien, philosophe et poète rwandais. Connu pour «ses prises de position politiques et par une publication prolifique dans le domaine de la littérature et de la philosophie culturelle», il demeure jusqu'aujourd'hui le plus grand historien du Rwanda. (Honoré Vinck, «Alexis Kagame et Aequatoria. Contribution à la biographie d'Alexis Kagame (1912-1981)», *Annales Aequatoria*, 16, 1995, p.467-586).

<sup>3</sup> Alexis Kagame, *Indyoheshabirayi*, Kabgayi, Éditions Royales, 1949. Traduit par Anthère Nzabatsinda, sous le titre *Le Relève-goût des pommes de terre*, Paris, Les Classiques africains, 2004.

<sup>4</sup> Dans le Rwanda traditionnel, la vache fait objet de vénération. Bien qu'elle soit respectée, elle n'est en aucun cas sacrée. On ne trouve donc pas dans la culture rwandaise ancienne aucune divinisation de la vache, comme c'est le cas chez les Égyptiens et les Indiens. Cependant, il existait des fêtes et des cérémonies où les vaches étaient conviées. Celles-ci avaient droit aux louanges, ou plutôt aux poèmes qui célébraient leur beauté, leur force et leur puissance.

<sup>5</sup> Du roman de la valorisation des valeurs traditionnelles sont nées deux grandes épopées de la littérature africaine, pour réhabiliter le passé précolonial. Il s'agit notamment de *Chaka, une*

connaît si mal la langue [...] dans laquelle il prétend écrire.<sup>6</sup>» Ainsi la critique occidentale se montrait-elle très enthousiaste et fascinée par *L'ivrogne dans la brousse*, vantant une littérature spécifiquement africaine, pendant qu'une partie de l'intelligentsia nigériane affichait son dégoût. L'œuvre est indigeste, dit la critique locale. Celle-ci reproche à l'auteur l'emploi d'une langue considérée comme vulgaire, fort torturée, un langage peu universitaire, imbu du dialecte maternel. Lilyan Kesteloot résume cette controverse en ces termes :

Si je reconnais volontiers avec J. Jahn et Raymond Queneau que l'univers de ce planton de Lagos est rempli de la mythologie africaine la plus authentique, je regrette aussi, avec les lettrés nigériens, la bâtardise d'un langage qui n'est plus [...] africain. Tutuola écrivant en yoruba ferait des merveilles, c'est certain, et nous donnerait des œuvres plus authentiques encore, plus purement nègres, que l'on pourrait toujours traduire par la suite comme on l'a déjà fait pour le célèbre *Chaka* (1933) du Southo Thomas Mofolo<sup>7</sup>.

Belvaude tente ici une explication à ce style fort contesté par les autres critiques : « Il est vrai que cette langue étrange, peu conforme à la grammaire classique, truffée de mots inventés [...], reflète bien la formation de Tutuola, inachevée, entrecoupée et quelque peu anarchique.<sup>8</sup>» Pour Sunday Anozie,

[c]hercher chez Tutuola une œuvre pleine de délectations esthétiques, une œuvre à la Proust ou à la Kafka, est une besogne inutile. En raison de son éducation scolaire limitée, Tutuola reste relativement écarté de l'influence des écrivains européens. Appartenant à la communauté yoruba du Nigéria occidental, communauté renommée pour sa richesse en contes folkloriques, Tutuola trouve naturellement dans le folklore l'épanouissement de son exigence créatrice. Cependant

---

*épopée bantoue* (1940) de Thomas Mofolo et *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1960) de Djibril Tamsir Niane.

<sup>6</sup> Sunday Anozie, «Amos Tutuola : Littérature et folklore ou le problème de la synthèse», *Cahiers d'Études africaines*, X, 38, 1970, p.336.

<sup>7</sup> Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Marabout, 1965, p.10-11.

<sup>8</sup> Catherine Belvaude, *Amos Tutuola et l'univers du conte africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.9.

l'imagination qu'il accroche à ce monde traditionnel n'est pas une imagination inventive ou originale, mais une imagination qui cherche à donner l'illusion de cohérence aux faits désordonnés.<sup>9</sup>

Quant à Alain Ricard, le roman de Tutuola

n'est pas le produit d'une stratégie scolaire. Il ne vise ni la correction, ni la norme. Il est parfaitement "vulgaire", produit de la rue et d'une scolarité "perturbée"[...]. Dépourvu de capital culturel, Amos Tutuola n'a aucune subtile stratégie de pénétration du champ littéraire. Il n'a pas cherché à se faire reconnaître comme écrivain, puis à démontrer qu'il était un bon Nigérian. En d'autres termes il a si peu de capital culturel qu'il n'a même pas de représentation de champ littéraire.<sup>10</sup>

Allant à l'encontre d'autres critiques, Chinua Achebe fait une appréciation positive des textes de Tutuola: «Je les considère comme des contes moraux, qui brocarderaient le consumérisme occidental : on y découvre ce qui se passerait si un homme venait à s'immerger complètement dans les plaisirs sans jamais travailler.<sup>11</sup>» Wole Soyinka fait également l'éloge des romans de Tutuola: «Il est parvenu à titiller [la langue] du roi avec un discours libéré et impertinent.<sup>12</sup>» Et pour Dylan Thomas, *L'ivrogne dans la brousse* est comme «a brief, thronged, grisly and bewitching novel, nothing is too prodigious or too trivial to put down in this tall and devilish story.<sup>13</sup>» («*L'ivrogne dans la brousse* est un roman dépouillé, bondé, effrayant et émouvant; rien n'est trop prodigieux ou trop trivial pour être consigné dans cette histoire fantaisiste et facétieuse.»<sup>14</sup>)

<sup>9</sup> Sunday Anozie, *op.cit.*, p.337.

<sup>10</sup> Alain Ricard, «Les chances d'Amos Tutuola», *La formule Bardey, voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005, p. 201-204.

<sup>11</sup> Valérie Thorin, «Tutuola est de retour», *Jeuneafrique.com*, 15 août 2000 [en ligne], sur <[http://www.jeuneafrique.com/jeune\\_afrique/article\\_jeune\\_afrique.asp?art\\_cle=LIN15083tutuo ruoter0](http://www.jeuneafrique.com/jeune_afrique/article_jeune_afrique.asp?art_cle=LIN15083tutuo ruoter0)> (consulté le 2009-02-15).

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Dylan Thomas, *The Observer*, July 6, 1953, p.7.

<sup>14</sup> Notre traduction.

D'après Denise Coussy, Tutuola, dans son œuvre, se démarque de ses aînés du fait qu'il « a systématiquement gommé de ses textes les multiples et très contraignants problèmes politiques et sociaux de la période de fin de colonisation dans laquelle il a commencé à écrire.<sup>15</sup>» Une opinion partagée avec Adrian Roscoe, qui explique les raisons qui poussent Tutuola à écrire: « one reason why [Tutuola] wrote, was a fear that Yoruba myth could be forgotten. The great cultural issues and their labels mean nothing to him. Pan-Africanism, the African personality, African socialism, negritude, these are as dead for him as colonialism itself. <sup>16</sup>» («Tutuola a écrit pour sauver les mythes Yoruba de l'oubli. Il ne s'intéresse pas au grand questionnement culturel et identitaire. Pour lui, le panafricanisme, la personnalité africaine, le socialisme africain, la négritude, tout cela, comme le colonialisme même, n'a pas de sens à ses yeux.<sup>17</sup>») Mineke Schipper est du même avis: « Chez [Tutuola], pas de monde qui s'effondre, pas question de négritude ou de conflit de cultures. Loin de traîner cependant dans l'impasse où certains critiques ont voulu les abandonner, ses œuvres se trouvent au carrefour où l'oralité vivante rejoint l'écriture d'aujourd'hui.<sup>18</sup>»

---

<sup>15</sup>Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p.159.

<sup>16</sup>Adrian Roscoe, «Tutuola, a Writer Without Problems», *Mother is Gold*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p.99.

<sup>17</sup>Notre traduction.

<sup>18</sup>Mineke Schipper, «Oralité écrite et recherche d'identité dans l'œuvre d'Amos Tutuola », *Research in African Literatures*, 10, 1, 1979, p.56.

Cependant, contrairement à ceux qui lui reprochent « sa présentation d'une Afrique excessivement brutale <sup>19</sup> », Kesteloot note qu'il faut bien reconnaître que « le mérite de Tutuola est, à nos yeux, de transmettre à l'état brut, précisément, tout l'univers animiste de la campagne africaine, peuplé de monstres, de miracles, de métamorphoses et d'enchantements. <sup>20</sup> » Michèle Laforest ajoutera, dans sa préface de *La Femme Plume*, à propos de Tutuola :

Sûr de la valeur de son œuvre, connu à présent dans le monde entier, unique et inclassable, il avait à cœur de transmettre ce qu'il jugeait le plus précieux : la tradition, le souvenir des anciens, ces valeurs qu'il voyait se dégrader en Afrique et peu à peu s'éteindre <sup>21</sup>.

Comme l'écrit Dussutour-Hammer, «[s]es jongleries de langage, sa virtuosité, son ingéniosité à multiplier les épisodes seront d'autant plus appréciés que le dénouement est connu. Passionnante sera alors l'attente ainsi prolongée de l'attendu. <sup>22</sup> » Et Belvaude d'ajouter en sa quatrième de couverture : « [S]es histoires extraordinaires, écrites dans une langue extrêmement originale, reprennent souvent les thèmes éternels du conte africain en les inscrivant dans une suite d'aventures qui mêlent le détail réaliste au merveilleux et ne ressemblent à rien d'autre en littérature. <sup>23</sup> »

Les influences et les sources d'inspiration de Tutuola ont retenu l'attention de la critique dès la parution de *L'ivrogne dans la brousse*. Dans son article «*Le Monde s'effondre, une suite L'ivrogne dans la brousse?*» paru dans

---

<sup>19</sup>Denise Coussy, *op.cit.*, p. 159.

<sup>20</sup>Lilyan Kesteloot, *op.cit.*, p.261.

<sup>21</sup> Michèle Laforest, «Préface », *La Femme Plume*, Paris, Dapper, 2000, p.10-11.

<sup>22</sup> Michèle Dussutour-Hammer, *Amos Tutuola, tradition orale et écriture du conte*, Paris, Présence Africaine, 1976, p. 27.

<sup>23</sup>Catherine Belvaude, *op.cit.*

la revue *Éthiopiennes* en 1983, Jide Timothy-Asobelle inverse cependant la question. Il démontre plutôt que d'autres écrivains s'inspirent de Tutuola. Partant de l'hypothèse qu'«il y a une influence directe ou indirecte de *L'ivrogne dans la brousse* sur le projet littéraire d'Achebe qu'est *Le Monde s'effondre*<sup>24</sup>», ce critique relève bien des points de convergence et de divergence entre les deux romans sur tous les plans : thèmes, style, narration, expression, folklore, espace et temps. Les quelques exemples, retenus de son analyse, laissent entendre que Chinua Achebe est «une espèce de rewrite<sup>25</sup>» à l'égard de Tutuola. Mais pour un peu nuancer son hypothèse, Timothy-Asobelle justifie cette similarité des œuvres du fait que ces auteurs «tirent leur inspiration de leur milieu culturel.<sup>26</sup>»

Ce problème de l'originalité, et surtout celui de la langue de Tutuola, a attiré aussi l'attention de Mineke Schipper. Dans un article, «Oralité écrite et recherche d'identité dans l'œuvre d'Amos Tutuola» dans *Research in African Literatures*<sup>27</sup>, cette auteure relativise un peu la question. Plutôt que de s'acharner à démontrer que l'auteur de *L'ivrogne dans la brousse* puise dans le répertoire de la tradition orale, il faudrait examiner comment il s'en est servi. D'ailleurs, la littérature orale demeure vivante dans la vie quotidienne des Africains de l'Ouest. «Le peuple n'a jamais été coupé de ses racines culturelles,

---

<sup>24</sup> Jide Timothy-Asobelle, «*Le Monde s'effondre, une suite L'ivrogne dans la brousse?*», *Éthiopiennes*, I, 3& 4, 1983 [en ligne]. Disponible sur <[http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id\\_article=932&artsuite=0](http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=932&artsuite=0)> (consulté le 2009-02-15).

<sup>25</sup> *Ibid.*

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

<sup>27</sup> Mineke Schipper, «Oralité écrite et recherche d'identité dans l'œuvre d'Amos Tutuola», *Research in African Literatures*, op.cit., p. 40-58.



malgré les changements rapides dus au contact avec l'Occident.<sup>28</sup>» Ainsi une bonne partie de la population ouest-africaine vit dans une culture orale plutôt qu'écrite. Aussi s'exprime-t-elle en conformité des normes de la tradition orale, dont les emprunts «constituent toute l'originalité et la spécificité du roman africain.<sup>29</sup>» C'est donc de cette façon que peut se justifier l'enracinement des œuvres de Tutuola dans la tradition et de son langage personnel.

Dans le même parcours critique, Michèle Laforest, sous le pseudonyme de Dussutour-Hammer, consacre un essai à l'écriture de Tutuola. *Amos Tutuola, tradition orale et écriture du conte* se présente ainsi comme «une réflexion sur le passage de l'oral à l'écrit.<sup>30</sup>» Comme bon nombre de critiques, cette auteure constate que «tous les récits et nouvelles de Tutuola s'inspirent de la tradition orale, des contes populaires yoruba. [...] Tutuola n'a rien inventé. [...] Toutes [s]es légendes appartiennent à un fond culturel commun. À travers les frontières artificielles des Nigéria, Togo, Dahomey, Ghana, elles se retrouvent dans tout l'Ouest africain.<sup>31</sup>»

---

<sup>28</sup>Mineke Schipper, *op.cit.*, p. 41.

<sup>29</sup>Du moins selon le courant afrocentriste de la critique des années 1970. Christiane Ndiaye, «De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Études françaises*, 37, 2, 2001, p.49.

<sup>30</sup>Alain Ricard, *op. cit.*, p. 200.

<sup>31</sup>Michèle Dussutour-Hammer, *op.cit.*, p. 25-26.

Cette hypothèse sera vérifiée plus tard par Catherine Belvaude. Dans son étude, *Amos Tutuola et l'univers du conte africain*, elle s'interroge sur les liens qui se tissent, sur le plan thématique, entre l'œuvre de Tutuola et d'autres récits folkloriques de l'Afrique de l'Ouest. La comparaison ainsi établie, entre les récits de Tutuola et certains contes, dégage bien des similitudes. Ce qui n'est pas étonnant. Car, en effet, «[l]'œuvre africaine porte naturellement des charges hétéroclites dont l'auteur n'a pas toujours conscience du degré de mixage mais dont il croit encore déceler les origines...<sup>32</sup>» En examinant certains aspects de ses emprunts, Belvaude conclut, comme Dussutour-Hammer, que «Tutuola s'inspire indéniablement du folklore yoruba et puise dans la tradition africaine.<sup>33</sup>»

Cette relation intertextuelle entre le roman de Tutuola et les récits folkloriques se basera sur la manière dont les éléments fusionnent. L'étude ne se questionne pas sur cette prétendue originalité de l'auteur, qui a suscité par contre une «querelle autour de Tutuola.<sup>34</sup>» Au-delà du folklore traditionnel, nous postulons que son roman tisse des relations intertextuelles dans une dynamique transculturelle avec les autres textes du monde entier. *L'ivrogne dans la brousse* obéit-il au principe d'intertextualité ? Comment ce récit retravaille-t-il les mythes qu'il convoque dans son déploiement narratif ? Quels

---

<sup>32</sup> Tierno Monénembo, «Mondialisation, culture métisse, imaginaire hybride», *Présence Francophone*, 69, 2007, p.174. Cette intervention au congrès annuel de l'African Literature Association, 14-18 mars 2007, Morgantown, West Virginia (É.-U.) figure comme document dans ce numéro de *Présence Francophone* intitulé «Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible».

<sup>33</sup> Catherine Belvaude, *op.cit.*, p.177.

<sup>34</sup> Mineke Schipper, *op. cit.*, p.40.

sont les éléments mythiques antiques repérables dans ce roman ? Autant de questions auxquelles ce travail cherche à répondre par une méthodologie appropriée. Nous nous proposons ainsi de démontrer que l'écriture, dans *L'ivrogne dans la brousse*, est à concevoir «comme une esthétique transculturelle faite de butinage, de phagocytage et de transformation<sup>35</sup>», que les relations intertextuelles et intergénériques de ce roman embrassent également les récits mythiques gréco-romains.

Notre problématique part d'une double hypothèse. Tout d'abord, nous nous référons à la théorie développée par Julia Kristeva selon laquelle «le texte est toujours au croisement d'autres textes, tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.<sup>36</sup>» La seconde hypothèse, émise par Josias Semujanga, soutient que «le roman africain [est] en rapports intertextuels avec les textes produits par d'autres espaces culturels<sup>37</sup>», et «qu'il privilégie l'esthétique de l'hybridité générique.<sup>38</sup>» Cet auteur ajoute que

pour comprendre le roman africain, il importe de le mettre en relation, non seulement avec le roman européen et les récits oraux du champ culturel africain précolonial en général, dans leur évolution, mais aussi avec les autres genres : poésie, théâtre, peinture, film, etc. et les autres espaces culturels [...].<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> Josias Semujanga, «La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal», *Tangence*, 75, 2004, p.35.

<sup>36</sup> Julia Kristeva, *Séméiôtikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.146.

<sup>37</sup> Josias Semujanga, «De l'africanité à la transculturalité: éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman», *Études françaises*, 37, 2, 2001, p.137.

<sup>38</sup> Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.191.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.191-192.

D'où la nécessité d'«une herméneutique de la transculturalité comme stratégie d'interprétation qui intègre diverses catégories critiques modernes [incluant] [...] l'analyse intertextuelle, afin de montrer en quoi les textes africains participent de l'esthétique du roman contemporain.<sup>40</sup>»

Le recours à l'intertextualité comme mode de réécriture constitue, en effet, un des traits caractéristiques de l'esthétique moderne. Cette notion se présente généralement comme un phénomène qui ouvre le dialogue entre les textes. C'est un aspect qui n'est cependant pas nouveau dans le roman africain. En témoignent des travaux menés à ce sujet par Josias Semujanga sur les liens que tissent les textes littéraires entre eux, d'une part, et entre les cultures différentes par le biais de l'écrivain, d'autre part. «En littérature [note Semujanga] le problème majeur demeure de savoir pourquoi la critique journalistique ou universitaire (savante) continue à privilégier la recherche des valeurs esthétiques nationales ou régionales des textes, alors qu'il est plus utile de rechercher les relations transversales que les œuvres littéraires établissent nécessairement entre elles par le biais de l'écriture.<sup>41</sup>» Ce sont ces relations que nous nous proposons de mettre au clair dans l'œuvre d'Amos Tutuola, en posant l'hypothèse que ce dernier exploite largement cette technique d'intertextualité qui, par ailleurs, est au centre du processus créatif des romanciers.

---

<sup>40</sup>Josias Semujanga, *op.cit.*, 2001, p.155.

<sup>41</sup>Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.7.

Nous comprenons l'intertextualité dans le sens que lui confère Michaël Riffaterre : « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.<sup>42</sup> » L'approche de Riffaterre rejoint ce que Genette appelle allusion, c'est-à-dire tout « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.<sup>43</sup> »

Notre travail de mémoire prend donc appui sur l'approche intertextuelle dans l'analyse du corpus. Il est organisé en trois chapitres. Le premier, intitulé « De l'intertextualité comme méthode de critique littéraire », est consacré au cadre théorique et conceptuel. Il passe en revue l'histoire de la théorie de l'intertextualité, et s'efforce de montrer l'apport de cette approche dans l'analyse des textes littéraires. Il s'est agi, au fait, de comparer les différents points de vue des théoriciens, de Bakhtine à Genette, en passant par Kristeva et Riffaterre, pour ne citer que ces pionniers dans le domaine. Il permettra de comprendre ce qui constitue la pomme de discorde et le terrain d'entente entre ces grands courants de l'intertextualité.

Au second chapitre, intitulé « Amos Tutuola dans l'univers littéraire africain », nous présentons l'écrivain Amos Tutuola dans le champ littéraire africain de son époque. Après un bref aperçu biographique de l'auteur, nous présenterons brièvement *L'ivrogne dans la brousse*. Suivra un résumé global et

---

<sup>42</sup> Michaël Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 215, 1980, p.4.

<sup>43</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.8.

l'esquisse du portrait des personnages qui peuplent ce roman. Ce chapitre porte également sur une étude de thèmes majeurs traités dans le roman.

Quant au troisième chapitre portant sur « Les pratiques intertextuelles dans *L'ivrogne dans la brousse* », nous faisons une étude comparée du roman d'Amos Tutuola, en rapport avec les textes de la mythologie gréco-latine, afin de dégager les pratiques intertextuelles qui traversent ce roman.

## **CHAPITRE I**

### **DE L'INTERTEXTUALITÉ COMME MÉTHODE DE CRITIQUE LITTÉRAIRE**

Depuis un certain temps, la critique littéraire du discours africain se répartit en trois principales tendances. Le premier courant est celui de la critique afrocentriste qui affirme l'originalité de la littérature africaine. Elle cherche à démontrer et à exalter l'africanité des œuvres. Celle-ci se présente comme « une vision téléologique et essentialiste dont l'aspect pratique est la valorisation des cultures et civilisations du monde noir.<sup>44</sup> »

Le deuxième courant est une critique eurocentriste. Elle met l'accent sur la comparaison du roman africain avec les œuvres européennes. Prônant l'existence des règles immuables propres au roman que chaque auteur est tenu de respecter en vue de produire un vrai roman, cette tendance rejette toute idée de l'africanité des œuvres et, surtout, l'originalité des textes africains.

D'après Semujanga, le point commun pour ces deux courants, c'est qu'ils ont tendance à réduire la liberté créatrice de l'écrivain. Ils cherchent à l'embrigader « dans une africanité ou une européenité dont les formes sont répertoriées et fixées à l'avance.<sup>45</sup> » Ceci constitue donc une sorte de contrainte pour la critique, dont le souci est de situer les œuvres des Africains dans le contexte culturel du III<sup>e</sup> millénaire, qui se distingue par la diversité des traits génériques et transculturels.

Le présent travail, sur la lecture intertextuelle de *L'ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola, s'inscrit alors dans la troisième tendance de la critique scientifique. Celle-ci privilégie l'application aux textes des méthodes

---

<sup>44</sup>Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.15.

<sup>45</sup>*Ibid.*, p. 21.



littéraires, comme par exemple la sociocritique, la narratologie, la psychocritique, la sociologie de la littérature ou l'intertextualité.

Cette dernière notion d'intertextualité est essentiellement un instrument d'analyse des textes littéraires destiné à décrire une poétique, que Ducrot et Todorov définissent comme « toute théorie interne de la littérature où l'auteur choisit parmi tous les possibles littéraires : thématique, composition et style.<sup>46</sup>» Pour Semujanga, « la poétique est animée par une finalité pratique consistant à savoir comment écrire un texte nouveau par rapport aux prescriptions génériques existantes, à une époque donnée de son évolution.<sup>47</sup>»

Le sens courant de ce concept nous renvoie également à la définition de Marc Angenot. Cet auteur énonce, en effet, la poétique comme l'«ensemble de principes esthétiques qui guident un écrivain dans son œuvre.<sup>48</sup>» Selon Delcroix, la poétique est «l'ensemble de règles construites par une école et qu'un écrivain donné respecte.<sup>49</sup>» Pour Barthes, la poétique est simultanément «un ensemble de lois, de règles, de recettes et un processus de renouvellement des principes d'écriture.<sup>50</sup>» Cette définition rencontre pleinement l'idée de Thérenty qui, à son tour, perçoit la poétique comme un ensemble de « règles

---

<sup>46</sup>Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p.102.

<sup>47</sup>Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.13.

<sup>48</sup>Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Hurtubise, 1979, p.155.

<sup>49</sup>Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1990, p.11.

<sup>50</sup>Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.173.

esthétiques (métrique, narratologie, dramaturgie) qui expliquent le fonctionnement d'un texte, d'un genre.<sup>51</sup>»

L'objet de la poétique étant alors transcendant par rapport aux œuvres, la poétique entend se distinguer, en tant que science de la littérature, de pratiques telles que la linguistique qui s'occupe de la langue, et la rhétorique qui aborde l'ensemble des discours. Il faut noter toutefois que la description d'une poétique dans l'analyse des textes littéraires, nécessite toujours une approche de nature technique et pratique. C'est dans ce cadre que nous proposons une lecture intertextuelle de notre corpus. Celle-ci se veut à la fois, dans le vaste champ de la critique, une théorie littéraire et une technique de lecture.

Étroitement liée aux travaux théoriques du groupe des Telquelien, l'intertextualité aide le lecteur à mieux situer une œuvre littéraire dans tout son foisonnement culturel. Grâce à l'étude de l'intertextualité, il s'avère qu'une œuvre n'est jamais seule dans le vaste thésaurus de textes qu'est la littérature. Car, en effet, toute œuvre est influencée par des œuvres antérieures, tout en demeurant spécifique.

Comme le fait remarquer Semujanga, « toute œuvre artistique [ou littéraire] est traversée et déterminée par ses relations avec d'autres œuvres, tant sur le plan formel que sur le plan thématique.<sup>52</sup>» Elle fourmille toujours de références culturelles, souvent non facilement repérables, qui se rattachent de

---

<sup>51</sup>Marie-Ève Thérénty, *Les mouvements littéraires du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hatier, 2001, p.151.

<sup>52</sup>Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.7.

façon directe ou non à d'autres œuvres, ou même à des discours d'autres époques.

De là, nous pouvons esquisser une première définition. L'intertextualité «se veut avant tout convocation de la parole de l'autre.<sup>53</sup>» Elle renvoie au rapprochement qu'on peut opérer entre un texte et d'autres auxquels il fait écho. Bref, c'est l'ensemble des relations que peut entretenir un texte donné avec d'autres textes. Il s'agit bien d'«une pratique de mise en relation entre les textes et discours antérieurs et récits nouveaux.<sup>54</sup>» Selon Larousse, l'intertextualité est un

ensemble des relations qu'un texte, et notamment un texte littéraire, entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche, etc.) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochements qu'opère le lecteur.<sup>55</sup>

Le concept d'intertextualité a fait irruption sur la scène de la critique littéraire, d'abord dans *Théorie d'ensemble*<sup>56</sup> de Michel Foucault et ses compagnons dont Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers et Julia Kristeva. Mais c'est cette dernière qui va ensuite mettre ce terme à la portée du grand public. Elle en fait usage pour la toute première fois dans *Séméiôtikè : recherches pour une sémanalyse*<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, Québec, Fides, 2004, p.14.

<sup>54</sup> Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Montréal, Nota bene, 2008, p. 24.

<sup>55</sup> *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1995, p.560.

<sup>56</sup> Michel Foucault et al., *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

<sup>57</sup> Julia Kristeva, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Quoique l'introduction dans l'usage du terme d'intertextualité soit due à Kristeva, il importe de souligner que cette notion théorique est proche du dialogisme bakhtinien, présenté par Lamontagne comme « propriété que possède un énoncé d'entrer en relation avec d'autres énoncés.<sup>58</sup> » Le dialogisme comme la polyphonie sont des marques déposées de Mikhaïl Bakhtine. Ces deux concepts sont définis dans son essai critique, *La Poétique de Dostoïevski*<sup>59</sup>, où il traite l'aspect dialogique et polyphonique de la production romanesque dostoïevskienne.

Selon Bakhtine, «le langage est un médium social et tous les mots portent les traces, intentions et accentuations des énonciateurs qui les ont employés auparavant.<sup>60</sup> » Tout texte se réfère, implicitement ou explicitement, à d'autres énoncés antérieurs par ce qu'il nomme une relation dialogique, expression que Kristeva s'appropriera en parlant d'intertextualité. L'énoncé renvoie à un objet, à un locuteur et il communique avec les énoncés antérieurs. Aussi faut-il rappeler que dans le roman polyphonique, ce dialogisme permet d'établir un parallélisme entre des discours contradictoires, dans le but de mettre en évidence des ressemblances ou des dissemblances.

Bakhtine soutient que le dialogisme tire ses racines de la satire ménippée et du dialogue socratique (maïeutique) : une technique qui consiste à susciter la réflexion intellectuelle. C'est une forme de recherche philosophique

---

<sup>58</sup> André Lamontagne, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, PUL, 1992, p.5.

<sup>59</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

<sup>60</sup> Paul Aron et al. (dir.), «Dialogisme», *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 146.

par la discussion. Le meneur de jeu conduit son partenaire à découvrir des connaissances qui foisonnent en lui-même. Ce dialogue pose pour principe que la vérité n'est pas l'apanage d'un seul homme. Son édification se réalise grâce à l'interrelation provenant du dialogue.

La satire ménippée, comme le dialogue socratique, prend naissance dans l'Antiquité. C'est une pratique de la fusion entre la démarche philosophique, le fantastique et le « naturalisme des bas-fonds.<sup>61</sup> » Il s'agit d'une littérature carnavalesque, qui manifeste un vif intérêt pour les contrastes et les contradictions, la mise en cause des idées reçues.

La conception du roman de Bakhtine comme la seule forme littéraire véritablement révolutionnaire, résulte du fait que ce genre est le lieu où peuvent se faire entendre plusieurs voix, formant ainsi une ouverture au dialogue. Le roman est doté d'une capacité d'introduire et d'intégrer dans son entité toutes sortes de genres et pratiques, tant littéraires qu'extra-littéraires. Cette capacité de phagocyter d'autres genres remonte à l'époque romantique, où la critique a conféré au roman le statut de métagenre.

Dans le prolongement des études de Bakhtine, Julia Kristeva définit l'intertextualité comme fondement de toute textualité. C'est la façon par laquelle un texte s'insère dans l'histoire. Pour mieux marier le dialogisme avec les conceptions de Tel Quel, elle emprunte à d'autres théories. Par exemple, la notion de transformation qu'elle tire de l'analyse transformationnelle de

---

<sup>61</sup>Mikhaïl Bakhtine, *op.cit.*, p.171.

Chomsky<sup>62</sup>. Celle-ci permet de comprendre le texte non seulement comme un réservoir de sens, mais surtout comme un processus à l'œuvre. Barthes insiste sur cette dimension : « Le texte est un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques.<sup>63</sup> »

L'intertextualité est effectivement basée sur cette idée de redistribution, de franchissement translinguistique, de lien avec d'autres énoncés. Aussi des analyses de Saussure<sup>64</sup> sur l'anagramme, Kristeva conclut que « le texte porte disséminés dans son tissu même des lambeaux d'un autre texte ou d'un autre mot qu'il recompose en un sens différent.<sup>65</sup> » Elle considère l'intertextualité comme un processus indéfini, une dynamique textuelle. Il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces souvent inconscientes, difficilement isolables. Le texte se réfère non seulement à l'ensemble des écrits, mais aussi à la totalité des discours qui l'environnent, au langage ambiant.

Roland Barthes, de son côté, voit tout texte comme un intertexte, parce que « d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et

---

<sup>62</sup> Noam Chomsky, *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, 1969.

<sup>63</sup> Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p.57.

<sup>64</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

<sup>65</sup> Sophie Rabau, *op.cit.*, p.54.

ceux de la culture environnante. Tout texte est donc un tissu nouveau de citations révolues.<sup>66</sup>»

Il est bien vrai que l'histoire de l'intertextualité remonte à une théorie du texte, qui s'affirme tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle. La notion d'intertexte n'a pu alors s'imposer qu'une fois reconnue l'autonomie du texte. Car, en effet, le texte cessant d'être référé à l'histoire et surtout à l'auteur, l'interférence des œuvres sera perçue comme un moteur de l'évolution littéraire. L'avènement de la notion d'intertextualité a bel et bien été préparé par les théories poétiques des formalistes russes. Ceux-ci ont ainsi contribué à recentrer le texte littéraire sur lui-même, en refusant de l'expliquer par des causes extérieures.

La définition de l'intertextualité par Kristeva est également liée à son commentaire des œuvres de Bakhtine. Elle établit un parallèle entre le statut du mot, dialogique, chez Bakhtine, et celui du texte. Comme le mot appartient à la fois au sujet et au destinataire et qu'il est orienté vers les énoncés antérieurs et contemporains, le texte est toujours croisement d'autres textes qu'il absorbe et transforme à sa guise.

La notion d'intertextualité s'insurge, en effet, contre une forme de lecture critique : la critique traditionnelle des sources. Celle-ci vise à établir la part de l'influence, à situer l'œuvre dans la tradition littéraire, à relever quelle est l'originalité de l'auteur. Voici ce que dit Rabau à ce sujet :

---

<sup>66</sup>Sophie Rabau, *op.cit.*, p.59.

L'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources ou des influences, elle ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (l'intertexte). Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour<sup>67</sup>.

Le rôle premier de l'intertextualité, dans ses origines, se limitait bien à définir, à caractériser la littérature et à analyser les procédés littéraires. Plutôt que de comprendre le texte littéraire en fonction d'objets extérieurs comme l'auteur qui le produit, le monde qu'il imite ou l'œuvre qui l'influence, il doit être envisagé comme l'élément d'un vaste système textuel. On doit l'interpréter en fonction d'un réseau où il se trouve pris. « Au lieu d'obéir à un système codifié [dit Tiphaine Samoyault] l'intertextualité cherche davantage aujourd'hui à montrer des phénomènes de réseau, de correspondance, de connexion, et à en faire un des mécanismes principaux de la communication littéraire.<sup>68</sup> » C'est «un processus de remémoration qui est acte de lecture, un processus de reconstruction identitaire délié des critères véridictionnels.<sup>69</sup> » Ou simplement, «un travail de commentaire qui n'a pas à s'autoriser d'une quelconque vérité et qui, en ce sens, peut approfondir des pistes de lectures.<sup>70</sup>»

En somme, les tenants de l'intertextualité ont retenu des théories de Bakhtine, la possibilité de penser le lien du texte littéraire avec la société, dans

---

<sup>67</sup>Sophie Rabau, *op.cit.*, p.15.

<sup>68</sup>Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p.29.

<sup>69</sup> André Lamontagne, *op.cit.*, 2004, p.15.

<sup>70</sup>Sophie Rabau, *op. cit.*, p.45.



les termes d'un dialogue verbal. Ici, le critique analyse des procédés par lesquels un texte B s'approprié un ou plusieurs textes A. Bref, il cherche à «expliquer comment un texte est né d'un autre.<sup>71</sup>»

Comme l'a fait la narratologie avec les formes du récit, la critique poststructuraliste des années soixante-dix et quatre-vingt propose aussi des typologies systématiques de ces procédés. Julia Kristeva, dans *La révolution du langage poétique*<sup>72</sup>, insiste ainsi sur le procédé de transposition, pour démarquer nettement l'intertextualité de la critique des sources. Pour elle, le texte est une combinaison de mots recueillis des textes antérieurs, susceptibles d'être reconnus pour construire un texte nouveau. L'intertextualité n'est donc pas un mode de lecture qui cherche à faire la généalogie de l'œuvre, en révélant les différents emprunts. C'est la profondeur d'une mémoire collective que confère au texte l'intertextualité ainsi définie. Quant à la critique des sources, elle requiert une mémoire individuelle. C'est ce que résume Sophie Rabau en ces termes :

[L]'intertextualité n'est pas la critique des sources. Elle en diffère car elle se centre sur la transformation des sources qui s'opère au sein même du texte au lieu de partir des sources extérieures au texte, pour ensuite expliquer le texte.<sup>73</sup>

Toutefois, l'idée de privilégier l'étude du texte en faisant ressortir les formes implicites de l'intertexte, au détriment de l'auteur et ses sources, suscite

---

<sup>71</sup>*Ibid.*, p.46.

<sup>72</sup>Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

<sup>73</sup>Sophie Rabau, *op.cit.*, p.7.

des opinions divergentes chez les théoriciens de l'intertextualité. Ainsi Laurent Jenny affirme que

contrairement à ce qu'écrit J. Kristeva, l'intertextualité [...] n'est pas sans rapport avec la critique des "sources" : [elle] désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens.<sup>74</sup>

Proposant de tracer les frontières de cette notion, Jenny limite le sens de l'intertextualité. Il lui confère ainsi le statut d'un outil d'analyse littéraire, un mode de lecture du texte. Pour lui, on doit parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans tel texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, mais quel que soit leur niveau de structuration. Ce phénomène de la présence dans un texte doit alors se distinguer d'une simple allusion ou réminiscence.

Pour sa part, Michaël Riffaterre, définit l'intertexte comme un « ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux [...] que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné.<sup>75</sup> » Il distingue ainsi l'intertextualité aléatoire de l'intertextualité obligatoire. Pour cette dernière,

le lecteur ne peut ne pas [la] percevoir puisque l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son double décodage selon la référence.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27, 1976, pp.257-262.

<sup>75</sup> Michaël Riffaterre, «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41, 1981, p.4.

<sup>76</sup> Michaël Riffaterre, *op.cit.*, 1980, p.4-18.

Quant à l'intertextualité aléatoire,

[elle]doit son nom au fait qu'elle est fonction de la compétence du lecteur, de son degré de culture qui lui permet de reconnaître dans un texte une allusion à un autre texte, une citation non précisée, un passage plagié ou tout type de rapprochement qu'un texte établit avec un ou plusieurs autres.<sup>77</sup>

En peu de mots, elle relève de «l'arbitraire de la culture du lecteur.<sup>78</sup>»

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette établit une classification plus générale de pratiques qu'il appelle transtextuelles, et non intertextuelles. Il définit la transtextualité par « tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.<sup>79</sup>» L'intertextualité n'est donc pas un élément central. C'est une relation à côté de l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité et l'hypertextualité.

L'architextualité est, selon Genette, la plus abstraite et la plus implicite des relations transtextuelles. Elle désigne la relation d'un texte aux diverses classes auxquelles il appartient. Pour Delcroix, « [elle] détermine le statut générique (roman, poème, etc.) d'un texte ; elle oriente l'horizon d'attente du lecteur.<sup>80</sup>» En gros, l'architextualité vise essentiellement à démêler ou à établir la part de chaque genre dans une œuvre ; c'est le rapport du texte aux genres littéraires, mais « de pure appartenance taxinomique.<sup>81</sup>»

La paratextualité désigne le rapport du texte à ses marges, à son paratexte (ou péri-texte), c'est-à-dire tout ce qui se situe en dehors d'un énoncé.

<sup>77</sup> André Lamontagne, *op.cit.*, 1992, p.29.

<sup>78</sup> Éric Le Calvez, *Texte(s) et inter-texte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 16-17.

<sup>79</sup> Gérard Genette, *op.cit.*, p.7.

<sup>80</sup> Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, *op.cit.*, p. 129.

<sup>81</sup> Gérard Genette, *op.cit.*, p. 12.

Le paratexte comprend un certain nombre de signes servant à présenter, à encadrer, à isoler, à introduire, à interrompre ou à clôturer un texte donné. Il s'agit de

titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable), et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.<sup>82</sup>

La métatextualité est la relation de commentaire qui s'établit entre tout texte avec «un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer.<sup>83</sup>» La critique littéraire est la forme la plus usitée de ce type de pratique littéraire.

Pour l'hypertextualité, la notion désigne, « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.<sup>84</sup>» En termes clairs, l'hypertextualité renvoie à tout phénomène de transformation ou d'imitation d'un texte par rapport à un modèle antérieur. Pour Rabau, il s'agit d'une « imitation ou [...] transformation d'un texte premier ou hypotexte pour produire un autre texte ou hypertexte.<sup>85</sup>» C'est bien ce que reprend Delcroix, lorsqu'il dit que « si [un texte] B résulte [d'un texte] A sans donner lieu à un commentaire, par transformation du sujet ou de la manière, on parlera

---

<sup>82</sup>Sophie Rabau, *op.cit.*, p. 71.

<sup>83</sup>Gérard Genette, *op.cit.*, p. 11.

<sup>84</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>85</sup>Sophie Rabau, *op.cit.*, p. 69.

d'hypertextualité.<sup>86</sup> » Bref, c'est une notion générale du texte au second degré, ou tout texte dérivé d'un autre texte préexistant.

Toujours dans *Palimpsestes*, Genette établit les catégories hypertextuelles, en soulignant que la relation de dérivation se présente sous forme d'imitation ou de transformation. Il parle de cette dernière lorsque, pour aboutir au texte B, la transformation n'affecte que la chose à dire et non la manière dont elle est dite. On traite des sujets différents avec le style semblable, on adopte une même manière de dire les choses qui, elles, diffèrent. Dans pareil cas, la transformation est dite indirecte, ce que Genette propose d'appeler imitation. Celle-ci «porte sur la manière du texte original et suppose que l'on établisse une matrice d'imitation, c'est-à-dire que l'on dégage les traits stylistiques et thématiques propres à l'original pour pouvoir s'en servir, potentiellement à l'infini.<sup>87</sup> » On parlera cependant d'une transformation simple si, malgré la différence de style, la manière ne peut faire oublier les ressemblances ou les similitudes du thème.

Dans la typologie genettienne, l'hypertextualité couvre le pastiche et la parodie. Cette dernière est une imitation stylistique, ou un emprunt thématique à visée satirique. « La parodie, dit Delcroix, modifie le moins possible le texte de base.<sup>88</sup> » On parlera par contre de pastiche, dont la

---

<sup>86</sup> Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, *op.cit.*, p. 129.

<sup>87</sup> Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p.291.

<sup>88</sup> Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, *op.cit.*, p.130.

«caractéristique est donc de s’orienter vers le divertissement<sup>89</sup>», si l’emprunt stylistique consiste en l’imitation stylistique d’un texte préexistant, sans visée satirique.

Il convient de souligner que chacune de ces deux types de pratiques hypertextuelles est placée en relation avec le régime sous lequel elle s’exerce et se constitue. Ainsi, le régime ludique donne lieu au pastiche en tant que mode d’imitation, et à la parodie comme mode de transformation. La charge comme mode d’imitation et le travestissement comme mode de transformation se rangent sous le régime satirique. Le régime sérieux, lui, comprend comme mode d’imitation la forgerie, et la transposition comme mode de transformation.

La parodie, notons-le, retravaille ou transforme sémantiquement l’hypertexte dans un but purement ludique en modifiant non le style, mais le sujet. Pour le pastiche, il est une « imitation [d’un style] sans fonction satirique.<sup>90</sup> » Outre le style, «le pastiche imite [...] parfois aussi la thématique du modèle et cherche donc à rendre l’unité du contenu et de l’expression.<sup>91</sup> »

Avec le travestissement, il faut entendre une transformation stylistique à fonction dégradante : « le contenu [de l’hypotexte] se voit dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes.<sup>92</sup> » La charge qui, d’après Lamontagne, se démarque du pastiche « en ce que sa

---

<sup>89</sup>Jacqueline Henry, *op.cit.*, p. 292.

<sup>90</sup>Gérard Genette, *op.cit.*, p. 38.

<sup>91</sup>Jacqueline Henry, *op.cit.*, p.241.

<sup>92</sup>André Lamontagne, *op.cit.*, 1992, p. 34.

fonction –la dérision – exige une exagération plus marquée du style de l’auteur imité<sup>93</sup> », est une simple imitation satirique.

S’agissant de la transposition, elle n’est qu’une transformation sérieuse d’un hypotexte, alors que la forgerie est une « imitation transparente et sérieuse d’un hypotexte. Elle [...] entend poursuivre ou étendre un accomplissement littéraire préexistant.<sup>94</sup> » Ce qui est généralement appelé intertextualité se divise, pour Genette, en deux catégories distinctes : la parodie et le pastiche appartiennent à l’hypertextualité, tandis que la citation, le plagiat et l’allusion relèvent de l’intertextualité.

La citation consiste à convoquer, dans un texte, le texte d’un autre que l’on signale par des marques discriminantes, par opposition au plagiat qui est une citation non démarquée. Dans la citation, un auteur, au sein de son texte, cite fidèlement et entre guillemets, un extrait du texte d’un autre auteur en précisant l’origine de son emprunt. Il prend bien soin de révéler le titre de l’œuvre et le nom de l’auteur. La citation se présente alors ici comme une « mention littérale du texte cité et non simple évocation.<sup>95</sup> » C’est, en bref, un emprunt licite.

Dans *Les mots des autres*, Lamontagne distingue quelques catégories de la citation, dont la citation authentique qu’il oppose à la citation paraphrasée. Il définit cette dernière comme « tout fragment reconnu comme citation au moyen d’indices linguistiques, typographiques ou sémantiques et qui subit [...]

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Jacqueline Henry, *op.cit.*, p. 290.

<sup>95</sup> Sophie Rabau, *op.cit.*, p. 231.

une modification d'ordre paraphrastique.<sup>96</sup> » Il parle aussi de la citation apocryphe, dont l'intérêt «réside donc dans la fonction qu'elle remplit dans la dynamique de la fiction.<sup>97</sup> »

Pour le cas du plagiat, il se distingue de la citation en ce qu'il cite littéralement un texte étranger sans signaler sa présence. Il y a absence de marques citationnelles. Le plagiat doit s'entendre comme un emprunt soit thématique, soit stylistique non avoué, c'est-à-dire sans référence aucune à l'œuvre d'origine, fait à une œuvre littéraire préexistante. Il est, en d'autres termes, une pure et simple reproduction à l'identique, d'un extrait d'œuvre littéraire ou, simplement, un emprunt illicite.

Lamontagne relève aussi deux formes de plagiat, selon qu'il repose sur les emprunts thématiques, actantiels et diégétiques ou sur la reproduction stylistique des fragments du texte plagié. Il s'agit là de ce qu'il appelle d'abord plagiat hypertextuel, qui est « difficile à reconnaître de façon certaine en raison de la possibilité d'une convergence fortuite entre deux textes sur les plans actoriel, thématique et diégétique.<sup>98</sup> » Il y a aussi le plagiat intertextuel, qui « se résume en deux des modalités possibles de la citation, soit la citation littérale non déclarée et la paraphrase non déclarée.<sup>99</sup> » Quant à l'allusion, elle ne se rapporte pas à un passage précis du texte convoqué, mais apparaît à travers un réseau d'indices plus ou moins clairs.

---

<sup>96</sup> André Lamontagne, *op. cit.*, 1992, p. 53.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>99</sup> *Ibid.*



On pourrait encore préciser que l'intertextualité, qui désigne la « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes<sup>100</sup> », peut également être considérée non plus comme un produit de l'écriture, mais comme un effet de lecture. C'est une herméneutique ; ce qui revient à dire qu'elle n'est pas un fait, mais le résultat d'une interprétation ou, mieux encore, la construction d'un lecteur.

En effet, c'est au lecteur qu'il appartient de déceler l'intertexte. Il lui revient de faire travailler « sa mémoire, sa culture, son inventivité et son esprit de jeu<sup>101</sup> » pour le reconnaître et l'identifier. Sur ce, Riffaterre insiste aussi sur l'idée que l'intertextualité doit être repérée par un lecteur et, comme le souligne Rabau, « elle est un effet voulu par l'auteur et appelle une reconnaissance et une compréhension par le lecteur.<sup>102</sup> »

Dans la même optique, Umberto Eco<sup>103</sup> souligne que tout lecteur est censé connaître d'autres textes qui existent et qui nourrissent des textes nouveaux, affirmant ainsi qu'aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. C'est l'idée que reprend Kareen Martel<sup>104</sup> qui ajoute que le lecteur aborde toujours un texte avec l'expérience lectoriale qu'il a accumulée.

---

<sup>100</sup>Gérard Genette, *op.cit.*, p.8.

<sup>101</sup>Tiphaine Samoyault, *op.cit.*, p.68.

<sup>102</sup>Sophie Rabau, *op.cit.*, p. 34.

<sup>103</sup>Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.

<sup>104</sup>Kareen Martel, «Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception», *Protée*, 33, 1, 2005, p. 93-102.

Toutefois, la conception de l'intertexte comme un effet de lecture reviendrait à revendiquer et assumer la subjectivité de la lecture. Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes évoque les embranchements générés par une mémoire alertée par un mot ou un thème, à partir d'un texte donné. Cet auteur avoue même que Proust est, pour lui, le prisme à travers lequel il mène toutes ses lectures :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule. [...]Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...] ; cela ne veut pas du tout dire que je sois un «spécialiste» de Proust : Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une «autorité» ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini, que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie.<sup>105</sup>

En définitive, l'objet de l'intertextualité n'est pas de repérer les emprunts, mais de tenter d'en cerner les enjeux. Il ne suffit pas de découvrir ce que reprend un auteur. L'intérêt, c'est de montrer ce qu'il fait des éléments qu'il reprend. En examinant la façon dont une œuvre s'inscrit dans le sillage d'une culture, il est possible de démontrer comment les valeurs propres à une certaine époque nécessitent une relecture de l'intertexte. L'étude intertextuelle dévoile non seulement la singularité d'une œuvre dans son époque, mais aussi l'évolution dans le temps d'un thème ou d'une tradition.

---

<sup>105</sup>Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 50-51.

De toutes ces études sur la théorie de l'intertextualité, le constat en est que : un texte n'existe jamais tout seul. Il « n'est fait que des textes qu'il recompose [et] se trouve à la jonction de plusieurs textes.<sup>106</sup> » D'une part, le texte appartient le plus souvent à un ensemble plus étendu d'autres textes qui entrent en concurrence avec lui, et qui servent à lui imprimer son sens. D'autre part, il se dégage souvent dans un texte de références culturelles comme des allusions, réminiscences, pastiches, parodies, citations, transpositions ou imitations, le tout tirant racine dans d'autres écrits.

En dépit des mises au point et des efforts de classification de Genette, la notion d'intertextualité demeure un peu complexe, multiforme et multidimensionnelle. Son caractère très extensif permet de multiples interprétations, conduisant ainsi à la révision ou aux nouvelles définitions du concept. En effet, limitée aux seules relations que tel texte entretient avec d'autres textes existants, l'intertextualité qui, naturellement, est utilisée dans le domaine littéraire, rivalise avec l'interdiscursivité dans le champ de l'analyse du discours. L'interdiscursivité désigne ainsi «toutes relations entre les textes et les discours reconnus comme textes : le discours historique, médical, scientifique, etc.<sup>107</sup> » C'est l'étude des relations qui relient une œuvre littéraire aux divers discours.

Ainsi définie, l'interdiscursivité renvoie «aux rapports plus larges que tout texte oral ou écrit entretient avec les énoncés (ou discours) enregistrés dans

---

<sup>106</sup>Sophie Rabau, *op.cit.*, p.21-22.

<sup>107</sup>Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.29.

la culture correspondante et ordonnés selon une idéologie.<sup>108</sup> » C'est une «interaction et influence réciproque de différents discours circulant dans une instance sociale donnée, incluant, cela va sans dire, celles-là qui ont été choisies d'être ou de ne pas être reproduites dans le texte.<sup>109</sup> » Quant à l'intertextualité, faut-il le rappeler, elle est «circulation et transformation d'idéologèmes, c'est-à-dire de petites unités signifiantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une doxa donnée.<sup>110</sup> » Pour Marc Angenot<sup>111</sup>, l'interdiscursivité sert à convoquer diverses formes de discours faisant partie du processus relationnel du texte littéraire avec les idéologèmes. De la sorte, elle renvoie à l'intertextualité ouverte à l'ensemble des discours sociaux qu'on peut déceler dans les textes. Partant de là, il est légitime de conclure que l'interdiscursivité se rapproche de la transtextualité, qu'entend Genette par tout ce qui met un texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.<sup>112</sup> » L'unique différence, disons d'ordre pratique, qui se dessine entre les deux termes, est due au fait que Marc Angenot procède à l'analyse des discours dans l'ensemble, alors que Gérard Genette, au contraire, vise les liens entre les textes littéraires uniquement.

D'après Lamontagne, toute pratique interdiscursive exige qu'il y ait divers textes qui entrent dans le processus de structuration du texte et la circulation générale des idéologèmes. D'où l'analyse de l'interdiscursivité au

---

<sup>108</sup>Éric Le Calvez, *op.cit.*, p. 24.

<sup>109</sup>M.-Pierrette Malcuzyński, *Entre-dialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la (dé)raison polyphonique*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 53.

<sup>110</sup>*Ibid.*

<sup>111</sup>Marc Angenot, «L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des sciences humaines*, 189, 1,1983, p. 121-135.

<sup>112</sup>Gérard Genette, *op.cit.*, p.7.

sein d'un texte donné sera possible seulement si ce dernier procède par imitation ou transformation d'un discours fort marqué par le pastiche, soit de genre, soit de discours.

Pour conclure ce chapitre consacré à la théorie de l'intertextualité, rappelons que cette notion s'étend sur un champ vaste de la critique textuelle. Partant de sa naissance, nous avons présenté différents points de vue des théoriciens. Malgré la divergence de leurs opinions et la complexité du concept, ils considèrent tous l'intertextualité comme un outil privilégié de l'analyse des textes, étant donné qu'elle permet de penser la littérature comme un système qui échappe à une simple logique causale. Selon Rabau, « les textes se comprennent les uns par les autres et chaque nouveau texte qui entre dans ce système le modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents.<sup>113</sup>»

Et pour Jacques Poulin,

il ne faut pas juger les livres un par un. [...] il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir.<sup>114</sup>

Dans la partie qui va suivre, nous allons mettre *L'ivrogne dans la brousse* en relation avec d'autres écrits pour mieux le comprendre, après avoir situé l'auteur dans l'environnement littéraire africain de son époque.

---

<sup>113</sup>Sophie Rabau, *op.cit.*, p.15.

<sup>114</sup>Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1988, p.186.

## **CHAPITRE II**

### **AMOS TUTUOLA DANS L'UNIVERS LITTÉRAIRE AFRICAIN**

## 2.1. Analyse de *L'ivrogne dans la brousse*

### 2.1.1. Le contexte socio-historique de l'œuvre

Amos Tutuola est né en 1920 à Abeokuta au Nigeria d'une famille pauvre. Il a connu les difficultés pour la poursuite de ses études. À l'âge de douze ans, il partage son temps entre la vie de domestique et d'écolier. L'année 1934 voit son départ à Lagos, où il fréquente les cours du collège. Il les abandonne en 1936 et rentre au village : il n'avait plus les moyens de payer les frais de scolarité. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, Tutuola est enrôlé dans les troupes britanniques à Lagos. Démobilisé, il travaille comme planton et coursier dans un ministère. C'est pendant cette période que jaillit l'idée en lui, de coucher sur papier certaines histoires entendues lors de son enfance, empruntées directement du répertoire yoruba :

J'avais trouvé un poste de planton à Lagos, en 1946 au Ministère du Travail. Je restais là, dans cet état pénible et misérable, quand une nuit, il me vint à l'esprit d'écrire mon premier livre *L'ivrogne dans la brousse*, et j'ai réussi parce que j'étais déjà conteur, quand j'étais à l'école. C'est comme ça que je suis devenu écrivain.<sup>115</sup>

Le chef-d'œuvre de Tutuola a connu jusqu'ici une grande fortune. Porté sur scène<sup>116</sup>, *L'ivrogne dans la brousse* a été traduit en plusieurs langues,

<sup>115</sup>Tutuola cité par Michèle Dussutour-Hammer, *op.cit.*, p. 25.

<sup>116</sup>*L'ivrogne dans la brousse*, au Théâtre de la Tempête, adapté et mis en scène par Philippe Adrien (2002). Il existe aussi une adaptation théâtrale du Nigérian Kola Ogunmola en langue yoruba intitulée *Omuti* (1962). Traduite par Jide Timothy-Asobelle, *L'ivrogne*, Lagos, Manuscrit, 1982, elle a été couronnée avec la médaille d'argent au Festival Panafricain d'Alger en 1969.

dont le français<sup>117</sup>, l'italien, le croate, l'allemand, le suédois, le danois, le tchèque, le norvégien, le japonais et le russe. Sa réécriture récente, sous la plume de Michèle Laforest, témoigne ainsi du succès littéraire de cette œuvre. En effet, dans son livre intitulé *Tutuola, mon bon maître*, cette auteure propose au lecteur un récit émouvant, par une réécriture/relecture de l'œuvre de Tutuola. Celui-ci prend place parmi ses fantômes comme personnage. Et voilà qu'un beau matin, il disparaît subitement de son domicile d'Ibadan. C'est Femme Plume, la chevaucheuse des autruches, qui est auteure de ce rapt. Nestor, serviteur et biographe, se met directement à la recherche de son maître. Il réussit à le retrouver et à le ramener dans sa demeure, au bout d'un parcours jonché d'obstacles, à travers la brousse. C'est grâce aux grigris reçus de Mère Secourable et au concours de «Sœur Mary qui est aussi un peu féticheuse<sup>118</sup>», que Nestor arrive à défier Femme Plume. Ce récit, « nourri d'une connaissance intime de l'univers de Tutuola », apparaît comme « ce jeu entre réel et fiction qui ne cesse de déplacer et brouiller les frontières du roman.<sup>119</sup> » Ainsi quarante-six ans après son apparition en anglais, *L'ivrogne dans la brousse* ne cesse d'intéresser le public.

Tutuola a publié d'autres récits sur le même ton. Une production de la même veine où, tout en visant «le triomphe humain», il présente «un univers effrayant où la technique n'est qu'une sorcellerie de plus qui coexiste avec les

---

<sup>117</sup> Publié chez Faber sous le titre original de *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Deads' Town* (1952), ce livre a été traduit en français par Raymond Queneau, aux Éditions Gallimard.

<sup>118</sup> Michèle Laforest, *Tutuola, mon bon maître*, Bordeaux, Confluences, 2007, p. 51.

<sup>119</sup> *Ibid.* (Quatrième de couverture).



mentalités traditionnelles.<sup>120</sup>» Citons entre autres publications *Ma vie dans la brousse des fantômes*<sup>121</sup>, *Simbi et le satyre de la jungle noire*<sup>122</sup> et *La Femme Plume*.<sup>123</sup>

L'auteur de *L'ivrogne dans la brousse* «est pleinement reconnu comme une sorte de classique, d'ancêtre de la littérature africaine.<sup>124</sup>» Il est l'un des premiers Africains à être lu et traduit à travers le monde. On lit, en effet, en quatrième de couverture de *Ma vie dans la brousse des fantômes*, que «[j]usqu'au Prix Nobel de Wole Soyinka, Tutuola était [comme] Chinua Achebe le plus célèbre et le plus traduit des écrivains du Nigeria.<sup>125</sup>» Malgré ses détracteurs, il demeure ainsi «l'un des plus talentueux représentants d'une génération d'écrivains nigériens novateurs, qui ont pris possession de la littérature africaine pour en faire un indispensable maillon de la culture contemporaine.<sup>126</sup>» Il est décédé en 1997.

---

<sup>120</sup> *Le Robert encyclopédique des noms propres*, Paris, Le Robert, 2008, p.2299.

<sup>121</sup> Amos Tutuola, *Ma vie dans la brousse des fantômes*, Paris, Belfond, 1988; Paris, U.G.E., 1993.

<sup>122</sup> Amos Tutuola, *Simbi et le satyre de la jungle noire*, Paris, Belfond, 1994.

<sup>123</sup> Amos Tutuola, *La Femme Plume*, Paris, Dapper, 2000.

<sup>124</sup> Dominique Jullien, «Zazie dans la brousse», *The Romanic Review*, Columbia University, 2000[en ligne]. Disponible sur <[http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-1909523\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1909523_ITM)> (consulté le 2009-02-15).

<sup>125</sup> Amos Tutuola, *Ma vie dans la brousse des fantômes*, *op.cit.* (Quatrième de couverture).

<sup>126</sup> Valérie Thorin, *op.cit.*

### 2.1.2. Que raconte le récit de *L'ivrogne dans la brousse*<sup>127</sup> ?

Ce récit rapporte l'histoire d'un jeune homme au nom hyperbolique : Père-Des-Dieux-Qui-Peut-Tout-Faire-En-Ce-Monde. Il ne vivait que de l'alcool dès sa prime jeunesse: « Je me soûlais au vin de palme depuis l'âge de dix ans. Je n'avais rien eu d'autre à faire dans la vie que de boire du vin de palme » (IB : 9). Ainsi se présente-t-il à l'ouverture de son récit. Cependant, un jour, son malafoutier, c'est-à-dire l'homme qui lui préparait le vin indispensable à son bonheur, tombe du haut d'un palmier et meurt de ses blessures. En raison de cette situation intenable pour lui, car il restait seul et sans amis, Père-Des-Dieux décide de partir pour la Ville-des-Morts:

Un beau matin, je prends avec moi tous mes gris-gris personnels et aussi ceux de mon père et je quitte la ville natale de mon père pour découvrir où pouvait bien se trouver mon défunt malafoutier. (IB : 11)

Le héros s'engage ainsi dans un long voyage jonché d'épreuves. Peu après son départ, il doit rapporter à un certain vieillard rencontré, un objet énigmatique, «la chose qu'il avait dit au forgeron de faire pour lui.» (IB : 13) Ensuite, il doit sortir Mort de chez lui et le ramener dans un filet.

Mais cette dernière épreuve, malgré les risques qu'elle présage, ne suffira pas pour que l'Ivrogne reçoive des informations promises sur la destination de son tireur de vin de palme. Il doit encore faire connaissance de Crâne, un «gentleman complet». Celui-ci n'est autre qu'un monstre travesti. Il emprunte cependant les différents membres du corps qui lui font défaut, pour

---

<sup>127</sup>Dans les citations, le roman sera désigné par IB suivi du folio entre parenthèses. Les références à l'œuvre sont tirées de l'édition de 2000 chez Gallimard.

allécher et séduire les jeunes filles victimes de leur naïveté comme celle qui, plus tard, deviendra son épouse.

En effet, une jolie demoiselle, «très belle comme un ange» (IB : 21), éconduit tous les prétendants qui font foule autour d'elle. Un jour qu'elle s'était rendue au marché, elle rencontre un beau jeune homme très élégant dont elle s'éprend. En dépit des mises en garde de celui-ci, elle le raccompagne jusque dans les entrailles même de «la forêt sans fin où, seuls, vivent les êtres terribles» (IB : 23). C'est le moment alors pour le «gentleman» de restituer l'une après l'autre, diverses parties du corps qu'il avait louées à leurs propriétaires, et le voici réduit à un crâne. La fille, évanouie de peur, tente de retourner chez elle, mais c'est peine perdue. Car, en effet, Crâne l'enferme comme prisonnière dans sa maison, «un terrier dans le sol [...] qui n'était habité que par des crânes» (IB : 25). À la moindre tentative de s'évader, le cauri magique attaché au cou alerte son gardien, un autre crâne armé d'un sifflet qui prévient ses congénères. C'est cette fille que le héros de Tutuola doit tirer de sa captivité à la prière du père : « [I]l me dit que si je pouvais l'aider à trouver sa fille qui avait été enlevée par un être étrange au marché de cette ville, et à la lui ramener, alors il me dirait où se trouvait mon malafoutier» (IB : 20). Grâce à ses multiples capacités de se transformer en divers objets ou en divers animaux, il réussit à la mettre hors du danger et, en guise de reconnaissance, on lui offre la belle en mariage.

Peu de temps après, la femme accouche par le pouce gauche d'un garçon miraculeux. Précoce et tyrannique, l'enfant se révèle tellement

insupportable que le père décide de se débarrasser de lui en mettant à feu la maison familiale : l'enfant terrible périt dans les flammes. Mais le voici qui renaît de ses cendres en bébé-cul-de-jatte plus terrible que le premier. Il se joindra plus tard aux trois compagnons mystérieux que sont Tambour, Chant et Danse avec lesquels il disparaîtra.

Poursuivant sa route vers la ville des morts, le héros, en compagnie de son épouse, croise une foule innombrable d'autres êtres étranges, parmi lesquels les Êtres blancs de la Prairie, les palmiers à feuilles-oiseaux, l'Esprit-de-Proie, les Êtres Rouges, les oiseaux rapaces et des animaux de toutes sortes. Les tortures, même les plus horribles qui soient, ne leur sont pas épargnées. Par exemple dans la Ville-Céleste-D'où-L'on-Ne-Revient-Pas, ils sont enterrés vivants et sauvés par l'aide d'un aigle et grâce à la pluie :

Alors, ils [les êtres cruels de cette ville] creusent au milieu du champ deux fosses, c'est-à-dire des trous, l'une à côté de l'autre, assez profondes pour que juste la tête dépasse. Après ça, ils me mettent dans l'une et ma femme dans l'autre, et ils replacent la terre qu'ils ont creusée et la tassent bien serrée, de telle sorte que c'est à peine si nous pouvions respirer. [...] À la fin, ils amènent un aigle devant nous pour qu'il nous arrache les yeux avec son bec, mais l'aigle regarde simplement nos yeux, il ne nous fait aucun mal [...] ; mais, quand cet aigle voit qu'ils veulent nous planter des clous dedans (dans la tête), alors il les chasse tous avec son bec. [...] Comme il pleut à verse, vers une heure de la nuit, la terre devient molle, aussi, quand cet aigle voit que nous essayons de sortir de nos trous, il s'approche et commence à gratter autour du trou dans lequel je me trouvais, mais, comme les trous étaient profonds, il n'arrivait pas à gratter aussi vite qu'il fallait. Mais, en remuant mon corps de droite et de gauche, j'arrive à sortir et je cours vers ma femme et je la tire elle aussi de son trou. (IB : 69-71)

Chez Mère Secourable, dans l'arbre blanc, ils jouissent d'un repos momentané, avant d'endurer leur calvaire face aux Êtres-Rouges de la Ville-

Rouge dans la Brousse-Rouge. C'est enfin au bout des déboires avec Donnant-Donnant, le Valet Invisible, et surtout avec l'Assassin du Prince qui tente de les faire périr à sa place, qu'ils atteignent leur destination.

Dans l'empire des morts, le héros a du mal à voir son malafoutier, note le narrateur : « [L]es vivants ne devaient faire de visite à aucun mort dans la Ville-des-Morts » (IB : 110). Cependant, après maintes supplications, l'Ivrogne retrouve son ex-tireur de vin de palme à qui il confie tous ses malheurs causés par le manque de vin. Il lui fait part également de toutes ses mésaventures dans la brousse et le prie de rentrer, avec lui, dans sa ville natale.

Cette demande n'est pas exaucée, « parce qu'un mort ne pouvait vivre avec les vivants et que leurs caractères ne sont pas les mêmes » (IB : 114). En revanche, le malafoutier offre à son ancien maître un œuf à « garder aussi précieusement que de l'or » (IB : 114), et qui doit lui fournir tout ce dont il aura besoin au monde.

Sur le chemin de retour, ce sont les mêmes péripéties du voyage qui resurgissent, auxquelles le héros oppose non seulement sa ruse et son bon sens, mais aussi le secret de ses gris-gris. Arrivé sur la terre de ses aïeux, il est désolé de trouver le pays dévasté par la famine suite à la colère de « Ciel [qui] empêche la pluie de tomber sur la terre » (IB : 136). Mais, qu'à cela ne tienne ! Il y a un œuf magique pour nourrir les affamés : « [I]l produit de quoi manger et de quoi boire pour tous ces gens, si bien que ceux d'entre eux qui n'avaient pas mangé depuis un an, mangent et boivent tout leur soûl et emmènent le reste de [...] nourriture, etc., chez eux. » (IB : 137-138)

Il y aura, enfin, la réconciliation entre le Ciel et le Sol au prix d'un sacrifice offert à Ciel. Il pleuvra alors à l'accoutumée. La famine sera enrayée à jamais ; le bonheur et la prospérité se réinstallent dans le pays.

Voyons maintenant le système des personnages dans *L'ivrogne dans la brousse*.

### **2.1.3. Le héros et les autres personnages du roman**

Il importe de rappeler, dans cette partie de notre étude, que la lisibilité du texte, en général, est conférée par la mise en place particulière des personnages autour desquels l'histoire tourne. L'une des façons d'entrer dans une œuvre, en particulier le roman, consiste à se faire une idée des personnages et de leurs relations. Et étant donné que le personnage constitue un ancrage référentiel du récit, il n'y a donc pas d'histoire sans personnages. Cependant, une vision d'ensemble des personnages ne va pas de soi : elle nécessite une élucidation qui se fait généralement à deux niveaux.

Avant tout, il faut parvenir à identifier chaque personnage dans le récit, personnage qu'il convient de ne pas confondre avec une personne, bien que la conception de celui-là renvoie à la conception historique de celle-ci. Au contraire, le personnage doit être considéré comme un signe littéraire qui se charge de sens ou de valeur au fur et à mesure que le récit évolue. Autrement dit, c'est à la fin du récit que le personnage est fixé, déterminé par des séries d'informations, de transformations ou d'évolutions dont il est sujet ou objet. Ainsi défini, chaque personnage du roman forme un système, formé par tout ce

que l'on peut savoir de lui dans le récit. Le personnage peut également être représenté comme un être humain, un animal ou un objet ; désigné par un nom, un prénom ou un surnom porteur de valeurs sociales symboliques, affectives ou esthétiques. Toute désignation véhicule une information donnée mais voulue par le narrateur.

Après l'identification de chaque système de personnage, on peut passer à l'examen du système des personnages. Au sein de ce dernier, les personnages sont mis en relation les uns avec les autres par l'intermédiaire du narrateur. Le système des personnages est plus complexe que celui du personnage, d'autant plus qu'il est composé par chaque système complexe de chacun des personnages. En effet, le personnage, au cours du récit, peut se transformer en fonction des autres personnages, faire face à des obstacles provoqués par les autres personnages. En d'autres termes, le programme d'action de l'un des personnages a, d'une façon ou d'une autre, des incidences sur celui des autres personnages. Ceci est dû au fait qu'une partie du signifié d'un personnage ou de sa valeur est tributaire de sa place dans un système ou de sa relation avec les autres personnages du récit. Ainsi, les relations qu'entretiennent les personnages entre eux peuvent subir une modification ou une évolution tout au long du récit, selon que les personnages entrent dans des rapports d'opposition ou d'identité. Bref, démêler la complexité du système des personnages revient à identifier le rapport qui existe entre eux d'abord, ensuite le rapport qu'ils entretiennent avec leur environnement, et enfin la façon dont ils évoluent tout au long du récit.

Le classement des personnages n'étant pas, naturellement, aisé dans une œuvre littéraire, le problème devient plus crucial quand il s'agit d'aborder ceux de *L'ivrogne dans la brousse*. Néanmoins, comme le dit Greimas, on peut tenter «de décrire et de classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font.<sup>128</sup>» Ainsi les personnages pourront se répartir en deux catégories dans *L'ivrogne dans la brousse*. D'une part, il y a le personnage principal, ici le héros, qui se définit par sa participation à une sphère d'actions qui lui offrent la possibilité de réaliser ou non le but qu'il s'est fixé. « [Il] est fréquemment le moteur ou le support de l'action ; en effet, les ambitions du héros sont porteuses d'une histoire qui trouve un aboutissement dans l'achèvement de la quête.<sup>129</sup> » D'autre part, il y a des personnages secondaires qui sont indispensables au fonctionnement du récit, bien qu'ils puissent, dans le déroulement de l'action, aider le héros ou ne servir à rien.

Dans *L'ivrogne dans la brousse*, les personnages y sont très nombreux. Pourtant, malgré ce foisonnement des acteurs, il y a une certaine économie de personnages importants, quoiqu'il y ait aussi «des accumulations d'événements.<sup>130</sup>»

Comme dans les contes, le héros est d'un statut particulier. Il se définit lui-même comme un dieu, un féticheur. Paradoxe ! Un dieu-féticheur alors,

---

<sup>128</sup> A. J. Greimas cité par Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.34-35.

<sup>129</sup> Florence de Chalonge, «Héros et Antihéros», *Le dictionnaire du littéraire, op.cit.*, p.274.

<sup>130</sup> Jide Timothy-Asobelle, «Théâtralité de la tradition orale Yoruba et développement du mythe de *L'Ivrogne*», *Éthiopiennes. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie* [en ligne]. <Disponible sur <http://www.refer.sn/ethiopiennes>> (consulté le 2009-02-15).



peut-être pour insister sur ses pouvoirs illimités, si l'on se rapporte à son nom :  
**Père-Des-Dieux-Qui-Peut-Tout-Faire-En-Ce-Monde!**

Nous avons ainsi un personnage qui est hors du commun. Son appartenance familiale et sa jeunesse en témoignent. Son père est «l'homme le plus riche de la ville» (IB : 9). Lui-même est l'aîné d'une famille de huit enfants sur lesquels il règne avec la bénédiction de leur père. À l'instar des dieux nourris par le nectar, il vit de vin de palme, généreux, et ne peut «rien faire d'autre que de boire» (IB : 9). Il partage son vin avec une cour nombreuse qui lui tient compagnie dans cette activité futile :

Je buvais du vin de palme du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au matin. À cette époque-là, j'en étais venu à ne plus boire une seule goutte d'eau ordinaire, seulement du vin de palme. [...] Aussi, à cette époque-là, mes amis ne se comptaient pas et ils buvaient du vin de palme avec moi depuis le matin jusqu'à une heure avancée de la nuit. (IB : 9-10)

Cependant, à la disparition du malafoutier qui lui tirait le vin de palme, tous ses prétendus amis le désertent : «[C]omme je n'avais plus du tout de vin de palme, plus un seul de mes amis ne vient me voir à la maison comme d'habitude, ils me laissent tout seul parce que je n'avais plus de vin de palme à leur donner à boire.» (IB : 11)

Il est bien visible que leurs bonnes relations reposent uniquement sur la passion commune de l'alcool et le don de cette boisson aux amis du narrateur "je". C'est d'ailleurs cette même passion pour le vin de palme qui jette le héros sur les routes de la Ville-des-Morts en quête de son malafoutier. Il s'enfonce dans la brousse grouillante de monstres de tous acabits, des fantômes et des

créatures sans nom. Il y fait des rencontres des plus inquiétantes avant de regagner la terre. De ces excursions piégées et harassantes, le héros sort vainqueur. «L'œuf magique», qu'il reçoit de son malafoutier, «devient ainsi [...] un trophée de guerre. Il est, en outre, le seul souvenir nostalgique d'un voyage au bout de la nuit [...]»<sup>131</sup>.

Autour du personnage principal se trouve toute une panoplie de personnages secondaires. Ceux-ci contribuent, de près ou de loin, à l'aboutissement ou à l'échec du projet du héros. Ils participent comme adjuvants ou opposants à la réalisation de ce dernier. Le père, les frères, le malafoutier et les amis servent de cadre idyllique initial dont la rupture déclenche, avec le voyage, la présence d'une population diverse. Celle-ci est faite d'éléments naturels et surnaturels, d'animaux, d'hommes et de dieux. Tous ces personnages, par leurs actions négatives ou positives envers le héros, le conduisent à l'action finale. Pour le héros, comme les autres personnages, le lecteur ne connaît que le nom, la plupart du temps se rattachant à l'espèce où le trait de caractère est la fonction sociale.

Avec cet examen rapide des personnages qui peuplent *L'ivrogne dans la brousse*, nous allons, dans les lignes qui suivent, appliquer à ce récit le modèle actantiel de Greimas pour construire la signification du récit.

---

<sup>131</sup> Sunday Anozie, *op.cit.*, p.350.

#### 2.1.4. L'analyse actantielle de Greimas

Avant d'explorer schématiquement les relations qui se tissent narrativement entre les personnages du récit à l'étude, il faudra définir tout d'abord ce qu'est un actant. En effet, cette notion a été empruntée par Greimas<sup>132</sup> à Lucien Tesnière dans *Éléments de Syntaxe Structurale*, où ce dernier esquisse la définition de l'actant : « Les êtres ou les choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès.<sup>133</sup> »

C'est à partir de cette définition que Bernard Valette essaie lui aussi de définir ce que l'on peut considérer comme un actant. Il dit : « Dépouillé de ses caractérisations individualistes, le héros de l'action, qu'il s'agisse d'un être humain, d'un animal, d'un objet ou d'une force supérieure, peut être considéré comme un actant.<sup>134</sup> » Les actants se distinguent ainsi des acteurs, qui se distinguent eux-mêmes des personnages.<sup>135</sup> Ce sont des unités fonctionnelles et ce sont des parcours narratifs.

Tout récit se construit ainsi selon un modèle ou un schéma actantiel, dans lequel on définit les personnages par rapport à leurs actions, leurs relations et les rôles qu'ils incarnent dans le récit. Ce schéma comporte six actants. Il y a tout d'abord le destinataire qui met en branle le récit. Il définit un manque et

<sup>132</sup> Algildas-Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

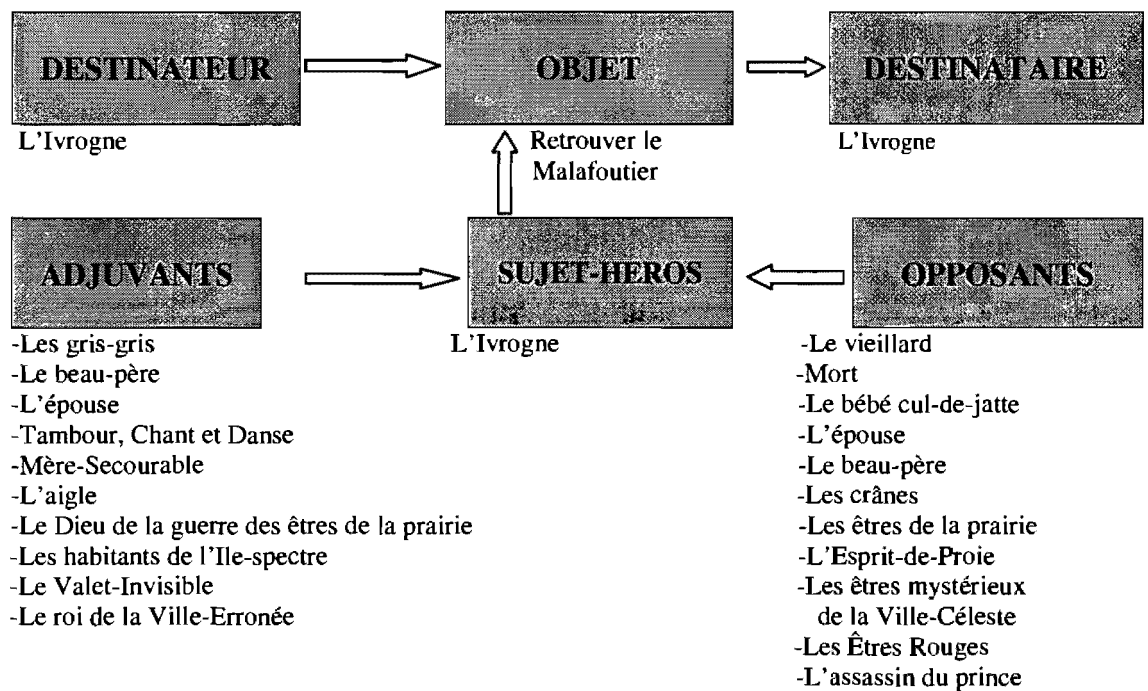
<sup>133</sup> Lucien Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1964, p.40.

<sup>134</sup> Bernard Valette, *Le roman. Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1992, p.84.

<sup>135</sup> Comme le rappellent Marc André Bernier et Denis Saint-Jacques, « [l]e mot « personnage » a été longtemps en concurrence avec « acteur » pour désigner les « êtres fictifs » qui font l'action d'une œuvre littéraire; il l'a emporté au XVII<sup>e</sup> s. » (Paul Aron, *Le dictionnaire du littéraire*, *op.cit.*, p.451).

l'objet qui pourra combler ce manque. Il appelle un sujet-héros à se mettre en quête de l'objet. Le destinataire est celui pour qui la quête est effectuée, qui reçoit, au terme du récit, l'objet de la quête. C'est le bénéficiaire de l'acte posé. Quant à l'adjuvant, il désigne tout ce qui aide le sujet-héros à mener sa quête à bonne fin. C'est l'auxiliaire positif qui l'aide dans son action. L'opposant, par contre, se présente comme un auxiliaire négatif qui fait obstacle à l'action du héros.

Il faut remarquer cependant que, d'après les définitions de Valette et Tesnière, un rôle actantiel peut être assumé par un personnage humain, mais aussi par un animal, un élément naturel ou une force abstraite. De même qu'un personnage peut remplir plusieurs rôles actantiels différents, de même plusieurs personnages peuvent ensemble remplir un seul rôle actantiel. Aussi un personnage peut, au cours d'un récit, changer de rôle actantiel. C'est un cas qui se produit parfois quand le récit est constitué de plusieurs récits qui s'enchâssent l'un dans l'autre, comme dans *L'ivrogne dans la brousse* dont nous proposons ici le schéma actantiel général :



D'après ce schéma, l'Ivrogne (Père-Des-Dieux), qui est le protagoniste du roman, se fixe un objet dont il est bénéficiaire. Il est destinataire et destinataire en même temps. Son seul but est de retrouver son malafoutier. Grâce à ses gris-gris, aux divers personnages et êtres mystérieux, il échappera aux différentes embûches tendues à son passage et parviendra finalement à retrouver son malafoutier dans la Ville-des-Morts.

De l'analyse actantielle de Greimas, nous abordons les thèmes majeurs qui constituent la charpente de notre corpus.

### 2.1.5. Étude thématique

Selon Menachem Brinker, la critique thématique consiste généralement à rendre compte des thèmes, c'est-à-dire «des choses dont l'œuvre traite de façon significative ou importante.<sup>136</sup>» *L'ivrogne dans la brousse* comporte ainsi une série de thèmes récurrents du folklore traditionnel africain, qui s'articulent autour du thème central du voyage. Il s'agit essentiellement du thème de la jeune fille dédaigneuse, celui de l'enfant terrible, de la magie et de l'ivresse.

#### 2.1.5.1. Le thème du voyage

Le voyage constitue sûrement le thème capital de *L'ivrogne dans la brousse*. Il engage le héros et tout le récit. Loin d'être un voyage d'agrément, il vise à restaurer une situation saine, normale, à rétablir un équilibre rompu :

En voyant que je n'ai plus de vin de palme et que personne ne pouvait en tirer pour moi, je pense alors en moi-même à ce que disaient les anciens, que tous les gens qui sont morts sur cette terre ne vont pas au ciel directement, mais qu'ils habitent dans un endroit quelque part sur cette terre. Alors je me dis que je découvrirai où se trouvait mon défunt malafoutier. Un beau matin, je prends avec moi tous mes gris-gris personnels et aussi ceux de mon père et je quitte la ville natale de mon père pour découvrir où pouvait bien se trouver mon défunt malafoutier. (IB : 11)

Le voyage est ici occasionné par le revirement brusque de la situation. Comblé par une jeunesse en dehors de tout souci, le héros perd inopinément son récolteur de vin de palme, clé de son bonheur. Sans son malafoutier, il lui est

---

<sup>136</sup>Menachem Brinker, « Thème et interprétation », *Poétique*, 64, 1985. Cité dans Paul Aron, *op.cit.*, p.614.

impossible de vivre. C'en est fait ; il n'en peut plus. Ainsi il est enterré, et qui veut le ressusciter lui dira où se trouve son tireur de vin de palme.

Le départ du héros à la recherche du malafoutier se révèle ainsi obligatoire. La vie paisible, habituelle et sécurisante est terminée. De plus, l'itinéraire est jonché de dangers. Armé de « tous [s]es gris-gris personnels et aussi ceux de [s]on père» (IB : 11), il s'aventure dans ce monde d'épouvantes et de merveilles, peuplé des monstres et des dieux avec qui il réussit à partager leurs puissances. Parfois, il leur joue des tours. Il «s'amuse énormément à terrifier les vrais dieux à travers la mise à exécution d'une étonnante variété de besognes surnaturelles.<sup>137</sup>» Et c'est ainsi qu'il déstabilise Mort à la demande de ce vieillard/dieu: «Depuis le jour où j'ai sorti Mort de chez lui, il n'a plus d'endroit stable où se tenir et y rester, et nous entendons parler de lui de par le monde.» (IB : 19)

L'Ivrogne sort, en effet, de ces combats singuliers et immémoriaux imbu de connaissances nouvelles. De retour parmi les siens, «il est moins l'homme qui a trouvé la richesse, un trésor merveilleux [...] ou l'Œuf miraculeux, que l'homme qui possède maintenant la connaissance.<sup>138</sup>» Il est le héros exemplaire, le miroir même de sa communauté, son modèle, son représentant.

---

<sup>137</sup> Sunday Anozie, *op.cit.*, p.338.

<sup>138</sup> Michèle Dussutour-Hammer, *op.cit.*, p. 43.

### 2.1.5.2. Le thème de la jeune fille dédaigneuse

Parlant de « la fille dédaigneuse », un thème très répandue dans les contes populaires de l'Afrique de l'Ouest, Catherine Belvaude résume les situations importantes qu'on observe dans tous les contes de ce genre. Il y a au départ une fille indocile qui refuse tous les prétendants, un bel étranger la rencontre dans un lieu public et elle le suit sans hésiter vers sa maison. La fille est alors prisonnière du mari non humain, et elle parvient, le plus souvent aidée, à s'enfuir et à regagner le monde des humains.<sup>139</sup>

Dans *L'ivrogne dans la brousse*, ce thème apparaît entièrement dans l'épisode du « Gentleman complet », où une jeune fille refuse tous les prétendants, y compris celui que lui propose son père :

La fille de l'homme le plus important de la ville avait un petit commerce et elle était bonne à marier lorsqu'elle fut enlevée du marché ; avant ça, son père lui disait d'épouser un homme, mais elle n'écoutait pas son père ; quand son père voit qu'elle ne voulait épouser personne il veut la marier à un homme de son choix, mais cette demoiselle refuse absolument d'épouser l'homme que lui présente son père. Alors son père la laisse libre de faire ce qui lui plaisait (à elle). Cette demoiselle était très belle, comme un ange, mais aucun homme ne pouvait la persuader de l'épouser. (IB : 21)

Les raisons de ce refus systématique et obstiné de la fille ne sont pas éclairées. Elle suivra cependant, sans autre forme de procès, un bel inconnu qu'elle rencontre un jour au marché. Et c'est la fille qui aborde la première ce beau jeune homme:

Ce gentleman, tel qu'il était ce matin-là au marché, aussitôt que cette demoiselle l'aperçoit dans le marché, elle lui demande immédiatement où il habitait, mais ce beau gentleman ne lui répond pas et ce n'est pas

---

<sup>139</sup>Catherine Belvaude, *op.cit.*, p.26.



ça qui le fait s'arrêter devant elle. Quand elle s'aperçoit que ce beau [...] gentleman ne l'écoute pas, elle laisse sa marchandise en plan et se met à surveiller les mouvements du gentleman complet dans le marché, et sa marchandise ne se vend pas. (IB : 22)

Malgré cet air méfiant du garçon, la demoiselle ne désarme pas ; elle suit ainsi délibérément l'étranger qui semble pourtant ne pas s'intéresser à elle :

Voilà que le marché ferme pour ce jour-là et le gentleman complet retourne lui aussi d'où il était venu. Cette demoiselle qui le suivait tout le temps à travers le marché, en le voyant qui s'en retourne d'où il était venu comme le faisait tout le monde, alors elle se met à le suivre [...] vers une destination inconnue. Elle suit donc le gentleman complet sur la route, alors il lui dit de s'en retourner, c'est-à-dire de ne pas le suivre, mais la demoiselle n'écoute pas ce qu'il lui disait, et, quand le gentleman complet est fatigué de lui dire de ne pas le suivre, c'est-à-dire de retourner chez elle, il la laisse faire. (IB : 22)

Nous avons ici l'image d'une fille entêtée. Elle suit le gentleman qui multiplie des avertissements à son endroit, qui la repousse en quelque sorte et lui déconseille de le suivre :

Je vous avais dit de ne pas me suivre avant d'entrer dans cette forêt sans fin qui appartient seulement aux êtres terribles et étranges, mais quand je ne suis plus qu'un gentleman incomplet et mutilé, alors vous voulez vous en retourner, maintenant ce n'est plus possible, vous avez fait une erreur. D'ailleurs, vous n'avez encore rien vu, suivez-moi. (IB : 23-24)

Toute tentative de fuite qu'entreprend la jeune fille se solde par un échec. Après un séjour dans le monde des fantômes, chez les Crânes, elle est sauvée par un héros aux pouvoirs surnaturels particuliers. Il ramène la jeune fille chez ses parents avant de l'épouser, avec le consentement du père, en guise de reconnaissance: « Alors quand ses parents voient le merveilleux travail que

j'avais fait pour eux, ils [...] me donnent la demoiselle en mariage avec deux pièces dans leur maison pour y habiter avec eux. » (IB : 34)

L'insertion par Tutuola du thème de la fille dédaigneuse dans son roman repose, entre autres, sur le souci de doter son œuvre d'un caractère didactique. C'est une mise en évidence des dangers de la désobéissance aux conseils des parents !

### 2.1.5.3. Le thème de l'enfant terrible

Trois points distinctifs permettent généralement de rattacher de nombreux récits au thème de « l'enfant terrible.<sup>140</sup> » Il s'agit d'abord de la naissance souvent extraordinaire ou de la précocité anormale, puis des prodiges et des méfaits commis par l'enfant, et enfin de la disparition miraculeuse ou l'apothéose.<sup>141</sup>

S'agissant de la naissance extraordinaire, l'enfant ne vient pas au monde par les voies normales. Il peut naître par le pouce du pied ou de la main, comme c'est le cas pour le fils du héros de Tutuola :

Au bout de trois années et demie passées dans cette ville, je remarque que le pouce de la main gauche de ma femme enflait comme si ç'avait été une bouée, mais ça ne lui faisait pas mal. Un jour, elle me suit à la plantation où je tirais mon vin de palme, et, à ma grande surprise, elle se pique le pouce qui enflait à une épine de palmier, le pouce se déchire soudain, alors voilà un enfant mâle qui en sort, et, à peine sorti du pouce, l'enfant commence à parler comme s'il avait dix années d'âge. (IB : 35)

---

<sup>140</sup>Denise Paulme parle de « l'enfant malin » dans *La mère dévorante*, Paris, Gallimard, 1976, p.187-241.

<sup>141</sup>Catherine Belvaude, *op.cit.*, p.50-51.

Cette naissance étrange et mystérieuse est suivie d'une croissance accélérée, qui s'accompagne d'une précocité très surprenante. Dès sa naissance, il parle et marche, comme Zurrjir qui grandit aussi rapidement que possible et se donne le nom lui-même :

Dans l'heure qui suit le moment où il était sorti du pouce, il atteint environ la taille d'un peu plus d'un mètre et sa voix était aussi sonore qu'une enclume sur laquelle on tape à coups de marteau. La première chose qu'il fait, c'est de demander à sa mère : « Sais-tu mon nom ? » Sa mère dit « non », alors il se tourne vers moi et me pose la même question, et je dis « non » ; il dit que son nom était ZURRJIR, ce qui veut dire : « un fils qui se changerait en une autre chose très prochainement. » (IB : 35-36)

Cet enfant d'une précocité surprenante se livre aux méfaits dès sa prime jeunesse. Il porte atteinte au patrimoine familial en détruisant les biens, commet des actes répréhensibles envers son entourage. Il tue même ses parents.

De façon indirecte, l'auteur de *L'ivrogne dans la brousse* emprunte ce motif de la destruction du patrimoine. Car, en effet, Père-Des-Dieux n'a d'autre choix que de mettre le feu à son logis afin de se débarrasser de leur méchant garçon. Bien que ce soit ici les parents eux-mêmes qui décident d'incendier leur maison, cette destruction doit être directement imputée à leur fils qui se révèle être un danger public, et qu'il faut écarter à tout prix :

Comme cet enfant était plus fort que n'importe qui dans cette ville, il allait incendier les maisons des notables qu'il réduisait en cendres. Les gens de cette ville, en voyant tous ses méfaits et son caractère méchant, ils me font venir (moi, son père) pour rechercher comment nous pourrions l'exiler loin de la ville, alors je dis aux gens que je savais comment je l'exilerais loin de la ville. Une nuit, il était une heure après minuit, comme je vois qu'il dormait dans sa chambre, je répands du pétrole autour de la maison et sur le toit, et, comme il était couvert de feuilles et aussi que c'était pendant la saison sèche, je mets

le feu à la maison et je ferme les fenêtres et les portes qu'il n'avait pas fermées avant de s'endormir. Avant qu'il ait pu se réveiller, la maison et le toit flambaient, la fumée l'empêche de se sauver si bien qu'il est réduit en cendres en même temps que la maison. (IB : 38)

Comme on le voit, les exactions de l'enfant terrible, loin de se limiter aux atteintes portées aux parents, interpellent la société entière. D'où la joie immense qui envahit la population après l'anéantissement du fils de l'Ivrogne : « Une fois l'enfant réduit en cendres, tous les gens se réjouissent et la ville retrouve la paix. » (IB : 38)

L'apothéose ou la disparition miraculeuse, nous l'avons souligné ci-haut, est l'un des traits spécifiques de l'enfant terrible. Ainsi métamorphosé en bébé cul-de-jatte, Zurrjir disparaît avec trois êtres étranges et familiers, Tambour, Chant et Danse, desquels le héros et sa compagne font connaissance en brousse. On peut noter que cette figure de l'enfant terrible appartient lui aussi à un univers surhumain, un monde des êtres surnaturels. Car, en effet, il réussit, en compagnie de ces êtres mystérieux, à s'introduire dans leur maison, se séparant ainsi pour de bon de ses parents (l'Ivrogne et sa femme) qu'il abandonne dehors :

Il y avait deux soldats de garde devant les locaux, mais quand nous arrivons là avec ces trois compagnons, ma femme, moi-même, etc., nous nous arrêtons à l'entrée, seuls les trois compagnons et notre bébé cul-de-jatte pénètrent dans les locaux, et ensuite, nous ne les avons plus revus. (IB : 43)

Cette présence des agents de sécurité à l'entrée dénote un milieu auquel tout le monde n'a pas accès, un univers qui exclut les humains. C'est

d'ailleurs pour cela que le bébé cul-de-jatte, issu d'un univers mystique comme ses amis, entre seul dans la maison.

#### **2.1.5.4. Le thème de la magie et de la métamorphose**

Dans *L'ivrogne dans la brousse*, le thème de la magie appelle celui de la métamorphose ou des transformations successives. La magie est essentiellement pratiquée par le héros, qui se définit d'ailleurs comme possédant des pouvoirs surnaturels particuliers.

Point n'est besoin de rappeler que ce n'est pas le hasard qui pousse le héros de Tutuola à partir à la recherche de la jeune fille. Il est plutôt animé d'une forte volonté. Au pays des Crânes, il mène une enquête minutieuse, bien organisée, à l'instar d'un détective. Ses investigations s'ouvrent par le marché, où il voit Monsieur Crâne travesti en «Gentleman complet». Ses pouvoirs surnaturels commencent à se manifester:

À neuf heures du matin exactement, le gentleman complet, celui-là même que la demoiselle avait suivi, arrive de nouveau au marché et, aussitôt que je le vois, je comprends que c'est un être étrange et terrible. (IB : 27)

Le héros, pour éviter de se faire repérer, se transforme en lézard en entrant dans la tanière de la famille des Crânes. Approchant la fille prisonnière, il plonge son geôlier dans un sommeil profond :

Je vois donc cette demoiselle et, quand le Crâne qui l'a amenée dans ce terrier, c'est-à-dire celui que j'avais suivi depuis le marché jusqu'à ce terrier, s'en va dans l'arrière-cour, alors je me change en homme, comme j'étais auparavant, et alors je parle à la demoiselle, mais elle ne peut absolument pas me répondre, elle me montre seulement

qu'elle était en grand danger. Juste à ce moment, le Crâne qui la surveillait avec son sifflet tombe endormi. (IB : 30)

Outre ces quelques transformations ci-haut observées, ailleurs l'Ivrogne se mue en courant d'air pour se rendre invisible aux crânes, puis en oiseau. Quant à la jeune fille, il la transforme en petit animal pour pouvoir la transporter dans sa poche :

[...] je me change en courant d'air, ils ne peuvent plus me trouver, mais moi je les regarde. [...] je change la demoiselle en un petit chat et je la mets dans ma poche et moi-même je me change en un très petit oiseau que je ne peux mieux décrire qu'en l'appelant [...] « un moineau ». (IB : 31)

Lorsque le héros a ramené la fille au bercail, il se pose le problème épineux de détacher du cou de la jeune fille le cauri magique. Outre que celui-ci l'empêche de parler, il trouble aussi la sécurité de la famille par son bruit :

Maintenant la demoiselle était chez elle, mais le cauri attaché à son cou ne s'arrêtait pas de faire un bruit terrible et elle ne pouvait parler à personne ; elle montrait seulement qu'elle était très heureuse de se trouver chez elle. J'avais donc ramené la demoiselle, mais elle ne pouvait parler, manger ou détacher le cauri attaché à son cou, parce que le bruit terrible que faisait le cauri empêchait absolument tout le monde de se reposer (c'est-à-dire de dormir). (IB : 32)

Maintenant, l'Ivrogne se transforme une fois de plus en lézard (pour ne pas être vu), afin de dominer le cauri magique. Pour défaire le sortilège, il se sert alors des feuilles magiques abandonnées par Crâne et « le cauri que [celui-ci] avait attaché à son cou [de la demoiselle] se détache de lui-même, mais il disparaît en même temps. » (IB : 34)

Toutes ces démonstrations magiques et ces métamorphoses continuelles semblent cependant, aux yeux du lecteur, moins surprenantes. Car, en effet, tout au départ, il est déjà informé des qualités et des fonctions multiples du héros, qui se vante lui-même d'être féticheur, dieu, maître des dieux, etc. Bref, comme l'indique son nom, il est tout et il peut tout.

#### **2.1.5.5. Le thème de l'ivresse**

Le héros de Tutuola, fidèle disciple de Bacchus, est un sac à vin, un ivrogne achevé qui, dès sa plus tendre enfance, s'est entièrement livré au vin qu'il a appris à déguster et à apprécier. Il a fait de l'alcool l'unique activité quotidienne. Son père l'y encourage aussi en lui offrant une vaste « plantation de palmiers de 260 hectares avec 560 000 palmiers » (IB : 9), et en louant les services d'un malafoutier pour tirer le vin de palme : « Quand mon père s'est aperçu que je ne pouvais rien faire d'autre que de boire, il a engagé pour moi un excellent malafoutier qui n'avait rien d'autre à faire qu'a me préparer mon vin de palme pour la journée » (IB :9). Il est aussi parvenu à entraîner son entourage qui l'accompagne dans cette activité pour le moins surprenante, parce que « [s]es amis ne se comptaient pas et ils buvaient du vin de palme avec [lui] depuis le matin jusqu'à une heure avancée de la nuit. » (IB : 10)

Mais pourquoi le jeune homme apprécie-t-il tant le vin ? Le vin de palme est considéré comme une divinité qu'il adore tous les jours, et tout son entourage finira par assister à la messe. Ou plutôt, le héros, qui est un dieu suprême, Père-Des-Dieux, doit se nourrir du vin de palme comme les dieux du

Panthéon qui ne vivaient que du nectar. En cela, il aurait bien réussi car, en effet, « [à] cette époque-là, [il] en étai[t] venu à ne plus boire une seule goutte d'eau ordinaire, seulement du vin de palme.» (IB : 9)

Cette capacité d'absorber des quantités astronomiques de vin de palme est aussi le propre de Zurrjir, l'enfant terrible du héros. Car, dès sa naissance, « il buvait le vin de palme [et] en moins d'une minute, il avait sifflé trois barils sur les quatre qu'il y avait» (IB : 36). Tel père, tel fils !

Il semble cependant un peu difficile d'étudier tous les thèmes qui s'entrecroisent dans le récit de Tutuola. Nous nous sommes limité à ceux que nous avons jugés importants, surtout à cause de leur récurrence dans le folklore traditionnel africain.

Enfin, pour clôturer ce chapitre, rappelons qu'après avoir réuni quelques données biographiques sur le romancier et présenté son œuvre riche et abondante, nous avons établi le résumé global de *L'ivrogne dans la brousse*. Il s'est avéré important de faire une brève présentation du héros et des personnages qui peuplent ce roman, avant de passer au schéma actantiel du récit pour aborder enfin une thématique variée, faisant partie du folklore traditionnel.

Après avoir défini la situation d'Amos Tutuola dans le monde littéraire africain, nous passons au point central de notre étude : l'analyse intertextuelle de *L'ivrogne dans la brousse*. Il s'agit, dans cette partie qui va suivre, d'étudier les rapports intertextuels entre ce roman et la mythologie gréco-romaine. Rappelons que la mythologie, définie de façon générale comme un ensemble cohérent de mythes, révèle le système de pensée d'un peuple,



d'une civilisation. C'est un genre oral qui a permis la transmission des connaissances, avant que l'écriture même ne soit inventée. Le mythe relate une histoire sacrée, rapporte des événements qui se sont déroulés dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements.<sup>142</sup>

Depuis les temps immémoriaux, le mythe et la littérature nouent des relations très rapprochées. La littérature est issue du mythe dont elle est développement et interprétation. Chaque époque réécrit les mythes et chaque écrivain les perçoit comme «un corpus d'œuvres d'art, [...] une littérature primordiale, [...] un trésor précieux où [il] peut et même doit puiser pour enrichir et embellir sa propre fiction.<sup>143</sup>» Les mythes de l'Antiquité gréco-latine ont fortement marqué l'imaginaire des écrivains d'époques ultérieures. Les réécritures de ces récits sacrés abondent dans la littérature contemporaine. Comment se présente alors concrètement ce phénomène de reprise des récits antiques dans le roman d'Amos Tutuola ? Et que nous renseigne-t-il sur la création romanesque de l'auteur ?

---

<sup>142</sup>Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1962, p.15.

<sup>143</sup>Slobodan Vitanovic, « La place de la mythologie dans la poétique de Boileau », *La mythologie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Actes du II<sup>e</sup> Colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle, 1981, p.25.

### **CHAPITRE III**

#### **LES PRATIQUES INTERTEXTUELLES DANS *L'IVROGNE DANS LA BROUSSE***

### 3.1. La réécriture des héros mythiques antiques

Dans *L'ivrogne dans la brousse*, les allusions à la mythologie grecque sont nombreuses. L'auteur s'en inspire fortement et l'intègre dans son texte par des procédés de transformation et d'imitation. Dans le domaine de l'intertextualité, il s'agit d'une production du texte à partir de textes préexistants que l'écrivain se met à recréer en cherchant à son tour le caractère esthétique de son œuvre.

Dans le cas des relations hypertextuelles, le phénomène de l'imitation fait intervenir celui de transformation, en ce sens que transformer un texte suppose une part d'imitation qui exige par contre que l'on en assimile le style. Chez Tutuola, les modifications importantes s'opèrent essentiellement sur les mythes d'Orphée et d'Héraclès. Ici et là apparaissent aussi les légendes d'Ulysse et d'Europe. La plupart de ses modifications sont d'ordre sémantique, parce que, si l'on se réfère à la typologie de Genette, on constate qu'il s'agit d'une intervention au niveau du sens ou de la forme qui transforme l'hypotexte. L'auteur réécrit, en les transposant, ces récits antiques, aux récits recueillis par les grands auteurs de la mythologie.

Pour mieux analyser les pratiques hypertextuelles décelables dans le roman de Tutuola, nous allons poser comme hypotexte ou texte premier les extraits des textes de la mythologie, et comme hypertexte ou texte second le roman *L'ivrogne dans la brousse*. En posant ce roman comme hypertexte, nous partons de la seule hypothèse que le mythe existe depuis que l'homme existe ; il est le récit fondateur de l'histoire des hommes. De

là, nous dirons par anticipation que le roman, qui constitue le corpus de notre étude, retravaille les récits mythiques.

### 3.1.1. Le mythe d'Orphée

Le roman de Tutuola revisite allègrement la mythologie grecque, notamment le mythe d'Orphée. Ce prince de Thrace, poète musicien, est le fils de la muse Calliope. Son génie était tel qu'il charmait même les bêtes sauvages. Descendu aux Enfers pour chercher Eurydice, Orphée charma les gardiens du séjour infernal et obtint son retour dans le monde des vivants. Mais il ne devait pas retourner ses regards vers elle avant d'avoir franchi le seuil des Enfers. Orphée oublia la condition imposée par les dieux et perdit Eurydice pour toujours.

Dans son roman, Tutuola emprunte ce thème de la descente aux Enfers qui est le propre des récits antiques. Orphée, mais aussi Ulysse, Héraclès, Thésée, Énée et Psyché sont parmi les rares à avoir entrepris de leur vivant le chemin périlleux et réservé à quelques rares élus. La descente de l'Ivrogne a pour but d'arracher un malafoutier au monde des morts. Les deux héros sont donc comparables presque point par point.

Ils ont tous deux perdu les êtres qui leur étaient chers. Eurydice est à Orphée ce que le malafoutier est à Père-Des-Dieux. Leurs conditions de disparition ont des points de ressemblance. Eurydice, «accompagnée d'une troupe de Naiades, se promenait au milieu des herbages, elle périt, blessée au talon par la dent d'un serpent.<sup>144</sup>» De même, le malafoutier est mort dans la nature, précisément dans la palmeraie : « [U]n dimanche soir,

---

<sup>144</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 320.

mon malafoutier se rend à la plantation pour me tirer du vin de palme, mais, comme il était en train d'en tirer, il tombe d'une façon imprévue et meurt de ses blessures au pied du palmier.» (IB : 10)

Le héros-narrateur participe lui-même à l'enterrement de son malafoutier : « Les deux amis qui m'avaient accompagné à la plantation et moi, nous creusons alors au pied du palmier, là où il était tombé, un trou pour lui servir de tombe et nous l'enterrons là [...]» (IB : 10). Orphée, triste, ne tarde pas non plus à ensevelir sa femme bien-aimée : « [II] enterra Eurydice, et, avec elle, toutes ses chansons gaies.<sup>145</sup> » Depuis, la vie sans Eurydice devient intenable pour le musicien chanteur qui se met à errer par le monde :

[A]près sa longue marche, il décida de descendre sous terre, dans le monde inférieur où s'étendait l'ombre de la mort [...]. Orphée voulait convaincre les dieux des Enfers de lui rendre son Eurydice, de lui permettre d'enfreindre la loi de la mort en la laissant revivre sur terre.<sup>146</sup>

De la même manière, l'absence du malafoutier ne laisse aucun moment de répit à son maître. Le sens de sa vie s'en trouve bouleversé. Comme Orphée, il décide d'aller à sa recherche jusque dans la Ville-des-Morts : « Un beau matin, [...] je quitte la ville natale de mon père pour découvrir où pouvait bien se trouver mon défunt malafoutier.» (IB : 11)

Après sept mois de voyage à travers la brousse, Père-Des-Dieux atteint l'autre monde où il croise un vieillard qui « n'était pas réellement un homme, [mais] un dieu, et il était avec sa femme» (IB : 12). Ce dieu (le vieillard) peut être facilement assimilé au souverain des Enfers, le dieu

---

<sup>145</sup> Eduard Petiska, *Mythes et légendes de la Grèce antique*, Paris, Gründ, 1971, p.21.

<sup>146</sup> *Ibid.*

Hadès, que rencontre Orphée après sa longue marche : « Au milieu de ce royaume, assis sur un trône noir, on pouvait voir le roi du monde souterrain, l'impitoyable Hadès. Perséphone, [sa femme], était à ses côtés.<sup>147</sup> »

Hadès et Perséphone sont très émus, charmés par le chant d'Orphée qui leur raconte son amour pour Eurydice et la mort qui l'avait fauchée en pleine jeunesse. Et pour cause ! Les effets de sa musique, même sur les éléments de la nature, sont connus de tous :

Il s'accompagnait avec une lyre et chantait si merveilleusement que personne ne pouvait résister à sa musique. Les oiseaux eux-mêmes l'écoutaient en silence et les animaux quittaient la forêt pour le suivre. Le loup trottait à côté de l'agneau, le renard suivait le lièvre, sans qu'aucun animal cherchât querelle à un autre. Même les serpents quittaient leurs trous et les pierres s'écartaient pour faire un chemin devant Orphée. Ses chansons arrêtaient les cours des rivières et les poissons sortaient de l'eau pour l'écouter. Les hommes riaient ou pleuraient, selon que son chant était gai ou triste. Ils oubliaient tous leurs soucis. Les dieux, attirés eux aussi par la voix d'Orphée, se rendaient en suivant la Voie Lactée aux endroits où il chantait. De même les naïades quittèrent les vagues dès qu'elles entendirent les sons mélodieux.<sup>148</sup>

Tutuola s'approprie presque entièrement cette scène en parlant des êtres bienveillants que sont Tambour, Chant et Danse, des musiciens-danseurs dont la musique fait tout bouger, voire les morts :

[L]orsque Tambour se met à jouer de lui-même, tous les gens morts depuis des centaines d'années se lèvent et viennent regarder jouer Tambour ; et, lorsque Chant se met à chanter, tous les animaux domestiques de cette nouvelle ville, les animaux de la brousse, serpents, etc. y compris, sortent pour voir Chant en personne ; mais, lorsque Danse commence à danser, les êtres de la brousse tout entière, les esprits, les êtres des Montagnes, et aussi ceux de la rivière, viennent dans la ville voir qui dansait. Quand ces trois compagnons commencent à jouer et à danser en même temps, tous les habitants de la ville, tous les gens qui étaient sortis de leur tombeau, les animaux, les serpents, les esprits et les autres

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>148</sup> Eduard Petiska, *op.cit.*, p. 21.

créatures sans nom, se mettent à danser ensemble avec ces trois personnages. (IB : 95)

L'auteur exprime ici, par procédé d'allusion, la puissance incommensurable de la musique. Il s'agit d'un emprunt thématique : le thème de la musique. C'est avec cette musique magique que Chant est mort tombé dans une rivière : « [Il] chante jusqu'à ce qu'il tombe inopinément dans un grand fleuve et nous ne l'avons plus jamais revu » (IB : 96). Ce fleuve peut être le Hebrus qui charrie la tête de l'aède et sa lyre, après l'enterrement de son corps par les Muses : « Sa tête, arrachée par les Ménades, flotta avec sa lyre au fil des eaux du fleuve Hebrus jusqu'à la mer, où elle atteignit l'île de Lesbos.<sup>149</sup> »

Après maintes supplications dans le royaume des morts, l'Ivrogne a pu trouver son malafoutier qui, pourtant, ne peut pas rentrer avec lui, « parce qu'un mort ne pouvait vivre avec les vivants et que leurs caractères ne sont pas les mêmes » (IB : 114). Le fils de Calliope, insistant auprès des souverains des Enfers, retrouve aussi son épouse. Cependant, il ne rentre pas avec elle, non « parce qu'un mort ne pouvait vivre avec les vivants », mais parce qu'il n'a pas honoré la consigne du dieu Hadès :

Orphée du Rhodope obtient qu'elle lui soit rendue, à la condition qu'il ne jettera pas les yeux derrière lui, avant d'être sorti des vallées de l'Averne ; sinon, la faveur sera sans effet. Ils prennent, au milieu d'un profond silence, un sentier en pente, escarpé, obscur, enveloppé d'un épais brouillard. Ils n'étaient pas loin d'atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord, lorsque, craignant qu'Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux et aussitôt elle est entraînée en arrière ; elle tend les bras, elle cherche son étreinte et veut l'étreindre elle-même ; l'infortuné ne saisit que l'air impalpable. En mourant pour la seconde fois elle ne se plaint pas de son époux

---

<sup>149</sup> Eduard Petiska, *op.cit.*, p. 24.

(de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée ?) ; elle lui adresse un adieu suprême, qui déjà ne peut qu'à peine parvenir jusqu'à ses oreilles et elle retombe à l'abîme d'où elle sortait.<sup>150</sup>

Ainsi rentre bredouille Orphée, tandis que Père-Des-Dieux reçoit

de son malafoutier un œuf à conserver jalousement et qui lui servira à obtenir tout ce dont il aura besoin :

[I] me donne un ŒUF. Il me dit de le garder aussi précieusement que de l'or et que, si je retourne chez moi, je n'ai qu'à le garder dans une boîte, et cet œuf me servirait à obtenir tout ce que je désirais au monde. (IB : 114)

Il apparaît clairement que les deux histoires entretiennent une parenté presque directe. L'univers diégétique demeure le même, bien que le dénouement soit un peu différent. Il s'agit dans les deux récits, rappelons-le, d'un manque à combler, de la perte d'éléments précieux et irremplaçables qui conduisent à la descente dans l'au-delà. Quoique le héros de Tutuola ne rentre pas avec son malafoutier, l'œuf qu'il reçoit de ce dernier le remplace très valablement. La mission qu'il s'est assignée est couronnée de succès, alors qu'Orphée se heurte à un échec cuisant.

À côté des emprunts thématique et diégétique, il est aussi possible de parler d'emprunt actantiel. Les deux héros sont en quête d'un objet de valeur dont chacun est l'unique bénéficiaire ; destinataire et destinataire se confondent. Du point de vue narratologique, c'est à travers l'intermédiaire d'un narrateur extrahétérodiégétique que nous connaissons le malheur d'Orphée, tandis que les aventures de l'Ivrogne sont exposées par un narrateur intrahomodiégétique.

---

<sup>150</sup> Ovide, *op.cit.*, p. 322.



En somme, le texte de Tutuola se présente comme une transformation du mythe d'Orphée, transformation qui appelle la transposition comme pratique hypertextuelle. Quant aux pratiques mimétiques, il s'agit d'un pastiche dans le sens où l'entend Genette : « l'imitation d'un style [écriture et vision du monde] dépourvue de fonction satirique.<sup>151</sup> » Il est donc question de pastiche de genre, ici le mythe comme genre oral. La vision du monde est bien partagée dans les deux récits : l'homme n'est pas un être qui disparaît pour de bon ; la mort lui sert de tremplin pour accéder à l'autre-monde et la vie continue dans l'au-delà.

### 3.1.2. Père-Des-Dieux ou le héros « aux douze travaux »

Le premier individu que rencontre le héros de *L'ivrogne dans la brousse* au cours de son périple est un vieillard, ou plutôt un dieu. Celui-ci lui fait la promesse de lui dire où se trouve son malafoutier à condition qu'il remplisse deux travaux : d'abord, « aller chez son forgeron personnel qui habitait dans un endroit mystérieux ou bien dans une autre ville, et de rapporter juste la chose qu'il avait dit au forgeron de faire pour lui » (IB : 12-13), et puis, « aller chercher Mort chez lui et de le ramener dans le filet. » (IB : 14)

Ce second travail n'est pas sans rappeler le dernier des douze travaux<sup>152</sup> accomplis par le héros grec, Héraclès, au profit d'Eurysthée, son

<sup>151</sup> André Lamontagne, *op.cit.*, 1992, p.34.

<sup>152</sup> Pour expier le meurtre de son épouse Mégara et de ses enfants, Héraclès (identifié avec l'Hercule latin) dut exécuter les douze travaux (travaux d'Hercule). Ainsi: il étouffa le lion de Némée; il tua l'hydre de Lerne; il prit vivant le sanglier d'Erymanthe; il atteignit à la course la biche aux pieds d'airain, de Cérynie; il tua à coups de flèches les oiseaux du lac Stymphale; il dompta le taureau de l'île de Crète, envoyé par Poséidon contre Minos; il tua Dyomède, roi de Thrace, qui nourrissait ses chevaux de chair humaine; il vainquit les

cousin, roi de Mycènes, qui lui recommande de descendre dans les profondeurs pour lui ramener Cerbère, le chien gardien des Enfers.

En envoyant Père-Des-Dieux chercher Mort, le vieillard croyait qu'il ne reviendrait pas : « [II] pensait que Mort me tuerait si j'allais chez lui, parce que personne ne pouvait revenir s'il allait chez lui» (IB : 18-19). De même, Eurysthée voulait faire périr son cousin dont il enviait la gloire en lui demandant d'aller enchaîner le terrible Cerbère :

Ce chien à trois têtes gardait l'entrée du monde des morts. Il laissait entrer les ombres des défunts mais ne permettait à personne de ressortir. Eurysthée fut très fier de sa nouvelle idée : jamais Héraclès n'avait eu à accomplir de travail aussi dangereux.<sup>153</sup>

Néanmoins, grâce à sa ruse, le héros d'Amos Tutuola a réussi à ramener Mort sur sa tête, comme Héraclès, grâce à sa force, a pu ramener Cerbère sur terre entre ses mains. C'est bien ce dernier exploit qui lui a permis de recouvrer sa liberté : « [Eurysthée] cria à son cousin [...] de ramener le chien où il l'avait trouvé et de ne plus se présenter devant lui.<sup>154</sup> » Quant à l'Ivrogne, la promesse n'a pas pu être honorée, « parce que [le vieillard] lui-même et sa femme s'étaient enfuis précipitamment de [leur] ville.» (IB : 19)

Comme on le voit, les extraits ci-haut font preuve du plagiat thématique de la part de Tutuola, qui emprunte à la mythologie le thème du départ à la capture de la mort. Cerbère n'est-il pas la mort même ? Les transformations en régime sérieux qu'il opère ne manquent pas d'inscrire la

---

Amazones; il nettoya les écuries d'Augias en y faisant passer le fleuve Alphée; il combattit et tua Géryon, auquel il enleva ses troupeaux; il cueillit les pommes d'or du jardin des Hespérides; enfin, il enchaîna Cerbère.

<sup>153</sup> Eduard Petiska, *op.cit.*, p. 75.

<sup>154</sup> *Ibid.*

présence du mythe d'Héraclès dans son roman, comme nous le montrent toujours les extraits suivants :

Eh bien, va dans les profondeurs et rapporte-moi le chien des Enfers, Cerbère.<sup>155</sup>

Il me dit d'aller chercher Mort chez lui et de le ramener dans le filet. (IB : 14)

Dans sa rage, le chien se jeta sur son adversaire. Celui-ci écarta les jambes et serra le monstre entre ses mains. L'animal se secoua en essayant désespérément d'avalier un peu d'air. Mais le jeune homme ne desserra pas son étreinte tant que la bête infernale ne fut pas matée. Puis, il remonta avec elle sur la terre.<sup>156</sup>

[Mort] tombe dans le trou. Alors, sans plus de façons, je l'enroule dans le filet et je le mets sur ma tête et je m'en vais vers la maison du vieillard qui m'avait dit de lui ramener Mort. Tandis que je le transportais sur la route, il faisait tous ses efforts pour s'échapper ou me tuer, mais je ne lui en donne pas la possibilité. (IB : 18)

Le peuple de Mycènes s'enfuit à la vue d'Héraclès, tirant derrière lui sa proie maudite. À ce bruit, poussé par la curiosité, Eurysthée sortit de son palais. Voyant le monstre à trois têtes, il se mit à trembler d'effroi. Il rentra précipitamment au palais, claqua la porte avant de la verrouiller soigneusement et cria à son cousin à travers ce rempart de ramener le chien où il l'avait trouvé et de ne plus se présenter devant lui [...]. Il rendit l'animal aux Enfers.<sup>157</sup>

Quand j'arrive devant la maison du vieillard, il se trouvait à l'intérieur, alors je l'appelle et lui dis que je ramenaient Mort qu'il m'avait dit de ramener. Mais aussitôt qu'il m'entend dire que j'avais ramené Mort et qu'il le voit sur ma tête, il est absolument terrorisé et il est pris de panique [...], alors il me dit de le reporter (Mort) chez lui immédiatement et il (le vieillard) retourne en hâte dans sa maison et se met à fermer toutes ses portes et toutes ses fenêtres, mais [...] je jette Mort par terre devant sa porte [...] et Mort s'échappe. Le vieillard et sa femme se sauvent alors par les fenêtres et tous les gens de cette ville s'enfuirent également de terreur et ils laissent en plan toutes leurs affaires. (IB : 18)

---

<sup>155</sup> Eduard Petiska, *op.cit.*, p.75.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

Les fragments ci-haut présentent deux récits comparables aussi bien sur le plan thématique que diégétique. Dans *L'ivrogne dans la brousse*, l'auteur reprend le mythe d'Héraclès dont il modifie légèrement le dénouement. En effet, si Héraclès rend Cerbère aux Enfers, Mort, lui, s'échappe et manque d'endroit stable où habiter ; d'où sa présence partout dans le monde. C'est un dénouement bien voulu par Tutuola, qui tente une explication de l'omniprésence de la mort dans le monde, touchant ainsi à l'une des fonctions essentielles du mythe, son caractère étiologique : expliquer l'origine des choses et des institutions.

### 3.1.3. Le mythe d'Ulysse

À côté d'Orphée et Héraclès, l'autre figure de la mythologie grecque présente dans *L'ivrogne dans la brousse* est Ulysse. Toutes les aventures que mène le héros de Tutuola rappellent les péripéties et les pérégrinations d'Ulysse, de retour de Troie. En effet, longtemps ballotté sur terre et sur mer, le roi d'Ithaque se retrouve sur le territoire des Phéaciens réputés pour leur hospitalité. Après une fête pompeuse organisée en son honneur, les Phéaciens comblent Ulysse de cadeaux et le roi lui présente ses adieux :

[...] Ulysse franchit le seuil. Avec lui, le vaillant et fort Alcinoos dépêchait un héraut pour le guider vers le vaisseau rapide et le rivage de la mer. Et Arété aussi envoyait pour lui des servantes, l'une tenant un manteau de lin bien lavé et une tunique ; l'autre chargée d'un coffre solide ; une autre encore portait le pain et le vin rouge. Quand ils furent descendus au vaisseau et à la mer, les nobles passeurs reçurent et sans tarder mirent au fond du vaisseau les vivres et la boisson. Et pour Ulysse ils étendirent un matelas et un drap de lin sur le gaillard de poupe de la nef creuse, afin qu'il pût dormir tranquille. Alors le héros s'embarqua et se coucha en silence [...]. À l'heure où se leva la brillante étoile qui vient pour

annoncer la lumière d'Aurore née au matin, le vaisseau rapide approchait de l'île [...]. La nef s'échoua sur la grève, hors de l'eau jusqu'à moitié, tel était l'élan dont se hâtaient de la pousser les bras des rameurs. Eux, débarquant du vaisseau à la coque bien charpentée, déposèrent d'abord sur le rivage Ulysse, qu'ils avaient soulevé hors de la nef creuse avec le drap de lin et la couverture moirée ; ils le placèrent sur le sable, encore dompté par le sommeil, puis débarquèrent les richesses, dont l'avaient pourvu les nobles Phéaciens, pour son retour en son logis, grâce à la magnanime Athéné. Ils les mirent en tas au pied de l'olivier, hors du chemin, de peur qu'un passant ne vînt les détruire, avant le réveil d'Ulysse. Et eux, s'en retournaient en leurs maisons.<sup>158</sup>

Comme le père de Télémaque chez les Phéaciens, Père-Des-Dieux a, lui aussi, reçu sur l'Île-Spectre un accueil sans précédent :

[L]es habitants de cette île sont très gentils et ils font cadeau à ma femme de toutes sortes de choses très chères, alors nous faisons nos bagages et de bon matin tous les habitants de l'Île-Spectre nous conduisent à une grande pirogue et ils chantent le « chant d'adieu » en pagayant sur la rivière. Ils nous accompagnent jusqu'aux limites de leur pays, ils s'arrêtent et nous descendons de leur pirogue, et alors ils retournent à leur village en chantant un très joli chant sur une très jolie musique et en nous souhaitant bon voyage. (IB : 57-58)

Ce thème de l'accueil se rencontre encore chez Mère-Secourable qui, malgré elle, prend congé de ses hôtes et leur fait des provisions, après avoir passé ensemble une période d'un an et deux semaines dans l'arbre blanc :

[Elle] nous dit qu'il est temps pour nous de nous en aller et de continuer notre voyage comme précédemment. En attendant ça, nous la supplions de nous laisser rester là pour toujours, alors elle répond qu'elle n'a pas le droit de retenir quelqu'un plus d'un an et quelques jours, elle nous dit de plus, que si ç'avait été en son pouvoir, elle nous aurait accordé notre requête [de demeurer près d'elle]. Après ça, elle nous dit d'aller faire nos bagages et d'être prêts pour nous en aller le lendemain [...]. Alors, elle me donne un fusil et des munitions et un couteau de chasse, elle donne comme cadeau à ma femme de nombreux habits coûteux, etc., et nous donne beaucoup de viande rôtie avec des boissons et des cigarettes. (IB : 79-80)

---

<sup>158</sup> Homère, *L'Odyssée*, Paris, Flammarion, 1965, p. 189-190.

On dirait ici « Calypso aux belles boucles, terrible déesse au langage humain<sup>159</sup> » qui, après sept ans de capture sur l'île d'Ogygie, laisse partir Ulysse non par volonté, mais parce qu'elle doit obéir à l'ordre d'une force suprême :

[E]lle me fit lever et m'ordonna de partir, soit qu'elle eût reçu un message de Zeus, soit que son esprit à elle eût changé. Elle m'embarqua sur un radeau aux nombreux liens, me donna force provisions pain et doux vin, me couvrit de vêtements immortels, et m'envoya un vent tiède, qui ne me causa nulle peine.<sup>160</sup>

Le voyage d'Ulysse, jonché d'embûches comme celui de l'Ivrogne, s'effectue en deux étapes. C'est un aller-retour dans une guerre qui dure dix ans et d'où le héros rentre victorieux. Ces dix années de la guerre de Troie correspondent aux dix années que dure la première étape du voyage de Père-Des-Dieux à travers la brousse (où la lutte contre les êtres mystérieux fut aussi terrible et durable que celle de Troie) avant de retrouver son malafoutier dans la Ville-des-Morts : « [...] cela faisait dix ans que j'avais quitté ma ville natale. Maintenant j'étais absolument ravi de le retrouver. » (IB : 112-113)

De fait, quiconque lit *L'ivrogne dans la brousse* ne peut s'empêcher de penser aux fabuleuses aventures d'Ulysse. À peine le héros a le temps de se remettre d'une aventure que surgit une autre des plus étranges, qu'il réussit à surmonter souvent à force de patience et de ruse comme l'époux de Pénélope. Le roman de Tutuola est une véritable odyssee, bien narrée à la manière d'Homère. Ici, l'auteur transforme l'hypotexte en procédant par allusion, une technique qui consiste à ne pas se

<sup>159</sup> Homère, *op.cit.*, p. 186.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 107.

rapporter à un passage précis du texte convoqué, qui est d'ailleurs absent littéralement, mais repérable à travers quelques indices.

### 3.1.4. Allusions à la légende d'Europe

À l'époque archaïque, le nom d'Europe est attribué à plusieurs personnages féminins, selon les auteurs. Fille du roi Agénor, Europe était tellement belle que le plus puissant de tous les dieux en tomba amoureux. Eduard Petiska décrit ci-après son enlèvement par Zeus, métamorphosé en taureau blanc :

Un jour, tôt le matin, la ravissante Europe partit en promenade avec sa suivante à travers les prés fleuris qui bordaient la mer. Les jeunes filles ramassèrent des fleurs, puis elles s'assirent à l'ombre des arbres pour tresser des couronnes. Lorsqu'elles levèrent les yeux de leur travail, elles poussèrent un cri de surprise : un magnifique taureau, d'une blancheur éblouissante, paré de petites cornes limpides comme du cristal, les regardait. Il avait un air si doux que bientôt Europe et ses compagnes oublièrent leur frayeur. La princesse lui tendit un gros bouquet tandis qu'on ornait ses cornes de guirlandes. Le taureau gambada sur ses sabots brillants, baissant le cou et s'agenouillant devant la jeune beauté comme pour l'inviter à monter sur son dos. En riant, elle enfourcha l'étrange animal et invita ses suivantes à faire de même. Mais le taureau ne les attendit pas, il se leva et, emportant Europe, alla droit dans la mer. Europe, terrifiée, gémit et pleura mais cela ne la sauva pas. Sa monture gagnait le large et bientôt elle ne vit plus la côte ni les jeunes filles qui criaient. Il n'y avait autour d'elle que la mer. Le soleil se coucha, les premières étoiles s'allumèrent dans le ciel, se reflétant dans la mer, et le taureau nageait toujours avec sa proie sur le dos. Dans l'obscurité apparut l'ombre d'une côte inconnue. La bête gagna la terre, il déposa doucement sa captive sur l'herbe tendre et disparut.<sup>161</sup>

Nous trouvons une scène similaire dans *L'ivrogne dans la brousse*, où le héros est enlevé de sa ferme par une bête étrange :

---

<sup>161</sup> Eduard Petiska, *op.cit.*, p. 25.

Un jour, comme la récolte était mûre, je vois un animal terrifiant qui se dirigeait vers la ferme en mangeant la récolte, et, le matin que je le rencontre là, j'essaie de le chasser loin de la ferme, naturellement je ne peux m'approcher de lui, car il était aussi gros qu'un éléphant. Ses griffes avaient 0 m 60 de long environ, sa tête était dix fois plus grosse que son corps. Il avait une grande bouche pleine de grandes dents, ces dents avaient environ 0 m 30 de long et épaisses comme des cornes de vache, son corps était presque entièrement couvert d'un long poil noir comme celui de la queue d'un cheval. Il était très répugnant. Il avait sur la tête cinq cornes recourbées d'une dimension en rapport avec la tête, ses quatre pieds étaient aussi gros que des troncs d'arbre. Comme je ne pouvais m'approcher de lui, je lui lance de loin un caillou, mais avant que le caillou l'ait atteint, il se trouvait déjà devant moi prêt à me combattre. Alors je me demande comment je pourrais échapper à cet animal terrifiant. Je ne savais pas que c'était le propriétaire du terrain sur lequel j'avais semé ma récolte. En cet instant critique, il était en colère parce que je ne lui avais pas offert un sacrifice avant de semer là ma récolte, mais lorsque je comprends ce qu'il voulait de moi, alors je coupe un peu de la récolte et je le lui donne. En voyant ce que je lui donne, alors il me fait signe de monter sur son dos et je monte sur son dos et depuis lors je n'en ai plus entendu parler. Il me conduit à sa maison qui n'était pas très loin de la ferme. Arrivé là, il se baisse et je descends de sur son dos, après ça il entre dans sa maison [...]. (IB : 53-54)

En empruntant le thème de l'enlèvement, Tutuola transforme ici l'hypotexte par l'usage des contrastes, des expressions oppositives. Il faut noter, par exemple, la négativité avec laquelle est décrit l'étrange animal de l'Ivrogne et la façon dont le taureau d'Europe est magnifié. De plus, la bête qui ravit le fermier est d'humeur belliqueuse, tandis que le taureau blanc se montre plus pacifique. C'est pourtant presque le même récit que reproduit l'auteur, toujours par voie transformationnelle en régime sérieux. Cet étrange animal qui enlève le fermier, à le voir, est un dieu, peut-être métamorphosé comme Zeus. Il a un territoire sur lequel il règne, il a droit aux sacrifices, faute de quoi il se met en colère comme tous les dieux.



Bien qu'indirecte, la co-présence de la mythologie grecque dans le roman de Tutuola est tout à fait manifeste. Le nom du héros révèle lui-même une forme indirecte de relations hypertextuelles qu'est l'allusion : Père-Des-Dieux ne renvoie-t-il pas à Zeus, dieu suprême du Panthéon hellénique, maître des dieux ?

D'autres références à la mythologie grecque sont notables dans l'ensemble de l'œuvre de Tutuola. Notons, par exemple, cette forte ressemblance entre la légende du roi d'Ibembe de son roman *The Brave African Huntress*<sup>162</sup>, telle que rapportée par Belvaude, et celle du roi Midas de la mythologie grecque.

Un jour, Midas fut choisi comme juge dans un concours musical entre Pan et Apollon. Il préféra alors la flûte du silène à la lyre du dieu. Vexé, Apollon lui fit pousser des oreilles d'âne :

Midas a tout le reste d'un homme ; il n'est puni que dans cette partie de son corps ; il est coiffé des oreilles de l'âne aux pas lents. Il voudrait cacher une laideur dont il a honte ; il essaie de voiler sa tête sous des bandeaux de pourpre ; mais le serviteur qui avait l'habitude de raccourcir avec le fer ses longs cheveux s'en est aperçu ; celui-ci n'ose pas révéler la difformité qu'il a surprise, quoiqu'il brûle de la raconter tout haut et qu'il soit incapable de se taire ; alors il se retire à l'écart et fait un trou dans le sol ; il y rapporte, à voix basse, quelles oreilles il a vues à son maître, il murmure la nouvelle dans la terre creusée par ses mains ; puis, y rejetant ce qu'il avait enlevé, il enfouit son secret et, la fosse comblée, il s'éloigne en silence. Une épaisse forêt de roseaux frissonnants se mit à croître en ces lieux ; quand l'année, ayant achevé son cours, les eût mûris, ils trahirent celui à qui ils devaient leur existence ; car, balancés au souffle léger de l'Auster, ils répètent les paroles enfouies par le serviteur, ils publient ce que sont devenues les oreilles de son maître<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Amos Tutuola, *The Brave African Huntress*, London, Faber and Faber, 1958, p. 42-46.

<sup>163</sup> Ovide, *op.cit.*, p. 356-357.

Dans « La tête du roi d'Ibembe porte deux cornes », un conte de Tutuola, l'auteur met en scène une héroïne, Adebisi, barbier habituel du roi qui découvre qu'il a deux cornes sur la tête :

Elle est seule à savoir qu'il porte deux cornes sur la tête et ne doit révéler ce secret à personne. Mais le secret l'empoisonne tant qu'elle en perd le boire et le manger. Elle finit par se résoudre, sur les conseils d'un vieillard, à creuser un trou auquel elle confie le secret et qu'elle rebouche.<sup>164</sup>»

Cependant, quelques jours après, du trou poussent deux petits arbres que taille un joueur de bugle pour en faire un instrument. Mais lorsqu'il en jouait un tout petit air, ce bugle chantait très fort :

La tête du roi d'Ibembe porte deux cornes !  
La tête du roi d'Ibembe porte deux cornes !  
Les deux cornes sont courtes et épaisses !<sup>165</sup>

Cette analogie entre le secret du roi Midas et celui du roi d'Ibembe nous a paru si grande qu'elle a mérité d'être aussi mentionnée, pour montrer que les récits de la mythologie grecque ont exercé une grande influence sur le roman de Tutuola. Après avoir établi ces quelques ressemblances entre *L'ivrogne dans la brousse* et les récits antiques, nous allons explorer aussi le côté architextuel, pour tenter de découvrir différents genres et motifs littéraires qu'intègre ce roman, dans sa capacité de phagocyter « tous les genres littéraires au-delà des frontières nationales et internationales.<sup>166</sup>»

### **3.2. L'étude architextuelle de *L'ivrogne dans la brousse***

L'analyse architextuelle de l'ouvrage de Tutuola, que nous abordons dans cette partie de notre travail, a pour objet de définir les

<sup>164</sup> Catherine Belvaude, *op.cit.*, p.190.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>166</sup> Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.22-23.

relations qu'il entretient avec différents genres littéraires. En effet, l'architextualité ou l'étude intergénérique consiste à déceler dans une œuvre la présence d'autres genres. D'emblée, il faut souligner que l'étude paratextuelle de *L'ivrogne dans la brousse* le range dans le genre romanesque, étant donné qu'il est écrit et porte le sous-titre de roman.<sup>167</sup> La définition de ce terme demeure cependant floue et imprécise, parce que le genre romanesque est libre et « tend à être considéré davantage comme un métagenre à cause de sa capacité d'intégrer d'autres genres et pratiques littéraires.<sup>168</sup>»

De nombreux théoriciens de la littérature ont depuis longtemps essayé de donner une définition du roman, mais aucune ne s'applique à l'ensemble. À l'origine, le concept désigne une œuvre écrite non en latin, mais en roman. À l'époque où les moines rédigeaient encore la vie des saints en latin, le roman, langue parlée, n'avait d'emploi littéraire que dans les chansons de geste, épopées de tradition orale récitées ou chantées par les trouvères et les troubadours. Le roman devient un moyen d'expression d'œuvres écrites au moment précis où naît un genre qui va précisément concurrencer, puis supplanter la chanson de geste. On l'appellera le roman, un genre littéraire écrit reposant sur la narration, concept qui semble avoir rapidement évolué vers l'idée de fiction.

Les métamorphoses du roman au cours des siècles ne permettent cependant pas de l'enfermer dans une définition, étant donné qu'il s'est

---

<sup>167</sup> Cette mention, qui figure sur l'édition de 1953 de la collection Du Monde Entier de Gallimard, a été omise pour la nouvelle édition de 2000 parue dans L'Imaginaire, collection des textes rares du même éditeur.

<sup>168</sup> Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.14.

toujours comporté comme un genre sans règles formelles. À l'opposé du théâtre ou la poésie, «le roman ne possède pas de canons.<sup>169</sup>» C'est «un genre qui respecte difficilement les règles, puisqu'il se nourrit des formes les plus diverses, littéraires ou non-littéraires.<sup>170</sup>» Il n'a donc pas de règles normatives destinées à le contraindre. Ainsi le genre romanesque se caractérise par une capacité à intégrer « d'autres traits formels spécifiques à d'autres genres littéraires.<sup>171</sup>»

Sans pour autant nous perdre dans l'historique de ce « genre indéfini <sup>172</sup> », nous pouvons rappeler ici quelques définitions des dictionnaires de ce concept. Le *Littré* considère le roman comme une «histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs, ou par la singularité des aventures.<sup>173</sup>» Pour *Le Petit Larousse*, il s'agit d'un « récit en prose [...] dont l'intérêt est dans la narration d'aventures [...].<sup>174</sup>» *Le Multi Dictionnaire de la langue française* parle, lui, d'une «œuvre d'imagination d'une certaine longueur où l'auteur s'attache à créer des personnages, à faire revivre des aventures, à décrire des mœurs.<sup>175</sup>» *Le Hachette* reste aussi dans la même logique : «récit de fiction en prose, relativement long [...], qui présente comme réels des personnages dont il décrit les aventures, le milieu social, la psychologie.<sup>176</sup>» Quant au *Petit Robert*, il propose la définition suivante du roman : « Œuvre

<sup>169</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.441.

<sup>170</sup>Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.190.

<sup>171</sup>*Ibid.*, p.13.

<sup>172</sup>L'expression est empruntée à Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>173</sup>*Le Nouveau Littré*, Paris, Éditions Garnier, 2007, p. 1655.

<sup>174</sup>*Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1999, p. 898.

<sup>175</sup>Marie-Éva de Villers, *Multi Dictionnaire de la langue française*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 2003, p. 1294.

<sup>176</sup>*Dictionnaire Hachette*, Paris, Hachette, 1980, p. 1116.

d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.<sup>177</sup> »

Il ressort de toutes ces définitions que le roman est tout d'abord une œuvre de fiction, qui relate des aventures. Mais il n'y a pas que le roman d'aventures. Car, en effet, *Le Grand Robert* distingue, par exemple, le roman historique, le roman psychologique ou d'analyse, le roman de cape et d'épée, le roman de guerre, le roman de reportage, le roman de mœurs, le roman pastoral, le roman exotique, régionaliste ou paysan, le roman à clé ou autobiographique, le roman policier, le roman de science-fiction, le roman idéaliste, précieux ou allégorique, le roman naturaliste ou réaliste, le roman intimiste, le roman humoristique ou satirique, le roman épistolaire, le roman expérimental, le roman à thèse<sup>178</sup>. Les typologies sont tellement multiples qu'on opère même des classements sur le plan formel, thématique, etc. La question qui nous préoccupe ici est d'analyser les aspects caractérisant le mieux le récit de Tutuola.

### 3.2.1. *L'ivrogne dans la brousse*, roman d'aventures

Le thème central du voyage rattache *L'ivrogne dans la brousse* au roman d'aventures. En effet, le héros part pour le pays des morts en quête de son malafoutier. Une aventure plus qu'étrange! Sitôt le voyage déclenché, les aventures se succèdent. L'auteur plonge le lecteur dans le monde d'épreuves horribles et interminables. Partout sur son passage, il a un

---

<sup>177</sup> *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 2264.

<sup>178</sup> *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1985, p. 449.

obstacle à franchir. Du pays des Crânes à la Ville-des-Morts en passant par la Ville-Céleste-D'où-L'on-Ne-Revient-Pas ou par la Ville Erronée, la course n'est jamais des plus aisées.

En fait, tout au long de ses pérégrinations, le héros ne fait que se confronter à lui-même. La conquête de la fille d'un riche villageois enlevé du marché est une étape. Vient alors une naissance mystérieuse. Un enfant-monstre qui s'illustre par ses prodiges et méfaits. Il se métamorphosera en bébé cul-de-jatte, qui oblige ses parents à le porter sur la tête sans «le poser une seule fois par terre» (IB : 41). Seule une intervention miraculeuse les délivrera de lui.

C'est aussi par miracle si l'Ivrogne échappe à la torture des habitants de la Ville-Rouge, ou même aux manœuvres d'un paysan madré qui tente de le faire condamner à sa place pour le meurtre d'un petit prince. Il finira par trouver, enfin, le repos et la sagesse dans la paternité, une fois de retour chez lui.

Tutuola entraîne le lecteur dans le monde d'aventures incroyables, desquelles le héros rentre victorieux. Il intègre son récit dans la catégorie générique de romans d'aventures.

### **3.2.2. Le merveilleux et le fantastique dans *L'ivrogne dans la brousse***

Comme dit plus haut, le roman est un genre libre qui transgresse les règles formelles. Il est un genre ouvert et, comme le rappelle Marthe Robert,

rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable,

histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace[...].<sup>179</sup>

C'est dans la même optique que Semujanga trouve que, dès sa naissance, « le roman n'est ni un genre fixe ni une essence, mais un genre caractérisé par le mélange d'autres genres artistiques et littéraires.<sup>180</sup> » C'est en intégrant d'autres traits formels spécifiques à d'autres genres littéraires qu'il se présente comme un genre transculturel et intergénérique.

Dans *L'ivrogne dans la brousse*, le fantastique, qui « cherche à susciter le trouble et l'angoisse du lecteur en favorisant l'hésitation entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle des faits<sup>181</sup> », est indissociable du merveilleux. Celui-ci est une des caractéristiques de l'épopée. Il « suscite l'admiration par ses qualités extraordinaires, exceptionnelles.<sup>182</sup> » Pour Todorov, les récits merveilleux convoquent ainsi des événements surnaturels où le lecteur, comme les personnages, n'a pas « à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.<sup>183</sup> » Bref, le surnaturel prend la place à côté du naturel, sans qu'il y ait rupture entre les deux.

Tout au départ, le personnage de l'Ivrogne apparaît comme un être surnaturel, car il se définit lui-même non seulement comme un dieu, mais encore comme le chef suprême des dieux. C'est de là qu'il tire certainement la faculté de communiquer avec d'autres dieux (p.14, 70), ou avec Mort

<sup>179</sup>Marthe Robert, *op.cit.*, p.15.

<sup>180</sup>Josias Semujanga, *op.cit.*, 1999, p.9.

<sup>181</sup>Denis Labouret et André Meunier, *Les méthodes du français au lycée*, Paris, Bordas, 1994, p.285.

<sup>182</sup>*Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1995, p. 649.

<sup>183</sup>Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 37.

(p.15-18) et les morts (p.108-114). Il est capable de prendre diverses formes : tantôt il se change en lézard (p.29), en courant d'air (p.30), en une grande pirogue (p.44), en oiseau (p.31, 45), en feu (p.47), en caillou (p.132) ; il change sa femme en un petit chat (p.31), en une statuette de bois (p.123), etc. Père-Des-Dieux reste bien un surhomme à la mesure du monde où il vit, non seulement par sa ruse, mais surtout par l'ampleur de sa passion du vin de palme : il avale au total deux cent vingt-cinq calebasses par jour (p.9-10).

Le merveilleux fantastique est aussi constitué par l'intervention des êtres surnaturels, comme la termitière qui marche (p.50), les palmiers à feuilles-oiseaux (p.59), l'arbre qui avait des mains et qui parlait (p.75), le Peuple-Rouge de la Ville-Rouge (p.84), les feuilles des arbres qui chantaient comme des êtres humains (p.92), Mort et les morts qui conversent avec les vivants (p.15,109), l'affamé qui avale tout vivants le héros et sa femme (p.125), et qui en sortent indemnes comme Jonas de sa baleine<sup>184</sup>, etc. Il y a aussi les Crânes dont les occupations quotidiennes ressemblent à celles des hommes. Ils mènent une vie de famille. On voit la fille prisonnière, sous la garde d'un Crâne muni d'un sifflet, assise sur un crapaud comme tabouret (p.26, 30).

Bref, dans *L'ivrogne dans la brousse*, « [t]out vit, tout possède une âme [...]. C'est l'animisme négro-africain. Chaque être doué de caractères sensibles se fait homme, un homme qui participe de Dieu, qui a gardé une partie de sa merveilleuse puissance.<sup>185</sup> »

---

<sup>184</sup>Jon 2.1, 11.

<sup>185</sup>Léopold S. Senghor, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964, p. 242.



Les comportements de Zurrjir, l'horrible enfant de l'Ivrogne, prouve qu'il est un être surnaturel comme son père, et ce n'est pas sa naissance qui peut l'infirmier : « [À] peine sorti du pouce, l'enfant commence à parler comme s'il avait dix années d'âge » (IB : 35). Il grandit à vue d'œil (p.35), il se donne lui-même le nom (p.36), il ingurgite trois barils de vin de palme en moins d'une minute (p.36), il mange comme quatre et avale « tout ce qui lui tombe sous la main » (IB : 36), il rosse à tour de bras tous ceux qui se trouvent sur son passage, il met en bouillie les animaux domestiques (p.37), etc.

C'était un enfant merveilleux parce que, si cent hommes s'étaient battus avec lui, il les aurait rossés jusqu'à ce qu'ils prennent la fuite. Quand il était assis sur une chaise, il n'y avait pas moyen de l'en faire bouger. Il était fort comme l'acier ; quand il se tenait debout, on ne pouvait l'en faire bouger. (IB : 37-38)

Mais c'est beaucoup plus la musique de trois êtres mystérieux qui entraîne le lecteur dans un univers féerique. Tous les éléments de la nature passent à l'action. Les morts sortent de leur tombeau en entendant jouer Tambour, les animaux sortent de la forêt pour écouter Chant, la brousse entière avec les êtres de la rivière marchent sur le pas de Danse.

L'espace ainsi créé par le chant, la danse et le tambour est donc celui du spectacle généralisé. Toute l'énergie emprisonnée dans les corps, sous la terre, dans les rivières, sur les montagnes, dans le monde animal et végétal est soudain libérée et aucune de ces entités n'a plus ni équivalent, ni référent identifiable.<sup>186</sup>

L'œuf que l'Ivrogne reçoit de son défunt malafoutier fait, lui aussi, partie du fantastique merveilleux. Il obéit aux ordres de son propriétaire en produisant le boire et le manger pour nourrir tout un monde

<sup>186</sup> Achille Mbembe, « Politiques de la vie et violence spéculaire dans la fiction d'Amos Tutuola », *Cahiers d'Études africaines*, 43, 4, 2003, p.808.

affamé. Il ne supporte pas cependant la folie humaine, la stupidité des gens car, une fois brisé, il « produit seulement des millions de fouets de cuir qui se mettent aussitôt à tous les fouetter [...]. Tous les gardes du corps royaux sont cruellement battus par ces fouets, et aussi tous les rois » (IB : 140-141). Ce sont des fouets intelligents qui, après leur besoin, « se réunissent tous au même endroit et forment un œuf comme avant [qui] disparaît au même moment. » (IB : 141)

Les thèmes de la tradition orale qui émaillent *L'ivrogne dans la brousse* plongent ce roman dans l'univers du conte :

Comme le mythe, mais sur un plan moins élevé, le conte est presque le récit de la réduction d'une opposition, ou celui de la façon dont un manque, collectif dans le cas du mythe, individuel dans celui du conte, aura été comblé dans la mesure des forces humaines.<sup>187</sup>

Le roman de Tutuola est constitué d'une diversité d'épisodes conçus de la même manière. Au départ, il s'annonce un manque que le héros doit combler au cours d'une quête qui se poursuit tout au long du récit. L'auteur met « en scène un personnage principal servant de trait d'union entre les différents épisodes<sup>188</sup> » présentés sous forme des contes. Des mots ou groupes de mots propres au récit folklorique articulent le récit ; ainsi des motifs temporels comme « dans ce temps-là, à cette époque-là, un beau matin », ou d'autres expressions tels que « voilà, comme ça, après ça, après quoi », etc. Notons ces quelques exemples pour illustration : « Un beau matin, nous nous réunissons donc tous ensemble et nous allons sarcler le champ de blé » (IB : 55) ; « Dans ce temps-là, il y avait beaucoup

<sup>187</sup>Denise Paulme, *op.cit.*, p.11.

<sup>188</sup>Catherine Belvaude, *op.cit.*, p.178-179.

d'animaux sauvages et, partout, la brousse était épaisse et les forêts également » (IB : 11-12). Ou encore : « Aussi, à cette époque-là, mes amis ne se comptaient pas » (IB : 10). Les récits enchâssés se présentent souvent comme de véritables contes s'ouvrant sur le « Il y avait ... » qui rappelle le « Il était une fois ... », formule introductive du conte traditionnel : « [I]l y avait deux amis, l'un était un teneur, il ne faisait rien d'autre que de taper les gens et il vivait de l'argent qu'il empruntait » (IB : 126). Et un peu plus loin : « Il y avait un homme qui avait trois femmes, ces trois femmes l'aimaient tellement qu'elles le suivaient (leur mari) partout où il voulait aller et le mari les aimait toutes les trois également » (IB : 128). Même la finale du récit, qui se termine sur ces mots : « Voilà l'histoire de l'homme qui se soulait au vin de palme et de son défunt malafoutier » (IB : 134), suit la même logique du conte.

Tous les procédés du conte sont présents dans le roman. Des rappels, des précisions, des parenthèses, des répétitions, des épithètes répondent à l'abondance propre du langage de l'oralité. L'auditeur est présent, des guillemets lui accordent la parole. Le narrateur intrahomodiégétique s'offre un spectacle devant lui ; le « je » ou le « nous » du texte identifie l'auteur au héros qui narre une histoire qui lui est arrivée.

En définitive, écrit et portant le sous-titre de roman, *L'ivrogne dans la brousse* n'en porte pas moins les marques de l'oralité. La conduite du héros et des autres personnages, les thèmes développés, la structure du texte et le langage utilisé le confirment suffisamment.

En guise de conclusion à ce chapitre, nous pouvons dire que *L'ivrogne dans la brousse* est un assemblage de récits de la mythologie gréco-romaine, que Tutuola transforme à sa guise. L'auteur a réussi à créer une œuvre tout originale, tant au niveau de la narration que du style, en s'appropriant des grands thèmes de la mythologie.

On a noté aussi que, tout en convoquant l'onirique et tout en situant l'intrigue dans un univers merveilleux, l'auteur fait également place au fantastique qui occupe effectivement une place de choix dans ce roman. Cela ouvre le roman à d'autres genres et pratiques littéraires. Le roman de Tutuola mêle ainsi conte et roman, prouvant *ipso facto* que le roman reste un genre de la liberté de création.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Pour conclure notre étude de *L'ivrogne dans la brousse*, il convient de noter quelques constatations importantes qui se dégagent de l'analyse intertextuelle du roman.

Rappelons que notre objectif principal était de démontrer la co-présence de la mythologie grecque dans l'œuvre de Tutuola. Pour y arriver, il s'est avéré nécessaire d'aborder le phénomène de la réécriture dans la pratique intertextuelle. C'était l'objet essentiel du premier chapitre. Par un bref aperçu historique de l'intertextualité, nous avons constaté que ce concept est multidimensionnel. Il demeure toutefois un outil d'analyse critique permettant d'étudier les jeux du langage, dans le procès sémiotique des ensembles signifiants que sont les textes. Ce langage étant répétition comme la réécriture, « la littérature doit investir d'un sens nouveau les textes anciens, leur donner une intonation différente.<sup>189</sup> »

Le second chapitre a été consacré à l'analyse de *L'ivrogne dans la brousse*, considéré comme hypertexte de la mythologie gréco-latine. Les résultats auxquels nous avons abouti prouvent que ce roman est un trésor à découvrir sur le plan de la création littéraire. Il nous a séduit, parce qu'il occupe une place importante dans la chronologie de toute la production littéraire de Tutuola. De plus, *L'ivrogne dans la brousse* présente des caractéristiques qui l'apparentent au conte. Des personnages mystérieux, des thèmes propres au folklore traditionnel et spécialement une structure actantielle, voilà quelques-uns des points qui nous ont incité à conclure à un

---

<sup>189</sup> André Lamontagne, *op.cit.*, 1992, p. 281.

roman ancré dans la tradition folklorique yoruba au croisement avec les récits occidentaux, notamment ceux de la mythologie grecque et romaine.

Le troisième chapitre, quant à lui, consistait à repérer dans *L'ivrogne dans la brousse* les traces de la mythologie occidentale dont s'inspire Tutuola indéniablement. Les quelques exemples qui ont été relevés, dans cet essai, ont montré certains aspects de ses emprunts et leurs fonctions dans le nouveau texte. Il a été constaté que l'auteur est parvenu à créer une œuvre bien originale, en réécrivant les grands mythes anciens. Les héros de la mythologie grecque antique, d'Orphée à Ulysse en passant par Héraclès et Europe, rendent vivant le récit de Tutuola.

Dans le système architextural, *L'ivrogne dans la brousse* pose des ennuis de classification. Ce roman use beaucoup d'emprunts aux motifs propres au conte et aux genres merveilleux et au fantastique.

Ainsi l'œuvre de Tutuola, ancrée dans la culture populaire yoruba, s'ouvre-t-elle à la modernité culturelle africaine, par le mélange des objets culturels occidentaux traditionnels.

## **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**



## I. Corpus

TUTUOLA, Amos, *L'ivrogne dans la brousse* (traduction par Raymond Queneau), Paris, Gallimard, 2000[1953].

## II. Autres œuvres de Tutuola

TUTUOLA, Amos, *The Palm-Wine Drinkard*, London, Faber, 1952; New York, Grove Press, 1953.

TUTUOLA, Amos, *My Life in the Bush of Ghosts*, London, Faber, 1954; New York, Grove Press, 1954.

TUTUOLA, Amos, *Simbi and the Satyr of the Dark Jungle*, London, Faber, 1955; New York, Grove Press, 1962.

TUTUOLA, Amos, *The Brave African Huntress*, London, Faber, 1958; New York, Grove Press, 1962.

TUTUOLA, Amos, *Feather Woman of the Jungle*, London, Faber, 1962.

TUTUOLA, Amos, *Ajaiyi and His Inherited Poverty*, London, Faber, 1967.

TUTUOLA, Amos, *The Witch-Herbalist of the Remote Town*, London, Faber, 1981.

TUTUOLA, Amos, *Ma vie dans la brousse des fantômes* (traduction par Michèle Laforest), Paris, Belfond, 1988; Paris, Union Générale des Éditeurs, 1993.

TUTUOLA, Amos, *Simbi et le satyre de la jungle noire* (traduction par Marie-Claude Peugeot), Paris, Belfond, 1994.

TUTUOLA, Amos, *La Femme Plume* (traduction par Michèle Laforest), Paris, Dapper, 2000.

## III. Études critiques sur l'œuvre de Tutuola

AFOLOYAN, A., «Language and Sources of Amos Tutuola», *Perspectives on African Literature*, London, Heinemann; New-York, Africana Publishing Corp., 1971, pp.49-63.

AKINJOGBIN, I. ADEAGBO, «The books of Amos Tutuola», *West Africa*, 5 June 1954, p. 513.

ANOZIE, Sunday, « Amos Tutuola : Littérature et folklore ou le problème de la synthèse », *Cahiers d'Études africaines*, X, 38, 1970, pp.335-351.

ARMSTRONG, Robert, « The narrative and intensive continuity: The Palm-Wine Drinkard », *Research in African Literature*, I, 1970, pp.9-34.

AWOYINFA, Mieke, «Amos Tutuola: Nigeria's Nobel Literature who Never Won», *Week-end Concord*, 14 June, 1997, p.7.

BELVAUDE, Catherine, *Amos Tutuola et l'univers du conte africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.

BÖTTCHER, KARL-HEINZ, *Tradition und Modernität bei Amos Tutuola – Tutuola und Chinua Achebe: Grundzüge der Westafrikanischen Erzählliteratur englischer Sprache*, Bonn, Bouvier Verl. H. Grungmann, 1974.

COLLINS, Harold R., «Founding a new national literature: the ghost novels of Amos Tutuola», *Critique*, IV, Fall-Winter 1960-1961, pp. 17-28.

DUSSUTOUR-HAMMER, Michèle, *Amos Tutuola, tradition orale et écriture du conte*, Paris, Présence Africaine, 1976.

EDWARDS, Paul, « The Farm and the Wildness in Tutuola's The Palm-Wine Drinkard », *Journal of Commonwealth Literature*, IX, 1974, pp.57-65.

ELAHO, O., Raymond, «L'Ivrogne dans la brousse d'Amos Tutuola», *Europe, Littérature nigériane d'expression anglaise*, 618, oct. 1980, pp. 51-52.

IRELE, Abiola, «Tradition and the Yoruba writer: D.O. Fagunwa, Amos Tutuola and Wole Soyinka», *Odu (Ile-Ife)*, XI, January 1975, pp. 75-100.

JONES, Elred, « Amos Tutuola- The Palm-Wine Drinkard: fourteen years on », *Bulletin of the Association for African Literature in English*, IV, 1966, pp.24-30.

JONHSON, Babasola, «The Books of Amos Tutuola», *West Africa*, 10 April 1954, p. 322.

KING, Bruce, « Two Nigerian Writers: Tutuola and Soyinka », *Southern Review*, VI, 1970, pp.834-848.

KLIMA, Vladimir, «Tutuola's inspiration», *Archiv Orientalni*, 35, 1967, pp.556-562.

LAFOREST, Michèle, «Préface», *La Femme Plume*, Paris, Dapper, 2000, pp.7-11.

LAFOREST, Michèle, *Tutuola, mon bon maître*, précédé de *Tutuola, Laforest, Lenoir...*, par Alain Ricard, et suivi de *À travers la Vallée de la Perte et du Gain ou Comment traduire Amos Tutuola*, Bordeaux, Confluences, 2007.

LARRABEE, Eric, «Amos Tutuola: a problem in translation», *Chicago Review*, X, Spring, 1956.

LARRABEE, Eric, « Palm-Wine Drinkard searches for a tapster », *Reporter*, 12 May 1953, pp.37-39.

LARSON, Charles, «Time, Space and Description: the Tutuolan World», *The Emergence of African Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, pp. 93-112.

LINDFORS, Bernth, «Amos Tutuola and D.O. Fagunwa», *Journal of Commonwealth Literature*, IX, 1970, pp.57-65.

LINDFORS, Bernth, «Amos Tutuola and his critics», *Abbia*, 22, 1969, pp.109-118.

LINDFORS, Bernth, «Amos Tutuola: debts and assets», *Cahiers d'Études africaines*, X, 38, 1970, pp. 306-334.

LINDFORS, Bernth, «Amos Tutuola's television-handed ghostess», *Ariel*, II, 1, January 1971, pp. 68-77.

LINDFORS, Bernth, *Critical Perspectives on Amos Tutuola*, Washington, Three Continents Press, 1975.

LO LIYONG, Taban, «Tutuola, son of Zinjanthropus», *Busara*, I, 1, 1968, pp.3-8.

MAC DOWELL, Robert, « Three Nigerian Strong tellers: Okara, Tutuola and Ekwensi », *Ball State University Forum*, X, 13, 1969, pp. 67-75.

MACKAY, Mercedes, « The Books of Amos Tutuola », *West Africa*, 8 May 1954, p.414.

MBEMBE, Achille, « Politiques de la vie et violence spéculaire dans la fiction d'Amos Tutuola », *Cahiers d'Études africaines*, 43, 4, 2003, pp. 791-826.

MOORE, Gerald, « Amos Tutuola: a Nigerian visionary », *Black Orpheus*, I, 1952, pp.27-35.

MOORE, Gerald, *Seven African Writers*, London, Oxford University Press, 1962.

NEUMARKT, Paul, « Amos Tutuola: Emerging African Literature », *American Image*, 28, 1971, pp.129-145.

OBIECHINA, Emmanuel N., « Amos Tutuola and the oral tradition », *Présence Africaine*, 65, 1968, pp.85-106.

OGUNDIPE, Omolara-Leslie, «The Palm-Wine Drinkard: a re-assessment», *Ibadan*, 28, 1970, pp. 22-26.

RICARD, Alain, « De Félix Couchoro (1900-1968) à Amos Tutuola (1923-1997). Les marges de la marge : discours dominé et discours métissé », *Revue de Littérature comparée*, 2, 314, 2005, pp.179-188.

RICARD, Alain, « Les chances d'Amos Tutuola », *La formule Bardey, voyages africains*, Bordeaux, Confluences, 2005, pp. 199-205.

ROBINSON, Eric, «The books of Amos Tutuola», *West Africa*, 17 April 1954, p. 344.

ROSCOE, Adrian, « Tutuola, a Writer Without Problems », *Mother is Gold*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp.98-113.

SCHIPPER, Mineke, «Oralité écrite et recherche d'identité dans l'œuvre d'Amos Tutuola», *Research in African Literatures*, 10, 1, 1979, pp. 40-58.

SODIPO, Ade, «The books of Amos Tutuola», *West Africa*, 5 June 1954, p.513.

TAKACS, Sherryl, « Oral Tradition in the Works of Amos Tutuola », *Books Abroad*, 44, 1970, pp.392-398.

THELWELL, Michail, *Introduction to The Palm-Wine Drinkard*, New York, Grove Press, 1994, pp. 177-190.

THOMAS, Dylan, *The Observer*, July 6, 1953, p.7.

TIMOTHY-ASOBELLE, Jide, «Le Monde s'effondre, une suite L'Ivrogne dans la brousse?», *Éthiopiennes. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie* [en ligne]. (Disponible sur <<http://www.refer.sn/ethiopiennes>>).

TIMOTHY-ASOBELLE, Jide, «Théâtralité de la tradition orale Yoruba et développement du mythe de l'Ivrogne», *Éthiopiennes. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie* [en ligne]. (Disponible sur <<http://www.refer.sn/ethiopiennes>>).

VERET, Elsa, «Queneau, lecteur et traducteur du «néo-anglais» de Tutuola», *Malfini, publication explorative des espaces francophones* [en ligne]. (Disponible sur <<http://malfini.ens-sh.fr/document.php?id=134>>).

#### IV. Ouvrages généraux sur la critique littéraire

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Hurtubise, 1979.

ANGENOT, Marc, *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989.

BA, Cheikh Moctar, *Étude comparative entre les cosmogonies grecques et africaines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BOURNEUF, Raymond et Real OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1995.

CHAUVIN, Danièle, André SIGANOS et Philippe WALTER (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.

CHOMSKY, Noam, *Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, 1969.

COUSSY, Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.

DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1990.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979.

- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1962.
- FAYOLLE, Roger, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1960.
- FOUCAULT, Michel et al. , *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GREIMAS, Algildas-Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- HENRY, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Flammarion, 1965.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1976.
- KANE, Momar Désiré, *Io l'Africaine. L'Afrique et ses représentations : de la périphérie du monde au cœur de l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Marabout Université, 1965.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- ✧ KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LABOURET, Denis et André MEUNIER, *Les méthodes du français au lycée*, Paris, Bordas, 1994.
- LAMONTAGNE, André, *Le roman québécois contemporain : les voix dans les mots*, Québec, Fides, 2004.
- LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, PUL, 1992.
- LE CALVEZ, Éric, *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- LEVI-STRAUSS, Claude, «La structure des mythes», *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1957.

- LUBICZ, René Schwaller de, *Le miracle égyptien*, Paris, Flammarion, 1999.
- LUBICZ, René Schwaller de, *Le Temple de l'Homme*, Paris, Dervy, 1999.
- MALCUZYNSKI, M.- Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la (dé)raison polyphonique*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.
- PETISKA, Eduard, *Mythes et légendes de la Grèce antique*, Paris Gründ, 1971.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, 1980.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. MÉLÉTINSKI, *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1965
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1992.
- RIFFATERRE, Michaël, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- SAMOYAULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.
- SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- SEMUJANGA, Josias, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Montréal, Nota bene, 2008.
- SENGHOR, Léopold Sedar, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964.

- TESNIÈRE, Lucien, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1964.
- THÉRENTY, Marie-Ève, *Les mouvements littéraires du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hatier, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- VALETTE, Bernard, *Le roman. Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1992.
- VITANOVIC, Slobodan, « La place de la mythologie dans la poétique de Boileau », *La mythologie au XVII<sup>e</sup> siècle, Actes du II<sup>e</sup> Colloque du Centre Méridional de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle*, 1981, pp.25-31.
- WARREN, André et René WELLECK, *Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.
- ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1969.
- ZÉRAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971.

## V. Revues littéraires

- ANGENOT, Marc, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, 189, 1, 1983, pp.121-135.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976, pp.257-262.
- MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, 33, 1, 2005, pp.93-102.
- MONÉNEMBO, Tierno, « Mondialisation, culture métisse, imaginaire hybride », *Présence Francophone*, 69, 2007, pp.173-179.
- NDIAYE, Christiane, « De l'écrit à l'oral : la transformation des classiques du roman africain », *Études françaises*, 37, 2, 2001, pp.45-61.
- RIFFATERRE, Michaël, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, 40, 1979, pp.496-501.



RIFFATERRE, Michaël, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 215, 1980, pp.4-18.

RIFFATERRE, Michaël, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, 1981, pp.4-7.

RIFFATERRE, Michaël, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1-2, 1979, pp. 128-146.

SEMUJANGA, Josias, « De l'africanité à la transculturalité : élément d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, 37, 2, 2001, pp.133-156.

SEMUJANGA, Josias, « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal », *Tangence*, 75, 2004, pp.15-39.

SEMUJANGA, Josias, « Liminaire », *Tangence*, 75, 2004, pp.5-13.

VULTUR, Smaranda, « La place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraire », *Cahiers roumains d'études littéraires*, vol. 3, 1986, pp. 103-109.

## VI. Dictionnaires

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (sous la direction de), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

*Dictionnaire Hachette*, Paris, Hachette, 1980.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

*Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1985.

*Le Nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2007.

*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008.

*Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, [1995]1999.

*Le Robert encyclopédique des noms propres*, Paris, Le Robert, 2008.

VILLERS, Marie-Éva de, *Le Multi Dictionnaire de la langue française*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1987.

## **VII. Webographie**

<http://www.accessmylibrary.com/>

<http://www.jeuneafrique.com/>

<http://www.refer.sn/ethiopiennes/>