

Études littéraires africaines

Okot p'Bitek : de la révolution poétique à la révolution culturelle

Aurélie Journo



Numéro 50, 2020

Formes fixes et identités noires

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076029ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076029ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Journo, A. (2020). Okot p'Bitek : de la révolution poétique à la révolution culturelle. *Études littéraires africaines*, (50), 29–47.
<https://doi.org/10.7202/1076029ar>

Résumé de l'article

Prenant comme point de départ le contexte de publication du double poème d'Okot p'Bitek, *Song of Lawino* (1966) et *Song of Ocol* (1967), et sa réception, cet article s'intéresse à la genèse du poème et à la position particulière qu'occupe alors Okot dans l'espace littéraire anglophone est-africain. Il s'agit de présenter la façon dont le travail de traduction de l'acholi à l'anglais entrepris par Okot modifie la forme même du poème, et ainsi de mettre en lumière la manière dont les influences et transferts – entre langues et entre littérature et anthropologie – permettent de déconstruire le label d'« authenticité » appliqué au poème lors de sa réception. Enfin, il s'agit de mesurer le rôle que joua le poème dans la déconstruction du sujet-écrivain africain construit par l'institution universitaire notamment, et de revenir sur la révolution culturelle prônée par Okot.

OKOT P'BITEK : DE LA RÉVOLUTION POÉTIQUE À LA RÉVOLUTION CULTURELLE

Résumé

Prenant comme point de départ le contexte de publication du double poème d'Okot p'Bitek, *Song of Lawino* (1966) et *Song of Ocol* (1967), et sa réception, cet article s'intéresse à la genèse du poème et à la position particulière qu'occupe alors Okot dans l'espace littéraire anglophone est-africain. Il s'agit de présenter la façon dont le travail de traduction de l'acholi à l'anglais entrepris par Okot modifie la forme même du poème, et ainsi de mettre en lumière la manière dont les influences et transferts – entre langues et entre littérature et anthropologie – permettent de déconstruire le label d'« authenticité » appliqué au poème lors de sa réception. Enfin, il s'agit de mesurer le rôle que joua le poème dans la déconstruction du sujet-écrivain africain construit par l'institution universitaire notamment, et de revenir sur la révolution culturelle prônée par Okot.

Mots-clés : Okot p'Bitek – traduction – littérature orale acholie – anthropologie – forme poétique – décolonisation culturelle.

Abstract

Focusing on the context in which Okot p'Bitek's double poem, Song of Lawino (1966) and Song of Ocol (1967), was written, published and received, this paper analyses how Okot's particular position within the Anglophone literary space of East Africa and his own translations moulded the formal aspects of the poem. It seeks to shed light on the various influences and transfers – between languages, but also between the fields of literature and anthropology – that invite us to go beyond the original readings of the poem as an example of « authentically African » poetry. In doing so, the article aims to reflect on the role played by the poem in Okot's call for a « cultural revolution » and its legacy in deconstructing the figure of the African writer as it was built through and by the University in the region.

Keywords : Okot p'Bitek – translation – poetic form – Acholi oral literature – anthropology – cultural decolonisation.

Lors d'une conférence organisée à Nairobi en 1965 et intitulée « The East African Cultural Heritage », Okot p'Bitek, alors directeur du *Uganda National Theatre and Cultural Centre*, lit un passage traduit en anglais d'un long poème en acholi dont il avait entamé la composition dans les années 1950. Le succès est immédiat et, dans un entretien avec Bernth Lindfors, il racontera la façon dont les éditeurs présents s'étaient alors précipités pour lui proposer un contrat d'édition. L'année suivante, *Song of Lawino*¹ paraîtra chez l'*East African Publishing House*, nouvellement créée, et connaîtra un succès fulgurant. Quant à la suite, la réponse d'Ocol (*Song of Ocol*), elle est publiée en 1967, et l'*East African Publishing House* donne une édition conjointe des deux poèmes avec une introduction de Gerald Heron en 1972. En six ans, ces textes entrent dans les programmes scolaires de la région. Ils circulent également très rapidement hors des frontières continentales, puisque *Song of Lawino* est traduit en allemand dès 1972², puis en français (il est publié par Présence africaine en 1983³), en hongrois (1986) et en japonais (2000). Il paraît, accompagné de *Song of Ocol*, dans la prestigieuse collection *African Writers Series* en 1984, après la mort prématurée de son auteur en 1982, et est ainsi consacré en tant que classique de la littérature est-africaine, voire mondiale.

Ce long monologue dramatique est porté par la voix tantôt douloureuse tantôt cinglante de Lawino, archétype de la femme acholie traditionnelle, délaissée et méprisée par son mari Ocol, figure de l'intellectuel africain cruel, aliéné par son éducation et fasciné par la modernité occidentale. Les récriminations d'une femme blessée par la relation qu'entretient son mari avec Clementine, Africaine occidentalisée, sont l'occasion pour l'auteur de se livrer à une défense des valeurs et des coutumes acholies et à une violente satire des missionnaires et des hommes politiques. Construit comme un plaidoyer où alternent accusations directes, réminiscences nostalgiques et vignettes satiriques, et découpé, dans la version anglaise, en treize sections, le chant de Lawino part de la querelle domestique pour comparer les mœurs acholies aux mœurs du « Blanc » (la cuisine, les danses, la

¹ Nous citons le texte d'après l'édition anglaise de 1984 : OKOT P'BITEK, *Song of Lawino & Song of Ocol* [1984]. London ; Ibadan : Heinemann, African Writers Series, n°266, 1985, 152 p. ; c'est toujours nous qui traduisons en français. Édition en acholi : OKOT P'BITEK, *Wer pa Lawino : Te okono obur bong' luputu*. [Ill. de Frank Horley]. [Nairobi] : East African Publishing House (EAPH), [1969], 150 p., ill.

² OKOT P'BITEK, *Lawinos Lied : eine Afrikanerin klagt an*. [Traduit par] Marianne Welter. Tübingen : Horst Erdmann-Verlag, 1972, 215 p., ill. ; édition ultérieure des deux poèmes (avec une licence pour les « pays socialistes » : *Lawinos Lied ; Otschols Lied : ein afrikanischer Streitgesang*. [Aus d. Engl. übers. von Marianne Welter ; Frank Auerbach. Nachwort von Rainer Arnold. Mit Ill. von Frank Horley]. Berlin : Rütten et Loening, 1977, 270 p., ill.

³ OKOT P'BITEK, *La Chanson de Lawino*. Trad. [de l'acholi] par Frank et Henriette Gauduchon. Paris ; Dakar : Présence africaine, coll. UNESCO d'œuvres représentatives. Série africaine, 1983, 222 p.

médecine), mais aussi pour aborder le rôle des livres ainsi que la conception du temps, de la religion et de la vie politique avant de conclure son plaidoyer sur le proverbe acholi qui sert de refrain au chant : « *Let no one uproot the Pumpkin* »⁴ (p. 120).

Le poète malawien David Rubadiri compare l'effet du poème sur les écrivains et poètes présents à la conférence de 1965 à celui d'une bombe (« *like a bombshell* »)⁵ qui eut pour conséquence de leur dessiller les yeux quant à l'emprise qu'exerçait jusqu'alors sur eux l'éducation coloniale et britannique⁶. La réception critique du poème est quasiment unanime à le présenter comme une révolution poétique dont les effets sont sensibles dans la production littéraire de la région, transformant en torrent le mince filet poétique⁷ qui jusqu'alors s'exprimait, et renouvelant une pratique poétique marquée par son caractère imitatif et scolaire ainsi que par l'influence des poètes britanniques.

Le poème servira ainsi de modèle pour des écrivains comme Okello Oculi ou Joseph Buruga⁸, disciples de ce qu'on a appelé l'« école Okot » ou « *song school* ». Okot lui-même reprendra la forme du monologue dramatique dans ses poèmes suivants, qu'il rédige directement en anglais :

⁴ « Ne laissons personne déraciner la Citrouille ». Ce proverbe dont la traduction en langue européenne posa problème renvoie à la coutume de laisser pousser les légumes autour des maisons abandonnées, garantie d'une subsistance pour les futurs occupants. Le légume devient un symbole du foyer et de la transmission des coutumes qui assure sa survie. Sur les problèmes d'intelligibilité et les problèmes de traduction, voir : GIKANDI (Simon), « African Literature in the World : Imagining a Post-Colonial Public Sphere », conférence donnée à l'*African Literature Association (ALA) Conference* à Yale le 15 juin 2017. Texte non publié.

⁵ RUBADIRI (David), « The Development of Writing in East Africa », in : HEYWOOD (Christopher), ed., *Perspectives on African Literature : Selections from the Proceedings of the Conference on African Literatures at the University of Ife [16-19 December] 1968*. New York : Africana Publishing, 1971, VIII-175 p. : ; p. 148-156 ; p. 150.

⁶ « *We found we had been brainwashed to think that these were not the kind of things that a fine writer in the English tradition should be concerned with* » – RUBADIRI (David), « The Development of Writing in East Africa », *art. cit.*, p. 149.

⁷ C'est l'image qu'utilise Michael Ward : « *Okot's poem turned this small trickle into a flood* » – WARD (Michael R.), « Okot p'Bitek and The Rise of East African Writing », in : KING (Bruce), KOLAWOLE OGUNGBESAN, eds., *A Celebration of Black and African Writing*. Zaria : Ahmadu Bello University Press ; Oxford : OUP, 1975, 259 p. ; p. 217-231 ; p. 222.

⁸ OKELLO OCULI, *Orphan*. Nairobi : EAPH, coll. Modern African library, n°4, 1968, 103 p. ; BURUGA (Joseph), *The Abandoned Hut*. Nairobi : EAPH, coll. Modern African Library, n°10, 1972, 97 p.

*Song of Prisoner*⁹ et *Song of Malaya*¹⁰, réunis dans une même édition sous le titre *Two Songs* en 1971.

Le double chant de Lawino et d'Ocol est perçu comme « authentiquement africain », dans un contexte continental où les modalités d'une décolonisation culturelle et la part que les écrivains et les poètes doivent y prendre font l'objet de débats qui s'expriment dans la littérature, et tout particulièrement la poésie. Il est lu comme une réponse à la polémique lancée par Obijunwa Wali dans *Transition*, qui condamnait à l'impasse la littérature africaine si les écrivains n'écrivaient pas dans leur langue¹¹, mais aussi aux questions relatives à la place du poète dans la société, à son rapport avec le public, notamment dans la remise en cause croissante de l'image du poète solitaire, enfermé dans sa tour d'argent et coupé des masses. Le thème de l'aliénation culturelle, s'il n'est pas nouveau¹², revêt une importance nouvelle dans le contexte post-colonial où les élites africaines qui arrivent au pouvoir sont souvent des produits de Makerere et où l'idée que c'est dans cette université que se construira l'identité nationale des pays nouvellement indépendants¹³ n'a pas encore fait long feu.

Si le poème provoque un tel effet lors de sa parution, c'est également du fait de certains de ses aspects formels et de l'usage de la langue anglaise qui y est fait. Il est en effet constitué de vers courts, à la métrique irrégulière, et rassemblés en sections. Il incorpore des formes existant dans la tradition orale, comme des chants traditionnels acholis. Le choix d'une

⁹ Inspiré par l'assassinat politique de Tom Mboya en 1969, ce chant, porté par la voix brisée d'un prisonnier politique et scandé par le refrain « *Do you plead / Guilty / Or not guilty ?* », présente une vision sombre de la situation économique et politique près d'une décennie après l'indépendance, et se clôt sur l'image du prisonnier comme victime : « *A broken branch of a Tree / Torn down by the whirlwind / of Uhuru* » – OKOT P'BITEK, *Two Songs : Song of Prisoner, Song of Malaya*. Nairobi : EAPH, coll. Modern African Library, 1971, 183 p. ; p. 118.

¹⁰ Dépourvu de tout moralisme, ce chant d'une prostituée procède à une satire sociale tout autant qu'à un appel à une forme de solidarité féminine : « *Sister Prostitutes / Wherever you are, / Wealth and Health / To us all* » – OKOT P'BITEK, *Two Songs*, *op. cit.*, p. 142.

¹¹ OBJAJUNWA WALI, « The Dead End of African Literature », *Transition*, n°10, 1963, p. 13-15.

¹² Dans l'anthologie publiée par Cook, Jonathan Kariara signe par exemple le poème *The Dream of Africa* : « *I lay the other night and dreamt / That we were all being glazed / With a white clay of foreign education, / And it was stifling, stifling the sleeping blackman / Inside there. / Making him fester. / Liberating worms of thought, books, boots* » – COOK (David), ed., *Origin East Africa : a Makerere Anthology*. London ; Ibadan : Heinemann Educational Books, African Writers Series, n°15, 1965, XII-188 p. ; p. 100.

¹³ Voir par exemple les prises de position de Ngũgĩ wa Thiong'o à ce sujet dans : « Towards a national culture », in : NGŪGĨ WA THIONG'O, *Homecoming : Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*. London : Heinemann, coll. Studies in African Literature, 1972, XIX-155 p. ; p. 3-21.

traduction littérale de l'acholi confère à l'anglais une forme d'étrangeté et donne lieu à des images frappantes, quoique la langue reste simple. Les critiques expatriés saluent ainsi le « nouvel idiome poétique »¹⁴ qu'il donne à lire, vierge de tout écho européen¹⁵, tandis que les critiques nigériens Chinweizu, Onwuchewka Jemie et Ihechukwu Madubuike présentent la langue et la forme du poème comme un contre-exemple aux poètes nigériens « euromodernistes » dont ils dénoncent la langue hermétique et les images importées¹⁶.

Érigé en modèle d'« authenticité culturelle », le poème a parfois fait l'objet d'une lecture plus critique, notamment par les générations suivantes, qui lui reprochent son ton « sentimental et sûr de lui »¹⁷ et son approche passéiste de la culture¹⁸. À en juger par cette présentation réductrice d'Okot en poète traditionaliste, défenseur d'un retour aux valeurs authentiques acholies, on mesure l'influence de la réception du poème, largement fondée sur une rhétorique de l'authenticité tributaire des débats qui agitaient les intellectuels à l'époque.

Prenant comme point de départ le contexte de publication du poème d'Okot et sa réception, le propos de cet article est de s'intéresser à la genèse du poème et à la position particulière qu'occupe alors Okot dans l'espace littéraire anglophone de la région. Il s'agit de présenter la façon dont le travail de traduction entrepris par Okot modifie la forme même du poème, et ainsi de mettre en lumière la manière dont les influences et transferts – entre langues et entre littérature et anthropologie – permettent de déconstruire le label d'« authenticité » appliqué au poème lors de sa réception. Enfin, il s'agit de mesurer le rôle que joua le poème dans la déconstruction du sujet-écrivain africain construit par l'institution universitaire notamment, et de revenir sur la révolution culturelle prônée par Okot.

¹⁴ « *a new poetic idiom* » – LINDFORS (Bernth), *Early East African Writers and Publishers*. Trenton (NJ) : Africa World Press, 2011, 246 p. ; p. 67.

¹⁵ « *When he sang, no European echoes could be heard in the background. His Song of Lawino was the first long poem in English to achieve a totally African identity.* » et « *It is a thoroughly indigenous poem in form, content, style, message and aesthetic philosophy* » – LINDFORS (B.), *Early East African Writers and Publishers*, op. cit., p. 67.

¹⁶ « *Possibly the best rounded single work of African Poetry in English today* » « *using authentic African imagery and Acholi dramatic device* » – CHINWEIZU, ONWUCHEWKA (Jemie), IHECHUKWU (Madubuike), « *Towards the Decolonization of African Literature* », *Transition*, n°48, 1975, p. 29-37+54+56-57 ; p. 34.

¹⁷ « *Sentimental and self-righteous* » – KIBERA (Valerie), ed., *An Anthology of East African Short Stories*. Harlow : Longman, 1988, 215 p. ; p. 4.

¹⁸ « *go backwards into an irrelevant traditionalism* » – KAHIGA (Sam), « *Face to Face* », *Zuka*, mai 1968. Ali Mazrui présente le poème comme une défense du nationalisme culturel (« *an utterance of cultural nationalism* ») – MAZRUI (Ali), « *The Patriot as an Artist* », in : KILLAM (G.D.), ed., *African Writers on African Writing*. London : Heinemann, coll. *Studies in African Literature*, 1973, XIII-172 p. ; p. 73-90 ; p. 85.

Écrire à la marge et sous influence : la pratique poétique en Afrique de l'Est

Dans les années 1960, la production poétique est-africaine de langue anglaise se caractérise par sa faiblesse et son retard relatif par rapport à d'autres régions du continent, et notamment par rapport à l'Afrique de l'Ouest où de nombreux poètes sont publiés et reconnus, comme Christopher Okigbo, J.P. Clark, Wole Soyinka ou Gabriel Okara. James Currey rappelle la relative invisibilité continentale des poètes de la région jusque dans les années 1970, ce dont témoigne la faible proportion de poètes est-africains inclus dans l'anthologie compilée par Wole Soyinka en 1975, qui sont tous repris de l'anthologie de David Cook et David Rubadiri parue en 1971¹⁹. L'article de Taban Lo Liyong qui déplore la « stérilité » de la production littéraire est-africaine et ses « nombreux Milton muets et sans gloire » (« *many mute inglorious Miltons* »), paru dans la presse et reproduit dans *Transition* en 1965, a quant à lui fait date. Il témoigne d'une situation coloniale particulière – la colonie de peuplement – et d'un rapport à la langue anglaise distinct – une naturalisation moindre de la langue anglaise, qui reste la langue des élites éduquées, contrairement à l'Afrique de l'Ouest où des variétés « locales » d'anglais existent depuis plus longtemps et sont plus largement parlées par une grande partie de la population²⁰.

Ces deux éléments expliquent une production poétique qui reste marquée par l'institution universitaire et l'héritage de l'enseignement d'une littérature anglaise de la « Grande Tradition » britannique. Carol Sicherman a bien montré la façon dont les écoles prestigieuses comme *l'Alliance School* et l'Université de Makerere promouvaient, par leur enseignement en littérature, une forme d'universalisme eurocentré, imperméable aux littératures africaines émergentes et coupé des traditions orales de la région, malgré des enseignants qui encourageaient la créativité littéraire de leurs étudiants²¹. Au-delà d'un canon littéraire présenté comme modèle universel d'excellence poétique, ce sont les modalités de production et de circulation de cette littérature écrite que l'institution universitaire promeut : compétitions et publication dans des périodiques universi-

¹⁹ CURREY (James), *Africa Writes Back : The African Writers Series & The Launch of African Literature*. Oxford : James Currey, 2008, XXXI-318 p. ; p. 95-96.

²⁰ « *In West Africa it was already possible for an audience with very little education to understand a good deal of English. But in East Africa command of the English language was still heavily correlated with formal education* », écrit par exemple Ali A. Mazrui dans : MAZRUI (Ali A.), « The Emergence of Modern Orators », in : ID., *Political Values and the Educated Class in Africa*. London ; Ibadan ; Nairobi : Heinemann, 1978, XIV-392 p. ; p. 64-77 ; p. 72.

²¹ Cf. SICHERMAN (Carol), « Ngũgĩ's Colonial Education : "The Subversion... of the African Mind" », *African Studies Review*, vol. 38, n°3, December 1995, p. 11-41.

taires²². Les revues intellectuelles et universitaires sont ainsi les sources principales des éditeurs des premières anthologies de l'époque. *Origin East Africa*, la première anthologie publiée dans la région, est éditée en 1965 par David Cook, enseignant de Makerere. Elle rassemble nouvelles, pièces et poèmes d'abord parus dans la revue universitaire *Penpoint* et sélectionnés avec l'aide de Ngũgĩ wa Thiong'o. Si Cook affirme que les textes publiés sont « d'une très grande qualité selon des critères absolus »²³, la plupart des textes ne peuvent dissimuler qu'ils sont l'œuvre d'étudiants qui présentent des thèmes locaux et emploient les techniques qu'ils ont étudiées, privilégiant la clarté d'expression et une langue précise aux dépens d'innovations formelles et linguistiques²⁴.

La stérilité littéraire dont se plaint Taban Lo Liyong dans l'article cité plus haut reste donc logiquement circonscrite à la littérature écrite (en anglais et en langues africaines) et la littérature orale de la région est uniquement présentée comme devant être mise par écrit, comme une forme de pré-littérature menacée de disparition²⁵.

Ces caractéristiques brièvement esquissées semblent capitales pour saisir la portée de la brèche que semble ouvrir Okot p'Bitek avec *Song of Lawino*. Outre le fait qu'il propose une nouvelle langue poétique, décrite comme « authentiquement africaine », ce poème contribue à remettre en cause les règles du jeu de la pratique poétique telles qu'elles ont largement été construites par l'éducation coloniale et assimilées par les poètes publiés de la région, et notamment le principe qui établit une frontière étanche entre l'écrit et l'oral. Pourtant, malgré la réception élogieuse dont fait l'objet le poème, le label d'« authenticité » ne donne lieu à aucune définition précise de ce que serait une forme poétique « authentiquement afri-

²² Carol Sicherman le résume ainsi : « *True, Makerere encouraged creative writing, but the means of encouragement were culture-bound : founding English-style magazines, conducting literary contests, and presenting as models for creative work not the oral literature naturally suffusing East African cultures but imported classics of European literature (Greek plays, Synge's rural dramas)* » – SICHERMAN (Carol), « Revolutionizing the Literature Curriculum at the University of East Africa : Literature and the Soul of the Nation », *Research in African Literatures*, vol. 29, n°3, Autumn 1998, p. 129-148 ; p. 137.

²³ « *Some of the writing are of a very high quality on an absolute standard* » – COOK (D.), ed., *Origin East Africa...*, *op. cit.*, p. x.

²⁴ Voici la description des qualités attendues, faite par David Cook : « *lucidity... linguistic discipline... delicate sureness in making fine points and subtle descriptions* » – COOK (David), « Judge Not that Ye Be Not Judged : Confessions of an Adjudicator », *Penpoint*, n°11, 1961, p. 1-2 ; p. 1.

²⁵ « *Epics of Kintu-type await encasement in eternity of Homeric Iliad or Odyssey. Now with every passing second the memory grows old and weak, becoming in the long run blank* » – TABAN LO LIYONG, « Wanted (Dead or Alive) Black Orpheus », in : ID., *Frantz Fanon's Uneven Ribs : with poems more and more*. London ; Ibadan ; Nairobi : Heinemann, African Writers Series, n°90, 1971, 148 p. p. 2-4 ; p. 2.

caine », indice de la difficulté à mettre en œuvre une notion qui sert avant tout la promotion d'une décolonisation culturelle et dont les modalités de réalisation dans l'écriture restent problématiques.

En effet, la forme poétique apparaît comme une structure à même de cristalliser, sans vraiment la surmonter, une opposition qui est centrale dans l'espace public postcolonial entre Lawino et Ocol, dont les chants respectifs apportent un répertoire d'arguments et un vocabulaire propice au débat auquel peuvent prendre part ses lecteurs, un public plus large que les seuls intellectuels²⁶. Davantage qu'une défense des valeurs acholies renforcée par une caricature de l'intellectuel occidentalisé prêt à faire table rase du passé²⁷, les deux poèmes lus conjointement offrent moins une réponse qu'ils ne mettent en tension deux positions apparemment irréciliables pour poser aux lecteurs une question quant au futur littéraire et politique du continent, comme en témoignent les vers par lesquels se termine *Song of Ocol* : « *What proud poem / Can we write / For the vanquished ?* » (p. 151)²⁸.

La genèse du poème : l'anthropologue en poète

Une des particularités du poème d'Okot réside dans sa genèse, qui débute, comme nous le verrons, à la période coloniale, et singulièrement dans un parcours biographique qui se distingue de celui des premiers poètes de la région. Formé à la *Gulu High School* puis au *King's College* de Budo, c'est en tant que jeune footballeur qu'il quitte l'Ouganda pour la Grande-Bretagne en 1958. Il y renonce à sa carrière sportive et poursuit ses études, d'abord à Bristol, puis à Aberysrwyth avant de rejoindre le département d'anthropologie sociale à Oxford, où il rédige une thèse sur la littérature orale et son contexte social chez les Acholis et les *Lang'o*²⁹. De retour en Ouganda entre-temps devenu indépendant en 1962, il rejoint Makerere et crée à Gulu le *Gulu Festival of the Arts*, consacré aux chants

²⁶ « Ocol » devient ainsi un nom commun désignant tous les intellectuels aliénés, chez Ngũgĩ notamment, et Simon Gikandi rappelait, lors de son intervention citée plus haut, la façon dont le livre était débattu dans l'espace public même par ceux qui ne l'avaient pas lu.

²⁷ Contrairement au discours de Lawino, ancré dans un présent éternel, celui d'Ocol se caractérise par l'emploi répété de « will » : « *We will uproot / The trees demarcating / The land of clan from clan* » (p. 124) ; « *We will uproot / Each tree from the Ituri forest* » (p. 146).

²⁸ « Quel fier poème / Pouvons-nous écrire / Pour les vaincus ? ».

²⁹ OKOT P'BITEK, *Oral Literature and Its Social Background Among the Acoli and Lang'o*, B. Litt. Thesis, University of Oxford, 1964. Cf. HERON (Gerald A.), *The Poetry of Okot p'Bitek*. London ; Ibadan ; Nairobi : Heinemann ; New York : Africana, coll. Studies in African Literature, 1976, 163 p. ; p. 3.

et à la danse, avant d'être nommé directeur du *Uganda National Theatre and Cultural Centre* en 1966.

Cette trajectoire explique le rapport particulier qu'entretient Okot avec la littérature écrite et orale. Si sa formation et son parcours le rapprochent de la figure d'Ocol³⁰, sa vision du rôle de la littérature et de sa transmission est profondément influencée par son intérêt précoce pour la littérature orale des Acholis, qu'il apprend au contact de ses parents³¹. La pratique de la littérature qu'il promeut est liée à une perception de la littérature comme un phénomène démocratique, social et collectif, un festival joyeux et communautaire³², et il rejette la littérature telle qu'elle est enseignée à l'école. Dans *Africa's Cultural Revolution*, il insiste d'ailleurs sur le fait qu'il n'a plus fait de lectures une fois le lycée terminé³³.

Cette revendication – sans doute exagérée – d'une absence de culture livresque et littéraire occidentale est avant tout une posture qui lui sert à plaider en faveur d'« une destruction totale de la domination culturelle étrangère et [de] la restauration de la culture africaine à sa juste place »³⁴. Toutefois, elle montre bien la façon dont la « révolution culturelle » qu'il appelle de ses vœux repose sur une remise en cause de la définition de ce qu'est la littérature. Dans *Africa's Cultural Revolution*, il écrit :

Nous devons remettre en cause les écoles et universités en Afrique, qui jusqu'à récemment étaient de puissantes institutions qui servaient à inculquer les valeurs culturelles parfaitement inutiles des classes dirigeantes occidentales, afin de prendre part à, ou plutôt prendre la tête de la révolution culturelle qui s'annonce. Pour ce faire, notre tâche première et essentielle est de redéfinir le terme de « littérature »³⁵.

³⁰ Il affirmait dans son entretien avec Bernth Lindfors : « *Ocol is more like me and my age-mates who have been through the school system. The great debate in the poem is one which takes place inside us* » – LINDFORS (B.), « Interview with Okot », in : ID., *Early East African Writers and Publishers*, op. cit., p. 89-109 ; p. 92.

³¹ « [...] *my interest in African literature [...] was sparked by my mother's song and the stories that my father performed around the evening fire* » – OKOT P'BITEK, *Africa's Cultural Revolution*. Nairobi : Macmillan Books for Africa, 1973, XIV-108 p. ; p. 21. Cet ouvrage, préfacé par Ngũgĩ wa Thiong'o, rassemble une série de conférences données par l'auteur entre 1964 et 1971.

³² Dans « What is Literature », il écrit ainsi : « *[Literature] must be made into a festival as it is in the countryside. Let the people sing and dance, let them exchange stories and attend theatres for the joy of it* » – BUSARA, vol. 4 n°1, p. 21-27 ; p. 27.

³³ « *When the year ended we made a bonfire of the now useless notebooks and English setbooks. Somehow I managed to pass the literature paper ; but on leaving school, I never read another novel or book of poetry, and never visited the theatre until much later* » – OKOT P'BITEK, *Africa's Cultural Revolution*, op. cit., p. 21.

³⁴ « *total demolition of foreign cultural domination and the restoration and promotion of Africa's proud culture to its rightful place* » – OKOT P'BITEK, *Africa's Cultural Revolution*, op. cit., p. VII.

³⁵ « *The Schools and universities of Africa, which until recently were the most powerful institutions for inculcating the totally irrelevant cultural values of the ruling*

Il présente ainsi la conception, plus répandue, de ce qu'est la littérature comme un instrument idéologique de domination coloniale, mais aussi de la domination politique et sociale exercée ensuite par les nouvelles élites au pouvoir.

Cet intérêt pour les littératures orales et ce rejet du culte de l'écrit ne l'empêchent pas d'écrire, mais sa position se distingue de celle des poètes de son époque, cette fois du fait de sa langue d'écriture. Sa première œuvre littéraire est en effet un roman en acholi intitulé *Lak Tar*³⁶ et publié en 1953 à Kampala, qui met en scène la pauvreté d'Okeca Ladwong, un jeune homme orphelin de père qui cherche à rassembler l'argent de la dot qu'il doit verser à la famille de sa promise, Cecilia, et qui revient sans le sou au village après de nombreuses péripéties. Le roman comprend en germes un certain nombre de thèmes qui seront développés dans ses poèmes à venir, notamment sur le lien entre, d'une part, l'éducation et l'aliénation culturelle et, d'autre part, les nouvelles structures socio-économiques de l'époque. C'est peu de temps après qu'Okot entame la rédaction de *Song of Lawino* dans sa version en acholi (*Wer pa Lawino*). Taban Lo Liyong rappelle ainsi, dans la préface à sa traduction du poème, qu'Okot p'Bitek, alors son enseignant de biologie, en lisait déjà des extraits à ses élèves en 1955³⁷. Il poursuit l'écriture du poème parallèlement à ses recherches de thèse sur les traditions orales acholies, au cours desquelles il recueille un certain nombre de chants, de contes et de proverbes, qu'il traduira ensuite en anglais dans *Horn of My Love* (1974), *Hare and Hornbill* (1978) et *Acholi Proverbs* (1985)³⁸.

L'intervention d'Okot p'Bitek dans l'espace littéraire anglophone de la région se fait donc depuis un double hors-champ, pour ainsi dire : le champ universitaire de l'anthropologie, mais aussi l'espace littéraire acholi. Ses premiers textes et compositions musicales, écrits en acholi, l'inscrivent dans l'espace acholi, où ses premières chansons circulaient

classes in the West, must be shaken up, and challenged to take part in – no, to lead – the cultural revolution that is taking place. And the most appropriate and essential task is that of re-defining the term “literature” » – OKOT P'BITEK, « What is literature », *art. cit.*, p. 21.

³⁶ Traduit en anglais par *White Teeth*, le titre fait référence à un proverbe acholi (« *Lak tar miyo kinyero wi lobo* ») qui correspond peu ou prou à « Faire contre mauvaise fortune bon cœur ». La traduction littérale en est : « Tu as les dents blanches ? Alors ris ! » – OKOT P'BITEK, *Lak Tar*. Nairobi : East African Literature Bureau, 1953, 131 p.

³⁷ « *When I was a pupil in Sir Samuel Baker School (where Okot was our Biology teacher !) in 1955, he read parts of it to us* » – TABAN LO LIYONG, *The Defence of Lawino*. Kampala : Fountain Publishers, 2001, XVI-115 p. ; p. XIV.

³⁸ OKOT P'BITEK, *Horn of My Love*. London ; Lusaka ; Nairobi : Heinemann, African Writers Series, n°147, 1974, x-182 p. ; Id., *Hare and Hornbill*. London ; Ibadan ; Nairobi : Heinemann, African Writers Series, n°193, 1978, 80 p. ; Id., *Acholi Proverbs*. Nairobi : Heinemann, 1985, 38 p.

déjà dans les années 1950³⁹, époque à laquelle son premier roman en acholi est publié. D'autre part, si son nom apparaît dans les revues intellectuelles et littéraires rédigées en anglais dans les années 1960, c'est principalement pour ses textes anthropologiques sur la culture acholie⁴⁰, ou des recensions d'ouvrages d'anthropologie et des textes polémiques⁴¹ dans lesquels il reproche aux ethnologues européens leurs généralisations excessives sur la « pensée africaine » et leur tendance à plaquer sur les cultures qu'ils étudient des concepts hérités de la métaphysique européenne, notamment par leur pratique de la traduction⁴². Ses quelques poèmes en anglais⁴³ ne seront publiés dans ces revues qu'après la publication de *Song of Lawino*. On voit donc comment la publication et le succès de la version anglaise de *Song of Lawino* manifestent l'entrée d'Okot dans un espace littéraire anglophone régional auquel il était jusqu'alors resté relativement extérieur.

Ainsi, la genèse du poème semble tenir davantage à ses préoccupations d'anthropologue et à sa volonté de se faire l'héritier des poètes traditionnels des Acholis qu'à une volonté d'infléchir la pratique poétique en anglais de la région et de prendre position dans les débats esthétiques sur la pratique poétique en anglais. C'est essentiellement l'aspect politique de la conception de la littérature qui l'intéresse, le rôle des arts et de l'artiste dans sa société.

Comme l'ont montré Harry Garuba et Benge Okot, plutôt que de considérer *Song of Lawino* comme une simple traduction de *Wer pa Lawino*, il convient, à la suite de Taban Lo Liyong, de les considérer comme deux textes distincts⁴⁴ dont la réception au sein des espaces anglophone et

³⁹ Dans son entretien avec Bernth Lindfors, il raconte ainsi comment ses deux chansons, récompensées lors du *Namirembe Music Festival* organisé par l'église anglicane, circulent par l'intermédiaire de la radio, notamment – LINDFORS (B.), « Interview with Okot », *art. cit.*, p. 90.

⁴⁰ « Acholi Folk Tales », *Transition*, n°6/7, octobre 1962, p. 21-24 ; « Acholi Love », *Transition*, n°17, 1964, p. 28-33 ; « Fr. Tempels' Bantu Philosophy », *Transition*, n°13, mars-avril 1964, p. 15-17 ; « The Self in African Imagery », *Transition*, n°15, 1964, p. 32-35.

⁴¹ « Indigenous Ills », *Transition*, n°32, août septembre 1967, p. 44-47.

⁴² Dans « The Self in African Imagery », il reproche ainsi à James Taylor, dont il recense l'ouvrage, de couvrir des termes courants d'une « aura métaphysique » qui n'a pas lieu d'être : « *The use of such terms instead of the commonplace words surrounds these everyday concepts with a metaphysical aura and a profundity which is probably unreal* » (*art. cit.*, p. 34).

⁴³ À titre d'exemple, le seul poème d'Okot publié dans *Transition* est « Return of the Bridewealth » (*Transition*, n°24, 1966, p. 52-53), qui sera ensuite repris dans l'anthologie *Poems from East Africa*. Il publie également dans *Ghala* certains de ses poèmes, dont « Chicago » (*Ghala – East Africa Journal*, vol. 8, n°4, July 1970, p. 20), ou « What the Buffalo Desires » (*Ghala*, vol. 9, n°1, January 1971, p. 24).

⁴⁴ « *Okot did not translate Wer pa Lawino into Song of Lawino. He wrote two books : Wer pa Lawino (a very deep, philosophical book in Acholi ; a book of morals,*

acholiphone fut largement différente, comme des textes qui fonctionnent au sein de circuits de valeur distincts, ce que les deux critiques nomment des textes « latéraux » (« *lateral texts* ») ⁴⁵.

Le poème en acholi *Wer pa Lawino* propose ainsi, par rapport aux formes orales traditionnelles classifiées par Okot lui-même dans ses travaux ethnographiques, une forme qui s'affranchit de leurs règles et en modifie les conditions de performance. D'une part, le titre *Wer* est un terme générique (« chant » ⁴⁶) désignant une série de chants qui remplissent chacun des fonctions sociales particulières ⁴⁷ selon la personne qui le chante et les circonstances de sa performance, et qui répondent souvent à un événement particulier. Il est difficile de classer le poème d'Okot dans l'une ou l'autre des catégories que lui-même dégage dans ses travaux anthropologiques, et le discours poétique de Lawino mêle plusieurs types de chants et différents registres : portraits satiriques – à propos des missionnaires européens et de Clementine, la maîtresse occidentalisée d'Ocol –, chants de lamentation ou élégies, chants amoureux (*orak*). Il intègre aussi des chants traditionnels connus dont il n'est pas l'auteur, comme les chants amoureux reproduits p. 79 et p. 120. Le passage à l'écrit rompt également avec la caractéristique principale du chant : le fait qu'il soit chanté avec un accompagnement musical, en public ⁴⁸.

D'autre part, Okot intègre dans son poème en acholi des éléments issus de règles poétiques véhiculées par l'institution scolaire missionnaire ⁴⁹,

religion, anthropology, and wisdom) and a second light book, Song of Lawino. In *Song of Lawino, Okot the jester, the cultural critic of the whiteman, the white-woman, and their African imitators is in the fore. Whatever was striking, dramatic, and sarcastic was highlighted. And, by the same token, whatever was more philosophical and deeper was suppressed or left out* » – TABAN LO LIYONG, « On Translating the "Untranslated" : Chapter 14 of "Wer pa Lawino" by Okot p'Bitek », *Research in African Literatures*, vol. 24, n°3, Autumn 1993, p. 87-92 ; p. 88.

⁴⁵ GARUBA (Harry), BENGE OKOT, « Lateral texts and circuits of value : Okot p'Bitek's 'Song of Lawino' and 'Wer pa Lawino' », *Social Dynamics*, vol. 43, n°2, 2017, p. 312-327. En ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02533952.2017.1372054> (mis en ligne le 10-11-2017 ; c. le 03-09-2019).

⁴⁶ Il est d'ailleurs intéressant que le terme de « chant » soit utilisé comme synonyme de « littérature » chez Okot, signe de ce rejet de l'écrit comme critère de littéarité : « *A song is a song whether it is sung, spoken or written down* », écrit-il par exemple dans « What is Literature » (*art. cit.*, p. 23).

⁴⁷ Dans *The Horn of my Love*, Okot propose une liste de sous-catégories de chants comprenant les chants d'amour, de guerre, les élégies, etc. (p. 1-24).

⁴⁸ Selon G.A. Heron, la version acholie du poème donna lieu à un certain nombre de performances et de lectures publiques qui contribuèrent à la diffusion du poème, mais le caractère fixe du texte laissait une marge de manœuvre d'improvisation plus faible que pour les chants traditionnels – cf. HERON (G.A.), *The Poetry of Okot p'Bitek*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ Taban Lo Liyong relève ainsi l'influence de l'enseignement de la poésie dans la composition poétique de *Wer pa Lawino* : « *we were told in no uncertain terms by*

notamment une structure avec des vers longs et à la métrique régulière, la présence de tercets et de couplets rimés qui n'étaient pas codifiés de la sorte dans la pratique orale acholie. Cette contrainte formelle imposée à la langue acholie conduit Okot à renouveler la langue elle-même par le recours à une forme d'hétéroglossie mêlant divers registres et intégrant des termes issus de dialectes voisins, mais aussi du swahili et de l'anglais.

Dans l'espace littéraire acholi, perméable aux influences extérieures, le poème renouvelle dès lors la pratique poétique en y introduisant des éléments issus d'une culture littéraire écrite anglophone, mais il en adopte aussi les modalités de circulation et de médiation (par la voix de l'auteur, par le découpage du texte en chapitres, par son caractère de texte imprimé dans un livre). Si la voix anti-livresque de Lawino décrit la bibliothèque de son mari comme une forêt obscure et malfaisante (« *a mighty forest of books* » ; « *dark it is and very damp / The steam rising from the ground / Hot, thick and poisonous* », p. 114) qui menace d'émasculer les hommes qui y pénètrent – « *Their testicles / Were smashed / With large books!* » (p. 117)⁵⁰ –, le lecteur accède à cette voix par le texte d'un livre qui, comme ceux qu'elle décrit, comporte la photo de l'auteur sur sa quatrième de couverture⁵¹, renvoyant ainsi à la fictionalité de la mise en scène de l'oralité dans le poème.

Paradoxalement, les choix de traduction faits par Okot l'obligent à renoncer aux contraintes formelles qu'il avait introduites dans la version acholie, à « assassiner rimes et rythme »⁵². La version anglaise du poème est ainsi composée en vers libres courts sans structure rythmique régulière, oscillant entre 8 et 13 syllabes, et le dernier chapitre, présent dans le texte acholi, n'est pas traduit dans le texte en anglais.

Taban Lo Liyong, assez critique vis-à-vis de la version anglaise, décrit la traduction d'Okot comme une façon de céder à une forme d'exotisme de surface, qui a pour effet de réduire un texte profondément philosophique

our English teachers that poems RHYME. Okot was there before me » – TABAN LO LIYONG, *The Defence of Lawino*, op. cit., p. XIV.

⁵⁰ « Une puissante forêt de livres » ; « l'obscurité y règne et l'humidité / Du sol s'élève une vapeur / chaude, épaisse et toxique » ; « Leurs testicules / Furent écrasés / Par d'épais livres ».

⁵¹ « *Some have pictures on their backs, / Dead faces of witch-looking men and women, / Unshaven, bold (sic), fat-stomached / bony-cheeked, angry, revengeful-looking people, / Pictures of men and women / Who died long ago* » (p. 114).

⁵² L'auteur lui-même présente dans un entretien la version en anglais comme une version tronquée et émoussée de la version acholie : « *the author has thus clipped a bit of the eagle's wings and rendered the sharp edge of the warrior's sword rusty and blunt, and has also murdered rhythm and rhyme* » – cité en quatrième page de couverture de l'édition de l'*African Writers Series* (1984).

à un texte léger et divertissant⁵³. Taban Lo Liyong propose sa version anglaise du texte acholi en 2001, dans laquelle il choisit de conserver des vers longs, une structure rythmique, et de traduire et d'explicitier le sens là où la traduction d'Okot créait un effet de défamiliarisation de l'anglais par la traduction littérale de proverbes ou d'expressions idiomatiques. L'injonction à ne pas déterrer la citrouille citée plus haut devient dans la version de Taban Lo Liyong « la culture autochtone de ton peuple tu n'abandonneras pas » (« *the indigenous culture of your people you do not abandon* »), tandis que des comparaisons comme « pénis de l'abeille » (« *penis of the bee* ») ou « flèche du scorpion » (« *arrow of the scorpion* ») sont reformulées de façon idiomatique dans la langue-cible dans la version de Taban Lo Liyong : « *sting of bees* » et « *scorpion sting* ».

Ce sont pourtant ces premières images qui frappèrent les critiques en ce qu'elles laissaient transparaître l'acholi sous l'anglais, accomplissant un travail poétique d'africanisation de la langue anglaise qu'ils trouvaient déjà sous la plume de certains poètes d'Afrique de l'Ouest et qui était jusqu'alors relativement absent en Afrique de l'Est⁵⁴. La traduction de Taban Lo Liyong cherche au contraire à reproduire en anglais l'effet ordinaire que produiraient ces expressions idiomatiques sur un lecteur acholi, tout en maintenant une forme poétique régulière.

Si le poème fut reçu comme la manifestation tant attendue d'une forme poétique authentiquement est-africaine, on voit combien il s'agit davantage d'un poème qui, comme le soulignent H. Garuba et B. Okot, « *simule un effet d'authenticité et d'oralité d'une façon qui fonctionne au sein de la tradition anglaise* »⁵⁵.

De fait, Okot lui-même a toujours paru réticent à accepter le qualificatif – au demeurant assez flou – de « traditionnel », appliqué à son poème. Interrogé par Bernth Lindfors sur l'influence de la tradition orale sur le poème, Okot souligne dans sa réponse que l'absence de rythme mais aussi de mélodie le rend impossible à chanter, et rejette sa description du poème

⁵³ « *It is a version, if you like, of Wer pa Lawino in which, whatever was topical, striking, graphic and easily renderable into English received due prominence* » – TABAN LO LIYONG, *The Defence of Lawino*, op. cit., p. XI.

⁵⁴ Ce recours à la traduction littérale, au mot à mot, est également prôné par le Nigérian Gabriel Okara, dans un article paru dans *Transition* en 1963, et intitulé « African Speech... European Words ». Utilisant des exemples de l'ijaw, il lie ce procédé à une approche afro-centrée de la littérature – OKARA (Gabriel), « African Speech... European Words », *Transition*, n°10, September 1963, p. 15-16. Gerald Moore, dans sa recension du poème, explique sa réussite par le fait qu'il a d'abord été pensé et écrit en acholi : « *Mr. Okot has so much more to say, and the reason, surely, is that he said it first in the language which most perfectly expresses it* » – MOORE (Gerald), « Grassland Poetry », *Transition*, n°31, June-July 1967, p. 52-53 ; p. 53.

⁵⁵ « *the English translations only simulate the authenticity and orality effect in ways that work within the English tradition* » – GARUBA (Harry), OKOT (Benge), « Lateral texts and circuits of value... », art. cit., p. 319.

comme un chant authentiquement acholi⁵⁶. Il va même jusqu'à minimiser l'influence de la tradition orale⁵⁷ pour insister sur celle de formes poétiques longues étudiées à l'école, comme le *Cantique des Cantiques*, les monologues dramatiques de Tennyson et de Longfellow⁵⁸. La forme du monologue dramatique, développé par Browning au XIX^e siècle en Grande-Bretagne, rompt avec la conception romantique de la poésie selon laquelle la voix lyrique du poète se confond avec celle qui porte le poème, et introduit des éléments issus du théâtre : adresses à un public fictif, usage du présent de narration et présence d'une action dramatique⁵⁹. On retrouve ces éléments dans le chant de Lawino, qui interpelle tantôt les membres de son clan (« *My clansmen, I cry* », p. 35), tantôt son mari infidèle (« *Listen Ocol* », p. 34), présentés comme les auditeurs d'une sorte de procès public. La rupture introduite par la double énonciation propre au monologue dramatique⁶⁰ permet de donner à voir une subjectivité qui exprime souvent une forme de critique⁶¹.

Par ailleurs, l'influence du poème épique du poète américain Longfellow, « *The Song of Hiawatha* », qui relate les aventures d'un guerrier *ojibwe*, Hiawatha, et incorpore des éléments des récits traditionnels

⁵⁶ Dans un entretien avec Bernth Lindfors, Okot relate ainsi à la réaction de sa mère lorsqu'il lui en lit des extraits, et son regret que celui-ci ne soit pas chanté. « *She went on and asked, "Is it a love song?"... "What kind of song is it?" So I said, "You shut up. Let me read it to you."... She was very pleased but kept on saying, "I wish there was some tune to it." You see, it was not really like Acoli song...* » – LINDFORS (B.), « Interview with Okot », *art. cit.*, p. 90.

⁵⁷ Dans un entretien organisé par K.H. Petersen, il indique à propos de ses chants : « *I don't think they were much influenced by the African oral tradition, they cannot be sung, for instance* » – « Okot p'Bitek : Interview », *Kunapipi*, vol. 1, n°1, 1979, p. 89-93 ; p. 89. En ligne : <https://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol1/iss1/11/> (c. le 15-12-2020).

⁵⁸ « *looking back to where this kind of long poetic structure came from, I think I can trace it to some of the things that had a great impact on me at school* » – LINDFORS (B.), « Interview with Okot », *art. cit.*, p. 91-92. Dans l'entretien organisé par Petersen, il indique : « *Possibly they are influenced by The Song of Hiawatha by H. W. Longfellow and also by Song of Solomon. These books I enjoyed very much when I was a student* » – « Okot p'Bitek : Interview », *art. cit.*, p. 89.

⁵⁹ Pour une analyse des aspects formels et thématiques du monologue dramatique dans la poésie victorienne, voir par exemple : SESSIONS (Ina Beth), « The Dramatic Monologue », *PMLA*, vol. 62, n°2, 1947, p. 503-516 ; ou, plus récemment : BYRON (Glennis), *Dramatic Monologue*. London : Routledge, coll. The new critical idiom, 2003, VIII-167 p.

⁶⁰ Glennis Byron parle ainsi de « discours à deux voix » (« *double-voiced discourse* ») – BYRON (G.), *Dramatic Monologue*, *op. cit.*, p. 16.

⁶¹ L'émergence de ce genre à l'époque victorienne s'explique selon certains chercheurs par les évolutions sociales qui la caractérisent. Helen Luu souligne quant à elle le lien entre rupture discursive et critique : « *this discursive split effects an ideological critique* » – LUU (Helen), « *Impossible Speech* » : *19th-Century Women Poets and the Dramatic Monologue*. Thèse de doctorat, Queens University, Kingston (Ontario, Canada), 2008, 185 p. ; p. 20.

ojibwe, se fait sentir dans les passages narratifs, consacrés aux traditions acholies, mais aussi dans les passages élégiaques du poème d'Okot ⁶².

Le projet initial du poème semble ainsi résider avant tout dans une expérimentation formelle en acholi, langue dans laquelle il incorpore les influences extérieures issues de sa formation scolaire – influences littéraires – et universitaire – influence de l'ethnographie.

Song of Lawino laisse apparaître l'influence de sa formation en ethnographie tout autant qu'il est le lieu d'une expression anti-ethnographique comme l'a montré Jahan Ramazani dans son analyse du poème ⁶³. Celle qui est d'ordinaire l'objet du discours des ethnologues – la villageoise acholie – prend la parole, à la fois pour procéder à une forme d'auto-ethnographie poétique et pour présenter les mœurs occidentales – le temps ⁶⁴, la cuisine, la danse, les coiffures par exemple – à travers un regard ethnographique acholi-centré qui oppose les traditions acholies aux mœurs étranges et effrayantes des « Blancs ». Ce faisant, Okot procède à une forme de parodie poétique du discours anthropologique européen. Évoquant les toilettes d'un bar, Lawino livre la description scatologique suivante qui mobilise le terme de « tribu » de façon parodique :

*The entire floor
Is covered with human dung
All the tribes of human dung !
Dry dungs and dysentery
Old dungs and fresh dungs
[...]
Some dungs are red like ochre
Others are yellow
Like the ripe mango,
Like inside a ripe pawpaw.
Others are black like soil,
Like the soil we use
For smearing the floor.
Some dungs are of mixed colours ! (p. 46) ⁶⁵*

⁶² La quinzième section de ce poème intitulée « Hiawatha's Lamentation » est consacrée à la plainte d'Hiawatha qui pleure la mort de son ami Chibiabos et n'est pas sans rappeler la douzième section du *Chant de Lawino* qui s'ouvre sur ces vers : « *Listen, my clansmen / I cry over my husband / Whose head is lost* » (p. 113).

⁶³ Cf. RAMAZANI (Jahan), « The Poet as "Native Anthropologist" : Ethnography and Antiethnography in Okot p'Bitek's *Songs* », *The Hybrid Muse : Postcolonial Poetry in English*. Chicago (IL) ; London : University of Chicago Press, 2001, x-223 p. ; p. 141-178.

⁶⁴ À propos du temps, devenu le maître de son mari, Lawino dit par exemple : « *In the wisdom of the Acholi / Time is not stupidly split up / Into seconds and minutes, / It does not flow / Like beer in a pot / That is sucked / Until it is finished* » (p. 69).

⁶⁵ « *Le sol tout entier / Est couvert d'étrons humains / De toutes les tribus d'étrons humains ! / Étrons secs ou dysentériques / Vieux étrons et étrons frais [...]* Certains

La dénonciation du placage par les anthropologues d'une pensée européenne sur une pensée africaine est particulièrement visible dans la retraduction en anglais du vocabulaire religieux auparavant traduit dans un acholi de missionnaires. Tout en provoquant un effet de défamiliarisation du discours religieux présenté comme universel, ces procédés miment aussi les déformations que font subir les ethnologues aux concepts africains par leur pratique d'une traduction qui introduit, comme en contrebande, de la métaphysique là où elle n'existe pas. La retraduction procède au contraire à un effacement de cette « aura métaphysique » : le Livre Saint (« *Holy Book* ») devient ainsi le Livre propre (« *Clean Book* »), le paradis devient le pays du ciel (« *Skyland* ») et « Dieu » devient « le Bossu » (« *The Hunchback* ») ⁶⁶.

On voit ici la façon dont le poème, par son découpage en chapitres thématiques proche du manuel d'anthropologie, par son usage du présent simple de vérité générale qui caractérise également le discours anthropologique, représente un double poétique des textes anthropologiques qu'Okot a par ailleurs rédigés sur la culture acholie ⁶⁷, en même temps qu'il propose, à travers la forme du monologue dramatique, incarné par la voix qui le porte, une critique de la pratique anthropologique.

Une révolution poétique au service d'une révolution culturelle

Dans son entretien avec Bernth Lindfors, Okot souligne que toutes les facettes de son œuvre doivent être lues conjointement comme mises au service d'une véritable bataille à mener pour le futur du continent :

J'aimerais insister sur le fait que tous mes écrits, mes monographies d'anthropologie, mes études sur la religion, mes essais, chants, poèmes, et même les contes et proverbes que je recueille en ce moment, servent tous de munitions en vue d'une seule bataille : la bataille qui décidera dans quelle direction nous, Africains, allons et quel type de société nous

étrons sont rouge-ocre / D'autres jaunes / Comme des mangues mûres / Comme la chair d'une papaye mûre. / D'autres sont noirs comme la terre, / Comme la terre utilisée / Pour enduire le sol. / Certains étrons sont de couleurs mêlées ! »

⁶⁶ Le terme de « Bossu » utilisé pour traduire « Dieu » s'explique ainsi par l'absence de terme servant à désigner un dieu unique en acholi. Insatisfaits de la réponse apportée à leur question : « qui vous a créés ? », les missionnaires la reformulent en « qui vous a modelés » (« *Who moulded you ?* ») élicitant la réponse « *Rubanga* », nom donné à l'esprit à l'origine de la tuberculose, cause de déformations de la colonne vertébrale – cf. OKOT P'BITEK, *African Religions in Western Scholarship*. Kampala : East African Literature Bureau, 1970, IX-139 p. ; p. 62.

⁶⁷ Outre sa thèse évoquée plus haut, il est également l'auteur d'un ouvrage sur la religion : OKOT P'BITEK, *Religion of the Central Luo*. Nairobi : Kenya Publishing House, 1971, 164 p.

construisons. C'est parce qu'ils partagent ce même objectif que tous mes textes présentent de grandes similarités ⁶⁸.

En plaçant au cœur de la décolonisation politique la question de la culture et en proposant de se défaire de la définition élitiste et euro-centrée de la littérature – réduite à ses œuvres écrites –, les textes et la pensée d'Okot ont eu une influence parfois minorée sur les intellectuels de l'époque. En 1968, le manifeste signé par Ngũgĩ wa Thiong'o, Taban Lo Liyong et Henry Owuor Anyumba et visant à l'abolition du département d'anglais de l'Université de Nairobi témoigne de l'effet qu'a pu avoir Okot, même s'il ne fait pas partie des signataires. Si James E. Stewart, alors directeur du département, propose une ouverture du programme à la littérature africaine, il inscrit toutefois le développement littéraire du continent dans une continuité avec l'histoire britannique, provoquant une violente réaction des trois signataires qui affirment vouloir rejeter la centralité de la culture et de la littérature britanniques (« *We reject the primacy of English literature and culture* »). Ils revendiquent de placer au centre l'Afrique de l'Est et ses traditions orales : « au cœur d'un tel département se trouvera l'étude de la tradition orale dans la littérature africaine » (« *at the core of such a Department would be the study of oral tradition in African literature* ») ⁶⁹. Ces revendications en faveur d'une révision du canon et d'un recentrement de la littérature – mais aussi d'une révision des critères appliqués au jugement littéraire – sont sous-tendues par une conviction, elle-même héritée de la tradition universitaire britannique, selon laquelle la culture nationale se définit à travers la littérature et le canon universitaire : « en tant qu'elle représente l'âme même de la nation, une littérature réinventée (et son étude) serait à même de fonder (et de maintenir) l'essence même d'une nation indépendante » ⁷⁰. Dès l'année 1970, la littérature est-africaine, orale et écrite, est inscrite au programme et, en 1972, de nouvelles grilles de lecture critique s'appuyant sur les textes de Frantz Fanon, d'Ezekiel Mphahlele et de W.E. Dubois, entre autres, sont enseignées aux étudiants dans un cours intitulé « Black Aesthetics » ⁷¹. Cette révolution eut pour conséquence la publication d'un nombre croissant

⁶⁸ « *I want to suggest that all my writings, whether they are anthropological monographs, studies of religion, essays, songs, poems, or even traditional stories and proverbs such as I am collecting now, all of them are ammunition for one big battle : the battle to decide where we here in Africa are going and what kind of society we are building. I think you will find great similarities in all the different things I have been producing because they have basically the same aim* » – LINDFORS (B.), « Interview with Okot », *art. cit.*, p. 100.

⁶⁹ Voir : NGŪGĨ WA THIONG'O, « Towards a National Culture », in : ID., *Homecoming...*, *op. cit.*, p. 3-21 ; p. 15 ; et le manifeste reproduit en annexe, p. 146-147 ; p. 146.

⁷⁰ « *As the very soul of the nation, a reinvented literature (and its study) could create (and sustain) the very essence of an independent nation* » – SICHERMAN (C.), « Revolutionizing the Literature Curriculum... », *art. cit.*, p. 131.

⁷¹ SICHERMAN (C.), « Revolutionizing the Literature Curriculum... », *art. cit.*, p. 135 et note 14, p. 143.

d'ouvrages consacrés aux littératures orales ⁷², dans lesquels la traduction en anglais de ce corpus est présentée comme source potentielle de création littéraire à partir d'une démarche de collecte anthropologique. Dans son introduction à *Eating Chiefs*, recueil de traductions de légendes, de mythes et de contes acholis, Taban Lo Liyong présente ainsi son travail : « L'idée de ce livre est de créer des œuvres littéraires à partir de ce que les anthropologues ont collecté et enregistré » ⁷³.

L'analyse de la genèse du poème d'Okot laisse ainsi apparaître les multiples influences formelles qui le traversent et la façon dont la circulation du texte entre langues et espaces littéraires différents a modifié sa réception, mais aussi sa forme même. Si le poème a ouvert la voie à d'autres poètes qui reprendront la langue et la forme du monologue dramatique dans leurs textes en anglais comme Okello Oculi, il a également participé à une réflexion plus large sur la décolonisation culturelle à entreprendre dans la région. La révolution prônée par Okot ne put être menée à bien du fait de la méfiance croissante des élites politiques à l'égard des intellectuels, d'une part, et du délitement de la communauté est-africaine, d'autre part. Il n'en demeure pas moins que le rôle joué par Okot eut une importance centrale dans la prise de conscience, par les poètes et écrivains de la région, de leur position vis-à-vis de l'héritage colonial, et de son impact sur la façon dont la littérature s'écrivait.

Aurélie JOURNO ⁷⁴

⁷² Voir par exemple : TABAN LO LIYONG, *Popular Culture of East Africa : Oral Literature*. Nairobi : Longman, 1972, XII-157 p., qui constitue la première anthologie de littératures orales d'Afrique de l'Est, avec des sections consacrées à la culture *luhya*, *kalenjin*, *maasai* et *bakiga*. Heinemann publiera ensuite, afin de répondre à une demande d'abord scolaire, des ouvrages tels que *Oral Literature : A School Certificate Course* (1982), et une série d'anthologies régionales comme *Oral Literature of the Maasai* (1983) ou *Gikuyu Oral Literature* (1988).

⁷³ « *My idea has been to create literary works from what anthropologists collected and recorded. It is my aim to induce creative writers to take off where anthropologists have stopped* » – TABAN LO LIYONG (selected, interpreted and transmuted by –), *Eating Chiefs : Lwo Culture from Lolwe to Malkal*. Nairobi : Heinemann, African Writers Series, n°74, 1970, XI-113 p. ; p. X.

⁷⁴ Université Sorbonne Paris Nord.