

Jonathan Russel Nsangou

Université Laval

Poétique de la folie chez deux écrivains francophones ouest africains

DANS la littérature francophone ouest africaine, Ahmadou Kourouma et Ken Bugul représentent deux voix importantes. Si au moment de sa mort en 2003, Ahmadou Kourouma, par ailleurs auteur de cinq romans, est un écrivain consacré, c'est en partie grâce à ses deux romans, *Les soleils des indépendances*¹ et *Allah n'est pas obligé*². Grand prix de l'Académie française, *Les soleils des indépendances* se détachent nettement de la masse des œuvres parues avant, par sa forme originale et son style particulier. Le roman raconte les parcours chaotiques de Fama et de Salimata, son épouse. Ces derniers perdent la raison parce qu'ils vivent la nouvelle ère, celle des indépendances, comme une malédiction pour Salimata qui devient hystérique, faute de ne pas connaître le bonheur de l'enfantement, et comme une descente aux enfers pour Fama qui sera pris par une folie suicidaire dans une société qui le déshonore. *Allah n'est pas obligé*, lauréat du prestigieux Prix Renaudot 2000, déploie une langue polyphonique avec un récit basé sur la folie meurtrière qui anime les enfants-soldats et les seigneurs de la guerre au Libéria et en Sierra-Léone.

¹ A. Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LSI*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

² A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ANO* suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Quant à Ken Bugul, si elle est propulsée au-devant de la scène par son deuxième roman, *Riwan ou le chemin de sable*³, qui obtient en 1999 le Grand Prix littéraire d'Afrique noire, c'est surtout son quatrième roman, *La Folie et la Mort*⁴, qui lui vaut la consécration que lui apporte la critique. Il s'agit d'une œuvre captivante et bouleversante où la romancière a su créer un univers romanesque fantastique et merveilleux qui intègre harmonieusement l'imaginaire africain dans ses contes, légendes et allégories. Ce roman surprend par des paragraphes courts et des litanies qui font penser aux paroles des griots. *La Folie et la Mort* est aussi une véritable autopsie de la folie. Cette folie apparaît aussi bien au niveau de l'écriture qui peut parfois plonger le lecteur dans le délire que de celui des personnages principaux dont le parcours s'achève presque toujours par la perte de la raison. À l'analyse, *Les soleils des indépendances*, *Allah n'est pas obligé* et *La Folie et la Mort*, malgré l'intervalle de temps considérable qui sépare leurs publications respectives, ont un lien commun : ils sont non seulement marqués par une écriture qui présente des personnages atteints par diverses formes de folie, mais par une esthétique qui fait de l'absence de normes la norme.

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser cette écriture sous un double angle : au plan énonciatif, nous noterons que la polyphonie linguistique et la cacophonie narrative qui caractérisent les trois romans conduisent à la production de « textes fous »⁵. Au niveau fictionnel, les romans font découvrir des personnages déréglés, chez qui la

³ K. Bugul, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence africaine, 1999.

⁴ K. Bugul, *La Folie et la Mort*, Paris/Dakar, Présence africaine, 2000. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LFM, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵ Ce terme est emprunté à M. Plaza qui définit le « texte fou » en ces termes : « Nous sommes tentés de parler de folie à propos d'un texte lorsque sa forme nous paraît étrangement hermétique, ou lorsque son sens heurte nos critères du "raisonnable", c'est-à-dire notre jugement des réalités. Nous désignons donc par ce terme un terme curieusement hétérogène à notre pensée ». M. Plaza, *Écriture et folie*, Paris, PUF, 1986, p. 58.

folie a très souvent une origine sociale. Au bout du compte, la folie apparaîtra non seulement comme une option esthétique mais aussi comme un choix sociopolitique de révolte contre un environnement devenu pathologique.

L'AFFOLEMENT DE L'ÉCRITURE OU LA FOLIE DE L'ÉCRITURE

Parler de l'affolement ou de la folie de l'écriture n'est pas anodin parce qu'on est amené à s'intéresser à la langue des écrivains. Comme l'a si bien souligné Lise Gauvin, « la langue, premier matériau de l'écrivain, est un enjeu dont on ne saurait exagérer l'importance »⁶. Concernant l'écrivain francophone, elle observe que la langue française n'est jamais pour lui un acquis parce qu'elle est le lieu de plusieurs transformations. L'écrivain francophone fait donc face aux jeux de langues et doit le plus souvent créer sa propre langue d'écriture. Lorsque nous parlons de la folie de l'écriture, nous voulons d'abord mettre en exergue cette esthétique de l'écart, du détournement, de la transgression qui caractérise le déploiement scriptural d'Ahmadou Kourouma et de Ken Bugul. Sewanou Dabla démontrait déjà dans *Nouvelles écritures africaines* que « le roman africain d'expression française fut, dans son ensemble, le règne de l'habitude »⁷. Si tant est que la folie pose d'abord un problème de norme(s), nous considérons l'écriture folle comme toute écriture qui réinterroge la « normalité » esthétique, les évidences un peu trop tranquilles qui ont servi pendant longtemps de repères pour l'écriture des textes africains. Il ne s'agit donc pas de réduire l'expérience scripturaire de Kourouma et de Ken Bugul à un simple délire, mais de relever toutes les innovations qu'ils apportent

⁶ L. Gauvin, « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », [dans :] L. Gauvin (dir.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 5.

⁷ S. Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 14.

à l'héritage reçu et qui traduisent la quête d'un « dire » pertinent, à même de prendre en compte les exigences d'une réalité folle et affolante qui échappe presque toujours aux cadrages conventionnels. Cela peut se lire au moyen de l'esthétique textuelle et de la narration.

LA FOLIE TEXTUELLE

Allah n'est pas obligé est un foisonnement de langues. La cohabitation du français et du malinké⁸ frappe le lecteur habitué à une langue classique que l'on pouvait lire dans les premiers romans d'un Mongo Beti ou dans les œuvres d'un Ferdinand Oyono. Le narrateur use et abuse des mots et expressions malinké qui, associés au français, désorientent quelque peu. On a l'impression que, supprimant toute frontière linguistique, il interprète le français en malinké car il n'hésite pas à faire des « décatégorisations » grammaticales et sémantiques. Les néologies de sens, définies par le *Dictionnaire linguistique* comme « [l'emploi d'un] signifiant existant déjà dans la langue considérée, en lui conférant un contenu qu'il n'avait pas jusqu'alors »⁹, abondent dans le texte. Quand le narrateur dit par exemple « Et nous avons makou » (ANO, 69), le mot makou, qui veut dire silence et qui au départ appartient à la catégorie des noms, devient un verbe, de même que silence devient sémantiquement « observé le silence » ; « nous avons makou » signifierait donc « nous avons observé le silence » et non « nous avons silence ». Par ailleurs, notons que dans le texte, de nombreux mots malinké s'imbriquent dans le français. Nous avons par exemple « doni doni » (petit

⁸ Dans son texte, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique* (Paris, ACCT/Karthala, 1995), M. Gassama a fait une analyse fort intéressante sur la malinkisation du français dans *Les soleils des indépendances*. Nous nous limiterons dans cette étude à *Allah n'est pas obligé*.

⁹ J. Dubois et al., *Dictionnaire linguistique*, Paris, Larousse, 1994, p. 334-335.

à petit), « gnona-gnona » (dare-dare), « liriki » (le fric), « gnamas » (âmes vengeresses) « belé-belé » (fortiches). Cette cohabitation linguistique pourrait s'expliquer par le fait qu'Ahmadou Kourouma veuille torturer la langue française pour rester fidèle au langage malinké.

Toutefois, contrairement aux *Soleils des indépendances* où les mots de la langue maternelle ne sont pas traduits, la fonction métalinguistique est constamment utilisée dans *Allah n'est pas obligé*. La plupart des mots et expressions malinké sont traduits en français entre parenthèses. Le héros-narrateur se sert aussi de dictionnaires, notamment l'Inventaire des particularités lexicales du français et le Larousse. Dans les exemples ci-après, cela apparaît clairement : « Gnamokodé (bâtardise) » (ANO, 12), « Suis chic parce que je suis poursuivi par les gnamas de plusieurs personnes. Gnama est un gros mot nègre noir qu'il faut expliquer aux Français blancs. Il signifie, d'après l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire, l'ombre qui reste après le décès d'un individu » (ANO, 12). Si cette folie langagière met en relief la détresse de l'enfant, privé d'éducation, elle marque aussi la volonté de Kourouma de penser d'abord en malinké et d'écrire ensuite en français. À Lise Gauvin, il confie : « Je crois d'abord qu'il faut penser dans sa langue maternelle [...] Le malinké [...]. Il s'agit de refaire le cheminement, de retrouver comment on raisonne en malinké. Dans chaque langue, il y a une façon de voir les choses et de se retrouver dans cette façon de voir »¹⁰.

Lorsqu'on prend en compte la chaîne parlée, le lecteur de *Allah n'est pas obligé* est surpris par les transpositions linguistiques incohérentes et l'usage redondant du registre familier. Pour le premier cas, nous avons pour preuve les expressions « attacher les colas », « les chasseurs ont

¹⁰ L. Gauvin, « Traduire l'intraduisible. Ahmadou Kourouma », [dans:] L. Gauvin (dir.), *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, op. cit., p. 155-156.

donné Adieu à sœur Hadja ». Ces expressions, purement malinké, ont connu une transposition linguistique incohérente en français. Corrigé, le premier énoncé donnerait « sceller un mariage », tandis que le deuxième reviendrait à « les chasseurs ont rendu un dernier hommage à Hadja ». Pour le second cas, on remarque un retour régulier des mots appartenant à un registre pauvre comme le pronom démonstratif « ça ». Ce registre se caractérise aussi par les expressions dont le sens premier a subi une dérivation impropre, faisant place à un sens populaire et argotique. Dans l'énoncé : « On confia Robert à sa tante qui elle aussi se défendait » (ANO, 72), l'expression, « elle se défendait » signifie « elle se prostituait ».

La langue du jeune héros-narrateur est caractérisée par de nombreuses incorrections morpho-syntaxiques observées sur plusieurs plans. Il y a des phrases complexes, utilisant la locution conjonctive « comme ça » et l'absence de la particule « que » qui donnent au discours un caractère incomplet, donc incorrect : « c'est comme ça on appelle le second mari de votre mère » (ANO, 31). La suppression de la particule « ne » est également courante dans la locution négative « ne...pas » : « Comme si dans le Libéria-là on tuait pas tous les jours en pagaille des innocents et des enfants » (ANO, 31). Si tous ces éléments aboutissent à une cassure systématique de la langue française, on peut dire qu'ils amènent, pour emprunter les mots de Bakhtine, à une « construction hybride »¹¹ et à un affolement de l'écriture.

Chez Ken Bugul, la folie de l'écriture se traduit dans *La Folie et la Mort* par l'agencement discontinu des mots dans le texte; l'auteure se sert aussi bien des paragraphes courts, des scansions anaphoriques, des litanies, que de la

¹¹ M. Bakhtine appelle construction hybride « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques ». M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984, p. 125-126.

prose qu'on reconnaît habituellement au roman. Le ton est donné dès l'incipit :

Il fait nuit
 Une nuit noire
 Une nuit terriblement noire. (*LFM*, 11)

Il en sera ainsi tout le long du texte avec ce rythme saccadé qui alterne récits en prose et récits poétiques. D'autre part, le texte de Ken Bugul intègre le langage de la violence qui est aussi une sorte de déviation par rapport à la norme¹². Les néologies de sens comme « les Nations désunies » (*LFM*, 11), « la Banque Universelle », « le Fonds Argenté », « le Crime Désorganisé » (*LFM*, 40), « la Francocratie » (*LFM*, 54) sont utilisées comme des invectives pour nommer et/ou interpeller de façon péjorative les Nations Unies, la Banque Mondiale, le Fonds Monétaire International, le Crime Organisé et la Francophonie. Comme on peut le constater, l'étrangeté, la déviance, donc la folie caractérisent l'écriture d'Ahmadou Kourouma et de Ken Bugul au niveau textuel. Il en va de même au niveau narratif.

LA CACOPHONIE NARRATIVE

Il y a dans les romans un désordre narratif visible à travers la multiplicité des séquences narratives. Dans *Les soleils des indépendances*, la séquence relative à la vie de Salimata, la femme du héros Fama, pourrait à elle seule faire l'objet d'un autre roman. Par la technique d'enchâssement cohérent, ce récit secondaire est introduit dans un autre plus grand. Mais ce qui retient le plus l'attention, c'est la place qu'il occupe dans l'ensemble de la chaîne narrative. Il s'agit d'une place de choix : dans un récit de près de

¹² Y. Michaud définit la violence comme « un élément [...] de transgression, lié à l'atteinte à un ordre normatif ». Y. Michaud, *La violence*, Paris, PUF, 1988, p. 7.

deux cents pages, l'histoire de Salimata tient sur une cinquantaine de pages¹³ ; c'est dire qu'elle occupe le quart de tout l'espace réservé à la narration. Cette histoire obéit de façon autonome à une structuration narrative dont le schéma narratif et le système actantiel pourraient bien rendre compte. Malgré les liens clairement établis entre les deux histoires, tout se passe comme si le narrateur voulait faire découvrir deux récits distincts. Autant le lecteur cherchera à savoir ce qui adviendra de Fama dans un pays devenu infamant, autant il sera curieux de savoir si Salimata a pu vaincre les malédictions liées à son infécondité. On a alors l'impression que le narrateur a perdu toute la lucidité nécessaire pour bâtir une seule histoire dont l'intrigue suffit à entretenir le lecteur du début à la fin et qu'en plein délire intellectuel, il ne pouvait que multiplier les séquences.

Dans *La Folie et la Mort*, on décèle aussi plusieurs séquences narratives. L'imbrication, procédé par lequel plusieurs récits tout à fait indépendants se lient et se complètent, n'est pas totale dans ce texte. Nous avons affaire à quatre histoires dont les actants déploient des programmes narratifs différents. Toutes ces histoires n'entretiennent pas toujours des liens au niveau de l'intrigue; elles s'achèvent parfois sans se compléter. On remarque par exemple que la séquence où est décrit le parcours de Yoro, de la grande ville pour l'Occident, n'a pas de lien clair avec celle de Yaw, un autre personnage qui apparaît dans le texte par le rêve. Les deux personnages poursuivent d'ailleurs des objectifs différents et évoluent très souvent dans des cadres peu communs : Yoro est le cousin de Mom Dioum et se retrouve en ville pour rechercher cette dernière qui a disparu. Yaw, lui, est un jeune homme d'un autre village qui apparaît dans le récit à travers le rêve de l'héroïne avant de la retrouver dans la réalité. Les deux séquences vont se déployer d'une façon autonome. Il faut au lecteur plus d'un effort cérébral

¹³ Nous n'avons pas tenu compte des endroits du texte qui parlent de façon subsidiaire de Salimata; ce qui aurait donné plus d'ampleur à la place occupée par le récit de sa vie.

pour découvrir les liens qui les unissent. Ce n'est qu'à la fin qu'on se rend compte que le coopérant homosexuel, amant de Yoro, est un membre de la chaîne mise en place par les gourous du Timonier pour le trafic d'êtres humains, trafic dont Yaw aura été le témoin et le pourfendeur.

La Folie et la Mort est par ailleurs constituée d'une pluralité d'instances narratives. Au narrateur hétérodiégétique, témoin omniscient des événements racontés qui va se charger d'établir le lien entre les différentes séquences narratives, succédera un narrateur onirique, autodiégétique, auteur et acteur de son propre récit. Ainsi, le narrateur à la troisième personne, qui est le régisseur omniscient du macro récit, cède parfois la parole à d'autres narrateurs. C'est le cas par exemple de la séquence où Mom Dioum, couchée sous un arbre, après s'être échappée du village, se met à rêver. L'histoire qui découle de ce rêve se présente comme une séquence autonome car elle met en lumière un personnage qui passe d'un état initial à un état final avec les multiples transformations que cela suppose¹⁴, et qui, finalement, va s'intégrer à la trame du macro récit. Le narrateur omniscient se comporte d'ailleurs comme une sorte de démiurge qui désaxe le lecteur à sa guise et donne à l'intrigue l'orientation qui lui convient. Faut-il le rappeler, *La Folie et la Mort* commence par le parcours de la protagoniste principale Mom Dioum qui retourne dans son village « pour renaître » suite aux multiples déceptions de la ville. Dès le troisième chapitre, on est surpris de voir que le narrateur abandonne Mom Dioum pour ouvrir une nouvelle séquence : celle des tragiques tribulations de Fatou Ngouye et de Yoro, respectivement amie et cousin de Mom Dioum, partis à la recherche de celle-ci en ville. Mais une fois de plus, comme le précise d'ailleurs le narrateur, par « un saut en arrière dans le temps » (*LFM*, 11) nous allons encore retrouver

¹⁴ À propos des différentes étapes d'un récit, voir T. Todorov, *Poétique de la prose (choix)*, suivi de nouvelles recherches sur le récit, Paris, Seuil, 1978, p. 50.

Mom Dioum que le narrateur abandonne une fois de plus pour faire place au rêve qui déroule la séquence relative à la persécution de Yaw par les gourous du Timonier. Vers la fin du texte, alors qu'on s'attend à voir le narrateur omniscient conclure son récit, il va plutôt céder la parole à plusieurs personnages qui interviennent à la première personne. Mom Dioum, l'héroïne, prendra la parole pour relater, à travers le récit qu'elle fait à Yaw, son histoire passée. Ensuite, la fin de Yoro sera racontée par lui-même et conclue par le réceptionniste. Ce n'est qu'à la toute fin que le narrateur omniscient, après avoir fait douter de son omniscience, réapparaît, à travers une phrase lapidaire pour rappeler au lecteur qu'il a déclenché le récit et qu'il lui revient de le conclure : « Le lendemain matin celui qui ne se voulait pas encore fou, fut retrouvé dans la rue, mort, sa tête sur les épaules » (*LFM*, 235). Comme on peut le constater, la polyfocalisation est encore plus accentuée chez Ken Bugul que chez Kourouma. Le procès narratif est problématique avec des télescopages entre les différentes instances narratives qui empêchent la « co-jouissance »¹⁵ et tuent le « plaisir du texte ». À cette polyfocalisation s'ajoute une pluralité générique. Le roman de Ken Bugul fait alterner récit simple, conte oral, récit onirique, pièce théâtrale, poésie et récits radiophoniques. C'est sans doute l'un des tout premiers romans dans lequel la radio tient lieu d'actant à part entière, rythmant la pulsation du récit par les nouvelles qu'elle diffuse sans arrêt. Non seulement elle complexifie la narration, mais elle ouvre également la voie à d'autres types narratifs, tels les sketches diffusés sur ses antennes et intégrés à la trame de l'intrigue. Dès les premières pages du texte, le narrateur, après avoir à peine aligné une demi-douzaine de phrases, cède vite la parole à la radio nationale qui se chargera ensuite de camper l'intrigue en introduisant un agent essentiel (le Timonier à vie) et en rappelant le décret qui va en constituer la trame :

¹⁵ M. Plaza, *Écriture et folie*, op. cit., p. 95.

Démocratie!

Le mot!

Le fameux mot!

Le Timonier a exigé qu'il soit prononcé à chaque programme, dans sa nouvelle politique d'ajustement contemporain, bien sûr, après qu'il a été glorifié, lui, le Grand Timonier.

Longue vie à notre Timonier, à la tête de notre cher et beau pays. N'oubliez pas, Mesdames et Messieurs, mes chers compatriotes, sans oublier mesdemoiselles évidemment, le décret qui décrète que tous les fous qui raisonnent, et tous les fous qui ne raisonnent pas, donc tous les fous, doivent être tués sur l'étendue du territoire national. (*LFM*, 11)

Tout au long du texte, les temps faibles du récit seront rythmés par la radio qui sert de relais au narrateur. Dans *Les soleils des indépendances* de Kourouma, il y a plutôt l'intrusion des récits légendaires de la dynastie Doumbouya que le narrateur laisse à Fama le soin de raconter sous forme de remémoration. Le roman cède la place au récit traditionnel qui devient sa clé de voûte, avec une panoplie de genres où l'on retrouve un récit généalogique qui parle de l'origine de Fama, des chants de noces malinké et un chant de chasseurs.

Au total, il faut reconnaître que l'esthétique textuelle et la narration se déploient chez Kourouma et Ken Bugul sous le sceau du malaise et de la cacophonie. L'espace multidiscursif met en relief une polyphonie linguistique et une « narration labyrinthique »¹⁶ qui traduisent une absence de normes, donc une certaine folie. On a l'impression que l'esthétique licencieuse et peu « fiable » qui caractérise leurs textes n'est rien d'autre que l'écho du manque de lucidité des personnages.

¹⁶ J.-M. Adam, « Énonciation et discours littéraire », [dans :] J.-M. Adam et al. (dir.), *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Librairie Larousse, 1976, p. 293-350.

LA FOLIE DES PERSONNAGES :
UN PHÉNOMÈNE SOCIAL

La folie, quand elle se ramène aux personnes, est une notion très controversée qui ne peut pas être définie de façon univoque. Le fou est-il le malade mental, clinique ou l'homme anormal ? En 1694¹⁷, *Le Dictionnaire de l'Académie* définissait le « fol » ou le fou comme « celui qui a perdu le sens, l'esprit, qui est tombé en démence »¹⁸. De cette définition, il apparaît de prime abord que le fou est un malade mental qui est perçu du point de vue psychiatrique. Se situant dans une autre perspective, Philippe Brenot prendra l'exemple suivant pour définir le fou : « Il est bien fou celui qui offense les règles de la morale, du bien penser et de la société. Contrairement à l'hôpital général où l'admission relevait toujours d'un diagnostic médical, l'entrée à l'hôpital psychiatrique semblait, il y a encore longtemps, dépendre d'un critère plus social que clinique, puisque y étaient admis, outre les malades mentaux, tous ceux délinquants, éthyliques, toxicomanes ou vagabonds dont le comportement gênait l'ordre social »¹⁹.

C'est dire qu'en plus de l'aspect pathologique, la folie revêt une dimension sociale très importante. Foucault disait déjà que la folie n'est pas perte totale de la raison tout comme la raison n'est pas absence totale de folie²⁰. Dans un article sur le roman africain, Pius Ngandu Nkashama démontre l'omniprésence de la folie dans ledit roman et la justifie par les contradictions de la société africaine : « Il y a donc des fous dans le roman africain actuel, beaucoup de fous : ceux qui ont des conduites "anormales" et qui

¹⁷ Dans le cadre de cette étude, nous utilisons la version réimprimée de 1968.

¹⁸ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 284.

¹⁹ P. Brenot, *Le génie et la folie en peinture, musique et littérature*, Paris, Plon, 1997, p. 28.

²⁰ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 539.

refusent la société qu'on leur impose. Cette inadéquation avec les normes et les valeurs de la société, ne pouvant aboutir ni à la rébellion, amène finalement la folie. Cette société africaine déséquilibrée, contradictoire, qui met l'accent sur la réalisation de fins mal définies et mal assumées sans assurer cependant à ses représentants des différentes couches des chances de les atteindre par les moyens légitimes encourage les cas d'anomie »²¹.

Dans cette perspective, les romans d'Ahmadou Kourouma et de Ken Bugul présentent plusieurs personnages qui deviennent fous ou qui sont taxés de fous, soit parce qu'ils ont peine à s'adapter aux dysfonctionnements de la société, soit parce qu'ils ne répondent pas à certaines normes de la société à laquelle ils appartiennent, soit parce qu'ils tentent d'opérer une rébellion. Nous avons les cas de Fama et Salimata, les personnages principaux des *Soleils des indépendances* et ceux de Yaw et Mom Dioum, deux personnages de *La Folie et la Mort*.

FAMA ET SALIMATA : DEUX CAS D'ANOMIE SOCIALE

Fama, le héros des *Soleils des indépendances*, est un personnage au premier abord ridicule et dérisoire. Sa déchéance dans une société à laquelle il a désormais du mal à s'adapter sera à l'origine de sa folie. Lorsqu'il doit subir les moqueries des « fils de bâtards » à propos de sa mendicité, il laisse éclater une énorme violence. Souvent liée à la force, à la brutalité, la violence est « un élément de force physique identifiable à ses effets pervers et un autre, plus immatériel, de transgression, lié à l'atteinte à un ordre normatif »²². Cette atteinte à l'ordre normatif est celle qui guide Fama, lors des funérailles de Kone Ibrahima. Quand

²¹ P. Ngandu Nkashama, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », [dans :] *Présence francophone*, 1997, n° 15, p. 91.

²² Y. Michaud, *La violence*, op. cit., p. 7.

le griot associe les Doumbouya aux Keita, Fama se met inutilement en colère en prenant toute l'assistance à partie. Il y a aussi chez Fama une sorte de dépression récurrente liée à la stérilité de sa femme. Comme une obsession, l'image de Salimata lui revient à tout moment et le rend triste. L'exemple le plus patent a lieu quand, dans une mosquée, au lieu de voir défiler « l'image de Dieu », c'est celle de Salimata qui hante son esprit. La folie de Fama se manifeste à la fin du texte lorsqu'il décide de se suicider²³. En se jetant dans l'eau où il sera attaqué par un caïman, il a perdu le sens des réalités. Il est dans une sorte de transe. « Il est fou ! » (*LSI*, 119), s'écrie, médusé, Vassako, le garde frontalier. Comme l'a si bien relevé Jean Claude Nicholas, le raisonnement de Fama à propos des caïmans qui n'oseront s'attaquer à lui, parce qu'il est le dernier des Doumbouya, « semble venir couronner une suite de jugements et de comportements, démesurés et illogiques, anormaux, en somme »²⁴ ; raison pour laquelle sa tentative de s'enfuir à la frontière est accueillie par tous les voyageurs présents dans l'autobus qui le ramène vers son Horodougou natal avec « des cris de stupeur » (*LSI*, 199). Ces troubles de comportement font penser que Fama ne possède plus toutes ses facultés. D'autres indications dans l'œuvre corroborent cette idée. On se souvient que déjà en prison, ses nuits sont remplies de « rêves terribles » (*LSI*, 178) car il passe « des journées entières à ruminer des idées aussi tristes sur la mort » (*LSI*, 178). Dans l'autobus, il écoëure les passagers par son comportement : « Brusquement Fama éclata de rire. Tous les autres passagers, surpris, se turent et regardèrent ce vieux maigre et décharné, les yeux clos comme un aveugle, rire comme un fou » (*LSI*, 191).

²³ Le récit révèle que Fama a été attaqué par un caïman, mais en se jetant à l'eau, il était bien conscient de la présence des caïmans. Son acte est donc considéré comme un suicide.

²⁴ J.-C. Nicholas, *Comprendre Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les-Moulineaux, Les classiques africains, 1985, p. 51.

Le cas de son épouse Salimata est aussi remarquable. Son excision ratée et le viol, revécus comme un cauchemar, vont se transformer en scènes obsessionnelles. Cependant, c'est surtout son infécondité qui lui fera perdre la raison. Salimata vit dans une société qui accorde une grande importance à la mystique de l'enfantement. La femme-mère représente une puissance mystérieuse et chaque naissance signifie ce que Pius Ngandu Nkashama appelle « l'humanité primordiale »²⁵. Ainsi, loin de cette puissance, Salimata se considère comme une femme déchue et brisée. Son désir obsessionnel de donner la vie va la pousser à développer une « grossesse nerveuse », preuve de son dérangement mental. La description qu'en fait le narrateur montre bien que le lecteur a affaire à un personnage déséquilibré :

Qu'importe qu'après que tout fût tombé, se fût envolé, le docteur ait appelé cet état « grossesse nerveuse » et les Malinkés « une grossesse de génie » ! Salimata avait été heureuse des mois et des mois ; elle avait exulté ; elle avait été enceinte, avait eu un ventre et tout ce qui apparaît chez la femme qui attend. Elle s'était présentée à la maternité, elle avait été examinée et reconnue en grossesse, inscrite sur le registre du quartier. (*LSI*, 52)

De même que Fama, Salimata connaît la folie, parce qu'elle ne se reconnaît plus membre à part entière dans une société qui a défini ses normes. La folie n'est plus seulement une pathologie, mais un rapport à la société qui n'accepte plus ceux qui s'opposent à elle, comme ce sera le cas avec plusieurs personnages dans la *Folie et la Mort*.

FOLIE, DÉCENTREMENT SOCIAL ET RÉBELLION

L'évolution de Yaw, un personnage de *La folie et la Mort*, mérite qu'on s'y attarde. Sa situation est relativement facile à comprendre. Au début de son itinéraire, Yaw est

²⁵ P. Ngandu Nkashama, *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris, Silex, 1985, p. 155.

un jeune homme sain d'esprit et de corps. Sa descente aux enfers commence au moment où il s'oppose au régime du Timonier à vie en dénonçant l'exécution des enfants en pays Vassari : une scène affreuse qu'il vit dans un abasourdissement proche de la syncope. Sa volte-face lors de la « cérémonie du culte des ancêtres », sorte de mascarade bien huilée, est vécue comme un décentrement par rapport aux normes traditionnelles. S'étant lui-même mis au ban de la société, cette dernière l'étiquette en décidant d'en faire un bouc émissaire : « Il est devenu fou, attrapez-le » (*LFM*, 148). Peu à peu, la lucidité de Yaw cède la place au doute, à l'incohérence d'esprit, à la confusion. Il finit par sombrer dans une hystérie névrotique dans un hôpital psychiatrique où le médecin, au nom de la société, confirme le diagnostic. Les propos de Yaw montrent bien que sa folie, même diagnostiquée par un médecin, a une origine sociale :

Pour moi la solution est toute trouvée : je choisis la folie. Je ne peux pas choisir la mort car je suis condamné, tué par mon peuple [...]. Où il me trouvera, mon peuple me tuera [...] *Indépendant cha cha*, contre des têtes d'enfants assassinés. [...] Votre hôpital devra porter mon nom pour rappeler au monde que j'étais et comment j'avais été tué. Comme Patrice Lumumba. (*LFM*, 148)

Le cas de Mom Dioum, l'héroïne de *La Folie et la Mort*, est similaire. Lorsque cette dernière est embarquée dans un bateau par un inconnu, pour servir de mirage en jouant des scènes de striptease, elle pense avoir rencontré quelqu'un qui puisse lui permettre d'oublier la vie de chômeuse qu'elle mène depuis l'obtention de sa maîtrise en sciences économiques. C'était sans savoir qu'elle sera engagée dans un système de trafic d'êtres humains. Au cours de son aventure, elle sera témoin de l'assassinat d'un albinos par les trafiquants d'ossements humains à la solde du Timonier à vie. Mom Dioum se révoltera contre le système. Dans un premier temps, elle va s'enfuir pour retrouver son village. Par

la suite, elle va vouloir se tatouer pour, dit-elle, « renaître ». Ces actes peuvent être considérés comme le refus de Mom de participer à un système qui ne l'arrange pas. C'est la raison pour laquelle elle est tout de suite considérée par la société et ses dirigeants comme une folle. Internée dans un hôpital psychiatrique, elle raconte son histoire et rattache sa folie à sa révolte :

La radio avait annoncé ce jour-là ce qui suit :

« Une jeune femme d'une certaine corpulence, d'un certain âge, d'un certain teint noir plutôt sans cicatrice aucune, ni tatouage, ni balafres, est recherchée pour meurtre sur la personne d'un albinos qui était au service de Son excellence, le grand gourou du Président de la République [...] ».

Et c'est le lendemain que le décret sur les fous était sorti.

- Tu me demandes ce qu'est le système ?

Cette mascarade c'est cela le système dont je te parle.

(LFM, 226)

Quel que soit l'angle sous lequel on l'aborde, la folie n'est jamais un phénomène isolé. Même si elle est rendue visible par (ou à travers) un individu, elle est toujours un phénomène socio-culturel. C'est la société, avec ses dysfonctionnements et ses normes, qui pousse les personnages à ne plus s'identifier à elle et à se mettre en marge d'elle. Ainsi, le fou n'est plus seulement celui que des examens cliniques auront défini comme tel, mais celui qui est en marge d'une certaine norme sociale. Le fou peut aussi être celui que la société, à travers les procédés d'« étiquetage »²⁶ et de « bouc émissaire » dont

²⁶ Pour expliquer le concept d'étiquetage, R. Jaccard reprend la pensée du psychiatre américain Thomas Szasz en ces termes : « La lutte pour le Verbe est réellement une question de vie ou de mort. Une scène désormais classique des films western nous montre deux hommes luttant désespérément pour récupérer une arme tombée à terre. Celui qui l'atteint le premier tire et sauve sa peau ; l'autre au contraire se *fait descendre* et meurt. Dans la réalité, l'enjeu n'est pas une arme, mais une étiquette : celui qui réussit le premier à la poser sortira vainqueur de la bataille ; l'autre, l'*étiqueté*, est réduit au rôle de victime ». R. Jaccard, *La Folie*, Paris, PUF, 1984, p. 35.

parle Roland Jaccard, a décidé de classer parmi les fous. Pour Jaccard : « C'est effectivement la société qui définit les normes de pensée et de comportement ; c'est elle qui assigne ses limites à la folie. [...] Plein de ses illusions, sûr de son savoir, le psychiatre qui se croit indépendant du contexte social ne s'aperçoit pas que, bien souvent, c'est la société qui pose le diagnostic et qu'il est là seulement pour en donner sa caution »²⁷.

On a relevé que Fama, Yaw et Mom Diom ont été taxés de fous par ceux qui détiennent le pouvoir d'établir le diagnostic. Sous l'action des détenteurs du Verbe, le fou est étiqueté comme un bouc émissaire dont il faut se débarrasser. La folie ne serait plus alors un état mental qui affecte une personne, plan cerné par la notion de maladie mentale qui a une autre fonction et d'autres enjeux. Et quand bien même elle serait considérée comme une maladie, celle-ci n'aurait sa réalité et sa valeur de maladie qu'à l'intérieur d'une culture qui la reconnaît comme telle. Le décret du Timonier sur les fous qui raisonnent et sur d'autres qui ne raisonnent pas, distillé à longueur de journée par la radio, fonctionne comme un jeu avec pour objectif principal la mise à l'écart de ceux qui ne font pas le jeu de l'ordre dominant. La lucidité des « personnages fous » est si évidente qu'ils choisissent eux-mêmes la folie ou la mort.

Pour conclure, force est de reconnaître que les textes de Kourouma et de Ken Bugul sont traversés par un malaise : malaise de l'écriture, folie du discours, folie des personnages. Choix esthétique, l'écriture de la folie pourrait également être chez ses auteurs une option sociopolitique. En réalité, la société postcoloniale dans laquelle nous entraînent les romans prend à contre-pied le bon sens, bouscule les codes éthiques et trahit les aspirations des peuples. Les sociétés mises en exergue dans les textes sont des espaces où règne la misère matérielle et institutionnelle. Fama devient fou

²⁷ *Ibidem*, p. 12.

parce qu'il vit les indépendances comme une désillusion, une descente aux enfers car elles ne lui apportent que misère, honte et mendicité : « Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère était un "vautour". Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah les soleils des indépendances ! » (*LSI*, 7-9).

Les soleils des indépendances sont tellement noirs pour Fama qu'il n'a que la révolte comme mode d'action. Sa volte face à la fin de l'œuvre marque une sorte de révolte contre la « bâtardise de la colonisation et des Indépendances » (*LSI*, 195), bref il s'agit d'une révolte contre un environnement qui ne secrète que misère et violence. Le personnage principal de *La Folie et la Mort*, ainsi que Yaw, un personnage secondaire, sont taxés de fous parce qu'ils auront décidé d'échapper à la folie meurtrière des gourous du Timonier. Même si la folie a souvent une apparence pathologique, démentielle, il convient de reconnaître qu'elle est fondamentalement chez Ahmadou Kourouma et Ken Bugul un cri de colère, une remise en cause d'un monde désarticulé.

Ainsi, la folie est un rituel de rébellion en ceci qu'elle est un décentrement. Elle est une position sociale qui elle-même est une prise de position par rapport à cette société. L'affolement de l'écriture chez Ahmadou Kourouma et Ken Bugul participe également de ce décentrement car ces auteurs créent une nouvelle esthétique qui exprime le nouvel ordre politique, économique et social qu'ils revendiquent. L'ordre dominant est exprimé par le narrateur des *Soleils des indépendances* : « Sans égouts parce que les indépendances ici ont trahi, elles n'ont pas créé les égouts promis et elles ne le feront jamais; des lacs d'eau continueront de croupir et les nègres colonisés ou indépendants y pataugeront » (*LSI*, 25). Et le nouvel ordre par la narratrice de *La Folie et la Mort*:

Le continent allait récupérer les siens contre vents et marées
 Contre la Mondialisation
 Contre la Banque Universelle
 Contre le Fonds Argenté
 Contre le Timonier à vie
 Contre les massacres
 Contre les génocides. (*LFM*, 40)

Subversion esthétique, remise en cause d'un ordre social instauré par la classe dominante, les romans de Kourouma et Ken Bugul manifestent une tension contre un monde en pleine déliquescence. À travers une écriture trouble, reflet du trouble des personnages, ces deux romanciers voudraient subvertir le monde liquéfié et instaurer un autre monde qui passe au travers de la folie et se construit par la folie.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam J.-M., « Énonciation et discours littéraire », [dans :] Adam J.-M. *et al.* (dir.), *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Librairie Larousse, 1976, p. 293-350.
- Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984.
- Brenot P., *Le génie et la folie en peinture, musique et littérature*, Paris, Plon, 1997.
- Bugul K., *La Folie et la Mort*, Paris/Dakar, Présence africaine, 2000.
- Dabla S., *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Dubois J. *et al.*, *Dictionnaire linguistique*, Paris, Larousse, 1994.
- Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Gassama. M., *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT/Karthala, 1995.
- Gauvin L., *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997.
- Jaccard R., *La folie*, Paris, PUF, 1984.
- Kourouma A., *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
- Kourouma A., *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- Michaud Y., *La violence*, Paris, PUF, 1988.
- Ngandu Nkashama P., *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris, Silex, 1985.
- Ngandu Nkashama P., « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », [dans :] *Présence francophone*, 1997, n° 15.

Nicholas J.-C., *Comprendre les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Issy-les Moulineaux, Les classiques africains, 1985.

Plaza M., *Folie et écriture*, Paris, PUF, 1986.

Todorov T., *Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978.

ABSTRACT: Poetics of madness as portrayed by two West African Francophone Writers

The theme of madness is not really new in West African literature. In such literature, some crazy people have even become famous, such as Cheikh Hamidou Kane's character in *l'Aventure Ambiguë*. This old topic is present in Ahmadou Kourouma's and Ken Bugul's writing under a new label: actually, their respective novels, *Les soleils des indépendances*, and *La Folie et la Mort*, are not only marked by an aesthetic that portrays characters suffering from kinds of madness but also by a writing style that standardizes the non-observance of standards. The discourse on madness therefore rimes with the social discourse and helps portray the situation of an African people undergoing mental degeneration.

KEYWORDS: Poetics, madness, non observance, social discourse, mental degeneration

Jonathan Russel Nsangou est actuellement Ph.D. Candidate à l'Université Laval où il achève une thèse en littérature francophone. Il a récemment publié « L'ailleurs comme source de créativité dans la littérature africaine francophone » (2014), « L'intertexte oral et le refus de l'Histoire dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop » (2014), « Société et esthétique de l'inachevé chez Boubacar Boris Diop » (2014), « Rupture et scénographie sociale dans *La Folie et la Mort* et *Rue Félix-Faure* de Ken Bugul » (2014).